

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v12.n20.35740>

## ¿Coleccionista o archivista? Juan Carlos Romero, entre el capricho y la historia

**Paula La Rocca**

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

[paularocca@mi.unc.edu.ar](mailto:paularocca@mi.unc.edu.ar)

ORCID: 0000-0002-5696-4920

Recibido 13/05/2021. Aceptado 25/09/2021

### Resumen

En las próximas páginas indagamos dos aspectos de la conservación en el acervo de Juan Carlos Romero, artista visual nacido en Buenos Aires (1931-2017). Por un lado, reflexionamos sobre su interés coleccionista y, por otro, sobre su compromiso archivístico. Ambas tareas integran un horizonte de imaginación de la historia, pues como intentaremos demostrar, proponen una matriz estética centrada en el carácter menor de ciertos episodios colectivos. La historia en Romero antes que un relato cronológico es más bien la narración de la *vida de una época* a partir de sus materiales. Este artículo trabaja el pasaje de su colección al archivo. Analizaremos las ficciones internas que aglutinan los documentos, las modalidades de adquisición de las piezas y su dirección documental. En este sentido, concluimos, las piezas de la colección aguardan nuevos ordenamientos para dotar de sentido al presente.

**Palabras clave:** *coleccionismo, archivo, poesía visual argentina, cartel, arte contemporáneo*

### Collector or archivist? Juan Carlos Romero, between whim and history

### Abstract

In the following pages, we look into two aspects of conservation in the work of Juan Carlos Romero, visual artist from Buenos Aires (1931-2017). On the one hand, we reflect on his interest in collecting and, on the other hand, we consider his archival commitment. Both tasks are part of a horizon for the imagination of history, since, as we will try to show, they propose an aesthetic matrix focusing on the minor aspects of some collective episodes. For Romero, history is the narrative of life in a given time through its materials. This article deals with the process of moving from his collection to the archive. We will then analyze the internal fictions that bind together the documents, the ways of acquiring the pieces, and their documentary direction. In this sense, we come to the conclusion that the collection pieces are waiting for new dispositions to give sense to the present.

**Keywords:** *collector, archive, Argentinian visual poetry, signboard, contemporary art*



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Si es cierto que toda pasión linda con el caos,  
la del coleccionista roza el caos de los recuerdos.  
Walter Benjamin

En las próximas páginas abordaremos un aspecto de las políticas del inventario (Rolnik, 2008) en el campo de los debates culturales. Tomaremos por caso el acervo del artista Juan Carlos Romero (Buenos Aires, 1931-2017) para ocuparnos de su interés coleccionista, en el sentido que con Walter Benjamin buscaremos precisar, y de su compromiso archivístico. Ambas tareas integran un horizonte de imaginación de la historia en tanto proponen un modelo centrado en el carácter menor de ciertos episodios colectivos. La historia antes que un relato cronológico es más bien en Romero la narración de la *vida de una época* a partir de sus materiales.

Nos detendremos entonces inicialmente en las estrategias del coleccionista, aquel personaje que, según la lectura de Benjamin, tiene como actividad principal recordar. En un breve texto de 1931 titulado “Voy a desembalar mi biblioteca” el autor señala que coleccionar es un intento de ordenar el pasado, es decir, de otorgar un lugar a la rememoración. Ese orden dice “solamente es un dique contra la riada de recuerdos que va inundando al coleccionista” (Benjamin, 2010, p. 337). Así, quien mantiene esta práctica durante largo tiempo encuentra una forma para el recuerdo en la juntura de los objetos acumulados. Destinarse a ello es, según leemos, recorrer la memoria desde los testimonios materiales para ubicar sus pliegues o para armar y desarmar una manera de comprender lo sucedido. En este sentido la acumulación configura una totalidad por adición de las partes, pero asimismo es una acción por definición inconclusa pues está siempre construyéndose.

Asimismo, cada fragmento de la colección delata en sus rasgos más íntimos a quien la conforma. Quien lo hace, conoce las referencias precisas que relacionan a los objetos con la configuración total del acervo, es una de sus singularidades. Walter Benjamin se reconoce a sí mismo bajo la figura del coleccionista. Recuerda y escribe mientras desembala su biblioteca guardada tiempo atrás en cajones de madera. Cuando desempolva los libros es capaz de contar todas las anécdotas que el espesor de los objetos despierta en sus manos.

A los fines del ya conocido *giro archivístico* (Guasch, 2011) o *impulso de archivo* (Foster, 2004) del arte y la literatura contemporáneas proponemos distinguir esta primera categoría, la cual sostiene un desvío de las proposiciones archivísticas institucionalizadas, por un lado, pero se aleja además de la colección entendida como acervo patrimonial individualizado, herencia singular, bien capital u objeto de valor únicamente intercambiable en el mercado del arte. Pues el coleccionismo del cual nos ocuparemos es una actividad de doble función. Por una parte, responde íntimamente al deseo subjetivo, coleccionar es una actividad dedicada al encuentro con aquello que falta en el reservorio de los documentos u objetos de preferencia. La pieza seleccionada responde a un criterio posiblemente móvil, pero se le augura un mejor destino al incluirlas en la selección. Según la pista benjaminiana (Benjamin, 2010, p. 337) cada objeto escogido renace en el conjunto, en tanto su lugar allí le corresponde secretamente. Así, quien acumula define un criterio singular ubicado a igual distancia entre lo que se considera *destinado* para cada objeto y el azar de los acontecimientos. Quitar las cosas de la inercia en el circuito de las mercancías es una manera de colaborar, de recomenzar o hacer *renacer* —esta última es la palabra que usa el autor (Benjamin, 2010, p. 339)— la historia.

Pero a la vez la pieza rescatada es una posibilidad de rearticulación colectiva desde lo cotidiano. El coleccionista o la forma de coleccionar que aquí nos convoca tiene que ver con una afición singular dirigida hacia lo común. Una decisión de resguardo comprendida como agencia material con los objetos, que acompaña sus transformaciones en el tiempo y que se

dirige fundamentalmente a construir el patrimonio cultural colectivo. Así, si lo auténtico de cada colección depende del carácter irreplicable de las piezas o alguno de sus rasgos, y de la diversidad de sus procedencias, de esta actividad acumulativa deriva la necesidad del catálogo de sus partes. Es este un momento concomitante o posterior al armado y que puede modificarse en diferentes ocasiones. El racconto es otra cara del “dique” que procura contener el afecto que va y viene entre las cosas y los seres.

El archivo de artistas de Juan Carlos Romero, por caso, comenzó a catalogarse en 2013, luego de que el artista, como parte de la *Red Conceptualismos del Sur* (RedCSur), manifestara la voluntad de hacer público su acervo. Se conformó entonces la *Asociación Civil Juan Carlos Romero - Archivo de Artistas*. Al poco tiempo de comenzada la tarea algunas instituciones, en diálogo con Ana Longoni y Fernando Davis, decidieron apoyar diferentes instancias del proceso. Es el caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid y de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, de Buenos Aires. Una vez constituida esa alianza, a través de un convenio cuatripartito, se lograron recursos para inventariar parte del archivo. El acervo fue trasladado a una casa de barrio Monserrat en Buenos Aires ese año. Esa casa se destinaba a la conservación de diferentes materiales, especialmente en soporte papel y había sido preparada para ello. Entre los originales había volantes, revistas, cientos de recortes, en diferentes estados de conservación. Pero centralmente, para este trabajo, quisiéramos resaltar la cantidad de afiches publicitarios y gráfica de propaganda política y sindical sacados de emplazamientos urbanos, despegados en muchos casos por el propio Romero de las calles donde estuvieron fijados. En ese segmento de la colección trabajaron dos investigadores jóvenes del Instituto Gino Germani, Lucía Cañada y Ramiro Manduca<sup>1</sup>.

En 2017 tuve ocasión de una breve entrevista con el artista. La inquietud inicial, que motivó el encuentro, se dirigía a sus carteles de tipos móviles, me interesaba saber si él los consideraba una forma de la poesía visual. Entonces supe que además de producir esa cartelería Romero guardaba una gran cantidad de afiches callejeros en aquella casona. Pude entonces distinguir su propensión hacia las colecciones. Quedamos en volver a reunirnos en un próximo viaje y la cita sería allí. Finalmente no llegué a conocer el lugar. A pocos meses del encuentro Romero fallece y a finales de 2018 comienzan fuertes rumores de tratativas de venta del archivo. En enero de 2019 se supo que una parte del archivo había sido vendida y ya estaba fuera del país. Habían fragmentado el acervo para su comercialización. Dos escenarios del coleccionismo se enfrentaron entonces, el de la adquisición por recomendación y valor de mercado, y el de un coleccionismo vital y compartido.

## Uso y futuro

Años de reunir prolijamente estos elementos parecían sostener en Romero una convicción sobre el uso futuro de los documentos. Su coleccionismo se orientaba en dirección archivística. Esa es la diferencia que esperamos pueda establecerse en el análisis, la construcción de la historia desde el compromiso subjetivo con los materiales. Es decir, colecciones regidas por un principio individual<sup>2</sup> luego pueden conformar piezas importantes de archivos contemporáneos, tanto sea para la exhibición como para su resguardo. Su caso, por tanto, permite analizar estas diferencias categóricas entre el archivo documental institucionalizado y la colección individual de orientación archivística, especialmente desde el tránsito entre uno y otro que propone el acervo de Romero. La juntura trazada en su propia producción entre lo singular y lo colectivo permite repensar la colección, pero asimismo explorar una metodología en su gestión interna de selección y conservación. En este acervo el *capricho* interviene las decisiones de los documentos conservados y tal es el desvío que quisiéramos observar ahora.

En Romero hay cierta similitud entre las elecciones de conservación y la propia producción de obra. Sus primeros carteles de tipos móviles, por caso, fueron afiches de campaña para elecciones sindicales de la empresa de comunicaciones donde trabajó en la década de los años sesenta y muchas de sus intervenciones artísticas, políticas, gremiales, surgieron desde el deseo revolucionario, acordes a su tiempo. Sin embargo, la singularidad se percibe en un leve desplazamiento: si bien el ímpetu revolucionario fue origen de muchas de ellas, en su obra la producción se orientó centralmente a hacer habitable la vida en el presente. Por ello, participa del llamado al despertar colectivo antes que de la abstracción utópica. Esa es la llave con la cual atraviesa los espacios culturales de las izquierdas desde finales de los años sesenta en Argentina. A distancia de la romantización de futuro, muy reprochada a la acción política revolucionaria, su producción se dirigía a colaborar con su tiempo histórico. Buscó producir espacios de reunión en torno del hacer estético y sostener la conjunción política entre quienes participaban de las acciones artísticas. Es decir, el deseo tendía redes allí donde era posible visibilizar un afecto común de articulación inmediata. Por eso el afiche o el grabado, la docencia, el performance y así también la colección, se incorporan orgánicamente en su trayecto. Mientras gran parte de las acciones de izquierda procuraban hacer saltar los mecanismos sociales y políticos que asegurasen la transformación total de las sociedades, las intervenciones de Romero permanecían atentas a la construcción de un tiempo habitable.

Romero participa de la complejidad del escenario político argentino del último tramo del Siglo XX<sup>3</sup>. En su producción funciona el sintagma de la historia entendida en sentido de la emancipación sublevatoria (por el período de producción estética), pero simultáneamente monta una historia fragmentada que aguarda su redención en pequeñas piezas de papel obra<sup>4</sup>. De allí la importancia que tiene la colección en sus dos caras, nuevamente. Pues a la vez que sostiene el *capricho* —aquello que señalábamos sobre cómo sólo la subjetividad del coleccionista puede decodificar las relaciones más singulares entre la historia colectiva y la pieza estética— del otro lado asegura la pervivencia de las huellas materiales, que esperan latentes otros modos de ser leídas. Esta es la tensión sobre la cual se establece la vigencia de su trabajo. Se constituye allí un materialismo superviviente donde el destino de la historia se aleja de las pretensiones lineales del historicismo. Con esto, más que repetir una lectura muy asentada en la matriz benjaminiana o didi-hubermaniana, intentamos poner de relieve que aquello calculado como destino histórico, sentido único posible, dirección totalizante, es desmentido en las piezas mismas<sup>5</sup>. Estas aguardan un nuevo ordenamiento para resignificar ciertos olvidos y dotar de sentido al presente. En esa línea, el catálogo construido en conjunto y en colaboración con la *Red Conceptualismos del Sur* propone un modelo, pues su configuración solo se sostiene en la medida en que la colección, desfeticizada, continúe atravesada por esas huellas de origen. El posterior desarraigo institucional desdibuja, entonces, esas genealogías.

En la actividad del coleccionista hay una garantía de continuidad, una espera del lector y del tiempo que permitirá descubrir lo que antes fue un detalle menor entre las cosas cotidianas. Las instituciones, si intervienen, cuando son de origen público y se adecúan a los materiales que conservan, pueden garantizar su cohesión y su sentido propio. Luego también agregar otra mirada, con sus respectivas determinaciones disciplinares. De ese modo, es posible lograr otro acceso al acervo.

## **Incorporaciones**

Entre los debates metodológicos actuales en artes se encuentra aquel que opone la búsqueda de un método histórico asociado a los sentidos políticos y sociales de una época,

con otro que garantiza en el acopio de los documentos una totalidad completa y objetiva. Ambos relatos movilizan diferentes aspectos de la historicidad. En el caso que traemos, en tanto la colección no es inmediatamente un documento para la historia del arte, proponemos pensar cómo su estructura interna contribuye a las disciplinas de conservación. En principio porque la colección de Romero tiene una tensura narrativa que da sentido a sus partes. Es decir, se sostiene según ciertas ficciones, aquellas que le atribuye el coleccionista por un lado y luego las del criterio de archivación<sup>6</sup>.

Incluso en la definición historicista “Una historia debería aspirar a reunir todos los datos del objeto que estudia y, al mismo tiempo, evitar toda marca narrativa que la aproxime al relato, con todos los elementos ficcionales que éste comprende” —así la caracteriza críticamente Andrea Giunta (2010, p. 7) por oposición a otros modos del hacer histórico—. Por eso, dentro de ese debate proponemos atender a los “elementos ficcionales” que concluyen la cita. Pues, sin ánimos de comparar la metodología de una disciplina con la de una colección, buscamos sin embargo afirmar que la ficción configura un aspecto intrínseco del material que observamos. De allí que sea necesario —quizá imprescindible, lo veremos— atender a ello en el análisis.

Antes de continuar volvamos sobre la siguiente afirmación: el almacenaje y sus respectivas leyendas en la colección personal de Romero está atravesado por un principio de *capricho*. En tanto “principio arcóntico” que configura la unidad de las piezas domina las relaciones entre los objetos. Los materiales están conectados por esa fibra íntima y la vida del coleccionista está comprometida a sostener ese relato. Desde el punto de vista del valor de las piezas hay también una transacción, puesto que ellas participan tanto del cuerpo de obra del artista cuanto de las lógicas históricas de un acervo. Habría una mixtura o una “contaminación” si seguimos los términos de Natalia Taccetta (2017, p. 245), entre las dos disciplinas. La colección de Romero en este sentido, acompañada por la temporalidad de una vida humana y finita, consigue una disposición mixta, trabajada en primera instancia por el artista y que se reconfigura en la labor de conjunto con los investigadores durante el proceso de catálogo y archivaje. Desde los documentos, pero también en los intersticios entre ellos, el espacio de la colección conforma una zona material problemática.

Ha sido destacado en otras ocasiones, los contenidos de los acervos funcionan tanto como sus lagunas. Ellas son centrales en su configuración, pues hay en los intervalos, en los materiales inconseguibles o supuestos, un plus de sentido. Taccetta, a propósito de la obra de la artista chilena Voluspa Jarpa, quien trabaja con el material de archivo del Estado de Chile, dice lo siguiente:

El archivo se conforma a través de las fisuras que permiten un acceso al pasado. Se caracteriza por la grieta, la cesura visible entre presente y pasado, siempre amenazada con su desaparición, pero que se conserva entre fugas que preservan el acontecimiento desde los huecos. (Taccetta, 2017, p. 243)

En Romero también esa importancia del intervalo funciona concomitante al principio transversal y jerárquico en el ordenamiento y su clasificación. Entre ambas lógicas se amplían los alcances, se multiplican los modos posibles de acercamiento al material. La lógica del afecto, desplazada por la catalogación externa, trabaja junto con los intervalos para sumar formas de visibilidad.

Puesto que el sitio particular que nos interesa dentro de esta colección es la cartelería política, consideraremos en lo que sigue la acción de retirar de circulación ciertos afiches callejeros elegidos por el artista en el tránsito urbano, pues suceden varias cosas en esa apropiación. Los afiches, carteles y volantes sustraídos conservan, por una parte, en su

datación y detalles compositivos la marca de la circulación social de su tiempo. Para el coleccionista resulta imprescindible agrupar los elementos del mismo tipo con vistas a su resguardo, llevar el material elegido hacia la colección y reunir, por caso, la mayor cantidad de carteles militantes en su acervo personal.

Por otra parte, coleccionar quita la utilidad intencional o práctica de las piezas en cuanto mercancía inmediata<sup>7</sup>, en el gesto de su apropiación se construye un futuro posible para ese material valuado a la baja en el presente de su circulación<sup>8</sup>. En el caso de Romero, al tratarse de obras en papel, incluso otorga cierta sobrevida<sup>9</sup> a lo efímero de ese material. Los fragmentos o piezas —y aquí recuperamos la perspectiva de Walter Benjamin en *El París de Baudelaire*— una vez “libres de la servidumbre de ser útiles” (Benjamin, 2013, p. 56) conocen un destino diferente del que hubiesen tenido en tanto publicidad urbana situada. El fragmento pierde su obligación de mercancía y su valor de uso queda trastocado, como si al quitarlo de la circulación se olvidara su existencia y con ello permaneciera disponible sólo para los ojos del coleccionista. Allí radica la importancia de recordar el mecanismo de la adquisición, de configurar y sostener su relato, al menos hasta que ese acervo consiga instalar una lógica externa en la consignación de los materiales.

Por último, sacar el afiche o el objeto de su emplazamiento original modifica algo del presente. Si bien de manera casi imperceptible, la ausencia del cartel produce una reubicación de la mirada. En Romero la acción de quitar los afiches callejeros es su marca personal, una determinación estética y política inscrita en la pulsión por conseguir aquellos objetos buscados. Sobre las circunstancias de adquisición para las colecciones, principalmente sobre libros, Benjamin traza algunas distinciones. Entre ellas se detiene en las particularidades de la subasta, la herencia, la compra en librerías, la compra por catálogos. Distingue las destrezas necesarias para cada una. Afirma:

Fechas, toponímico, formatos, encuadernaciones, propietarios anteriores..., todas estas cosas tienen que poder decirle algo, pero no de modo separado, sino que han de estar en armonía por cuya concordancia y profundidad el comprador ha de saber si el libro es o no para él. (Benjamin, 2010, p. 341).

Así, incluso en estos detalles la relación de quien colecciona con sus piezas es íntima, no es intercambiable, ni está sujeta a la especulación. Por ello la premisa de utilidad de los objetos es reemplazada por el valor del recuerdo. En cada pieza hay un recuerdo materializado, una memoria táctil. En este sentido es notable cómo la colección de Romero inscribe lo colectivo en el momento mismo de la conformación, su intención de trazar un destino para esa documentación bajo la tutela de la organización colectiva y pública. Su criterio afectivo inicial se mezcla luego con los criterios de la conservación institucionalizada y de ese modo se conforma un híbrido entre arte y documentación.

## **El archivo ausente**

Al poco tiempo de constituido el catálogo, luego del fallecimiento del artista y la disolución de la Asociación Civil, Galería Walden ingresa la colección como obra al mercado del arte. Se vende, en principio, el segmento “gráfica política”<sup>10</sup>. Por la reconstrucción temprana de Ana Longoni y Diana Weschler supimos que el segmento fue conservado como pieza conjunta, aunque el fondo documental se dividió en varias partes para su comercialización. La compra estuvo a cargo de ISLAA, un instituto de estudio en artes situado en Nueva York<sup>11</sup>. Las otras series del fondo, incluso aquellas del archivo personal de Romero<sup>12</sup> aún no digitalizadas, no figuran vendidas ni se conoce su emplazamiento físico. En

la página web <http://archivosenuso.org> de la cual participa la *Red Conceptualismos del Sur* están los registros digitales de “gráfica política” y “papeles personales”.

En la venta de la colección de Romero, lo venimos señalando, el material físico es devuelto a su carácter de mercancía. Su valor histórico institucional es también objeto de especulación económica en el auge de las poéticas desmaterializadas y de los documentos autobiográficos. Wechsler en una entrevista para el diario *Crónica* en su versión online, afirmaba:

En los últimos años hay una avidez por los archivos por la cuestión de la memoria y el arte conceptual... El archivo Romero está en el borde entre ser un archivo y una obra de arte. Esto lo hace codiciable para el mercado. (Wechsler, 2019, párr. 21).

En este escenario el valor de los archivos se eleva, pues se caratula como obra un material que desborda esa misma definición. De este modo consigue ser interesante para varios perfiles de venta, sea para instituciones dedicadas al trabajo de archivos —el caso de ISLAA— cuanto para coleccionistas individuales.

Pero con la venta del archivo se produce una interrupción decisiva. Todo el trabajo de conservación y catálogo queda en suspenso con el traslado hacia el extranjero. El desarraigo del material y la segmentación desarticula la narrativa construida a lo largo de los años. Quedan fragmentos complejos subsumidos a la imaginación del comprador y en su soledad se desactivan las tramas internas de relaciones. Luego de la venta el repositorio digital es el único emplazamiento que refleja la vastedad de la colección. Enumera, por una exhaustiva labor, incluso aquello que no pudo ser digitalizado. En efecto, en la actualidad apenas puede entreverse —y con mucha dificultad— la dimensión original del archivo y eventualmente rastrear desde allí algunos documentos puntuales.

En efecto, la pérdida se vuelve el eje de este archivo. Es el núcleo del relato que hoy la reúne. Sobresale por este motivo la tensión entre la materialidad de las obras y el trabajo de digitalización, una zona que es también relevante en el contexto de las investigaciones actuales. En ese sentido quisiéramos recuperar una pregunta de orden teórico que Andrea Giunta formula a propósito del llamado *archive fever*: “¿La idea de un archivo digital universal no alimentará la certeza de que solo existe lo que está on line?” (Giunta, 2010, p. 51)<sup>13</sup>. El interrogante tiene algunas trampas, pues la historiadora en su libro construye series dicotómicas que luego desarma con matices. A lo largo del texto propone afirmaciones, a primera vista taxativas, y con ellas construye una lógica argumentativa. Postula, por ejemplo, al hablar de la multiplicación de los archivos virtuales, su riesgo de convertirse en “una sesión de fuegos artificiales *ad infinitum*” (Giunta, 2010, p. 32); logra también oponer la tan demandada “democratización” de los archivos a una eficaz “política del conocimiento” (Giunta, 2010, p. 32) o la “digitalidad” a la “accesibilidad” de los documentos. Es decir, términos que encontramos usualmente como sinónimos, aquí se contrastan con el reverso de sus usos posibles, lejos de un optimismo ingenuo. Giunta nos sitúa así en problemas de latitud sur, entre el mercado internacional y la reconstrucción histórica.

Es significativo entonces comentar el doble signo de la digitalización. Su importancia para visibilizar los materiales, por un lado, y por el otro, diremos, su fascinación. Es decir, aquella capacidad de lo virtual de permitir una aproximación a los documentos y que contribuye asimismo al carácter lagunar del archivo. Recordemos aquellos ojos de agua que citaba Didi-Huberman en *Arde la imagen* (2012) para pensar la memoria: “Nos encontramos frecuentemente enfrascados en un inmenso y rizomático *archivo de imágenes heterogéneas* que resulta difícil manejar, organizar y entender, precisamente porque su laberinto está hecho

tanto de intervalos y lagunas como de cosas observables” (Didi-Huberman, 2012, p. 20), dice el autor. Bajo esa máxima —que traíamos arriba en la misma línea con Taccetta— las diferentes tareas de conservación podrían comprenderse como intentos sucesivos tendientes a completar aquello que por definición no es posible. Por eso su tarea es impostergable, pues procura sostener en el tiempo una visión de lo cotidiano de una época, o al menos dejar testimonio de su existencia.

Giunta, por su parte, destaca la capacidad contradiscursiva de los documentos, afirma que “constituyen un repositorio desde el cual es posible construir otras historias” (Giunta, 2010, p. 31). Lo hace desde una posición reivindicativa. Arguye que en Latinoamérica la tendencia hacia el archivo permitió trabajar materiales propios, rescatar documentos presentes en el territorio<sup>14</sup>, incluso competir (con colecciones propias) ante exposiciones extranjeras. En esta misma perspectiva quisiéramos insistir con la venta del archivo de Romero como negativo de aquellas afirmaciones. Su recorrido de mercado forma parte de un circuito frecuente para las narrativas documentales del sur continental. En otras palabras, la geografía continúa disputándose desde lo tangible, en estos casos, de sus archivos. Por fortuna los aprendizajes colectivos se complementan con las herramientas disponibles. Aquí, la veloz digitalización deja un testimonio resquebrajado y cortante que permite todavía trabajar sobre la propia historia, aun a sabiendas de que constituye un breve fragmento del material original.

Ante esta coyuntura, más que una cronología —a la manera de un archivo ideal en donde todo material puede conservarse, con estrategias inamovibles de catalogación que producen un archivo objetivo, universal, permanente y que permiten abordar cada una de las partes— más bien los archivos latinoamericanos proyectan otros modos de trabajo. Leemos una vez más con Walter Benjamin: “La historia universal carece de estructura teórica. Su procedimiento es el de la adición: proporciona una masa de hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío. En cambio, en el fundamento de la historiografía materialista hay un principio constructivo” (Benjamin, 2019, p. 317). En los últimos años es notable cómo este principio historiográfico al que refiere la cita se tensa con lo efímero, especialmente —valga la insistencia— en los enclaves del sur global. Quizás porque en el presente se vuelve cada vez más difícil negar el funcionamiento de aquello que se tiene y luego es desplazado o desaparece. Los materiales empleados en las investigaciones están constituidos bajo esta lógica.

La mixtura digital y física, a la que se recurre cada vez con mayor frecuencia, confiere relevancia al lenguaje material de los documentos, pero a la vez hace visible la importancia de las hipótesis de lectura. En este caso, el archivo ausente parte de una visión dialéctica, una forma de reconstrucción situada que trabaja con el material despertando en él sus relaciones temporales. Por eso en la colección hay también un *modelo en miniatura* para esta práctica de la memoria histórica. En el caso de la colección de Romero el giro de la venta, acompañado de su catalogación y del trabajo de *Archivos en Uso* muestra una posición materialista y latinoamericana, que define las condiciones de producción y de circulación de los documentos. Es compleja porque contempla el uso de la digitalidad y porque busca tanto la conservación como la resonancia de los vastos recursos imaginativos del sur continental.

Allí reside un problema que Benjamin detectaba ya en el coleccionismo de Eduard Fuchs que refiere al interés solipsista sobre las colecciones y construye su carácter agónico. Podríamos pensar en ese sentido la adquisición por parte de los compradores del segmento de gráfica política de Juan Carlos Romero. Esa acción pone en riesgo la posibilidad de llegar al corazón de la historia que aguarda en sus piezas. Cuando se adquiere una colección como objeto de arte para dejar que descansa en reservorios individuales, el riesgo inmediato es desvanecer el principio afectivo que reúne sus partes, bajo una mirada de mercado. Por tanto, esa colección precisa del trabajo múltiple a su alrededor, exige una confrontación para poder

reactivar sus tramas internas<sup>15</sup>. Así, el inventario de estas poéticas, además del registro que permite discernir aquello que se intercambia o su lugar en el paisaje de otras poéticas de archivo, responde al intento de constituir capas que permitan visibilizar, en los términos de Suely Rolnik, su propia *carga poética*. Es decir “la capacidad del dispositivo propuesto de crear las condiciones para que tales prácticas puedan activar experiencias sensibles en el presente” (Rolnik, 2008, p. 10). El almacenaje afectivo de la colección original se reúne con un principio arcóntico externo, pero su potencia se muestra solo en tanto colabora con la sobrevida de los materiales en un trabajo institucional arraigado en la mirada del artista.

La construcción de esta historicidad trabaja con los restos y las posibilidades de reconstrucción de la memoria de los objetos. Así como Benjamin afirma, al desarmar su biblioteca personal, que la tarea del coleccionista es un ejercicio con la historia (“subraya la presencia del azar y el destino, haciendo revivir los colores del pasado” Benjamin, 2010, p. 338), podríamos pensar, extrapolando los términos, al historiador latinoamericano como un coleccionista que recorre urgido los escaparates, intentando recoger los objetos menores que constituyen su trama. Pues el historiador del arte, especialmente, sabe que el material con el que trabaja es un material inestable, atado a las condiciones de su tiempo y a las condiciones de su circulación. Aquello que puede ser rescatado del olvido, visto o estudiado depende de las circunstancias.

Este terreno, conocido por el trabajo de Didi-Huberman (2012) insiste en que lo que retorna del pasado como imagen de valor coincide con las condiciones de visibilidad y enunciabilidad del presente. Aunque fragmentaria, la imagen que retorna desplaza los sentidos iniciales para formar parte de una narrativa contemporánea. Puede entonces proponer otros puntos de partida para pensar su propio tiempo. De allí que el traslado de la colección de Romero signifique una deslocalización y aún así logre contribuir, en ausencia, a una lectura crítica (rasgada) de la historicidad en poéticas actuales.

## Consideraciones finales

En este recorrido seguimos la lectura crítica del filósofo alemán Walter Benjamin para aproximarnos a una lectura del coleccionismo en Juan Carlos Romero. Pues si bien nos posicionamos desde el sur global, resuena en aquella escritura una filosofía de lo menor donde lo postergado por el relato de los vencedores resurge con fuerza histórica. Este es el valor de su método “micrológico y fragmentario”, como lo caracteriza su colega Theodore Adorno en *Prismas* (2008). Desde esta perspectiva los documentos de Romero aparecen como fragmentos materiales de la historia colectiva.

Cuando ocurre la mudanza hacia la casa de Monserrat y la catalogación, el lenguaje de las piezas —cuyo relato estaba supeditado a la visión del artista, a su manera de contar su historia a través de esos fragmentos— se separa de una visión única. La catalogación y el traslado son insumos que contribuyen al pasaje del sujeto singular como voz única autorizada para recorrer el material de la colección, hacia el carácter público del archivo. Las piezas colmadas de aquel pasado individual se prestan entonces a trabajar como documentos. Otros relatos se vuelven posibles para estos materiales (en pequeños segmentos o de conjunto). De allí la importancia de la conformación de la *Asociación Civil - Archivo de Artistas*.

La catalogación asegura asimismo que la información mínima sobre cada pieza quede establecida. Es un piso de trabajo para futuros recorridos, artísticos o de investigación. En estas páginas, por tanto, la hipótesis con la que trabajamos es que la actividad del coleccionista por su carácter político, devino archivo en un movimiento orgánico —acordado, construido— que permitió, en los términos de Suely Rolnik (2008, p. 10), la activación de su carga poética para el presente. La tarea de acopio del material asumió, así, que *hacer* la

historia es seleccionar pacientemente elementos del pasado común para contribuir a su documentación y relato. Romero contó, en ese sentido, más que con un afán historicista con una visión constructiva. El fallido horizonte revolucionario deja un siglo astillado que guarda testimonio del momento histórico. Sus pedazos —afiches rajados, volantes, revistas, pequeños objetos— al salir del flujo mercantil quedan en suspenso esperando otra escala que los revalorice. En el caso de Romero esa escala es la de la historia.

Además, decíamos, hay una especial atención a las formas de incorporar las piezas de colección. Ese momento también es una instancia sociopolítica. Los afiches arrancados de la vía pública son un evento explícito en este sentido. A ello se agregan aquellos afiches o revistas guardados por colegas que fomentaron esa afición o también ciertos folletos que antes de su descarte fueron cuidadosamente recogidos con la intención de agruparlos junto a otros. Por estos movimientos sutiles la acción del coleccionista es un trabajo de lo menor, de lo mínimo. Es en los detalles, fiel al método montajista benjaminiano, donde la historia se articula. Un depósito de piezas breves muestra el paso del tiempo. Restituyéndoles un uso, sea para la investigación o como insumo artístico, o sea simplemente para su visionado, las piezas adquieren nuevas formas de participación.

La acción común y la elección de estas herramientas de trabajo, las propias dinámicas de su trabajo artístico, hacen del trayecto de Romero una vía situada para recorrer la memoria del último tramo del Siglo XX. Su colección en soporte papel muestra una conjunción fundamental de la época, las posibilidades técnicas orientadas a ciertas tendencias estéticas. El papel, al igual que su circulación urbana, evidencia un modo de producción que se ajusta a las experiencias y las maneras de pensar su tiempo. Si como dice Didi-Huberman cada vez que miramos o leemos habría que reflexionar sobre qué ocasión impidió la destrucción de un material, cada documento es entonces una muestra en negativo de lo que ha sido y de lo que no pudo guardarse. Importa porque deja ver la laguna a su alrededor, el tiempo perdido que se aloja en sus partes. Por eso, sostenemos, el trabajo de investigación precisa reflexionar sobre las técnicas de acopio de datos según el tipo de material. Su ficción interna, la que sostiene la estabilidad relativa del conjunto, es tan estructurante como las herramientas disponibles para el análisis.

Pero asimismo es fundamental la dirección de apertura, el horizonte sostenido durante el trabajo de acopio y catálogo en sentido de su socialización. Cuando al pasaje entre el coleccionista individual —la vitalidad en encontrar un nuevo cartel, el ansia de traer a la colección un tramo del paseo callejero— se suma un interés de construcción común surge una narrativa compleja. Habrá zonas inaccesibles que muestren lo inestable del relato, algunos papeles sueltos, objetos inusuales y fuera de catálogo. Ese carácter evidencia que el coleccionismo no es inmediatamente archivable. En ese sentido, problematizar las formas de continuidad para los documentos de otro tiempo es una tarea actual que precisa un método de abordaje. Será preciso trabajar multiplicando las tramas históricas para construir saberes tan imprescindibles como los propios segmentos de archivo.

## Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (2008). Prismas. En Autor, *Crítica de la cultura y sociedad I* (pp. 6-351). Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (1982). Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs. En Autor, *Discursos interrumpidos* (pp. 89-135). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2010). Voy a desembalar mi biblioteca. En Autor, *Obras completas* (Vol. 4, Libro 1, pp. 337-345). Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2013). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- Benjamin, W. (2016). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2019). *Iluminaciones*. Buenos Aires: Taurus.
- Cañada, L. (2015). Memorias en construcción. El archivo de Juan Carlos Romero. *NIMIO. Revista de la Cátedra Teoría de la Historia*, 2, pp. 66-72.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Oaxaca: Ediciones Ve.
- Foster, H. (2004). El impulso de archivo. *NIMIO. Revista de la Cátedra Teoría de la Historia*, 3, pp. 102-125.
- García, L. (2012). Soberanía sobre las ruinas. Walter Benjamin trapero de la historia. En Korinfeld, D. y Villa, A. (Comps.), *Juventud, memoria y transmisión. Pensando junto a Walter Benjamin*. Buenos Aires: Noveduc.
- Giunta, A. (2010). *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Guasch, A. (2011). *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Ranciere, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Rolnik, S. (2008). Furor de archivo. *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, 9(18-19), pp. 9-22.
- Romero, J., Davis, F. y Longoni, A. (2020). *Romero*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Valderrama, M. (2015). *Traiciones de Walter Benjamin*. Buenos Aires: La Cebra/Palinodia.
- Wechsler, D. (5 de marzo de 2019). Se vendió y no se sabe dónde está. La historia de la colección de afiches políticos más importante del país. *Diario Cronista*. Recuperado de <https://www.cronista.com/clase/checklist/Se-vendio-y-no-se-sabe-donde-esta-la-historia-de-la-coleccion-de-afiches-politicos-mas-importante-del-pais-20190305-0001.html>

## Notas

<sup>1</sup> En otros segmentos participaron de la catalogación los investigadores en formación Katarzyna Cytlak y Fermín Acosta. El trabajo está disponible on-line en la página de archivos en uso de la Red de Conceptualismos del Sur. El proyecto fue impulsado por Ana Longoni y Fernando Davis. Puede consultarse en [www.archivosenuso.org/acerca\\_de\\_romero](http://www.archivosenuso.org/acerca_de_romero)

<sup>2</sup> Con esta expresión nos referimos a la potencia creativa de Juan Carlos Romero para construir y sostener en el tiempo los primeros criterios de selección y conservación para sus materiales. Su mirada puesta en el archivo permitió traer al presente piezas de procedencia muy dispar, reunidas según una detención de la mirada hacia los procesos políticos colectivos. Con esto, entonces, más que señalar la originalidad de las piezas o un genio excepcional de elección y guardado —del cual se desprendería un modo unívoco, homogéneo de comprender las piezas— más bien proponemos pensar, entre la afición y el capricho, un impulso de archivaje de elementos que por su materialidad podrían haberse perdido con rapidez, pero además cuya captura representa el resto material de diferentes intereses y articulaciones que sucedían en torno de Romero. Su implicación en diferentes grupos, episodios del arte y la política en la región hace que este acervo conserve la impronta de conjunto y por ese mismo motivo, es decir, porque Romero siempre alentó los proyectos colectivos, insiste en una fisonomía grupal, organizada narrativamente y detallista en los cuidados de conservación.

<sup>3</sup> Lucía Cañada en “Afiches, mates, relatos e inventario. Memorias en construcción” (2015) indica la cantidad de documentos registrados en una serie de períodos breves. Por caso, señala que para el de 1976 a 1983 el archivo registra apenas 5 entradas.

<sup>4</sup> En el catálogo del segmento de gráfica política, como ejemplo, los primeros volantes son de la década del cincuenta. Aun así, los materiales de esta sección toman cuerpo, es decir, se consolidan como conjunto hacia los ochenta. Se observa en esa década una repentina multiplicación de los documentos que lo componen. Puede verse la sección del archivo digitalizado en <http://www.archivosenuso.org/jcr/cronologico#>

<sup>5</sup> Didi-Huberman en *La imagen superviviente* (2009) recoge el legado de Aby Warburg y lo hace comparecer ante los sistemas ideales renacentistas. El método warburgiano, perturbador, fantasmal, le permite consolidar un

---

modelo histórico hecho de remanencias. Abandonando la pretensión evolutiva de una historia del arte lineal descalabra el ideal de progreso al interior mismo de la disciplina. Es decir, según esta lectura, en la misma forma del relato hay ya otro modo de pensar la historia. En esa afección de lo que *turba y vuelve* proponemos ubicar la colección de Romero.

<sup>6</sup> Cuando el material de Romero es trabajado por Ana Longoni, Fernando Davis, Fermín Eloy Acosta, Ramiro Manduca, Lucía Cañada, Katarzyna Cytlak, la mirada subjetiva del artista cede frente a la multiplicidad enunciativa del archivo. Nos preocupamos aquí entonces por el modo en que ese carácter interseccional revela un aspecto problemático de la colección.

<sup>7</sup> En *París, capital del siglo XIX* Benjamin dice “El coleccionista es el verdadero inquilino del interior. Hace asunto suyo transfigurar las cosas. Le cae en suerte la tarea de Sísifo de quitar a las cosas, poseyéndolas, su carácter de mercancía” (Benjamin, 2013, p. 55). El crítico ubica en ese gesto la tarea política de la colección, un modo posible de deslocalizar el consumo. Es decir, si en los términos del capital los objetos se dispersan según el valor de mercado, a partir de la cita puede verse cómo esa dinámica que procura mantener la mercancía siempre en circulación es interrumpida por la actividad de la colección. Lejos de su utilidad inmediata el objeto es más bien un engranaje en el relato de vida del coleccionista.

<sup>8</sup> Además de lo mencionado en la nota anterior sobre los efectos de quitar las mercancías del tránsito del capital, vale aclarar además que ese proceso de desactivación económica del coleccionismo vira hacia la especulación cuando es atravesado por el mercado del arte. Cuando este intenta reinsertar ese elemento como rareza, lejos de la intención de comunidad y agencia material que proponen de los archivos públicos, el intervalo no es más que otro modo de plusvalía.

<sup>9</sup> Hay un vocabulario muy propio de la supervivencia especialmente trabajado en el libro de Miguel Valderrama *Traiciones de Walter Benjamin* (2015). Allí se discuten los matices de nociones como las de pervivencia y sobrevida desde una lectura situada en Latinoamérica.

<sup>10</sup> Ricardo Ocampo comunicó en varias ocasiones y por distintos canales la posición comercial de la galería: reservarían la identidad de los compradores hasta que ellos mismos hicieran pública su adquisición.

<sup>11</sup> Puede consultarse el sitio web de ISLAA en <https://www.islaa.org/alliances>

<sup>12</sup> Seguimos la demarcación de archivos en uso para distinguir diferentes secciones del fondo documental. El *Archivo de Artistas Juan Carlos Romero* incluye obra de Luis Pazos, Elena Lucca, Carlos Ginzburg, entre otros. “Gráfica política” contiene la digitalización del segmento vendido. Al “Archivo personal” corresponde otra entrada en el sitio y del cual quedan registro de algunas piezas, en su mayoría volantes, revistas, folletos y periódicos, también una sección dedicada al folklore del mate.

<sup>13</sup> En la misma dirección de la pregunta de Giunta es necesario recordar la variedad de secciones que componían el fondo documental, tanto aquellos en soporte papel cuanto los objetos tridimensionales. Series muy diversas además de las ya mencionadas se agrupaban en torno al libro de artista, la yerba y el mate, el tango, objetos sobre la muerte, etc.

<sup>14</sup> Brevemente, aunque con agudeza, Giunta comenta asimismo la etiqueta de “arte latinoamericano”, su uso operativo a la vez que sus reiteradas deserciones (Cfr. Giunta 2010, pp. 33-44).

<sup>15</sup> En los términos de Walter Benjamin “Desde luego que aumenta el peso de los tesoros amontonados en las espaldas de la humanidad. Pero no le da a ésta fuerzas para sacudirlos y tenerlos de este modo en las manos” (Benjamin, 1982, p. 102). Habría que permanecer en esta distinción para asumir las diversas direcciones de las tareas de conservación, en espacios públicos y privados.