

Eliseo Sierra

Al acecho de las imágenes; ensayos visuales de Luis Romero.

La presente exposición nos muestra el recorrido de la producción artística de Luis Romero desde finales de los años ochenta hasta nuestros días. Se trata de una selección de obras que atestigua su incesante actividad a lo largo de casi treinta años, lo cual nos permitirá visualizar y entender en extensión y en profundidad el legado de su trabajo. Lourdes Blanco se preguntaba, al inicio de este proyecto expositivo, quién era Luis Romero, cuál es su relevancia como artista en la escena plástica nacional, pues ya conocemos su importante labor como promotor y divulgador del arte contemporáneo. Digamos que su trabajo había sido exhibido parcialmente lo que, de alguna manera, nos impedía hacernos una imagen de su trayectoria. Esta exposición pretende saldar esa deuda. Sin embargo, más que mostrar obras del artista, nos interesa revelar, si acaso eso fuera posible, el proceso de su creación.

En un contexto general de dudas más que de certezas, los inicios de Luis Romero como artista se remontan a los movedizos años ochenta. En el marco de la crisis de la modernidad y la ofensiva postmoderna, los cimientos culturales que soportan las prácticas artísticas se desmoronan. Incluso la pintura como manifestación dominante del acontecer plástico, que había tenido un *segundo* y efímero debut en esa década, hace aguas pocos años más tarde. Desasistidos de un plan de vuelo, sin confines específicos que alcanzar, los artistas contemporáneos, especialmente los jóvenes, deben apelar a los *desechos simbólicos* que flotan aquí y allá. La historia del arte, así como la realidad del entorno se transforman para ellos en insumos, en una suerte de gran *almacén* al que acuden para agenciarse las pistas que les garanticen su propia sobrevivencia. En este sentido, el artista contemporáneo es un recolector. Si para algunos críticos este es un

panorama desolador, para otros-como Arthur C. Danto-constituye el paroxismo de la libertad. Rotos todos los lazos, sueltas las amarras, los artistas levantan anclas sin destino conocido. En todo caso, *¿Cómo podrían el pintor y el poeta decir otra cosa que no fuera su encuentro con el mundo?* ⁽¹⁾.

Desde luego, la pintura agonizante de esos años estampará su influencia, pero a ella se le sumará cierta iconografía punk que le interesaba a Romero y pronto dirigirá su mirada hacia el trabajo de los abanderados del arte conceptual venezolano de la década de los setenta, Roberto Obregón especialmente, y algunos de los artistas más representativos de los años heroicos de la vanguardia internacional, como Marcel Duchamp y László Moholy-Nagy. En este sentido, podemos verificar un desplazamiento que va desde la pintura y su arsenal expresivo hasta la estética conceptual, pasando por la exuberancia de medios que aporta el constructivismo, siendo la figura del pintor la presencia que parece guiar este oscilante recorrido. Romero no hará arte conceptual, sino que se apropiará de su estética y sus estrategias para enriquecer su producción artística. Tal vez por eso su condición de pintor podría resultar para algunos problemática, pues de hecho encontrarán, en términos fácticos, poca pintura en su obra. Sin embargo, es básicamente desde la pintura, la pintura como matriz, la pintura desde la sala de terapia intensiva, desde donde proyecta su trabajo: el espacio, la composición, la estructura, los ritmos, el movimiento, las tramas visuales, las calidades, las transparencias están asociadas a ella. Para Eugenio Espinoza, Romero “... *se ha (...) interesado en los últimos vestigios de la pintura. La expresividad que para él podría tener sentido sería aquella que mostrara el último esfuerzo [de la pintura] por permanecer activa.*” ⁽²⁾

Todo aquello que le importe tanto visual como conceptualmente podrá hallar espacio en la obra de Romero. Sin prejuicio alguno echará mano incesantemente de otros medios, incluso contaminados unos con otros, como la fotografía, el collage, las artes de la impresión, el diseño gráfico, la escultura, la instalación e, incluso, la fotocopia, si acaso lo considerara necesario (como puede verificarse en esta exposición), en función del registro de la imagen encontrada o en la consecución de la imagen deseada, “...

tentativas afanosas siempre insuficientes y provisionales implicadas en la aventura de captar, interpretar y expresar los ritmos, contenidos y dimensiones de la realidad ...⁽³⁾

En este sentido, su interés por la obra de Moholy-Nagy ha sido determinante. Quizás a Luis Romero no le interesa hacernos reflexionar sobre el arte, pero sí convertir nuestro ejercicio perceptivo en una significativa experiencia estética. Sin duda, las estrategias conceptuales que *traducen, con mayor o menor pérdida, absurdos y misteriosos empujes hacia la imagen, que son más o menos adecuados en relación a oscuras tensiones internas*⁽⁴⁾, quedarán aquí al servicio de la configuración formal de la obra.

Juegos y goces, estremecimientos y sacudidas quedan registrados en su trabajo.

Los signos de la desintegración que le preceden, están inscritos tanto en su aproximación al arte como en su manera de hacer obra. Recolectar, por ejemplo, era una práctica conocida por Romero. En sus inicios, cuando todavía no tenía real conciencia de su interés por el arte, ya realizaba experimentos visuales colectando todo tipo de objetos para después organizarlos según su forma y su color. Eran constelaciones, instalaciones efímeras que se desvanecían cuando Romero regresaba cada uno de los elementos a sus lugares de origen. Recolectar y ordenar, más que una *manera*, se convirtió en un sistema, en un método de trabajo que le ha permitido al artista alimentar y proseguir su obra desde entonces. Recolectar, supone también otras importantes

acciones asociadas: recorrer, deambular, vagar, acechar incluso, discurrir a través del tejido urbano, un poco como el *flâneur* de Baudelaire, quien en la segunda mitad del siglo XIX enfrentaba su propia contemporaneidad. Todas estas indagaciones dejan su impronta en la obra: la van cargando de sentido.

Pero ese desplazamiento en el espacio se verificará también en el tiempo, en un ir y venir a través de las pulsiones de la historia de la pintura, encarnando, aun sin proponérselo, algunos de sus mitos fundacionales: el de su origen y el de su interrupción. Umbral y postrimería puestos en juego desde la emergencia de la crisis contemporánea.

En 1988 Luis Romero fotografía la silueta de una jaula con pájaros proyectada sobre la pared (Sin título, 1988. Transparencia): una suerte de dibujo sin papel. La obra – efímera- es la experiencia estética del hallazgo, la fotografía es sólo el asiento documental de esa experiencia. Considerada por el artista como su primera creación, este encaje de sombras arrojará, paradójicamente, mucha luz sobre su obra posterior.

Este gesto simbólico reedita, de alguna manera, el mito fundacional del origen de la pintura que consigna Plinio el Viejo en su *Historia Natural*: la sombra como génesis arcaica de la representación pictórica, el trazado del contorno de la figura humana como umbral del quehacer artístico. El hombre atrapado formal y simbólicamente en la línea; las aves en cautiverio atrapadas por el instante.

La silueta, esa imagen sin cuerpo hecha de sombra, reaparecerá hasta hoy –como atisbo- en el trabajo de Romero: en sus autorretratos, en los fotogramas realizados en

Ámsterdam que rememoraban las instalaciones efímeras ensambladas a partir de objetos recolectados, en las pinturas en blanco y negro que capturan perfiles silueteados del paisaje urbano, sólo por citar algunos ejemplos, pues la silueta es un recurso permanente en su trabajo. Esas enigmáticas presencias son en realidad pura rememoración de ausencias. ¿Ausencia también de la pintura?

Es sugestiva la noción de contemporaneidad que nos ofrece Giorgio Agamben, siguiendo la línea de interpretación del filósofo intempestivo Federico Nietzsche. Para Agamben la contemporaneidad se trata de un tiempo de complejas contradicciones, de flujos y reflujos, de oscilaciones temporales; la contemporaneidad es el centro de múltiples tensiones, virtualmente invisible para los que están sumergidos en ese torbellino. Sólo aquellos que oponen una cierta distancia crítica a la actualidad -desde una suerte de anacronismo- pueden visualizarla y aproximarse a ella más certeramente. Antes que deslumbrarnos por la luz que arroja el presente, debemos atender a las sombras que proyecta la actualidad, captar su “íntima oscuridad”, como bien lo dice Agamben. ⁽⁵⁾

Otro aspecto por él destacado tiene que ver con los tiempos: “la contemporaneidad se inscribe en el presente señalándolo sobre todo como arcaico y sólo quien percibe en lo más moderno y reciente los indicios y las signatures de lo arcaico puede ser su contemporáneo. Arcaico significa: próximo al *arché*, o sea, al origen.”⁽⁶⁾ La contemporaneidad aloja sensibles cargas primitivas. Luces y sombras nos remiten simultáneamente al presente y a un pasado remoto. Si Agamben está en lo cierto, podríamos alegar que la obra de Luis Romero constituye la real representación de la escena contemporánea.

Su aproximación al arte también encarna otro mito inaugural de la historia de la pintura: el gesto de Apeles: *un gesto paradójico –pues se trata del gesto gracias al cual todo gesto pictórico se interrumpe -y ejemplar – pues en él reside, según Plinio, la superioridad del artífice.* ⁽⁷⁾ Para Pérez Oramas “... *el gesto de Apeles se inscribe en los inicios de la pintura y debería, por lo tanto, subsistir hasta su final. Todo gesto de origen, todo rasgo originario –en el sentido exigente del término- debe tener una figuración esencial en las postrimerías de aquello a lo que ha dado origen*”. ⁽⁸⁾

Lo que me interesa subrayar en este caso es la interrupción de la operación pictórica, la congelación del gesto justo antes de que la pintura toque la superficie. La cesura del pintar y el distanciamiento crítico que esa cesura supone. Y la potencial inhabilitación, el germen autodestructivo gravitando sobre la pintura, desde sus orígenes. Diríamos que la encarnación de este mito es radical en la obra de Luis Romero.

Por esta razón, uno de los aspectos posiblemente más llamativo de buena parte del trabajo de Romero es su condición de obra “intocada”, lo que evidentemente contrasta con la usual factura pictórica; en su caso casi no hay materia, ni una topografía de la superficie, como si la imagen se hubiese revelado sobre el soporte. Más allá de la pintura el artista apela a otros recursos para la configuración de la obra. La imagen adquiere, por esta vía, la calidad de impronta, de inscripción, de huella, de memoria. Y la memoria es fundamental en el trabajo de Romero: a través de ella la imagen se va cargando con otros espesores de significación. Signos gráficos y tipográficos, palabras, recortes del paisaje urbano, fragmentos de la arquitectura, marcas desaparecidas, emblemas, entre otros, dan cuenta de sus recorridos por la ciudad.

Mecánica celeste

En el primer grupo de obras -que datan de 1995- el artista deja consignados sus más apasionados intereses artísticos. Se diría que este primer bloque constituye un panteón, un homenaje a algunos de los creadores que más ha valorado y ha permeado su propio trabajo. Man Ray, Marcel Duchamp y, muy especialmente, Roberto Obregón y László Moholy-Nagy quedan convocados, citados, atrapados en la red que constituye su muy particular expresión plástica, reunidos en una sensible y simbólica comunidad. Este primer bloque es, al mismo tiempo –y paradójicamente–el autorretrato de Luis Romero. Él ha logrado diseccionar y extraer elementos conceptuales y formales de estos artistas e integrarlos al tejido que despliega su personal lenguaje visual transformando, por así decirlo, su propia *voz* en una *polifonía imaginal*. Entramos aquí en los terrenos de la intertextualidad, y entendemos que la obra se construye y reconstruye también a partir de los aportes, no solo personales, sino de aquellos otros que nos ofrece la cultura. Pero la tipología de la arquitectura de este panteón erigido por Romero no es la del monumento, por el contrario, es la del taller, la del laboratorio, en el interior del cual convive dialógicamente esa pluralidad de voces. Apropiación, consustanciación y conquista.

Como para subrayarlo, en este primer bloque de obras hay un autorretrato (Autorretrato, 1995): el perfil siluetado del artista. Cuando lo contemplamos no podemos dejar de evocar al mismo tiempo, fundido con el suyo, el autorretrato siluetado de Roberto Obregón, en la Serie *Niágara* (1994). Obregón hecho de sombra, Romero hecho de luz. Lo de luz no podía ser de otra manera, pues la pieza de Romero es un fotograma, una técnica que inscribe con luz sus objetos sobre el soporte, sin la mediación de ningún

dispositivo mecánico. Este fotograma y otros que aparecen en este primer bloque también rememoran los fotogramas pioneros de la modernidad, los de Man Ray y los de Moholy-Nagy, quien concebía la idea de *pintar* directa y metafóricamente con luz, sin la intervención de la mano del artista, de allí la cualidad *intocada* de estas piezas. Algunos de los fotogramas de Romero (de la serie *Ausencia*) configuran una colección de objetos siluetados, fragmentos de vida quizás, organizados por forma y tamaño, como buscando obsesivamente un orden, tal vez aquel orden al que aspiraba el grupo de los *Disidentes*, cuando apelaba a la geometría a principios de los cincuenta. Curiosamente presentimos en estos fotogramas una cierta connotación primitiva, como si se tratara de una figuración arcaica.

¿Cómo no relacionar el experimento visual que llevaron a cabo Man Ray y Duchamp en el film *Anémic Cinéma* (1926), contemplando los círculos concéntricos de luces y sombras, virtualmente en movimiento, de los *Estudios para nocturnos* de Romero? Y, sobre todo, como no asociar mentalmente la trama de puntos que está presente en buena parte de la obra de Moholy-Nagy con esta otra que apreciamos en *Pelvis*, y en la serie *Nocturnos*? Esa trama se ha convertido en la marca de Luis Romero, un poco como la cuadrícula signa la obra de Eugenio Espinoza. Pese a apuntalar la imagen, no se trata de una estructura rígida, por el contrario, en el marco de una modernidad líquida, es más bien una malla, un tejido que fluye con movimiento ascendente y ondulante, que se trepa aquí y allá y juega parafraseando, con humor, las manchas del *Jaguar*, en una clara asociación con otro proyecto de Roberto Obregón de finales de los años setenta. De igual manera, lo hace en *Eclipse*, adquiriendo el punto de la trama carácter figurativo, como se podrá ver en el conjunto de las obras que sigue a continuación. Como si brotaran de la penumbra, muchas de estas imágenes están cargadas de

sensaciones oníricas, casi espectrales, tal vez porque su resolución se despliega en una extensa gama de grises. Lo cierto es que ya este primer bloque nos ofrece un grado de complejidad que demanda una atenta y sensible visión asistida con el recurso de la memoria.

De *Eclipse* (1995) pasamos al *El libro negro de la Noche* (2013). Este conjunto de obras conforma una suerte de gran mural abstracto y figurativo al mismo tiempo. El ensamblaje de obras configura una retícula y, a través de los módulos rectangulares que se generan, vemos una extensa gama de formas circulares que parecerían desplazarse – virtualmente- en el espacio. Como en *Eclipse*, aquí la trama de puntos pasa de la condición de recurso gráfico a la representación simbólica de un universo cósmico. Puntos o formas circulares transformadas en esferas celestes que se agrandan o se achican y que, como globos errantes, surcan el espacio; se acercan o se separan por los efectos de una extraña ley de gravedad; devienen en muchedumbres desordenadas; brillan en el firmamento o desaparecen en la oscuridad abovedada de la noche. Como Moholy-Nagy, a Romero también le interesa la temática del universo, pero a diferencia de aquél cuya mecánica celeste estaba insuflada por la luz enceguecedora de la épica de la utopía futurista, el universo de Romero parece encontrarse más cerca de las pulsiones del lirismo elegíaco de los *Himnos de la noche* de Novalis, un poeta que le interesaba particularmente a Obregón.

De las heladas e inconmensurables extensiones del firmamento pasamos al confinamiento que supone una reja. El artista registra con su cámara, en sus recorridos por la ciudad, lo que Félix Suazo llama “geometrías sumergidas”⁽⁹⁾, en este caso, una suerte de geometría “aplicada” que se utilizó en la confección de rejas metálicas para

puertas de casa o de edificio. Esta acción documenta, no sólo unas prácticas sociales de *apropiación popular* de una estética que fue dominante y que, de alguna manera, dio *cuerpo* al proyecto de la modernidad en Venezuela, sino también su condición de artista recolector. Con mirada escrutadora Romero rescata del anonimato, de la invisibilidad, un elemento marginal de esa arquitectura que, de cierta forma, también representa simbólicamente la ruina del proyecto moderno. Reproducidos sobre madera tallada, el artista ensambla los distintos diseños en un solo conjunto, en los que sobreviven ecos ya residuales del *art nouveau*, del *art deco*, del *op art*: la diversidad de tramas geométricas contrastan agresivamente, hacen ruido, dan en el ojo, y parecerían querer aniquilarse unas a otras. La reiteración de los hierros de este ruido forma parte de la cotidianidad de nuestro entorno urbano; una violenta realidad que nos deja tan confinados, como confinados están los pájaros enjaulados de 1988.

En buena parte de las obras que siguen asistimos, como espectadores de teatro, a las múltiples transformaciones que experimenta la trama de puntos, esa estructura que da soporte y sentido a las mutaciones y mudanzas que ensaya la forma. En los collages realizados en Ámsterdam en 1995, por ejemplo, superpone la trama sobre las diversas “situaciones” que ofrecen estas obras. A ratos, el punto de la trama crece, adquiere autonomía y gravita enorme y abstracto sobre la imagen; a ratos en cambio, el punto la interviene y comienza a formar parte de ella: se transforma en elemento figurativo de la imagen. En otro momento regresa –sumiso- a su condición de trama. Se descompone en puntos y en líneas. Y no desperdicia la oportunidad para citar, quizás parodiar, a otro artista que también le interesa: Andy Warhol. Sin duda, estos collages están cargados de un finísimo humor gráfico.

En *Nocturnos (after Sonia D.)* contrasta la rigurosa bidimensionalidad de unos discos concéntricos con la velada transparencia de unas circunferencias –casi esferas- que se desvanecen como burbujas en un movimiento entrópico. Más allá de las calidades formales, resalta en primer plano el *diálogo visual* que imaginariamente se establece entre los círculos concéntricos de Sonia Delaunay, y las *Placas de vidrio rotativas*, así como con *50 cc de aire de París* de Marcel Duchamp. Y Romero entre ellos, como organizador del encuentro. Las obras funcionan como señuelos que nos sirven de guía en este complejo de relaciones.

En *Nocturnos (Bahía de Skagaströnd)* (2013) percibimos la austeridad de la estructura. Estas piezas que parecen ostentar una cierta condición de relieve, están realizadas con una grave gama de grises. Pese a ello, el movimiento está allí latente. Los puntos, los círculos, se encuentran atrapados en sus contenedores rectangulares. Y pronto nos damos cuenta de que la estructura no es tan estable como habíamos pensado, que hay una cierta factura artesanal, que el ángulo recto no es tal, y que entre las distintas partes se van generando sensibles y expresivas líneas de contorno. Y es por allí por donde va aflorando la severa belleza de estas piezas.

En cambio, en los collages titulados *Fotogramas* de 2015, la estructura se encuentra invadida, pues nace vida –vida vegetal- en todas partes. La vida se asoma aquí y allá a través de la estructura, que funciona como soporte y contenedor al mismo tiempo. Y más que una estructura es un entramado en el que se cruzan cuadrículas y retículas de módulo circular. El artista juega con estos contrastes formales y aun con otros, como la relación entre la incisiva línea configuradora del andamiaje en contraposición con la sinuosidad orgánica que muestra la vida vegetal en su despliegue. A través de uno de

estos collages Romero establece una soterrada conexión dialógica con *La rosa enferma* (1993), obra de Roberto Obregón. Como los pétalos carcomidos por los insectos en la obra de éste, las hojas asomadas en el collage de Romero nos muestran las mutilaciones de las cuales ellas han sido víctimas. La marca de Romero está aquí presente, como un sello estampado, pues de la superficie vegetal agujereada por los gusanos emerge su trama perforada. Y algo que valoramos en este trabajo es la energía con la que están confeccionadas las piezas: sentimos una férrea voluntad estructurando, recortando, resolviendo, muy lejos, eso sí, de toda postura preciosista.

Conformado por tres obras, el último grupo que comentaremos es *D.R.O.* (2015).

Elaboradas en caucho, estas obras resumen, de alguna manera, la exposición. Pese a su aparente simplicidad, ellas lo contienen todo. Los contrastes de luz y sombra, la silueta, los fotogramas iniciales, la condición *intocada*, la trama perforada, toda la mecánica celeste, el libro negro de la noche, incluso, la cita. De su severa configuración emana una belleza claramente minimalista. Me atrevería a decir que los pájaros atrapados en la jaula -que marcan el inicio de la trayectoria de Luis Romero- moran hoy en su interior.

NOTAS

- (1) Maurice Merleau-Ponty, *Signos*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1964, p. 68.
- (2) Eugenio Espinoza, *Respiración artificial*, Caracas, CONAC, 1999, p. 19.
- (3) Victoria de Stefano, "De lo imperfecto en el arte". En: *La refiguración del viaje*, Mérida, Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres, 2006, p. 30.
- (4) Samuel Beckett, *Manchas en el silencio*, Barcelona, Tusquets Editores, 1990, p. 34.
- (5) Giorgio Agamben, *¿Qué es ser contemporáneo?*, Traducción de Cristina Sardoy, http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/03/21/_-01881260.htm.
- (6) *Ibidem*.
- (7) Luis Enrique Pérez Oramas, *La cocina de Jurassic Park y otros ensayos visuales*, Caracas, Fundación Polar, 1998, p. 109.
- (8) *Ibidem*.
- (9) Félix Suazo, *Geometrías sumergidas, ruinas cotidianas*(1), <http://visualidadcontemporanea.blogspot.com/2016/01/geometrias-sumergidas-ruinas-cotidianas.html>