



FUNDACIÓN OSDE CONSEJO DE

ADMINISTRACIÓN

PRESIDENTE

Tomás Sánchez de Bustamante

SECRETARIO Omar Bagnoli

PROSECRETARIO Héctor Pérez

TESORERO Carlos Fernández

PROTESORERO Aldo Dalchiele

VOCALES

Gustavo Aguirre Liliana Cattáneo Horacio Dillon Luis Fontana Daniel Eduardo Forte Julio Olmedo Jorge Saumell Ciro Scotti

ESPACIO DE ARTE FUNDACIÓN OSDE

COORDINACIÓN DE ARTE María Teresa Constantin

GESTIÓN DE PRODUCCIÓN Betina Carbonari

PRODUCCIÓN Micaela Bianco Javier González Nadina Maggi Susana Nieto

Gabriela Vicente Irrazábal

EXPOSICIÓN Y CATÁLOGO

CURADURÍA Y TEXTOS

Fenando Davis

ASISTENCIA Micaela Bianco Nadina Maggi

DISEÑO DE MONTAJE

Gabriela Maltz

MONTAJE Eduardo Vidal

DISEÑO GRÁFICO

Oscar Rodríguez - Gerencia de Prensa, Publicidad e Imagen Corporativa OSDE

CORRECCIÓN DE TEXTOS

Violeta Mazer

FOTOGRAFÍA

Archivo Castagnino+macro (pág. 30)
Daniel Mazza (págs. 8, 9, 10, 13, 14, 16, 17, 20, 21, 32, 33, 35, 38,39, 40 a 45, 48, 57)
José Cristelli (pág. 34, 37)
Taller fotográfico MNBA (pág. 25)

PRODUCCIÓN DE GRÁFICA EN SALA

Sign Bureau

IMPRESIÓN NF Gráfica S.R.L.

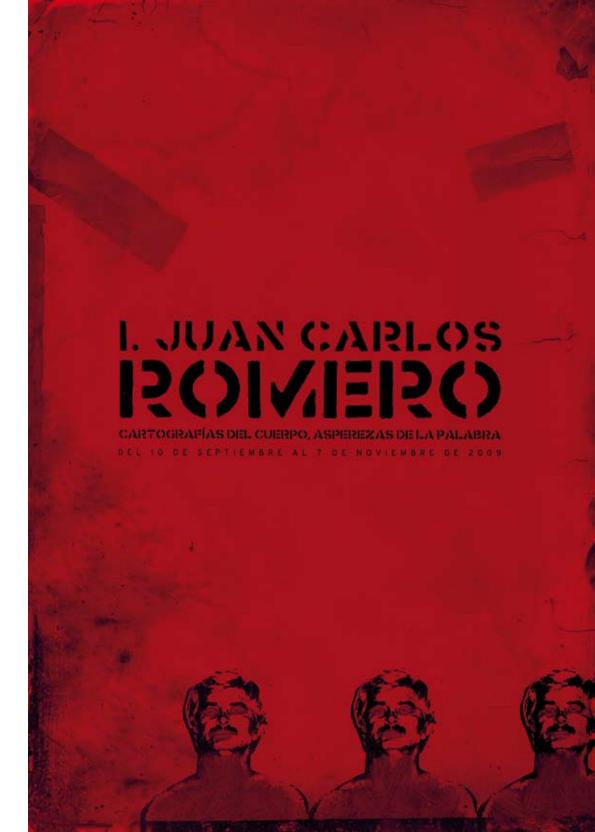
### **AGRADECIMIENTOS**

La Fundación OSDE y el curador agradecen la generosa colaboración de Juan Carlos Romero y de los coleccionistas, directores y personal de museos e instituciones que facilitaron las obras y documentos que han hecho posible esta muestra: Mauro y Luz Herlitzka, Centro de Arte Experimental Vigo, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), Museo Castagnino+macro, Museo Nacional de Bellas Artes y Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Petorutti.



Suipacha 658, 1º piso Ciudad Autónoma de Buenos Aires 4328-3287/6558/3228 www.artefundacionosde.com.ar





## PEGIT FY GT LAS PALABOASIAN TO THE PARTY OF THE PARTY OF

### RESI

LAS PALAMINAS SE PU

APEL

SUMMA 02

Esto no es un jurgo Tantama en paralle de la companya de la compan

Alors of the last two last of the last of

### I. JUAN CARLOS ROIMERO

### CARTOGRAFÍAS DEL CUERPO, ASPEREZAS DE LA PALABRA

### FERNANDO DAMS

La producción de Juan Carlos Romero se inscribe en zonas de intervención diversas y superpuestas: grabador y performer, poeta visual y artista-correo, editor de revistas experimentales y otras publicaciones autogestionadas, archivista y organizador de exposiciones, artista grupal, docente y militante; desde posicionamientos múltiples y simultáneos, Romero trama un complejo dispositivo crítico cuyo irregular despliegue desarma -en sus trayectos oblicuos y en sus intersecciones móviles y variables, en sus derivas indisciplinadas y en sus inquietantes reverberaciones- la integración retrospectiva de su obra en un relato coherente y unitario.

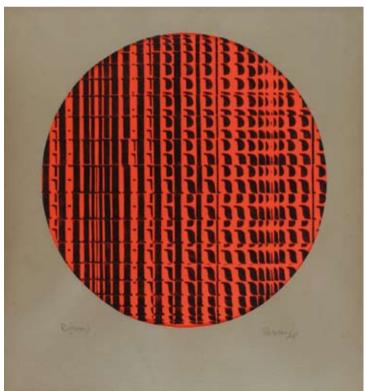
En las estrategias poético-políticas que activa y proyecta, la producción de Romero cruza diferentes problemáticas. La puesta en cuestión del grabado en sus fundamentos conceptuales y técnicos y la opción de la imagen múltiple como dispositivo político en la transformación de los modos de vida. La intervención en espacios alternativos a los circuitos artísticos institucionales y la búsqueda de una mayor participación del espectador. Las interferencias mutuas entre grabado artístico, imagen mediática y gráfica popular, a través de diferentes operaciones de apropiación y montaje de textos e imágenes provenientes de fuentes diversas. La palabra como registro opaco y la subversión crítica de las representaciones hegemónicas fijadas por la "transparencia" neoliberal. La incorporación del cuerpo como territorio de inscripción de las relaciones (conflictivas) de poder que reglamentan el orden individual y social.

En el recorte conscientemente parcial que propone como apuesta interpretativa, este trabajo no pretende fijar *un* relato sobre la obra de Romero, sino, por el contrario, hacer explícitas las tensiones y derivas, las fricciones e interferencias que dicho cuerpo de producción activa en la potencia crítica de sus accidentes y porosidades, para, lejos de clausurar su espesor disruptivo en la "llamada al orden" de su mero ordenamiento retrospectivo, abrirlo a los desfases e intermitencias de sentido que lo animan. *Cuerpo* y *palabra* constituyen las dos principales dimensiones que el recorrido del texto busca tensionar, en los trayectos cruzados que diagrama, al interrogar la densidad conflictual de esta serie de obras.

Otras dos coordenadas críticas atraviesan este trabajo. Por un lado, la re-

En página anterior: Las palabras se pudren sobre el papel, 2003 Intervención en la estación de Avellaneda Fotografía Javier del Olmo Archivo Juan Carlos Romero lación entre arte y política en sus recíprocas interpelaciones, fuera de su cómoda reducción como ámbitos mutuamente excluyentes (sólo conciliables en tanto hay un *afuera-del-arte* que exige o reclama su "politización"). Lo político en el arte no constituye, desde esta perspectiva, una dimensión preexistente que la obra sólo incorpora (al nivel de sus contenidos) en respuesta a una solicitación externa, sino que se inscribe de manera compleja en el tejido múltiple de estrategias poéticas, artificios retóricos y tácticas interlocutorias que la obra enciende y moviliza en la interpelación de la escena en la que proyecta (y negocia) sus efectos de sentido.

Una segunda coordenada la constituyen, por otro lado, los recientes debates en torno a la revisión y puesta en discusión de los relatos canónicos del conceptualismo. Pero no se trata sólo de incidir en el desmontaje crítico de la integridad de un relato cuyo ordenamiento retrospectivo ha obturado la visibilidad de otras propuestas conceptuales ajenas a las categorías regladas desde las instituciones hegemónicas y sus narrativas. En un contexto de potencial "domesticación" de los conceptualismos radicalizados, se trata, también, de pensar el voltaje disruptivo de estas prácticas en su capacidad de intervenir más allá de su tiempo, para extender al hoy su apuesta irreverente en la pugna por el sentido.

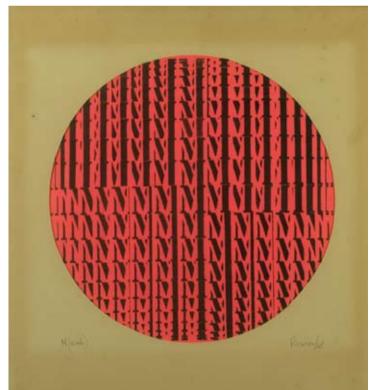


(R) Romero, 1968 Esténcil s/papel 73,5 x 69

### SISTEMAS

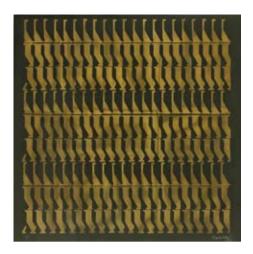
En 1968 Romero comienza a utilizar letras caladas como matrices en la impresión de esténciles abstractos. Si en los años siguientes estas mismas letras serán usadas para imprimir o dibujar palabras o frases, los primeros esténciles, en cambio, incorporan este recurso en una dirección que extiende las coordenadas experimentales de un cuerpo de producción cercano a las exploraciones formales del arte óptico y cinético.¹ En la obra que Romero realiza en el curso de la década, tales desarrollos diagraman sus coordenadas críticas en relación con la problematización de las prácticas del grabado en sus formulaciones tradicionales, con la búsqueda de una mayor participación del espectador y con la circulación ampliada de la imagen a través de su reproducción múltiple.

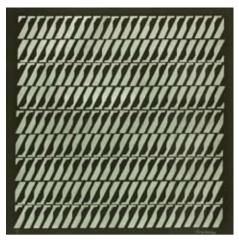
El recurso del esténcil prolonga estas exigencias en la impresión repetida y sistemática de la geometría de la letra por la mediación de la matriz calada, configurando una apretada trama de resonancias cinéticas. La letra impresa, fragmentada y dispersa en los órdenes ortogonales del plano, opera como forma visual abstracta y unidad mínima del sistema reticular. La pre-



(M) Mundo, 1968 Esténcil s/papel 72 x 75,5

73,5 x 69





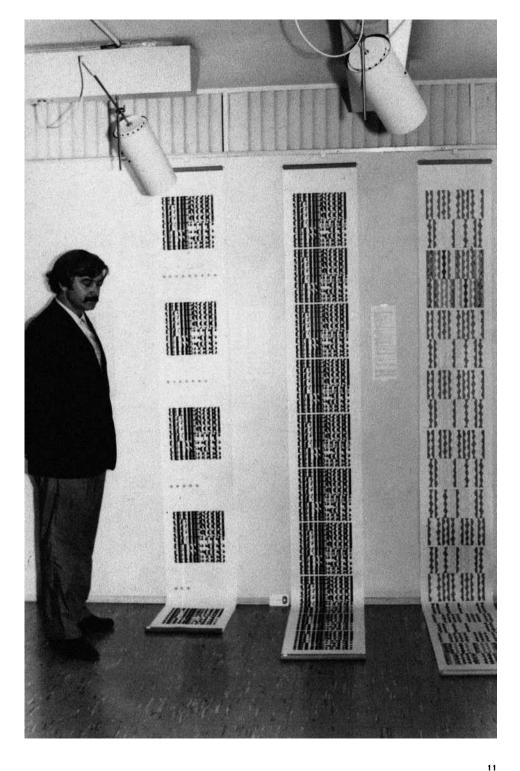
Y, 1969 Esténcil s/papel 73,5 x 69

*Z*, 1969 Esténcil s/papel 73,5 x 69 ocupación por potenciar una mayor participación del espectador se traduce en la inestabilidad visual provocada por la aparente movilidad de las formas geométricas. El registro móvil de la trama-imagen fractura la integridad de la obra como unidad estable y definitiva, vulnerando las tradicionales condiciones de contemplación estética, con el propósito de involucrar activamente al potencial destinatario.² Estos planteos se inscriben, en la poética de Romero, en un programa crítico más amplio centrado en la opción del grabado como dispositivo privilegiado de un arte "popular", problemática sostenida en esos años desde diferentes iniciativas y estrategias que, impulsadas por diversos actores del campo artístico e inscriptas en proyectos estéticos y políticos muchas veces contrarios, coincidían, sin embargo, en promover una mayor difusión y visibilidad del grabado y una renovación de sus prácticas.³

En 1970 Romero funda, junto a otros cinco artistas,<sup>4</sup> Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires. En la apuesta por multiplicar la circulación de la obra impresa fuera de las posiciones y trayectos administrados por la institución arte, las demostraciones prácticas de las técnicas y procedimientos del grabado en plazas y otros espacios alternativos al circuito artístico, como fábricas y centros barriales, constituyen, dentro del programa auspiciado por el grupo, su actividad central.

En abril de 1971 AGGBA es convocado para exponer en la muestra colectiva *Grabado. Arte* para todos en Art Gallery International. Romero presenta tres largas tiras de papel impresas en *offset*, extendiendo el registro múltiple de una misma trama geométrica de letras sobre el soporte vertical. El conjunto forma parte de *Unidad serial*, un proyecto que el artista exhibe durante ese año en sucesivas exposiciones y al que califica, en un texto que también presenta en la galería, como "serie sistemática". <sup>5</sup> Propuesta como un sistema progresivo articulado en la secuencia de muestras, la obra *Unidad serial* extiende las premisas "democratizadoras" exigidas al grabado en esos años

26 x 26, 1971 Vista de la obra en la exposición colectiva Grabado. Arte para todos, Art Gallery International, Bs. As. Archivo Juan Carlos Romero



Unidad serial, 1971 Volante: impresión offset, 28 x 22

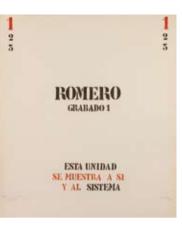


-condensadas en la consigna "arte para todos" auspiciada desde Art Gallery- en una doble dirección que, al mismo tiempo, tensiona los límites del grabado y los de la institución artística. Por un lado, la elección del offset como tecnología de reproducción de la Unidad serial traiciona las prerrogativas "artesanales" solicitadas al grabado desde los foros más ortodoxos de la disciplina, pero al mismo tiempo posibilita, en palabras de Romero, una "supermultiplicación de la imagen" que desarregla y subvierte los parámetros editoriales fijados por el mercado en la valoración de la obra gráfica. Por el otro, la edición de un volante con un fragmento de la unidad serial. potencia, en su rápida circulación, una movilidad ampliada y errática de la imagen, que desborda la trama de instituciones en la que el proyecto es presentado. Un breve texto impreso interpela al destinatario: "Este fragmento de la unidad serial permite que Ud. tenga un grabado que forma parte de la experiencia que está siendo percibida por espectadores-actores de distintos lugares [...] La obra continúa creciendo". Propuestas como unidad-fragmento de una trama mayor, cada una de las imágenes idénticas que componen la unidad serial se presenta, en tal sentido, como una sección escindida de un tejido reticular potencialmente infinito. La noción de "espectador-actor", que Romero retomará en posteriores intervenciones, hace referencia al destinatario como agente activo en la construcción del sentido que la obra proyecta.

La obra como "sistema" constituve el punto de partida de una serie de grabados posteriores. Para un sistema, exhibida ese año en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, reemplaza el registro cinético de Unidad serial por la impresión de palabras y números.<sup>7</sup> A partir de la secuencia de datos que proporciona, cada uno de los tres grabados que integra el nuevo sistema, lo interpela desde una dimensión diferente: autor (Romero), procedimiento técnico (pochoir) y fecha de realización (5.9.71). Por una especie de cierre en bucle, de repliegue autorreferencial, cada obra hace explícitas sus condiciones de posibilidad y las del sistema del que forma parte como unidad constitutiva: "Esta unidad se muestra a sí v al sistema", imprime Romero en el primer grabado de la serie. Pero el "sistema" al que el conjunto de obras parece hacer referencia, es más que el que los tres grabados articulan en su "transparencia" referencial. En la operación mediante la cual se vuelve sobre su condición de posible. la obra de Romero interroga tales condiciones en el sistema que la contiene y legitima. Al hacer explícita su inscripción institucional. Para un sistema no sólo fractura la estabilidad estructural que el conjunto de obras diagrama en su presunta autosuficiencia. al mismo tiempo, también muestra la imposibilidad de escapar a la sanción que el dispositivo institucional construye, en tanto dicha sanción no constituye una dimensión externa a la obra, sino que es parte de sus condiciones (conflictivas) de posibilidad. En tal sentido, Para un sistema se propone como un dispositivo táctico cuyo des-montaje busca hacer explícito el carácter construido (histórico, contingente) de la falsa neutralidad que la institución provecta en la valoración de las obras.



Unidad serial, 1971 Cartel: fibra s/papel montado s/madera 48 x 48







### DISPOSITIVOS TÁCTICOS

Un año antes, Romero presenta en el Tercer Salón Swift de Grabado -patrocinado por el frigorífico bonaerense homónimo- cuatro secciones de papel de cuatro metros de largo cada una, sobre las que había transcripto una serie de fragmentos tomados de la novela *Viaies de Gulliver* de Jonathan Swift, referidos a la esclavitud y a la guerra.8 En sus incómodas dimensiones y en su disposición sobre el suelo de la sala -condición que obligaba a los espectadores a inclinarse para "leer" la obra-, Swift en Swift proponía una inversión radical de las "naturales" condiciones de producción y recepción del grabado canónico. En el dibujo de los textos, Romero había utilizado las letras caladas de sus esténciles geométricos. En este sentido, parece posible pensar a Swift en Swift en una línea de continuidad con su producción gráfica anterior, en tanto derivación o consecuencia de sus experiencias de los 60. Pero aunque potencia los desarrollos de entonces, el nudo de problemas abierto por la propuesta de Romero en el MAM es nuevo: suerte de "obra-bisagra", situada entre sus investigaciones cinéticas sesentistas y su producción gráfica conceptual de los años 70, si bien apelaba a recursos formales y técnicos explorados en su obra precedente, Swift en Swift establecía una toma de distancia táctica respecto de los planteos óptico-geométricos. para introducir una lectura crítica que desbordaba la sola investigación de las condiciones de posibilidad del grabado. Así, la obra de Romero situaba su apuesta conflictual en una dirección que superaba los preceptos de autonomía formal exigidos al arte desde los foros del modernismo, instalando su gesto disruptivo en la doble operación de descontextualización y reencuadre, de extracción y resemantización de un fragmento textual "apropiado". Ahora bien, en Swift en Swift la lectura aparece demorada en la proximidad de los caracteres (muy juntos entre sí) y en la ausencia de puntuación y de espacios entre las palabras. El texto apropiado es, en primer lugar, un texto

Para un sistema a) autor b) procedimiento c) fecha de ejecución, Esténcil s/papel "oculto", disimulado en la intricada malla visual que las letras diagraman 80 x 69,6 c/u

en su ordenamiento geométrico. Su decodificación requiere, en palabras de Romero, la "penetración del espectador en la obra" y la modificación del "mensaie estético" -en el que los textos son percibidos como "conductos lineales"- en "mensaje semántico".9 La lectura se dinamiza, se tensa en la condensación visual de los signos gráficos, en la aparente "neutralidad" de la geometría y en la observación atenta, interrumpida, demorada, que "desoculta" el texto-imagen. Swift en Swift vulnera, así, las tradicionales condiciones de recepción estética al forzar al espectador a adoptar una actitud participativa y en complicidad con el artista, reclamando una interpretación susceptible de interpelar la obra más allá de su registro visivo geométrico. Desde el guiño autorreferencial, el título de la obra proporciona la clave para su interpretación: Swift en Swift es más que un juego de palabras derivado de la presencia de los textos de Viajes de Gulliver en el Salón Swift de Grabado. Despegados de su horizonte de referencia semántico original y recolocados en el marco de un certamen cuyo patrocinante era entonces escenario de agudizados conflictos, los textos de Swift movilizan intermitencias de sentido que reactivan su cita crítica a la luz de los ceses masivos de trabajadores del frigorífico.

La denuncia había sido estratégicamente disimulada en los pliegues de opacidad de la obra. Romero le hacía decir al autor inglés lo que él mismo (en un contexto de dictadura) sólo podía enunciar elípticamente. Caracterizada por el artista como "grabado situacional", 10 Swift en Swift se presentaba, en tal sentido, como un dispositivo táctico concebido en función de su ajuste a una situación. La intervención de Romero aprovechaba la visibilidad que ofrecía su participación en el salón para instalar una denuncia que, sin embargo, buscaba su proyección más allá de los límites de la institución artística.

Swift en Swift, 1970 Vista de la obra en el Tercer Salón Swift de Grabado, Museo de Arte Moderno, Bs. As. Archivo Juan Carlos Romero



1-4

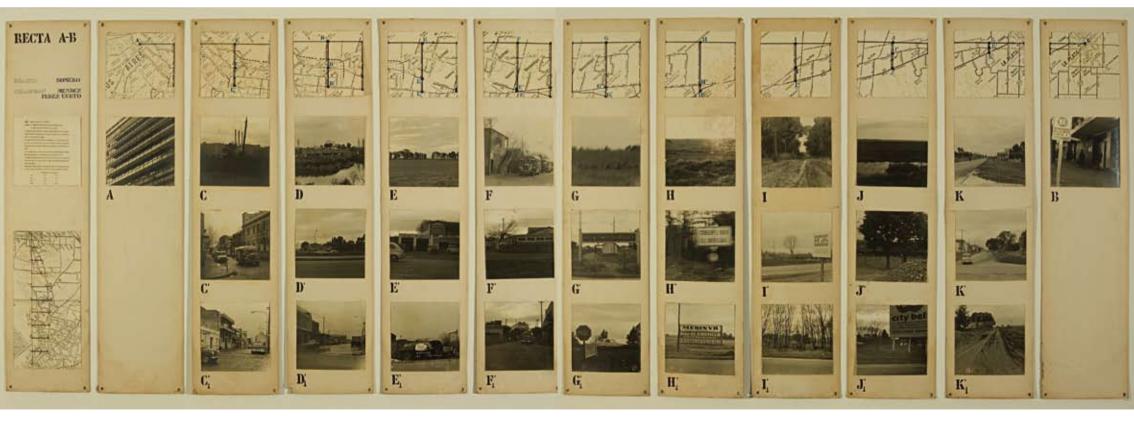
### CARTOGRAFÍAS CRÍTICAS

En abril de 1971 el Centro de Arte y Comunicación (CAYC), dirigido por el crítico y empresario Jorge Glusberg, organiza en el MAM la exposición Arte de Sistemas. El centro había iniciado sus actividades dos años antes, con la presentación en la Galería Bonino de la muestra de gráficos por computadora Arte v cibernética v luego el espectáculo Argentina Inter-medios en el cine-teatro Ópera de Buenos Aires, propuesto como un "environment total" de "música electrónica, films experimentales, poesía, proyecciones, danza, esculturas neumáticas y cinéticas". 11 Si estas primeras presentaciones centraban su interés en la investigación con las nuevas tecnologías, como parte del marco programático del CAYC,12 al año siguiente Glusberg cambia la orientación de su discurso: la categoría de "arte de sistemas", que comienza a utilizar entonces, mantiene su afinidad con los desarrollos del arte cibernético, pero al mismo tiempo amplifica su órbita incluvendo una serie de prácticas inscriptas en los desarrollos del conceptualismo (y, en cierta forma, contrarias a las tendencias tecnológicas), que serán ampliamente promovidas por la institución en los años siguientes.<sup>13</sup>

Segmento de recta A-B = 53.000 mts, 1971 Fotografías intervenidas con fibra s/ 12 secciones de cartón 97,3 x 268,8

En la introducción a la muestra en el MAM, la denominación de "arte de sistemas" se presentaba como categoría unificadora de un cuerpo de prácticas diversas ("el arte como idea, el arte político, el arte ecológico, el arte de proposiciones o el arte cibernético") que, en palabras de Glusberg, coincidían en apuntar a "procesos más que a productos terminados del 'buen arte'".14 Romero presenta Segmento de recta A-B = 53.000 mts., una secuencia de fotografías y mapas escritos, montados sobre doce secciones de cartón, junto con un breve texto que proporciona una serie de referencias para decodificar el "sistema". La obra propone el trazado de una recta virtual entre la sede del MAM y el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata. Sobre un mapa, la línea recta aparece segmentada en diez partes iguales, de 5.300 metros cada una. Esta dimensión es proyectada asimismo sobre dos caminos que unen las ciudades de Buenos Aires y La Plata, puntos desde donde Romero toma, en cada caso, dos fotografías, en una y otra dirección del recorrido. La obra exhibe los sucesivos registros de esta operación doble y sistemática. El dispositivo fotográfico interviene el continuum visual, recorta y secciona el trayecto de la mirada, susceptible de ser reconstruido por el observador en una operación intelectiva. En la articulación de los

17



## arte de sistemas



72.000 km2, 1971
Tapa y página del catálogo Arte de Sistemas, exposición colectiva organizada por el CAYC, Museo de Arte Moderno, Bs. As. 1971

diferentes niveles de información entregados por la obra, el espectador abandona su tradicional actitud contemplativa para interpelar activamente el cuerpo de datos en una doble práctica de despiece y recomposición del sistema. Sin embargo, el planteo de *Segmento de recta...* no se agota en la sola reconstrucción del itinerario fijado por el artista, sino en la posibilidad del espectador, explicitada en el texto de Romero, de intervenir, a su vez, ese trazado, seccionando la recta en cualquiera de sus puntos intermedios, para reactivar el travecto pautado con nuevas significaciones.

La primera obra que Romero realiza en esta dirección es 4.000.000 m2 de la ciudad de Buenos Aires, presentada en noviembre de 1970 en el Certamen Nacional de Investigaciones Visuales.\(^{15}\) Esta propuesta constituye el punto de partida de una serie de proyectos (algunos no realizados por el artista) donde la imagen del cuerpo es convocada elípticamente, en el registro de sus recorridos (cuidadosamente datados) en la ciudad. Mapas en los que Romero ha trazado el plan de un itinerario, fotografías y puntos precisos; en el registro "neutro" del dato referencial, el conjunto de proyectos apuesta a desmontar el orden pautado de la ciudad, abriendo una interpretación crítica sobre las complejas y asimétricas relaciones de poder que la economía de lo urbano naturaliza, al establecer y fijar jerarquías y administrar límites e itinerarios.

Segmento de línea recta (1972) extiende estos planteos e incorpora una clave crítica nueva. Sobre la fotografía de un fragmento del mapa de la ciudad de Buenos Aires, Romero traza una recta continua, próxima a cuatro puntos identificados con las letras A, B, C y D. Un breve texto informa la longitud total de la recta y las distancias parciales entre sus puntos intermedios, co-

rrespondientes a la Empresa Nacional de Telecomunicaciones (el lugar de trabajo de Romero), el Museo de Arte Moderno, el CAYC (sitios en los que expone regularmente como artista) y el buque Granaderos, entonces cárcel de presos políticos, ubicado en la Dársena Norte. El sistema se completa con cuatro fotografías de estos lugares, también identificadas con letras. Si la obra introduce un recorrido que, en parte, Romero realiza cotidianamente, la inclusión de la cárcel como remate de la línea recta está aludiendo, de manera implícita, a la privación de la libertad como potencial destino del artista. La aparente autorreferencialidad del sistema -su repliegue autoexplicativo- se ve fracturada por la introducción de un elemento que opaca su "transparencia" con resonancias de sentido que reconducen la obra al espesor conflictual de la realidad sociopolítica inmediata.

### ESTRATEGIAS CONCEPTUALES

En mayo de 1969 la pueblada obrero-estudiantil conocida como "Cordobazo" - iniciada en Córdoba y pronto extendida a Rosario. Mendoza y otras ciudades argentinas- inaugura una convulsionada covuntura atravesada por una "ola de radicalización" que transforma de manera drástica el horizonte político. Los primeros años de la década del 70 diagraman un escenario de creciente conflictividad, fuertemente interpelado por el imperativo de la revolución. Los movimientos culturales aparecen "cada vez más dependientes de un escenario político poblado por actores involucrados en prácticas progresivamente confrontativas". <sup>18</sup> Entre estos actores, las organizaciones armadas revolucionarias asistirán, tras la potente insurrección popular abierta con el Cordobazo, a una creciente y significativa presencia en la escena pública.<sup>19</sup> En un contexto en el que sólo "la revolución aparecía como única fuerza dadora de sentido", 20 "la voluntad de transformación" constituirá, entre amplios sectores de intelectuales y artistas, "una invitación a actuar para acelerar ese curso de la historia"<sup>21</sup> entonces percibido como inminente. "Las discusiones acerca de la función del arte y del artista en la revolución se vuelven cada vez más acuciantes" desde finales de los años 60, "en la medida en que la radicalización política se acrecienta y la violencia política deja de ser una apelación abstracta o distante, para convertirse en cruenta moneda corriente".22

Para Glusberg, esta "situación revolucionaria" constituía una "problemática" común al arte de América latina.²³ Formulada desde el catálogo de la exposición *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, editado por el CAYC con motivo de su participación en los *Encuentros de Pamplona* (España) en 1972, esta consideración de Glusberg se inscribía entonces en una doble empresa: por un lado, sancionar los conceptualismos de la región -en una orientación que apostaba a pensar su diferencia respecto de los desarrollos del arte conceptual en Estados Unidos y la Europa occidental-, y, por otro, posicionar, a nivel internacional y regional, a la institución bajo su dirección como

EIN	BOTONAZO MASAJE	2	AL UN
	ENCANADO		EL
EL	MILICO	1	
	AMASLJO		XX
AL	CHAPADO	5	X
			X

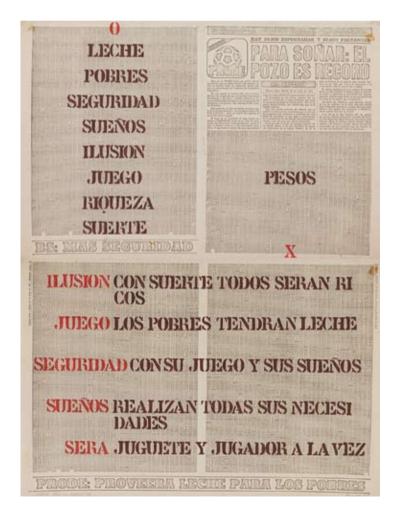
EL	BOTONAZO	1	UN AL
			EL UN
AI.	ENCANADO	5	AL EL
UN	AMASL30	2	X
LUIN			X
			X

	BOTONAZO				
	MASAJE				
AL	CACHADO	3			
	ENCANADO		N.		
	MILICO				
UN	BIABASO	2			w
	AMASIJO		1		X
	CHAPADO			1	X
EL	MANCADOR	1			X
	NA DECEMBER OF THE				

centro de visibilidad y proyección de las prácticas latinoamericanas. <sup>24</sup> Hacia un perfil del arte latinoamericano se expuso por primera vez en mayo de ese mismo año en la III Bienal Coltejer, en Medellín (Colombia). Esta presentación proporcionó el esquema para una serie de muestras posteriores organizadas por el CAYC hasta 1975. La característica común de este conjunto de exposiciones fue la utilización de la copia heliográfica como soporte de las obras, un recurso "económico y fácilmente reproducible" cuya elección, en palabras de Glusberg, "no es producto del azar, sino propio de nuestra imposibilidad de competir con medios tecnológicos y posibilidades económicas que aún no disponemos". <sup>25</sup> La opción estratégica por la heliografía invertía, así, las aspiraciones tecnológicas condensadas, tres años antes, en la exposición Arte y cibernética, con la que el CAYC hacía su pre-

El lunfardo lenguaje argentino 1, 2 y 3, 1972 Heliografía, 60 x 85 c/u sentación pública; a la vez que potenciaba, en la capacidad de reproducción propia del nuevo medio y en el bajo costo de los impresos, una circulación ampliada de las imágenes y su exhibición en diversas sedes de manera simultánea.<sup>26</sup> La exposición en Medellín fue asimismo la primera del Grupo de los Trece, un colectivo constituido en el marco de las actividades impulsadas desde el CAYC y propuesto, en su formación inicial en diciembre de 1971, como un "taller laboratorio".<sup>27</sup>

En el marco de *Hacia un perfil...* en la sede del CAYC, Romero y Luis Pazos presentan una charla-debate sobre el tema "El arte como conciencia en Argentina". "En la Argentina de 1972", se lee en la gacetilla de difusión, "definir el arte como la *concientización del presente* significa otorgarle un fuerte contenido ético y aun político [...] tomar conciencia de nuestra realidad significa reflexionar sobre la dependencia, el subdesarrollo y la violencia. Y toda reflexión conduce, inevitablemente, a la acción [...] Es aquí donde el



Leche para los pobres, 1972 Fibra s/fotocopia. Ejemplar 1/2 90,2 x 60,2



Globo, 1972
Fotografía de la obra
presentada en la
exposición colectiva
Arte e Ideología en
CAYC al aire libre,
organizada por el
CAYC en la Plaza
Roberto Arlt, Bs. As.,
septiembre de 1972
Archivo Juan Carlos

arte y el artista adquieren sentido: cada obra, gesto o palabra pronunciada por un artista argentino debe tender a despertar y clarificar la conciencia de otros argentinos con respecto a su propia realidad".<sup>28</sup>

Identificados por la crítica como la "fracción política" del Grupo de los Trece, <sup>29</sup> ambos artistas se refieren entonces al conceptualismo en términos de "un arte fronterizo, nada definitivo aún", susceptible, sin embargo, de utilizarse como "instrumento o acción apropiados para invertir el proceso político cultural que atañe a la realidad nacional".30 Así, lejos de ceñirse a los márgenes de una operación intelectiva, la propuesta conceptual es pensada como potencial plataforma de intervención desde donde activar una toma de conciencia crítica respecto de las contingencias sociales y políticas del propio contexto. La idea de Romero y Pazos del conceptualismo como "arte fronterizo", por otro lado, habla de un desplazamiento táctico de esta categoría respecto de sus formulaciones centrales. La noción de conceptualismo es desmarcada del nítido registro de su enclave hegemónico y reutilizada en formas que la vuelven porosa en su pretendida integridad. El desinterés en el objeto y la elección de recursos y materiales precarios, de fácil disponibilidad v socialización, no designa un proceso susceptible de explicarse desde una lógica intrínseca a la esfera artística. Por el contrario, constituye una respuesta política desde el arte a las urgencias de un contexto cada vez más radicalizado.31

La serie de tres heliografías El lunfardo lenguaje argentino, que Romero muestra en Hacia un perfil..., introduce esta tensión entre los desarrollos hegemónicos del arte conceptual y sus corrimientos tácticos. En primer lugar, El lunfardo... se aproxima a los planteos del llamado "conceptualismo lingüístico", central en los contextos estadounidense y británico, pero al mismo tiempo parece ubicarse en continuidad con la serie Para un sistema, que Romero había exhibido un año antes. Sin embargo, allí donde esta última propone hacer explícitas sus condiciones de inscripción institucional, en una dirección que desorganiza su proximidad con las opciones tautológicas del conceptualismo, el conjunto exhibido por Romero en Hacia un perfil... se desmarca de tal asignación de sentido mediante una operación crítica diferente, al incorporar una serie de términos lunfardos que, desde su referencia a la violencia policial, fractura la lógica del sistema lingüístico en su clausura autorreferencial y reconduce la obra al afuera de la institución. En tal sentido, la obra trama su operatividad disidente en una doble "distancia" táctica: por un lado, respecto de las convenciones del "conceptualismo lingüístico", las que adopta sólo para invertir su lógica; por el otro, la distancia que introduce la opción del texto en lunfardo.

Romero vuelve a utilizar términos lunfardos (aludiendo, una vez más, a la violencia policial) en un globo de grandes dimensiones que presenta en septiembre de ese mismo año en la exposición colectiva *Arte e ideología* en *CAYC* al aire libre, organizada por el centro porteño en la plaza Roberto Arlt y clausurada a apenas dos días de su inauguración por una intervención policial. <sup>32</sup>

### MOLENCIA

La contribución de Romero al catálogo de *Arte e ideología...* consistió en un texto que, a la manera de un sintético programa de intervención, resumía las direcciones críticas de su obra de esos años: "Mis propuestas conceptuales van dirigidas a la participación del espectador-actor en temas referidos a la realidad nacional, por lo tanto pasa por la verificación del proceso objetivo que toma hechos o situaciones de nuestro país. Pero además se da un proceso que no es tan fácil de comprobar a veces y es el de la violencia. Con esto quiero alertar a quienes puedan aportar algo para verificar esta situación que por momentos es tan sutil que se hace invisible. La violencia debe ser aplicada en nuestras propuestas, una de las tantas formas de reducir la violencia represora". <sup>33</sup>

LA VIOLENCIA SE COMPONE DE CUATRO COSAS: PESO - FUERZA - MOVIMIENTO - GOLPE LA MAS PODEROSA DE ELLAS ES LA QUE MENOS **DURACION TIENE** 1 - TODO PESO DESEA DESCENDER POR LA VIA MAS DIRECTA 2 - EL PESO DESEA DURAR 3 - EL PESO ES VENCIDO POR LA FUERZA 4 - LA FUERZA ES UNA VIOLENCIA 5 - LA LENTITUD LA ACRECIENTA, LA VELOCIDAD LA AGOTA 6 - SU POTENCIA AUMENTA CON LOS OBSTACULOS 7 - NADA SE MUEVE SIN LA FUERZA 8 - LA FUERZA NACE DEL MOVIMIENTO - TIENE TRES OFICIOS: TIRAR - EMPUJAR - INMOVILIZAR 9 - EL MOVIMIENTO NACE DE LA MUERTE DE LA FUERZA 10 - EL GOLPE NACE DE LA MUERTE DEL MOVIMIENTO 11 - EL GOLPE ES HIJO DEL MOVIMIENTO Y NIETO DE LA FUERZA LEONARDO DE VINCI - BREVIARIOS - 1492 J. C. ROMERO - PARA UNA ESTRATEGIA DE LA VIOLENCIA - 1972 BS. AS. AGOSTO 1972

Para una estrategia de la violencia, 1972 Volante: impresión offset, 32,8 x 21,9

En un escenario caracterizado por una creciente radicalización, el tema de la violencia es interpelado, en la producción de Romero, desde estrategias diversas que, presentes en su obra anterior, tensan y redefinen los contornos porosos, tácticamente diagramados, de un dispositivo de intervención múltiple. Un mes antes de la censurada muestra en la plaza Roberto Arlt, Romero es invitado a participar en la tercera edición del Salón Premio Artistas con Acrilicopaolini. Presenta un díptico con la palabra "violencia" multiplicada en la trama serial diseñada por veintiocho placas blancas y negras de acrílico moldeado -un material que era condición utilizar para participar del salón-, iunto a un breve texto tomado de los Breviarios de Leonardo Da Vinci. la fotografía de prensa de un hombre muerto en la calle y una serie de fotocopias de manuscritos del artista, donde Romero describe la base conceptual de su propuesta. El texto de Leonardo -impreso en ambas caras del papel, de un lado, con letras negras sobre fondo blanco y del otro, en negativo, con letras blancas sobre fondo negro- es distribuido como volante en el curso de la exposición.<sup>34</sup> En la doble operación en la que el artista hace propio el fragmento textual "encontrado", arrancándolo de su marco de origen para ubicarlo en un nuevo contexto de asociaciones y referencias semánticas, se tensa el potencial disruptivo de la obra. Calificado por Romero como "válido" para una estrategia de la violencia", 35 el breve texto entregado a los espectadores de la muestra se propone como un dispositivo susceptible de activar una reflexión crítica, y "reivindicar la violencia para los oprimidos."<sup>36</sup> Así, la estrategia apropiacionista desmarca la lectura, descentra el sentido-fuente

Violencia, 1973 Catálogo-afiche distribuido por el CAYC, Bs. As., abril de 1973







del documento "confiscado" y reinscribe su significación en el escenario de aguda conflictividad política de los primeros años de los 70. El doble texto se presenta como una sintética plataforma desde donde pasar de la práctica reflexiva a la acción. "Los espectadores actores", escribe el artista, "penetran en el texto y asumen una actitud para completar la obra", la que "no se completa de ninguna manera si el espectador no actúa."<sup>37</sup>

Violencia, la instalación que Romero presenta al año siguiente en el CAYC, retoma y complejiza esta exigencia crítica, conflictuando el espacio del arte con las marcas de las urgencias de la política. La obra se propone como un complejo montaje de textos tomados de diferentes fuentes e imágenes y titulares de prensa,<sup>38</sup> junto con afiches ubicados en las paredes y el suelo de una de las salas del centro porteño, con la palabra VIOLENCIA impresa en grandes caracteres, con una tipografía similar a la utilizada en las películas de cowboys. En su cita multiplicada, la violencia es referida en sus diversas y complejas manifestaciones: "la violencia está por todas partes, omnipresente y multiforme: brutal, abierta, sutil, insidiosa, disimulada, racionalizada, científica, condensada, solidificada, consolidada, anónima, abstracta, irresponsable", escribe Romero en el catálogo-afiche de la exposición.<sup>39</sup>

La incorporación del recorte de prensa constituye una estrategia que Romero utiliza por primera vez en 1966 en su contribución a la emblemática exposición Homenaje al Viet-Nam de los artistas plásticos, una inédita convocatoria en repudio a la escalada bélica estadounidense, que reúne los aportes de cerca de doscientos artistas provenientes de formaciones y planteamientos estéticos diversos. Presenta American way of life, un collage realizado con una fotografía de prensa en la que un soldado estadounidense golpea a un prisionero del Vietcong, contrastando la cruda cita de la violencia, en su obscena exhibición mediática, con los ritmos geométricos que introduce sobre el soporte en la acción sistemática de cortar y doblar el papel, práctica que

American way of life, 1966 Collage y troquelado s/ papel 50 x 92

En páginas siguientes: Violencia, 1973 Afiche: impresión tipográfica, 70 x 100

25

Proceso a nuestra realidad, 1973 Tarjeta: impresión offset, hilo y acrílico moldeado, 24 x 10,2



Proceso a nuestra realidad, 1973 Vistas de la obra en el Cuarto Salón Premio Artistas con Acrilicopaolini. Museo de Arte Moderno. Bs. As., 1973 Archivo Juan Carlos entonces formaba parte de sus exploraciones geométricas.

En Violencia el procedimiento de la cita diseña sus estrategias de interpelación en la estructura múltiple de intersecciones y referencias cruzadas que ensaya, reclamando un "espectador-actor" "que se meta en la obra [...] como si fuera parte de él", 40 articulando los niveles de información de la obra-sistema, recorriendo e interrogando activamente los estratos de opacidad de su trama móvil. Para Glusberg, la propuesta de Romero suponía "una redefinición, un cuestionamiento acerca del rol del artista latinoamericano en su contexto social", ahora caracterizado como "investigador-artista". 41 Romero. por su parte, se refirió a su instalación en el centro porteño como arte de "concientización ideológica" 42 y a la violencia como "una nueva categoría del arte", consideración atribuida por el artista al hecho de que la instalación montada en el CAYC "apunta a una visión conciente del espectador y no a una mera visión estética". 43 En tal sentido, la violencia no constituye solamente el tema de la obra, sino que opera como una dimensión que trama su estructura misma al *violentar* las condiciones de recepción tradicionales en las estrategias que la instalación ensaya al interpelar a su potencial destinatario.

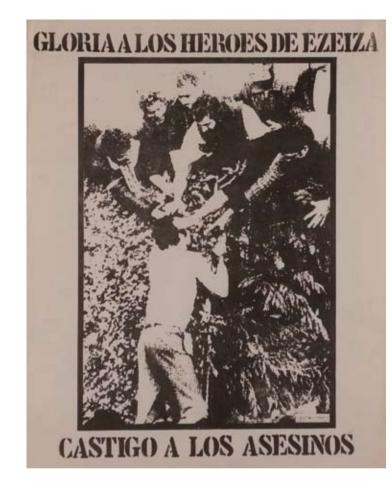
En agosto de ese mismo año, Romero vuelve a participar en el Salón Acrilicopaolini, en su cuarta edición, con una "ambientación" titulada Proceso a nuestra realidad, que realiza con Perla Benveniste, Eduardo Leonetti, Pazos y Edgardo Vigo. Se trata de un gran muro de ladrillos de cemento de aproximadamente 7 metros de largo, que el grupo de artistas levanta en la sala del MAM, horas antes de la inauguración del certamen. En uno de los lados del muro pegaron afiches con las caras de los fusilados de Trelew y la consigna "Gloria a los héroes de Trelew. Castigo a los asesinos", 44 en el otro, un afiche realizado por Romero que reiteraba, en una franja horizontal, una











Gloria a los héroes de Ezeiza. Castigo a los asesinos, 1973 Afiche que formó parte de la obra Proceso a nuestra realidad Impresión offset, 58 x 46

misma imagen, ampliamente difundida en los medios, de la reciente masacre de Ezeiza, donde se ve a un manifestante alzado de los pelos desde el palco y la inscripción "Gloria a los héroes de Ezeiza. Castigo a los asesinos". 45 Ambos lados aparecían asimismo intervenidos con dos destacadas consignas pintadas en aerosol: "Apoyo a los leales. Amasijo a los traidores" y "Ezeiza es Trelew", inscripciones entonces frecuentes en los muros de la ciudad. 46 En la poderosa analogía que construían las dos caras del muro, la obra "daba forma visual a una interpretación política que la consigna anónima ["Ezeiza es Trelew"] condensaba verbalmente y que estaba instalada en el sector más politizado de la opinión pública".47 Una tarjeta distribuida por el grupo durante la inauguración del salón exhibía, de un lado, la doble consigna "Recuerda a Trelew. Recuerda a Ezeiza", junto a la forma recortada de una gota en acrílico roio, acompañada del texto: "Esta 'gotadesangre' denuncia que el pueblo no la derrama inútilmente." En el reverso de la tarieta, un acotado texto trazaba las líneas de acción del programa a seguir: "Por un arte nacional y popular, un trabajo grupal al servicio de los intereses del pueblo".

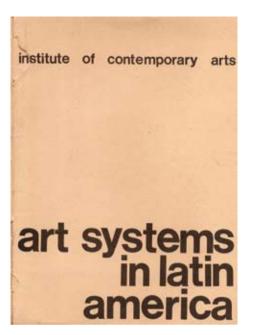
### IVÁRGENES DE LA PALABRA

En 1974 Romero dibuja, sobre un papel milimetrado, una secuencia de diez letras sin aparente sentido, en la que esconde la palabra "Montoneros". En una dirección que repone el gesto crítico de *Swift en Swift* y *El lunfardo...* al desafiar los límites de lo decible, el dibujo se presenta como una escritura "cifrada" (un criptograma), cuyo sentido, secretamente guardado en la fila muda de letras, puede des-cifrarse mediante el código que proporciona la obra. Si en septiembre de 1974 la represión desatada por la organización parapolicial Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) -recrudecida tras la muerte de Perón en julio de ese mismo año- obligaba a Montoneros a abandonar el espacio público y pasar a la clandestinidad, la misma obra de Romero adoptaba la práctica clandestina como estrategia que organiza su forma y sitio desde donde operar críticamente.

El 24 de marzo de 1976 un nuevo golpe militar inaugura en Argentina el llamado "Proceso de Reorganización Nacional", suprimiendo violentamente las aspiraciones revolucionarias de un proyecto colectivo cuyo radicalizado curso había atravesado los años 60 y primeros 70. El terrorismo de Estado actuó de manera sistemática y premeditada en el exterminio masificado de toda oposición al régimen, extendiendo el horror a la sociedad en su conjunto, paralizada ante el accionar represivo de una empresa salvaje que no tenía antecedentes en el país. El secuestro y la desaparición forzada de personas -y "su correlato institucional, el campo de concentración-exterminio"-48 constituyeron la principal modalidad represiva de la dictadura. Interrumpido de manera brutal el precipitado tránsito en el que práctica artística y política parecieron latir a un mismo y acelerado pulso, el arte necesitó articular nuevas estrategias ante la urgencia de resistir o sobrevivir al horror.49



En homenaje a los caídos el 25/5/73 en la lucha por la liberación (detalle), 1973 Collage s/papel, 79,8 x 69,5





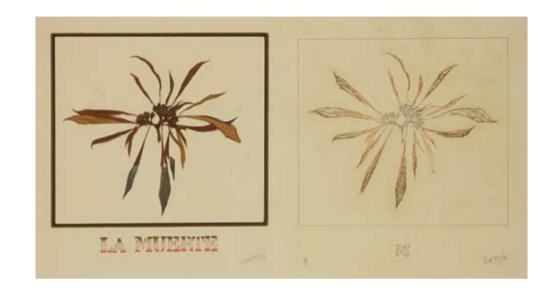
En octubre, junto con Juan Carlos García Palou y Emilio Renart, Romero realiza la exposición Convivencia en la Galería Artemúltiple. En la serie La muerte de la vida, que exhibe entonces, utiliza un material inédito en su producción: flores secas, pegadas sobre el papel y acompañadas de palabras fuertemente connotadas, configuran una suerte de inquietante herbario. La muerte, obra que integra esta serie, exhibe una estrella federal cuyos pétalos, al secarse, se han oscurecido. Como si se tratara de una matriz de grabado, Romero también utiliza la flor para imprimir su marca sobre el papel. El objeto, así, se vuelve huella; la huella, el inquietante reverso de la flor muerta, la imagen que convoca, en su condición de índice, al cuerpo ausente cuya impronta reproduce. Debajo, una letra M alude elípticamente al nombre de la obra y de la serie. La letra es también la inicial de Montoneros, una referencia que se esconde, secreta y ambiguamente, en los estratos de significación que la obra moviliza. La elección de la flor, cuyo nombre es también el de la estrella de ocho puntas que la organización guerrillera tenía por insignia, parece autorizar esta asociación.

La muerte de la vida introduce una ambigüedad de los signos que disputa su movilidad táctica en los márgenes entre lo dicho, lo callado y lo que la obra activa en sus desplazamientos alegóricos. En los intermitentes deslizamientos y suplantaciones de los signos que convoca tácticamente, la obra diagrama un tipo de intervención que aparecerá como marca recurrente en la producción de Romero durante los años de la última dictadura.

En 1977 realiza secretamente un libro de artista en el que recupera una serie de registros presentes en su producción de los primeros años de la Montoneros, 1974
Tapa y página del
catálogo Art Systems
in Latin America,
exposición colectiva
organizada por el
CAYC en el Institute
of Contemporary Art.
Londres, 1974

La muerte, 1976 Estrella federal marchita pegada s/ papel e impresión color, tinta, lápiz negro y lápices de colores Ejemplar 1/5 48,5 x 83

Violencia, 1977 Libro de artista. Impresión tipográfica, fotocopia e impresión de sello de goma, 28 x 22 (cerrado), 28 x 168,8 (desplegado) década. En primer lugar, un afiche similar al que en 1973 había utilizado en la instalación *Violencia* en el CAYC. Dispositivo múltiple destinado a la circulación pública, el afiche adopta en este caso una nueva configuración que lo relega a un uso privado en la acotada edición del libro de artista. La palabra "violencia", contenida (reprimida) por los márgenes del libro, se hace legible cuando el objeto se despliega horizontalmente, interrumpida en su continuidad por otros registros que forman parte del repertorio gráfico de Romero de esos años: el volante distribuido en el *Tercer Salón Acrilicopaolini*, la imagen reiterada de un rostro anónimo trastocado en un grito sordo y, en una obvia cita a Marx, la impresión de un sello de goma con el texto "Violencia. Partera de la historia". <sup>50</sup>



33



### MÁSCARAS, CAMUFLAJES, GRITOS

En 1978, invitado a participar en las Jornadas de la Crítica organizadas por la sección argentina de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Romero presenta El placer y la nada, cuatro serigrafías para las que utiliza una misma fotografía de prensa de un reciente accidente (la explosión de un camión cargado de propileno) en un camping en la provincia de Tarragona (España). La fotografía documentaba las consecuencias del fatal accidente en el crudo registro de los cuerpos carbonizados de las víctimas. La apropiación de este recurso no constituía una estrategia nueva en la producción de Romero. En El placer y la nada, sin embargo, lo utiliza en una dirección que contraría la verosimilitud fotográfica en el estallido del grano que desarma el dato referencial de la imagen. En el dramático



El placer y la nada (II), 1978 Serigrafía, acrílico v lápiz s/papel 80 x 70

POROS DEL MITTERNO TON DESE LA CARNA GUIDANTAR Y ANT TRACON FINANCIOS.



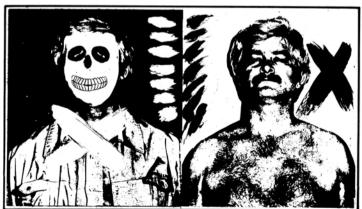
contraste de blancos y negros que ésta construye, se recorta parcialmente (aunque imprecisa) la forma de un cuerpo muerto, cancelado por tachaduras que suprimen su registro. En cada una de las obras. Romero transcribe. además, un breve fragmento de la noticia. En la segunda de ellas se lee: "El saldo de muertos y heridos es pavoroso pero todavía provisorio. Una visión del infierno con olor a carne quemada y metales fundidos". Ahora bien, la ausencia de una referencia explícita capaz de reponer el origen de la imagen -más allá de su potencial reconocimiento como parte de una noticia que durante días había ocupado las primeras páginas de los diarios-51 la desmarca respecto de sus condiciones de enunciación, abriendo perturbadoras turbulencias de sentido que recolocan la cita multiplicada del cuerpo muerto en el contexto del régimen de terror instalado por la dictadura. En las operaciones de traspaso de registros y soportes que anima, El placer y la nada introduce una movilidad desafiante de los signos que agrieta los límites, tácitamente pactados, entre lo dicho y lo callado. En los sucesivos y simultáneos desanclajes y reinscripciones de la imagen que potencia el dispositivo gráfico, la cita del cuerpo opera como un complejo y potente significante que hace friccionar el dato referencial de la fotografía con los desbordamientos del fuera-de-registro de las representaciones de lo corporal. Territorio de conflictivo cruce entre la experiencia individual y la colectiva, lo privado y lo público, la memoria individual y la social, el cuerpo se inscribe en una inquietante cadena de asociaciones semánticas que, por un lado remite a la tortura y la desaparición como prácticas salvajemente extendidas por el terrorismo de Estado, y, por el otro,

S/T (detalle), 1971 8 fotografías ByN v tinta 19,3 x 19,5 c/u

3-1

habla de una represión y un disciplinamiento que se manifiestan como auto-represión del cuerpo social.  $^{52}$ 

En 1971 Romero había realizado una secuencia de fotos de su sombra, anticipando de manera temprana la incorporación del registro fotográfico de su propio cuerpo, estrategia que introduce en la serie La vida de la muerte, iniciada en 1980. Ese año muestra, bajo el título Camuflaje, cuatro obras de dicha serie en la exposición Propuestas y actitudes de los años 70, realizada en la Galería El Mensaje en el marco de una nueva edición de las Jornadas de la Crítica. La primera obra del conjunto presenta un texto sobre el "camuflaje" tomado de una publicación científica, reanudando una práctica ampliamente explorada por Romero en su producción de la década: la apropiación de un texto ajeno y su reinscripción estratégica, que lo abre a nuevas asignaciones de sentido. El texto se refiere al camuflaje como "las múltiples formas de ataque y defensa" de numerosas "criaturas" que "aparentan ser lo que no son; ya sea para devorar o para evitar ser alimento de sus victimarios potenciales". Las otras obras muestran la cara del artista intervenida con trazos de pintura, acompañadas de los términos "aposematismo", "criptosis" y "mimetismo", tres formas de camuflaje referidas en el texto que abre la serie. Si el tipo de encuadre que construye la toma remite al dispositivo de la fotografía de identidad, la pintura en la cara tensiona tal inscripción al contrastar el orden normado de la foto carné con el enmascaramiento de las señas personales. En la estandarización de la pose, la foto legal instrumentaliza un régimen clasificatorio que hace del sujeto retratado "un sujeto normado por la ley que lo individualiza aislando su identidad, separándola de su contexto de relaciones cotidianas para colocar esa identidad a disposición del control social



Fotografía pulicada en el catálogo de las *Jornadas de la Crítica 80*. Archivo Juan Carlos Romero

LA VIDA DE LA MUERTE

POMEROS



Camuflaje I de la serie La vida de la muerte, 1980 Texto impreso s/ papel, lápiz y tinta s/cartón 80 x 70

Camuflaje IV de la serie La vida de la muerte, 1980 Fotografía, lápiz y tinta s/cartón 80 x 70







bajo el registro de lo impersonal".<sup>53</sup> En el marco de la última dictadura, la referencia a dicho régimen clasificatorio remite a su instrumentación por parte del dispositivo desaparecedor, a la expropiación "de la identidad corporal y judicial".<sup>54</sup> Pero la obra de Romero alude al camuflaje no sólo como "tema" de la obra, sino también como estrategia poética, como dimensión que organiza la construcción de la imagen. El mensaje aparece disimulado, escondido en sus estratos de opacidad, reclamando un espectador capaz de desagregar, en complicidad con el artista, los niveles de significación que articulan el sentido de la obra.

El catálogo de las *Jornadas* reproduce una obra, también parte de la serie *La vida de la muerte*, en la que Romero porta la máscara de una calavera. En la inquietante dimensión que abre como territorio de contacto entre el sujeto y el mundo, la máscara se une al rostro como su perturbador reverso. En los años que siguen al final de la dictadura, la presencia de la máscara introduce derivas de la significación en las que el cuerpo opera, en su doble dimensión individual y social, como superficie de inscripción de las marcas traumáticas del pasado dictatorial. En estos mismos años Romero realiza la serie *Gritos*. Hacia 1985 se hace tomar por su amigo y fotógrafo Guillermo Pérez Curtó una secuencia de fotografías gritando, que constituye la matriz de un conjunto de obras impresas en serigrafía. <sup>55</sup> En el excedente pulsional que moviliza el trastocamiento convulsionado del rostro en la exteriorización de lo reprimido, la imagen del grito opera como un contrapunto del orden escenificado que introduce la máscara.

Máscaras (I) y (II), 1985 Fotografía y acrílico. P/A, 100 x 70 c/u Fotografías de Mirta Botto

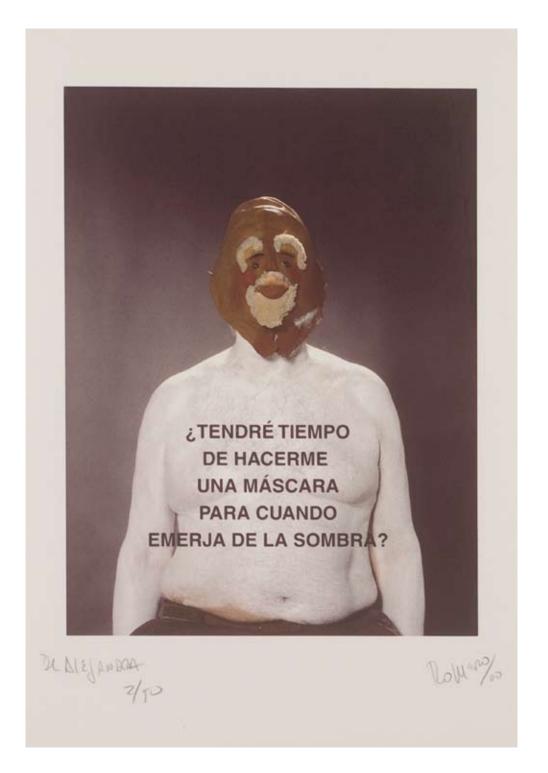
Máscaras (III), 1985 Caja de acrílico con 16 máscaras de papel maché y acrílico s/base de madera 100 x 80 x 12

S/T, 1984 Serigrafía y acrílico s/4 secciones de aglomerado, 200 x 200

Gritos (II), 1987 Serigrafía y acrílico, P/A, 86 x 65,2 Fotografías de Guillermo Pérez Curtó, ca. 1985







### DESAPARICIÓN Y PALABRAS OCULTAS

En 1995 Romero realiza el libro de artista 5 poesías pobres. En la secuencia visual e interrumpida que diagraman las palabras "desocu", "exclusi", "carenc", "margin", "extinc", cuyo orden en la serie es susceptible de ser alterado por el lector, el objeto activa resortes de sentido que introducen las marcas de la desocupación y la exclusión social como problemáticas que la obra interpela desde la condición precaria de su materialidad. Una materialidad "pobre" que el libro de Romero asume en el formato sin encuadernar y en la elección de la fotocopia como tecnología barata de impresión, en contraste con el excedente semántico que moviliza cada una de las poesías visuales en el corte de la palabra incompleta. La referencia a la problemática social que la obra incorpora no puede interpretarse, así, sólo en los términos de una dimensión que la afecta en el nivel de sus contenidos o temas, sino que, al mismo tiempo, diagrama sus tácticas interlocutorias en los modos disruptivos mediante los cuales el libro de artista interpela el contexto en el que disputa y provecta sus efectos de sentido. Lejos de constituir un mero dato externo que la obra incorpora en el plano temático, la marginalidad opera como una dimensión que trama el cuerpo mismo del objeto libro y diseña sus opciones de intervención.

La utilización de procedimientos y recursos gráficos alternativos constituye una constante en la producción de Romero, unida a la preocupación por extender los límites del grabado y ampliar su circulación más allá de la trama codificada por la institución arte. En el curso de los años 60,



De Alejandra, 2000 Impresión digital s/papel, 74,3 x 60,3 Fotografía de Guillermo Pérez Curtó

5 poesías pobres, 1995 Libro de artista. Papel madera y fotocopias 29,7 x 42

-42

La desaparición (I), 2000 Pañales para adulto, esténcil y acrílico 68 x 90



tales medios articulan su operatividad disidente en el desmantelamiento de las bases institucionales del grabado. Pero el programa de Romero no puede explicarse, en sus opciones poéticas radicalizadas, como despliegue crítico cuyo carácter disruptivo se desenvuelve solamente dentro de los márgenes de la experimentación artística. En la obra de Romero, la experimentación con el grabado anuda de manera potente la puesta en cuestión de las prácticas de la gráfica artística en sus formas legitimadas, con la preocupación por desbordar el propio campo e intervenir activamente en la transformación de los modos de vida a través de la circulación múltiple de la imagen impresa. El esténcil, la fotocopia, la fotografía y el offset, medios que Romero comienza a utilizar entre finales de los 60 y principios de los 70, no constituyen solamente una opción estética frente a los desarrollos institucionalizados de la xilografía, el aguafuerte y la litografía. Por el contrario, allí donde el grabado canónico cedía al "mito del original" a través de la limitación de la tirada y el estricto control de la edición, los nuevos medios operan como dispositivos de complejo anudamiento poético-político en los que la experimentación formal es inseparable de la apuesta por extender la circulación de la obra impresa fuera de los márgenes de la institución, con recursos ajenos a la sofisticación técnica de los procedimientos tradicionales.

Las 5 poesías pobres recodifican este cuerpo crítico en una clave diferente. Entre 1996 y 1999 Romero realiza un nuevo libro de artista que titula *Enciclopedia*, una caja con doscientas veintisiete páginas, donde extiende y desborda la estrategia apropiacionista ampliamente explorada en su obra gráfica, en la recolección asistemática de todo tipo de materiales impresos, de diversa filiación y procedencia: recortes y fotografías de dia-

rios y revistas, publicidad comercial, gráfica popular, fotocopias, collages, poesías visuales y textos intervenidos. En la promiscua asociación de materiales gráficos que lo componen, el libro de artista sólo responde a la lógica del "rejunte", de la simple recolección de objetos encontrados. En tal sentido, la *Enciclopedia* de Romero es, antes que nada, una inversión de la misma enciclopedia como dispositivo, en tanto elude irónicamente su orden sistemático y sus pretensiones de universalidad con el propósito de

Enciclopedia, 1996-1999 Caja de cartón con 227 páginas numeradas, recortes de prensa, fotocopias, fotografías, tinta y lápiz s/ papel 5,8 x 23 x 33



hacer explícito, al mismo tiempo, el carácter contingente, históricamente construido, de toda clasificación.

El conjunto de obras que Romero realiza en estos años tensiona su materialidad "pobre" en la interpelación de un escenario donde la desocupación y la exclusión social configuran los trágicos signos del despliegue neoliberal. En diciembre de 1995 participa en la convocatoria Todos o Ninguno, organizada por el grupo Escombros en una calera abandonada de Ringuelet, con una precaria instalación que titula *La desaparición*. <sup>56</sup> Sobre una soga cuelga una serie de afiches impresos con las palabras "DESOCU" y "EXTINC", reiterando, en la interrupción de la palabra, la estrategia que ese mismo año había utilizado en el libro 5 poesías pobres. Una instalación sobre la marginalidad que se ubica en los márgenes, en las ruinas de una calera que en algún momento constituyó una fuente de trabajo, y que adopta un procedimiento de impresión también marginal, de bajo costo y rápido consumo, sólo conservado en unas pocas imprentas tipográficas y utilizado para la publicidad de las "bailantas". 57

En un sentido, el título de la instalación de Romero en Todos o Ninguno parece hacer referencia a su inevitable destino, dado que el artista había proyectado la obra para que permaneciera en el lugar, abandonada a la intemperie, una vez finalizada la intensa jornada planeada por el grupo. Pero al mismo tiempo, la palabra "desaparición" convoca, de manera inmediata. asignaciones de sentido que remiten a los desaparecidos durante la última dictadura. Romero se refiere a una "nueva forma de desaparición" como resultado de "la desocupación que trae consigo la pérdida del espacio social al que cada persona tiene derecho".58 Así, La desaparición diagrama un doble enclave crítico, interroga su contexto inmediato y, al mismo tiempo, interpela desde su presente el escenario de la dictadura.

La desaparición es también el título de una nueva instalación gráfica que Romero presenta en el año 2000 en el marco de la 7ma. Bienal de La Habana, una pared de 14 metros de largo con cien afiches impresos con las palabras "DESOCU", "EXCLUS", "MARGIN" y "EXTINC". En un texto que publica en ocasión de esta presentación escribe: "La desocupación que afecta ya a más de dos millones de personas en la Argentina lleva en forma inevitable a la exclusión y la marginación, convirtiendo a quienes son afec-



La desaparición, 2000

Vista de la instalación

noviembre-diciembre

Archivo Juan Carlos

gráfica en la 7ma Bienal de La Habana,

Centro de Arte Contemporáneo

Wilfredo Lam. La Habana, Cuba,

de 2000

Romero





tados en solo cuerpos, que abandonados, ya no tienen poder de decisión ni aun sobre su propia existencia".59

La instalación La palabra oculta, que Romero exhibe por primera vez al año siguiente en la 24th International Biennial of Graphic Arts de Ljubljana (Eslovenia), opera como contrapunto del tipo de dispositivo que construye la intervención mural proyectada para La Habana.<sup>60</sup> La instalación se compone de una secuencia de placas con palabras e imágenes de titulares del diario Clarín, editadas e impresas digitalmente y dispuestas a lo largo de tres filas paralelas ubicadas en el suelo de la sala, sobre una extensión de ocho metros. La primera fila exhibe diez placas rojas con las palabras "pánico", "sacrificio", "víctima", "asesinan", "ataque", "arrojan", "rehén", "condena", "amenaza", "conflicto", términos destacados en los titulares y noticias del diario que Romero reproduce siguiendo el orden secuencial que diagrama la serie de palabras en las otras dos filas de la instalación. La obra se completa con una cuarta fila de diarios publicados entre el 1 y el 20 de abril de 2001.

Si la repetición de una o varias palabras constituye la marca constante de las intervenciones gráficas con afiches que Romero realiza a partir de La desaparición, la instalación de 2001 en Ljubljana introduce una estrategia de signo contrario al despegar la palabra de la trama textual, recortándola del registro aplanador del mass-media. En La desaparición, el corte que interrumpe la continuidad de la serie de palabras y su repetición en la traLa desaparición, 1995 Vista de la instalación gráfica en Todos o Ninguno, organizada por el grupo Escombros, en una calera abandonada de Ringuelet, Pcia. de Bs. As., diciembre de 1995 Archivo Juan Carlos

La palabra oculta, 2002 Vista de la instalación gráfica en la II Bienal Argentina de Gráfica Latinoamericana, según montaje de Centro Cultural Borges, Bs. As., octubre-noviembre de 2002 Fotografía de Gustavo Lowry



Las palabras se pudren en el papel, 2003 3 frascos de vidrio con etiquetas impresas, ejemplar completo del diario Clarín y 1dm³ de tierra negra orgánica, 22,5 x ø16 c/u ma múltiple que diseña la obra, desarreglan la lectura, con el propósito de activar en el espectador una interpretación crítica capaz de desnaturalizar el uso que hacemos de términos como "desocupación", "marginalidad" y "exclusión", que la lógica homogeneizadora del capitalismo tardío incorpora sin conflicto al paisaje cotidiano, al vaciarlos de su perturbadora contingencia. Si la "operacionalidad mediática de la 'sociedad transparente'"61 neutraliza los accidentes del discurso, la obra de Romero apuesta a activar su densidad conflictual en las asperezas y texturas de la palabra que desafían la "'totalidad traslúcida'" del todo-es-comunicable.62

En la instalación digital de 2001 Romero individualiza la palabra, la señala, introduce la lectura entrelíneas, instala la sospecha, desorganizando los pactos de sentido que construye "la ubicua obscenidad de las imágenes

en manos de los medios de comunicación".<sup>63</sup> En cierta forma, *La palabra oculta* parece invertir la estrategia de *Swift en Swift*, que Romero exhibe más de treinta años antes. En 1970 la denuncia no podía ser explícita: en el marco de una dictadura, la potencial censura de la obra ponía en riesgo sus posibilidades de intervención crítica. La estrategia movilizada en *Swift en Swift* consistió en disimular la denuncia, en *opacarla* mediante el "ocultamiento" de un texto, cuya trama conflictual era activada por el receptor de la propuesta. En el contexto presente de "la utopía de la comunicabilidad total [...] correlato exacto de la idea de un mercado 'transparente'", <sup>64</sup> *La palabra oculta* diagrama su espesor disruptivo en el desmontaje crítico de los regímenes de representación hegemónica que el consenso neoliberal administra y naturaliza en su celebrada y sospechosa *transparencia*.

En página siguiente: Estrago, 2008 Intervención en Espacio de Arte Momo, Merlo, pcia. de Bs. As, 2008 Fotografía de Norberto José Martinez



### NOTAS

- Las clases de Fernando López Anaya y Héctor Cartier durante sus años de formación en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, entre 1956 y 1961, y el contacto con la obra e ideas de Victor Vasarely en 1958 -cuando el Museo Nacional de Bellas Artes presenta una exposición del artista húngaro-, constituyen para Romero importantes referentes en el posterior desarrollo de sus planteos abstractos y experimentales en el dominio del grabado.
- A partir de 1968 Romero presenta varios esténciles geométricos en concursos de grabado. Ese año exhibe una serie de tres en la primera edición del Festival de las Artes de Tandil organizado por la Dirección de Cultura de la Provincia de Buenos Aires en coincidencia con los Coloquios de la Crítica de Arte-, certamen en el que es distinguido con el Tercer Premio por (M) Mundo. En 1969 participa en el Segundo Salón Swift de Grabado con una nueva serie, y es premiado por el esténcil V. También en 1969 recibe el Gran Premio de Honor en la sección Grabado del LVIII Salón Nacional de Artes Plásticas por su obra O.
- 3. Véase Dolinko, Silvia. Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003.
- 4. Horacio Beccaría, César Ariel Fioravanti, Julio Muñeza, Marcos Paley y Ricardo Tau. El grupo estuvo abierto a la permanente incorporación de nuevos miembros.
- 5. Romero, Juan Carlos. "Datos técnicos de la serie sistemática", 1971.
- 6. Ibíd. El destacado pertenece al original.
- 7. Para un sistema es presentada en la II Trienal de Grabado de la Provincia de Buenos Aires. En enero del año siguiente Romero envía un conjunto similar a la Segunda Bienal de San

Juan del Grabado Latinoamericano, en San Juan de Puerto Rico. Las consideraciones acerca de la obra como "sistema" constituían por entonces una de las problemáticas sostenidas desde el Centro de Experimentación Visual, una agrupación que Romero integró, en su formación inicial, junto a Mario Casas, Raúl Mazzoni, Jorge Pereira y Roberto Rollié (diseñadores y docentes del Departamento de Diseño de la Escuela Superior de Bellas Artes, institución en la que Romero se desempeñaba entonces como profesor titular de la cátedra de "Grabado"). En el catálogo de su primera exposición, en 1970, en la Galería Carmen Waugh-llamada, precisamente, Sistemas-, el CEV propuso un ambicioso programa de acción, encaminado "a desmitificar el proceso creativo y considerar como fundamental la recepción, es decir, crear las posibilidades para que el receptor participe, rompa la incomunicación y elimine la distancia que existe entre él y el mensaje visual [...] la realización individual solo será posible en tanto el producto de nuestro hacer se integre a la vida social" (S/a. S/t, Sistemas, cat. exp., Buenos Aires, Galería Carmen Waugh, 1970). Jorge Glusberg, desde su gestión como director del Centro de Arte y Comunicación, acuñará un poco más tarde la categoría de "arte de sistemas".

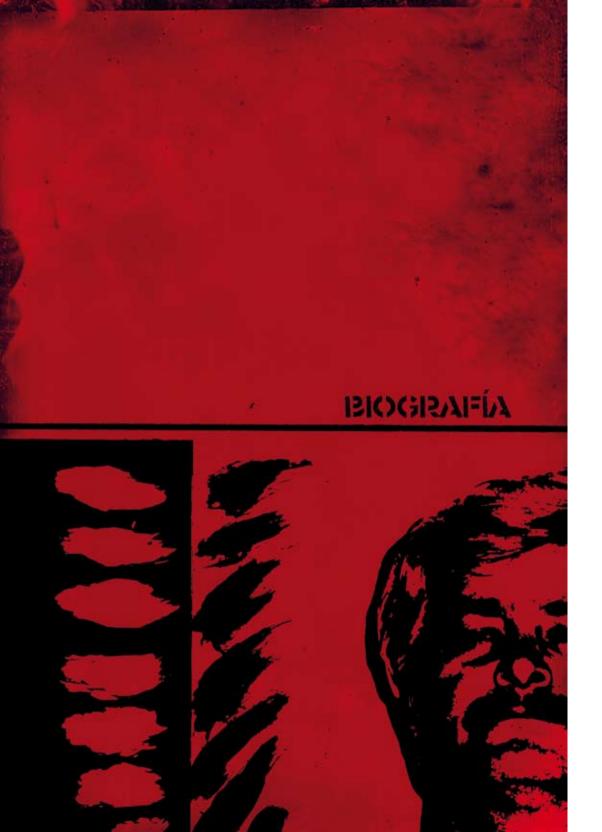
- Con una breve continuidad entre 1968 y 1970, el Swift se proponía como un espacio destacado en la recepción y validación institucional de las tendencias de avanzada del grabado: tempranos objetos, obras troqueladas, xerografías y estructuras cinéticas, entre otras propuestas innovadoras, fueron presentadas en las convocatorias del certamen, con sede en el Museo de Arte Moderno. En ocasión del tercer salón en 1970, los seis artistas premiados en las dos primeras ediciones del certamen (entre quienes se encontraba Romero), son convocados para participar de un premio especial por invitación, en homenaje al fallecido director del MAM, Hugo Parpagnoli.
- 9. Romero, Juan Carlos. "Grabado situacional. Swift en Swift", s/f. Archivo del artista.
- 10. Ibíd
- Glusberg, Jorge. "Argentina Inter-medios", Argentina Inter-medios, cat. exp., Buenos Aires, CAYC, 1969. El primer nombre de la institución fue Centro de Estudios de Arte y Comunicación (CEAC).
- En su presentación en el catálogo de la exposición en Bonino, la institución señalaba como su principal objetivo "promover la ejecución de proyectos y muestras donde el arte, los medios tecnológicos y los intereses de la comunidad se conjuguen en un intercambio eficaz que ponga en evidencia la nueva unidad del arte, la ciencia y el entorno social en que vivimos" (S/a. "Qué es el C.E.A.C.", Arte y cibernética, cat. exp., Buenos Aires, Galería Bonino, 1979).
- La categoría de "arte de sistemas" fue utilizada por primera vez por Glusberg en el nombre de la exposición De la figuración al arte de sistemas, organizada por el CAYC en agosto de 1970 en el Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio A. Caraffa" de CórdoX, en obras de Luis Fernando Benedit, Nicolás García Uriburu y Edgardo Antonio Vigo. Al año siguiente, y bajo la misma consigna, Glusberg reunió una selección mayor de artistas en el Camden Arts Centre de Londres. En esta muestra (From Figuration Art to Systems Art in Argentina) coincidieron una serie de propuestas críticas (entre ellas, el Panfleto nro. 2 de Juan Pablo Renzi), que más tarde serán identificadas con la orientación "ideológica" que el director del CAYC atribuirá al conceptualismo latinoamericano.
- 14. Glusberg, Jorge. "Introducción a Arte de Sistemas", Arte de Sistemas, cat. exp., Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1971.
- 15. Se trata de un sistema conformado por un plano de las Salas Nacionales de Exposición, institución sede del certamen, un mapa y ocho fotografías de la ciudad de Buenos Aires y un texto en el que la propuesta es caracterizada por el artista como "un sistema integrado por partes semifijas (calles y manzanas, edificios y árboles) y partes movibles (personas, animales, agua, luz, comunicaciones telefónicas, radio, televisión, automóviles, incineración, trenes, gas, etc.)" (Romero, Juan Carlos. S/t, 1970. Archivo del artista). En febrero de 1971 4.000.000 m2... también es exhibida en la mencionada From Figuration Art to Systems Art in Argentina.
- 16. Un año más tarde, el artista Horacio Zabala propone sus Anteproyectos de arquitecturas carcelarias, entre ellos, su "cárcel flotante para el Río de La Plata".
- T. Sigal, Silvia. Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 203.
- 18. Terán, Oscar. "Ideas en intelectuales en la Argentina, 1880-1980", en: Oscar Terán (coord.). Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano, Buenos Aires, Siglo XXI. 2004. p. 81.
- 19. El ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) y Montoneros fueron las dos principales organizaciones guerrilleras.
- <sup>20.</sup> Longoni, Ana. "'Vanguardia' y 'revolución', ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70", en: brumaria, nro. 8. Madrid, primavera de 2007, p. 72.
- <sup>21</sup> Gilman, Claudia. Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p. 370.
- <sup>22.</sup> Longoni, *op. cit.*, p. 69.
- 23. Glusberg, Jorge. "Presentación de la muestra", Hacia un perfil del arte latinoamericano, cat. exp., Buenos Aires, CAYC, 1972.
- <sup>24</sup> Para una discusión sobre la categoría de "conceptualismo ideológico", véase Davis, Fernando. "El conceptualismo como categoría táctica", ramona, nro. 82, Buenos Aires, julio de 2008, pp. 30-40.
- <sup>25.</sup> Ibíd. Las dimensiones de las obras se ajustaban a normas IRAM (Instituto Argentino de

51

Racionalización de Materiales) nros. 4504 y 4508.

- 26. Entre 1972 y 1975 Glusberg exhibió estas copias heliográficas en diferentes centros de América latina, Europa y Estados Unidos, acudiendo algunas veces a la categoría de "arte de sistemas" como nombre de las muestras e involucrando a diferentes artisas en cada presentación. En el curso de 1972 organizó sucesivas exposiciones: en la mencionada III Bienal Coltejer (mayo-junio), en el Salón de la Independencia (Quito, Ecuador; mayo), en los Encuentros de Pamplona (junio), en el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima (Perú; julio); en la sede del CAYC en Buenos Aires (junio-julio) y en el Museo "Emilio A. Caraffa" en Córdoba (octubre).
- <sup>27.</sup> Carta de Jorge Glusberg a Juan Carlos Romero, Buenos Aires, 1º de diciembre de 1971. Archivo del artista. En 1972 el Grupo de los Trece estaba integrado por Jacques Bedel, Luis Fernando Benedit, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Glusberg, Jorge González Mir, Víctor Grippo, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Romero, Julio Teich y Horacio Zabala.
- 28. S/a. "El arte como conciencia en la Argentina", Buenos Aires, CAYC, GT-138, 22-6-72. El destacado pertenece al original. Estas consideraciones son retomadas en el texto "Cuestionamiento Nº 1", de julio de ese mismo año, que ambos artistas suscriben, junto con Eduardo Leonetti y Ricardo Roux, como Grupo Cuestionamiento.
- 29. Monzón, Hugo. "Dos muestras de arte conceptual exhiben divergentes propuestas", La Opinión, Buenos Aires, 19 de julio de 1972.
- 30. lbíd.
- 31. En esta dirección crítica, también Edgardo Antonio Vigo sostuvo en esos años la propuesta de un "arte pobre" latinoamericano, de circulación descentrada "por canales no-tradicionales alejados del organizado aparato de represión y censura y lejos de la peligrosa direccionalidad impuesta por los Centros estatales y privados". Un arte "pobre" cuya emergencia en América latina, en la interpretación de Vigo -lejos de responder al "'toque romántico' de una rebeldía costumbrista o explotada 'bohemia' fuera del contexto" se trama como respuesta (política) a la "carencia" característica de las "ralas economías" de la región (Vigo, Edgardo Antonio. "Sellado a mano", Hexágono '71, e, La Plata, 1975).
- <sup>32</sup> Sobre esta exposición, véase Longoni, Ana. "El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia", en: "Poderes de la imagen". I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. IX Jornadas del CAIA, Buenos Aires, CAIA, 2001 ICD-Romì.
- 33. Romero, Juan Carlos. S/t, Arte e ideología en CAYC al aire libre, cat. exp., Buenos Aires, CAYC, 1972. En el mismo catálogo, Pazos se refería a la violencia como una de las características de un "arte del pueblo" (Pazos, Luis. "Hacia un arte del pueblo", ibíd.).
- 34. Un fragmento del texto también es referido en el catálogo, en el espacio destinado para el nombre de la obra: "La violencia se compone de cuatro cosas: peso, fuerza, movimiento y golpe..." (Tercer Salón Premio Artistas con Acrilicopaolini, cat. exp., Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1972). En 1973 el texto circuló en la revista Hexágono '71, publicación experimental con la que Romero colaboró frecuentemente, editada por Edgardo Antonio Vigo (Hexágono '71, cd, La Plata, 1973) y en sucesivos envíos postales, como participante de la red de arte correo.
- 35. Romero, Juan Carlos. "Violencia", manuscrito, 1972. Archivo del artista.
- <sup>36</sup> Romero, Juan Carlos. "Espectador-actor. Su participación", manuscrito, 1972. Archivo del artista. En los textos que exhibe, Romero distingue entre una violencia "represora" y una "liberadora", en tanto opuestos dialécticos (Romero, Juan Carlos. "Conclusión", manuscrito, 1972. Archivo del artista).
- 37. Romero, Juan Carlos. "Espectador-actor...", op. cit. En una de las hojas en la pared, Romero consigna algunas posibles formas de intervención del volante-manifiesto: "a) Romper la hoja impresa, c) Pasar a otra persona para que actúe, d) Pegarla en las paredes, e) Incendiarla con fines violentos, f) Comenzar a aplicar las propuestas, g) Imaginar otros usos, h) Intentar que otros usos sean siempre violentos" (ibid.).
- 38. Portadas de la revista sensacionalista Así, con fotografías de la represión policial en Córdoba y Rosario, entre otras imágenes, y la palabra "violencia" reiterada en grandes titulares.
- Violencia, cat. exp., Buenos Aires, CAYC, 1973.
- Lo señala Romero en una entrevista realizada con motivo de su muestra en el CAYC (S/a. 40 "Una estética de la sociedad que sufrimos. Violencia Show", Así, nro. 882, Buenos Aires, 1 de mayo de 1973). En la misma entrevista, diferencia entre una "violencia represora" y una "violencia liberadora" (argumento también aludido en la oposición negro-blanco del objeto de acrílico exhibido un año antes en el Salón Acrilicopaolini), a la que califica "como una respuesta para eliminar a la que está presente en forma cotidiana". La violencia, concluye, "es un acto que genera vida".
- Glusberg, Jorge. S/t, Violencia, cat. exp., Buenos Aires, CAYC, 1973. Ese mismo año, desde la revista experimental Hexágono '71, Vigo se refiere al artista como "trabajador plástico de investigación". (Vigo, Edgardo Antonio. "Por qué un arte de investigación", Hexágono '71, ce, La Plata, 1973). En 1974 Romero y Leonetti difunden por arte correo cuatro postales con un texto en el que caracterizan al artista como "un trabajador del arte, un productor de obras inmerso en el trabajo social; un creador de formas y contenidos que necesita de un público que a la vez los re-elabore y los transforme". La frase forma parte del libro Conciencia del Arte, que ambos publican al año siguiente, bajo el sello "Arte y Política".
- S/a. "Una estética...", op. cit. El destacado pertenece al original.
- FVh. "La violencia en el arte", 7 y 50, La Plata, 4 de mayo de 1973.

- <sup>43</sup> El 22 de agosto de 1972 había tenido lugar la masacre de Trelew, el fusilamiento a mansal-42 va, en una base de la Marina, de dieciséis prisioneros, hombres y mujeres, pertenecientes a diferentes agrupaciones guerrilleras, como represalia ante un intento de fuga. El episodio conmocionó a la opinión pública, que lo calificó de "masacre fríamente planeada" (De Riz, Liliana. La política en suspenso: 1966-1976, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 112). El Salón Acrilicopaolini se inauquró tres semanas antes del primer aniversario de la masacre.
- La masacre de Ezeiza aconteció el 20 de junio de 1973, cuando grupos parapoliciales y de <sub>45</sub> la derecha peronista dispararon de manera indiscriminada sobre la multitud reunida en el aeropuerto para recibir a Perón tras 18 años de exilio.
- Así lo señalaba el crítico Hugo Monzón, en su crónica del salón. "Obras polémicas y plan-4e teos ideológicos en la nueva edición del premio Acrilicopaolini", La Opinión, Buenos Aires, 10 de agosto de 1973.
- Longoni, op. cit., 2001. Longoni interpreta la operación crítica realizada por el grupo "como ar una irrupción violenta de los sucesos de la calle en el ámbito relativamente preservado del museo", una apuesta por "disolver las fronteras entre la calle y el museo, entre la 'realidad' y el 'arte'", cuya "apelación a la violencia política ya no es actuarla, encarnarla en el cuerpo del arte, del público y del artista, sino presentarla, trasladarla desde la calle donde ya está instalada" (ibíd.).
- Calveiro, Pilar. Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina, Buenos <sup>48</sup>. Aires, Colihue, 2008, p. 27. El destacado pertenece al original.
- Véase al respecto Constantin, María Teresa. Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 49 1985, cat. exp., Buenos Aires, Imago Espacio de Arte, 2006.
- Interesa pensar la recuperación de esta serie de recursos en el libro de artista Violencia so en una clave que tome distancia de su interpretación como mera cita de un programa poético-político (encarnado, en buena medida, en la instalación de 1973) cancelado de manera irreversible por la dictadura y, por el contrario, se pregunte por las persistencias o reverberaciones críticas de este proyecto, por sus insistencias más disimuladas o secretas en los años del terrorismo de Estado.
- Así lo señala María Teresa Constantin: "Las imágenes de las pilas de cadáveres ocuparon durante días las primeras páginas de los diarios" (Constantin, op. cit., p. 19).
- Pilar Calveiro atribuye esta parálisis a la diseminación del terror por la dispersión del dis52 positivo concentracionario: "Los campos de concentración, en tanto realidad negada-sabida, en tanto secreto a voces, son eficientes en la diseminación del terror [...] El campo
  de concentración, por su cercanía física, por estar de hecho en medio de la sociedad, del
  otro lado de la pared', sólo puede existir en medio de una sociedad que elige no ver, por
  su propia impotencia, una sociedad 'desaparecida', tan anonadada como los secuestrados
  mismos' (Calveiro, op. cít., p. 147).
- Richard, Nelly. "Imagen-recuerdo y borraduras", en: Nelly Richard (ed.). *Políticas y estéticas* 53. *de la memoria*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000, p. 166.
- Ibíd., p. 166.
- 54. Romero utiliza por primera vez la imagen de un "grito" (la fotografía de prensa de un hin-55. cha de fútbol gritando un gol) en el libro Conciencia del Arte de 1975. Dos años más tarde, un nuevo grito aparece publicado en el libro de artista Violencia. Recortados de diferentes medios gráficos, los gritos constituyen, en la producción de Romero, una suerte de "materia prima" (Longoni, Ana. "Todos los gritos, el grito", Juan Carlos Romero. Gritos, cat. exp., Buenos Aires, Galería Arcimboldo, 2002) que adopta diferentes formatos y soportes de circulación. En diversos trabajos, la presencia de citas literarias o de palabras y frases tomadas de los titulares de diarios, resemantiza la imagen, la espesa en su significación.
- Romero había formado parte del colectivo Escombros hasta 1993, cuando el grupo partici-56, pa en *Arte en la calle en el museo*, en el Museo de Arte Moderno.
- Este procedimiento retoma el que en 1973 Romero había utilizado para imprimir la palabra  $_{57.}$  "violencia" en los afiches de la instalación que presenta en el CAYC.
- Romero, Juan Carlos. S/t, I Bienal Argentina de Gráfica Latinoamericana, cat. exp., Buenos 58 Aires, Museo Nacional del Grabado, 2000.
- Romero, Juan Carlos. "La desaparición", edición de *Página/12* con motivo de la participaso ción del artista en la *7ma*. *Bienal de La Habana*, 2000.
- En el año 2002 Romero vuelve a presentar La palabra oculta en el Centro Cultural Borges, 60 en el marco de la Il Bienal Argentina de Gráfica Latinoamericana, organizada por el Museo Nacional del Grabado.
- Richard, op. cit., p. 177.
- <sup>61</sup>. Grüner, Eduardo. El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (im-<sub>62.</sub> posible) de lo trágico, Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 324.
- Ibíd., p. 95.
- <sup>63.</sup> Grüner, Eduardo. *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del art*e, Buenos <sub>64.</sub> Aires, Grupo Editorial Norma, 2001, p. 37.



### JUAN CARLOS ROMERO

(Avellaneda, provincia de Buenos Aires, 1931).

Entre 1941 y 1942 concurre a los cursos de dibujo de la Asociación Gente de Arte de Avellaneda y en 1954 asiste a los cursos de MEEBA. En 1956 inicia sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, institución de la que egresa en 1961 con el título de Profesor Superior de Grabado. Al mismo tiempo participa activamente en la militancia sindical, en el gremio de los telefónicos. Ejerce la docencia en la Escuela Superior como profesor titular de las cátedras de "Grabado" y "Teoría del Arte" hasta 1975, cuando es cesanteado de sus cargos. En 1976 también es cesanteado de su puesto de director de la Escuela de Arte de Luján, que ejerce desde 1974.

A partir de 1956 comienza a exponer en salones de grabado. En 1964 es invitado para participar en el *Premio Braque* y en el *Primer Salón Latino-americano Universitario*, realizado en el marco de la *2da. Bienal Americana de Arte* en Córdoba. Ese mismo año recibe el Gran Premio de Grabado en el *XIII Salón Municipal de Artes Plásticas Manuel Belgrano*. En 1965 expone en la *II Bienal Americana de Grabado* en Santiago de Chile. En 1966 participa en la muestra *Homenaje al Viet-Nam de los artistas plásticos*, en la Galería Van Riel. En 1969 recibe el Gran Premio de Honor en el *LVIII Salón Nacional de Artes Plásticas* y en 1970, el Premio "Hugo Parpagnoli" en el *Tercer Salón Swift de Grabado*. En esos años participa en la *8th International Exhibition of Graphic Art*, en Ljubljana (1969), y en las tres primeras ediciones de la *Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano*, organizada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, en San Juan de Puerto Rico (entre 1970 y 1974).

Entre 1970 y 1971 integra el Centro de Experimentación Visual. A mediados de 1970 funda con otros artistas Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires. Ese mismo año participa en el *Certamen Nacional de Investigaciones Visuales* y, en 1971, en *Arte de Sistemas*, muestra organizada por el Centro de Arte y Comunicación (CAYC). También, en 1971, expone individualmente en la Galería Arte Nuevo.

Entre 1971 y 1975 integra el Grupo de los Trece. En 1972 participa en *Arte* e ideología en CAYC al aire libre, en la Plaza Roberto Arlt. Expone en el *Premio Salón Artistas con Acrilicopaolini* en sus ediciones de 1972 y 1973. En 1973 presenta la instalación *Violencia* en el CAYC.

Entre 1975 y 1976 es secretario general del Sindicato Único de Artistas Plásticos.

En octubre de 1976 realiza con Juan Carlos García Palou y Emilio Renart la exposición *Convivencia*, en la Galería Artemúltiple.

Entre 1977 y 1978 se exilia en Honduras.

Expone en las *Jornadas de la Crítica*, organizadas por la Sección Argentina de la Asociación Internacional de Críticos de Arte en sus ediciones de 1978 y 1980. En 1979 expone en la *Trienal Latinoamericana del Grabado*,

también organizada por la AACA. En 1980 se desempeña como curador del Museo de Telecomunicaciones, institución en la que ocupa el cargo de director entre 1983 y 1985.

En 1985 organiza la exposición *Grabado: Arte para muchos* en el Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori". Entre 1986 y 1988 integra el grupo Gráfica Experimental con Rodolfo Agüero, Hilda Paz, Susana Rodríguez y Mabel Rubli. Entre 1987 y 1994 organiza con Fernando Bedoya en el Centro Cultural Recoleta la serie de exposiciones *Gráfica Alternativa - Artistas con fotocopias*.

Participa como co-organizador de las convocatorias abiertas y autogestionadas conocidas como "muestralibros", entre ellas, *NO al indulto, obediencia debida, punto final* (1989), 500 años de represión (1992), *Nunca más* (1997), *La desaparición* (1999) y *Veinte años* (2000).

A partir de 1989 integra el Grupo Escombros, junto con Horacio D'Alesandro, David Edward, Pazos, Héctor Puppo y, más tarde, Teresa Volco. En 1996 forma parte con Agüero, Volco e Hilda Paz, del grupo 4 para el 2000. Entre 1997 y 2001 integra la formación colectiva La Mutual Art-Gentina. Con Hilda Paz edita entre 1997 y 2001 la revista de poesía visual y experimental Dos de Oro.

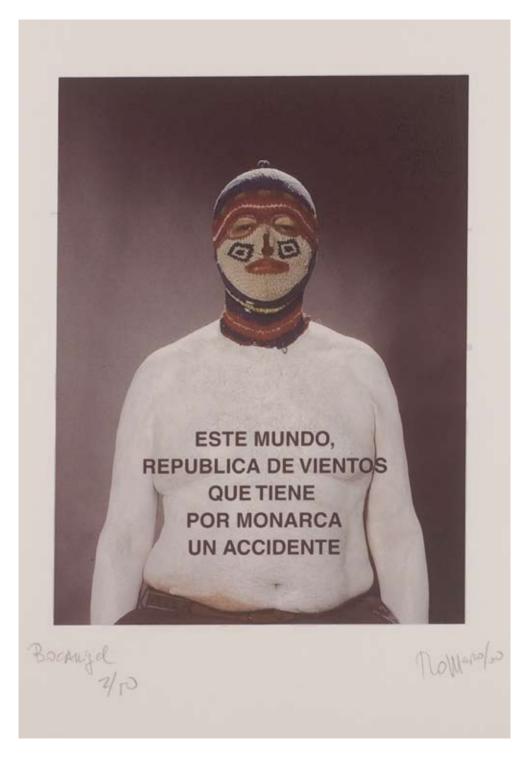
En 1997 recibe el 1º Premio del *V Salón de Dibujo* de Santo Domingo y en 1999 el 1º Premio Joan Brossa de Poesía Visual en España.

En el año 2000, junto a Paloma Catalá del Río y Álvaro Jiménez realiza un mural digital en homenaje a los desaparecidos para el Rectorado de la UNLP. En noviembre y diciembre participa en la 7ma. Bienal de La Habana. En 2001 es invitado para representar a la Argentina en la 24th International Biennial of Graphic Arts de Ljubljana. Ese mismo año presenta con Carlos Boccardo la instalación Otras Voces. A 25 años de la dictadura militar en el CCR, y recibe el Premio a la Labor Docente otorgado por la AACA. En 2002 exhibe collages de su serie Gritos, junto con la instalación 6 minutos, 700 palabras en la Galería Arcimboldo. En los años siguientes realiza las exposiciones Provisorio (FM La Tribu, 2003-2004), Un giro de 180° (en el marco del Festival de la Luz, 2004), Lo bello y lo triste. Libros de artista (Galería Arcimboldo, 2005) y El jardín leído con Marcelo Lo Pinto (Filo, 2006). En noviembre de 2004, en el contexto del Primer Festival de Performance del Cono Sur, realiza en IMPA con Diego Melero la performance La Ciudad Anarquista Americana.

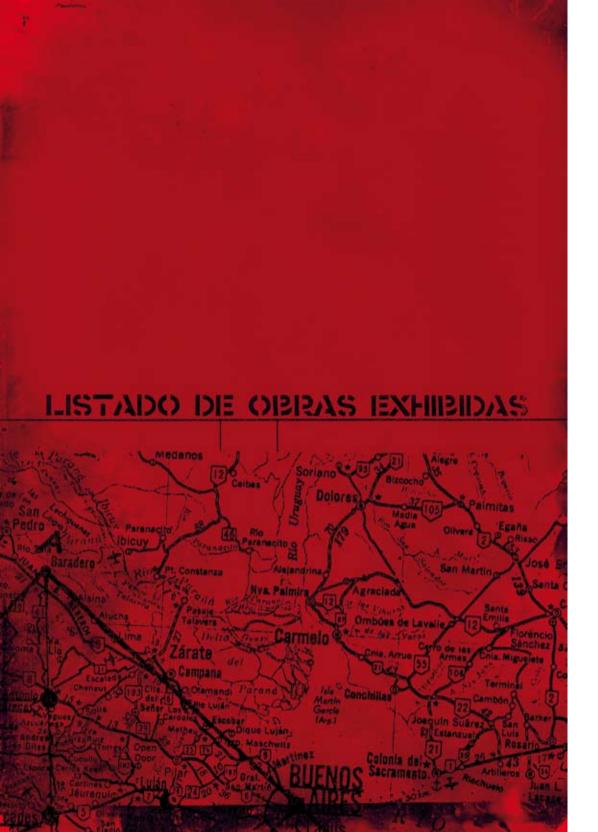
Actualmente integra el Grupo de Artistas Plásticos Solidarios y la Red Conceptualismos del Sur. Coedita dos revistas dedicadas a la poesía visual, *Vortex*, con García Delgado (desde 1997) y *La Tzara*, con Hilda Paz (desde 2003). Desde 1999 participa en la organización del *Día del Arte Correo* y de los *Encuentros de Poesía Visual, Sonora y Experimental*, impulsados desde Vórtice Argentina. Es docente del Departamento de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón del Instituto Universitario Nacional de Arte.

ografía de Guillermo
Pérez Curtó

VIVE Y TRABAJA EN BUENOS AIRES.



Bocángel, 2000 Impresión digital s/papel, 74,3 x 60,3 Fotografía de Guillermo Pérez Curtó



American way of life, 1966 Collage y troquelado s/ papel 50 x 92 Colección Museo Nacional de Bellas Artes

(M) Mundo, 1968 Esténcil s/papel 72 x 75,5 Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Petorutti, Instituto Cultural de la Pcia. de Bs. As.

(R) Romero, 1968 Esténcil s/papel 73,5 x 69 Colección del artista

Y, 1969 Esténcil s/papel 73,5 x 69 Colección del artista

Z, 1969 Esténcil s/papel 73,5 x 69 Colección del artista

Swift en Swift, 1970 Fibra y troquelado s/ 4 secciones de papel 85 x 400 c/u Colección particular

26 x 26, 1971 Offset y esténcil s/3 secciones de papel 288 x 36,5 c/u Colección del artista

Para un sistema a) autor, b) procedimiento, c) fecha de ejecución, 1971 Esténcil s/papel 80 x 69,6 c/u Colección del artista

S/T, 1971 8 fotografías ByN y tinta 19,3 x 19,5 c/u Colección del artista

Segmento de recta A-B = 53.000 mts, 1971 Fotografías intervenidas con fibra s/ 12 secciones de cartón 97,3 x 268,8 Museo de Arte Moderno de Buenos Aires Unidad serial, 1971 Cartel: fibra s/papel montado s/madera, 48 x 48 Volante: impresión offset, 28 x 22 Colección del artista

En la Argentina también se realizan actos culturales, 1971 Libro Contrabienal editado por Museo Latinoamericano y MICLA (Movimiento por la Independencia Cultural Latinoamericana) Impresión offset, 28 x 21,5 Colección del artista

El lunfardo lenguaje argentino 1, 2 y 3, 1972 Heliografía, 60 x 85 c/u Colección del artista

Leche para los pobres, 1972 Fibra s/fotocopia. Ejemplar 1/2 90,2 x 60,2 Colección del artista

Para una estrategia de la violencia, 1972 Volante: impresión offset 32,8 x 21,9 Colección del artista

Violencia, 1972 Objetos en acrílico moldeado 80,5 x 153 x 3 Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

En homenaje a los caídos el 25/5/73 en la lucha por la liberación, 1973 Collage s/papel, 79,8 x 69,5 Colección Museo Castagnino+macro

Gloria a los héroes de Ezeiza. Castigo a los asesinos, 1973 Afiche que formó parte de la obra Proceso a nuestra realidad Impresión offset, 58 x 46 Colección del artista

Proceso a nuestra realidad, 1973
Tarjeta: impresión offset, hilo
y acrílico moldeado, 24 x 10,2
Obra colectiva realizada por: Perla
Benveniste, Eduardo Leonetti,
Luis Pazos, Juan Carlos Romero y
Edgardo Antonio Vigo
Colección del artista

Violencia, 1973 Catálogo-afiche: impresión tipográfica, 70 x 100 Colección del artista

La muerte, 1976 Estrella federal marchita pegada s/ papel e impresión color Tinta, lápiz negro y lápices de colores. Ejemplar 1/5 48,5 x 83 Colección del artista

Violencia, 1977 Libro de artista. Impresión tipográfica, fotocopia e impresión de sello de goma, 28 x 22 (cerrado), 28 x 168,8 (desplegado) Colección del artista

El placer y la nada (I), (II), (III) y (IV), 1978 Serigrafía, acrílico y lápiz s/papel 80 x 70 c/u Colección particular

Camuflaje I de la serie La vida de la muerte, 1980 Texto impreso s/ papel, lápiz y tinta s/cartón 80 x 70 Colección del artista

Camuflaje II, III y IV de la serie La vida de la muerte, 1980 Fotografía, lápiz y tinta s/cartón 80 x 70 c/u Colección del artista

S/T, 1984 Serigrafía y acrílico s/ 4 secciones de aglomerado 200 x 200 Colección del artista

Máscaras (I) y (II),1985 Fotografía y acrílico. P/A 100 x 70 c/u Fotografías de Mirta Botto Colección del artista

Máscaras (III), 1985 Caja de acrílico con 16 máscaras de papel maché y acrílico s/base de madera 100 x 80 x 12 Colección del artista Gritos (I), 1986 Serigrafía y acrílico, P/A 86 x 65,2 Fotografías de Guillermo Pérez Curtó, ca. 1985 Colección del artista

Gritos (II), 1987 Serigrafía y acrílico, P/A 86 x 65,2 Fotografías de Guillermo Pérez Curtó, ca. 1985 Colección del artista

El dolor, 1987 Fotocopia y acrílico s/cartón 53,5 x 58,5 Colección del artista

5 poesías pobres, 1995 Libro de artista. Papel madera y fotocopias 29,7 x 42 Colección del artista

Enciclopedia, 1996-1999 Caja de cartón con 227 páginas numeradas, recortes de prensa, fotocopias, tinta y lápiz s/ papel 5,8 x 23 x 33 Colección del artista

Autorretrato, 2000 Impresión digital s/papel 74,3 x 60,3 Fotografía de Guillermo Pérez Curtó Colección del artista

Bocángel, 2000 Impresión digital s/papel 74,3 x 60,3 Fotografía de Guillermo Pérez Curtó Colección del artista

De Alejandra, 2000 Impresión digital s/papel 74,3 x 60,3 Fotografía de Guillermo Pérez Curtó Colección del artista Quechua, 2000 Impresión digital s/papel 74,3 x 60,3 Fotografía de Guillermo Pérez Curtó Colección del artista

La desaparición (I) y (II), 2000 Pañales para adulto, esténcil y acrílico 68 x 90 c/u Colección del artista

La palabra oculta, 2001 Instalación gráfica. Impresión digital, diarios y esténcil 200 x 800 Colección del artista

Las palabras se pudren en el papel, 2003 3 frascos de vidrio con etiquetas impresas, ejemplar completo del diario *Clarín* y 1dm³ de tierra negra orgánica, 22,5 x ø16 c/u Colección del artista

Las palabras se pudren sobre el papel, 2003 2 afiches: impresión tipográfica, 48 x 138,5 Colección del artista

Estrago, 2008 Instalación gráfica. Afiches: impresión tipográfica Dimensiones variables Colección del artista

Segmento de línea recta, 1972/2009 6 fotografías y fibra, 40 x 50 c/u Colección del artista

### DOCUMENTACIÓN EXHIBIDA

72.000 km², 1971 Página del catálogo Arte de Sistemas, exposición colectiva organizada por el CAYC, Museo de Arte Moderno. Bs. As, 1971 Archivo Juan Carlos Romero

Violencia, 1973 Vista de la instalación en el Centro de Arte y Comunicación, gacetilla distribuida por el CAYC y catálogoafiche. Bs. As., abril de 1973 Archivo Juan Carlos Romero

Proceso a nuestra realidad, 1973 4 fotografías de la obra colectiva de Perla Benveniste, Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Juan Carlos Romero y Edgardo Antonio Vigo en el Cuarto Salón Premio Artistas con Acrilicopaolini. Museo de Arte Moderno. Bs. As., 1973 Archivo Juan Carlos Romero

Montoneros, 1974
Página del catálogo Art Systems in Latin America, exposición colectiva organizada por el CAYC en el Institute of Contemporary Art. Londres, 1974
Archivo Documental Centro de Arte Experimental Vigo

Contactos fotográficos utilizados para la serie *Gritos* Fotografías de Guillermo Pérez Curtó, ca. 1985 Archivo Juan Carlos Romero

La desaparición, 1995 Vista de la instalación gráfica en Todos o Ninguno, organizada por el grupo Escombros, en una calera abandonada de Ringuelet, Pcia. de Bs. As., diciembre de 1995 Archivo Juan Carlos Romero

La desaparición, 2000 2 vistas de la instalación gráfica en la 7ma. Bienal de La Habana, Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam, La Habana, Cuba, noviembre-diciembre de 2000 Archivo Juan Carlos Romero

Terror, 2007 Vista de la instalación gráfica, Rosario, 2007 Fotografía Juan Carlos Romero Archivo Juan Carlos Romero

Estrago, 2008 Intervención en Espacio de Arte Momo, Merlo, Pcia. de Bs. As., 2008 Fotografía Norberto José Martínez Archivo Juan Carlos Romero En páginas siguientes: La Misión, 2008 Vista de la instalación gráfica en la Barraca Vorticista. Bs. As, septiembre de 2008 Fotografía Fernando García Delgado Archivo Juan Carlos Romero MI DISCURSO ES EL SILENCIO, MI CANTO EL GRITO.

SOY EL ANGEL DE LA DESESPERACION CON MIS MANOS REPARTO LA EBRIEDAD, EL ESTUPOR EL OLVIDO, EL PLACER Y EL TORMENTO DE LOS CUERPOS. A LA SOMBRA DE MIS ALAS HABITA EL TERROR.

BARRACA VORTICISTA 25-09-2008



LA MISION/HM/JCR

SOY EL ANGEL DE LA DESESPERACION LA EBRIEDAD, EL ESTUPOR CON MIS MANOS REPARTO EL OLVIDO, EL PLACER Y EL TORMENTO DE LOS CUERPOS MI DISCURSO ES EL SILENCIO. MI CANTO EL GRITO A LA SOMBRA DE MIS ALAS HABITA EL TERROR.

BARRACA VORTICISTA 25-09-2008





LA MISION/HM/JCR



EL CATÁLOGO I. JUAN CARLOS ROMERO CARTOGRAFÍAS DEL CUERPO.

ASPEREZAS DE LA PALABRA DUE FORMA PARTE DE LA MUESTRA LLEVADA A

CABO ENTRE EL 10 DE SEPTIEMBRE Y EL 7 DE NOVIEMBRE DE 2009 EN EL

ESPACIO DE ARTE DE LA FUNDACIÓN OSDE SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN EL MES

DE AGOSTO DEL AÑO 2009 EN TALLER DE NE GRAFÍCA SRL. LA TIRADA FUE DE DE AGOSTO DEL ANO 2009 EN TALLER DE Nº GRAFICA SKL. LA TIKADA FUE DE MIL EJEMPLARES. TAPA EN CARTULINA LLUSTRACIÓN MATE 350 GRS PLASTIFICADA EN POLIPROPILENO MATE. INTERIOR EN PAPEL ILUSTRACIÓN MATE 150 GRS. PARA SU COMPOSICIÓN SE UTILIZARON SOLO DOS FAMILIAS TIPOGRÁFICAS. LAS ILUSTRACIONES OUE ABREN LAS SECCIONES FUERON TRABAJADAS TOMANDO COMO BASE LOS TRABAJOS DEL ARTISTA Y SUS TÉCNICAS DE REPPRODUCCIÓN. CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES.