

Entre *swift en swift* y violencia.

Representaciones de la violencia en la obra gráfica de Juan Carlos Romero en los primeros '70

Fernando Davis¹
(Fac. Bellas Artes, UNLP)

Márgenes de la violencia en el *Salón Swift*

En abril de 1973, Juan Carlos Romero ocupa el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires –institución central en la promoción de las prácticas conceptuales en el arte de los primeros 70-, con una instalación que titula *Violencia*. Afiches que llenan las paredes y el suelo del CAYC en los que la palabra “violencia” aparece reiterada en grandes caracteres, fotografías de medios periodísticos, titulares de prensa, citas extraídas de diferentes fuentes literarias; el *corpus* de textos e imágenes reunidos en la instalación configura una compleja trama intertextual, un sistema de reenvíos y referencias cruzadas, en el que la movilidad del “espectador-actor” – como lo llama el artista – articula internamente la obra, conectando sus diferentes niveles.

Tres años antes, Romero presenta en el *Salón Swift de Grabado* una obra que, leída a la luz de su producción plástica posterior, puede verse como antecedente de la problemática conceptual que *Violencia* extiende y densifica. En *Swift en Swift*, el artista imprime 16 metros de papel con fragmentos textuales de la novela *Viajes de Gulliver* de Jonathan Swift. Inscripta en los planteos del incipiente conceptualismo, *Swift en Swift* se articula –como *Violencia*- en torno a una doble tensión, a la vez estética y política. Por un lado, al proponer una expansión de los tradicionales límites de la obra gráfica; por el otro, al situarse críticamente respecto de las condiciones sociopolíticas del momento.

Patrocinado por la empresa exportadora de carnes homónima, el *Salón Swift*, aunque con una breve trayectoria entre 1968 y 1970, capitalizó buena parte de las tendencias experimentales en el dominio del grabado. Tempranos objetos, obras troqueladas, inéditas xerografías y estructuras óptico-cinéticas, entre otras propuestas innovadoras, fueron presentadas en las sucesivas ediciones del certamen, en la sede que

¹ fernandodavis@hotmail.com

el Museo de Arte Moderno ocupaba entonces en el Centro Cultural San Martín. La utilización de nuevos materiales, la experimentación técnica y formal, la introducción de categorías mixtas para definir las nuevas obras – como la de “xilo-gofrado” – y el uso de técnicas que, como el estencil, aparecían validadas por la ortodoxia de la disciplina como experiencias periféricas –al margen de la histórica legitimación con que contaban, por el contrario, la xilografía, el aguafuerte y la litografía-; acudían en problematizar los verosímiles de representación del grabado.²

En 1969, Romero es premiado por *V*, un estencil abstracto en el que la repetición de la geometría de la letra, dispersa y fragmentada en el plano, estructura una intrincada trama visual de resonancias cinéticas.³

En 1970, los seis artistas premiados en las anteriores ediciones del *Swift*, son convocados para participar del Premio “Hugo Parpagnoli”, instituido en homenaje al ex director del MAM, fallecido en 1969.⁴ El jurado del salón otorga el premio a la obra *Swift en Swift* de Romero, por considerar que el artista

“... ha desarrollado un planteo original e importante por cuanto introduce en el grabado la problemática actual del arte contemporáneo (...) mediante el empleo de signos gráficos que obligan a una mayor participación del contemplador al tener que asumir éste una lectura conceptual de la obra a través de su lenguaje visual”.⁵

En el curso de la exposición, la obra de Romero es exhibida – según lo había proyectado el propio artista – sobre el suelo de la sala del MAM, en cuatro partes agrupadas en forma de dos L enfrentadas. Ajena a su ubicación en las paredes del museo, *Swift en Swift* buscaba cuestionar, en su particular disposición espacial, la histórica confinación de la obra gráfica al registro bidimensional, problemática que el artista había abordado en 1964 en una serie de grabados troquelados expuestos en la Galería Lirolay. Así, *Swift en Swift* invertía las tradicionales condiciones de recepción de la obra gráfica, al despegarse del muro del museo para mostrarse, en cambio, sobre el suelo de la sala; propuesta que anticipaba tempranas instalaciones del artista.

²El concepto de “verosímil” es tomado de Christian Metz como “ese arsenal sospechoso de procedimientos y de trucos que querrían naturalizar al discurso y que se esfuerza por ocultar sus reglas”. Metz, C., “El decir y lo dicho en cine: hacia la decadencia de un cierto verosímil”, en *El Verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

³El propio Romero observa que “en ese momento se encontraba como en la cresta de la ola el arte geométrico” (Entrevista con el autor, 13 de septiembre de 2002). Ese mismo año, recibe el Gran Premio de Honor en la sección Grabado del *LVIII Salón Nacional de Artes Plásticas*, por *O*, un estencil color que se ubica en los mismos planteos estéticos que la obra premiada en el *Swift*.

⁴ Los artistas que participan del “Hugo Parpagnoli” son Domingo Bucci, Jorge González Mir y Pérez Celis, premiados en el *Primer Salón Swift*, en 1968, y Jorge Luna Ercilla, César Ariel Fioravanti y Romero, premiados en la edición de 1969 del certamen.

⁵ *Tercer Salón Swift de Grabado, cat. exp.*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1970, s/p.

Por otro lado, la utilización de letras impresas, ubicaba a la obra de Romero en una línea de continuidad con sus propuestas abstractas. Pero aunque potenciaba estos desarrollos, el nudo de problemas abierto por *Swift en Swift* era nuevo: suerte de “obra-bisagra”, situada entre las investigaciones óptico-cinéticas sesentistas del artista y su producción gráfica política de los años 70, aunque sujeta a recursos formales y técnicos presentes en su obra anterior, *Swift en Swift* tomaba distancia de los planteos geométricos, para introducir una problemática conceptual.

Definida por Romero como “*grabado situacional*”,⁶ *Swift en Swift* proponía para su lectura un recorrido que articulaba su disposición espacial con los textos impresos y los potenciales nexos semánticos que el espectador establecía entre los fragmentos de la novela de Swift y los acontecimientos sociales sobre los cuales la obra de Romero proyectaba su crítica. Sin embargo, la lectura de los textos no se ofrecía al espectador como inmediata; por el contrario, aparecía demorada en la proximidad de las letras, muy juntas entre sí. En *Swift en Swift*, el texto se presentaba, en tal sentido, “oculto”. Su decodificación requería, en términos del propio artista, la “*penetración del espectador en la obra*”, la modificación del “*mensaje estético*” -en el que los textos eran percibidos como “*conductos lineales*”-, en “*mensaje semántico*”.⁷ En palabras del crítico Horacio Safons, *Swift en Swift* “actúa a cierta distancia con carácter geométrico (se visualizan barras horizontales, verticales, figuras ambiguas). De cerca, define su sentido, se hipersemantiza. El visitante es incitado a descifrar un texto”.⁸ La inclusión de troqueles entre las palabras, “en diferente nivel de la línea de frases, dosifica la lectura, moviliza el ojo, agudiza la atención. El espectador deja de serlo. Participa. Debe descifrar, obtener la síntesis visual entre lo conceptual (frase) y lo visivo (secuencia, puntuación, color)”.⁹

La trama de sentidos que proyecta *Swift en Swift* condensa un conjunto de problemáticas que Romero aborda en su obra gráfica de los 60, a la vez que lo extiende y complejiza, prologando varias líneas de investigación que dan definición a su producción plástica posterior: entre ellas, el cuestionamiento de los límites del grabado en sus formatos de legitimación tradicionales y la búsqueda de una mayor participación del espectador. Por otro lado, según observa la investigadora Cecilia Rabossi, en *Swift en Swift*, “aparece por primera vez un planteo conceptual de carácter político”.¹⁰ También

⁶ Mimeo, archivo Juan Carlos Romero, s/f.

⁷ *Ibid.*

⁸ Safons, H., “*Entre premios y cornadas*”, en *Primera Plana*, n° 399, Buenos Aires, 22 de septiembre de 1970, p. 56.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Rabossi, C., *Juan Carlos Romero. Violencia, cat. exp.*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 2000, s/p.

Romero se ha referido a su obra como “la primera (...) en la que yo despegué con un trabajo definitivamente político”.¹¹ Así, los fragmentos de *Viajes de Gulliver*, referidos a la explotación y la guerra, cobran sentido en un contexto que desborda el marco institucional del salón, para instalar su crítica en la trama de conflictos recientes entre la empresa que patrocinaba el certamen y los trabajadores del frigorífico, ante recientes y numerosos despidos. La obra de Romero buscaba problematizar la tradicional recepción estética para provocar en el público una lectura crítica, poniendo al descubierto – en el relativo “ocultamiento” del texto – tales relaciones de poder. Si en una primera lectura, *Swift en Swift* parecía recurrir a un simple juego de asociaciones que inscribía los textos del autor de *Viajes de Gulliver* en el *Tercer Salón Swift de Grabado*; en un segundo nivel, la obra de Romero abría una mirada política en la relectura de los fragmentos de la novela, interpretados a la luz de las relaciones conflictivas entre el frigorífico y los trabajadores.

El potencial crítico de la propuesta aparecía asegurado, en principio, en tanto la obra, presentada para un premio especial por invitación, no podía ser rechazada. Asimismo, al tratarse, en palabras del propio artista, de una obra “incómoda” y “no premiable”,¹² *Swift en Swift* buscaba escapar a su hipotética consagración institucional, al tiempo que proyectaba su polémica en uno de los principales espacios de legitimación de la vanguardia plástica en el período -el MAM- y en el marco de un certamen – el *Salón Swift de Grabado* – auspiciado por la misma empresa a la cual se cuestionaba desde la obra.

Sin embargo, el premio otorgado a *Swift en Swift* percute, en la interpretación de Romero, en neutralizar su densidad crítica, virtualmente congelada en la sola legitimación “estética” de la obra, despegada de la trama de condiciones sociales y políticas en las que se inscribe su producción y recepción.¹³

Arte y política en los primeros '70

Las condiciones sociopolíticas a comienzos de los años '70, la densidad de los debates en torno al compromiso de artistas e intelectuales y la dimensión crítica presente en buena parte de la producción plástica, concurren en señalar la necesidad de ocupar nuevos espacios de participación colectiva. El impulso a la movilización, el debate en

¹¹ Entrevista realizada por Longoni, A. y M. Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000, p. 362.

¹² Entrevista con el autor, 13 de septiembre de 2002.

¹³ Esta consideración aparece en la citada entrevista de Longoni y Mestman: “fui premiado aún a mi disgusto porque estaba convencido que haciendo un trabajo ‘incómodo’ no me darían el premio pero allí descubrí que uno siempre podía ser neutralizado en sus proyectos críticos” (Longoni, A. y M. Mestman, *Op. Cit.*, p. 362).

torno a una praxis artística inserta en el trabajo social, superadora del antagonismo “*arte de elites-populismo*”,¹⁴ las propuestas que convocan el cruce entre acción artística y acción política, en la apuesta utópica de conciliar arte y vida, atraviesan la primera mitad de la década. La calle se presenta como el escenario privilegiado en el que se tensan estas polémicas: espacio atravesado por ocupaciones, resistencias y representaciones utópicas, prometía ser el ámbito de conciliación entre arte y praxis vital, largamente teorizada por artistas y críticos en los ‘60. Desde algunas propuestas, la práctica artística es interpretada en términos de una “concientización” de las audiencias, “*como una acción sobre la realidad en búsqueda de un arte popular*”.¹⁵ Así, la relación obra-espectador es definida en la potencial “eficacia” del objeto artístico para referirse críticamente a los actuales procesos sociopolíticos y conducir a las audiencias a una toma de conciencia sobre el conjunto de condicionamientos que los traman y sostienen. Romero y Luis Pazos observan que

“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 (...) 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”.¹⁶

En una gacetilla del CAYC que da difusión a una charla de los artistas sobre el tema “El arte como conciencia en la Argentina”, se señala que para

“el artista argentino todo esto significa adquirir un alto grado de autoconciencia, crear en base a su propio contexto cultural, llegar a la mayor cantidad de gente posible, dar la espalda a las proposiciones de las culturas dominantes y no temer expresar la violencia que encierran, en sí mismos, los conceptos de conciencia y libertad”.¹⁷

En junio de 1972, el CAYC organiza la muestra *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, exposición del Grupo de los Trece – colectivo que Romero integró junto a otros artistas, nucleados por Jorge Glusberg bajo la categoría de “arte de sistemas” – y artistas invitados, presentada en el marco del *Encuentro Internacional de Arte* en

¹⁴ Leonetti, E. y J. C. Romero, *Conciencia del Arte*, Buenos Aires, Arte y Política, 1975, s/p.

¹⁵ Herrera, M. J., “*Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción*”, en: Burucúa, J. E. (dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, volumen II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 124.

¹⁶ Citado en Safons, H., “*Sobre panoramas y perfiles*”, en: *Primera Plana*, n° 494, Buenos Aires, 18 de julio de 1972, p. 49.

¹⁷ S/a. *El arte como conciencia en la Argentina*, Buenos Aires, CAYC, GT-138, 22-6-72, s/p.

Pamplona, España¹⁸. En sus palabras de presentación de la muestra, Glusberg escribió: “No existe un arte de los países latinoamericanos, pero sí una problemática propia, consecuente con su situación revolucionaria”,¹⁹ consideración que buscaba situar el conjunto de producciones del Grupo de los Trece, en un conceptualismo de impronta “ideológica”.

En septiembre del mismo año, estas palabras son retomadas con motivo de la exposición *Arte e ideología en CAYC al aire libre*, realizada en la Plaza Roberto Arlt.²⁰ Con la colaboración de Eduardo Leonetti, Pazos y Ricardo Roux, Romero expone la acción *El juego lúgubre*, en la que una soga, atada con un nudo corredizo a la manera de una horca, desencadenaba un juego en el que se enfrentaban dos jugadores situados a ambos extremos, “opuestos dialécticos” y con “actitudes contrarias”. En el catálogo, Romero hacía referencia a la violencia aplicada a las propuestas artísticas, como “una de las tantas formas de reducir la violencia represora”.²¹ La presentación del artista se completaba con un globo de grandes dimensiones, inflado con gas helio e impreso con un texto en lunfardo, cuyo significado se traduce como “el represor golpea al detenido”.²²

En la producción gráfica de Romero de los primeros ‘70, el uso de medios y técnicas no convencionales, como estenciles, serigrafías, sellos de goma, heliografías, fotografías y fotocopias, van conformando una trama de recursos múltiples y “alternativos”, que definen, al margen de técnicas y procedimientos de impresión históricamente legitimados, una poética donde se cruzan el uso heterodoxo de materiales “innobles”, la experimentación con nuevas tecnologías provenientes del campo de la gráfica industrial y la apropiación crítica de imágenes de los *mass media*. Los límites de la obra impresa se tensan, se movilizan. La poesía visual y el arte correo condensan algunos de estos cruces y fricciones entre signos impresos de diversa filiación y procedencia, al mismo tiempo que inauguran nuevos espacios de circulación: prácticas desinstitucionalizadas, efímeras, marginales, autovalidadas como antihegemónicas, una y otro establecen nuevos circuitos

¹⁸ Con posterioridad a esta presentación, la muestra es expuesta en distintas instituciones del país y del extranjero.

¹⁹ Glusberg, J., “Presentación de la muestra”, en *Hacia un perfil del arte latinoamericano, cat. exp.*, Encuentro Internacional de Arte en Pamplona, España, CAYC, 1972, s/p.

²⁰ En la muestra participaron los integrantes del Grupo de los Trece, junto con otros artistas convocados por el CAYC. La exposición fue clausurada por la policía a dos días de su inauguración, debido a la carga política de algunas de las obras.

²¹ Archivo Juan Carlos Romero, 1972. El subrayado es del autor.

²² Longoni, A. y M. Mestman, *Op. Cit.*, p. 217. Por su parte, Luis Pazos hablaba de la violencia como elemento constitutivo de un “arte del pueblo” y sostenía que éste debía ser “directo, accesible, comprensible para todos; ético (‘debe primar el contenido sobre la forma, cumpliendo cada obra una clara labor de concientización’); nacional en su temática; comprometido en tanto cuestionador de las formas de todo tipo de poder; violento, ‘como toda expresión de los pueblos que luchan por su liberación’ (Pazos, Luis. “Hacia un arte del pueblo”, en Longoni, A. y M. Mestman, *Op. Cit.*, p. 217).

de comunicación, ajenos a los centros de consagración de lo artístico y a las condiciones del mercado.

En la carpeta *Sellado a mano* (1974), Juan Bercetche, Carlos Ginzburg, Leonetti, Pazos, Romero, Edgardo Vigo y Horacio Zabala, utilizan sellos de goma con distintas inscripciones, de claro matiz político. Definida por Vigo como

“cosa-objeto (no publicación-libro)”, *Sellado a mano* “es una caja plegable sobre sí, que contiene hojas sueltas que permiten el juego del quita y pon y una organización libre. En el trabajo impera una clara línea política, elemento común en los investigadores latinoamericanos de hoy, inmersos en una realidad que presenta problemas urticantes, que deben ser contestados también [sic] desde el punto de vista creativo”.²³

En estos años Romero colabora en *Hexágono '71*, revista experimental que Vigo publica en la ciudad de La Plata hasta 1975. Hojas sueltas y ensobradas, troqueles, hilos, tarjetas y sellos definen el perfil “marginal” de la publicación. La creciente politización del medio se traduce en “señales críticas”, que se acentúan en la revista a partir de 1972.²⁴

En diciembre de 1973, Perla Benveniste, Leonetti, Pazos, Romero, Vigo y Zabala, presentan la muestra *Investigación de la Realidad Nacional* en la Galería Arte Nuevo de Buenos Aires. Con la inscripción “Arte Argentino de Vanguardia 1973”, el ejemplar cf de *Hexágono '71*, incorpora a su diagramación el catálogo de la muestra. En sus palabras de presentación, Horacio Safons reitera un tópico recurrente en esos años en relación con la densidad crítica de las nuevas propuestas, absorbidas por la crítica y las instituciones como la “rama militante del conceptualismo”²⁵ y virtualmente eclipsadas en su carga ideológica:

“El proceso dialéctico que se impone para alcanzar el objetivo de un arte popular, un arte de las mayorías, no puede darse por la sola capacidad de realización de una propuesta artística (...) esta propuesta, en el corazón de las villas, implicaría un choque fructífero entre el decantado lenguaje del arte institucionalizado y las constantes expresivas de una mayoría que no interpreta la realidad, sino que la vive. Razón más que suficiente, para darle voz y voto. Aunque resulte adverso”.²⁶

La muestra de Arte Nuevo completa un desarrollo que se inicia en agosto del mismo año, con la presentación de la obra *Proceso a nuestra realidad*, una pared de ladrillos de

²³ Vigo, E., “Sellado a mano”, en *Hexágono '71*, e, La Plata, 1975.

²⁴ de Rueda, M., “La incorporación de artistas platenses al conceptualismo latinoamericano. Vigo, el Movimiento Diagonal Cero y el Grupo de La Plata”, Mención Especial Premio FIAAR/ Telefónica. *Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XX. Sus interrelaciones*. 2003, sin editar.

²⁵ Giunta, A., “Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo”, en Burucúa, J. E., *Op. Cit.*, p. 113.

²⁶ Safons, H., S/t, en: *La Investigación de la Realidad Nacional, cat. exp.*, Buenos Aires, Galería Arte Nuevo, 1973, s/p.

aproximadamente siete metros de largo por tres de alto, que el grupo de artistas –con excepción de Zabala-, levanta en la sala del MAM, en el marco del *Cuarto Salón Premio Artistas con Acrilicopaolini*. En el catálogo, los autores se identifican como “Grupo realizador: participa activa y conscientemente en el proceso de liberación nacional y social que vive el país”.²⁷

De un lado de la pared, los artistas pegaron afiches con las caras de los 16 fusilados en Trelew y la consigna “Gloria a los héroes de Trelew y castigo a los culpables”; del otro, una foto multiplicada de los sucesos de violencia en Ezeiza. Ambos lados aparecían intervenidos por inscripciones y *graffiti*, entre los que destacaba la frase “Ezeiza es Trelew”. Así, “el posicionamiento de los artistas sobre la coyuntura política inmediata aparecía expresada en una consigna que se generalizaba en vastos sectores movilizadas por esos días”.²⁸

Una tarjeta con una gota de acrílico rojo –elemento que era condición utilizar para participar en el premio-, que representaba “la sangre derramada”, era distribuida al público durante la inauguración del salón. El texto impreso en la tarjeta reeditaba una serie de conceptos sobre el tipo de arte a realizar: “nacional y popular, un trabajo grupal al servicio de los intereses del pueblo”.²⁹

Representaciones de la violencia

En 1973, pocos meses antes de la propuesta colectiva en *Acrilicopaolini*, Romero expone *Violencia* en el CAYC. A través de la apropiación de diversos registros mediáticos y documentos (afiches, fotografías y titulares de prensa, citas literarias y políticas), la obra gravita en torno al discurso de los medios masivos de comunicación y a las representaciones de la violencia en sus construcciones mediáticas.³⁰ En la instalación del CAYC, Romero cubre las paredes y el suelo de la sala principal con afiches impresos en grandes caracteres, con la sola palabra VIOLENCIA. En otra de las salas, expone

²⁷ *Cuarto Salón Premio Artistas con Acrilicopaolini, cat. exp.*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1973.

²⁸ Longoni, A. y M. Mestman, *Op. Cit.*, p. 218. Juan Carlos Romero recuerda que, junto a la pared de ladrillos, se colocaron aerosoles, para que el público asistente interviniera la obra (Entrevista con el autor, 13 de septiembre de 2002).

²⁹ Archivo Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata. En octubre del mismo año, los artistas son invitados a exponer el muro en la Facultad de Derecho, donde realizan una cruz de ladrillos con afiches e inscripciones, pocos días después destruida por organizaciones estudiantiles peronistas de derecha.

³⁰ La apropiación de imágenes de los medios de comunicación aparece como recurso en otras obras anteriores del artista. En 1966, Romero utiliza la fotografía de prensa de un soldado norteamericano golpeando crudamente a un prisionero *vietcong* en un collage que, irónicamente titulado *American way of life*, es expuesto en la muestra *Homenaje al Viet-nam de los artistas plásticos*, presentada en la Galería Van Riel. En 1973 realiza junto a Leonetti y Pazos *Crítica a los medios*, temprano antecedente del “videoarte”, utilizando como documentación diversas fotografías de prensa y titulares de los diarios locales.

fragmentos de diversos textos de filósofos, políticos, religiosos y artistas: tomadas separadamente, las citas de Platón, Marx, Engels, Perón, *La Biblia*, Fidel Castro, Leonardo Da Vinci y Paulo VI, entre otras, parecen coincidir en su carácter parcial y aproximativo en la definición de la “violencia”. En su conjunto, el *corpus* de textos configura un sistema de referencias plurales, una estructura de reenvíos en la que cada una de las citas tensa y densifica su significado en la articulación con las otras, trazando, como en una galería de espejos circular, un complejo entramado de implicancias cruzadas. Por último, el tercer piso del CAYC reúne portadas, fotografías y notas de la revista “amarillista” *Así*, en las que la palabra “violencia” aparece reiterada en grandes titulares: “La violencia estalla en Rosario”, “Violencia después de misa”, “Y esto qué es, si no es violencia?” y “Córdoba. El paro violento”, entre otros.

En el prólogo a la muestra, Glusberg habla “investigador-artista”, al tiempo que señala, “el modelo de Romero es una redefinición, un cuestionamiento acerca del rol del artista latinoamericano en su contexto social”.³¹ Por su parte, Américo Castilla observa que *Violencia*,

“como si fuera un reportaje en medio de una guerra (...) detiene las imágenes y las referencias literarias que la provocan, la componen y procuran explicarla. A partir de tal indicación queda esbozada la crueldad del sistema de poder, planteando un interrogante a ser resuelto por el espectador”.³²

Un año antes de la instalación en el CAYC, Romero presenta en el *Tercer Salón Premio Artistas con Acrilicopaolini*, un objeto realizado en acrílico moldeado blanco y negro, en el que la palabra “violencia” aparece multiplicada en relieve. En el curso de la muestra, el artista distribuye entre el público un volante con un texto de Leonardo Da

³¹ Glusberg, J., *Violencia, cat. exp.*, CAYC, Buenos Aires, 1973, s/p. *Violencia* ha sido interpretada en la línea del “conceptualismo ideológico”, categoría utilizada por Simón Marchan Fiz en 1974 en la consideración del arte conceptual latinoamericano (Cfr. Marchan Fiz, S., *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1997, p. 269). Con anterioridad al esteta español, Gillo Dorfles se ha referido a la obra como “*documento de denuncia política*”, en la producción de artistas argentinos ligados al conceptualismo –entre ellos, Romero-, con motivo de la presentación de la muestra *Arte de Sistemas*, organizada por el CAYC en la *Tercera Bienal de Arte Coltejer Medellín*, en 1972 (Dorfles, G., S/t, en: *Tercera Bienal de Arte Coltejer Medellín, cat. exp.*, Colombia, 1972, p. 20). Un año después, la gacetilla del CAYC que da difusión a la instalación de Romero, retoma algunas consideraciones de Dorfles sobre esta impronta ideológica del conceptualismo latinoamericano: “Uno de los puntos cruciales que diferencian fundamentalmente al arte conceptual latinoamericano del europeo y estadounidense, es su contenido ideológico (...) medios distintos y articulaciones cambiantes recorriendo los más heterodoxos sistemas semióticos, pero siempre con una intención precisa de ofrecer al espectador una imagen directa y eficaz de su voluntad para denunciar las injusticias sociales de su patria, y luchar contra las dificultades económico-políticas en las cuales se debaten casi todos los países de América Latina” (Dorfles, G., S/t, Buenos Aires, CAYC, GT-216, 11-4-73).

³² Castilla, A., “*Juan Carlos Romero- Violencia. Un mensaje que necesita mayor proyección*”, en *Mayoría*, Buenos Aires, 22 de abril de 1973, p. 13.

Vinci, impreso de un lado con letras negras sobre fondo blanco y, del otro, con letras blancas sobre fondo negro, como si fuera un negativo del primero³³. Un fragmento del texto, al que Romero define como “válido para una estrategia de la violencia”³⁴, es reproducido asimismo en el catálogo de la muestra: “La violencia se compone de cuatro cosas: peso, fuerza, movimiento y golpe...”.³⁵

A través del objeto de acrílico y el texto impreso, el artista establece una cadena de asociaciones semánticas entre dos conjuntos de términos que presenta como opuestos: por un lado, VIOLENCIA NEGRA – VIOLENCIA REPRESORA – OPRESORES; por el otro, VIOLENCIA BLANCA – VIOLENCIA LIBERADORA – OPRIMIDOS.³⁶ Esta misma trama de asociaciones articula otras obras del período. En una entrevista publicada en 1973 con motivo de la instalación en el CAYC, Romero vuelve a distinguir entre una violencia “represora” y una “liberadora”, a la que define como “respuesta para eliminar a la que está presente en forma cotidiana”. Lejos de identificar a la violencia en una acepción estrictamente negativa, el artista la entiende como “un acto que genera vida”.³⁷ Así, la “violencia negra” y la “violencia blanca” se definen como una relación de fuerzas, que se tensan en la dinámica de lo social. El texto que Romero reparte entre los asistentes a la muestra actúa como un dispositivo que activa la reflexión del espectador y busca “reivindicar la violencia para los oprimidos”: “Los espectadores actores 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”.³⁸

Esta búsqueda de un nuevo público de arte, activo y participativo, ya presente en la producción gráfica sesentista de Romero, asume nuevos matices en su obra de los 70, atravesada por los debates en torno a los límites y estrategias entre acción artística y acción política.

En la presentación de la acción *El juego lúgubre*, en la mencionada *Arte e ideología en CAYC al aire libre* de 1972, Romero introduce algunas consideraciones sobre el lugar del espectador en su obra:

“Mis propuestas conceptuales van dirigidas a la participación del espectador-actor en temas referidos a la realidad nacional, por lo tanto

³³ El texto de Leonardo Da Vinci, extraído de sus *Breviarios* de 1492, es utilizado también en *Violencia*.

³⁴ Manuscrito, Archivo Juan Carlos Romero, s/f, s/p.

³⁵ *Tercer Salón Premio Artistas con Acrilicopaolini, cat. exp.*, Buenos aires, Museo de Arte Moderno, 1972, s/p.

³⁶ Manuscrito, Archivo Juan Carlos Romero, s/f, s/p.

³⁷ S/a., “Una estética de la sociedad que sufrimos. Violencia Show”, en *Así*, año XIX, n° 882, Buenos Aires, 1 de mayo de 1973, p. 21.

³⁸ Manuscrito, Archivo Juan Carlos Romero, s/f, s/p.

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”.³⁹

En la carpeta *Conciencia del Arte*, que publica junto a Leonetti en 1975, reflexiona en torno a la acción del público como “*transformador*” de una propuesta artística desencadenada por el artista:

“Concebir al público como transformador de nuestras obras, proponerle desde ellas ser parte del proceso artístico, es algo que puede resultar riesgoso si suponemos una respuesta pasiva e indiferente, pero que de todos modos es necesario, con todas las implicancias del término, si decidimos asumirnos como artistas aquí y ahora”.⁴⁰

En *Violencia*, este “espectador-actor” recorre los tres niveles de la instalación, “como si fuera parte de él”,⁴¹ conecta la información visual de las portadas y fotografías de prensa con el heterogéneo *corpus* de citas y párrafos que remiten a la violencia. La obra se define, en tal sentido, como una “propuesta para la acción *del que la va a recibir*”⁴². Arte de “concientización ideológica”,⁴³ en términos del artista, la instalación presentada en el CAYC busca provocar en el espectador una reflexión sobre los mecanismos de la violencia en sus ocultas y sutiles manifestaciones y en su potencial “liberador”: “la violencia está por todas partes, omnipresente y multiforme: brutal, abierta, sutil, insidiosa, disimulada, racionalizada, científica, condensada, solidificada, consolidada, anónima, abstracta, irresponsable”,⁴⁴ escribe Romero en el catálogo de la muestra.

Aunque *Violencia* fue proyectada para exhibirse en el CAYC, su hipotética inscripción en la calle, opina el artista, volvería más contundente su crítica al sistema: “Esta muestra (...) puede irritar al sistema si se la cambia de ámbito, si la llevamos a una plaza o a cualquier otro lugar público, o si pego los posters directamente en la calle”.⁴⁵ En el ámbito del CAYC, la exposición aparece virtualmente “neutralizada” en su carga

³⁹ Archivo Juan Carlos Romero, 1972.

⁴⁰ Leonetti, E. y J. C. Romero, *Op. Cit.*, s/p.

⁴¹ S/a. “*Una estética de la sociedad ...*”, *Op. Cit.*, p. 21.

⁴² Leonetti, E. y J. C. Romero, *Op. Cit.*, s/p.

⁴³ S/a. “*Una estética de la sociedad ...*”, *Op. Cit.*, p. 21.

⁴⁴ *Violencia, cat. exp.*, Buenos Aires, CAYC, 1973, s/p.

⁴⁵ S/a. “*Una estética de la sociedad ...*”, *Op. Cit.*, p. 21. A la pregunta del periodista, de por qué *Violencia* no es presentada en la calle, Romero hace mención a la censura en la muestra realizada en septiembre de 1972 en la plaza Roberto Art.

política. Recordamos que una observación similar realiza el artista a propósito del premio otorgado a *Swift en Swift* en 1970.

Palabras finales

En el contexto de los primeros '70, el tema de la violencia se inscribe como caja de resonancias de la producción artístico-política de Juan Carlos Romero; articula y moviliza una compleja trama de relaciones intertextuales, de fricciones e implicancias plurales, comprometiendo soportes y modalidades expresivas diversas.

El cuestionamiento a las instituciones oficiales, la búsqueda de circuitos alternativos en la difusión de las obras y el interés por un arte "popular", constituyen, en la definición del campo artístico de los primeros '70, un punto de inflexión complejo que atiende a un doble proceso, a la vez estético y político. En este marco, la calle aparece como el espacio privilegiado para conectar las nuevas propuestas artísticas con los sectores populares, como parte de la creciente voluntad de politización que asumen en el período los campos artístico e intelectual. *Violencia* recurre a una doble operación que articula el espacio institucional donde es expuesta, con el ámbito abierto de la calle, en la apropiación que hace Romero de soportes y medios que, como el afiche y la fotografía de prensa, redundan en una remisión al espacio urbano, atravesado por registros mediáticos y discursos cruzados.⁴⁶ En este sentido, puede observarse, con Andrea Giunta, que "al mismo tiempo que el arte invadía las calles, la violencia urbana ingresaba en las salas de exhibición".⁴⁷

Inscripta en el convulsionado horizonte de los primeros 70, a la vez que "premonitoria de los momentos más violentos por llegar"⁴⁸, *Violencia* reedita la lectura crítica, de matriz conceptual, iniciada con *Swift en Swift*, al mismo tiempo que percute en obras posteriores.⁴⁹ *Violencia* actúa como un dispositivo múltiple y complejo que activa una saturada trama intertextual, concentra problemáticas y líneas de acción presentes en la producción anterior de Romero, y las rescribe y proyecta en el conflictivo contexto

⁴⁶ Algunas consideraciones sobre la relación entre el grabado y los medios de comunicación en los primeros '70 aparecen en Davis, F., "Imágenes y representaciones del grabado en los '70: espacio urbano, medios y violencia", en: *Primeras Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, Secretaría de Ciencia y Técnica, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2004. CD-Rom.

⁴⁷ Giunta, A., *Op. Cit.*, p. 111. Giunta realiza esta observación a partir de la obra *Proceso a nuestra realidad*, descrita en este trabajo.

⁴⁸ Casanegra, M., *Entre el silencio y la violencia. Arte contemporáneo argentino, cat. exp.*, Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica, arteBA Fundación, 2004-2005, p. 30.

⁴⁹ Por ejemplo, las series *Lo esencial es invisible a los ojos* y *La muerte de la vida*, de 1975 y 1976, respectivamente, o *El Placer y la Nada*, de 1978, en la que el artista documenta fotográficamente su propio rostro cubierto por la máscara de una calavera.

sociopolítico y cultural de la década: la obra artística como propuesta para la participación del espectador, la definición de circuitos y estrategias alternativos a los centros de legitimación, la ruptura de los límites tradicionales de la obra gráfica, las implicancias cruzadas entre los discursos artístico, político y mediático, la crítica a las estructuras de poder, los cruces e hibridaciones entre imagen gráfica y texto, las referencias a fuentes literarias y mediáticas diversas; conforman una intrincada red de correspondencias plurales, que se extiende al presente.

BIBLIOGRAFÍA

CASTILLA, Américo. “Juan Carlos Romero- Violencia. Un mensaje que necesita mayor proyección”, en: *Mayoría*, Buenos Aires, 22 de abril de 1973.

DAVIS, Fernando, “Imágenes y representaciones del grabado en los '70: espacio urbano, medios y violencia”, en: *Primeras Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, Secretaría de Ciencia y Técnica, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2004. CD-Rom.

DE RUEDA, María de los Ángeles, *La incorporación de artistas platenses al conceptualismo latinoamericano. Vigo, el Movimiento Diagonal Cero y el Grupo de La Plata*, Mención Especial Premio FIAAR/ Telefónica. Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XX. Sus interrelaciones, 2003, sin editar.

GIUNTA, Andrea. “Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo”, en BURUCÚA, José Emilio (dir.). *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, volumen II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

HERRERA, María José, “Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción”, en BURUCÚA, José Emilio (dir.). *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, volumen II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

LEONETTI, Eduardo y Juan Carlos ROMERO,. *Conciencia del Arte*, Buenos Aires, Arte y Política, 1975.

LONGONI, Ana y Mariano MESTMAN, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000.

MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1997.

METZ, Christian, "El decir y lo dicho en cine: hacia la decadencia de un cierto verosímil", en: *El Verosímil*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.

SAFONS, Horacio, "Entre premios y cornadas", en *Primera Plana*, n° 399, Buenos Aires, 22 de septiembre de 1970.

S/A, "*Una estética de la sociedad que sufrimos. Violencia Show*", en *Así*, año XIX, n° 882, Buenos Aires, 1 de mayo de 1973