

■ Cuerpo y violencia en la obra de Juan Carlos Romero Dispositivos críticos y estrategias de apropiación

Lic. Fernando Davis

Facultad de Bellas Artes (UNLP)

Poéticas conceptuales y prácticas apropiacionistas

“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”¹.

A comienzos de la década del 70, el crítico italiano Gillo Dorfles hacía referencia en estos términos al carácter distintivo de las prácticas conceptuales latinoamericanas, respecto de las poéticas autorreflexivas, de matriz “lingüístico-tautológica”, que entonces contaban con un visible reconocimiento en la escena internacional, desde la sanción legitimadora impulsada a partir de 1969 en una serie de exposiciones colectivas². En abril de 1973, las palabras de Dorfles acompañaron la gacetilla del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, en la que se difundió la muestra que, con el nombre de *Violencia*, el artista Juan Carlos Romero presentó en la sede de la institución³. El texto del crítico proporcionaba, en tal sentido, un anclaje semántico preciso para la interpretación de la obra.

No era la primera vez que Dorfles señalaba esta orientación “ideológica” o “política” del arte conceptual latinoamericano. En 1972, con motivo de la presentación de la muestra *Arte de Sistemas*, organizada por el CAYC en la *Tercera Bienal de Arte Coltejer*, en Medellín, Colombia; el crítico calificó a la producción plástica de los artistas argentinos ligados al conceptualismo de “*documento de denuncia política*”⁴. En junio de ese mismo año, en el marco del *Encuentro Internacional de Arte* en Pamplona, España; propuesto como panorama y balance de las diversas tendencias procesuales en el arte, el CAYC organizó la exposición *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, muestra del Grupo de los Trece⁵ e invitados especiales. En sus palabras de presentación en el catálogo, Jorge Glusberg sostuvo que “*no existe un arte de los países latinoamericanos, pero sí una problemática propia, consecuente con su situación revolucionaria*”⁶, consideraciones que situaban la pregunta en torno al “perfil” de las prácticas conceptuales en América Latina en el escenario de creciente radicalización política y aguda conflictividad social del continente en los primeros 70.

El carácter crítico del conjunto de las obras expuestas por el CAYC en Pamplona, ubicaba, así, a las prácticas latinoamericanas en una dirección contraria a los desarrollos hegemónicos del conceptualismo -centrados en las planteos lingüísticos y tautológicos, auspiciados desde los contextos estadounidense y británico- extendiendo la puesta en cuestión de los paradigmas visuales tradicionales asociados a la narrativa modernista y la valoración, por encima de la concreción material de la obra, de su proceso formativo o *poética* –problemáticas de las diversas formulaciones del “arte como idea”- al análisis y desmantelamiento críticos de las condiciones sociales y políticas que se tramaban en los

procesos de producción, circulación y consumo de las obras. Esta superación de *“la noción meramente ruptural de la vanguardia internacional respecto a los lenguajes e instituciones del arte”*⁷, en la interpretación de Soledad Novoa, define, *“frente a la despolitización del conceptualismo euronorteamericano”* un conjunto de prácticas donde *“la neutralidad de la tautología es sustituida por la metáfora o la analogía como medio de referir la situación histórica, social y política, apelando a la disolución del arte en lo social”*⁸. En esta línea de discusión, Andrea Giunta ha escrito: *“El ataque a la institución arte asume en el conceptualismo crítico una forma radical, implica el deseo de unir arte-vida y de insertar las prácticas estéticas como estrategias de concientización. El énfasis puesto en el proceso de conocimiento, en función del cual la obra no sería más que un documento desde el cual el receptor también debe realizar un proceso mental [...] busca, en el conceptualismo ideológico o político, insertarse en el contexto histórico social y ejercer una actividad crítica y transformadora”*⁹.

La denominación de “conceptualismo ideológico”, formulada en 1974 por Simón Marchán Fiz en su caracterización de los casos del conceptual argentino y español, propuso – aunque problemática- una ampliación de los criterios de validación de las poéticas conceptuales, *“más allá de las tautologías y etiquetas”*¹⁰. En la dirección de una superación de las prácticas “inmanentistas”, las obras del conceptualismo ideológico se inscriben, en el análisis de Marchán Fiz, en una *“autorreflexión crítica, expansiva, sobre sus propias dimensiones y sobre sus propias condiciones de producción en un sentido específico y general [...] El conceptualismo, así entendido, no es una fuerza productiva pura, sino social. La autorreflexión no se satisface en la tautología, sino que se ocupa de las propias condiciones productivas específicas, de sus consecuencias en el proceso de apropiación y configuración transformadora activa del mundo desde el terreno específico de su actividad”*¹¹.

En parte deudora de las ideas que Glusberg difundió a través de los catálogos del CAYC, la categoría de Marchán Fiz introduce en el campo una *diferencia nominal* que, si por un lado supone la inclusión de estas obras dentro del dominio del arte conceptual, validadas como su rama “política” o “ideológica”; por el otro, implica una toma de distancia crítica con respecto a las prácticas legitimadas desde la escena angloamericana¹². Así, la caracterización del esteta español *“extiende la piel originaria del conceptualismo en sentido estricto para dar cabida a un conjunto de expresiones que no encontraban ubicación clara en las poéticas gestadas en los países centrales. Este cruce de términos, implementado para designar la diferencia, no sólo denomina una realidad ya existente, sino que vacía al propio conceptualismo de algunas de sus marcas originarias y esenciales estableciendo, entre la poética central y la periférica, relaciones que diluyen la tradicional imagen de adopción, difusión o copia”*¹³. En este sentido, si desde los circuitos artísticos centrales las formulaciones de orientación lingüístico-tautológica se proponen como prácticas fundacionales del conceptualismo -autovalidadas, al mismo tiempo, como su vertiente “pura” y “analítica”-; los diversos planteos periféricos descentran y fracturan este modelo, al posicionarse de manera crítica respecto del reduccionismo tautológico, acudiendo a sucesivos procesos de hibridación, tránsito y mestizaje con las poéticas hegemónicas¹⁴. Entre las diversas prácticas críticas del conceptualismo, una serie de estrategias poéticas, de voluntad apropiacionista, articula una operatoria múltiple –de fragmentación y cita, de corte y transposición, de descalce y reencuadre de la imagen-, problematizando la tradicional “inmanencia” artística¹⁵. En el contexto latinoamericano, la *“práctica del sa-*

*queo y de la apropiación de toda herramienta útil para indagar y desconstruir las claves y las contradicciones de los propios contextos, constituye la estrategia privilegiada de un conceptualismo que, en Latinoamérica, adquiere los perfiles de una aguda crítica cultural*¹⁶.

El punto de partida de este trabajo es la pregunta en torno a la relación entre las representaciones del cuerpo y la violencia en la obra plástica de Juan Carlos Romero en el período 1970-1980, considerando la trama de posicionamientos tácticos y modos de intervención que articula la producción y circulación de estas imágenes, así como sus estrategias de interpelación en la negociación por el sentido. Desde el recurso de prácticas artísticas diversas (grabados, *collages*, artecorreo, poesía visual, acciones en la vía pública, instalaciones, fotoperformances), la obra de Romero moviliza un conjunto de operaciones críticas de voluntad “apropiacionista”, de fragmentación y resemantización de la imagen, donde el cuerpo se propone como soporte y referente simbólico y material en la construcción del sentido de la obra. Las representaciones del cuerpo se tensan en una cadena de pliegues y reapropiaciones de la imagen: el cuerpo dolido, vulnerado, fragmentado, amenazado, censurado (y autocensurado), camuflado, cancelado, desaparecido.

Swift apropiado

*“Le expliqué que los ricos gozan el fruto del trabajo de los pobres, y los últimos son como mil a uno en proporción a los primeros, y que la gran mayoría de nuestras gentes se ven obligadas a vivir de manera miserable, trabajando todos los días por pequeños salarios para que unos pocos vivan en la opulencia”*¹⁷.

En 1970 Juan Carlos Romero transcribió sobre dieciséis metros de papel, cuatro fragmentos de la novela *Viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift, utilizando como matrices las letras caladas con las que el artista había realizado, unos años antes, una serie de estenciles geométricos. En estas obras, la reiteración de una misma letra, cuya geometría era fragmentada y dispersa en los órdenes ortogonales del plano, configuraba una estructura dinámica por repetición, una intrincada trama visual de resonancias cinéticas. Así, la letra asistía a un desplazamiento semántico que la vaciaba de su significación como elemento del lenguaje y la recuperaba como forma visual abstracta y unidad mínima de la estructura reticular. En 1969 un estencil de esta serie, titulado *V*, fue premiado en el *Segundo Salón Swift de Grabado*, certamen patrocinado por el frigorífico bonaerense homónimo y presentado en el Museo del Arte Moderno de Buenos Aires¹⁸. Al año siguiente, en ocasión de la tercera edición del *Swift*, Romero fue invitado por la institución –junto con los otros cinco artistas premiados en las anteriores convocatorias del salón– para participar del premio especial “Hugo Parpagnoli”, en homenaje al fallecido director del MAM.

El envío de Romero fue *Swift en Swift*, una propuesta que transgredía de manera radical las “naturales” condiciones de producción y recepción de la obra impresa: dieciséis metros de papel cuya extensión reproducía una serie de fragmentos de la novela *Viajes de Gulliver*, que fueron expuestos, tal como había proyectado el propio artista, sobre el suelo de la sala, en cuatro partes agrupadas en forma de dos L enfrentadas. En 1970, esta particular disposición espacial de la obra, sumada a la inclusión de elementos tipográficos, parecía ubicar a *Swift en Swift* en una línea de continuidad con su producción gráfica de la anterior década. Pero aunque potenciaba estos desarrollos –el cuestionamiento de la tradicional confinación del impreso al soporte bidimensional y el registro geométrico de la letra explorado en sus grabados abstractos–, el nudo de problemas abierto por la propuesta del artista era nuevo: suerte de “obra-bisagra”, situada

entre sus investigaciones cinéticas sesentistas 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 óptico-geométricos, para introducir una problemática conceptual.

El jurado del salón, integrado por el artista Fernando López Anaya, el crítico de arte Fermín Fèvre y el entonces director del MAM, Roberto Del Villano, otorgó el Premio “Hugo Parpagnoli” a 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. Para ello ha utilizado un método técnico primitivo de impresión 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*”¹⁹. La trama de sentidos proyectada por *Swift en Swift*, desbordaba, sin embargo, la sola “problemática estética” que, desde la sanción del jurado, inscribía a la propuesta de Romero en los desarrollos del llamado “grabado experimental”. La clave de la densidad crítica de la obra superaba, en tal sentido, la sola puesta en cuestión de los límites del impreso “tradicional”, para ubicarse en la doble operación de descontextualización y reencuadre, de extracción y resemantización de un fragmento textual “apropiado”.

Calificada por el artista de “*grabado situacional*”²⁰, *Swift en Swift* proponía una lectura de los textos del autor de *Viajes de Gulliver*, articulada en su ubicación horizontal sobre el suelo de la sala. Sin embargo, tal lectura aparecía demorada en la proximidad de los caracteres, muy juntos entre sí. El texto apropiado se presentaba, en tal sentido, “oculto”. Su decodificación requería, en términos de Romero, 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*”²¹. El crítico Horacio Safons observó, desde las páginas del semanario *Primera Plana*, que la propuesta del artista “*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*”²². 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)*”²³.

Swift en Swift vulneraba, así, las tradicionales condiciones de recepción estética al forzar al espectador a adoptar una actitud crítica y participativa en la interpretación del sentido de la obra. La lectura se dinamiza, se contrae y distiende, 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. El título de la obra proporcionaba, desde el pliegue irónico, la llave para su lectura: si en un primer nivel de aproximación, *Swift en Swift* parecía acudir a un simple juego de palabras que remitía a la inscripción de los textos del autor de *Viajes de Gulliver* en el *Salón Swift de Grabado*; en una segunda lectura, la obra de Romero buscaba orientar una interpretación crítica, al resituar los fragmentos de la novela –referidos a la guerra y la explotación– en un contexto que desbordaba el marco institucional del salón, poniendo al descubierto –en el relativo “ocultamiento” del texto– la escena de conflictos recientes entre la empresa que patrocinaba el evento y los trabajadores del frigorífico.

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”²⁴, *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.

Representaciones de la violencia

“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”²⁵.

En 1966 Romero inició un tipo de práctica estética que luego extendería en su producción visual de los años 70: recortó una fotografía de un medio gráfico y la presentó, sobre un nuevo soporte, en una sala de exposición. En un primer nivel, la operación reeditaba el gesto fundante de la poética del *ready-made* de Marcel Duchamp, consistente en arrancar al objeto encontrado de su contexto habitual para introducirlo en el campo de arte; práctica ampliamente extendida en las propuestas de perfil “apropiacionista” de la neovanguardia de los 60, inscriptas, en la interpretación de Marchán Fiz, en un proceso de “desestetización de lo estético, entendida como esta apropiación de realidades no artísticas [...] una recuperación teórica y práctica de aspectos extra-artísticos, incluidos los antropológicos o sociológicos”²⁶.

En las poéticas críticas del conceptualismo argentino de los primeros 70, esta operatoria apropiacionista se traduce, en palabras de Ana Longoni, en el interés de “‘*artistificar*’ la violencia (política), de darle estatuto artístico”²⁷. En la lectura de la autora, los artistas “*apelan a la realidad como materia del arte, buscando establecer, construir el vínculo entre una y otra dimensión [...] El procedimiento que se desprende de esto último es el de tomar fragmentos de lo real y señalarlos, dándoles estatuto artístico. La realidad ya no es representada, sino que (alguna zona de ella) es trasladada, para presentarla en un nuevo contexto*”²⁸.

La imagen apropiada que Romero utiliza en 1966 muestra a un soldado norteamericano pateando el rostro de un prisionero vietnamita, junto al epígrafe: “*La ira del ‘ranger’ se descarga sobre el prisionero vietcong*”. El juego visual de los cortes geométricos y plegados del soporte y el cuidado diseño en la repetición de la palabra “VIETNAM” en la composición de la obra, contrasta con la presencia de la imagen fotográfica, ubicada al centro del recorrido de luces y sombras del papel cortado. El montaje, irónicamente titulado *American way of life*, es expuesto en el *Homenaje al Viet-nam de los artistas plásticos*, muestra presentada en la Galería Van Riel de Buenos Aires, en repudio a la escalada bélica de Estados Unidos en el sudeste asiático²⁹.

En 1973 Romero ocupa la sede del CAYC con una instalación que titula *Violencia*. La obra se articulaba como un “sistema”, constituido por tres niveles de información: en la sala principal del CAYC, las paredes y el suelo habían sido cubiertos con un afiche que reproducía, en grandes caracteres, la sola palabra “VIOLENCIA”³⁰; la segunda sala reunía fragmentos de textos de autores diversos, que se proponían como definiciones parciales del término que daba nombre a la muestra; por último, un tercer sector de la instalación presentaba portadas y fotografías de la revista sensacionalista *Así*, donde la palabra “violencia” era reiterada en destacados titulares³¹. El complejo *corpus* de textos e imágenes de la instalación de Romero configura una densa trama intertextual, una estructura de reenvíos y referencias cruzadas, de voluntad “rizomática”, cuyos nudos e intersecciones se desplazan y reubican en la movilidad del “espectador-actor” –como denominó el artista al destinatario de su propuesta³²–, quien articula internamente la obra, integrando sus diferentes niveles. Como *Swift en Swift*, *Violencia* diseña sus estrategias de interpelación en la construcción del sentido, en la operación de desajuste y descentramiento de los lugares tradicionales del autor y el público en la experiencia artística. El montaje trama y configura sus prácticas interlocutorias en la multiplicación de voces e imágenes, donde el autor “se niega y se constituye simultáneamente en el acto de la cita”³³. En tanto “*las distintas fuentes y autores citados como ‘textos’ se dejan intactos y son, por tanto, plenamente reconocibles, el espectador se encuentra con un texto descentralizado que se completa a través de su lectura y de la comparación del sentido original con las posteriores capas semánticas que ha adquirido el texto/imagen*”³⁴.

Caracterizada por el artista como arte de “*concientización ideológica*”³⁵, la instalación de Romero busca provocar en el espectador una lectura reflexiva sobre los mecanismos de la violencia, en la dirección de un ejercicio crítico de desmantelamiento de sus ocultas y sutiles manifestaciones: “*la violencia está por todas partes, omnipresente y multiforme: brutal, abierta, sutil, insidiosa, disimulada, racionalizada, científica, condensada, solidificada, consolidada, anónima, abstracta, irresponsable*”³⁶, escribe el artista en el catálogo de la exposición³⁷.

La serie de *Gritos*, que Romero inicia hacia mediados de los años 70, extiende la práctica apropiacionista en la selección de fotografías donde la violencia toma la forma de “*rostros convulsionados por el dolor, la indignación, la guerra, el festejo deportivo, la manifestación callejera, el atentado, la cárcel, la muerte*”³⁸. Recortadas de diarios y revistas, despojadas de su referente, cada una de estas imágenes registra una misma intervención que consiste en arrancarlas “*del entorno aplanador, neutralizador, del mass media*”, para “*desnudar la fuerza de ese grito*”, exponerlo en su sola presencia, en su “*carga perturbadora, paralizante*”³⁹. En algunos de estos 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. El primero de estos gritos es publicado en 1975 en la carpeta *Conciencia del Arte*, que Romero edita junto con Eduardo Leonetti: se trata del rostro de un jugador de fútbol gritando un gol, ampliado e impreso con serigrafía en tinta roja. La misma imagen es retomada para la serie *Violencia*, que el artista envía en 1976 a *The 10th International Biennial Exhibition of Prints in Tokio*. En los años siguientes, los “gritos” se constituyen en “materia prima” de una práctica que se extiende al presente, en la edición de serigrafías, fotomontajes, *collages*, fotocopias, infografías⁴⁰. La imagen apropiada se sitúa, así, en una cadena de reapropiaciones múltiples, de sucesivos descalces y reinscripciones críticas.

Cuerpos expuestos – cuerpos cancelados

“...la vida se ha provisto de muchas formas de ataque y de defensa; algunas de éstas están constituidas por el aspecto que un gran sector de criaturas de los linajes más diferentes pueden asumir, ocultándose así a expensas del medio. Otros aparentan ser lo que no son; ya sea para devorar o para evitar ser alimento de sus victimarios potenciales”⁴¹.

En 1978, en el contexto de las *Jornadas de la Crítica*, organizadas por la sección argentina de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, Romero participa en la muestra *Arte Argentino 78*, presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes, donde expone una serie de serigrafías intervenidas que titula *El placer y la nada*. Las imágenes utilizadas en las obras, tomadas de la prensa gráfica, asistían a una serie de pasajes y transposiciones: desde su recorte y traslado a la matriz de serigrafía, a su posterior registro sobre el papel y su inscripción en el espacio artístico. Ahora bien, el contexto *otro* al que hacían referencia el conjunto de fotografías apropiadas en *El placer y la nada* era el de un reciente accidente la explosión de un camión cargado de propileno- en un *camping* español, en la provincia de Tarragona. Las fotos documentaban sus consecuencias en el crudo registro de los cuerpos carbonizados de las víctimas. En la segunda obra de la serie, Romero transcribió un breve párrafo de la noticia: “*El saldo de muertos y heridos es pavoroso pero todavía provisorio. Una visión del infierno con olor a carne quemada y metales fundidos*”. Sin embargo, la ausencia de una referencia explícita capaz de reponer el origen de las imágenes –más allá de su potencial reconocimiento como parte de una noticia que durante días había ocupado las primeras páginas de los diarios- desmarca la lectura, descentra el sentido-fuente de la fotografía y reinscribe su significación en el escenario argentino de finales de los 70.

Dos años después Romero expone en las *Jornadas de la Crítica* la serie *La vida de la muerte*, un texto y tres fotografías de su rostro intervenido con pintura, que presenta en la Galería El Mensaje en el marco de la muestra *Propuestas y actitudes de los años 70*, curada por Fermín Fèvre. La primera obra del conjunto condensaba en un espacio circular una serie de citas donde se hacía referencia a las formas de “camuflaje”, en tanto sistemas de “ataque y defensa” de una especie biológica determinada. Romero reeditaba, así, una práctica ampliamente explorada en su producción visual de la década: la apropiación de un texto ajeno –en este caso, tomado de una publicación de divulgación científica- y su resignificación en un nuevo horizonte de sentido. Las fotografías que completaban la serie, presentaban al artista con el rostro intervenido por diversos trazos de pintura. Debajo de las fotos, Romero escribió las palabras “criptosis”, “mimetismo” y “aposematismo”, tres formas de camuflaje a las que hacía referencia en el texto principal.

Desde su inscripción metafórica, la serie *La vida de la muerte* alude al camuflaje en una doble dirección: como tema de la obra y como estrategia poética. En el primer caso, el término se despega de su filiación biológica, al espesar su sentido en la trama de connotaciones múltiples y reapropiaciones simbólicas que adquiere el acto de “camuflarse” en los años del terrorismo de Estado. Por otro lado, la obra configura un sistema de retorización donde el mensaje ha sido “encriptado”, disimulado en su potencial crítico, escondido en los estratos de significación de la imagen. Así, la propuesta de Romero acude al “camuflaje” como estrategia poética, como práctica que trama la construcción de la imagen. El propósito central es evitar la censura, así como potenciar en el espectador una lectura crítica de los mecanismos del poder oficial. Estas operaciones estéticas presuponen “*la existencia*

de un lector cómplice, capaz de desagregar las estrategias que organizaban el sentido de la obra⁴². El espectador se propone, una vez más, como actor destacado en la construcción –y deriva- del sentido de la obra.

Notas

- ¹ Dorflès, Gillo. S/t, Buenos Aires, CAYC, GT-216, 11-4-73.
- ² Entre las exposiciones que sancionaron este ingreso institucional, cabe mencionar: *January 5-31, 1969* (Nueva York, 1969), *557,087* (Seattle Museum, 1969), *Conceptual Art and Conceptual Aspects* (Cultural Center of New York, 1970) e *Information* (Museum of Modern Art of New York, 1970, primera exposición que reunió a artistas conceptuales estadounidenses, europeos y latinoamericanos). En el contexto local, el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires presentó *2,972,453* (organizada en 1970 por la crítica norteamericana Lucy Lippard) y *Arte de Sistemas* (Museo de Arte Moderno, 1971). En 1972, el arte conceptual contó con una recepción destacada en la escena internacional, en el marco de la *Documenta 5* de Kassel, Alemania.
- ³ Desde 1969, el CAYC –inicialmente llamado Centro de Estudios en Arte y Comunicación (CEAC)- se propuso como escenario destacado en la promoción, visibilidad y proyección internacional de las tendencias tecnológicas en el arte y los llamados “nuevos comportamientos artísticos”: el *land art*, la *performance*, el “arte procesual” y el conceptualismo.
- ⁴ Dorflès, Gillo. S/t, en: *Tercera Bienal de Arte Coltejer, cat. exp.*, Medellín, 1972, p. 20. El texto reproducido en el catálogo es un fragmento del artículo que Dorflès escribió para el *Corriere della Sera*, Milán, 7 de mayo de 1972. Los artistas mencionados por el crítico son Luis Fernando Bénédit, Carlos Ginzburg, Juan Pablo Renzi, Juan Carlos Romero y Clorindo Testa. En la edición ampliada de 1976 de su *Últimas tendencias del arte de hoy*, Dorflès reitera esta lectura en su consideración del conceptualismo del grupo argentino, artistas que “operan sobre la base de una precisa intención ideológica y política” (Dorflès, Gillo. *Últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Labor, 1976, p. 162 [1961]).
- ⁵ El Grupo de los Trece, constituido a fines de 1971 en el contexto de las actividades impulsadas por la institución porteña, estaba integrado por Jacques Bedel, Luis Fernando Bénédit, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Jorge Glusberg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich y Horacio Zabala.
- ⁶ Glusberg, Jorge. “Presentación de la muestra”, en: *Hacia un perfil del arte latinoamericano, cat. exp.*, CAYC, 1972, s/p. Estas palabras luego serían reiteradas en los sucesivos catálogos del CAYC. El conjunto de las obras expuestas es realizada en papel heliográfico y de acuerdo a normas IRAM (Instituto Argentino de Racionalización de Materiales) nros. 4504 y 4508, “sistema 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 dispuestos” (*Ibid.*).
- ⁷ Novoa, Soledad. “El contexto local como problema para una reflexión sobre vanguardia/ postvanguardia. Conceptualismo, vanguardia y política”, en: Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar (eds.). *Arte y Política*, Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005, p. 75.
- ⁸ *Ibid.*, p. 79.
- ⁹ Giunta, Andrea. “Arte y (re)presión: cultura crítica y prácticas conceptuales en Argentina”, en: Gustavo Curiel (ed.). *Arte, historia e identidad en América Latina: Visiones comparativas*, tomo II, México DF, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1994, p. 877.
- ¹⁰ Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1997, p. 267 [1972/1974]. Pero incluso en las poéticas centrales, sostiene Benjamin Buchloh, el desarrollo del arte conceptual englobó desde sus inicios “un conjunto tan complejo de enfoques opuestos que cualquier intento de análisis tiene que tratar con extrema cautela las enérgicas voces (en su mayoría procedentes de los propios artistas) que exigen que se respete la pureza y la ortodoxia del movimiento”, evitando “la homogeneización estilística retrospectiva típica de los análisis que se limitan a un grupo de individuos y a un conjunto de prácticas e intervenciones históricas estrictamente definidas” (Buchloh, Benjamin H. D. “El arte conceptual de 1962 a 1969. De la estética de la administración a la crítica de las instituciones”, en: *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004, p. 168 [1997]).
- ¹¹ *Ibid.*, p. 269. Marchán Fiz propuso la categoría de “conceptualismo ideológico” en la segunda edición de su libro *Del arte objetual al arte de concepto*, en 1974.
- ¹² En las contradicciones de esta operación nominalista, en la densidad de su doble juego de inclusiones y excepciones, se trama el proceso de recepción institucional de las poéticas críticas del conceptualismo en los contextos local e internacional.
- ¹³ Giunta, *op. cit.*, p. 876.

- ¹⁴ Desde esta perspectiva, no se trata de pensar la diferencia entre prácticas conceptuales “centrales” y “periféricas”, en tanto dominios estables y mutuamente excluyentes –consideración que parece extenderse en la oposición entre el conceptualismo “lingüístico-tautológico” y el “ideológico”-, sino *construida* en la escena de conflictos e intercambios activada en el proceso de sanción institucional de las poéticas locales en el contexto internacional y en la dinámica del propio campo cultural, para situarlas “en la tensión intercultural que deriva de formas heterogéneas de apropiación, desapropiación y contra-apropiación” (Richard, Nelly. “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación”, en: Gustavo Curiel, *op. cit.*, p. 1014).
- ¹⁵ Para una discusión sobre la problemática del “régimen de inmanencia” de las obras conceptuales, véase el capítulo de Gérard Genette “El estado conceptual”, en su *La obra del arte. Imanencia y trascendencia*, Barcelona, Lumen, 1997, pp. 155-178 [1996]; así como el trabajo de María Noel Correbo “Sobre la circulación de las obras conceptuales”, en: *III Jornadas sobre Arte y Arquitectura en Argentina*, La Plata, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano – FBA, Instituto de Estudios de Hábitat – FAU, 2005, CD-Rom.
- ¹⁶ Giunta, *op. cit.*, 1994, p. 878.
- ¹⁷ Fragmento de la novela *Viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, reproducido en la obra *Swift en Swift*, de Juan Carlos Romero, adaptado por el artista.
- ¹⁸ Otras dos obras geométricas del artista son premiadas en estos años: *M(undo)*, Tercer Premio en el *Festival de las Artes de Tandil* de 1968, certamen organizado por la Dirección de Cultura de la provincia de Buenos Aires, y *O*, Gran Premio de Honor de la sección Grabado en el *LVIII Salón Nacional de Artes Plásticas* de 1969.
- ¹⁹ *Tercer Salón Swift de Grabado, cat. exp.*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1970, s/p.
- ²⁰ Mimeo, archivo Juan Carlos Romero, s/f.
- ²¹ *Ibíd.*
- ²² Safons, Horacio. “Entre premios y cornadas”, en: *Primera Plana*, nro. 399, Buenos Aires, 22 de septiembre de 1970, p. 56.
- ²³ *Ibíd.*
- ²⁴ Entrevista con el autor, 13 de septiembre de 2002.
- ²⁵ Propuesta de Juan Carlos Romero en *Arte e ideología. CAYC al aire libre, cat. exp.*, Buenos Aires, CAYC, 1972. La acción *El juego lúgubre* contaba con la colaboración de Leonetti, Pazos y Ricardo Roux. Sin embargo, la acción no fue realizada, según refiere Romero, debido a la clausura de la muestra por parte de la policía, a sólo tres días de inaugurada la exposición.
- ²⁶ Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 155.
- ²⁷ Longoni, Ana. “El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia”, en: VV.AA. “Poderes de la imagen”. *I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. IX Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2001, CD-Rom.
- ²⁸ *Ibíd.* Esta lectura parece confirmarse en las palabras con las que Romero se refiere en un medio platense a la instalación que presenta en el CAYC en 1973: “creo que la violencia es una nueva categoría de arte. Fíjense que esta exposición no es la tradicional exposición de cuadros; apunta a una visión conciente del espectador y no a una mera visión estética” (FVh. “La violencia en el arte”, en: *Siete y cincuenta*, La Plata, 4 de mayo de 1973, p. 28).
- ²⁹ La apropiación de imágenes de los medios de comunicación aparece como recurso en otras obras anteriores del artista. En 1973 Romero realiza junto a Eduardo Leonetti y Luis Pazos *Crítica a los medios*, temprano antecedente del “videoarte”, utilizando como documentación diversas fotografías de prensa y titulares de los diarios locales.
- ³⁰ En su realización, Romero había recurrido a un proceso de impresión que se sirve de matrices de madera para la edición de afiches generalmente usados en la publicidad de bailes populares.
- ³¹ “La violencia estalla en Rosario”, “Violencia después de misa”, “Y esto qué es, si no es violencia?” y “Córdoba. El paro violento”, entre otros.
- ³² Esta caracterización era sostenida por el artista en una entrevista: “Lo que quiero es que aparezca el espectador-actor, el espectador que se meta en la obra artística como si fuera parte de él” (S/a. “Una estética de la sociedad que sufrimos. *Violencia Show*”, en: *Así*, año XIX, nro. 882, Buenos Aires, 1 de mayo de 1973, p. 21).
- ³³ Buchloh, Benjamin H. D. “Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo”, en: *Formalismo e historicidad...*, *op. cit.*, p. 103.
- ³⁴ *Ibíd.*
- ³⁵ S/a. “Una estética de la sociedad ...”, *op. cit.*, p. 21. En 1972, Romero y Pazos observaban 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" (Citado en Safons, Horacio. "Sobre panoramas y perfiles", en: *Primera Plana*, nro. 494, Buenos Aires, 18 de julio de 1972, p. 49). Ese mismo año, en una gacetilla del CAYC que daba difusión a una charla de los artistas sobre el tema "El arte como conciencia en la Argentina", se señalaba 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" (S/a. *El arte como conciencia en la Argentina*, Buenos Aires, CAYC, GT-138, 22-6-72).

³⁶ *Violencia, cat. exp.*, Buenos Aires, CAYC, 1973, s/p.

³⁷ Por su parte, Jorge Glusberg calificó a Romero de "investigador-artista", modelo que suponía "una redefinición, un cuestionamiento acerca del rol del artista latinoamericano en su contexto social" (Glusberg, Jorge. *Violencia, cat. cit.*), palabras que situaban la propuesta del artista en las extendidas consideraciones en torno al perfil "ideológico" del conceptualismo latinoamericano. 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" (S/a. "Una estética de la sociedad ...", *op. cit.*, p. 21). En el ámbito del CAYC, la exposición aparece virtualmente "neutralizada" en su carga política. Recordamos que una observación similar realiza el artista a propósito del premio otorgado a *Swift en Swift* en 1970.

³⁸ Longoni, Ana. "Todos los gritos, el grito", en: *Juan Carlos Romero. Gritos, cat. exp.*, Buenos Aires, Arcimboldo Galería de Arte, Gabinete de Arte y Política, 2002, s/p.

³⁹ *Ibíd.*

⁴⁰ En 1982, el fotógrafo Guillermo Pérez Curtó documenta en una secuencia de fotos a Romero gritando, "fotoperformance" que sirve de base a una nueva serie de gritos que el artista realiza en los años 80. En 1998 estas fotografías, junto a otras extraídas de diversos medios, es utilizada para la animación *El grito*, publicada en la revista electrónica *Observador Daltónico* (nro. 0, Buenos Aires, diciembre de 1998, CD-Rom). En el año 2000 Romero instala en el Rectorado de la UNLP, junto a Paloma Catalá del Río y Álvaro Jiménez, un mural digital en homenaje a los desaparecidos, en el que la imagen del grito condensa de manera inequívoca los horrores de la última dictadura militar.

⁴¹ Fragmento del texto reproducido en la obra *La vida de la muerte* (1980) de Juan Carlos Romero. La cita pertenece a la publicación *National Geographic*.

⁴² Giunta, Andrea. "Chile y Argentina: Memorias en turbulencia", en: Nelly Richard y Alberto Moreiras (eds.). *Pensar en/la postdictadura*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2001, p. 265.