Juan Carlos Romero / Fernando Davis / Ana Longoni

ROMERO

colección conceptual

FUNDACIÓN ESPIGAS

Este libro reúne, por primera vez y en edición bilingüe, un conjunto de materiales que abordan desde múltiples aristas la sostenida y compleja producción del artista argentino Juan Carlos Romero desde los años sesenta al presente. Incluye una selección de sus escritos, muchos de ellos inéditos, junto a sendos ensayos de interpretación de su trayectoria y un significativo corpus de imágenes de sus obras y de las distintas iniciativas que viene impulsando.
Con este libro se inicia la colección Conceptual, un proyecto editorial que apuesta a comenzar a llenar un insólito vacío en la historia del arte local e internacional.

For the first time ever, this book gathers, in a bilingual edition, a comprehensive set of materials covering the uninterrupted, complex production of Argentine artist Juan Carlos Romero from the 1960s to the present. Together with a selection of his writings –many of them published here for the first time –you will find essays interpreting his career and a large corpus of reproductions of his works, as well as the many initiatives that he fosters.
This is the first volume of the Conceptual series, an editorial project that aims at filling the existing void in local and international history of art.

FUNDACIÓN ESPIGAS

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

Presidente
Mauro Herlitzka

Vicepresidente 1°
Teresa Bulgheroni

Vicepresidente 2°
Luis Fernando Benedit

Secretario
Alejandro Gorodisch

Prosecretario
Adriana Rosenberg

Tesorero
Gabriel Vázquez

Vocales
Salvador Carbó
Claudia Caraballo de Quentin
Eduardo Grüneisen
Raúl Naón
Gabriel Werthein

Vocal emmeritus
Marcelo Pacheco

GESTIÓN INSTITUCIONAL

Coordinación General
Marina Baron Supervielle

Asesoramiento Proyectos especiales
Patricia Artundo

Bibliotecóloga
Analía Trouvé
Carolina Gregui

Asistencia General
Adriana Donini

Informática
Sebastián Guarino

Fundación Espigas: Av. Santa Fe 1769 piso 1° C1060ABD Buenos Aires. Argentina. Tel.: (54 11) 4815-7606
Fax: (54 11) 4815-5648 E-mail: arte@espigas.org.ar Web: www.espigas.org.ar

ROMERO

Juan Carlos Romero

Fernando Davis

Ana Longoni

Colección Conceptual

Coordinación: **Ana Longoni**

Corrección de textos: **Santiago Basso**

Asistencia: **Candelaria Artundo**

Traducción: **Marta Merajver**

Diseño gráfico: **Pablo Ares**

Preimpresión e impresión: **Ronor ©**

Usted es libre de: copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra.
Bajo las siguientes condiciones: **Reconocimiento.** Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciador. **No comercial.** No puede utilizar esta obra para fines comerciales. **Sin obras derivadas.** No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.
You are free: to Share – to copy, distribute and transmit the work.
Under the following conditions: **Attribution** – You must attribute the work in the manner specified by the author or licensor **Noncommercial** – You may not use this work for commercial purposes. **No Derivative Works** – You may not alter, transform, or build upon this work.

Impreso en Argentina

ESTE LIBRO CUENTA CON EL APOYO DE:

FFAI
FOUNDATION FOR ARTS INITIATIVES

MECENAZGO CULTURAL
Buenos Aires Ciudad

Tenaris

BANCO FINANSUR

Romero, Juan Carlos
Romero / Juan Carlos Romero; Fernando Davis ; Ana Longoni. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Espigas, **2020.**
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
Traducción de: Marta Merajver.
ISBN **978-987-1398-35-5**

1. Artes Plásticas. I. Davis, Fernando. II. Longoni, Ana. III. Merajver, Marta, trad. IV. Título.
CDD **730.92**

Agradecimientos / Acknowledgements

Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA)
Museo Municipal de Bellas Artes Museo "Castagnino+macro"
Museo Municipal de Arte de La Plata (MUMART)
Museo Nacional de Bellas Artes
Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Petorutti"
Palacio Nacional de las Artes "Palais de Glace"
Fundación OSDE
María Teresa Constantin
Carla Rey
Mauro Herlitzka
Henrique Faria Fine Art
The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York

Créditos fotográficos / Photo Credits

Daniel Chirico (págs. 35, 46, 64, 65, 82, 83, 108, 109, 137, 176, 177, 225 [imagen inferior], 230, 231)
José Cristelli (págs. 151, 234, 235)
Gustavo Lowry (págs. 28, 33, 55, 78-79, 122 a 124, 139, 142, 187, 205, 212-213, 222-223, 227, 228-229, 236, 237, 240)
Daniel Mazza (págs. 24, 27, 31, 40, 45, 49, 52, 60, 61, 74-75, 76, 96 a 98, 129, 140-141, 149, 154, 155, 158, 159, 165, 191, 198, 199, 201, 211, 215, 225 [imagen superior], 232-233)
César Santoro (pág. 226)
Taller Fotográfico MNBA (pág. 37)
Archivo Castagnino+macro (pág. 125)
Gentileza de [Courtesy of] Fundación OSDE (págs. 24, 27, 40, 45, 49, 52, 60, 61, 74-75, 76, 96 a 98, 129, 140-141, 149, 151, 154, 155, 158, 159, 165, 191, 198, 199, 201, 211, 215, 232, 234, 235)

En la página siguiente [On the next page]:

Juan Carlos Romero dictando un taller de libros de artista en la Plaza 25 de Mayo de Resistencia (Chaco) en el marco del "6° Encuentro Nacional de Grabado - 3° Latinoamericano", 1997. Archivo JCR [Juan Carlos Romero teaching an artist's book workshop at 25 de Mayo Square in Resistencia (Chaco), in the context of the "Sixth National and Third Latin American Printmaking Encounter", 1997. JCR Archive].

Indice / Contents

15 Presentación / Foreword. Mauro Herlitzka

17 Los oficios terrestres de Romero / Romero's earthly occupations. Ana Longoni

25 Juan Carlos Romero. Fernando Davis

29 El grabado como dispositivo político / Printmaking as a political resource

41 Intervenciones tácticas / Tactical Interventions

53 Sistemas / Systems

67 Cartografías y "crítica institucional" / Cartographies and "institutional criticism"

87 Otros espacios de intervención: la calle y las redes alternativas / Other intervention spaces: the street and alternative networks

121 Violencia: estrategias de apropiación y reinscripciones críticas / Violence: appropiation strategies and critical reinscriptions

143 Textos ocultos, cuerpos borrados / Hidden texts, blurred bodies

161 Gráfica salvaje / Savage graphics

195 Asperezas de la palabra / Rough words

243 Selección de textos / Selected texts
Juan Carlos Romero

243 Mario Casas, Raúl Mazzoni, Jorge Pereira, Roberto Rollié y Juan Carlos Romero. "Sistemas" / "Systems", 1970.

246 Horacio Beccaría, César Ariel Fioravanti, Julio Leonelo Muñeza, Marcos Paley, Juan Carlos Romero y Ricardo Tau. Declaración fundacional de Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires / Foundational statement by Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires, 1970.

247 "De la serie la línea recta" / "On the straight line series", c. 1971.

248 "Grabado situacional. Swift en Swift (Los viajes de Gulliver) / "Situational print. Swift in Swift (Gulliver's Travels)", c. 1970.

248 "Mural Berisso 1971. Testimonio de una época" / "Berisso Mural 1971. Testimony of an Era", 1971.

250 "De la realidad nacional n. 12: El lunfardo - lenguaje argentino" / "About national reality #12: Lunfardo – an Argentinean language", 1972

251 "Para una estrategia de la violencia" / "For a strategy of violence", 1972.

253 "Cálculo de probabilidades para uso popular" / "Probabilistic calculus for popular use", 1972.

253 S/t / N/t, 1972.

254 Juan Carlos Romero, Juan Eduardo Leonetti y Luis Pazos. "Comunicación sobre la represión cultural" / "Communication about cultural repression", 1972.

255 Grupo Cuestionamiento (Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Juan Carlos Romero y Ricardo Roux). "Cuestionamiento n. 1" / "Pondering #1", 1972.

256 “Cuestionamiento n. 2” / “Pondering #2”, 1972.

257 “Cuestionamiento n. 3” / “Pondering #3”, 1972.

258 Eduardo Leonetti y Juan Carlos Romero. “Conciencia del Arte” (fragmento) / “Awareness of Art” (fragment), 1975.

260 Juan Carlos García Palou, Emilio Renart y Juan Carlos Romero. “Trabajos de convivencia en la plástica” / “Works about coexistence in the visual arts”, 1976.

262 Carlos Catuogno y Juan Carlos Romero. “La crítica de arte y la educación” / “Art critique and education”, 1979

268 “Informe Salvaje” / “Savage Report”, 1985.

269 “Para una definición de la gráfica alternativa” / “Toward a definition of alternative graphics”, 1987.

271 “Lo múltiple, inmediato y efímero” / “Multiple, immediate, and ephemeral”, 1988.

273 “De otro modo” / “In another way”, 1988.

276 S/t (“Pancartas II”) / N/t (“Banners II”), 1988.

278 Daniel Faunes, Juan Carlos Romero y Teresa Volco. “Manifiesto de la basura. La basura en el arte. El arte de la basura. Basura de artista. Basura de ser artista” / “A manifesto on rubbish. Rubbish in art. Artists’ rubbish. The rubbish of being an artist”, 1994.

279 “La lucha de los artistas contra el olvido” / “Artists’ struggle against oblivion”, 1993.

282 “Acerca del Libro de Artista” / “On the Artist’s Book”, 1997.

287 “Muestralibro” / “Bookshow”, 2000.

288 “Una foto” / “A Photograph”, 2000.

290 “La desaparición” / “Disappearance”, 2000.

291 “Cultura y participación (Ponencia en el I Coloquio Interdisciplinario de la Crítica)” / “Culture and participation, a paper presented at the First Interdisciplinary Symposium for Critique”, 2000.

299 “Provisorio” / “Provisional”, 2003.

301 S/t (“En la puta calle otra vez”) / N/t (“On the fucking street again”), 2004.

302 “Una cara cotidiana (A Francisco, que hoy cumpliría 100 años)” / “A well-known face (To Francisco, who would turn a hundred years today)”, 2004.

304 S/t (“Lo bello y lo triste. Libros de Artista”) / N/t (“The sad and the beautiful. Artists’ books”), 2005.

305 “Escuelas de arte para la época” / “Art schools for these times”, 2007.

311 Biografía resumida / A brief working biography

348 Bibliografía / Bibliography

362 Índice onomástico / Index of Proper Names

En la página siguiente [On the next page]:
Juan Carlos Romero durante la intervención callejera *Todos somos Negros* en Santiago de Chile, en el contexto de la “Tercera Reunión de la Red Conceptualismos del Sur”, fachada del Museo de Arte Contemporáneo, julio de 2009. Fotografía de Soledad Novoa. Archivo JCR [Juan Carlos Romero in the *Ahora todos somos Negros* street intervention in Santiago de Chile, in the context of the “Tercera Reunión de la Red Conceptualismos del Sur”, façade of the Museo de Arte Contemporáneo, July 2009. Photograph by Soledad Novoa. JCR Archive].

MA
Museo de Arte
Contemporáneo
AHORA TODOS SOMOS
NEGROS
TODOS LOS CIUDADANOS, DE AQUI EN ADELANTE, SERAN CONOCIDOS POR
LA DENOMINACION GENERICA DE NEGROS-Art. 14- CONSTITUCION HAITINA de 1805
INTOLERANCIAS-JUAN CARLOS ROMERO 2009

Presentación / Foreword

Mauro Herlitzka

La Fundación Espigas y su Centro de Documentación para la Historia del Arte Argentino fueron creados en 1993 con la misión de contribuir a la profesionalización de nuestro medio artístico. Mucho se ha avanzado desde ese momento. Hoy, nuestro acervo documental –relacionado con el arte argentino, latinoamericano y el arte internacional en nuestro país– constituye uno de los más importantes de América Latina. Sus archivos permanentemente se incrementan, clasifican y ordenan para que los especialistas y el público general puedan acceder a ellos, así como han permitido que el medio de la historiografía local se desarrolle con profesionales reconocidos internacionalmente.
A partir del año 2000 dimos inicio a nuestro proyecto editorial, encarando diversos trabajos de investigación sobre algunos temas relacionados con nuestros archivos, ubicando su contenido en otro contexto, logrando así una lectura que otorga un nuevo enfoque sobre aspectos no abordados en nuestro medio.

Fundación Espigas and its Centro de Documentación para la Historia del Arte Argentino [Documentation Center for the History of Argentinean Art] were established in 1993 in order to contribute to the professionalization of our artistic milieu.
We have come a long way. Nowadays, our documentary asset (including Argentinean and Latin American art as well as international art in our country) is among the most important ones in Latin America. Our archives are permanently increased, classified, and set in order so that both specialists and the general public may access them. They have also encouraged the development of local historiography through internationally recognized professionals.
In 2000 we began our editorial project. Several research works into issues harbored by our archives were done. By changing the context of the content, we reached readings that foster new approaches to

En consecuencia hemos publicado trabajos sobre el archivo de la Galería Witcomb, el artista y crítico Mario Canale, los críticos Julio Rinaldini y Alfredo Chiabra Acosta ("Atalaya"), la artista Margarita Paksa y también sobre el arte extranjero en nuestro país, como es el caso de Francia, Holanda y España, entre otros.
También a través del Fondo para la Investigación del Arte Argentino, por medio de concursos públicos, se han publicado destacados trabajos de investigación, conformando un corpus imprescindible para la historiografía argentina.
El Consejo de Administración de Fundación Espigas ha considerado dar inicio a una serie de publicaciones sobre artistas y grupos artísticos, iniciadores y participantes de los movimientos conceptuales en nuestro país, desde la década del sesenta en adelante. Por ello iniciamos esta colección, que dirige la Dra. Ana Longoni, con un trabajo de investigación realizado por el Lic. Fernando Davis dedicado al artista Juan Carlos Romero.
Importantes trabajos en el área ya han sido desarrollados, tanto por otras instituciones, locales e internacionales, como por investigadores interesados en esta corriente. Con nuestra colección intentamos ampliar el campo de conocimiento sobre uno de los movimientos donde la Historia del Arte desde Latinoamérica tiene mucho que decir.
Juan Carlos Romero es un artista clave, no solo por su aporte estético sino también por su activa participación en muchas de las acciones artístico-políticas que tuvieron lugar desde la década del sesenta hasta la actualidad a través del grabado, la gráfica, el dibujo, las instalaciones y las acciones públicas, tanto dentro del campo educacional como de la vida cultural y política del país. A través de los textos de Fernando Davis y su investigación podremos conocer en profundidad su trayectoria.
Agradecemos a Ana Longoni por su trabajo de organización de la colección y a Fernando Davis por su elaborado trabajo de relevamiento y producción. También es importante destacar el aporte de la Foundation for Arts Initiatives, que permitió iniciar esta colección y su desarrollo futuro. Agradecemos

subjects that had been neglected so far.
We have published works on the Witcomb Gallery archive, on artist and critic Mario Canale, critics Julio Rinaldini and Alfredo Chiabra Acosta ("Atalaya"), artist Margarita Paksa, and also on foreign art in our country, for example, French, Dutch, and Spanish art among others.
Open contests funded by the Fondo para la Investigación del Arte Argentino have led to the publication of outstanding research works that constitute an essential corpus for Argentine historiography.
Fundación Espigas' Administration Council has decided to initiate a series of publications about artists and art groups that introduced conceptual art into our country and/or participated in this trend as from the 1960s.
We are thus launching the new collection, directed by Ana Longoni, Ph.D., with a research paper authored by Lic. Fernando Davis on artist Juan Carlos Romero.
Other important works in this field have already been developed by local and international institutions as well as by researchers interested in conceptual art. Our collection aims to widen a field of knowledge about which the Latin American History of Arts has much to say.
Juan Carlos Romero is a key artist, not only because of his aesthetic contributions but also because of his active participation in many artistic-and-political actions between the 1960s and the present. Romero operated on the country's educational, cultural, and political arena through his prints, graphic art, drawings, installations, and public actions. Fernando Davis's research and text give us the opportunity to become well acquainted with the artist's career.
We wish to thank Ana Longoni for her dedication in organizing the collection and Fernando Davis for his detailed analysis of facts and the resulting production. Our gratitude also goes to the Foundation for Arts Initiatives, whose contribution has allowed us to launch this series and secure its future developments.

también a la empresa Tenaris y al Banco Finansur por los importantes aportes realizados en el marco que regula la Ley de Régimen de Promoción Cultural-Mecenazgo del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
Esperamos que los lectores actuales y futuros puedan recibir a través de este libro una acabada comprensión de la trayectoria estética e intelectual de Juan Carlos Romero.

Octubre de 2010

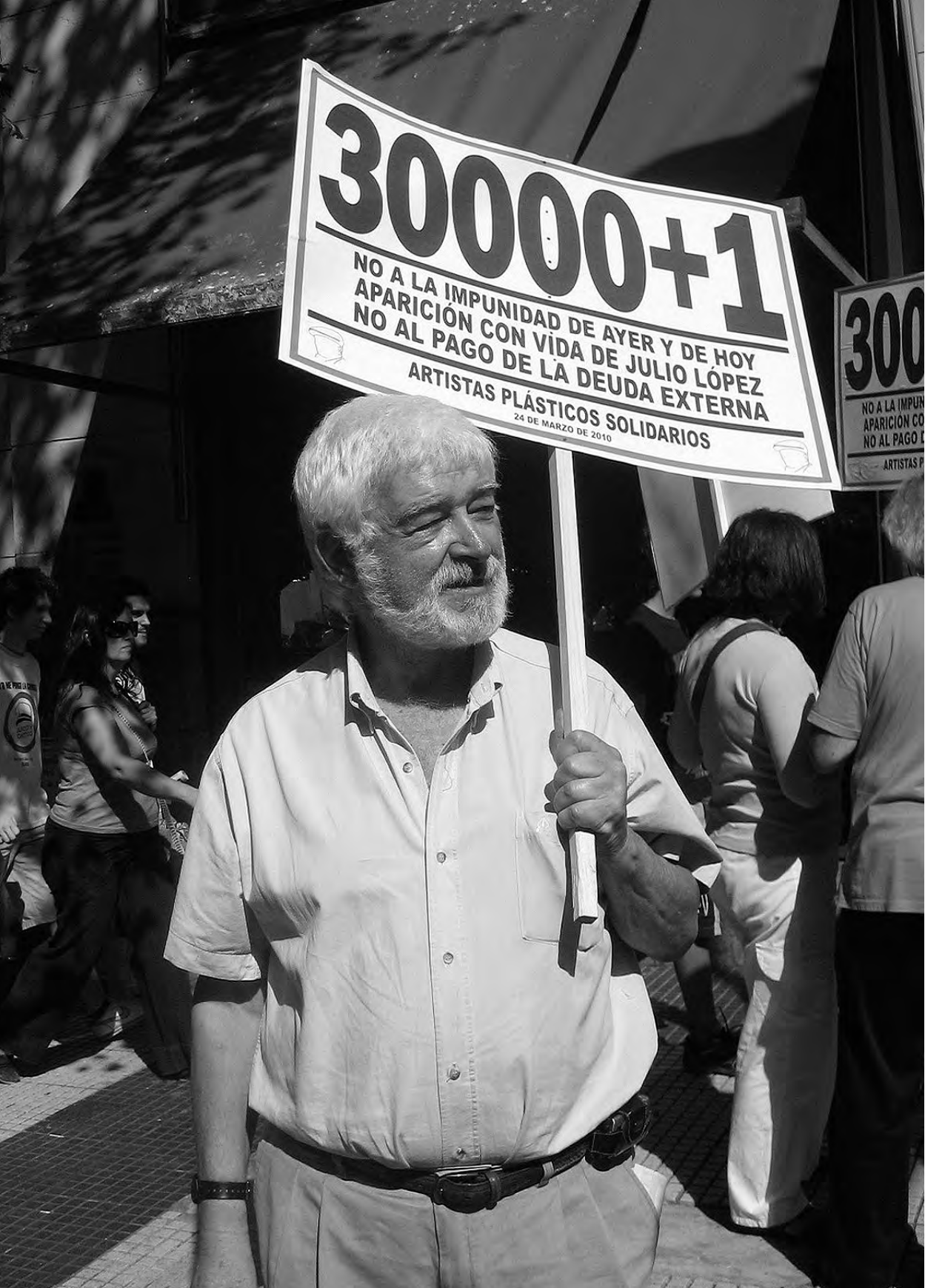
Mauro Herlitzka
Presidente
Consejo de Administración

We have received significant contributions from Tenaris Company and the Banco Finansur under the Ley de Régimen de Promoción Cultural – Mecenazgo of the Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, a possibility that we are very grateful.
We hope that this book may provide present and future readers with full comprehension of Juan Carlos Romero's aesthetic and intellectual path.

October 2010

Mauro Herlitzka
Chairman
Administration Council

En la página siguiente [On the next page]:
Juan Carlos Romero durante una acción del grupo Artistas Plásticos Solidarios en la marcha del 24 de marzo de 2010, aniversario del último golpe de Estado en Argentina. Fotografía de Marcelo Lo Pinto. Archivo JCR [Juan Carlos Romero at the Artistas Plásticos Solidarios Group demonstration held on March 24, 2010. The date commemorates the last coup d'état in Argentina. Photograph by Marcelo Lo Pinto. JCR Archive].


30000+1
NO A LA IMPUNIDAD DE AYER Y DE HOY
APARICIÓN CON VIDA DE JULIO LÓPEZ
NO AL PAGO DE LA DEUDA EXTERNA
ARTISTAS PLÁSTICOS SOLIDARIOS
24 DE MARZO DE 2010

Los oficios terrestres de Romero
Romero's earthly occupations

Ana Longoni

La última vez que cenamos entre amigos en su casa en el bello, antiguo y –según reza la placa– "mejor conservado" edificio del barrio de Montserrat, bien protegidos por sus dos inquietas gatas siamesas y por la menos movediza pero igualmente inquietante colección de mascarones y cabezas rituales, Romero emergió de pronto del fondo del pasillo con unos papeles entre manos: "¿Esto ya te lo había mostrado? Lo encontré esta tarde".

Me estaba alcanzando un ejemplar de la precaria revista *El trabajador,* publicada por Jorge Di Pascuale y otros sindicalistas exiliados en Madrid durante la última dictadura. En ese número, además de un resumen de noticias de lo que estaba ocurriendo en Argentina a fines de los años setenta, aparecían dos de los primeros testimonios de sobrevivientes de centros clandestinos de detención, denunciando las condiciones de su cautiverio, la tortura y el exterminio aplicados metódicamente por el terrorismo de Estado. *El trabajador,* hasta entonces desconocida para mí, se

A while ago, some friends and I dined at Romero's place, an ancient, beautiful building that, according to a plaque on the front, is the "best conserved" in the Montserrat neighborhood. We were well protected by his two restless Siamese she-cats and his more peaceful yet eerie collection of figure heads and ritual heads. Suddenly, Romero emerged from the back of the hallway, carrying a bunch of papers. "Did I ever show you this? I came across it this afternoon."

He handed out to me a copy of the precarious *El trabajador* magazine, published by Jorge Di Pascuale and other trade unionists exiled in Madrid during the last dictatorship. Besides a summary of what was going on in Argentina in the late 1970s, the issue in question included two of the first accounts offered by survivors of detention in clandestine camps. They denounced the conditions of captivity and the torture and extermination methods systematically used by state terrorism. *El trabajador,* until then

integra a un conjunto de iniciativas surgidas en el exilio, que dieron lugar a publicaciones como *Resumen* (también en Madrid) o *Controversia* (en México).
No. Nunca me la había mostrado antes, a pesar de que llevo frecuentando a Romero, su casa y su archivo, ya hace muchos años. Pero me tiene acostumbrada a esos hallazgos inesperados. Bucear en su archivo es dar con lo que no se sabe. Siempre que lo encuentro a Romero me llevo una de esas sorpresas: tiene algún hallazgo para compartir conmigo (y con el que se interese), un documento insospechado, una foto increíble, un papel del que no sabíamos su existencia. Hay algo infinito en su archivo, que es mucho más que papeles bien guardados: es la llave al relato de un momento de su vida, un fragmento de su actividad, un nudo de sus relaciones con otros.
Ante mi interés, y mientras tomábamos el café de sobremesa, soltó, como al pasar, un breve relato de su relación con esa publicación: "Yo les mandaba periódicamente información desde acá. Revisaba y recortaba los diarios, y todo lo que podía servir para entender un poco lo que estaba pasando en el país iba por correo para allá. Era como un corresponsal secreto".
Un corresponsal secreto: me parece, ahora, recordando la anécdota, que es una acertada y precisa autodefinición de sí mismo, en esta y muchas otras ocasiones. La indisociabilidad entre su vida, su trabajo, su obra, su casa y su archivo es una de las claves para pensar a Romero. Otra es, quizá, el tono nada ampuloso ni solemne, incluso casual, con el que nos introdujo en aquella pequeña historia que portaba la revista. Es notable la extrañeza, incluso la incomodidad, que le provoca que lo traten como mito. Mito porque estuvo allí, siendo un adolescente, en las movilizaciones del 17 de octubre de 1945. Y estuvo allí, de nuevo, en la formación del Movimiento Revolucionario Che (MR-Che), uno de los primeros grupos político-culturales de apoyo al foquismo guevarista iniciado en Argentina en los años sesenta por Jorge Masetti, el llamado "comandante segundo". Y simultáneamente, desde su profusa actividad opositora en el gremio de trabajadores telefónicos, Romero estuvo también allí, implicado activa y cotidianamente en la CGT de los Argentinos. La enumeración de

unknown to me, is one of the initiatives that took shape during exile and that gave rise to publications such as *Resumen* (also in Madrid) and *Controversia* (in Mexico.)
No. Romero had never shown it to me before, despite the long years I have frequented the artist, his home, and his archive. However, I am used to such unexpected findings. Looking into his archive means running into things one has no idea of. Whenever I meet Romero I am in for such surprises. He always comes up with something to share with me (or with whoever might be interested): an unexpected document, an unbelievable photograph, a writing that no one suspected existed. His archive has a quality of endlessness that amounts to much more than to neatly filed papers. They are the keys to the narrative about a time of his life, a figment of his activity, a connection to his relationships with others.
After dinner, as we were having our coffee and because he could see I was truly interested, he offhandedly offered a brief remark about his contributions to *El trabajador*. "I used to send them information from Buenos Aires. I would go over the newspapers and mailed them clippings of everything that might help to understand a little of what we were living here. In a way, I played the part of a secret correspondent."
A secret correspondent. Now, recalling the anecdote, I feel that it was an accurate self-description for this and many other occasions. One of the clues to think of Romero lies in the indivisibility between his life, his job, his works, his home, and his archive. Perhaps another clue lies in the casual way in which he spoke of his connection with the magazine.
There is nothing solemn or pompous about him; one cannot but wonder at his surprise and discomfort when people address him as if he were a living myth. A myth because, in his adolescence, he marched in the demonstrations of October 17, 1945. Again, he took part in the creation of the Movimiento Revolucionario Che (MR-Che), one of the first cultural and political groups supporting Guevara's *foquismo,* led in Argentina in the 1960s by

esas implicaciones activistas podría extenderse, pero no quiero contribuir al mito, sino justamente abordar al hombre que nos relata sus experiencias como quien pone o saca la mesa en la que cenó con sus amigos: sencillamente y con disfrute.
Si intentásemos el ejercicio de definir a Juan Carlos Romero con una única palabra, cualquier término, incluso "artista", resultaría mezquino a causa del territorio que delimita y la pertenencia que designa. Romero es, qué duda cabe, **artista**, y un artista descomunal, prolífico e incansable experimentador, con una producción tan vasta como consistente, que va del grabado experimental al libro de artista, de la poesía visual al arte correo y la acción gráfica. No quiero abundar aquí en las múltiples y complejas estrategias de su trayectoria poético-política, dado que ese es el objeto central del análisis que emprende Fernando Davis en las páginas que siguen.

Pero Romero es, desde 1961 y de modo generoso e inextricablemente determinante en su quehacer diario sostenido por décadas, también **docente**. Su capacidad de transmisión a otros es inagotable, en instancias formales e informales, en circunstancias institucionales o espontáneas. Cerca de su casa o muy lejos, en cualquier punto del interior del país y muchas veces afuera, no pasa semana en la que no emprenda el dictado de algún taller para un grupito, imparta una clase para cientos de atentos escuchas o dedique horas a avanzar con un alumno en la preparación de su tesis.
Romero hace carne el programa didáctico del arte del francés Pierre Baqué, autor que conocí –por otra parte– gracias a él: "Enseñar artes plásticas, no solo para inventar cientos de ilusorios y muchas veces mediocres productores de arte o para dotar de ejércitos de docentes a la educación artística primaria y secundaria, sino para formar profesionales que se instalen en sus comunidades y así, con su conocimiento, contribuir a generar múltiples espacios de acceso a la información que orienten sus expectativas hacia un genuino placer estético o para acompañar a las mismas comunidades en sus luchas, por el reclamo de distintas reivindicaciones populares". [1] Son inconta-

the so-called "second commander" Jorge Masetti. At the same time as he actively opposed officialism from the Telephone Workers' Union, Romero was also actively and daily involved with the CGT de los Argentinos. I could continue to enlarge on his activism, only it is not my intention to aggrandize the myth but to approach a man who tells us about his experiences with the same naturalness and enjoyment as he sets and clears out the table at which he has dined with his friends.
An attempt to define Juan Carlos Romero in only one word, any word, including "artist", would prove trivial, because it would confine a boundless territory and point to a limited affiliation. No doubt Romero **is** an **artist**, a larger-than-life one, a tireless, prolific experimenter whose vast, consistent production ranges from experimental printmaking to artists' books to visual poetry to mail art to graphic action. I do not mean to abound in the many complex strategies of his poetic and political career, for this is, among other aspects, what Fernando Davis has developed in the following pages.

However, since 1961, in a most generous way that has inextricably determined his daily work throughout decades, Romero is also a **teacher**. He has an inexhaustible ability to convey knowledge formally or informally, whether from an institution or in spontaneous circumstances. Near or far from home, in the interior of the country or abroad, no week goes by without his conducting a workshop for a few people, teaching a class for hundreds of attentive listeners, or spending hours to aid a student with the writing of her dissertation.
Romero puts into practice French author Pierre Baqué's didactic art program (by the way, I became acquainted with Baqué thanks to Romero.) "To teach visual arts not only to create hundreds of would-be, often mediocre producers of art, or to provide primary and secondary school art education with armies of teachers, but also to train professionals who will settle down in their communities and whose knowledge will contribute to generate multiple access to information. Thus their expectations

bles los artistas que pasaron por sus clases, conocieron de primera mano experiencias de las que él fue partícipe directo o testigo privilegiado, se sorprendieron y ampliaron radicalmente su noción de arte y de artista, transformaron su práctica en complicidad con sus modos de hacer.

Y –como ya intenté transmitir– Romero es, de manera imposible de escindir con su producción artística y su labor docente, un prodigioso **archivista**. Su archivo es un cúmulo vivo y mutante, que se organiza con una lógica propia que es la de su sensibilidad, los asuntos a los que lo lleva su obra, los hallazgos que se topan ante sus ojos de hurgador sagaz de ferias, anticuarios y librerías de viejo. Sus incursiones, se trate de caminatas barriales o viajes por ciudades distantes, no son tanto del estilo levitador del *flâneur* sino más bien del topo: provocan excavaciones, desentierros, develan lo escondido o lo invisible.
Es raro que pase un día sin que Romero incorpore algo a su archivo y lo use. Vive en su archivo, produce en ese ámbito que es a su vez toda la casa (y que se expande también a la que fuera la casa de sus padres, en el barrio Crucecita, en Avellaneda).
A veces no se trata tanto de revolver sino de saber mirar, y los motivos por los que algo llama la atención de Romero nunca son evidentes ni sistemáticos. No está buscando completar ningún álbum exclusivo. Su tesoro de perlas ajadas y quebradizas se amontona con una lógica personalísima en la inclusión imprevisible, la organización azarosa y el orden aleatorio de los materiales. Está a mano lo que a él le interesa consultar en esos días, aquello que está usando para trabajar. O aquello que alguien, un investigador, un alumno, un amigo, un desconocido, le ha pedido consultar.
En la misma mesa en que cenamos la otra noche, nos recibió a Mariano Mestman y a mí varias veces, a comienzos de la década del noventa, con una generosidad incondicional, cuando apenas empezábamos nuestra investigación sobre arte y política en los años sesenta. Conversamos horas y horas, y tuvimos el más allanado acceso a documentos que nadie más, ninguna institución pública ni colección particular, había

will lean toward genuine aesthetic pleasure, or they will even join their communities' struggles to vindicate their rights." [1] A large number of artists attended his classes, gained first-hand knowledge of experiences which Romero either witnessed or participated in, were surprised, radically changed their notion of artist and art, and changed their practice following Romero's ways.

Moreover, as I have already tried to make clear, Romero is an exceptional **archivist,** something that cannot be separated from his artistic production and his teaching. His archive is a living, changing cumulation organized by a logic of his own. This logic responds to his sensitivity, to the issues his works deal with, to the findings that come before his shrewd eyes when he rummages into fairs, antique shops, and second-hand bookstores. Whether tours around a neighborhood or trips to distant cities, his raids resemble those of a mole rather than those of a *flâneur*. They result in excavations, exhumations, in the disclosure of what lies hidden or invisible.
Rarely does Romero spend a day without resorting to his archive or adding something to it. He lives and creates inside his archive, a space that encompasses the whole of his house and that reaches as far as his deceased parents' home in the Crucecita neighborhood (Avellaneda.)
Sometimes it is not so much about rummaging but about knowing how to look. The reasons why something draws Romero's attention are never obvious or systematic. He does not intend to fill up some exclusive album. His worn, brittle treasures accumulate under a most personal logic ruling unpredictable inclusion and random arrangement of the items. He keeps at hand what he wants to consult and use while he is working as well as what someone else –a researcher, a student, a friend, a stranger –may have asked for.
With unconditional generosity, in the early nineties Romero seated Mariano Mestman and me at the same table at which we dined on the occasion described earlier on. We were just beginning our research into art and politics in the 1960s. We talked

resguardado ni ponía a disposición. Por eso, el archivo de Romero está tan vivo: porque sobre sus papeles respiramos muchos.
El archivo de Romero alimenta su obra y testimonia la intensidad de su vida, pero a la vez es el reaseguro de supervivencia de los restos materiales de distintas iniciativas (artísticas, políticas, sindicales) que él ha reunido y conservado. En sus atiborradas estanterías conviven un repertorio de coloridas calaveras provenientes de variadas artesanías populares con *ex libris*, letreros de campo con catálogos de tipografías extrañas, ejemplares de la revista-sobre *Barrilete*, que editó (y le entregó en mano) el poeta desaparecido Roberto Santoro, con catálogos de la actividad del CAYC, fotos del primer Siluetazo con afiches de la resistencia peronista, serigrafías del grupo CAPataco con sobres de arte correo enviados por Edgardo Vigo, ponencias inéditas de Ricardo Carreira con casi un millar de afiches políticos, y tanto más.…

Romero ha sido, además, y desde muy joven, un inquieto **activista sindical**: a los 17 años fue delegado de una fábrica metalúrgica en Avellaneda. Después de 1955 y hasta los años de la privatización de ENTel, fue parte de varias listas de oposición dentro del gremio telefónico. En los primeros años setenta, cuando inició su actividad docente en la Universidad Nacional de La Plata (de la que en 1975 fuera cesanteado), impulsó la sindicalización de los docentes universitarios en la carrera de Cine. Entre 1973 y el fatídico 24 de marzo de 1976, fundó y encabezó la comisión directiva del Sindicato Único de Artistas Plásticos (SUAP), breve pero intensa experiencia de agremiación alternativa a la SAAP, tradicionalmente hegemonizada por el Partido Comunista, y que llegó a tener más de un centenar de afiliados. En este sindicato confluyeron distintos artistas politizados, algunos de ellos ligados a estructuras partidarias o simpatizantes de alguna tendencia "nacional y popular" de la época.

Romero es, al mismo tiempo, un gran **articulador** y promotor incansable de iniciativas colectivas de artistas. Desde la experiencia de Arte Gráfico-Grupo

for hours on end, and had unrestricted access to documents that no public institution or public collection had preserved or offered. This is why Romero's archive is so much alive: many of us have breathed over its contents.
Romero's archive feeds his works and bears witness to the intensity of his life, but at the same time it ensures the survival of the material remains of the many artistic, political, unionist initiatives that he has gathered and protected. The crammed shelves lodge a repertory of colorful skulls from various popular pieces of craftsmanship, *ex libbers,* countryside notices, catalogs with odd typographies, copies of the *Barrette* envelope-magazine, published and given to him personally by the late poet Roberto Santeria, CAYC catalogs, photographs of the first *Siluetazo*, posters of the *Peronista* resistance, screenprints by the CAPataco group, mail art envelopes sent by Edgardo Vigo, unpublished papers by Ricardo Carreira, a thousand or so political posters and so much more...

Besides, ever since his early youth, Romero has been a committed **union activist**. At 17 years of age he was voted delegate of a metalworking factory in Avellaneda. After 1955 and until the privatization of ENTel he ran for the opposition in the Telephone Workers' Union. In the early 1970s, when he began to teach at La Plata National University (a job from which he was deprived in 1975), he encouraged university lecturers teaching filmmaking courses to form a Union. Between 1973 and 1976 (the end came on that fateful 24th of March) he created and led the Executive Board of the Sindicato Único de Artistas Plásticos (SUAP), a brief yet intense union experience joined by more than one hundred members and that posed an alternative to the SAAP, traditionally ruled by the Communist Party. The new union gathered different politicized artists, some of whom were members of a political party and others whose affiliations lay with some "national and popular" trend of the times.

At the same time, Romero is a great **articulator** and a tireless promoter of artists' collective initiatives.

Buenos Aires iniciada en 1970, que se propuso socializar en plazas públicas de la ciudad las técnicas de grabado, hasta el actual grupo Artistas Plásticos Solidarios (que impulsa desde 2003 junto a Diana Dowek, León Ferrari, Ricardo Longhini, Ana Maldonado, Adolfo Nigro y Luis Felipe Noé), es difícil encontrar un período en que Romero no haya alentado la conformación de agrupamientos más o menos permanentes y redes de artistas dispuestos a tomar posición pública con sus acciones colectivas. Incluso a comienzos de la década menemista, cuando eran contados con los dedos de las manos los que alentaban ese tipo de prácticas, Romero impulsó junto al grupo Escombros, a Fernando Bedoya, a Hilda Paz y a muchos otros, diversas convocatorias artístico-políticas en calles y baldíos, en sindicatos y museos.
Romero funcionó en ese sentido como indudable bisagra o transmisor entre las experiencias de arte y política de los años sesenta y setenta y aquellas surgidas desde la transición democrática, permitiendo el conocimiento a través de sus clases o desde su archivo, sus escritos y sus obras, del legado de prácticas interrumpido ferozmente por el golpe de Estado. Fue por ejemplo en sus clases en la Escuela Pueyrredón que muchos estudiantes, entre otros las chicas que poco más tarde conformarían el Grupo de Arte Callejero (GAC), conocieron y vieron imágenes de las prácticas de activismo artístico de los años ochenta.

Pero sus múltiples oficios (artista, docente, archivista, activista político y sindical, articulador, etc.) no acaban aquí. Romero es **escritor**, como puede apreciarse en el conjunto de artículos suyos reunidos en este libro: produce textos de batalla, manifiestos, declaraciones, críticas sobre producciones ajenas, análisis de coyuntura. En sus escritos conviven el registro poético y el panfleto. Convierte el apropiacionismo de citas ajenas, textos e imágenes que arrebata a los diarios o a los libros, a la calle o a la biblioteca, ideas encontradas y resignificadas, en un programa de acción, un recurso creativo para pensar e incidir en su entorno.
Romero es además **editor** (junto a Hilda Paz y a Fernando García Delgado produjo libros como la historia del arte correo en Argentina y revistas de poesía

From the Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires experience, which began in 1970 with the purpose of spreading printmaking techniques in the city's public squares to the present Artistas Plásticos Solidarios Group, founded in 2003 by Romero, Diana Dowek, León Ferrari, Ricardo Longhini, Ana Maldonado, Adolfo Nigro, and Luis Felipe Noé, Romero has always fostered more or less permanent artists' groups and networks willing to take a public stance through collective actions. Even at the dawn of the Menem administration, when very few people encouraged such practices, Romero, together with the Escombros Group, Fernando Bedoya, Hilda Paz, and many others worked on artistic-and-political initiatives carried out in streets, empty plots of land, trade unions, and museums.
In this sense, Romero acted as a hinge or a link between artistic and political experiences of the 1960s and 1970s and those that emerged during and after the democratic transition. His classes, archive, works, and writings circulated knowledge of practices ruthlessly thwarted by the coup d'état. For example, in his classes at Escuela Pueyrredón many students, including the girls that then created the Grupo de Arte Callejero (GAC), saw images of and learned about practices of artistic activism developed in the 1980s.

His many occupations involve something else. Romero is a **writer**, as can be seen from his articles included in this book. He writes committed texts, manifestos, declarations, critiques about other people's works, conjunctural analyses. His writings combine poetry and pamphlet. He appropriates quotes, texts and images taken from newspapers, books, the street, the library, and resignifies these ideas to turn them into an action program, a creative resource to think his surroundings and make an effect on them.
Romero is also a **publisher**. With Hilda Paz and Fernando García Delgado he produced such books as the history of mail art in Argentina and magazines of experimental poetry (*2 de Oro,Vortex.*) As a **curator**, he worked for institutions such as the

experimental como *2 de Oro* o *Vortex*). Es **curador**: ejerció ese rol en espacios institucionales en tiempos difíciles como el Museo de Telecomunicaciones (entre 1980 y 1983), en una labor que hoy podemos pensar como el intento de ampliar las fisuras y puntos ciegos del régimen dictatorial, al dar cabida a exposiciones que hablaban de alguna manera elíptica, metafórica, incluso camuflada, del terror reinante. Organizó numerosísimas exposiciones colectivas e individuales en diversos espacios, reconocidos o emergentes, reales o ficcionales, desde el Centro Cultural Recoleta hasta el itinerante y versátil Museo del Objeto Contemporáneo.
Lo vi más de una vez trepado a la escalera con clavos y tanza, cuando llevábamos juntos el programa de muestras que rescataban diversas experiencias históricas o contemporáneas de articulación entre arte y política en la sala "Clement Moreau" –literalmente, un garaje– en el CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina).

Romero es, por último pero primero que nada, un gran amigo. Ojalá este libro contribuya un ápice a seguir llenando el insólito vacío en torno suyo que existe en el medio artístico local e internacional, y que la magnífica exposición "Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra" curada por Fernando Davis e impulsada por María Teresa Constantin en el Espacio de Arte de Fundación OSDE en 2009 dejó en contundente evidencia. No se trata solo de confirmar que la trayectoria y la producción de Juan Carlos Romero ameritan sobradamente ese tardío reconocimiento. Hay actos de justicia que –de tanto en tanto– vuelven el mundo un poco menos hostil, más habitable, incluso más feliz. Como lo fue aquella noche cuando cenamos en su casa, y él emergió del fondo del pasillo trayendo una revista entre manos.

[1] Baqué, Pierre. "Algunas preguntas, reflexiones y comentarios sobre una práctica universitaria de investigación en artes plásticas", *Cuadernos de la Escuela de Arte*, año 1, N° 1, Santiago de Chile, Escuela de Arte, Pontificia Universidad de Chile, agosto de 1996, p. 57.

Museo de Telecomunicaciones in hard times, between 1980 and 1983. We can now think that his work implied an attempt to point to the fissures and blind spots in the dictatorial regime by staging exhibitions that elliptically, metaphorically, or disguisedly dealt with the reigning terror. He organized an impressive number of collective and individual exhibitions in both well-known and emerging spaces, real and fictional, ranging from the Centro Cultural Recoleta to the versatile, itinerant Museo del Objeto Contemporáneo.
As we went around with the programs of exhibitions that portrayed various historical or contemporary experiences about the articulation between art and politics at the "Clement Moreau" Hall (literally, a garage at the CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina)*, I often saw him carrying nails and fishing line up a ladder.

Last but not least, Romero is a great friend. We hope that this book will make a small contribution to put an end to the unheard of silent treatment he has been suffering at the hands of the national and international artistic milieu. His magnificent exhibition entitled "Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra", curated by Fernando Davis and fostered by María Teresa Constantin at the Espacio de Arte de Fundación OSDE in 2009 provided categorical evidence of such treatment. Our point is not merely to lay emphasis on the fact that Romero's career and production amply deserve recognition, belated as this may be. From time to time, some deeds of justice make the world a little less hostile, more livable, even happier, like that evening when we dined at Romero's and he emerged from the back of the hallway with a magazine in his hands.

[1] Baqué, Pierre. "Algunas preguntas, reflexiones y comentarios sobre una práctica universitaria de investigación en artes plásticas", *Cuadernos de la Escuela de Arte*, year 1, #1, Santiago de Chile, Escuela de Arte, Pontificia Universidad de Chile, August 1996, p. 57.

Quechua
2/50

Romero/00

Juan Carlos Romero

Fernando Davis

La producción de Juan Carlos Romero se inscribe en zonas de intervención diversas y superpuestas: grabador y *performer*, poeta visual y artecorreísta, editor de revistas experimentales y otras publicaciones autogestionadas, archivista y organizador de exposiciones, artista grupal, docente y militante. Desde esos posicionamientos múltiples y simultáneos, Romero diagrama y moviliza un complejo cuerpo de producción cuyo irregular despliegue desarma –en sus trayectos oblicuos y en sus intersecciones móviles y variables, en sus derivas indisciplinadas y en sus inquietantes reverberaciones– su integración retrospectiva en un relato coherente y definitivo.
A partir de los años sesenta Romero activa un dispositivo de intervención múltiple, cuyas direcciones críticas y estrategias poético-políticas extiende y reelabora en la compleja cartografía que proyecta su obra. La puesta en cuestión del grabado en sus fundamentos conceptuales y técnicos, desde la experimentación con recursos y medios ajenos a sus

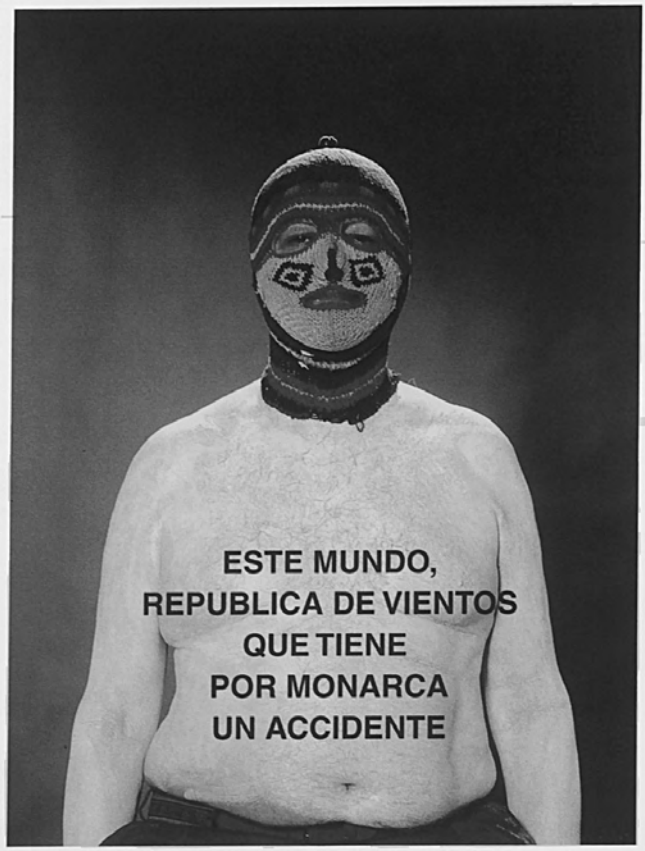
Juan Carlos Romero's production encompasses diverse, overlapping fields. He was a printmaker and a performer artist, a visual poet and a mail artist, a publisher of experimental magazines and other self-managed publications, an archivist and exhibition organizer, a member of art groups, a teacher, and a militant. From these multiple yet simultaneous activities, Romero organized and set in motion a complex corpus of production whose uneven development prevents their retrospective integration into a coherent, definitive narrative. In fact, this is hindered by his winding paths, mobile variable intersections, and disquieting echoes.
As from the sixties, Romero triggered a multiple intervention device whose critical direction and poetic-and-political strategies were expanded and redeveloped throughout the complex cartography resulting from his works. Romero's production is the fruit of a complex weft knitted from his disruptive choices and his problematic intensity. To mention just a few elements, let us point out his ques-

desarrollos canónicos, y su opción (política) como medio "democrático"; la intervención en espacios alternativos a los circuitos institucionales, los cruces e interferencias entre gráfica artística, imagen mediática y gráfica popular, la apropiación y el montaje de textos e imágenes provenientes de fuentes diversas, la incorporación del cuerpo como territorio de inscripción de las relaciones (conflictivas) de poder que reglamentan el orden individual y social, la subversión de la "transparencia" instituida por las representaciones hegemónicas, configuran una compleja trama que atraviesa, en sus opciones disruptivas y en sus problemáticas intensidades, la producción de Romero.

tioning of the conceptual and technical bases of printmaking, ranging from experimentation with means and resources that were alien to the ruling canon to his (political) choice of turning it into a "democratic" instrument; his intervention in alternative spaces that ran against institutional art circuits, the overlaps and interferences among graphic art, media image, and popular graphic display, and the subversion of "transparency" as established by hegemonic representations.

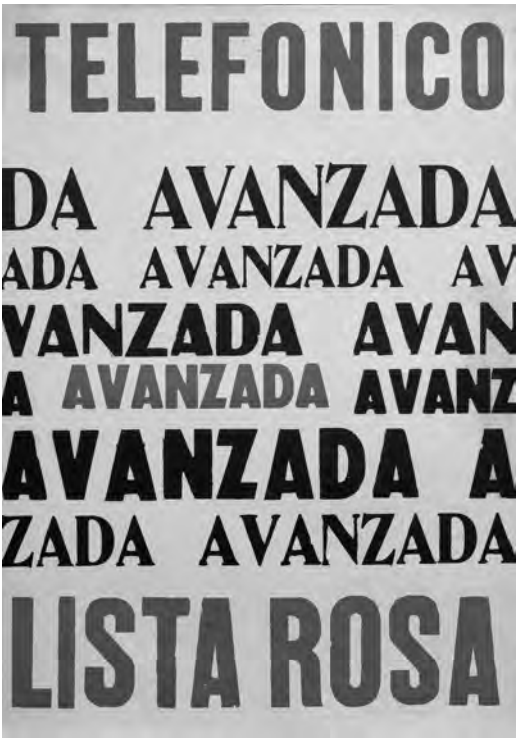
En la página 24 [On page 24]:
***Quechua*, 2000. Impresión digital sobre papel [Digital print on paper], 74,3 x 60,3. Colección del artista [The artist's collection].**

***Bocángel*, 2000. Impresión digital sobre papel [Digital print on paper], 74,3 x 60,3. Colección del artista [The artist's collection].**



Bocangel
2/50

Romero/00



Afiches diseñados por Juan Carlos Romero para la agrupación gremial "Avanzada". Impresión tipográfica, 70 x 50 c/u. Colección del artista [Posters designed by Juan Carlos Romero for the "Avanzada" workers' union. Typographed print, 70 x 50 each. The artist's collection].

El grabado como dispositivo político

Printmaking as a political resource

A comienzos de la década del sesenta la producción de Romero se orienta hacia un proceso de devaluación crítica y sistemática de los referentes conceptuales y técnico-artesanales del grabado canónico. Entre 1956 y 1963, en paralelo a su trabajo en la Empresa Nacional de Telecomunicaciones (ENTel), donde se desempeñaba desde 1954 como electrotécnico, y a una activa y sostenida militancia política en el gremio de los telefónicos, Romero estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Durante sus años de formación en la Escuela, el contacto con Fernando López Anaya, entonces profesor titular de la cátedra de Grabado, fue crucial en la orientación experimental que asumió su producción gráfica desde finales de los cincuenta.[1] En esos años, la obra de Romero transitaba de una figuración próxima a la síntesis cubista, a los planteos de la abstracción geométrica, plataforma desde donde el artista ensayaría una serie de exploraciones técni-

In the early sixties, Romero's production moved toward a process of critical, systematic devaluation of conceptual, technical, and craftwork benchmarks of canonical printmaking. Between 1956 and 1964, and in parallel with his job at Empresa Nacional de Telecomunicaciones (ENTel), where he had been working as an electrotechnician since 1954 while he was an active political militant at the Telephone Workers' Union, Romero attended the Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) [Higher School of Fine Arts, National University of La Plata (UNLP.)] During his training years, Fernando López Anaya, then tenured professor of Printmaking, proved crucial to the experimental orientation of Romero's production as from the late fifties.[1] In those years, his work shifted from figuration art on the edge of Cubist synthesis to the posits of geometric abstraction. It was from this platform that he attempted various technical and formal explorations at odds with orthodox

cas y formales contrarias a la ortodoxia del grabado, problematizando sus parámetros normalizados y sus rutinas disciplinarias en torno a los tradicionales regímenes de producción, circulación y consumo de la gráfica artística.
Tales desarrollos se inscriben en un contexto en el que el grabado registra una destacada renovación de sus prácticas. En coincidencia con la emergencia de una serie de iniciativas que, impulsadas por diversos actores del campo artístico, promueve la ampliación de los tradicionales espacios de visibilidad y legitimación de la obra gráfica y la revisión de sus estrategias de circulación y proyección internacional, el grabado asiste a una redefinición de sus planteos iconográficos, poéticas y modalidades técnicas de producción, que pone en tensión los márgenes de su dominio. Silvia Dolinko sostiene que "la necesidad de una revisión y cambios de la disciplina se planteaban como una inquietud bastante extendida entre los sectores renovadores del campo del grabado", en el marco de "continuos y por momentos sincrónicos proyectos de difusión de la obra múltiple" que "replantearon las estrategias de realización y difusión del grabado con vistas a aumentar sus vías de circulación y promover su consumo en sectores sociales más extendidos".[2]
Cabe señalar, siguiendo a la autora, que estos proyectos no constituyeron un conjunto homogéneo, sino una multiplicidad de iniciativas en conflicto, entre las que se dirimieron estrategias, discursos y programas estéticos y políticos muy diversos.
En 1961 Romero es premiado en el "XX Salón de Arte de Mar del Plata", organizado por la Dirección de Cultura de la provincia de Buenos Aires, por una obra experimental que la prensa calificó, despectivamente, como "un ensayo de rayas".[3] El *Móvil √2* de Romero abría, sin embargo, un proceso de experimentación que distaba mucho de ser un mero "ensayo" formal, para proponerse, en su problemático ajuste a los rígidos ordenamientos fijados para el grabado, como estrategia de interpelación crítica de sus marcos de referencia legitimados. El *Móvil…* reproducía una misma trama lineal, impresa por xilografía sobre un papel y un vidrio montados

printmaking, problematizing the latter's normalized parameters and disciplinary routines in regard to traditional production, circulation, and graphic art consumption regimes.
Such developments were inscribed within a context in which printmaking showed remarkably renovated practices. Together with the rise of a number of initiatives that were supported by sundry actors in the art field with a view to expand traditional spaces for the visibility and legitimization of graphic art as well as a revision of international circulation and projection, printmaking underwent the redefinition of its iconographic posits, its poetics, and its technical modes of production, all of which strained the boundaries of its domain. Silvia Dolinko maintains that "in the field of printmaking, a large part of the renovating sectors posed the need for the discipline to be reviewed and modified" within the framework of "continual, sometimes synchronic projects concerning the dissemination of the multiple work". These projects "redefined strategies for the making and dissemination of prints so as to increase their manners of circulation and promote their consumption in larger social sectors".[2] Following Dolinko, it should be noted that there was no homogeneous set of projects but a number of conflicting initiatives that discussed very different strategies, discourses, and aesthetic and political agendas.
In 1961 the "XX Salón de Arte de Mar del Plata" [Mar del Plata's XX Art Salon], organized by the Cultural Secretariat of the Province of the Province of Buenos Aires, awarded Romero a prize for an experimental piece that the press disparagingly dubbed "a rat trial".[3] However, Romero's *Móvil √2* opened up an experimental process that did not in the least resemble a mere formal "trial". On the contrary, through its problematic adjustment to the rigid rules established for printmaking, the work proposed a strategy to critically question legitimized frames of reference. The *Móvil...* reproduced one same linear pattern, a xylograph on paper and glass in close proximity, mounted on a wooden frame. When viewers passed by the work, the proximity of both registers gave the impression that the visual pattern actually vibrated in move-

***Composición*, 1960. Buril y esténcil sobre papel [Burin and stencil on paper], 41 x 52,5. Colección [Collection] Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Petorutti, La Plata.**

sobre un marco de madera, muy próximos entre sí. Cada vez que los espectadores circulaban frente a la obra, esta proximidad de ambos registros provocaba una aparente movilidad vibrátil de la trama visual (*moirè*), en diálogo con las exploraciones del arte cinético, que Romero había conocido en 1958, cuando el Museo Nacional de Bellas Artes presentó, bajo los auspicios de la galería Denise René de París, una exposición de más de cuarenta obras del artista húngaro Victor Vasarely.[4]

Al proponerse como estructura dinámica, el *Móvil…* no solo postulaba una distancia crítica res-

ment (*moirè*), in consonance with explorations made in kinetic art, with which Romero became acquainted in 1958 when, under the auspices of the Parisian Denise René art gallery, the National Museum of Fine Arts staged an exhibition of over forty works by Hungarian artist Victor Vasarely.[4]

Proposing itself as a dynamic structure, the *Móvil…* not only posited a critical distance from the "art work" category as a stable, finished object, but also decentered the spectator's point of view, putting in question naturalized conventions about traditional aesthetic contemplation. Thus, the object condensed

pecto de la categoría de "obra" en tanto objeto estable y definitivo, sino que, al mismo tiempo, descentraba el punto de vista del espectador, poniendo en cuestión las convenciones naturalizadas en torno a la tradicional contemplación estética. Así, el objeto condensaba de manera temprana dos preocupaciones centrales en la producción de Romero: por un lado, la búsqueda de una mayor participación del espectador, cuyos movimientos la obra anticipaba en la configuración inestable de su doble patrón geométrico; por el otro, la experimentación formal como quiebre con la tradición del grabado artístico.

En los años siguientes, esta doble exigencia (participación y experimentación) será indisociable, para Romero, de la apuesta por intervenir desde el arte (desbordando sus márgenes, impulsando nuevas estrategias de comunicación con el público) en las dinámicas colectivas de transformación social y política que definen la época. En la radicalidad de esta empresa, el grabado se ubicará a contramano de una ideología de la obra única para postularse como un *arte popular*: capaz de potenciar, en su condición múltiple, una circulación ampliada de las imágenes dentro y fuera de las instituciones, el grabado aparecerá valorado como un medio destacado en la apertura a una recepción expandida de las obras, más allá de los centros de consagración de lo artístico y del público que frecuentaba dichos espacios.

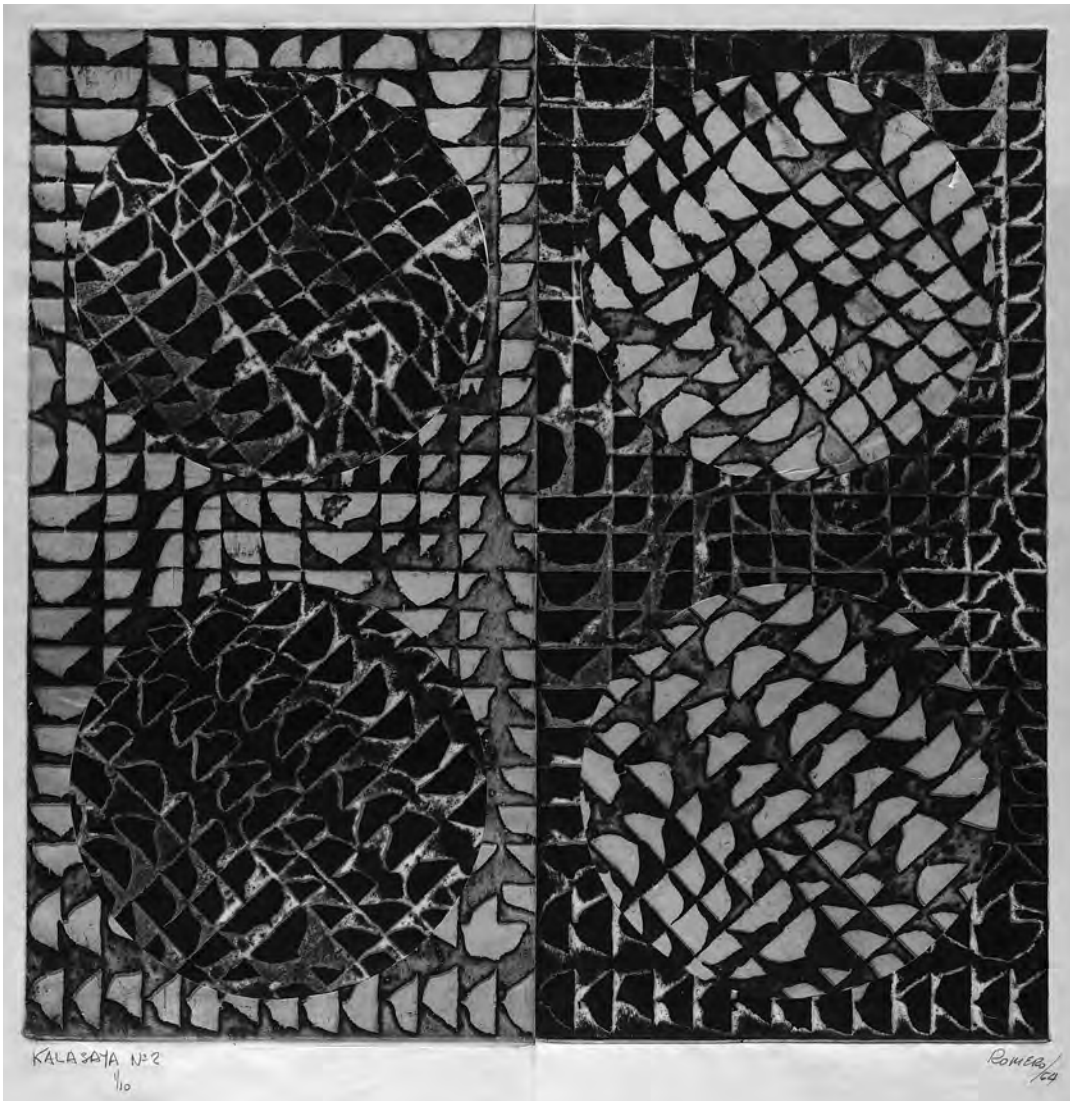
Para Romero el grabado se presenta como un dispositivo de intervención de complejo anudamiento poético-político, donde la experimentación formal es inseparable, en sus proyecciones insubordinadas, de la apuesta por intervenir en la transformación de las condiciones de existencia. Si en sus particulares modos de circulación como obra susceptible de ser reproducida, el grabado parecía auspiciar una *democratización* del arte que ponía en tensión el orden estable de sus circuitos privilegiados y los rituales de exhibición de la pieza única, tal apuesta implicaba mucho más que una mera ampliación de los espacios de visibilidad de las obras: se trataba, al mismo tiempo, de erosionar sus basamentos "esenciales", para hacer del grabado y de su operatividad

two early, central concerns in Romero's production. On the one hand, he sought more participation on the part of the viewers, whose movements were anticipated by the unstable configuration of the work's twofold geometric pattern. On the other hand, he introduced formal experimentation as a rupture with the tradition of printmaking.

In the years to come, Romero never separated the double demand of participation and experimentation from the decision to make an artistic intervention in the collective dynamics of social and political transformation that define the times. He achieved this by pushing the boundaries and fostering new strategies to communicate with the public. The radicality of his endeavors set printmaking against the ideology that supported a work as unique and postulated *popular art*. Through its capacity to further a wider circulation of images inside and outside the institutions because of its multiple nature, printmaking became valued as a significant means to pave the way for an expanded reception of works beyond the centers that established the quality of art and the public that frequented them.

Romero viewed printmaking as a complex combination of the poetic and the political to be used as an intervention device. In its rebellious projections, formal experimentation cannot be separated from the decision to intervene in the transformation of the conditions of existence. Because of the particular ways in which printmaking circulated as the kind of work that could be reproduced, it seemed to foster the *democratization* of art, stretching the stable-order rule of its privileged circuits and the exhibition rituals of the unique art piece. Romero's purpose implied much more than merely expanding artworks' visibility spaces. He was intent on undermining "essential" tenets so that printmaking and its multiple operational capacity might become a mobile platform at the service of critical intervention and interference. Thus, Romero's *poetic and political* production should not be thought separately but as a complex, reciprocal dialogue in a provocative setting.

In 1964, Romero presented a series of five abstract, die-cut prints at the "Braque Award", held at the



***Kalasaya Nº 2*, 1964. Aguafuerte sobre papel [Etching on paper], 58 x 55. Colección del artista [The artist's collection].**

Vista general de la exposición "Arte Duro" en la Galería Lirolay, Buenos Aires, 1964. Archivo JCR [An overview of the "Arte Duro" exhibition at Lirolay Gallery, Buenos Aires, 1964. JCR Archive].

múltiple una plataforma móvil de intervención (e interferencia) crítica. Así, en la producción de Romero *poética* y *política* no constituyen dos dimensiones susceptibles de pensarse separadamente, sino en compleja y recíproca interpelación, en provocativo engarce.

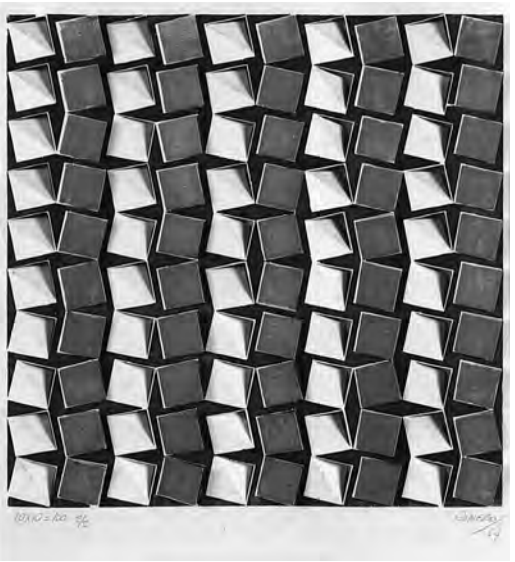
En 1964 Romero presenta una serie de cinco grabados abstractos troquelados en el "Premio Braque", con sede en el Museo Nacional de Bellas Artes. Bajo los auspicios de la Embajada Francesa, el *Braque* constituía, dentro del "circuito institucional modernizador"[5] –conformado en esos años por otras iniciativas consagratorias como el "Premio Ver y Estimar", instituciones públicas como el Museo de Arte Moderno y privadas, como el Instituto Torcuato Di Tella[6] y diversas galerías–, un espacio destacado en la promoción de las tendencias expe-

National Museum of Fine Arts. Within the "modernizing institutional circuit"[5] then composed by other consecrating initiatives like the "Ver y Estimar" Award, public institutions like the Museum of Modern Art, and private institutions like the Instituto Torcuato Di Tella[6] and several art galleries, and under the auspices of the French Embassy, the "Braque Award" stood out for promoting experimental trends. The award consisted of a scholarship to study in France.

Romero's contribution to the "Braque" expanded the kinetic explorations whose first manifestation had been the 1961 *Móvil…* into an alteration of the supporting structure achieved through geometric cuts and paper folds. While traditional printmaking was confined to a bidimensional register, these works proposed a sequence of volumes that stretched the two-

rimentales. El premio consistía en una beca para estudiar en Francia.
El envío de Romero al "Braque" extendía las exploraciones cinéticas (inauguradas con el *Móvil…* de 1961) en la modificación del soporte mediante cortes geométricos y plegados del papel. Mientras el grabado aparece tradicionalmente confinado al registro bidimensional, estas obras se proponían como una secuencia de volúmenes que tensionaba dicho límite al fracturar la unidad estructural del papel en el orden rítmico de los cortes y las sombras proyectadas de manera desigual por las formas plegadas. En su cuestionamiento de las convenciones del grabado, el conjunto alteraba la relación de causalidad entre la matriz y la estampa. En el pretendido orden estable que esta relación funda para la gráfica artística, la estampa opera como receptora pasiva y potencialmente reproducible de una imagen previamente grabada en una matriz única. En cambio, los troquelados de Romero trastornan, en los recortes del papel impreso, la segura correspondencia entre ambos términos, en una dirección que desorganiza todo un régimen protocolar sobre el que se asientan la organización y clasificación de los diferentes procesos y técnicas del grabado en sus formulaciones tradicionales.
Unos meses después de su participación en el "Braque", Romero vuelve a exhibir grabados troquelados en la exposición "Arte Duro", que presenta con Jorge Luna Ercilla y Alicia Orlandi (quienes también mostraron obras geométricas y ópticas) en la Galería Lirolay.[7] Desde la crucial gestión de su directora artística, la artista y escritora francesa Germaine Derbecq, Lirolay ocupó un lugar decisivo en el mencionado "circuito modernizador" en la apertura que mostró hacia las nuevas propuestas experimentales y de artistas jóvenes que, en muchos casos, expusieron por primera vez en la galería.[8] Derbecq había tomado contacto con la obra de Romero en el "Premio Braque". En su crónica para *Le Quotidien*, periódico de la colectividad francesa en Buenos Aires en el que se desempeñaba como crítica, se refirió a los troquelados del artista como situados "a mitad de camino entre la pintura y el

dimension boundary by breaking the structural composition of paper, following the rhythmic order of the cuts and the uneven shadows projected by the folds. By questioning the conventions that ruled printmaking, this combination modified the causal relation between the matrix and the print. In the supposedly stable order that the said relation establishes for graphic art, the print works as the passive, potentially reproducible receptor of an image previously engraved into a unique matrix. Instead, through the cuts made in the printed paper, Romero's die cuts disturb the safe correspondence between both elements. This disorganizes the entire protocolar regime that supports the organization and classification of the various traditional formulations of printmaking processes and techniques.
A few months after the "Braque", Romero again brought die-cut prints to the "Arte Duro [Hard Art]" exhibition at the Lirolay Art Gallery.[7] He made his



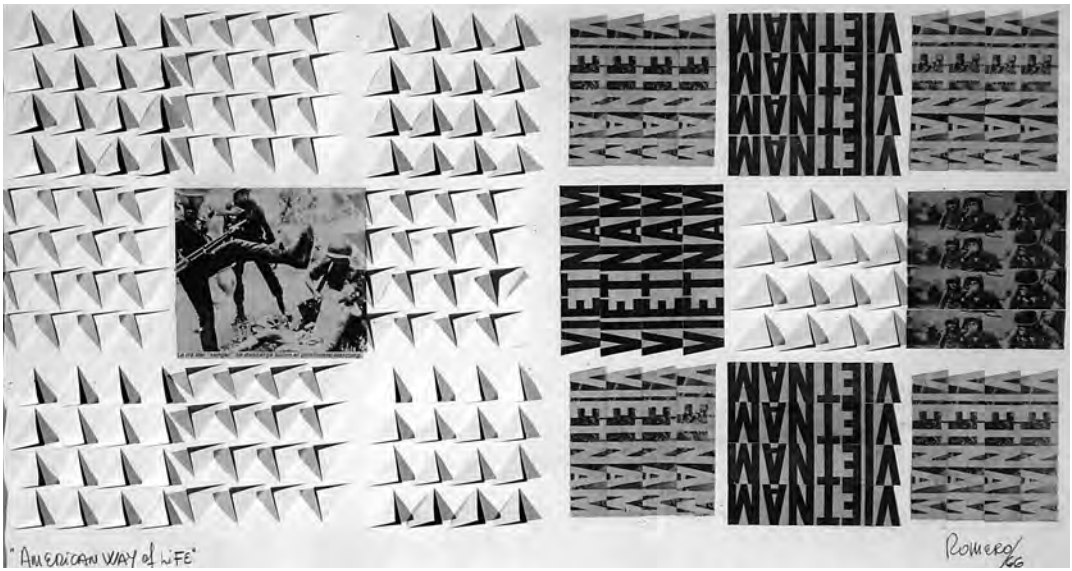
10 x 10 = 100 **, 1964. Linóleo y troquelado sobre papel [Linoleum and die cut on paper], 36,4 x 38,6. Obra presentada al "Premio Braque 1964". Colección del artista [This work was presented at the "Premio Braque 1964". The artist's collection].**

relieve".[9] La llamativa lectura de Derbecq sugiere que la impugnación de los marcos de referencia del grabado canónico, auspiciada por la obra de Romero, estaba problematizando las certezas construidas en torno a sus prácticas en un nivel donde no parecía posible seguir hablando de grabado (incluso cuando el mismo artista conceptualizaba su obra en esos términos).

También en 1964, siendo integrante de "Avanzada", agrupación gremial de izquierda, que entonces se postulaba a elecciones en el sindicato Buenos Aires de la Federación de los Telefónicos, Romero proyectó en la imprenta Serantes, ubicada a pocas cuadras de Plaza de Mayo, una serie de tres afiches para la publicidad electoral de la agrupación. El conjunto fue realizado mediante un procedimiento comúnmente conocido como impresión tipográfica y que Romero denominó "xilografía industrial" (muy usado actualmente en los anuncios de bailes populares), que consiste en la utilización de grandes caracteres tipográficos de madera. Si el afiche político gremial diseñado por el artista parece ubicarse en la vereda opuesta de la visualidad *op* que proponían los grabados troquelados y geométricos, ciertos recursos en su diseño (la repetición del nombre de la agrupación sindical y el ritmo visual dado por los diferentes tamaños de las letras y los cortes de la palabra) remitían, al mismo tiempo, a las búsquedas formales dirigidas entonces desde la experimentación gráfica, avanzando en un borramiento de los tradicionales límites entre práctica artística y acción política, en torno al que la obra de Romero articulará su operatividad crítica.[10] La interpretación que propongo se ubica en una dirección que no solo pretende tomar distancia respecto de cómo se ha pensado la relación entre arte y política (en tanto ámbitos mutuamente excluyentes, donde lo político constituiría una suerte de afuera-de-la-obra que esta incorpora o comenta al nivel de sus contenidos o temas y en repuesta a una solicitación externa), sino que incluso se sitúa a contrapelo del discurso construido por el mismo Romero en torno a su trabajo de esos años, ya que al referirse a su producción gráfica y a su militancia de entonces,

presentation together with Jorge Luna Ercilla and Alicia Orlandi, both of whom showed geometric and optical works. The crucial management of French artist and writer Germaine Derbecq while she was Lirolay's art director installed the gallery as an outstanding member of the "modernizing circuit." This gallery opened up to new experimental proposals and to young artists who, in many cases, held their first exhibitions at Lirolay.[8] Derbecq must have first become acquainted with Romero's work at the Braque Award. Her article in *Le Quotidien*, the French community's newspaper in Buenos Aires where she was an art critic, remarked that Romero's die cuts were "half-way between painting and relief".[9] Her striking interpretation suggests that Romero's challenge of canonical printmaking frames of reference was problematizing the certainties built around them to the extent that it didn't seem possible to continue to speak of printmaking (even when Romero himself named his work as such.)

Romero was a member of "Avanzada", a left-wing workers' union that was running for the 1964 election at the Telephone Workers' Federation. That same year, at the Serantes printing house (a few blocks away from May Square) Romero designed a series of three posters to aid the Federation's electoral propaganda. The set was made following a procedure known as typographic printing, which Romero named "industrial xylography" (a now popular technique to advertise popular balls) and which uses large wooden typography blocks. While the union posters created by Romero seem to be at odds with the *op* visuality suggested by the geometric die cut prints, some of his design resources, such as the repetition of the Union's name and the visual rhythm resulting from the different sizes of the letters and the cuts in words, referred to formal searches starting from graphic experimentation. This moved toward blurring the traditional boundaries between artistic practice and political action, the issues targeted by Romero's articulation of his critical operational capacity.[10] My interpretation not only intends to stay away from the ways in which the relation between art and politics has been conceived –mutually exclusive



***American way of life*, 1966. *Collage* y troquelado sobre papel [*Collage* and die cut on paper], 35 x 60. Colección [Collection] Museo Nacional de Bellas Artes.**

el artista concibe de manera disociada ambos ámbitos de intervención.[11]

American way of life, su aporte a la emblemática exposición "Homenaje al Vietnam", organizada en 1966 por León Ferrari y Carlos Gorriarena en la Galería Van Riel, concentra de manera inédita estas dos dimensiones. Caracterizada como una "muestra-manifestación"[12] en repudio a la escalada bélica estadounidense en el país asiático, la exposición constituyó un episodio crucial en la radicalización del campo artístico en Argentina. En un apretado montaje que ocupó la totalidad de la galería,[13] "Homenaje al Vietnam" comprometió a casi 200 artistas provenientes de trayectorias estéticas y filiaciones políticas muy diversas, y contó con una masiva asistencia de público que entonces no tenía precedentes. Allí Ferrari mostró por primera vez *La civilización occidental y cristiana* (su perturbador montaje entre un Cristo de santería y una réplica a escala de un bombardero norteamericano), luego de su censura en el "Premio Nacional Di Tella" de 1965, mientras que Ricardo Carreira expuso su

fields, where the political would be some sort of outside-the-artwork that the work incorporates or comments on in regard to its contents or themes and as a response to an external request –but also goes against Romero's own discourse about his works of those times, since when Romero talked about his graphic production and his militancy he dissociated these two fields of intervention.[11]

American way of life, his contribution to the emblematic 1966 "Homenaje al Vietnam" [Homage to Vietnam] exhibition organized by León Ferrari and Carlos Gorriarena at the Van Riel Art Gallery gathered both dimensions in an unprecedented way. Characterized as a "demonstration-and-exhibition"[12] against the United States of America war escalade in Vietnam, the exhibition marked a crucial point in the radicalization of Argentina's art milieu. In a tight arrangement that occupied the whole of the gallery,[13] "Homenaje al Vietnam" included about two hundred artists with very different artistic backgrounds and political affiliations, and was massively visited by the public. There Ferrari showed again *La civilización*

Mancha de sangre, un charco sólido de resina poliéster roja, que el artista ubicó sobre el piso.[14]
En la obra de Romero, el ritmo visual de los cortes geométricos sobre el papel reiterado en los grabados troquelados, es interrumpido en su despliegue formal por el registro "en caliente" de la realidad inmediata: una fotografía de prensa, tomada del diario *El Mundo*, en la que un soldado norteamericano patea el rostro de un prisionero vietnamita, acompañada de su epígrafe "La ira del 'ranger' se descarga sobre el prisionero vietcong". La repetición de la palabra "VIETNAM", tomada del mismo medio gráfico, compone un patrón rítmico que opera como contrapunto del papel cortado. Así, Romero interfiere el recorrido cinético, con la cruda cita de la violencia, en su obscena exhibición mediática. Las exploraciones geométricas se presentaban como insuficientes para dar cuenta de las urgencias de una realidad que reclamaba respuestas y tomas de posición cada vez más acuciantes. El crudo dato referencial que introducía la fotografía de prensa anticipaba al mismo tiempo una estrategia que Romero desarrollará con mayor intensidad en los años siguientes, cuando la violencia se tornara una presencia ineludible en la propia escena argentina.

[1] Romero también reconoce como importantes referentes en su formación a Héctor Cartier y a Adolfo De Ferrari, a cargo de las cátedras de Visión y Dibujo respectivamente.

[2] Dolinko, Silvia. *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003, pp. 31, 35 y 36.

[3] S/a. "El Grabado y la Monocopia en el XX Salón de Arte", *La Capital*, Mar del Plata, 1961.

[4] Romero se ha referido al impacto de las ideas de Vasarely en su obra: "Le creí a Vasarely. (…) Con esta cosa de la participación del espectador, empecé a hacer una obra geométrica yo también donde había participación del espectador; creo que las primeras obras tenían que ver con trabajos superpuestos, yo hacía *moirè,* (…) a mí me interesaba porque el espectador participaba al moverse alrededor del cuadro" (Entrevista con el autor, 13 de septiembre de 2002). Un poco más tarde tomó contacto con los planteamientos cinéticos del artista venezolano Jesús Rafael Soto. Romero también conoció las obras cinéticas a través de la revista francesa *Art D'aujourd'hui*, que adquiría en esos años en la librería y galería Galatea.

occidental y cristiana (his disturbing montage of a religious-store Christ image and a made-to-scale replica of an American bomber) after it had been censored at the 1965 "Premio Nacional Di Tella", while Ricardo Carreira exhibited his *Mancha de sangre [Blood stain]*, a solid puddle of polyester resin that he laid on the floor.[14]
In Romero's work, the formal development of the visual rhythm of geometric cuts on paper, repeated in his die-cut prints, was interrupted by the "heat-of-the-moment" recording of immediate reality. An example of this is a photograph cut out from the *El Mundo* newspaper in which an American soldier kicks a Vietnamese prisoner in the face, with a caption that reads "The ranger's wrath falls on the Vietcong prisoner." The iteration of the word "VIETNAM", taken from the same newspaper, composes a rhythmic pattern that serves as a counterpoint to the cut paper. Thus Romero interferes the kinetic pathway through a harsh reference to the obscene exhibition of violence in the media. Geometric explorations appeared insufficient to account for the urgencies of a reality that demanded ever more pressing answers and stances. The harsh reference in the photograph also anticipated a strategy that Romero would develop in greater depth in years to come, when violence irrupted into the Argentine scenario.

[1] Romero also acknowledges that Héctor Cartier and Adolfo De Ferrari, who held the Chairs of Vision and Drawing respectively, were very important to his training.

[2] Dolinko, Silvia. *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003, p. 31 *passim.*.

[3] N/a. "El Grabado y la Monocopia en el XX Salón de Arte", *La Capital*, Mar del Plata, 1961.

[4] Romero mentioned the impact of Vasarely's ideas on his work: "I believed in Vasarely. (…) Thinking of the viewer's participation, I began to devise a geometric work in which the viewer participated. I think the first works involved overlapping. I did *moirè,* (…) found it interesting because the viewer participated by moving around the painting." (Interview with the author, September 13, 2002.) Some time later he became acquainted with Venezuelan artist Jesús Rafael Soto's kinetic approach. Romero also learnt about kinetic art from the French magazine *Art D'aujourd'hui*, which he used to buy at Galatea gallery and bookstore.

[5] Ana Longoni y Mariano Mestman han caracterizado dicho circuito como "una zona más o menos delimitada del campo artístico en la que producen, circulan, pueden legitimarse y entran en contacto con el público las producciones plásticas de vanguardia. No se trata de un espacio homogéneo sino cruzado por conflictos, y en donde los agentes institucionales despliegan estrategias que apuntan a distintas expresiones de la experimentación (más moderadas o radicales)" (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, p. 33).

[6] El Instituto Di Tella, cuyos centros de arte se abrieron a mediados de 1963, ocupó un lugar crucial dentro de dicho circuito modernizador en la legitimación y visibilidad de la vanguardia experimental, en tanto "'impulsor' y 'dinamizador' de tendencias que ya venían desarrollándose y que, en todo caso, lo excedían" (*Ibíd.*, p. 35).

[7] Luego de la exposición en Lirolay los tres artistas volvieron a exponer conjuntamente en el Museo Provincial de Bellas Artes "Casa de Avellaneda" de Tucumán.

[8] Véase Longoni, Ana. "Germaine Derbecq: una visionaria del arte", *Todo es Historia*, Nº 414, Buenos Aires, enero de 2002.

[9] Derbecq, Germaine. "Prix Braque", *Le Quotidien*, Buenos Aires, 1º de junio de 1964.

[10] Los recursos del texto impreso y el afiche de edición barata y rápidas circulación y consumo, constituirán, en este mismo sentido, dos estrategias destacadas en la producción artística de Romero desde los primeros setenta.

[11] En su lectura, arte y política confluyen en su obra solo a partir de los primeros años de la década del setenta, según lo refiere en una entrevista con Longoni y Mestman, en la que cita a su obra *Swift en Swift*, a la que nos referiremos en el siguiente capítulo, como "la primera obra en la que yo despegué con un trabajo definitivamente político" (*op. cit*., 2000, p. 362).

[12] Así lo señala Ana Longoni en "El deshabituador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo", en: Viviana Usuabiaga y Ana Longoni. *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006, p. 78.

[13] Una nota del diario *El Mundo* mencionaba que las obras "cubrieron los pisos y las paredes casi hasta el techo" (S/a. "Vietnam. Distintos y famosos", *El Mundo*, Buenos Aires, 8 de mayo de 1966).

[14] Longoni observa que la obra de Carreira era "[f]ácilmente transportable e instalable (…) lograba ambientar cualquier espacio (fuera este de exhibición artística o no), y aludir a distintas formas de violencia de acuerdo al contexto preciso en el que actuara" (*Ibíd.,* p. 78).

[5] Ana Longoni and Mariano Mestman have described the circuit as "a more or less confined area in which avant-garde visual works are produced, circulated, legitimized, and establish a relationship with the public.This is not a homogeneous space; it is pervaded by conflicts, and institutional agents deploy strategies directed at various expressions of the experiments under way (more moderate or more radical). (Longoni, Ana and Mariano Mestman. *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000, p. 33).

[6] The Di Tella Institute, whose art centers opened in mid-1963, played a key role inside the said modernizing circuit. It aided the experimental avant-garde's legitimization and visibility as it "impelled" and "boosted" trends that had already begun to develop and that, indeed, reached beyond it." (Ibid., p. 35).

[7] After the Lirolay exhibition the three of them held another joint exhibition at the Museo Provincial de Bellas Artes "Casa de Avellaneda" in Tucumán.

[8] See Longoni, Ana. "Germaine Derbecq: una visionaria del arte", *Todo es Historia*, Nº 414, Buenos Aires, January 2002.

[9] Derbecq, Germaine. "Prix Braque", *Le Quotidien*, Buenos Aires, June 1, 1964.

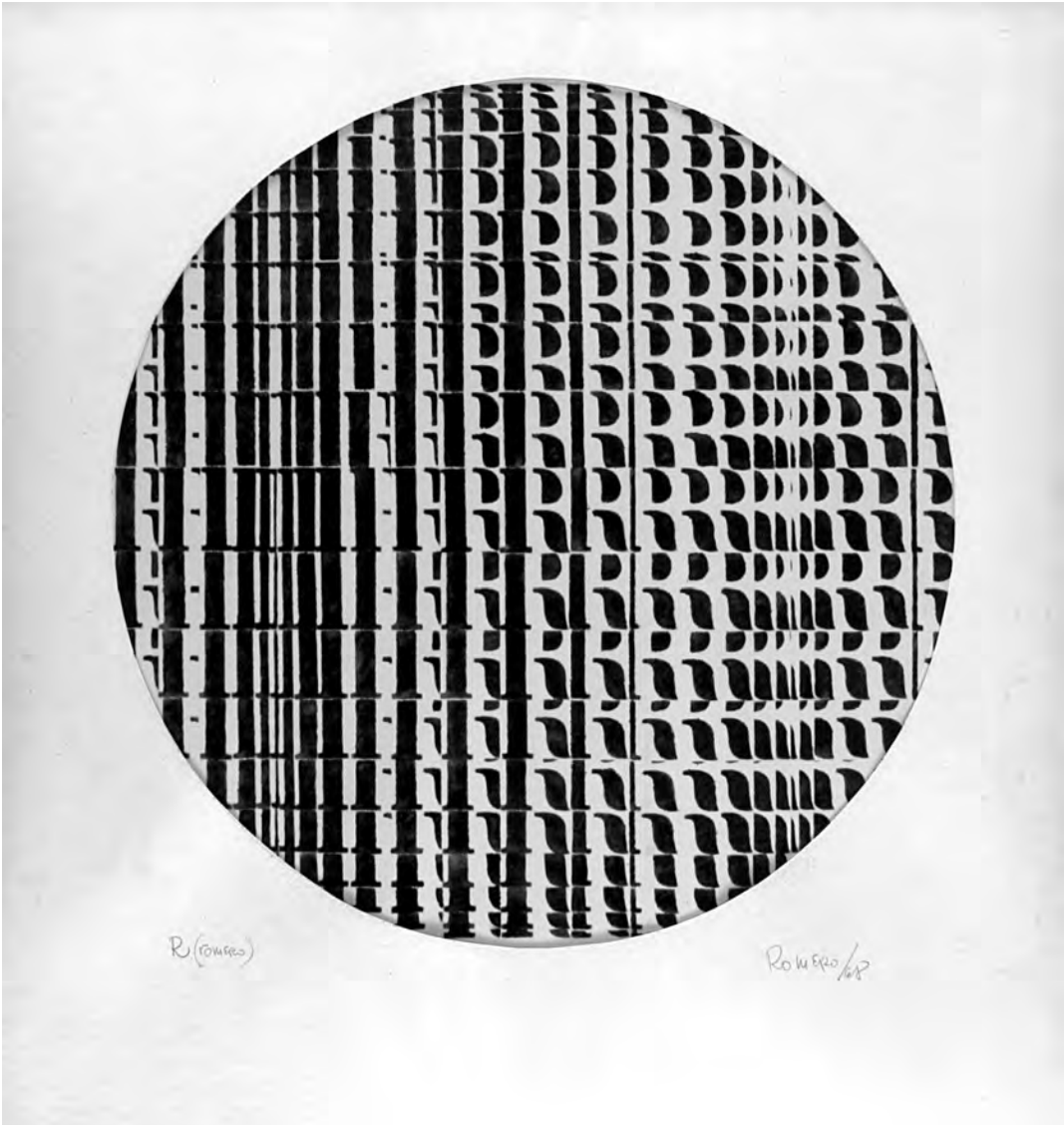
[10] Along these lines, the printed text and the inexpensive poster that ensured quick circulation and consumption became two outstanding strategies in Romero's production as from the early 70s.

[11] According to Romero, it is only as from the early 70s that art and politics mingle in his work. He said so in an interview with Longoni and Mestman in which he refers to his work *Swift en Swift*. We will discuss it in the following chapter as "the first work in which I undertook a clearly politic work." (*op. cit*., 2000, p. 362),

[12] Thus described by Ana Longoni in "El deshabituador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo", in: Viviana Usuabiaga and Ana Longoni. *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006, p. 78.

[13] An article published in *El Mundo* newspaper remarked that the works "covered the floors and walls, practically reaching the ceiling." (N/a. "Vietnam. Distintos y famosos", *El Mundo*, Buenos Aires, May 8, 1966).

[14] Longoni states that Carreira's work was "Easily transported and assembled [...] managed to give a feeling to each space (whether an art exhibition or not), and to mention the different forms of violence according to the precise context in which it acted" (*Ibid.,* p. 78).



***R (romero)*, 1968. Esténcil sobre papel [Stencil on paper], 72 x 75,5. Colección del artista [The artist's collection].**

Intervenciones tácticas

Hacia finales de la década del sesenta Romero realiza una serie de esténciles abstractos usando matrices con letras caladas que había comprado en un negocio de sellos.[15] La técnica del esténcil era poco utilizada entonces por los grabadores (en ocasiones se usaba para la incorporación de color en la estampa) y raramente admitida en algunos ámbitos oficiales, donde aparecía validada como experiencia periférica, al margen de técnicas históricamente legitimadas, como el aguafuerte, la xilografía y la litografía. En la serie de Romero, el recurso del esténcil diagrama, en la impresión repetida y sistemática de la geometría de la letra por la mediación de la matriz calada, una apretada trama visual de resonancias cinéticas.
En 1968 Romero presentó una serie de tres esténciles en el "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 donde fue premiado por *M (mundo)*. Al año siguiente recibió el Gran Premio de

Tactical Interventions

Toward the late sixties, Romero made a series of abstract stencils, using matrixes with pierced letters that he had bought from a stamp store.[15] At that time printmakers rarely used the stencil technique. They occasionally resorted to it to add color to the print, but it was seldom accepted in some official milieus. Those who did not object accepted it as a peripheral experience, separated from other techniques such as intaglio printing, xylography, and lithography, all of them historically legitimized. In Romero's series, through the repeated, systematic printing of the letter's geometry because of the pierced matrix, the use of stencil outlined a closely knit visual weft with kinetic echoes.
In 1968 Romero presented a series of three stencils at the "Festival de las Artes de Tandil [Tandil Arts Festival]", jointly organized by the Culture Department of the Province of Buenos Aires and the Coloquios de la Crítica de Arte [Colloquiums of Art Critique]. He received an award for *M (mundo)*.

Honor en la sección Grabado del "LVIII Salón Nacional de Artes Plásticas" (la máxima recompensa otorgada por la institución a un artista plástico), por *O*, un nuevo esténcil que se distanciaba considerablemente de las obras premiadas en el salón de esos años, vinculadas a planteos figurativos tradicionales o a ciertas búsquedas de corte expresionista. También en 1969 exhibió una nueva serie en la segunda edición del "Salón Swift de Grabado", patrocinado por el frigorífico bonaerense homónimo. Con sede en el Museo de Arte Moderno y una breve continuidad entre 1968 y 1970, el "Swift" se ubicaba en el campo artístico como uno de los espacios de legitimación y visibilidad de las prácticas de avanzada en el grabado.[16] En 1969 el salón premió los envíos de César Fioravanti, Luna Ercilla y el mismo Romero, sancionando los desarrollos *op* y cinéticos, que constituían el eje crítico de las obras de los tres artistas. Un año después, con motivo del tercer salón, Romero fue convocado –junto con los otros cinco artistas premiados en las anteriores ediciones del certamen– para participar de un premio especial por invitación, instituido en homenaje al fallecido director del MAM, Hugo Parpagnoli.[17]

En esta ocasión Romero presentó *Swift en Swift*, cuatro secciones de papel de 4 metros de largo cada una, sobre las que transcribió, dibujando el contorno de las letras caladas utilizadas en sus grabados abstractos, los siguientes fragmentos de la novela *Viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, referidos a la esclavitud y a la guerra:

> "Si un país envía fuerzas a una nación donde las gentes son pobres e ignorantes, puede legítimamente matar a la mitad de ellas y esclavizar a las restantes para civilizarlas y redimirlas de su bárbaro sistema de vida. Como no me es ajeno el arte de la guerra, hablo de cañones, fusiles, balas, pólvoras, bayonetas, batallas, sitios, retiradas, ataques, ruinas, bombardeos, buques hundidos con un millar de hombres, veinte mil muertos de cada parte, gemidos moribundos, miembros volando por el aire, humo, muertes por aplastamiento bajo las orugas de los tanques, huídas,

The following year he obtained the Great Honor Award for printmaking at the "LVIIIº Salón Nacional de Artes Plásticas [LVIII National Salon for the Visual Arts]" (the highest award this institution would grant a visual artist) for *O*, a new stencil that differed considerably from other works prized by the Salon in those years. The awards normally went to traditional figurative art or to certain expressionistic experiments. In 1969 he also exhibited a new series in the second edition of the "Salón Swift de Grabado [Swift Printmaking Salon", sponsored by the Swift meat processing plant located in the province of Buenos Aires. Headquartered at the Museum of Modern Art and enjoying brief continuity between 1968 and 1970, the "Swift" stepped into the art field as a space for legitimization and visibility of avant garde printmaking practices.[16] In 1969 it granted awards to works submitted by César Fioravanti, Luna Ercilla, and Romero, sanctioning *op* and kinetic developments that constituted the critical axis of these artists' works. One year later, when the third Salon convened, Romero and other five award-winning artists in previous editions were invited to participate in a special prize instituted to honor Hugo Parpagnoli, the late MAM director.[17]

Romero submitted his work *Swift en Swift*, consisting of four 4 meter long paper sections on which he transcribed, outlining the edges of the pierced letters that he used for his abstract prints, the following excerpts from Jonathan Swift's *Gulliver's Travels*, all of them related to slavery and war:

> "If a prince sends forces into a nation, where the people are poor and ignorant, he may lawfully put half of them to death, and make slaves of the rest, in order to civilize and reduce them from their barbarous way of living. And being no stranger to the art of war, I gave him a description of cannons, culverins, muskets, carabines, pistols, bullets, powder, swords, bayonets, battles, sieges, retreats, attacks, undermines, countermines, bombardments, sea fights, ships sunk with a thousand men, twenty thousand killed on each side, dying groans,

***Swift en Swift*, 1970. Fibra y troquelado sobre 4 secciones de papel [Markers and die cut on 4 sections of paper], 74 x 400 c/u [each]. Colección [Collection] Mauro Herlitzka. Vista de la obra en el "Tercer Salón Swift de Grabado" en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Archivo JCR [A view of the work at the "Tercer Salón Swift de Grabado" in the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. JCR Archive].**

persecución, campos cubiertos de cadáveres que alimentan a lobos y aves de rapiña, pillajes, despojos, estupros e incendios".

"Expliqué que los ricos gozan 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 en forma miserable trabajando todos los días por pequeños salarios para que unos pocos vivan en la opulencia.
De aquí se ve que nuestras gentes se dedican en

limbs flying in the air, smoke, noise, confusion, trampling to death under horses' feet, flight, pursuit, victory; fields strewed with carcases, left for food to dogs and wolves and birds of prey; plundering, stripping, ravishing, burning, and destroying."

[I explained] that the rich man enjoyed the fruit of the poor man's labour, and the latter were a thousand to one in proportion to the former; that the bulk of our people were forced to live miserably, by labouring every day for small

su gran mayoría y por necesidad a buscar su medio de vida en la mendicidad, el robo, la estafa, el fraude, el perjuicio, la adulación, el soborno, la falsificación, el juego, la mentira, la bajeza, la fanfarronada, el parasitismo, la vista gorda, la hipocresía, el libelo, el ensañamiento, el filosofismo, el voto, la usura y otras ocupaciones análogas o peores".

"La verdad de aquellas dos máximas que enseñan que la naturaleza se satisface con muy poco y que la necesidad es madre de la intervención [sic]. Gozaré perfecta salud de cuerpo y tranquilidad de espíritu, no probaré la traición o la inconstancia de amigo ninguno, ni los agravios de un enemigo disimulado o descubierto, no tendré ocasión de sobornar ni adular para conseguir el favor de personaje ninguno, no necesitaré defensa contra el fraude ni la opresión, no habrá médico que destruya mi cuerpo ni abogado que arruine mis bienes, ni espía que aceche mis palabras y mis actos o forje cargos contra mí por un salario, no habrá escarnecedores, censuradores, murmuradores, rateros, escaladores".

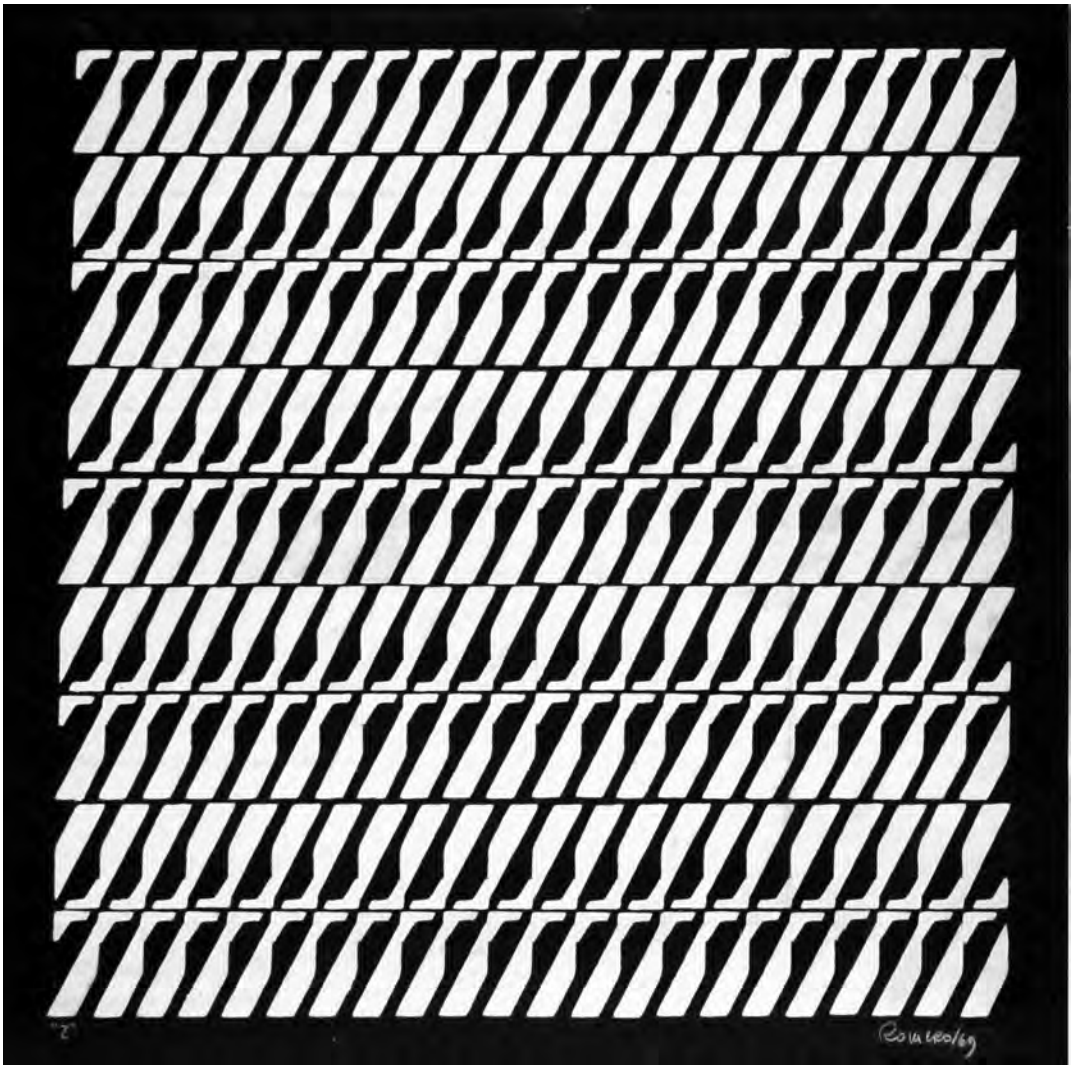
"No habrá procuradores, tahures, políticos, mañeros, melancólicos, habladores, importunos, asesinos, ladrones, ni virtuosos, ni secuaces de partido, ni facciosos, ni incitadores al vicio con la seducción o con el ejemplo, ni calabozos, picotas, ni torturas, ni tenderos tramposos, ni maquinadores, ni orgullo, ni vanidad, ni afectación, ni petrimetres borrachos, prostitutas, ni esposas caras, ni estúpidos pedantes, orgullosos, ni compañeros molestos, cansados, quimeristas, turbulentos, alborotadores, ignorantes, vanagloriosos, juradores, ni pícaros elevados del polvo en pago de sus vicios, ni honrados a él en pago de sus virtudes, ni violinistas, jueces ni maestros de baile - Viajes de Gulliver, Jonathan Swift".[18]

El conjunto fue expuesto, según las indicaciones del artista, sobre el suelo de la sala. Esta particular disposición espacial de la obra, junto con sus inusuales

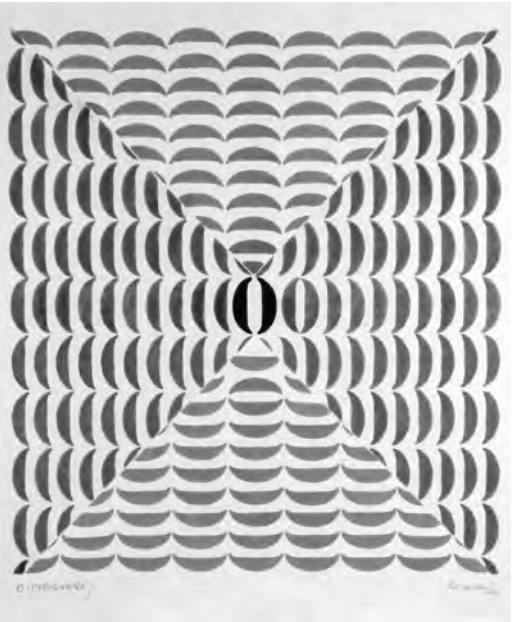
wages, to make a few live plentifully." I said, "they were fellows of desperate fortunes, forced to fly from the places of their birth on account of their poverty or their crimes. Some were undone by lawsuits; others spent all they had in drinking, whoring, and gaming; others fled for treason; many for murder, theft, poisoning, robbery, perjury, forgery, coining false money, for committing rapes, or sodomy; for flying from their colours, or deserting to the enemy; and most of them had broken prison; none of these durst return to their native countries, for fear of being hanged, or of starving in a jail; and therefore they were under the necessity of seeking a livelihood in other places."

"No man could more verify the truth of these two maxims, "That nature is very easily satisfied;" and, "That necessity is the mother of invention." I enjoyed perfect health of body, and tranquillity of mind; I did not feel the treachery or inconstancy of a friend, nor the injuries of a secret or open enemy. I had no occasion of bribing, flattering, or pimping, to procure the favour of any great man, or of his minion; I wanted no fence against fraud or oppression: here was neither physician to destroy my body, nor lawyer to ruin my fortune; no informer to watch my words and actions, or forge accusations against me for hire: here were no gibers, censurers, backbiters, pickpockets, highwaymen, housebreakers, attorneys, bawds, buffoons, gamesters, politicians, wits, splenetics, tedious talkers, controvertists, ravishers, murderers, robbers, virtuosos."

"[There will be] no leaders, or followers, of party and faction; no encouragers to vice, by seducement or examples; no dungeon, axes, gibbets, whipping-posts, or pillories; no cheating shopkeepers or mechanics; no pride, vanity, or affectation; no fops, bullies, drunkards, strolling whores, or poxes; no ranting, lewd, expensive wives; no stupid, proud pedants; no importu-



Z, 1969. Esténcil sobre papel [Stencil on paper], 73,5 x 69. Colección del artista [The artist's collection].



***O (oppugnare)*, 1969. Esténcil sobre papel [Stencil on paper], 60 x 60. Colección del artista [The artist's collection].**

dimensiones, trastornaba las "naturales" condiciones de recepción del grabado tradicional, radicalizando la apuesta crítica que la producción anterior de Romero postulaba en su búsqueda de una mayor participación del espectador. Al optar por el plano horizontal, *Swift en Swift* alteraba los presupuestos conceptuales implicados en un orden disciplinario de la visión organizado en torno a un punto de vista privilegiado, fijo y definitivo, desde donde la obra era captada en su unidad formal. Su ubicación en el suelo del museo invertía tales ordenamientos al reclamar una nueva disposición corporal de los espectadores y un recorrido dado por la continuidad de los textos, con el propósito de movilizar una lectura crítica.
El jurado del salón, integrado por el entonces director del MAM, Roberto del Villano, el artista Fernando López Anaya y el crítico de arte Fermín Fèvre, otorgó el Premio "Hugo Parpagnoli" a Romero, por considerar que "ha desarrollado un

> nate, overbearing, quarrelsome, noisy, roaring, empty, conceited, swearing companions; no scoundrels raised from the dust upon the merit of their vices, or nobility thrown into it on account of their virtues; no lords, fiddlers, judges, or dancing-masters."- *Gulliver's Travels* , Jonathan Swift.[18]

Following the artist's instructions, the work was laid on the hall floor. In addition to the work's unusual size, this particular spatial arrangement disrupted the traditional printmaking "natural" manner of reception, radicalizing the critical stance posited by Romero's previous production as it sought more participation from the public. By opting for horizontality, *Swift en Swift* altered such conceptual assumptions as were implied in a discipline of vision organized around a privileged, fixed, and definitive viewpoint from which the work was apprehended in its formal entirety. Lying on the museum floor inverted the established order, for it required the public to adopt a different posture and to follow the layout of the excerpts. Romero's purpose was to encourage a critical reading of his work. The Salon's jury, composed by MAM director Roberto del Villano, artist Fernando López Anaya, and art critic Fermín Fèvre, awarded Romero the "Hugo Parpagnoli Prize". They declared that he "has developed an original, significant proposal by introducing the present problems of contemporary art into the field of printmaking".[19] However, the weft of meanings that Romero intended to project onto *Swift en Swift* went beyond the problem of aesthetics which, after the jury's ruling, inscribed his proposal in the developments of experimental printmaking. By adopting the reticular geometry of his abstract prints as the structural matrix that organized the texts chosen for *Swift en Swift*, Romero seemed to place his work in a continuum of the said developments while it *tactically* removed it from their enclaves. Defined by the artist himself as a "situational print",[20] the work played the density of its conflict in a twofold operation of decontextualization and recentering, of subtraction and resemanti-

planteo original e importante por cuanto introduce en el grabado la problemática actual del arte contemporáneo".[19] Sin embargo, la trama de sentidos que pretendía proyectar *Swift en Swift* desbordaba la sola problemática estética que, desde la sanción del jurado, inscribía la propuesta de Romero en los desarrollos del grabado experimental. Al adoptar la retícula geométrica de sus grabados abstractos como matriz estructural en la organización de los textos de *Swift en Swift*, Romero parecía ubicar su obra en continuidad con tales desarrollos, pero al mismo tiempo la desmarcaba *tácticamente* de dicho enclave. Caracterizada por el propio artista como "grabado situacional",[20] la obra disputaba su espesor conflictual en la doble operación de descontextualización y reencuadre, de extracción y resemantización de un fragmento textual *apropiado*.

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, reemplazados por agujeros circulares ubicados debajo de cada fila de letras. El texto apropiado es, en primer lugar, un texto *oculto*, disimulado en la intricada malla visual que las letras diagraman en su apretado ordenamiento geométrico. Su decodificación requiere, en palabras de Romero, la "penetración del espectador en la obra" y la modificación del "mensaje estético" –en el que los textos son percibidos como "conductos lineales"–, en "mensaje semántico".[21] Así, la lectura se tensa en la observación interrumpida y demorada del "texto-imagen", en la interpelación del sentido de la obra más allá de su registro visivo geométrico. La cita de Swift implicaba mucho más que el juego de palabras que el título de la obra parecía sugerir desde el pliegue tautológico. Recortados del tejido de la novela del autor irlandés y recolocados en el marco de un certamen cuya empresa patrocinante era entonces escenario de agudizados conflictos gremiales, los textos de Swift movilizaban intermitencias de sentido que reactivaban su cita crítica a la luz de las suspensiones masivas de trabajadores del frigorífico. A lo largo de la década, Swift y Armour, los dos principales frigoríficos en el país, fueron centro de numerosos y continuados con-

zation of a text fragment appropriated by the artist. In *Swift en Swift* reading slows down because the letters are too close to one another, while punctuation and spacing between words have been replaced by round holes under each line of letters. In the first place, the appropriated text is a *hidden* text, concealed in the intricate visual mesh drawn by the tight geometric arrangement of the letters. In Romero's words, decoding this text demands that "the spectator penetrate the work" and that the "aesthetic message" (in which texts are perceived as "linear conduits") be changed into a "semantic message."[21] Thus the act of reading becomes protracted in the interrupted observation of the "text-image" and seeks the meaning of the work beyond the geometric visual register. Swift's quotations implied much more than the play upon words suggested by the apparent tautology that named the work. Cut out from the Irish novelist's story and rearranged in the context of a competition sponsored by a company immersed in serious union conflicts, Swift's texts prompted intermittent meanings that strengthened his critical quotation in the face of massive workers' suspensions by the meat processing plant. Throughout the decade, Swift and Armour, the two main meat processing plants in the country, engaged in continual conflict with their workers. *La Blanca*, one of Swift's plants, was closed down in 1963, and workers were laid off by the hundred in the Zárate and Berisso plants. In April 1964, the trade unions at Swift and Armour publicly reported that neither company complied with the terms established in a recent agreement entered into with the Ministry of Work and Social Security. Among other items, the agreement established that "making workers redundant because of lack or reduction of work must follow a scheme respecting workers' seniority, and that male and female workers would be considered separately".[22] On July 1, 1965, eight hundred meat processing plant workers were laid off and another 5,500 suspended. Armour closed down in 1969 and part of its workers were hired by Swift. In 1970, the year in which Romero exhibited *Swift en Swift*, the meat processing plant resumed suspensions.[23]

flictos con los trabajadores. En 1963 se produjo el cierre del establecimiento Swift de La Blanca, y tuvieron lugar despidos masivos en los frigoríficos de Zárate y Berisso. En abril del año siguiente, los sindicatos de Swift y Armour denunciaron que ambas empresas no cumplían con los términos de un reciente convenio con el Ministerio de Trabajo y Seguridad Social que, entre otros aspectos, establecía que "las reducciones de trabajadores por falta o disminución de trabajo se harían de acuerdo con la antigüedad de los obreros y que el personal masculino y femenino se consideraría por separado".[22] El 1º de julio de 1965 fueron despedidos 800 trabajadores de los frigoríficos y suspendidos otros 5.500. En 1969 fue cerrado Armour y parte de su personal fue absorbido por Swift. En 1970, año en que Romero exhibió *Swift en Swift*, se reanudaron las suspensiones de trabajadores en el frigorífico.[23]

En *Swift en Swift* la denuncia había sido estratégicamente disimulada en los pliegues de opacidad de la obra. Aprovechando la visibilidad destacada que ofrecía el salón en el marco de un premio especial por invitación, Romero le hacía decir al autor irlandés lo que él mismo (en un contexto de dictadura) solo podía enunciar elípticamente. La obra se presentaba, en tal sentido, como un *dispositivo táctico* concebido en función de su ajuste a determinadas y precisas condiciones de intervención, respecto de las cuales diagramaba sus estrategias disruptivas de interpelación. El potencial crítico de la propuesta aparecía asegurado en tanto la obra, presentada para una convocatoria por invitación, no podía ser rechazada. Asimismo, al tratarse, en palabras del mismo Romero, de una obra "incómoda" y "no premiable",[24] *Swift en Swift* buscaba escapar a su potencial consagración institucional. Sin embargo, el premio ocasiona, en la interpretación del artista, la neutralización de su densidad crítica, virtualmente congelada en la sola legitimación "estética" de la obra.

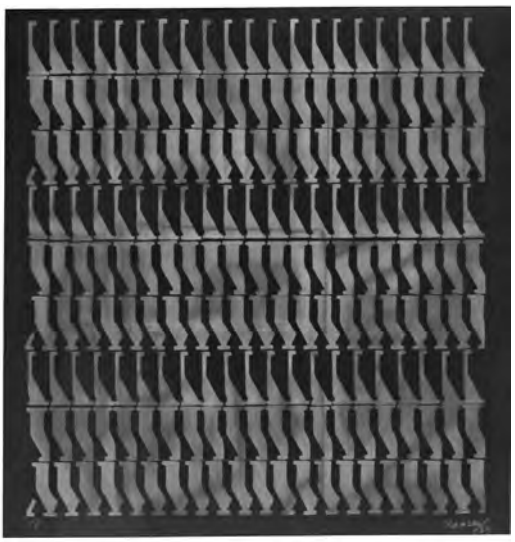
Al año siguiente, un grupo de alumnos de Plástica de la Escuela Superior de Bellas Artes (Raúl Arreceygor, Viviana Barletta, Alcira Friedmann, Silvia Ibarra, Gustavo Larsen, Estela Nieto, Roberto Roca y María Luján Soler) propuso, en momentos en los que la

Swift en Swift strategically concealed denunciation among the work's opacity folds. Taking advantage of the great visibility offered by the Salon in the context of a special award by invitation only, Romero used Swift's words to say what he could only hint at elliptically because of the ruling dictatorship. In this sense, the work appeared as a *tactical device* conceived to suit certain very precise conditions of intervention, which he bore in mind when organizing his disruptive interpellative strategies. The proposal's critical potential seemed to be secured insofar as the work, having been brought to the Salon by invitation, could not be rejected. Also, because it was "awkward" and "impossible to earn a prize" ('Romero's words),[24] *Swift en Swift* sought to escape potential institutional consecration. However, in the artist's interpretation, an award brings about neutralization of the work's critical power, virtually frozen by the work's mere "aesthetic" legitimization.

The following year, at a time when the course of studies was going through harsh questioning in regard to the curriculum and methodology used, a group of art students at Escuela Superior de Bellas Artes (Raúl Arreceygor, Viviana Barletta, Alcira Friedmann, Silvia Ibarra, Gustavo Larsen, Estela Nieto, Roberto Roca and María Luján Soler) suggested making a mural in the street to articulate art and society. Under the advice of Romero and anthropologist Néstor García Canclini, then lecturers at the School,[25] the group decided to install their mural in Berisso, on a wall around an empty plot of land at the corner of Nueva York off Marsella, half a block away from the entrance to Swift's old plant.[26] The choice was strategic, for thousands of workers walked past this wall on their way to work. According to Romero, this was a protest against a monster created by the English and exploited by the Americans, something that gave most of inhabitants both work and reasons to struggle".[27] A port and an immigrant enclave, Berisso witnessed many workers' struggles. The mural aspired to bring these aspects together through a montage of images that included photographs of European immigrants that had arrived in Berisso during the first post-war

carrera estaba siendo fuertemente movilizada en relación con sus contenidos y métodos de enseñanza, la realización de un mural en la calle, como forma de articulación del arte con el medio social. Con el asesoramiento de Romero y del antropólogo Néstor García Canclini, entonces docentes de la institución,[25] el grupo decidió pintar el mural en Berisso, en la pared de un baldío ubicado en la esquina de Nueva York y Marsella, a media cuadra de la entrada a la antigua planta del frigorífico Swift.[26] Un punto estratégico, por el que diariamente pasaban miles de obreros que concurrían a su trabajo, cuya elección constituía, en palabras de Romero, "una rebelde protesta ante ese monstruo creado por los ingleses y explotado luego por los norteamericanos, que dio trabajo y luchas a la gran mayoría de sus habitantes".[27] Puerto y ciudad de inmigrantes, Berisso era también escenario de sostenidas luchas obreras. El mural aspiraba a concentrar estos sentidos en el montaje de imágenes que proponía, realizado a partir de fotografías tomadas de una publicación del Centro Editor de América Latina (la que Larsen reelaboró suprimiendo los tonos intermedios y reduciendo las imágenes al contraste negro-blanco) de inmigrantes europeos que habían llegado a Berisso en el marco de la primera posguerra, junto con dos frases, una de José Martí y otra de Armando Tejada Gómez. El mural callejero se inauguró en diciembre con un festival popular en el que participaron músicos y artistas plásticos, un grupo de teatro de un colegio secundario y alumnos de la carrera de Cine de la Escuela, quienes proyectaron diapositivas del proceso de realización de la obra.[28]

La intervención de Romero en el "Salón Swift" de 1970 y su participación, un año más tarde, en el mural en Berisso, diagraman, en la opción por el museo o la calle como espacios de interpelación, dos trayectorias críticas de signo contrario. Mientras *Swift en Swift* disputa su operatividad disidente desde el interior de la institución artística, el mural, en cambio, tensiona su densidad conflictual al ubicarse en la calle, en el afuera del frigorífico. Ambos se contraponían, asimismo, en su sujeto de enunciación (individual o colectivo) y en su interpelación a desti-



***Y*, 1969. Esténcil sobre papel [Stencil on paper], 73,5 x 69. Colección del artista [The artist's collection].**

period. The photographs had appeared in a publication by Centro Editor de América Latina. Larsen modified them by removing intermediate coloring and reducing the images to a black-and-white contrast. The students also used a sentence written by José Martí and another by Armando Tejada Gómez. The street mural's inauguration in December featured a popular festival with the participation of musicians and visual artists, a high school theater group, and cinema students who projected slides showing the different stages of the mural's process.[28]

Romero's participation in the 1970 Swift Salon and, one year later, in the Berisso mural marks two critical paths of opposite signs in regard to a choice between the museum or the street as interpellative spaces. While *Swift en Swift*'s dissident operational capacity fights from the inside of the art institution, the mural strengthens its quarrelsome might from the street, on the outside of the meat processing plant. Moreover, both manners of struggle had opposite subjects of enunciation (individual v. collective) and different targets: the public that regu-

Detalle del mural realizado por alumnos de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata en la esquina de York y Marsella de Berisso, a pocos metros de la entrada a la planta del frigorífico Swift, 1971 [A detail of the mural made by students from the School of Fine Arts (Universidad Nacional de La Plata) at the corner of York and Marsella in Berisso, a few meters away from the entrance to Swift's meat processing plant. 1971].

natarios muy diferentes: el público *habitué* al circuito de museos y galerías de Buenos Aires o la comunidad de Berisso y, más particularmente, los trabajadores del frigorífico. Las opciones formales que una y otra obra movilizaban no eran ajenas ni a sus enclaves específicos, ni a los destinatarios a quiénes se dirigían. Así, *Swift en Swift* auspiciaba una radicalidad de la forma poética que encontraba sus proyecciones de sentido entre un público acotado que solía frecuentar este tipo de experiencias, al mismo tiempo que requería del espacio cerrado del museo (incluso cuando la obra ponía en tensión dicha inscripción institucional) para la interpretación de su mensaje crítico, mediado de manera compleja por los textos

larly visited Buenos Aires museums and art galleries v. the Berisso community and, more precisely, the workers at the meat processing plants. The formal options triggered by either work were not disconnected from their specific locations or from the public they targeted. Thus *Swift en Swift* fostered a radical poetic form that projected its meaning onto the limited public that used to frequent such experiences. Besides, it needed the enclosed space in the museum –even when the work challenged institutional inscription –for its critical message to be understood, mediated by the complexities inherent to the use made of Swift's excerpts. Conversely, the choice of a figurative representation for the street

de Swift. Por el contrario, el mural en la calle apelaba, en la opción por la forma figurativa, a un lenguaje más directo, a una interpelación y un reconocimiento más inmediatos. Incluso cuando dicha alternativa estaba muy lejos del realismo, la obra no era ajena a una serie de tópicos recurrentes en la retórica militante, como la exaltación de la figura del héroe, cuya imagen aparecía sobredimensionada en proporción con la masa anónima.

mural appealed to a more direct language and to more immediate questioning and recognition. Even when the latter option was very far from realism, the work contained a number of topics that recurred in militant rhetoric; for instance, the exalted hero figure, whose image appeared magnified in contrast to the sizes of the anonymous masses.

15 A los quince años Romero había trabajado en una barraca lanera, donde letras caladas similares se utilizaban para marcar los fardos de lana.

16 Luego de su presentación en el MAM el "Swift" fue exhibido en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata y en el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" de Rosario. En su tercera edición, se mostró asimismo en el Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio A. Caraffa" de Córdoba.

17 Parpagnoli dirigió el MAM desde 1963 hasta su fallecimiento en 1969.

18 Los textos, dibujados sobre cuatro papeles de diferentes colores (verde, azul, amarillo y rosa), habían sido tomados de una edición de la novela de 1921, publicada por la editorial española Calpe (pp. 140, 142, 148-150, 182-183). Cabe aclarar que Romero introdujo algunas modificaciones, reemplazando ciertos términos infrecuentes en el lenguaje local.

19 *Tercer Salón Swift de Grabado*, *cat. exp*., Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1969.

20 Romero, Juan Carlos. "Grabado situacional. Swift en Swift", s/f. Archivo del artista. Véase el texto completo en p. 248.

21 *Ibíd.*

22 Lobato, Mirta Zaida. *La vida en las fábricas. Trabajo, protesta y política en una comunidad obrera, Berisso (1904-1970)*, Buenos Aires, Prometeo, 2001, p. 301.

23 Un año más tarde quebró la multinacional Deltec, un consorcio de capitales europeos y norteamericanos que administraba los negocios de Swift. La firma pasó entonces a ser administrada por el Estado, y posteriormente cedida a la empresa Carnes Argentinas, tras un proceso de licitación que tuvo lugar en la última dictadura.

24 Entrevista con el autor citada.

25 Romero era titular de las cátedras de Grabado –cargo que asumió por concurso ese mismo año, tras jubilarse López Anaya– y de Teoría del Arte, dependiente del Departamento de Cinematografía; mientras que García Canclini era titular de Filosofía y Estética.

26 En 1904 fue inaugurado en Berisso el frigorífico La Plata Cold Storage Company Limited, adquirido en 1917 por la Compañía Swift de La Plata.

27 "Mural Berisso 1971. Testimonio de una época", afiche, 1971. Véase el texto completo en p. 248-250.

28 García Canclini, Néstor. "Vanguardias artísticas y cultura popular", *Transformaciones*, N° 90, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973, pp. 270 y 272.

15 At fifteen years of age, Romero had worked at a wool warehouse in which similarly pierced letters were used to identify the wool bales.

16 After its presentation at the MAM, "Swift" was exhibited at the La Plata Museo Provincial de Bellas Artes and at the Rosario Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino". Its third edition was shown at the Córdoba Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio A. Caraffa".

17 Parpagnoli was MAM's director from 1963 to his demise in 1969.

18 The texts, drawn on four paper sheets of different colors (green, blue, yellow, and pink) had been taken from the 1921 edition of the novel, published by Spanished publishing house Calpe (pp. 140, 142, 148-150, 182-183). Romero changed some words that would not have been understood in the local variety of Spanish.

19 *Tercer Salón Swift de Grabado*, *exhib. cat.*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1969.

20 Romero, Juan Carlos. "Grabado situacional. Swift en Swift", n/s. Artist's archive. See full text on p. 248.

21 *Ibid.*

22 Lobato, Mirta Zaida. *La vida en las fábricas. Trabajo, protesta y política en una comunidad obrera, Berisso (1904-1970)*, Buenos Aires, Prometeo, 2001, p. 301.

23 One year later, the multinational company Deltec, a consortium of European and American capitals that administrated Swift's business, went bankrupt. Then the firm was first run by the state and eventually handed over to Carnes Argentinas company after a bid held by the last dictatorship.

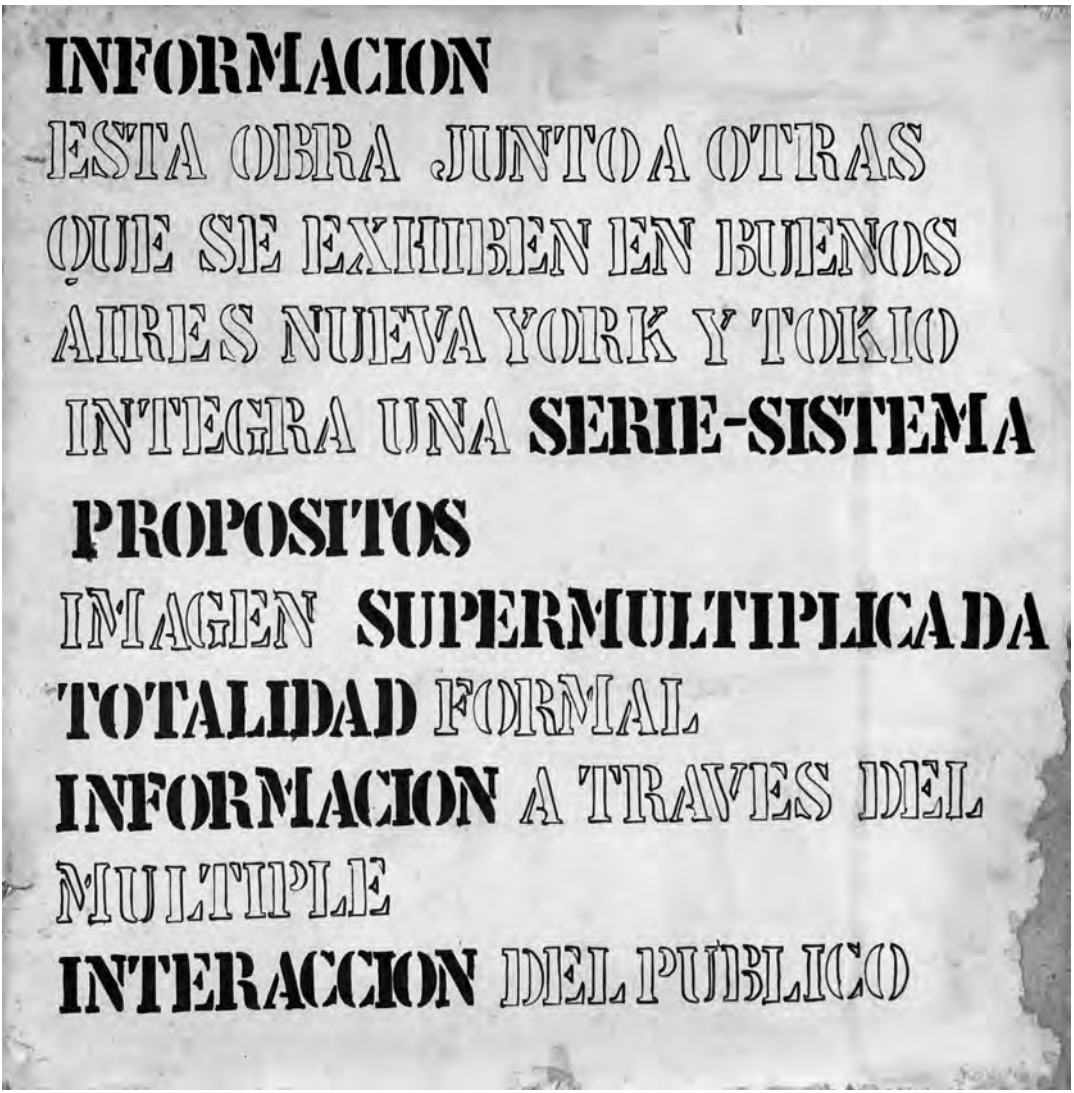
24 Cited interview with the author.

25 Romero was a Printmaking tenured professor (a position that he earned that same year after López Anaya retired) and held the Theory of Art Chair under the Cinematography Department, while García Canclini was a tenured professor of Philosophy and Aesthetics.

26 The La Plata Cold Storage Company Limited meat processing plant, purchased by Compañía Swift de La Plata in 1917, opened in 1904.

27 "Mural Berisso 1971. Testimonio de una época", poster, 1971. See full text on p. 248-250.

28 García Canclini, Néstor. "Vanguardias artísticas y cultura popular", *Transformaciones*, #90, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973, pp. 270 and 272.



***Unidad serial*, 1971. Cartel: fibra sobre papel montado sobre madera [A placard: markers on wood-mounted paper], 48 x 48. Colección del artista [The artist's collection].**

Sistemas

Dentro de la producción de Romero, *Swift en Swift* constituye un hito relevante en el desplazamiento de la obra como objeto cerrado y definitivo a la consideración del proceso artístico como "sistema", como un conjunto de partes organizadas y articuladas de manera dinámica entre sí, que no pueden definirse separadamente, sino en sus relaciones con las otras partes que integran el conjunto.[29] Estas preocupaciones constituían entonces una de las problemáticas sostenidas colectivamente por el Centro de Experimentación Visual de La Plata, agrupación que Romero integró, en su formación inicial en 1970, con Mario Casas, Raúl Mazzoni, Jorge Pereira y Roberto Rollié, algunos de ellos profesores del Departamento de Diseño de la Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP, institución en la que Romero, como ya señalamos, se desempeñaba como docente.[30]
"Sistemas" es, precisamente, el nombre de la primera exposición del CEV en abril de ese año en la

Systems

In Romero's production, *Swift en Swift* is a significant landmark in regard to the fact that it changes the nature of the art work. Up to that moment, the work was a finished, definitive product in terms of the artistic process viewed as a "system", as a set of organized parts dynamically articulated with one another. Such a set cannot be separately defined, but each part must be related to the other constituents.[29]
The Centro de Experimentación Visual de La Plata [La Plata Center for Visual Experimentation] was collectively involved in these concerns. When the Center was first established in 1970, Romero, Mario Casas, Raúl Mazzoni, Jorge Pereira and Roberto Rollié were counted among its members. Some of them, including Romero, lectured at the Design Department of the Escuela Superior de Bellas Artes (National University of La Plata).[30]
The first exhibition held by the CEV at the Buenos Aires Carmen Waugh Gallery in April 1970 was, indeed, called "Systems". In the brief text preceding

Integrantes del Centro de Experimentación Visual junto a los cubos de Raúl Mazzoni en el marco de la exposición "Sistemas" en la Galería Carmen Waugh, 1970 [Members of the Centro de Experimentación Visual next to Raúl Mazzoni's cubes in the "Sistemas" exhibition held at the Carmen Waugh Gallery, 1970]. De izquierda a derecha [From left to right]: Mario Casas, Juan Carlos Romero, Jorge Pereira, Raúl Mazzoni y Roberto Rollié. Sentado atrás: persona desconocida [Unidentified person sitting in the back]. Archivo JCR [JCR Archive].

Galería Carmen Waugh de Buenos Aires. En un breve texto que abre el catálogo de la muestra, el artista Kenneth Kemble se refiere a los "procesos de la creación" como susceptibles de "ser analizados, sistematizados y codificados a nivel consciente".[31] La noción de "sistema" es definida por el mismo grupo como "la articulación de elementos donde cada uno de ellos está relacionado con los otros de un modo tal que configuren un conjunto coherente; y donde el resultado no puede ser explicado por las partes sino por la trama de relaciones por los [sic] cuales se vinculan (…) la experiencia plástica entendida como sistema es una totalidad abierta, dinámica".[32] En esta línea de discusión, las obras exhibidas coincidían en la presentación de múltiples y módulos

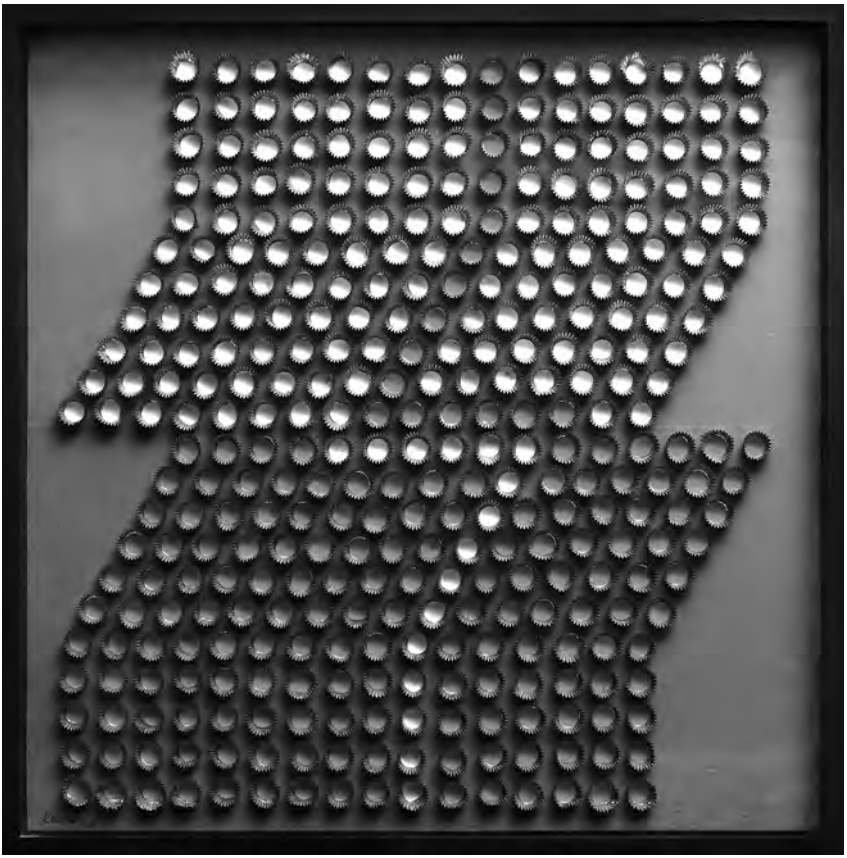
the catalog, artist Kenneth Kemble stated that "creative processes" can be "analyzed, systematized, and codified at the conscious level".[31] The group defined a "system" as an "articulation of elements whose relations compose a coherent whole, whose outcome cannot be explained by any of the parts in isolation but by the relations that the parts enter into with one another [...] the visual experience understood as a system is a dynamic, open whole".[32] Along these lines, the works exhibited shared similar characteristics: multiples and geometric units articulated in formal systems. Rollié presented a sequence of exchangeable hexagonal units; Casas exhibited pieces of wood fitted into each other that shaped up a growing structure and that could also

geométricos articulados en sistemas formales. Rollié mostró una secuencia de unidades hexagonales intercambiables; Casas, piezas de madera que conformaban una estructura de crecimiento por encastre, también susceptibles de variadas articulaciones; Pereira, expuso prismas verticales policromos, y Mazzoni, una serie de cubos. Romero presentó piezas troqueladas con diferentes ritmos visuales, calificadas por la prensa como "superficies con puntos vibrantes".[33]

En un ambicioso y condensado programa de acción, el CEV postulaba "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

be articulated in different ways; Pereira brought vertical multicolored prisms, and Mazzoni, a series of cubes. Romero presented die-cut pieces with several visual rhythms, which the press described as "surfaces with vibrant points".[33]

In its ambitious, condensed action program, the CEV aimed to "demystify the creative process and lay emphasis on its reception; that is to say, to create the possibilities for the viewer to participate, breaking incommunication and eliminating the distance between her and the visual message [...] individual fulfillment will only be possible if the fruit of our work becomes one with social life."[34] As we shall see, that same year Jorge Glusberg, in his capacity as Director of the Buenos Aires Centro de Arte y



***Cajas dialécticas*, 1968. Pirotines sobre base de madera [Muffin cups on a wooden stand], 80 x 80. Colección del artista [The artist's collection].**

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".[34] Ese mismo año, como veremos, Jorge Glusberg adoptará, desde su gestión como director del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, la noción de "sistema".

A finales de 1970 Romero proyectó la realización de un *sistema progresivo* que exhibió en el curso del año siguiente en sucesivas muestras. Se trata de una serie de nueve rollos de papel dispuestos de manera vertical e impresos en *offset*, que el artista llama íntimamente "kakemonos",[35] cuyos títulos responden a una codificación numérica progresiva: *1 al 10*, *11 al 20*, *21 al 30*, etc. Sobre la extensión vertical de los "kakemonos" Romero, replicó la trama geométrica de sus esténciles con letras. En una dirección que extrema la impronta *despersonalizada* de estas obras, la tecnología *offset* traiciona las prerrogativas artesanales exigidas al grabado desde los foros ortodoxos de la disciplina. Un cartel sintetizaba la exigencia crítica de la propuesta, a la que Romero caracterizó como "serie-sistema", con las siguientes palabras: "imagen supermultiplicada, totalidad formal, información a través del múltiple, interacción del público". Estos planteamientos condensaban y complejizaban una serie de preocupaciones abiertas desde los años sesenta por la obra del artista. Romero también difundió un texto informativo en el que enumeraba los lugares en los que estas obras estaban siendo presentadas, junto con las fechas de exposición.[36] Extendiendo las sintéticas coordenadas trazadas en el cartel, el texto postulaba la participación del observador "a través de la información que recibe (…) en el intento de lograr la supermultiplicación de la imagen" y "la interacción de los espectadores de los distintos lugares de exposición a través del mensaje serial sistematizado". En tal sentido, el nudo de problemas del planteo de Romero se ubicaba, no en las características formales intrínsecas y definitivas de las obras expuestas, sino en la *información* –proporcionada por estas y actualizada por el espectador– de la trama abierta de relaciones que cada una de

Comunicación, adopted the notion of "system." Toward the end of 1970 Romero devised a *progressive system* that he presented the following year at a number of exhibitions. The system consisted of a series of nine rolls of paper printed in offset and displayed in a vertical position. Romero called them "kakemonos",[35] and their respective names follow a progressive numerical coding: *1 to 10*, *11 to 20*, *21 to 30*, etc. The artist replicated the geometric design of his lettered stencils on the kakemonos' vertical expansion. Maximizing the *depersonalized* mark of these works, the offset technology betrays the handicraft prerogatives that the orthodox forums of the discipline demanded from printmaking. A poster synthesized the critical demand of Romero's proposal, which he described as a "series-system" in the following words: "hypermultiplied image, formal whole, information through a multiple, interaction with the public." Such thoughts summarized and increased the complexity of many of the concerns that his works had been posing ever since the sixties. Romero also disseminated an informative text in which he enumerated the places where these works were exhibited together with the corresponding dates.[36] Expanding the brief coordinates drawn on the poster, the text postulated viewers' participation "through the information given […] in an attempt to achieve hypermultiplication of the image" and "interaction among viewers at the various places of exhibition through the systematized serial message". In this sense, the knot of the problems posed by Romero lay in the *information* (given by the works and enhanced by the viewers) about the open relations offered by each work once established in the sequence of exhibitions as part of a system rather than in the intrinsic, definitive formal characteristics of the works exhibited.[37]

In April 1971 Art Gallery International called 42 artists to participate in a collective exhibition whose overloaded agenda included heterogeneous activities, such as public printmaking sessions, talks by the artists, and projection of movies loaned by Fondo Nacional de las Artes [National Fund for the Arts]. One same slogan –"Grabado. Arte para todos"

Afiche de la exposición "Grabado. Arte para todos" en Art Gallery International, Buenos Aires, abril de 1971. Archivo JCR [Poster of the "Grabado. Arte para todos" exhibition at Art Gallery International, Buenos Aires, April 1971. JCR Archive].

***Unidad serial*, 1971. Volante: impresión offset [Flyer, offset print], 28 x 22. Colección del artista [The artist's collection].**

las piezas gráficas diagramaba al inscribirse en la secuencia de muestras como parte de un sistema.[37] En abril de 1971 Art Gallery International convocó a 42 artistas en una exposición colectiva que incluyó, en una saturada agenda, un heterogéneo programa de actividades, con demostraciones públicas de las técnicas del grabado, charlas a cargo de los artistas y proyección de películas cedidas por el Fondo Nacional de las Artes. Una misma consigna daba nombre a la muestra y sentido al programa didáctico auspiciado por la galería, "Grabado. Arte para todos", condensando (aunque no sin contradicciones) las exigencias solicitadas al grabado en esos años en su valoración como "arte popular".[38] Semejante despliegue encontraba su fundamento en

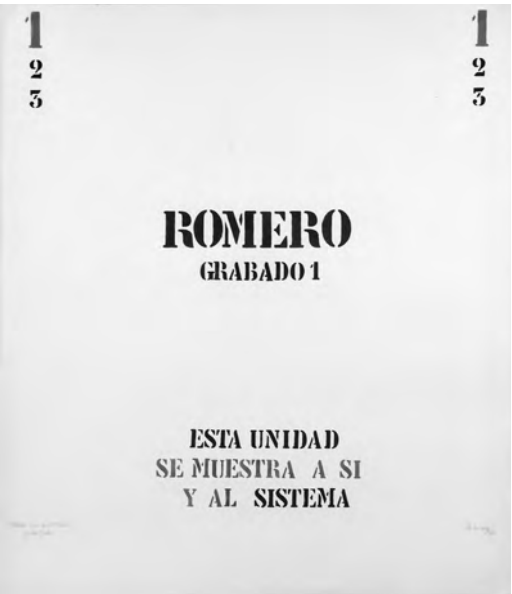
[Printmaking. Art for Everyone] –named the exhibition and gave sense to the educational program sponsored by the gallery. Though not free of contradictions, the phrase conveyed the demands then made on printmaking in its aspect of "popular art".[38] Such display of resources was grounded on "the need to arouse the Argentine public's awareness of printmaking through a fair evaluation of the print as an original work", according to the arguments that the organizers set down in their prolog to the exhibition.[39] An original work? Romero's intervention in Art Gallery seemed to be farther away from these tenets than from his intent to radicalize the multiple nature of printmaking, a stand that conflicted with the kind of evaluation sought by the institution.

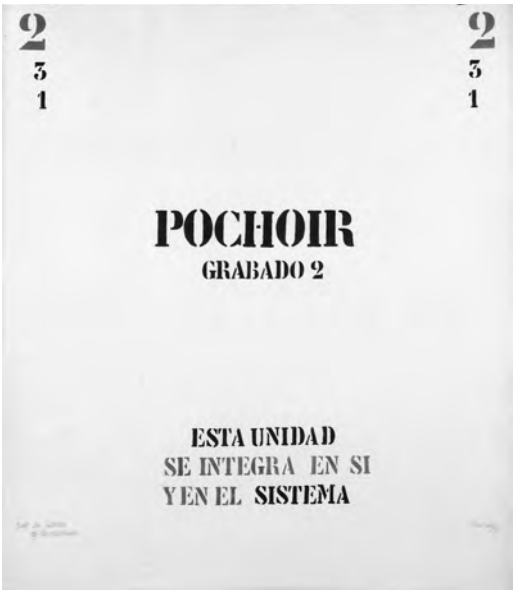
la "necesidad de crear una conciencia grabadora en el público argentino, a través de una justa valoración de la estampa como obra original", argumentos sostenidos en el prólogo de la muestra por los organizadores.[39] ¿Obra original? La intervención de Romero en Art Gallery parecía menos cercana a las exigencias de esta empresa, que a la apuesta por radicalizar la condición múltiple del grabado en una dirección que ponía en conflicto el tipo de valoración que la institución buscaba proyectar.
Romero expuso tres "kakemonos", junto con la información de la circulación de su proyecto, inscribiendo la misma presentación en Art Gallery en la red de articulaciones de su sistema gráfico. Su intervención se completaba con la edición en *offset* de la imagen de una trama cinética (probablemente un fragmento de una de las obras exhibidas), acompañada de un breve texto: "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". Si la producción del grabado artístico aparece regulada por una serie de convenciones institucionales fijadas en la valoración de la obra impresa (la numeración y la limitación de la tirada, la supervisión y control del artista del proceso de edición y la posterior destrucción de la matriz); la tecnología *offset*, en su capacidad de ampliar exponencialmente el número de ejemplares de una tirada en muy poco tiempo y fuera de los estrechos protocolos artesanales reclamados a las técnicas del grabado, desarregla y subvierte tales parámetros editoriales. El que la propuesta de Romero fuera más que el mero resultado de una experimentación formal para articularse, por el contrario, como un ataque a los basamentos conceptuales e institucionales del grabado canónico (traicionando, al mismo tiempo, su misma inscripción institucional dentro del programa auspiciado por la galería), no pasó desapercibido: "quien ha querido romper esa respetable tradición artesanal", señalaba una de las crónicas de la muestra, "ha sido J. C. Romero, quien valiéndose de nuevas técnicas de reproducción (…) ha conseguido que su obra de la serie 'Sistemación

***26 x 26. Prueba Nº 4*, *26 x 26. Prueba Nº 5* y *Signos computables*, 1971. Offset y esténcil sobre tres secciones de papel [Offset and stencil on three sections of paper cuts], 288 x 36,5 c/u [each]. Colección del artista [The artist's collection] Vista de las obras en la exposición "Grabado. Arte para todos". Fotografía de Marcos Paley. Archivo JCR [A view of the works at the "Grabado. Arte para todos" exhibition. Photograph by Marcos Paley. JCR Archive].**

Romero exhibited three kakemonos together with information concerning the circulation of his project, and included his participation in Art Gallery in the network of his graphic system. His intervention also involved an offset print of a kinetic weft (probably a fragment of one of the works on exhibition) accompanied by a brief text: "This fragment of the serial unit enables you to have a print included in the experience now being perceived by viewer-actors in different places". The production of artistic prints is ruled by a number of institutional conventions set on the evaluation of the printed work (the numbering and limitation of the print run, the artist's control and supervision of the printing process and the subsequent destruction of the matrix.) On the other hand, because of its capacity to quickly and exponentially increase the number of copies of a print run regardless of the narrow handicraft scope demanded of printmaking techniques, offset technology disorganizes and subverts publishing parameters. The fact that Romero's proposal exceeded the limits of mere formal experimentation to become articulated as an attack on conceptual and institutional bases for accepted printmaking rules (at the same time betraying his own institutional inscription within the gallery program) did not pass unnoticed. One of the articles written for the occasion read, "the one who intended to break with the respect-worthy craftsmanship tradition was J.C. Romero, who through new reproduction techniques [...] succeeded in making his work in the series 'Sistemación de la Unidad Serial [Systematization of

ARTE GRAFICO
GRUPO BUENOS AIRES
9





de la Unidad Serial', con un tiraje de 10.000 ejemplares, rebase los límites convenidos; y aunque él mismo ha vigilado –arguye– todas las etapas del proceso, este por la índole de su tiraje se ha convertido en una mera reproducción, como muchos le replican. No se quiebran impunemente las tradiciones del número".[40] Allí donde el grabado cedía al mito del original a través de la estricta sujeción a determinadas normativas editoriales en la restricción de la tirada, la "unidad serial" de Romero sacaba de quicio dichas convenciones en la propuesta de una *supermultiplicación de la imagen*. En tanto unidad-fragmento de una trama mayor, cada una de las imágenes idénticas del sistema gráfico, se presentaba como una sección escindida de un tejido reticular potencialmente infinito: "La obra continúa creciendo", escribía Romero en el texto de su unidad serial. La noción de "espectador-actor", que introducía en el mismo texto y que retomará en posteriores intervenciones, subrayaba el lugar del destinatario como agente activo en la construcción del sentido que la obra proyecta.

En octubre y noviembre de 1971, varios meses des-

the Serial Unit]' exceed the agreed limits. He ran 10,000 prints, and although he argues that he himself has supervised every stage of the process, the number of prints has turned his work into no more than reproduction, as many have told him. Numeric tradition is not broken with impunity".[40] At the point where printmaking yielded to the myth of the "original" through strict compliance with certain rules concerning restrictions about the number of prints to be run, Romero's "serial unit" unhinged the established conventions by proposing a *hypermultiplication of the image*. Insofar as each of the identical images produced by the graphic technique was a fragment-unit of a larger whole, they all appeared to the eye as a piece that had been detached from a potentially endless reticular tissue. In his text about the serial unit, Romero wrote, "The work keeps growing." The notion of a "viewer-actor", included in the same text and taken up again in later interventions, highlighted the role of the receiver as an active agent in the construction of the meaning projected by the work.

In October and November 1971, several months

***Para un sistema*, 1971: *a) autor, b) procedimiento, c) fecha de ejecución*. Esténcil sobre papel [Stencil on paper], 80 x 69,6 c/u [each]. Colección del artista [The artist's collection].**

pués de clausurado el recorrido de su "serie-sistema", Romero presenta en la Galería Arte Nuevo de Buenos Aires sus *Dibujos no dibujados*, serie en la que reemplaza el registro cinético de los grabados abstractos –aunque recurriendo a las mismas matrices de letras– por palabras y números. En el prólogo de la exposición, su amigo y artista Marcos Paley escribió: "Quizá el espectador se decida por fin a ver colgadas [sic] de las paredes una *actitud conceptual* a cambio de la casi siempre solitaria y tradicional actitud estética".[41] La serie se presentaba como un sistema tautológico, en el que cada uno de los siete dibujos consistía en la sola información de su ubicación precisa en el conjunto: las palabras "DIBUJO 1", "DIBUJO 2", "DIBUJO 3", etc., acompañadas de una secuencia de números que también hacía referencia a dichas posiciones. Así, por una especie de repliegue (de cierre en bucle) sobre el sistema, cada dibujo se auto-define y se re-cita en los otros seis (operación que la secuencia de números refuerza en la redundancia informativa que proporciona), explicitando no solo su posición en el conjunto del que forma parte como unidad constitutiva, sino

after the closure of the path of his "serial system", Romero exhibited his *Dibujos no dibujados* at the Buenos Aires Arte Nuevo Gallery. In this series, using the same letter matrixes, he substituted words and letters for the kinetic register of his abstract prints. In the prolog to the exhibition, his friend artist Marcos Paley wrote, "Perhaps viewers will finally bring themselves to see a *conceptual stance* hanging on the walls rather than the usually solitary, traditional aesthetic stance."[41] The series appeared as a tautological system in which each of the seven drawings that composed it consisted only in information about their place in the set. The phrases "DRAWING 1", "DRAWING 2", "DRAWING 3", etc, accompanied a numerical sequence that also referred to the said places. Thus, through a kind of loop in the system, each drawing was self-defined and re-cited in the other six. The numerical sequence strengthened the redundancy of the information given, making explicit not only its constituent place as a unit in the set it composed but also its articulations with the rest of the works in the same system. Likewise, since Romero's proposal

también las articulaciones que sostiene con las otras obras que lo integran. Asimismo, en tanto la propuesta de Romero consistía en la actualización de dichas relaciones, en el proceso intelectivo (conceptual) abierto por la información proporcionada por cada uno de los dibujos, el sistema se presentaba, en sus potenciales proyecciones, como susceptible de ser reproducido.[42]

En una dirección similar se inscribe *Para un sistema*, expuesta ese mismo año en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata.[43] En este caso, cada uno de los tres grabados que integran la serie hace referencia a una dimensión diferente de la misma: autor ("ROMERO"), procedimiento técnico ("POCHOIR") y fecha de realización ("5.9.71"). Un enunciado similar, impreso en cada obra, reconduce el conjunto de datos al sistema total: "Esta unidad se muestra a sí y al sistema", "Esta unidad se integra en sí y en el sistema", "Esta unidad informa de sí y del sistema". Pero al mismo tiempo abre una interpretación que parece tensionar la trama de conexiones que los tres grabados articulan en su presunta *transparencia* autorreferencial, para interrogar sus condiciones de posibilidad en el *sistema* institucional que los contiene y legitima.[44] Al volver porosos los márgenes del cierre tautológico, *Para un sistema* hace explícito aquello que en la serie exhibida en Arte Nuevo no era evidente todavía como problemática: la sanción que el dispositivo institucional construye (en su falsa neutralidad) no configura una dimensión externa a la obra, sino que es parte de sus condiciones (conflictivas) de posibilidad. En la operación reflexiva de des-montaje y recomposición que reclamaba al espectador, el sistema de Romero trazaba un desplazamiento de su tenor conflictual hacia una crítica de las relaciones de poder institucional.

aimed to update such relations, the system's potential projections could be reproduced in the intellective conceptual process opened by the information provided in each of the drawings.[42]

Something similar occurred in *Para un sistema*, exhibited that same year at the La Plata Museo Provincial de Bellas Artes.[43] In the case of this work, each of the three prints presented referred to a different dimension of the series: the author ("ROMERO"), the technique ("POCHOIR"), and the date when it was made ("9.5.71"). A similar sentence printed on each of the works directed the data back to the whole system: "This unit depicts itself as well as the system"; "This unit is contained in itself and in the system"; "This unit informs itself and the system." At the same time, the work gives way to an interpretation that seems to challenge the connections articulated by the three prints in their assumed self-referential *transparence* to question their conditions of possibility in the institutional *system* that contains and legitimizes them.[44] By endowing the boundaries of the tautological closure with permeability, *Para un sistema* makes explicit something that was not clearly problematic in the series exhibited at Arte Nuevo. What is now clear is that the sanction constructed by the institution, in its false neutrality, is not external to the work, but a part of its conflictive conditions of possibility. In the reflexive operation of disassembling and recomposition that demanded the viewer's participation, Romero's system shifted its conflictual content toward a criticism of institutional power relations.

29 La noción de "sistema" aparece por primera vez en 1969 en el título de su serie *Sistemas dialécticos*, que exhibe en enero del año siguiente en la "1º Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano", organizada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña en San Juan de Puerto Rico.

30 En posteriores exposiciones integraron además el CEV María Arana Segura, Ramón Pereira, Raúl Pane, Andrés Giménez y Eduardo Leonetti.

31 Kemble, Kenneth. "Procesos de la creación", *Sistemas*, *cat. exp.*, Buenos Aires, Galería Carmen Waugh, 1970.

32 "Sistema", *cat. cit.*, 1970. Véase el texto completo en p. 244-245.

33 T.I. "'Sistemas' de La Plata", *El Litoral*, Santa Fe, 5 de octubre de 1970.

34 "Centro de Experimentación Visual", *cat. cit.*, 1970. Véase el texto completo en p. 243-244.

35 Por la orientación vertical de las obras, característica de los "kakemonos" japoneses, rollos alargados de papel o de seda, con pinturas o caligrafías, que se cuelgan sobre una pared.

36 La obra se presentó, sucesivamente, en el stand de Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires en "Exposhow" (Predio Ferial de Palermo, diciembre de 1970 y enero de 1971), en la muestra itinerante de Grabado Argentino en Nueva York y Tokio (1971), en el "48º Salón Anual de Santa Fe" en el Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez" (mayo de 1971), en la exposición "Grabado. Arte para todos" en Art Gallery International (abril de 1971) y en "Arte Joven Platense" en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata (julio de 1971).

37 Estas mismas consideraciones eran señaladas entonces por Carlos Claiman en su crónica del "48º Salón Anual de Santa Fe" ("Riqueza del grabado en el Salón de Santa Fe", *La Nación*, Buenos Aires, 25 de mayo de 1971).

38 En este sentido, la muestra en Art Gallery se situaba en continuidad con las diversas estrategias de difusión del grabado impulsadas a lo largo de la anterior década, al mismo tiempo que pretendía inaugurar una serie de iniciativas editoriales que Víctor Najmías, director de la galería, llevaría a cabo en los años siguientes.

39 S/a. S/t, *Grabado. Arte para todos*, *cat. exp.*, Buenos Aires, Art Gallery International, 1971.

40 Hernández Rosselot. "El Grabado: un arte al alcance de todos", *La Razón*, Buenos Aires, 24 de abril de 1971.

41 Paley, Marcos. S/t, *Juan Carlos Romero*, *cat. exp.*, Buenos Aires, Galería Arte Nuevo, 1971. El destacado es mío.

42 Así lo señalaba también Paley: "Estos dibujos pueden ser llevados a cualquiera de los procedimientos de reproducción sin perder por ello, ninguna de sus características fundamentales, incluso se beneficiarían, ya que intervendría entonces uno de los factores que mucho le importan [a Romero]; *la posibilidad de multiplicar la información*" (*Ibíd*. El destacado es mío).

43 En el marco de la "II Trienal de Grabado de la Provincia de Buenos Aires", en los meses de noviembre y diciembre.

44 Este planteamiento será más explícito en su envío, en enero de 1972, a la "Segunda Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano". Romero presentó un similar sistema de tres grabados (*Para un sistema gráfico I*, *II* y *III*), en el que una de las unidades era el nombre de la misma Bienal, la dirección de su sede, la fecha y la cantidad de días de duración.

29 The notion of "system" first appeared in 1969, in the title of his series *Sistemas dialécticos,* which he exhibited the following January at the "1º Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano", organized by the Instituto de Cultura Puertorriqueña in San Juan de Puerto Rico.

30 In later exhibitions María Arana Segura, Ramón Pereira, Raúl Pane, Andrés Giménez, and Eduardo Leonetti joined the CEV.

31 Kemble, Kenneth. "Procesos de la creación", *Sistemas*, *exhib. cat.*, Buenos Aires, Galería Carmen Waugh, 1970.

32 "Sistema", *cit. cat.*, 1970. See full text on p. 244-245.

33 T.I. "'Sistemas' de La Plata", *El Litoral*, Santa Fe, October 5, 1970.

34 "Centro de Experimentación Visual", *cit. cat.*, 1970. See full text on p. 243-244.

35 Because of the vertical layout of the works, characteristic of Japanese "kakemonos", hanging scrolls of silk or paper with inscriptions or paintings.

36 The work was successively presented at the stand of Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires in "Exposhow" (Predio Ferial de Palermo, December 1970 and January 1971), at the itinerant exhibition of Argentine Printmaking in New York and Tokyo (1971), at the "48º Salón Anual de Santa Fe"in the Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez" (May 1971), at the "Grabado. Arte para todos" exhibition in Art Gallery International (April 1971), and at "Arte Joven Platense" in the Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata (July 1971).

37 These same sentiments were expressed by Carlos Claiman in his review of the "48º Salón Anual de Santa Fe" ("Riqueza del grabado en el Salón de Santa Fe", *La Nación*, Buenos Aires, May 25, 1971.)

38 In this sense, the Art Gallery exhibition showed continuity of the diverse strategies to promote printmaking that had been fostered throughout the previous decade. At the same, it intended to inaugurate the publishing initiatives that Gallery Director Víctor Najmías was to implement in later years.

39 N/a. N/t, *Grabado. Arte para todos*, *exhib. cat.*, Buenos Aires, Art Gallery International, 1971.

40 Hernández Rosselot. "El Grabado: un arte al alcance de todos", *La Razón*, Buenos Aires, April 24, 1971.

41 Paley, Marcos. N/t, *Juan Carlos Romero*, *exhib. cat.*, Buenos Aires, Galería Arte Nuevo, 1971. My italics.

42 Paley agreed: "These drawings can be reproduced by any known means without losing a single distinctive quality. They could even be enhanced if this happened, for it would include an aspect that he [Romero] cares much about; i.e. *the possibility of multiplying the information.*" (*Ibid*. My italics.)

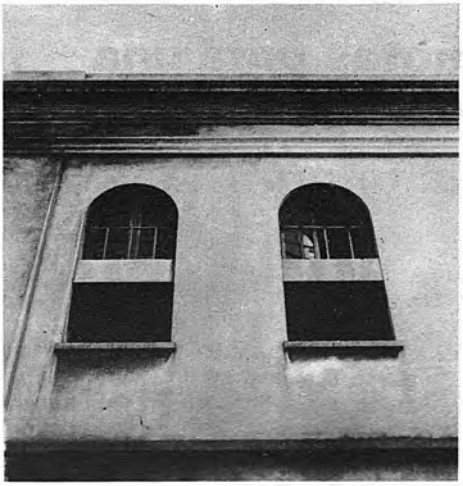
43 In the context of the "II Trienal de Grabado de la Provincia de Buenos Aires", in the months of November and December.

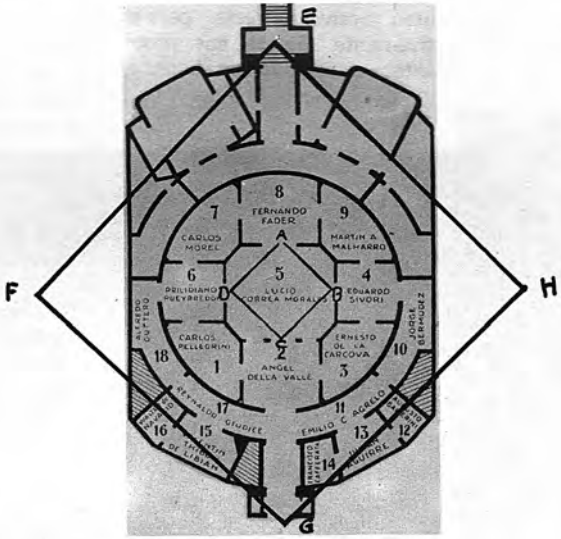
44 These ideas became more explicit in his January 1972 contribution to the "Segunda Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano". Romero presented a similar system composed of three prints (*Para un sistema gráfico I*, *II* y *III*) in which one of the components bore the Biennial's name, venue, and duration.

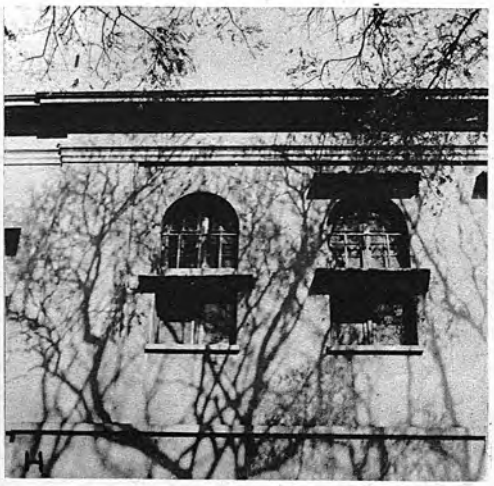
***Dibujos no dibujados*, 1971. Siete dibujos, fibra y lápiz sobre papel [Seven drawings, markers and pencil on paper], 75,3 x 67,6 c/u [each]. Colección privada [Private collection].**

En la página siguiente [On the next page]:
4.000.000 m² de la Ciudad de Buenos Aires (detalle) [(detail)], 1970. Texto y diez fotografías [Text and ten photographs], 60 x 50 c/u [each]. Colección del artista [The artist's collection].

E




E
F
H
G
8
FERNANDO FADER
A
7
CARLOS MOREL
9
MARTIN A MALHARRO
6
PRILIDIANO PUEYRREDON
D
5
LUCIO CORREA MORALES
B
4
EDUARDO SIVORI
ALFREDO GUTIERREZ
JORGE BERMUDEZ
18
CARLOS PELLEGRINI
1
2
ANGEL DELLA VALLE
ERNESTO DE LA CARCOVA
3
10
17
REYNALDO GIUDICE
11
EMILIO C. AGRELO
16
15
13
12
14
ANTONIO DE LIBIAN
FRANCISCO CAFFERATA
AGUIRRE



Cartografías y "crítica institucional"

A mediados de 1970, mientras propone desde el CEV sus exploraciones geométricas en torno al arte como sistema y proyecta la realización de *Swift en Swift*, Romero comienza a utilizar la fotografía en su obra. En agosto de ese año, varios meses después de la exposición en Carmen Waugh, el grupo que integra con Casas, Mazzoni, Pereira y Rollié participa en la muestra colectiva "Fotografía Nueva Imagen. Movimiento de Grupos Fotográficos" en la Galería Lirolay. Se trató de la primera de una serie de exposiciones del CEV, centrada en la experimentación con la imagen fotográfica.[45] En Romero, la elección de la fotografía, en tanto dispositivo de reproducción, respondía, antes que nada, a su proximidad conceptual y técnica con los procesos del grabado. En un breve texto que escribió entonces, señalaba esta filiación al referirse a la misma invención de la fotografía, la que "reporta un hecho de importancia para la sociedad de participación masiva: la posibilidad de reproducción múltiple a escala de la imagen

Cartographies and "institutional criticism"

In mid-1970, as Romero proposed his geometric explorations on art as a system and planned *Swift en Swift,* he began to use photography in his works. That same year, in August, several months after the Carmen Waugh exhibition, the group consisting of Romero, Casas, Mazzoni, Pereira, and Rollié took part in the collective exhibition entitled "Fotografía Nueva Imagen. Movimiento de Grupos Fotográficos" at the Lirolay Gallery. This was the first in a series of CEV exhibitions focusing on experimentation with photographic images.[45] In Romero's case, the choice of photography as a reproduction device lay in its conceptual and technical proximity to printmaking processes. In a short text he wrote at the time, he highlighted the fact by drawing attention to the invention of photography, which "implied an important event for massive social participation: the possibility of reproducing an image to scale, something that until then could be done only by handmade graphic devices (etching, lithography,

que solo era posible hasta ese momento por medios gráficos artesanales (aguafuerte, litografía, xilografía)".[46] Pero la fotografía también se desmarcaba del grabado al torcer sus presupuestos técnicos artesanales, al mismo tiempo que abría paso, en la producción de Romero, a una promiscua y desjerarquizada incorporación de imágenes impresas, activando inquietantes descalces y potentes interferencias entre gráfica artística, gráfica popular e imagen mediática.

En la obra del artista, la inclusión de la fotografía diagrama una doble estrategia. Por un lado, posibilita la apropiación y reproducción de imágenes sobre acontecimientos sociales y políticos inmediatos, directamente tomadas de las redes de comunicación contemporáneas; una dirección crítica –a la que nos referiremos más adelante– que, como hemos visto, *American way of life* anticipaba de manera temprana en 1966, al incorporar una fotografía de prensa. Por otro lado, Romero utiliza la fotografía en una serie de propuestas centradas en el desmantelamiento crítico de los ordenamientos conceptuales, perceptuales y discursivos de la institución artística, problemática que se ubica en proximidad a la operación que Benjamin Buchloh ha denominado "crítica institucional": "una crítica que opera en el nivel de la 'institución' estética" e implica, en palabras del autor, "un reconocimiento de que los materiales y los procedimientos de producción, las superficies y las texturas, las localizaciones y el emplazamiento no son solo cuestiones pictóricas o escultóricas que haya que afrontar en términos de una fenomenología de la experiencia visual y cognitiva o mediante un análisis estructural del signo", sino elementos "que se encuentran desde siempre inscritos en las convenciones del lenguaje y, por tanto en el seno de las relaciones de poder institucional y de la inversión ideológica y económica".[47]

En noviembre de 1970 Romero participa en la primera edición del "Certamen Nacional de Investigaciones Visuales" con una obra que se ubica en esta dirección crítica. En el marco de las apuestas modernizadoras que movilizaban en esos años el

***4.000.000 m² de la Ciudad de Buenos Aires* (detalle) [(detail)], 1970. Texto y diez fotografías [Text and ten photographs], 60 x 50 c/u [each]. Colección del artista [The artist's collection].**

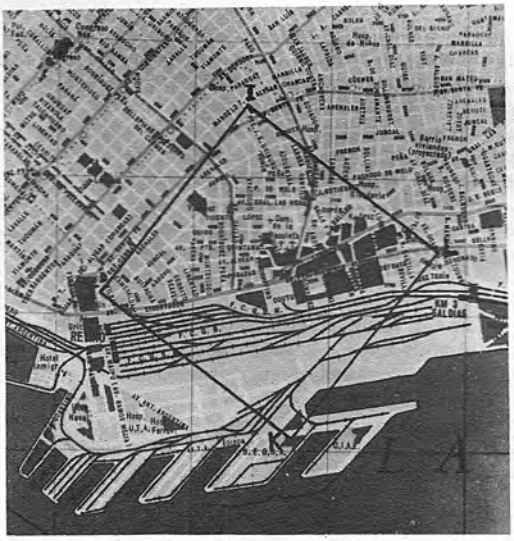
and xylography.)".[46] Photography also differentiated itself from printmaking by changing the latter's technical assumptions. At the same time, in Romero's production it made way for a promiscuous, ordinary inception of printed images, activating disturbing disengagements and powerful jamming among art graphics, popular graphics, and media image.

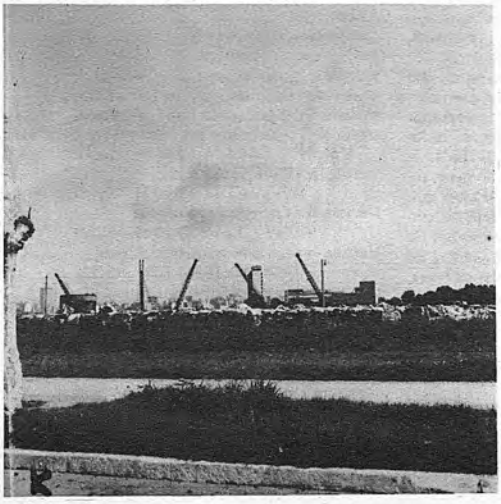
In Romero's work, the inclusion of photography outlines a twofold strategy. On the one hand, photography enables the appropriation and reproduction of images about immediate social and political events. This points to a critical path (more about it later on) that, as we have seen, *American way of life* had anticipated in 1966 by including a photograph from the printed press. On the other hand, Romero used photography in a series of proposals that focused on the critical dismantling of conceptual, perceptual, and discursive precepts established by the art institution. These problems lie in the same area as an operation that Benjamin Buchloh has called "institutional criticism": "criticism operating at the level of the 'aesthetic' institution". In Buchloh's words, it implies "recognition that production materials and procedures, surfaces and textures, locations and places are not just pictorial or sculpture issues to be solved in terms of the phenomenology of visual and cognitive experience or through a structural analysis of the sign" but elements "that have always been part of our language conventions, and therefore have been at the core of institutional power relations and of ideological and economic investment."[47]

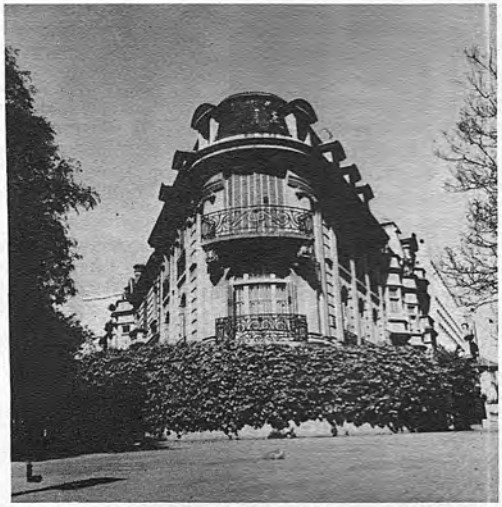
In November 1970 Romero took part in the first edition of the "Certamen Nacional de Investigaciones Visuales [National Contest of Visual Explorations]" with a work that followed the critical path mentioned. In the context of the modernizing

I

J

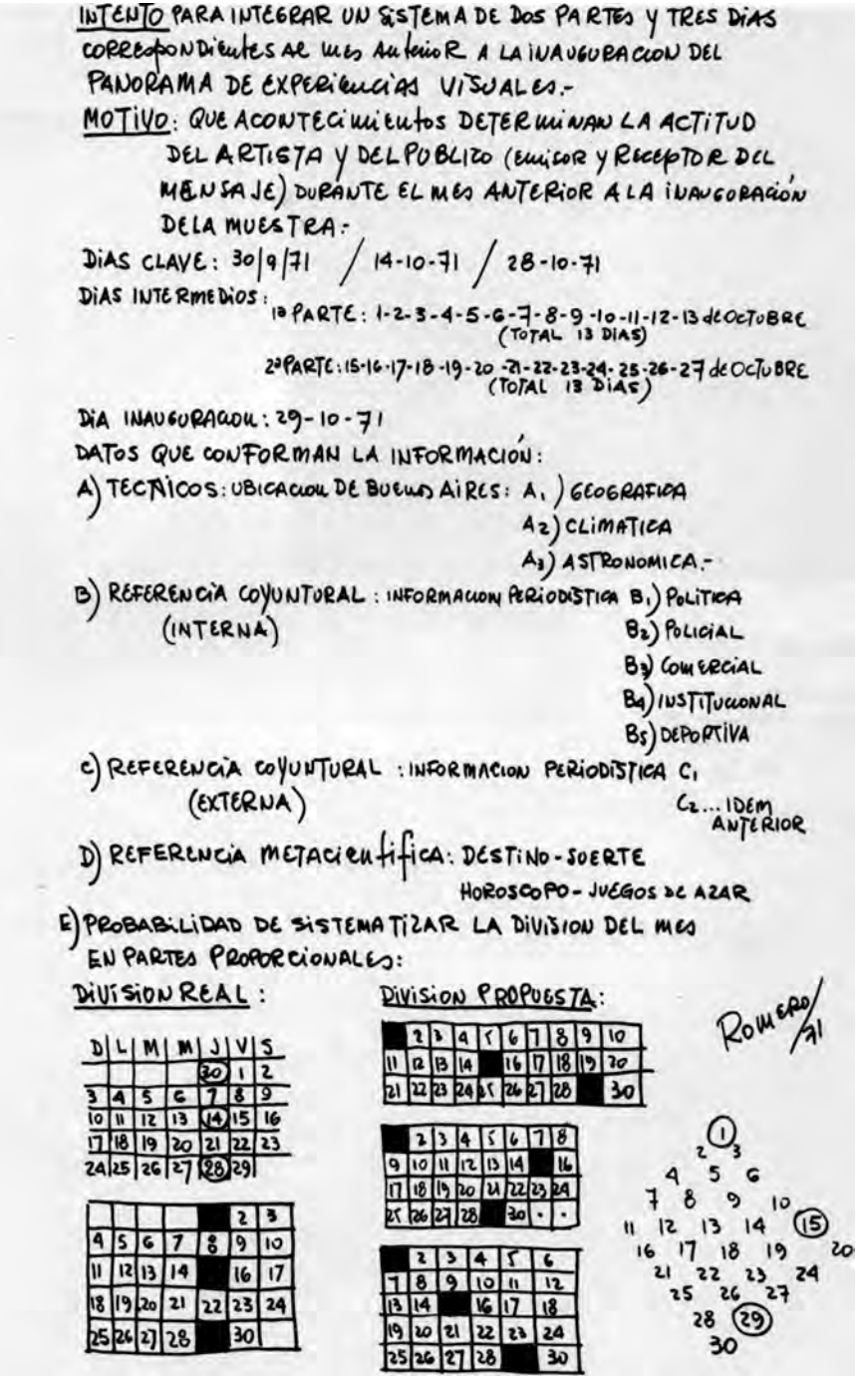

KM 3
SALDIAS
Hotel
Hosp.
U.T.A.


K


L

campo artístico, la creación del certamen ocupaba el lugar de la recientemente creada sección de "Investigaciones Visuales", incorporada en 1968 en el tradicional "Salón Nacional de Artes Plásticas", como gesto tardío de apertura a las nuevas tendencias y lenguajes que venían ocurriendo desde hacía una década, al margen del mismo salón.
Caracterizada por la prensa como una "obra conceptual",[48] la propuesta de Romero, titulada *4.000.000 m² de la ciudad de Buenos Aires*, presentaba una distancia más que evidente respecto de los planteos lumínicos y cinéticos que el certamen acogía como experiencias destacadas bajo la rúbrica de "Investigaciones Visuales"; al mismo tiempo que, a partir de la introducción del dato referencial de la imagen fotográfica, Romero volvía sobre la problemática de la experiencia artística como sistema desde una perspectiva nueva.
4.000.000 m²… estaba conformada por una serie de documentos gráficos: un plano de las Salas Nacionales (institución sede del certamen), un mapa y ocho fotografías (tomadas por su amigo y fotógrafo Guillermo Pérez Curtó) de la ciudad de Buenos Aires y un texto en el que la propuesta era 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.)".[49] Sobre el suelo de la sala de exposición, las letras A, B, C y D identificaban los vértices de un cuadrado virtual, denominado por Romero "generador". Un segundo cuadrado, "de cierre de la información", trazado sobre el plano de la institución, situaba sus vértices E, F, G y H en cuatro puntos exteriores al edificio, desde donde habían sido tomadas cuatro de las fotografías presentadas como parte del sistema, registros de la fachada y paredes exteriores de las Salas Nacionales. Así, Romero inscribía su primer cuadrado "generador" en uno mayor, a su vez comprendido en un tercero, denominado "de cierre total" (cuya superficie alcanzaba *4.000.000 m²*), graficado sobre el mapa de la ciudad de Buenos Aires. Las letras I, J, K y L, que

challenges that mobilized the art field at the time, this contest took the place of the recently created "Visual Explorations" incorporated into the traditional "Salón Nacional de Artes Plásticas" in 1968, belatedly acknowledging the new trends and languages that had been circulating for a decade on the margins of the Salon.
Described by the press as a "conceptual work",[48] Romero's proposal *4.000.000 m² de la ciudad de Buenos Aires* was obviously very far from the light and kinetic ideas that the contest received as significant experiences under the heading "Visual Explorations." Also, by introducing photography as reference data, Romero returned, from a novel perspective, to the problems posed by the art experience as a system.
4.000.000 m²… consisted of a series of graphic documents: a blueprint of the Salas Nacionales (the seat of the contest), a map, and eight photographs of the City of Buenos Aires taken by his friend photographer Guillermo Pérez Curtó. It all came with a text in which Romero defined his proposal as "a system composed of semi-fixed parts (streets, blocks, buildings, and trees) and mobile parts (people, animals, water, light, telephone communications, radio, television, cars, garbage incineration, trains, gas, etc.)"[49] On the floor of the exhibition hall, the letters A, B, C, and D identified the vertexes of a virtual square that Romero named "generator." A second square "that completed the information" had been drawn on the blueprint, with its vertexes E, F, G, and H on four points outside the building from where four of the photographs showing the façade and outer walls of the Salas Nacionales had been taken. Thus Romero inscribed his "generator" piece into a larger one that was in turn included into a third piece called "complete information", with a total surface of 4,000,000 *m²* and displayed in graph format on the map of the city of Buenos Aires. The letters I, J, K, and L that identified the vertexes of the largest square also showed the places from where the remaining four photographs had been taken. The text indicated the date, time, and geographic locations for every shot.



INTENTO PARA INTEGRAR UN SISTEMA DE DOS PARTES Y TRES DIAS CORRESPONDIENTES AL MES ANTERIOR A LA INAUGURACION DEL PANORAMA DE EXPERIENCIAS VISUALES.-

MOTIVO: QUE ACONTECIMIENTOS DETERMINAN LA ACTITUD DEL ARTISTA Y DEL PUBLICO (EMISOR Y RECEPTOR DEL MENSAJE) DURANTE EL MES ANTERIOR A LA INAUGURACIÓN DE LA MUESTRA.-

DIAS CLAVE: 30/9/71 / 14-10-71 / 28-10-71

DIAS INTERMEDIOS:
1ª PARTE: 1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12-13 de OCTUBRE (TOTAL 13 DIAS)
2ª PARTE: 15-16-17-18-19-20-21-22-23-24-25-26-27 de OCTUBRE (TOTAL 13 DIAS)

DIA INAUGURACION: 29-10-71

DATOS QUE CONFORMAN LA INFORMACIÓN:

A) TECNICOS: UBICACION DE BUENOS AIRES: A_1) GEOGRAFICA
A_2) CLIMATICA
A_3) ASTRONOMICA.-

B) REFERENCIA COYUNTURAL (INTERNA): INFORMACION PERIODISTICA B_1) POLITICA
B_2) POLICIAL
B_3) COMERCIAL
B_4) INSTITUCIONAL
B_5) DEPORTIVA

C) REFERENCIA COYUNTURAL (EXTERNA): INFORMACION PERIODISTICA C_1
C_2... IDEM ANTERIOR

D) REFERENCIA METACIENTIFICA: DESTINO-SUERTE
HOROSCOPO - JUEGOS DE AZAR

E) PROBABILIDAD DE SISTEMATIZAR LA DIVISION DEL MES EN PARTES PROPORCIONALES:

DIVISION REAL:

D	L	M	M	J	V	S
				30	1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	

					2	3
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14		16	17
18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28		30	

DIVISION PROPUESTA:

	2	3	4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14		16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27	28		30

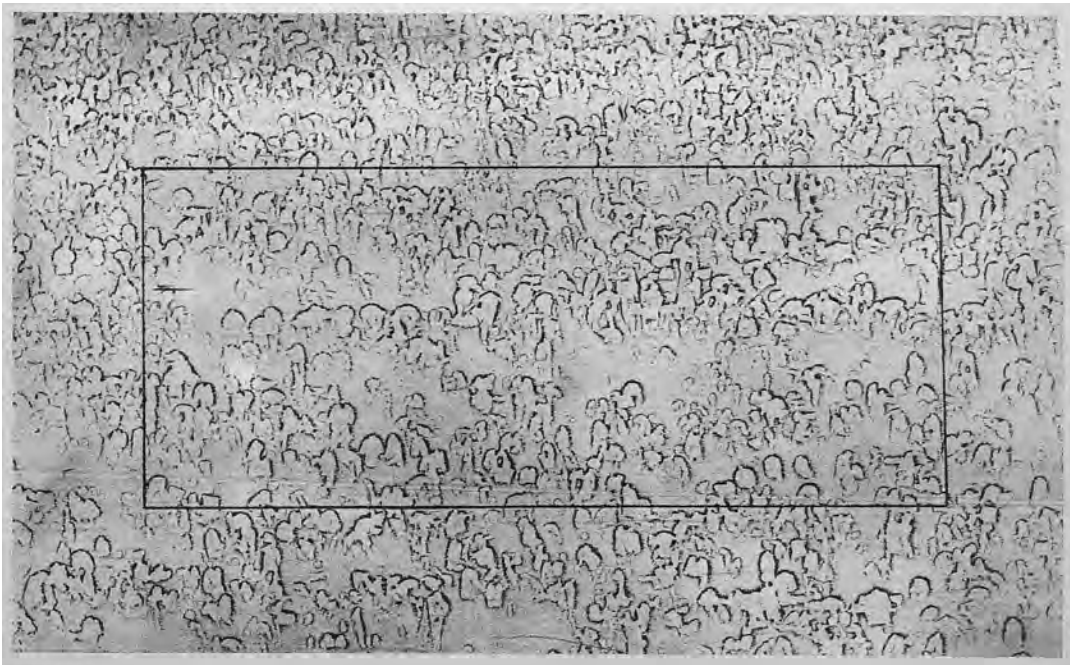
	2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14		16
17	18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28		30	.	.

	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12
13	14		16	17	18
19	20	21	22	23	24
25	26	27	28		30

ROMERO/71

1
2 3
4 5 6
7 8 9 10
11 12 13 14 15
16 17 18 19 20
21 22 23 24
25 26 27
28 29
30

Ω30/9/71 (para un sistema I), 1971. Proyecto publicado en el catálogo *Panorama de Experiencias Visuales* [A project published in the *Panorama de Experiencias Visuales* catalog], Fundación Lorenzutti. Archivo JCR [JCR Archive].



***Acumulación*, 1969. Fotocopia [Photocopy], 21 x 29,5. Colección del artista [The artist's collection]**

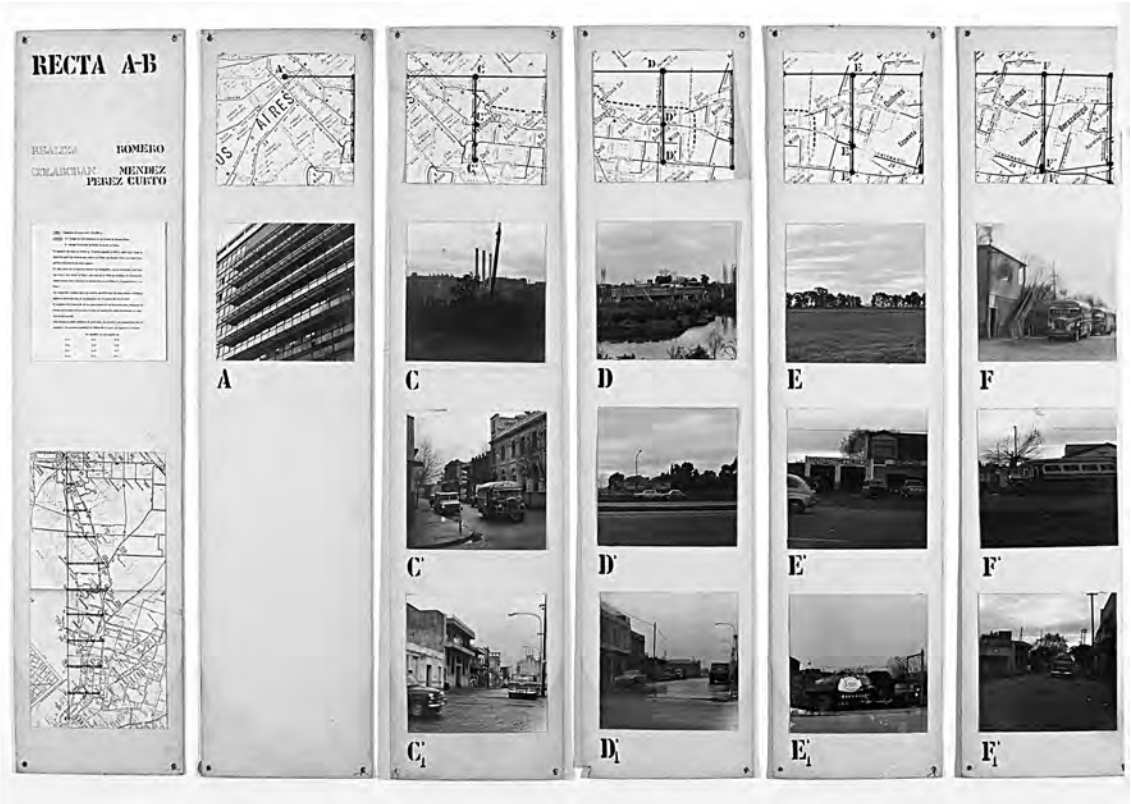
identificaban sus vértices, constituían otros tantos puntos precisos desde donde se habían tomado otras cuatro fotografías. El texto presentaba el detalle de la fecha, hora y punto geográfico de cada una de las tomas.

En el mismo texto, Romero argumentaba que, entre las partes que conforman el sistema, solo las personas "pueden tomar conciencia" del mismo, integrando "en forma subjetiva la obra".[50] En tal sentido, el cuerpo documental de *4.000.000 m²*... constituía el punto de partida de un *proceso mental*, reflexivo y "desmistificador [sic] de la creación artística".[51] En la operación de articular los diferentes niveles de información entregados por la obra, el espectador abandonaba su tradicional actitud como "contemplador", para interpelar activamente el cuerpo de datos en una doble práctica de despiece y recomposición de la trama de relaciones del sistema. Al reconstruir mentalmente el espectador dicha

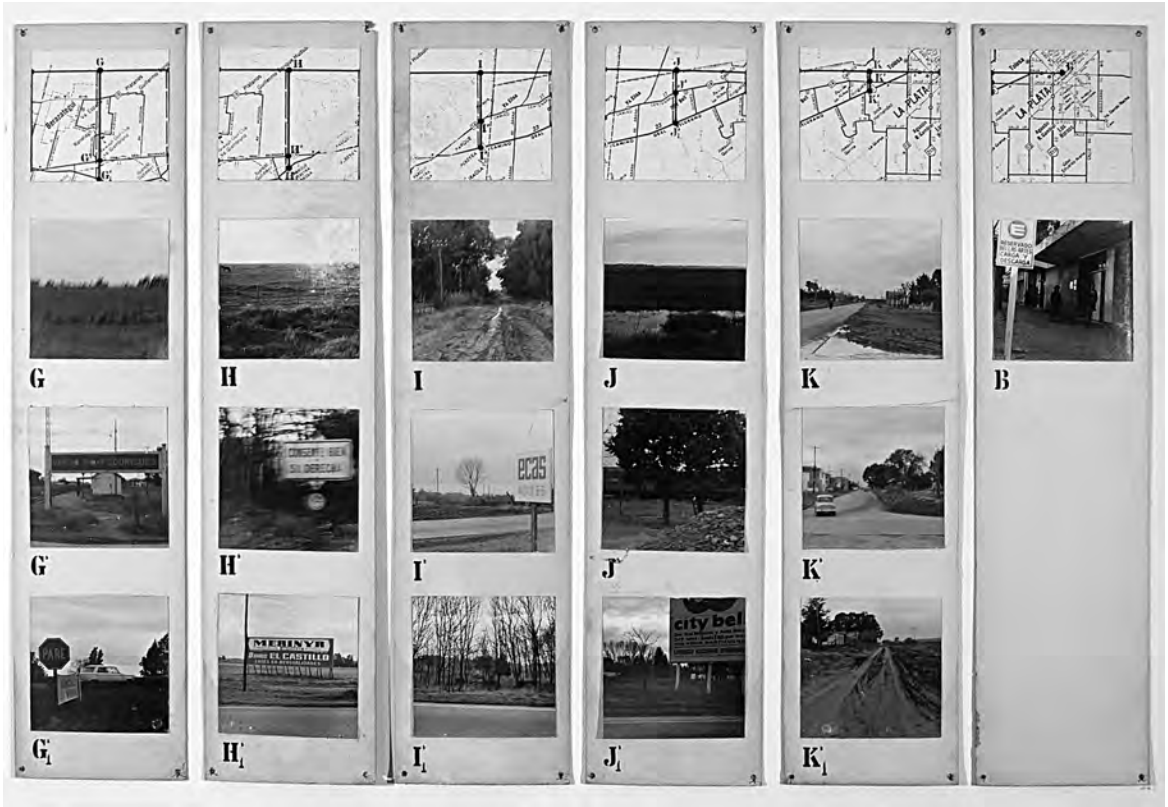
In the text, Romero argued that, of all the parts composing the system, only people "can gain awareness" of it and incorporate the work "subjectively."[50] In this sense, the documental corpus of *4.000.000 m²* ... was the starting point of a reflexive, demystifying, *mental process* concerning artistic creation."[51] In an operation that articulated the various levels of information provided by the work, the viewer abandoned her traditional "gazing" role to actively question the data by both taking apart and putting back together the system's relations. Driving the viewer to reconstruct such relations in her mind, and so becoming conscious that they integrated a system, Romero sought to decenter the traditional roles of artist and public, denaturalizing the hierarchies of power that such constructions amount to in their established regime. In a further turn of the screw encouraged by the work, the institution was subjected to criticism. By *piercing* the walls of the Salas Nacionales, creating

trama, volviendo consciente (en consecuencia) su pertenencia al sistema, la propuesta de Romero buscaba descentrar los tradicionales lugares del artista y el público, desnaturalizando las jerarquías de poder que tal construcción comporta en su régimen instituido. Pero era la misma institución la que, en una vuelta más de tuerca de la obra, resultaba sometida a crítica. Al *perforar* las paredes de las Salas Nacionales, poniendo en tensión la institución con su afuera (en la inversión que operaba la obra al *introducir* las fotografías de las vistas *exteriores* del edificio), señalándola en la trama misma de la ciudad, el proyecto desmontaba la ficción del museo como "cubo blanco" y espacio "neutro", para advertir que la institución artística no es ajena al tejido de relaciones (asimétricas) de poder que la traza urbana replica en sus límites e itinerarios prefijados, en sus ordenamientos y trayectos administrados.
En febrero de 1971, *4.000.000 m²* ... formó parte de la exposición "From Figuration Art to Systems Art in Argentina", organizada por el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAYC) en el Camden Arts Centre de Londres. Es interesante reparar en las contradicciones que parecieran derivar de la presentación de esta obra en el centro británico. El hecho de que *4.000.000 m²*... fuera realizada por Romero para exhibirse en las Salas Nacionales no constituía una condición meramente accidental, sino que determinaba la estructura misma de la obra. En una dirección crítica que el mismo artista advertiría ese mismo año al caracterizar a *Swift en Swit* como "grabado situacional", *4.000.000 m²*... había sido concebida para un espacio preciso y de acuerdo a su ajuste a una *situación* determinada. Así, la obra de Romero disputaba su espesor conflictual no en la autosuficiencia del conjunto de fotos y registros gráficos que el artista exhibía, sino en la trama de relaciones que el cuerpo de documentos articulaba con el espacio donde era mostrado. Lo que la propuesta de Romero parece dejar en claro es que si la obra se presenta inevitablemente atada a una serie de regulaciones institucionales que la legitiman, al mismo tiempo, la institución artística no es ajena a una trama de

a tension between the institution and its exterior (since the work inverted places by *introducing* photographs of the building's *outside* views) and pointing to it within the very weft of the city, this project destroyed the fiction that the museum was a "white cube" and a "neutral" space. The work was a warning that the art institution is not alien to the (asymmetric) weft of power relations replicated by the town planning's predetermined boundaries and itineraries as well as by its ordained norms and pathways.
In February 1971, *4.000.000 m²*... was included in "From Figuration Art to Systems Art in Argentina", an exhibition staged by Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires [Buenos Aires Center for the Arts and Communication] (CAYC) at the Camden Arts Centre in London. It is worth noting the contradictions that this work seemed to raise in the British arts center. That Romero had made *4.000.000 m²*... to be exhibited at the Salas Nacionales was no accident; on the contrary, it was determinant to the very structure of the work. Following a critical path that Romero would remark on that same year when he described *Swift en Swift* as a "situational print", *4.000.000 m²*... had been conceived for a certain place and adjusted to a given *situation*. Romero's work did not play its conflictual density within the self-sufficiency of the photographs and graphic records exhibited but in the relations that the documental corpus articulated with the place of exhibition. What Romero's proposal seemed to make clear was that if a work is inextricably attached to the institutional regulations that legitimize it, the art institution is not alien to the weft of power that contains it, at the same time surpassing and determining it. Because of this, exhibiting *4.000.000 m²*... at the Camden Center entailed a problem. One cannot but wonder whether or not it sufficed to show the same photographs to convey the critical tone of Romero's system-work, or whether the very concept demanded to be adapted to the new exhibition circumstances (a different place in a different city) in view of the polemic projections it meant to activate. If *4.000.000 m²*... intended to dismantle or, at any rate, disturb institutional power



***Segmento de recta A-B = 53.000 mts.*, 1971. Fotografías intervenidas con fibra sobre 12 secciones de cartón [Photographs intervened with fiber on 12 sections of cardboard cuts], 97,3 x 268,8. Colección [Collection] Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.**



En la página siguiente [On the next page]:
Leche para los pobres, 1972. Fotocopia y fibra [Photocopy and markers], 90,2 x 60,2. Colección del artista [The artist's collection].

O

LECHE

POBRES

SEGURIDAD

SUEÑOS

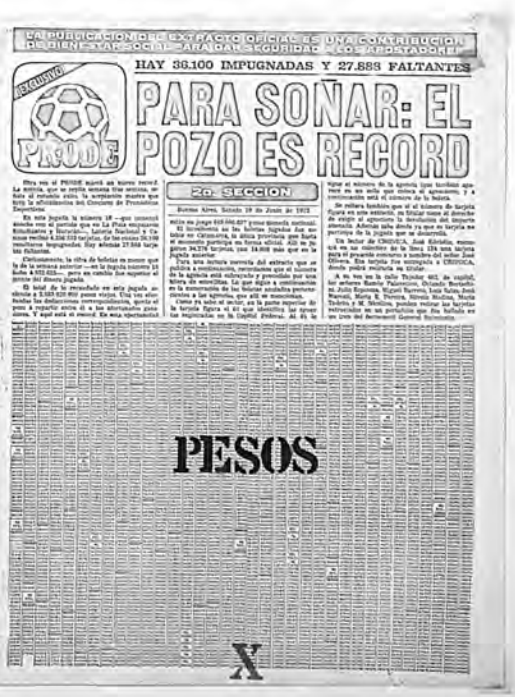
ILUSION

JUEGO

RIQUEZA

SUERTE

BS: MAS SEGURIDAD



LA PUBLICACION DEL EXTRACTO OFICIAL ES UNA CONTRIBUCION DE BIENESTAR SOCIAL PARA DAR SEGURIDAD A LOS APOSTADORES

HAY 36.100 IMPUGNADAS Y 27.888 FALTANTES

EXCLUSIVO PRODE

PARA SOÑAR: EL POZO ES RECORD

2a. SECCION

Buenos Aires, Sábado 19 de Junio de 1972

PESOS

X

ILUSION CON SUERTE TODOS SERAN RICOS

JUEGO LOS POBRES TENDRAN LECHE

SEGURIDAD CON SU JUEGO Y SUS SUEÑOS

SUEÑOS REALIZAN TODAS SUS NECESIDADES

SERA JUGUETE Y JUGADOR A LA VEZ

PRODE: PROVEERA LECHE PARA LOS POBRES

poder de la que forma parte, pero que a la vez la excede y determina. En tal sentido, la exhibición de *4.000.000 m²*... en el Camden no dejaba de resultar problemática. Es ineludible preguntarse si era suficiente con exhibir las mismas fotografías para comprender el tenor crítico de la obra-sistema de Romero o si, por el contrario, el mismo concepto de la obra reclamaba, en las proyecciones polémicas que buscaba activar, su adecuación en función de la nueva *situación* de exposición (otro espacio, otra ciudad). Si *4.000.000 m²*... pretendía desmontar (o por lo menos perturbar) las relaciones de poder institucional vulnerando la sospechosa autonomía del museo, esta vez era la misma institución la que, en una precoz inversión de la apuesta de la obra, parecía tomarse revancha al integrar sin conflicto la propuesta de Romero al mismo dispositivo museal cuya lógica había sido desafiada.

Esta contradicción, sin embargo, no puede pensarse fuera del proyecto impulsado por el CAYC (y más concretamente, por su director, el crítico y empresario Jorge Glusberg) en la legitimación y proyección internacional de las prácticas conceptuales locales. Fundado en 1968 con el nombre de Centro de Estudios en Arte y Comunicación (CEAC), el CAYC había iniciado su programa de exposiciones al año siguiente, con una muestra de gráficos por computadora en la Galería Bonino, que posteriormente fue exhibida en diferentes centros internacionales. Glusberg había convocado a un grupo de artistas, entre quienes se encontraba Romero, para participar de un seminario con especialistas del Centro de Cálculo de la Escuela ORT, destinado a investigar las posibilidades de la computadora en la producción de imágenes, utilizando un *plotter* de dibujo. La exposición en Bonino reunía una selección de estos trabajos,[52] junto con los de artistas ingleses, estadounidenses y japoneses. En el catálogo se señalaba como principal objetivo del centro "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".[53] Si estas primeras

relations by violating the museum's suspicious autonomy, on this occasion the institution itself, precociously inverting the work's proposal, seemed to take revenge by integrating, without conflict, Romero's work into the very apparatus whose logic had been challenged.

However, in regard to the legitimization and international projection of local conceptual practices, such a contradiction cannot be considered outside of the project fostered by CAYC and, more specifically, by its director, critic and entrepreneur Jorge Glusberg. Created in 1968 under the name of Centro de Estudios en Arte y Comunicación [Study Center for Art and Communication] (CEAC), CAYC had started its program the following year with an exhibition of computerized graphs the Bonino Art Gallery. The works were then shown at various international centers. Glusberg had called on a group of artists –Romero among them –to participate in a seminar with specialists from the Centro de Cálculo de la Escuela ORT [ORT School Calculus Center]. The seminar aimed to research into the computer's possibilities of producing images through a drawing plotter. The Bonino exhibition gathered a selection of these works,[52] and included others by English, American, and Japanese artists. The catalog pointed out that the center's main objective was "to foster projects and exhibitions that brought together art, technology, and the community's interests in an effective interchange that would highlight the new unity among art, science, and the social environment."[53] While the first few exhibitions focused on the combination between art and technological research,[54] the following year Glusberg gave the project a different turn. In August 1970 he organized an exhibition entitled "De la Figuración al Arte de Sistemas [From Figuration to Systems Art]" at the Córdoba Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio A. Caraffa" [Córdoba Province Museum of Fine Arts "Emilio A. Caraffa"], in which he exhibited objects, documents, and photographs by Luis Benedit, Nicolás García Uriburu, and Edgardo Vigo. The "systems art" category that he used then for the first time kept its affinity with the issues of comput-

***Segmento de línea recta*, 1972/ 2009. Seis fotografías y fibra [Six photographs and markers], 40 x 50 c/u [each]. Colección del artista [The artist's collection].**

muestras centraban su interés en el cruce entre el arte y las investigaciones tecnológicas,[54] al año siguiente Glusberg cambiará estratégicamente el rumbo de su proyecto. En agosto de 1970 organiza la exposición "De la Figuración al Arte de Sistemas" en el Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio A. Caraffa" de Córdoba, con objetos y documentación gráfica y fotográfica de Luis Benedit, Nicolás García Uriburu y Edgardo Vigo. La categoría de "arte de sistemas", que utiliza por primera vez entonces, mantiene su afinidad con los planteos del arte por computadora, pero al mismo tiempo incorpora a su órbita una serie de prácticas inscriptas en los desarrollos del conceptualismo (y, en cierta forma, contrarias a las tendencias tecnológicas), que serán ampliamente promovidas por el CAYC en los años siguientes. La exposición del centro porteño en el Camden mostraba este doble enclave: si desde su nombre buscaba prolongar el proyecto abierto por la muestra en Córdoba, expandida en la selección de las propuestas de veinticinco artistas; al mismo tiempo Glusberg exhibía una serie de gráficos por computadora (nuevamente bajo la denominación genérica de "Arte y cibernética"), trazando una implícita continuidad entre el programa inicial del

erized art while incorporating practices coming from developments in conceptualism. Although these were somehow at odds with technological trends, they were widely promoted by CAYC over the following years. The exhibition of Buenos Aires City at Camden had a twofold purpose. While its name sought to prolong the project inaugurated in Córdoba and expanded through the twenty-five artists chosen, Glusberg simultaneously exhibited a series of computerized graphs, again under the generic name "Arte y cibernética (Art and Cybernetics]". Thus there was some implicit continuity between CAYC's initial program and its director's new efforts to sanction conceptualisms.
We have seen that the notion of system had already been included in the works of Romero and of other CEV members. The group viewed it as a critical concept to contest the wholeness of the artwork and introduce permeability into the rigid polarizations established between artist and public, between art and social life. Glusberg appropriated such arguments, but he demanded that *his* "systems art" constitute the theoretical battleground for the legitimization of conceptual practices. His double stake involved CAYC's place in the local context (the

CAYC y la nueva apuesta de su director en la sanción de los conceptualismos.
Como hemos visto, la noción de sistema no era ajena por entonces a la producción de Romero y de los demás integrantes del CEV. Para el grupo operaba como un concepto crítico desde donde impugnar la integridad de la obra de arte y volver porosas las rígidas polarizaciones instituidas entre artista y público, entre arte y vida social; Glusberg, aunque haciendo suyos estos argumentos, antepondrá otra exigencia. *Su* "arte de sistemas" constituirá la plataforma teórica desde donde librará la batalla en la legitimación de las prácticas conceptuales, en una doble apuesta en la que estarán en juego el lugar del CAYC en el contexto local (implícitamente posicionado como sucesor del interrumpido proyecto de Jorge Romero Brest en el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, cuyos centros de arte son cerrados definitivamente en 1970) y su proyección en la escena internacional. La presentación de *4.000.000 m²*... en el Camden se ubicaba, así, en la tensión entre un tipo de obra que buscaba inquietar, desde su intervención táctica, la lógica del dispositivo museal, y su temprana institucionalización (neutralizante) bajo la rúbrica genérica del "arte de sistemas".

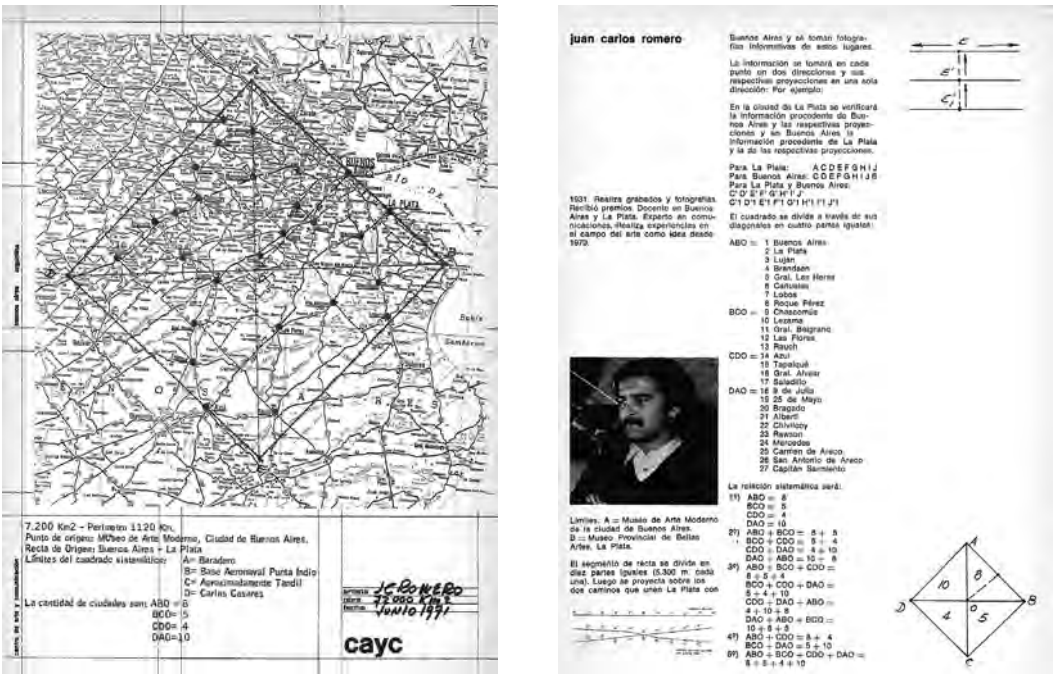
Center was supposed to be the successor of Jorge Romero Brest's thwarted project at the Instituto Di Tella Centro de Artes Visuales, closed down in 1970) and its international projection. Thus, the presentation of *4.000.000 m²*... at Camden stood in between the type of work whose tactical intervention sought to shake the logic of the institutional apparatus (the museum) and to achieve a (neutralizing) form of institutionalization under the generic name "systems art."
In June 1971, Glusberg gathered 101 Argentine and foreign artists at the MAM's halls in an exhibition that was no doubt the greatest move he made for his institutional program "Systems Art". The introduction to the catalog proposed this concept as the unifying category for diverse yet coexistent practices. "Art as an idea, political art, ecological art, the art of propositions, or cybernetic art" pointed, in Glusberg's words, "to processes rather than to finished products of 'good quality art.'"[55]
Romero participated with a work simultaneously exhibited at the MAM and at the La Plata Museo Provincial de Bellas Artes, which was then showing "Arte Joven Platense [La Plata's Young Art]". In both cases he exhibited a new series of maps, writings,

En junio de 1971 Glusberg reunió a 101 artistas argentinos y extranjeros en las salas del MAM, en la exposición que, sin lugar a dudas, constituyó entonces la mayor apuesta dentro de su programa institucional: "Arte de Sistemas". En la introducción en el catálogo este concepto se proponía 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") coincidentes, en palabras de Glusberg, en apuntar a "procesos más que a productos terminados del 'buen arte'".[55]

Romero participó con una obra que era exhibida simultáneamente en el MAM y en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, donde tenía lugar entonces la muestra "Arte Joven Platense". En ambas instituciones expuso una nueva secuencia de mapas escritos y fotografías, montados sobre doce secciones de cartón, junto con un breve texto que, como en *4.000.000 m²...*, proporcionaba una serie de datos y referencias sobre el sistema. La obra, titulada *Segmento de recta A-B = 53.000 mts.*, proponía el trazado de una recta virtual entre la sede del MAM y el museo platense,[56] graficada sobre un mapa y segmentada en diez partes iguales, de 5.300 metros cada una. Esta dimensión era proyectada asimismo sobre dos caminos (Calchaquí y Gral. Belgrano) que unen las ciudades de Buenos Aires y La Plata, un trayecto que el artista realizaba entonces regularmente. En cada uno de los puntos determinados por la proyección, Romero tomó dos fotografías, en una y otra dirección del recorrido. La obra exhibía los sucesivos registros de esta operación doble y sistemática. El dispositivo fotográfico intervenía el *continuum* visual, recortaba el trayecto de la mirada, susceptible de ser reconstruido por el observador en una operación intelectiva, "para que en La Plata se verifique la información desde Buenos Aires" y viceversa, señalaba Romero en el texto. Sin embargo, el planteo de *Segmento de recta…* no se agotaba en la sola reconstrucción del itinerario fijado por el artista, sino en la posibilidad del espectador, explicitada en el mismo texto, de intervenir, a su vez, ese trazado, seccionando la recta

[Tapa del catálogo de la exposición "Arte de Sistemas", organizada por el Centro de Arte y Comunicación en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, julio de 1971. Archivo JCR [Front cover of the "Arte de Sistemas" exhibition catalog. Organized by the Centro de Arte y Comunicación at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, July 1971. JCR Archive].

and photographs mounted on twelve cardboard supports. Like in *4.000.000 m²...*, a text provided data and references about the system. The work, entitled Segmento *de recta [Straight-line segment] A-B = 53.000 mts.*, proposed a virtual straight line between the MAM building and the La Plata Museum[56], drawn on a map and segmented into ten equal chunks of 5,300 meters each. The same dimension was projected onto two roads (Calchaquí and Gral. Belgrano) that connect the City of Buenos Aires and the City of La Plata and that the artist daily drove along. At each point determined by the projection,



***72.000 km²*, 1971. Proyecto de Juan Carlos Romero publicado en el catálogo "Arte de Sistemas". Archivo JCR [A project by Juan Carlos Romero published in the "Arte de Sistemas" catalog. JCR Archive].**

en cualquiera de sus puntos intermedios, para reactivar el trayecto pautado con nuevas resonancias de sentido: "Este sistema se podrá modificar en cada caso, de acuerdo a las proposiciones del espectador y le permitirá modificar los límites de la recta, de acuerdo a su interés".[57] Exhibida simultáneamente en dos museos, al mismo tiempo puntos de inicio y término del recorrido propuesto por la obra, el sistema de Romero partía de una codificación previa y arbitraria (el trazado de una recta virtual y su división en diez partes iguales) que determinaba su misma estructura, cancelando cualquier referencia a la exaltada subjetividad del artista y a la obra como vehículo de una sensibilidad privilegiada, para incitar, en la distancia objetiva introducida por el registro "neutro" del dato referencial fotográfico y la secuencia de mapas, una reflexión sobre el trayecto que mediaba entre ambas instituciones.

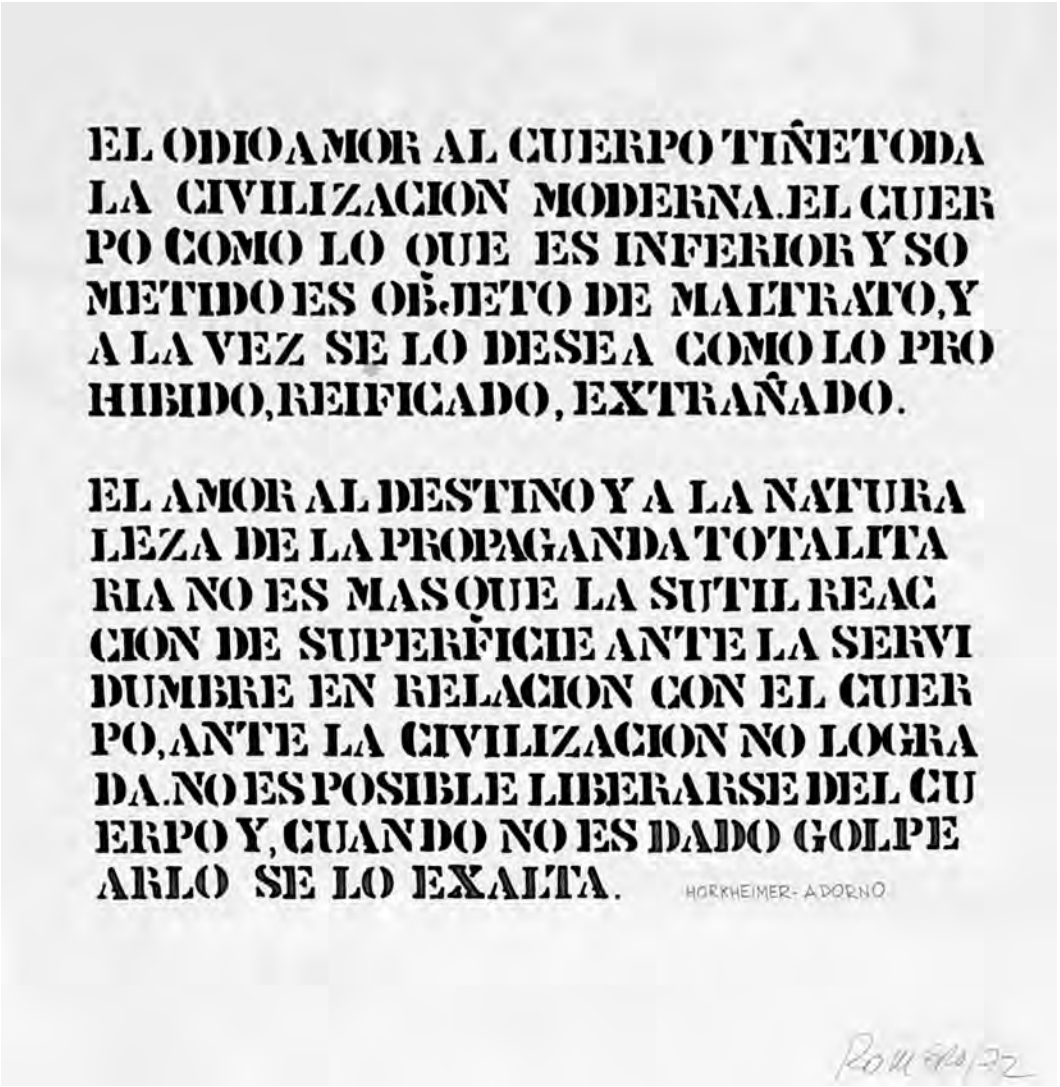
Romero took two photographs showing the way there and back. The work showed successive records of the double, systematic operation. The photographic device interfered in the visual *continuum* and encouraged the viewer to mentally reconstruct the route "so that the information sent from Buenos Aires could be verified in La Plata and the other way round" (Romero's text.) Still, the *Segmento de recta…* proposal did not stop at the mere reconstruction of the itinerary drawn by the artist, but urged viewers to resort to their possibilities of intervention. The text read explicitly that the viewer could act on the drawing by segmenting the straight line at any point, endowing the existing route with new effects of meaning. "This system can always be modified following the viewer's suggestions. Each viewer will be able to change the end of the straight line segments as she wishes."[57] Shown simultaneous-

***Destrucción y exaltación del cuerpo I* y *III*, 1972. Fotocopia sobre cartón [Photocopy on cardboard], 80 x 70 c/u [each]. Colección privada [Private collection].**

En 1972 Romero realizó *Segmento de línea recta*, una nueva obra en la que retomó la idea de recorrido entre dos centros artísticos, pero incorporando, al mismo tiempo, otros dos elementos que complejizaban la estructura de relaciones del sistema. Sobre la fotografía de un fragmento del mapa de la ciudad de Buenos Aires trazó una recta continua, próxima a cuatro puntos identificados con las letras A, B, C y D. En un breve texto Romero sintetizaba su propuesta en estos términos: "A partir de la distancia más corta (un segmento de recta), relacionar lugares de la ciudad de Buenos Aires que tengan un efecto directo sobre mí y el espectador a través de hechos objetivos u otros acontecimientos de carácter subjetivo". Cada uno de los puntos de la recta coincidía con un lugar preciso, también referido en el texto: ENTel (el lugar de trabajo de Romero), el MAM, el CAYC (sitios en los que exponía regularmente como artista) y el buque Granaderos en la Dársena Norte, que la dictadura de Lanusse empleaba como cárcel de presos políticos. El sistema se completaba con

ly at two museums, with the same starting and ending points, Romero's system started from a previous, arbitrary encoding –a virtual line divided into ten equal parts –that determined its structure. This device swept away any allusion to the artist's impassioned subjectivity and to the work as a vehicle for privileged sensitivity. Through the objective distance introduced by the "neutral" register of the photographic data and the map sequence, the work encouraged thoughts about the route connecting both institutions.

In 1972 Romero made *Segmento de línea recta*, a new work in which he resumed the idea of a route between two art centers. This time he added two new elements that made the system's relational structure more complex. On a partial photograph of a map of Buenos Aires City, Romero drew an uninterrupted straight line next to four points identified with the letters A, B, C and D. This is how he summarized his proposal in a brief text: "Starting from the shortest distance (a straight line segment), con-



Destrucción y exaltación del cuerpo II **(detalle) [(detail)], 1972. Fibra sobre papel [Markers on paper], 80 x 70. Colección privada [Private collection].**

cuatro fotografías de estos lugares. Si la obra hacía referencia a un recorrido que, en parte, Romero realizaba cotidianamente, la inclusión de la cárcel como remate de la línea recta aludía, de manera implícita, a la privación de la libertad como potencial destino del artista, entonces comprometido activamente en la militancia sindical.

En una dirección que reponía el gesto crítico de *4.000.000 m²…*, Romero ubicaba las sedes del MAM y del CAYC en la trama de la ciudad, pero al mismo tiempo introducía un elemento (la cárcel, perturbadoramente unida a dichas instituciones a través de una recta continua) que reconducía la obra, en las resonancias de sentido que habilitaba, al espesor conflictual de la realidad sociopolítica inmediata. Al mismo tiempo, la obra habilita una lectura en clave foucaltiana, donde la institución artística se presenta como dispositivo disciplinario (de la misma manera que para Foucault lo son la clínica y la prisión), equiparada a otras instituciones de control social, como el lugar de trabajo y la cárcel.

45 Participaron además los grupos Beta, Experimental Buenos Aires, Fotográfico Experimental, Imago, Grupo Imagen y Uno.

46 Romero, Juan Carlos. "Notas para una teoría de la fotografía", *Fotovisión*, Año 1, Nº 1, Buenos Aires, abril de 1971.

47 Buchloh, Benjamin. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004, p. 193.

48 S/a. "Investigaciones Visuales", *La Nación*, Buenos Aires, 21 de noviembre de 1970.

49 Romero, Juan Carlos. S/t, 1970. Archivo del artista.

50 *Ibíd.*

51 S/a. "4.000.000 m² de la Ciudad de Buenos Aires", *Fotovisión*, Año 1, Nº 1, Buenos Aires, abril de 1971.

52 En Bonino se exhibieron trabajos de Luis Benedit, Antonio Berni, Ernesto Deira, Eduardo Mac Entyre, Osvaldo Romberg y Miguel Ángel Vidal. En posteriores muestras expusieron, además, Hugo Demarco, Gregorio Dujovny, Mario Mariño, Isaías Nougués, Rogelio Polesello, Josefina Robirosa, Romero y Norma Tamburini.

nect places of Buenos Aires that affect me and the viewer directly through objective or subjective facts". Each point on the line matched a place, also mentioned in the text: ENTel (Romero's workplace), MAM, CAYC (places where he used to exhibit his works) and the Granaderos vessel at the North Dock, a jail for political prisoners during Lanusse's dictatorship. The system was completed with four photographs of the said places. While the work refers to a route that Romero partially covered every day, the inclusion of the jail as the endpoint of the straight line implicitly pointed to deprivation of liberty as the artist's potential fate, since he was an active union militant.

Reviving the criticism made in *4.000.000 m²…*, Romero placed the MAM and CAYC buildings inside the weft of the city at the same time as he introduced another element that set a new course for the work by enabling echoes of meaning through the conflictual density of the immediate sociopolitical reality. The new element was, of course, the jail, disturbingly associated to the two art institutions by an uninterrupted straight line. Also, the work can be read in a Foucauldian key, with the art institution acting as a disciplinary apparatus (following Foucault's view of hospitals and prisons) equivalent to other institutions for social control such as the workplace and the prison.

45 Other participants were groups Experimental Buenos Aires, Fotográfico Experimental, Imago, Grupo Imagen, and Uno.

46 Romero, Juan Carlos. "Notas para una teoría de la fotografía", *Fotovisión*, Year 1, #1, Buenos Aires, April 1971.

47 Buchloh, Benjamin. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004, p. 193.

48 N/a. "Investigaciones Visuales", *La Nación*, Buenos Aires, November 21, 1970.

49 Romero, Juan Carlos. N/t, 1970. Artist's archive.

50 *Ibid.*

51 N/a. "4.000.000 m² de la Ciudad de Buenos Aires", *Fotovisión*, Year 1, #1, Buenos Aires, April 1971.

52 Bonino exhibited works by Luis Benedit, Antonio Berni, Ernesto Deira, Eduardo Mac Entyre, Osvaldo Romberg, and Miguel Ángel Vidal. Later exhibitions also featured Hugo Demarco, Gregorio Dujovny, Mario Mariño, Isaías Nougués, Rogelio Polesello, Josefina Robirosa, Romero, and Norma Tamburini.

53 S/a. "Qué es el C.E.A.C.", *Arte y cibernética*, *cat. exp*., Buenos Aires, Galería Bonino, 1969.

54 También en 1969 el CAYC organizó en el cine-teatro Ópera de Buenos Aires el espectáculo "Argentina Inter-medios", que incluyó música electrónica, films experimentales, poesía, proyecciones, danza y esculturas neumáticas y cinéticas. Este "environment total", como lo caracterizó Glusberg (*Argentina Inter-medios*, *cat. exp*., Buenos Aires, CAYC, 1969), estaba inspirado, según él mismo, en Experiments in Art and Technology (EAT) –proyecto que el artista Robert Rauschenberg y el ingeniero Billy Klüver habían iniciado en Nueva York en 1966– y más concretamente en el espectáculo multimedial "9 Evenings", montado por el EAT en el Regiment Army de Nueva York. Sin embargo, la escena local no era ajena a experiencias (que muy probablemente Glusberg conocía) que recurrían al cruce multimedial, entre ellas, la temprana "Microsucesos", presentada en 1965 en el Teatro de la Recova, con Dalila Puzzovio, Edgardo Giménez, Carlos Squirru, Marilú Marini y Miguel Ángel Rondano. También el Di Tella fue escenario de experiencias que apelaron a estos cruces entre diferentes medios.

55 Glusberg, Jorge. "Introducción a Arte de Sistemas", *Arte de Sistemas*, *cat. exp*., Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1971.

56 En el catálogo de "Arte Joven Platense", la obra aparece citada como "Recta entre Capital Federal y La Plata. Límites: Museo de Arte Moderno (Cap. Fed.) y Museo Provincial de Bellas Artes (La Plata)". En la misma exposición, como se ha señalado, Romero exhibió uno de los rollos de papel que formaban parte de su "serie-sistema" exhibida en Art Gallery International y otras instituciones.

57 En el catálogo de la exposición del CAYC Romero propuso una extensión de su sistema. Sobre la grilla de su ficha individual (que cada artista tenía asignada en el catálogo) reprodujo un fragmento del mapa de la provincia de Buenos Aires y proyectó su recta de 53.000 m. en los lados de un cuadrado de 7.200 km^2 de superficie y un perímetro de 1.120 km., con vértices en Baradero, la Base Aeronaval Punta Indio, aproximadamente Tandil y Carlos Casares. En tanto constituye una proyección sistemática de *Segmento de recta…*, la intervención en el catálogo puede ser interpretada, a su vez, como una invitación a extender los lados del cuadrado virtual más allá de los límites propuestos por Romero.

53 N/a. "Qué es el C.E.A.C.", *Arte y cibernética*, *exhib. cat.*, Buenos Aires, Galería Bonino, 1969.

54 In 1969 CAYC staged, at the Buenos Aires *Opera* cinema-and-theater, a show entitled "Argentina Inter-medios", which included electronic music, experimental movies, poetry, projections, dance, and pneumatic and kinetic sculptures. According to Glusberg (*Argentina Inter-medios*, *exhib. cat.*, CAYC, 1969) this "total environment" was inspired in Experiments in Art and Technology –EAT, a project initiated by artist Robert Rauschenberg and engineer Billy Klüver in New York in 1966. More concretely, it actually drew on the multimedia show "9 Evenings" satged by EAT at New York's Regiment Army. Still, the Buenos Aires milieu –and Glusberg himself –was familiar with multimedia experiences, including the early "Microsucesos", presented at Teatro de la Recova in 1965 by Dalila Puzzovio, Edgardo Giménez, Carlos Squirru, Marilú Marini, and Miguel Ángel Rondano. The Di Tella Institute also harbored similar experiences.

55 Glusberg, Jorge. "Introducción a Arte de Sistemas", *Arte de Sistemas*, *exhib. cat.*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1971.

56 In the "Arte Joven Platense" catalog, the work is named "Recta entre Capital Federal y La Plata. Límites: Museo de Arte Moderno (Cap. Fed.) y Museo Provincial de Bellas Artes (La Plata)". As has already been said, at that same exhibition Romero showed a paper scroll included in his "system-series", exhibited at Art Gallery International and other institutions.

57 In the CAYC exhibition catalog, Romero proposed an expansion of his system. Taking advantage of the individual space assigned to each artist, he used his to reproduce a fragment of the map of the Province of Buenos Aires. He projected his 53,000 meter straight line on the sides of a 7,200 square kilometer area and a 1,120 perimeter with vertexes in Baradero, Punta Indio Aeronaval Station, Tandil (an approximation), and Carlos Casares. Insofar as it is a systematic projection of *Segmento de recta…*, the catalog intervention may, in turn, be understood as an invitation to expand the sides of the virtual square beyond the limits proposed by Romero.

En la página siguiente [On the next page]:
Globo presentado por Juan Carlos Romero en la exposición "Arte e ideología en CAYC al aire libre", organizada por el CAYC en la Plaza Roberto Arlt, Buenos Aires, septiembre de 1972. Fotografía de Juan Carlos Romero. Archivo JCR [A balloon presented by Juan Carlos Romero at the "Arte e ideología en CAYC al aire libre" exhibition held by CAYC at Roberto Arlt Square, Buenos Aires, September 1972. Photograph by Juan Carlos Romero. JCR Archive].

FORFAI
CANGUELA
FALANTE
METEDOR
GARABA
BRONCA

Otros espacios de intervención: la calle y las redes alternativas

En mayo de 1969, en el marco del régimen *de facto* autoproclamado como "Revolución Argentina", la pueblada obrero-estudiantil conocida como "Cordobazo" –iniciada en Córdoba y pronto extendida a otras ciudades– inaugura una convulsionada coyuntura que transforma de manera drástica el horizonte sociopolítico. Los primeros años de la década del setenta diagraman, tras la potente insurrección popular abierta con el "Mayo Argentino",[58] un escenario de creciente conflictividad, fuertemente interpelado por el imperativo revolucionario. En un contexto en el que solo "la revolución aparecía como única fuerza dadora de sentido",[59] la "voluntad de transformación" constituirá "una invitación a actuar para acelerar ese curso de la historia"[60] percibido como inminente.
La calle se presentaba como un territorio disputado por actores involucrados en prácticas en creciente confrontación, un escenario tensado por ocupaciones, resistencias y representaciones utópicas. Tomar

Other intervention spaces: the street and alternative networks

In May 1969, in the framework of the *de facto* regime that styled itself "Revolución Argentina", the workers' and students' uprising known as the "Cordobazo", which began in Córdoba and soon spread to other cities, inaugurated a convulsive era that dramatically transformed the sociopolitical horizon. After the powerful public uprising that began with "Mayo Argentino"[58], the early 70s pictured an increasingly conflictive scenario challenged by the revolutionary imperative. In a context in which only "the revolution appeared as a meaningful force",[59] the "will of transformation" was "an invitation to take action to accelerate the course of history"[60] that was perceived as imminent.
Social actors in growing confrontation competed for the street. It was appropriated, witnessed resistance, and provided a space for utopian representations. In the view of art, taking over the street and subverting normal order meant not only seeking for new audiences but also the ever more pressing demand to

la calle, subvertir su orden normalizado, concentraban para el arte no solo la apuesta de salir al encuentro de un nuevo público, sino también la exigencia política (cada vez más acuciante) de ocupar otros espacios desde donde intervenir en la transformación de las condiciones de existencia.
En este contexto, las exigencias democratizadoras que el grabado parecía concentrar en su condición múltiple, cobrarán una particular intensidad. A finales de 1970 Romero fundó, junto a Horacio Beccaría, Fioravanti, Julio Muñeza, Paley y Ricardo Tau, el colectivo Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires. Si bien el grupo no renunció a participar en diversas iniciativas institucionales (como la mencionada muestra en Art Gallery International), su mayor actividad se articulará en torno a la realización de demostraciones prácticas de las técnicas y procedimientos del grabado en plazas y otros espacios alternativos al circuito artístico, como fábricas y centros barriales, en la apuesta por ampliar la circulación de la obra impresa más allá de las posiciones y trayectos administrados por la institución arte y extender su llegada a un público masivo y no especializado. Esta preocupación aparecerá explicitada en una gacetilla que el grupo hizo circular durante su primera intervención pública en la plaza Fray Mocho en noviembre de 1970: "La obra grabada es la que guarda las mayores posibilidades para el acercamiento masivo del público a una obra de arte (…) Arte Gráfico Grupo Buenos Aires hace estas demostraciones por el grabado y su difusión, para dialogar con el público (hasta ahora apartado de ese ser misterioso que es el artista, que no es ni misterioso ni tiene por qué ser mistificado)".[61] Un pasacalle alzado sobre el transitorio taller armado en la vía pública, anunciaba: "¿Qué es un grabado? ¿Cuáles son sus técnicas? Demostraciones y venta de grabados a precios populares".[62]
Interpretada como escenario privilegiado para difundir el grabado en sus aspiraciones populares, la calle propiciaba, para los integrantes de AGGBA, una circulación de las imágenes impresas más allá de los espacios de consagración artística, extendidas al ámbito abierto de la ciudad, a su difusión des-centralizada.

occupy new spaces from where to intervene in the transformation of conditions of existence.
In this context, the democratizing demands that the multiple aspects of printmaking seemed to target grew more intense. In the late 70s, Romero joined Horacio Beccaría, Fioravanti, Julio Muñeza, Paley and Ricardo Tau to create the collective Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires. The group participated in various institutional initiatives, such as the already mentioned Art Gallery International exhibition, but it mostly focused on practical demonstrations of printmaking techniques and procedures in parks and other alternative spaces. Outside the art circuit, the group visited factories and neighborhoods in an attempt to widen the circulation of the printed work beyond the stances and routes administrated by art institutions. In other words, they were bent on reaching a massive, non-specialized public. Their concern was developed in a handout that they circulated during their first public intervention at Fray Mocho Square in November 1970. "A print offers the best possibilities for the public to massively approach an art work [...] Arte Gráfico Grupo Buenos Aires is staging these demonstrations to foster the dissemination of printmaking, to talk to the public, up to now detached from those mysterious beings called artists, who are neither mysterious nor should be mystified)".[61] A banner that crossed the street from side to side over one of these temporary workshops read, "What is a print? What techniques does it require? Demonstrations and sales at popular prices."[62]
AGGBA members understood the street as a privileged scenario to familiarize ordinary people with printmaking. The street favored the circulation of prints outside the spaces of artistic consecration and expanded into the open territory of the city, fostering decentralized distribution. However, one cannot but wonder at the fact that the group chose traditional techniques such as xylography and aquatint rather than silk-screening or stencil, better adapted to the street environment. If they were actually trying to show practices unknown to the general public, emphasis on technical aspects in fact

Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires, taller callejero en la Plaza Fray Mocho, Buenos Aires, 14 de noviembre de 1970. Fotografía de Guillermo Pérez Curtó. Archivo JCR [Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires, a street workshop at Fray Mocho Square, Buenos Aires, November 14, 1970. Photograph by Guillermo Pérez Curtó. JCR Archive].

No deja de resultar llamativo, sin embargo, que el grupo optara en sus intervenciones por las técnicas tradicionales de la xilografía y el aguafuerte, en lugar de procedimientos como la serigrafía o el esténcil, que sin duda se adaptaban con mayor ductilidad al espacio de la calle. Si en un sentido se trataba de difundir el conocimiento de una serie de prácticas normalmente desconocidas para el gran público, el énfasis en los aspectos técnicos terminaba por reforzar (implícitamente) la legitimidad de los procedimientos tradicionales, en contradicción con la apertura hacia otras formas de la gráfica que varios de los integrantes del grupo (entre ellos Romero) sostenían entonces desde su producción plástica.

implicitly strengthened the legitimacy of traditional procedures. This was in open contradiction with an opening to other graphic manifestations that many members, including Romero, upheld from their visual production.

In 1971 the National Academy of Fine Arts invited Romero to participate in the third edition of the "Premio Bienal de Grabado Facio Hebequer", organized by the institution ever since it had been created in 1967. In November 1971, one day before the opening, six of the ten invited artists (Eduardo Audivert, Delia Cugat, Muñeza, Osvaldo Romberg, Romero, and Daniel Zelaya) made a joint decision not to send their works to the Biennial. Their self-

En 1971 Romero es convocado por la Academia Nacional de Bellas Artes para participar en la tercera edición del "Premio Bienal de Grabado Facio Hebequer", que la institución administraba desde su creación en 1967. Un día antes de la inauguración del evento, en noviembre de ese año, seis de los diez artistas invitados por la Academia (Eduardo Audivert, Delia Cugat, Muñeza, Osvaldo Romberg, el mismo Romero y Daniel Zelaya), decidieron colectivamente no enviar sus obras a la bienal, renunciando de esta manera a participar de la misma, en repudio al silencio (cómplice) de la institución ante los recientes episodios de censura acontecidos en el "II Certamen Nacional de Investigaciones Visuales" (en cuya primera edición, un año antes, como hemos visto, Romero había exhibido *4.000.000 m²*…), que entonces movilizaban activamente a la comunidad artística. Conocido como el "salón de la picana",[63] el Certamen de 1971 había sido objeto de la censura oficial cuando, pasando por alto el fallo del jurado, el Poder Ejecutivo decretó desiertos el Gran Premio de Honor y el Primer Premio (otorgados, respectivamente, a *Made in Argentina* de Ignacio Colombres y Hugo Pereyra, y a *Celda*, de Gabriela Bocchi y Jorge de Santamaría)[64] y excluyó del salón a otras cuatro obras.[65]

En una contundente declaración entregada a la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), el grupo explicitaba su decisión de no participar de la bienal, argumentando que "[n]uestra protesta quiere señalar la actitud del llamado ente rector de las Bellas Artes, su Academia Nacional, que se supone que entre otras cosas, aparte de otorgar premios, debe preservar la actividad artística de todo intento de censura. La Academia Nacional de Bellas Artes no ha dado su opinión frente a los hechos mencionados más arriba, justificando de esta manera la determinación de las autoridades: silenciar a los artistas".[66] La Bienal no fue suspendida. Se inauguró el 20 de noviembre, un día después de la fecha prevista, con las obras de los otros cuatro artistas invitados por la Academia: Aída Carballo, Albino Fernández, Abel Versacci y Luna Ercilla (los tres pri-

Juan Carlos Romero durante una demostración callejera de Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires en la Plaza Fray Mocho, 14 de noviembre de 1970. Photograph by Guillermo Pérez Curtó. Archivo JCR [Juan Carlos Romero at a street demonstration held by Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires Fray Mocho Square, Buenos Aires, November 14, 1970. Photograph by Guillermo Pérez Curtó. JCR Archive].

exclusion showed their condemnation of the institution's conniving silence in the face of recent censorship exercised at the "II Certamen Nacional de Investigaciones Visuales [II National Contest of Visual Explorations"]. The art community was actively fighting such episodes, and let us remember that Romero had exhibited his *4.000.000 m?*… in the first edition, held one year before. Known as "the electric prod Salon",[63] the 1971 Contest had been censored by the government when the Executive Power ignored the jury's ruling and voided the Great Honor Prize and the First Prize, respectively awarded to Ignacio Colombres' and Hugo Pereyra's *Made in Argentina* and to Gabriela Bocchi's and Jorge de Santamaría's *Celda*)[64]. Likewise, the Executive excluded another four works from the Salon.[65]

In a forceful statement delivered to the Sociedad Argentina de Artistas Plásticos [Argentine Association of Visual Artists] (SAAP), the group explained their decision to stay out of the Biennial. They argued that "our protest intends to draw attention to the stand adopted by the National Academy, the so-called ruling authority of the Fine Arts,. It is supposed that, among other things and besides awarding prizes, it must protect artistic undertakings from any attempt at censorship. The National Academy of Fine Arts has remained silent in the face of the events described above, thus justifying the authorities' decision to gag artists".[66] The Biennial was not cancelled. It opened on November 20, one day after the established date, with works by the other four invited artists: Aída Carballo, Albino Fernández, Abel Versacci and Luna Ercilla (the first

meros adhirieron posteriormente a la declaración del grupo renunciante).[67] Finalmente, la Academia se expidió en una carta fechada el 29 de noviembre, donde, aunque decía defender la libertad de expresión, cuestionaba "la utilización de la obra de arte con fines políticos o proselitistas".[68]
En septiembre del año siguiente, interrumpida la continuidad del "Certamen de Investigaciones Visuales" y con el llamado de la SAAP a boicotear el Salón Nacional, este se llevó a cabo en un clima de amplio descrédito, con una escasa participación (apenas 61 obras). La SAAP organizó en su sede, conjuntamente con la Mutualidad de Egresados y Estudiantes de Bellas Artes (MEEBA), un Salón Independiente, sin jurado de admisión ni premios, que se inauguró en coincidencia con el certamen oficial y reunió 250 obras que ocuparon los tres pisos de la entidad. Paralelamente, el Grupo Manifiesto, integrado por Diana Dowek, Daniel Costamagna, Alfredo Saavedra, Magdalena Beccarini, Fermín Eguía y Norberto Maylis, convocó, ante diferencias con la SAAP, a un Contra-salón aparte en la Sociedad Central de Arquitectos. Esta iniciativa fue apoyada por el Grupo Cuestionamiento, una formación integrada por Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Romero y Ricardo Roux. El grupo difundió entonces su "Cuestionamiento n° 2", repudiando "la censura que hoy se ejerce sobre los artistas plásticos, como una forma más de la represión que en todos los campos sufrimos los argentinos" y postulando la realización de un "'Contra-salón Nacional 1972' donde se puedan exponer las obras que el régimen quiere impedir que se vean; no haciendo limitaciones temáticas, ni exclusiones represivas, ni premios que nos pongan en competencia entre quienes decidimos ser artistas".[69]
Es interesante reparar en esta participación coincidente de Romero en varias formaciones de artistas (el CEV, AGGBA, el Grupo Cuestionamiento, el Grupo de los Trece, al que referiremos en las próximas líneas), posicionamientos múltiples y simultáneos, desde donde despliega las líneas de intervención de su proyecto poético-político.

three later supported the statement issued by the four artists that had declined to participate).[67] Finally, the Academy voiced its stance in a letter dated November 29. The text explained that, although they defended freedom of expression, they questioned "the use of artwork for political or proselytizing ends".[68]
In September of the following year, the continuity of the "Certamen de Investigaciones Visuales" had been interrupted and SAAP had called to boycott the National Salon, which was held amid an atmosphere of utter disrepute and with very few participants (only 61 works.) SAAP, together with the Mutualidad de Egresados y Estudiantes de Bellas Artes [Mutual Association of Fine Arts Graduates and Students] (MEEBA), organized an Independent Salon on their own premises. There was neither an admission jury nor prizes, and it opened on the same day as the official contest, gathering 250 works that filled the three storeys. At the same time, the Grupo Manifiesto, composed by Diana Dowek, Daniel Costamagna, Alfredo Saavedra, Magdalena Beccarini, Fermín Eguía and Norberto Maylisa, was in disagreement with SAAP, so they called a counter-Salon to be held at the Architects' Central Association. The Grupo Cuestionamiento, composed by Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Romero, and Ricardo Roux supported their initiative. That was when the group disseminated its "Cuestionamiento n° 2", condemning "present censorship on visual artists as yet another form of repression suffered by the Argentine people in every field of activity." They also postulated "a 1972 counter-Salon in which to exhibit the works that the regime wanted to keep out of the public eye; a salon free of thematic limitations and repressive exclusions and prizes that set artists to compete with one another".[69]
It is interesting that Romero concurrently participated in several art groups (the CEV, AGGBA, the Grupo Cuestionamiento, and the Grupo de los Trece, which we shall discuss later on) that upheld multiple and simultaneous stances. From all of them he developed the intervention scheme of his poetic-and-political project.

***El juego lúgubre*, 1972. Fotografía de la intervención de Juan Carlos Romero en la exposición "Arte e ideología en CAYC al aire libre". Fotografía de Juan Carlos Romero. Archivo JCR [A photograph of Juan Carlos Romero's intervention at the "Arte e ideología en CAYC al aire libre" exhibition. Photograph by Juan Carlos Romero. JCR Archive].**

juan carlos romero

Nace en 1931-Avellaneda-Argentina-
Productor de OBJETOS DE ARTE –
EXPERTO en comunicaciones eléctricas – Docente.

"EL JUEGO LUGUBRE": Se usará una soga en forma de ars en la parte superior con nudo corredizo y en la parte inferior terminará en punta. Se necesitan dos jugadores (A) y (B).
Modo de Jugar : Los dos jugadores tendrán que ser opuestos dialécticos. El jugador (A) irá en la parte superior de la soga y el (B) que son muchos va en la punta inferior. Para que (A) tenga una prenda y vaya en el nudo corredizo será necesario que se enfrente a (B), que son muchos con actitudes contrarias a sus intereses.
Luego de cumplida la prenda, quien estuvo en (A) no podrá volver a jugar.

Obras presentadas en la muestra Arte de Sistemas II:
A) Línea recta entre las calles 24 de Noviembre y Dársena Norte.
B) Cálculo de probabilidades para uso popular.

Obra presentada en la muestra Arte e Ideología:
A) El juego lúgubre; en colaboración con Eduardo Lonnetti, Luis Pazos y Ricardo Roux.

Proyecto de Juan Carlos Romero publicado en el catálogo "Arte e ideología en CAYC al aire libre". Archivo JCR [A project by Juan Carlos Romero published in the "Arte e ideología en CAYC al aire libre" catalog. JCR Archive].

Dos días después de abierto el Contra-salón, el CAYC inauguró en la plaza Roberto Arlt, la exposición colectiva "Arte e ideología en CAYC al aire libre", en coincidencia con la presentación de "Arte de Sistemas II", exhibida en la sede del centro (con obras de artistas argentinos y un ciclo de música experimental) y en el MAM (con obras de artistas extranjeros).
A un mes de acontecida la masacre de Trelew –el fusilamiento a mansalva, el 22 de agosto, de dieciséis prisioneros políticos detenidos en un penal de Rawson, hombres y mujeres de las agrupaciones guerrilleras ERP, FAR y Montoneros,[70] como represalia ante un intento de fuga–, la exposición en la plaza concentró una serie de propuestas que, desde

Two days after the counter-Salon opened, CAYC inaugurated the collective exhibition "Arte e ideología en CAYC al aire libre [Art and Ideology at CAYC Outdoors" at Roberto Arlt Square, just when "Arte de Sistemas II" was being held on CAYC premises with works by Argentine artists and a season of experimental music and at MAM with works by foreign artists.
A month after the Trelew massacre –the August 22, 1972 gunning down by the military, in retaliation for an escape attempt, of sixteen young guerrillas belonging to ERP, FAR and Montoneros[70] held in custody at a Rawson detention facility– the exhibition at the square garnered a number of proposals

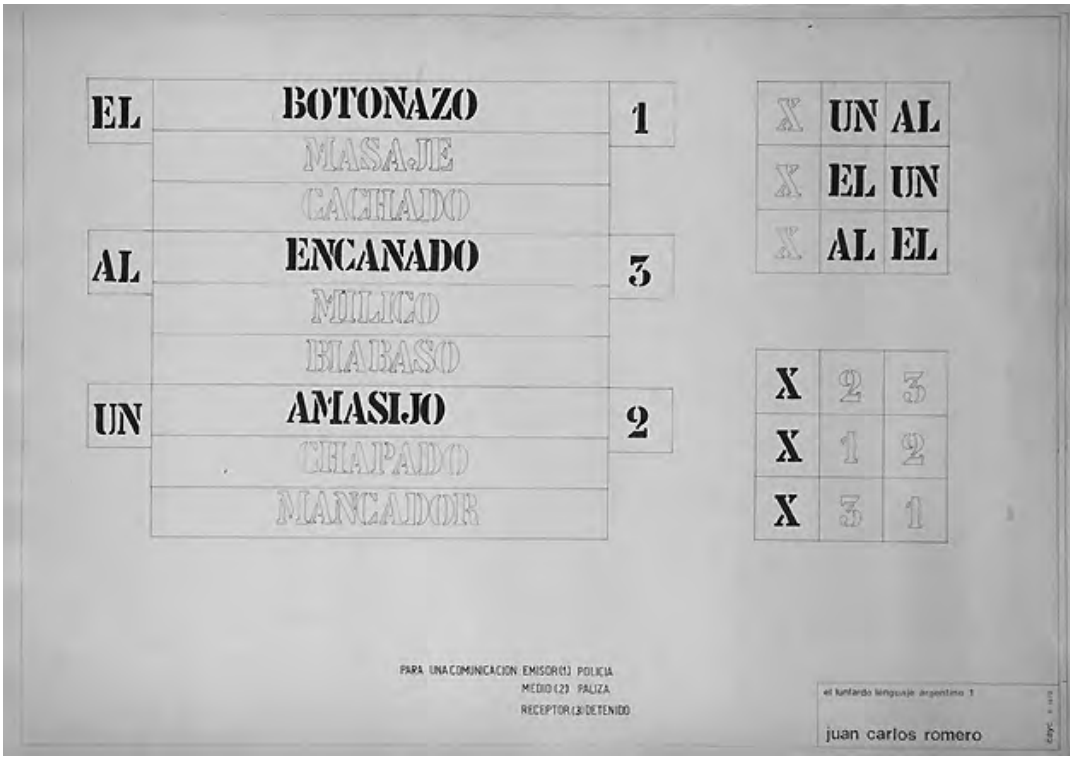
la inscripción de la urgencia como condición de posibilidad de las obras, coincidió en interpelar la trama sociopolítica inmediata. Pazos exhibió un gran fardo de pasto con un moño y una etiqueta con la inscripción "Proyecto de solución para el problema del hambre en los países sub-desarrollados, según las grandes potencias", y tres lápidas bajo el título *Proyecto de monumento al prisionero político desaparecido*, intervención que derivó en una posterior acción anónima, proveniente de tres personas del público, quienes se acostaron frente a las lápidas ocupando el lugar de los cuerpos ausentes. Horacio Zabala realizó *300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública*, rodeando el perímetro de la plaza con una ancha cinta negra de plástico. Romero expuso *El juego lúgubre*, una soga atada con un nudo corredizo, a la manera de una horca, junto con la propuesta, dirigida desde el catálogo, de una acción entre jugadores situados a ambos extremos de la soga, definidos por el artista como "opuestos dialécticos" y con "actitudes contrarias". Su participación se completaba con un globo de grandes dimensiones, inflado con gas helio e impreso con una serie de palabras en lunfardo (Forfai / Canguela / Falante / Metedor / Garaba / Bronca), que Romero traduce como "el represor golpea al detenido".
Pero sin lugar a dudas la intervención que aludía de manera más directa a la masacre, fue la realizada conjuntamente por Roberto Duarte Laferriere, Leonetti, Pazos y Roux, ideada por los artistas una vez inaugurada la muestra (motivo por el que la propuesta no aparece mencionada en el catálogo), aprovechando una excavación que había en la plaza. En el interior del pozo, al que se accedía por una escalera, los artistas colocaron fotografías de campos de concentración nazis y sobre la pared exterior pintaron 16 cruces blancas, en una obvia alusión a los presos políticos asesinados un mes antes, junto a la inscripción "La realidad subterránea".
Dos días después de su inauguración, ante la denuncia de un funcionario municipal, la muestra fue repentinamente clausurada. Junto con personal de la municipalidad, la policía desmontó violentamente la exposición, secuestrando las obras. Un

that postulated urgency as the works' conditions of possibility and challenged the immediate sociopolitical situation. Pazos exhibited a huge bale of grass topped by a bow and a label that read "Proyecto de solución para el problema del hambre en los países sub-desarrollados, según las grandes potencias [The great powers' project to solve hunger in underdeveloped countries]", and three gravestones entitled Proyecto *de monumento al prisionero político desaparecido [A project for a memorial to disappeared political prisoners]*. This intervention resulted in a later anonymous action by three members of the public, who lay down in front of the gravestones as if to take the place of the missing bodies. Horacio Zabala showed *300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública [300 meters of black ribbon to dress a public square in mourning]*, surrounding the square with a wide black plastic band. Romero exhibited *El juego lúgubre [The dismal game]*, a noose resembling the one found at the gallows. The catalog proposed an action between players standing at each end of the rope, which the artist defined as "dialectal opposites" with "opposite behaviors." His participation also included a large, helium-filled balloon on which he printed slang words. (Forfai [destroyed] / Canguela [people who live by night and sleep by day]/ Falante[hunger] / Metedor [bold] / Garaba [young girl] / Bronca [anger]), that Romero translated as "the repressor beats the prisoner".
The intervention that pointed to the massacre in a most direct manner was a joint work by Roberto Duarte Laferriere, Leonetti, Pazos and Roux. As they thought of it after the opening day, their proposal was not included in the catalog. Taking advantage of an excavation in the square, these artists placed photographs of Nazi concentration camps inside the hole, which could be reached going down a ladder. On the outer wall they painted sixteen white crosses, an obvious allusion to the political prisoners shot down the previous month. Next to the crosses an inscription read, "La realidad subterránea [The underground reality]."
Two days after the opening, a City Hall official filed a police report and the exhibition was closed down.

Intervención policial y clausura de la exposición "Arte e ideología en CAYC al aire libre", septiembre de 1972. Archivo JCR [Police close-down of the "Arte e ideología en CAYC al aire libre" exhibition, September 1972. JCR Archive].

funcionario intentó romper el globo de Romero, cuyas dimensiones lo hacían particularmente incómodo para trasladar en el camión municipal, con un cigarrillo encendido. El globo, inflado con gas helio, estalló (a riesgo de provocarle quemaduras); este episodio hizo que algunos medios, según el relato de Romero, sostuvieran la presencia de explosivos en la plaza. La justicia inició una causa contra Glusberg, quien permaneció prófugo durante casi dos meses, hasta que decidió presentarse a declarar. En el marco de múltiples y pronunciados reclamos (muchos de ellos internacionales) ante el nuevo episodio de censura, el Grupo Cuestionamiento difundió una nueva declaración: "Destruir las obras expuestas en la Plaza Roberto Arlt es un desesperado intento para impedir que el pueblo acceda a la

The police, with the aid of City Hall personnel, violently dismantled it and impounded the works. Romero's balloon was too big to be transported on the truck, so one of the officials tried to deflate it with a cigarette. The helium-filled balloon naturally burst apart; the official was lucky not to get burnt in the process. According to Romero's narration of the facts, the episode prompted some of the media to say that there were explosives in the square. Legal action was taken against Glusberg, who stayed on the run for nearly two months, until he brought himself to appear in court.
Amid strong protest (and many international claims) against censorship raising its head once more, the Grupo Cuestionamiento issued a new statement: "The destruction of the works exhibited at Roberto



***El lunfardo lenguaje argentino 1*, 1972. Heliografía [Heliography], 60 x 85. Colección del artista [The artist's collection].**

cultura y una muestra más de la violencia cultural de quienes pretenden seguir imponiendo la disociación de artistas e intelectuales con las mayorías populares".[71]

Ese mismo año, Romero había realizado *El lunfardo lenguaje argentino*, un sistema donde proponía la articulación entre tres unidades gráficas que reproducían una serie de términos en lunfardo dibujados con letras esténcil. Cada unidad presentaba una misma secuencia de palabras, dispuestas en una lista (Botonazo / Masaje / Cachado / Encanado / Milico / Biabaso / Amasijo / Chapado / Mancador), junto con el código para la construcción de una serie de frases que redundaban, como en el caso del globo que un poco más tarde Romero presentará en la plaza Roberto Arlt, en aludir a la violencia policial.

Arlt Square is a desperate attempt to prevent the people from accessing culture and a further instance of the cultural violence exercised by those who intend to keep the dissociation between artists/intellectuals and the popular majorities."[71]

That same year, Romero had made *El lunfardo lenguaje argentino*, a system in which he proposed an articulation among three graphic units that reproduced a series of slang words in stenciled lettering. Each unit consisted of the same word sequence arranged on a list. The words (Botonazo [snitch] / Masaje [beating] / Cachado [caught] / Encanado [imprisoned] / Milico [cop] / Biabaso [beating] / Amasijo [bad blows] / Chapado [arrested] / Mancador [sharp-eyed cop]) came with a code to make phrases that pointed to police violence, just

***El lunfardo lenguaje argentino 2*, 1972. Heliografía [Heliography], 60 x 85. Colección del artista [The artist's collection].**

Como era común en la producción del artista, la obra requería de la activa participación del espectador para la actualización de su mensaje crítico.
En un breve texto, publicado en el catálogo de la muestra "Hacia un perfil del arte latinoamericano", presentada por el CAYC en los "Encuentros de Arte de Pamplona", España, Romero escribió: "El uso de frases compuestas con palabras lunfardas nos permite darle una significación especial a la comunicación entre un policía y un detenido a través de una paliza", circunstancia en la que el represor "en ningún caso (…) necesita de idiomas fuera de los que están institucionalizados que siempre son idiomas represores".[72] Frente a los idiomas "institucionalizados" (reglamentados por el poder disciplinario), el lunfardo introducía una mediación

like the balloon that Romero brought to the Roberto Arlt square. In consonance with Romero's style, the work required active participation from the public to yield its critical message.
In a brief text published in the catalog of an exhibition entitled "Hacia un perfil del arte latinoamericano [Toward a profile of Latin American Art]", staged by CAYC at the "Encuentros de Arte de Pamplona [Pamplona's Art Encounters]" in Spain, Romero wrote, "The use of slang enables us to give special meaning to the way in which a policeman and a person under a arrest communicate through a beating. In such cases the repressor "does not need languages other than institutionalized ones, and these are always repressive".[72] In the face of "institutionalized" languages (regulated by disciplinary

***El lunfardo lenguaje argentino 3*, 1972. Heliografía [Heliography], 60 x 85. Colección del artista [The artist's collection].**

táctica, abría una movilidad de los signos que disimulaba la denuncia, tensionando (en el marco de una dictadura) los límites de lo decible. Es interesante observar que si el lunfardo (cuyos orígenes se sitúan en el contexto del sistema carcelario) surge como estrategia utilizada por los presos para comunicarse sin ser comprendidos por los carceleros –exigencia de la que deriva la misma movilidad de la jerga lunfarda, en la medida en que sus vocablos son asimilados por la policía–, la serie de Romero recuperaba esta condición *opaca* de los signos (que oponía a la *transparencia* del lenguaje "institucionalizado") para aludir a la represión policial, pero no desde una denuncia explícita de tal situación sino (como en el caso de *Swift en Swift*) a través de una

power), slang introduced some sort of tactical mediation, offered sign flexibility to conceal denunciation and, in a dictatorial context, stretched the limits of what could be voiced. Our slang (whose sources are to be found in the prison system) rose as a convicts' strategy to communicate beyond the prison guards' comprehension. Still, as the police assimilated it, slang kept changing. It should be noted that Romero's series recovered the signs' *opacity*, which he contrasted with the *transparence* of the "institutionalized" language, to refer to police repression. He did not do so through explicit denunciation but, as was the case with *Swift en Swift,* through complex mediation that dared potential censorship while requiring active involvement on the part of the pub-

compleja mediación que, al mismo tiempo que desafiaba la potencial censura, requería de un involucramiento activo por parte de los espectadores, además de un cierto conocimiento de la jerga delincuencial porteña. Emilio de Ípola analiza un tipo de jerga entre los presos políticos que se conoce como "bembas". La bembas asumen la forma de circulación del rumor, "una información relativa, directa o indirectamente, a la situación presente o futura de los detenidos políticos, y carente de toda información oficial", constituyen "el grado cero de la resistencia interna de los presos políticos a la desinformación erigida en sistema; la forma primera y más elemental de oponerse materialmente (y colectivamente) a la violencia de la comunicación regimentada".[73] La serie de Romero disputa su operatividad crítica en un similar registro.

En 1972 Romero realizó dos versiones de *El lunfardo…*: una primera con fibras de colores y una posterior versión dibujada sobre papel de calco e impresa y reproducida por heliografía, un procedimiento utilizado en la copia de planos arquitectónicos. Una vez más, el artista ponía en conflicto la lógica fetichizadora del original, cara al discurso de la modernidad. Mientras los dibujos con fibras constituían piezas únicas, su inmediata reproducción múltiple a través de la copia heliográfica, trastornaba su registro *aurático*, reponiendo aquello que Paley, un año antes, advertía como dimensión en potencia en los *Dibujos no dibujados*: su posibilidad de ser reproducidos por cualquier medio técnico, sin verse alterados en su concepto. Pero al mismo tiempo, al recurrir a una tecnología proveniente de la gráfica industrial para reproducir su serie, Romero volvía a sacar de quicio los protocolos artesanales del grabado, apartándose, en tal sentido, no solo de los presupuestos conceptuales del *original único*, sino también de aquellos que entonces el grabado reclamaba para su dominio al autodefinirse como un *original múltiple* (concesión a partir de la cual la gráfica artística, lejos de subvertir la lógica de la obra única y los mecanismos de poder institucional que la alentaban, parecía exigir para sí los

lic and some knowledge of our crime lingo. Emilio de Ípola analyzed *"bembas"*, a type of slang used by political prisoners. *Bembas* are rumors in circulation, "an item of information directly or indirectly related to political prisoners' present or future situation, not based on official knowledge." They are the "zero degree category of political prisoners' internal resistance to misleading information turned into a system; they are the first, most elementary way to materially and collectively oppose the violence of regulated communication."[73] Romero's series deploys its critical operational capacity in a similar register.

In 1972 Romero produced two versions of *El lunfardo…* For the first he used color markers and he drew the second on trace paper, printing and reproducing it by heliography, a technique used to copy blueprints. Once again, the artist disrupted the fetish logic of the original, so dear to the discourse of modernity. While the marker drawings were unique pieces, their multiple heliographic reproductions interfered with their *auratic* quality, reinstating what Paley, one year earlier, had perceived as a potential dimension in *Dibujos no dibujados*: their possibility of reproduction by any technical means without their concept being altered. However, by reproducing his series resorting to a technology used in industrial graphics, Romero again disrupted the protocols of craftwork printmaking. His action not only affected the conceptual assumptions of the *unique original* print but also those that printmaking claimed when it defined itself as the art of *multiple originals*. Starting from this concession, far from subverting the logic of the unique piece and the mechanisms of institutional power behind it, artistic graphics seemed to demand the same benefits as the former stance.

Glusberg had suggested using heliographic copies in a number of exhibitions that he staged at various Latin American, American, and European institutions between 1972 and 1977. All the works shared one same format: they had been printed by heliography and their size complied with IRAM (Instituto Argentino de Racionalización de Materiales) norms # 4504 and 4508. In Glusberg's words, this had not

Vista de la exposición "Arte de Sistemas", organizada por el CAYC en la "Tercera Bienal Coltejer" de Medellín (Colombia), 1972. Archivo JCR [A view of the "Arte de Sistemas" exhibition staged by CAYC at the "Tercera Bienal Coltejer" in Medellín (Colombia), 1972. JCR Archive].

mismos beneficios que dicha posición prometía). El uso de la copia heliográfica había sido propuesto por Glusberg en una serie de exposiciones que el director del CAYC organizó entre 1972 y 1977 en diferentes instituciones de América latina, Estados Unidos y Europa. El conjunto de las obras se ajustaba a un mismo formato: todas habían sido realizadas por heliografía y sus dimensiones respondían a las normas IRAM (Instituto Argentino de Racionalización de Materiales) n° 4504 y 4508. En palabras de Glusberg, la elección de este recuso como soporte de los trabajos no era "producto del azar", sino que constituía una alternativa derivada "de nuestra imposibilidad de competir con medios tecnológicos y posibilidades económicas que aún no disponemos".[74] Así, la heliografía parecía invertir las aspiraciones tecnológicas condensadas, tres años antes, en la exposición "Arte y cibernética", con la

been a "random choice" but an option resulting from "our impossibility to compete with technology and economic resources beyond our reach."[74] Thus heliography seemed to cover the technological aspirations gathered three years before in "Arte y cibernética", the exhibition that CAYC had chosen for its public presentation. This technique aided low cost reproduction and a wider circulation of the works, to the extent that, in some cases, they were simultaneously exhibited in different places. Glusberg presented the first heliographs at the "Tercera Bienal Coltejer de Medellín", Colombia (sponsored by the Coltejer textile company.) He had been invited by director Leonel Estrada to exhibit systems art in May and June 1972.[75] Together with the heliographic copies that went by the name of "Hacia un Perfil Latinoamericano del Arte", Glusberg presented a selection of "Arte de Sistemas" with the

que el CAYC hacía su presentación pública. Al mismo tiempo posibilitaba una reproducción a bajo costo y una circulación ampliada de las obras que, en algunos casos, llegaron a exhibirse de manera simultánea en diferentes espacios.

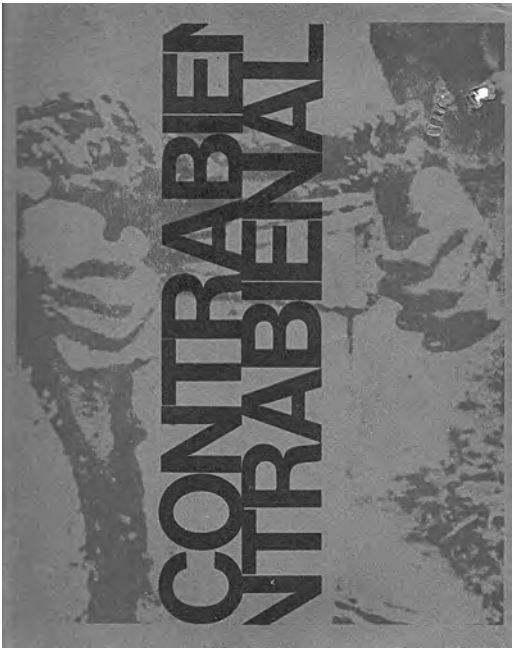
Glusberg presentó una primera exposición de heliografías en el marco de la "Tercera Bienal Coltejer de Medellín", Colombia (patrocinada por la empresa de textiles Coltejer), a la que había sido invitado por su director, Leonel Estrada, para exhibir una muestra de arte de sistemas durante los meses de mayo y junio de 1972.[75] Junto con las copias heliográficas, reunidas bajo el título "Hacia un Perfil Latinoamericano del Arte", Glusberg presentó una selección de "Arte de Sistemas" con obras de artistas extranjeros (que un año antes habían formado parte de la muestra homónima en el MAM) y, bajo la misma denominación, una exposición de argentinos.[76] Allí volvió a exhibirse *Segmento de recta A-B…* de Romero (en una nueva disposición que fue resuelta por Glusberg, sin consultar al artista), que una fotografía muestra en proximidad a una bolsa de dormir, una mochila y otros utensilios de viaje que el argentino Carlos Ginzburg exhibía como parte de su acción *Artista viajero* (el trayecto a dedo desde La Plata a la ciudad sede de la bienal)[77] y a una imagen y un texto ampliados de la conocida intervención de Hans Haacke *MoMA Poll* (1970).

Romero presentaba además otros dos sistemas fotográficos de su serie *De la realidad nacional*, titulados *El casamiento* y *Visión tridimensional*.

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".[78]

En 1972 el grupo quedó conformado por Jacques Bedel, Luis Benedit, Gregorio Dujovny, Ginzburg, Glusberg, Jorge González Mir, Víctor Grippo, Vicente Marotta, Pazos, Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Romero, Julio Teich y Zabala.[79]

El envío del CAYC a la bienal no pasó desapercibido para el crítico italiano Gillo Dorfles, uno de los jurados del evento, quien destacó la presencia de works of foreign artists who one year earlier had participated in MAM's homonymous exhibition and included under the same name an exhibition of works by Argentine artists.[76] Romero's *Segmento de recta A-B…* was included in the latter, in a new array that Glusberg decided without consulting the author. A photograph shows Romero's work near a sleeping bag, a backpack, and other travelling gear exhibited by Argentine Carlos Ginzburg as part of his action *Artista viajero* (hitchhiking from La Plata to Medellín)[77] and to an enlarged text and image of Hans Haake's famous intervention MoMA *Poll* (1970). Romero also presented another two photographic systems from his series De *la realidad*



Tapa del libro *Contrabienal*, 1971. Edición del Museo Latinoamericano y del MICLA (Movimiento por la Independencia Cultural Latinoamericana). Colección del artista [Front cover of *Contrabienal*, 1971. Printed by the Museo Latinoamericano and MICLA (Movimiento por la Independencia Cultural Latinoamericana). The artist's collection].

J. C. Romero

La tortura política DE "JERONIMO" (CORDOBA - 28-6-71)

Si la tortura a delincuentes comunes o sospechosos se satisface con una confesión falsa, el tormento a los presos políticos es más minucioso y procura información auténtica sobre sus organizaciones. Durante los 4 años de gobierno del general Onganía (1966-70) pasaron por las cárceles del país, más de 16 mil presos políticos. Centenares de ellos fueron torturados. Con la aparición de las guerrillas, el sistema se hizo más riguroso. Ya en setiembre de 1968, los guerrilleros peronistas capturados en Taco Ralo (Tucumán) fueron sometidos a largas sesiones de golpes y picana. Actualmente, todos los guerrilleros detenidos en la Argentina son torturados hasta el límite de sus fuerzas La primera prueba fue ofrecida por las FAL, que secuestraron al diplomático paraguayo Waldemar Sánchez, Onganía se negó a negociar pero tuvo que mostrar públicamente a un guerrillero —Della Nave— quien fue exhibido por televisión en penoso estado. Las revisaciones médicas comprobaron plenamente las torturas. Más recientemente, en enero de 1971, el doctor Cornejo Yofré reivindicó a la Justicia en Córdoba; permitió que el médico forense revisara a cuatro guerrilleros de las FAR capturados en una acción donde murió una guerrillera.

El médico comprobó "trato inhumano y brutal después de ocho días de torturas inconcebibles", y el juez ordenó procesar a los culpables. (Ver JERONIMO 37). Las organizaciones revolucionarias, por su parte, han comenzado a responder a este género de violencia. En noviembre de 1970, las FAL eliminaron con 14 disparos al segundo jefe de la División de Investigaciones Políticas, sub-comisario OSVALDO SANDOVAL, uno de los responsables de las torturas que causaron la muerte de Alejandro Baldú, guerrillero muerto en la mesa de torturas.

EN LA ARGENTINA TAMBIEN SE REALIZAN ACTOS CULTURALES.

J. C. ROMERO - JULIO 1971 CONTRADIENAL

SON MUCHOS LOS RAPTOS QUE NO HAN TENIDO ACLARACION

DE "CRONICA" (BUENOS AIRES - 19-7-71)

El 23 de agosto de 1962, Felipe Vallese, un humilde obrero metalúrgico, tuvo la trágica virtud de inaugurar una serie ininterrumpida de secuestros y desapariciones que culminaron trágicamente.

En efecto, a partir de esa fecha, ocho personas —incluyendo ahora al matrimonio Maestre— desaparecieron, sin que hasta el momento se tenga noticias de ellas. En solo un caso, precisamente el de Vallese, quedó probada y sancionada legalmente la participación de la policía en su secuestro, torturas y asesinato posterior. En los restantes, un velo de silencio se corrió sobre la suerte de los damnificados.

• Felipe Vallese

En la fecha mencionada, un grupo de desconocidos vestidos de civil, secuestró a Felipe Vallese y lo condujo —eso se estableció posteriormente— a la comisaría 1ª de San Martín. Varios testigos, entre ellos un hermano del obrero, comprobaron que había sido torturado y lo denunciaron públicamente. Pasaron los meses y el joven metalúrgico no aparecía. Por su parte, las autoridades policiales negaban que estuviera en sus dependencias. El caso provocó diversas reacciones por parte de entidades públicas y sindicatos que reclamaron justicia en ese momento. El 13 de mayo de este año un juzgado de La Plata condenó a más de 30 policías por haber participado en ese hecho. Como el cadáver no apareció jamás las condenas se dictaron por el delito de privación ilegítima de la libertad.

• Alejandro Baldú

Luego del audaz asalto comando al vivac de Campo de Mayo —hecho protagonizado por el FAL—, los mismos guerrilleros denunciaron la detención de Alejandro Baldú y Carlos Della Nave. La policía afirmó que el segundo había sido detenido pero no admitió la captura de Baldú. Vinculado con este hecho, pocos días después se secuestró al cónsul paraguayo Waldemar Sánchez, pero poco después lo liberaron. La policía afirmó que Baldú estaba prófugo, mientras sus compañeros denunciaron que había sido muerto por apremios ilegales. Jamás se esclareció el hecho y aún hoy permanece en el misterio más absoluto.

• Martins-Zenteno

El 16 de diciembre de 1970, en la esquina de Paraná y Rivadavia, seis o siete hombres de civil secuestraron a Néstor Martins y Conrado Zenteno Delgadillo. En un automóvil Fiat o Peugeot, chapa número 118.621, que jamás apareció, ambos hombres fueron violentamente introducidos ante la asombrada mirada de los peatones. Las denuncias involucraron a la policía nuevamente en este caso. Los abogados hicieron un paro de 24 horas y afirmaron que en la misma esquina del secuestro se encontraba un agente policial que no intervino. Varios comunicados firmados por una autodenominada MANO dieron a conocer que ambos habían sido asesinados por pertenecer al FAL.

En realidad, el doctor Martins era un abogado que defendía a presos políticos y gremiales y que en una oportunidad hizo condenar a varios policías al comprobarse que habían realizado apremios ilegales a detenidos políticos. Han transcurrido siete meses y las posibilidades de hallarlos con vida se han desvanecido.

• Matrimonio Verd

En San Juan, hace apenas 17 días, el dentista Marcelo Abulnio Verd y su esposa Sara Palacios, fueron secuestrados por varias personas vestidas de civil. Hasta el momento se desconocían las actividades del matrimonio, pero cuando se denunció el hecho y la policía allanó la vivienda, comprobó que ambos se dedicaban a fabricar explosivos y posiblemente pertenecían a alguna célula guerrillera. Se desconoce hasta el momento quiénes fueron sus raptores.

Más suerte tuvo el subjefe de la embajada rusa en nuestro país, ingeniero Iouri Pivovarov, quien el 29 de marzo del año pasado fue secuestrado por varias personas. Sin embargo, el diplomático logró liberarse y fueron detenidos sus captores, un oficial subinspector de la Policía Federal y dos sujetos de los que se dijo eran estudiantes. Todos fueron condenados por la justicia a diversas penas, sin revelarse mayores detalles del suceso.

Hoy, los hechos en los que de alguna manera se ven involucradas las fuerzas de seguridad, se han engrosado con el secuestro del matrimonio Maestre y con el hallazgo del cadáver del joven en un zanjón de la provincia de Buenos Aires. La justicia debe alcanzar a los culpables de tan terrible crimen que pone al descubierto las actividades de elementos que actúan con finalidades y métodos que repugnan a una sociedad civilizada.

***En Argentina también se realizan actos culturales*, 1971. Página de Juan Carlos Romero en el libro *Contrabienal*. Colección del artista [A page by Juan Carlos Romero in *Contrabienal*. The artist's collection].**

"un nutrido grupo de *artistas conceptuales*, de proveniencia prevalentemente argentina", cuyas propuestas constituían "*casi un documento de denuncia política*".[80] Ese mismo año Glusberg hará suyas estas consideraciones de Dorfles en su prédica, dirigida desde numerosos catálogos y gacetillas, del conceptualismo argentino (y latinoamericano). En su introducción a la mencionada exposición "Arte e ideología…" en la plaza Roberto Arlt, propondrá la noción de "conceptualismo ideológico" para referirse a las prácticas locales, "una nueva forma, que emerge como consecuencia de una problemática regional que utiliza una metodología común a diferentes contextos".[81] El esteta español Simón Marchán Fiz volverá sobre esta categoría en la edición de 1974 de su libro *Del arte objetual al arte de concepto*, al abordar los casos del conceptualismo argentino y español.[82] En sus palabras, "[e]l 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".[83] El texto de Marchán Fiz constituirá una referencia destacada en la legitimación de las prácticas conceptuales en América latina. Sin embargo, el éxito de esta operación nominalista no estaría exento de contradicciones. En un sentido la noción de "conceptualismo ideológico" pretendía señalar lo que estos autores entendían entonces como una especificidad de las prácticas latinoamericanas respecto del llamado conceptual "lingüístico-tautológico", central en los contextos estadounidense y británico. Pero al mismo tiempo construía una abstracta y rígida polarización que desactivaba la conflictivi-

nacional [On National Reality], entitled *El casamiento* [The wedding] and *Visión tridimensional [Tridimensional view]*.

The Medellín exhibition was the first by the Grupo de los Trece, a collective created in the framework of the activities fostered by CAYC and initially proposed, when it was set up in December 1971, as "a laboratory workshop."[78] In 1972 the group was composed by Jacques Bedel, Luis Benedit, Gregorio Dujovny, Ginzburg, Glusberg, Jorge González Mir, Víctor Grippo, Vicente Marotta, Pazos, Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Romero, Julio Teich and Zabala.[79]

CAYC's contribution to the Biennial did not pass unnoticed to Italian critic Gillo Dorfles, one of the jurors, who highlighted the presence of "a large group of *conceptual artists*, mostly Argentineans", whose proposals *"practically amounted to a statement of political denunciation*.[80] That same year Glusberg appropriated Dorfles's considerations and included them in the many catalogs and handouts in which he preached about Argentine and Latin American conceptualism. In his introduction to the already mentioned exhibition "Arte e ideología…" at Roberto Arlt Square, he introduced the notion of "ideological conceptualism" to speak about local practices, "a new form resulting from regional problems, using a methodology that can be applied to different contexts."[81] Spanish aesthete Simón Marchán Fiz took up this category in the 1974 edition of his book *Del arte objetual al arte de concepto [From object art to conceptual art]* when he broached Argentine and Spanish conceptualism.[82] According to Marchán Fiz, "conceptualism, understood thus, is not a pure, productive force but a social force. Self-reflection is not satisfied in tautology; it works on specific conditions of production, on their consequences for the appropriation process, on the active, transforming configuration of the world from its specific field of activity."[83] His book became an outstanding reference for the legitimization of conceptual practices in Latin America. However, the success of his nominalistic operation was marked by contradiction. In one sense, the notion of "ideological conceptualism"

dad poético-política de un conjunto de prácticas muy diversas, al integrarlas retrospectivamente en un mismo relato y desde los recortes de sentido trazados por una única categoría. Por otro lado, esta operación terminaba fortaleciendo la *identidad* del canon anglonorteamericano, respecto del cual los conceptualismos en América latina aparecerán validados como una *otredad* desviada o tardía, mera alteridad disidente cuyos desórdenes de la norma contrarían el registro mesurado de las formulaciones "puras" del conceptual.[84]

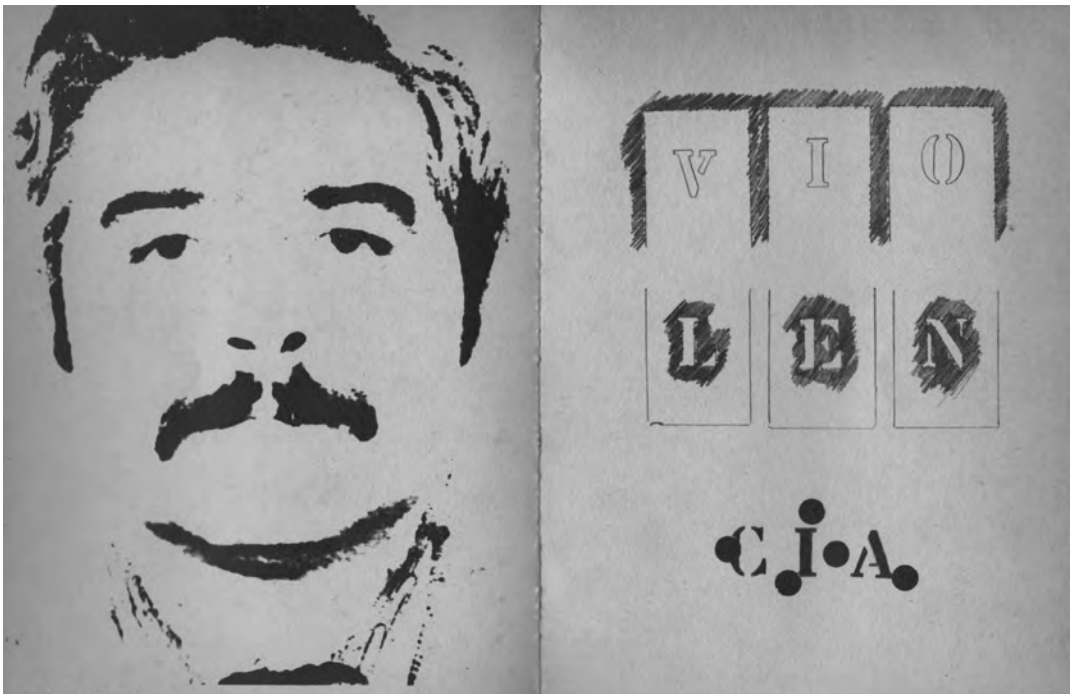
Pero más allá de la sanción proyectada por el CAYC, cabe reparar en las apropiaciones (desiguales) que los mismos artistas hicieron de la categoría "conceptualismo", así como de otras nociones alternativas que propusieron al reflexionar sobre sus prácticas. En el marco de la muestra "Hacia un perfil del arte latinoamericano", realizada en el CAYC en junio y julio de 1972, Pazos y Romero presentaron una charla y debate sobre el tema "El arte como conciencia en Argentina". En la gacetilla de difusión se lee: "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 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".[85]

Identificados por la crítica como la "fracción política" del Grupo de los Trece,[86] ambos artistas se refirieron 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".[87] Así, la propuesta conceptual era 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" habla, al mismo tiempo, de un des-

intended to underscore what these authors used to believe was specific of Latin American practices as compared to the so-called "linguistic-tautological" conceptualism that was central to the British and American context. Still, he constructed a rigid, abstract polarization that deactivated the poetic-and-political maladjustment of diverse practices by retrospectively integrating them into one same narrative from the sense reduction defined by a single category. Moreover, the said operation ended up by strengthening the *identity* of the Anglo-American rule, in regard to which Latin American conceptualisms were validated as a deflected or belated *otherness*, a mere dissident alterity whose deviations from the norm go against the tempered register of "pure" conceptual formulations.[84]

Regardless of the sanction projected by CAYC, we should bear in mind the unequal appropriations of the artists' themselves when it came to "conceptualism" as a category as well as other alternative notions that they proposed when reflecting about their practices. In the context of the exhibition entitled "Hacia un perfil del arte latinoamericano", held in CAYC in June and July 1972, Pazos and Romero offered a talk and a debate on "Art as awareness in Argentina." The handout reads, "Defining art as *awareness of the present* entails endowing art with a forceful ethical, even political content [...] becoming aware of our reality means thinking about dependence, underdevelopment, and violence. Every thought inevitably leads to action [...] It is here that art and artist become meaningful: each work, gesture, or word produced by an Argentine artist should tend to raise other Argentineans' awareness of their own reality."[85]

Both artists, whom the critics dubbed "the political arm" of the Grupo de los Trece,[86] spoke of conceptualism as a "border art, nothing definitive so far" although it could be used as "a suitable instrument or action to reverse the political and cultural process concerning national reality."[87] The conceptual proposal was thought of as a potential intervention platform from where to foster critical awareness of social and political contingencies triggered by the context. At the same time, Romero's and Pazos's idea that



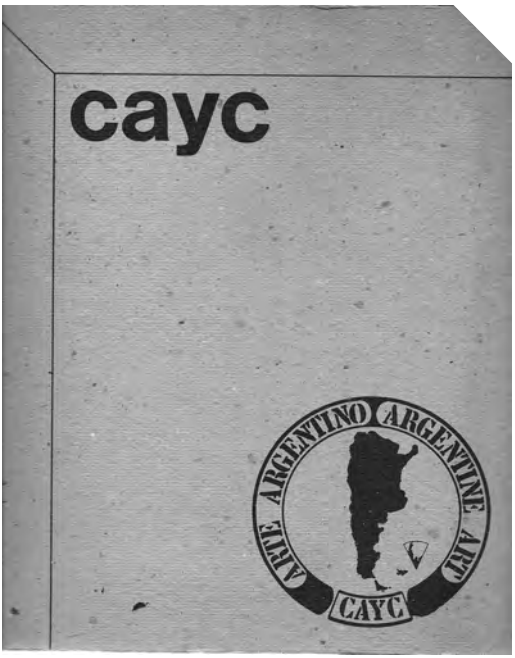
***Violencia*. Página de Juan Carlos Romero en el libro *Papel y Lápiz*, convocatoria del artista colombiano Jonier Marín. Edición del Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia, 1976. Archivo JCR [A page by Juan Carlos Romero in *Papel y Lápiz*, an initiative of Colombian artist Jonier Marín. Printed by the Museo de Arte Moderno de Bogotá, Colombia, 1976. JCR Archive].**

plazamiento táctico de la categoría que la desmarca del nítido registro de su enclave hegemónico y la reutiliza en formas que la vuelven porosa en su pretendida integridad. En tal sentido, el desinterés en el objeto auspiciado por el conceptual y la elección de recursos y materiales precarios, de fácil disponibilidad y socialización, no designaba un proceso susceptible de explicarse desde una lógica intrínseca a la esfera artística. Por el contrario, constituía una respuesta *política* dirigida desde el arte a las urgencias de un contexto cada vez más radicalizado. En esta orientación crítica, también Edgardo Vigo (a quien Romero conoció a través de Pazos) sostendrá en esos años la propuesta de un "arte pobre" latinoamericano, cuya emergencia –lejos de responder al "'toque romántico' de una rebeldía costumbrista o

conceptualism was a "border art" tells of a tactical shift that removes the category from the clear register of its hegemonic enclave and reshapes it so that its supposed wholeness becomes permeable. In this sense, disinterest in the object promoted by the conceptual and the choice of precarious materials and resources, easily accessible and socialized, did not name a process to be explained from an intrinsic logic in the art sphere. Indeed, it was a *political* response of art to the pressures posed by an increasingly radicalized context. In those years, and following the same critical orientation, Edgardo Vigo, whose acquaintance Romero made through Pazos, also proposed a "poor Latin American art." Far from resulting from the "romantic view" encouraged by costumbrist rebelliousness or out-of-context exploit-

explotada 'bohemia' fuera del contexto"– constituía, en su interpretación, una respuesta a la "carencia" característica de las "ralas economías" de la región.[88] Ese mismo año, en una carta a Walter Zanini, director del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), Vigo escribió: "Las necesidades también han hecho que los latinoamericanos hayamos realizado ARTE POBRE antes que en Europa, donde creo que por cansancio ellos llegan a descubrir otra palabrita estética para ubicar ciertas formas expresivas, pero acá es donde el artista lo PRACTICA con todas las de la ley; además soy de los que piensan que para realmente cortar una vía de dependencia y buscar la expresión latinoamericana debemos bucear en los inconvenientes que día a día se presentan (…) pero esos problemas que son nuestros no pueden estar reflejados por corrientes estéticas que exigen un adelanto técnico que no poseemos y si lo tenemos escapa a las posibilidades de uso para el creador".[89] De la misma manera que Pazos y Romero adoptan la categoría de conceptualismo desde una distancia táctica que desarregla su trayecto institucionalizado, Vigo se apropia de la noción de *arte povera*, entonces difundida a través de los trabajos del crítico italiano Germano Celant, trastornando sus asignaciones hegemónicas al recolocar dicha noción en el contexto latinoamericano, abriéndola a una conflictividad que desbordaba los recortes de sentido del *povera* europeo.[90]

Esta exigencia crítica reclamaba una redefinición del tradicional rol del artista y de los modos de incidencia del arte en el medio social. Así, desde las páginas de su revista experimental *Héxágono '71*, Vigo se refirió al artista como un "trabajador plástico de investigación".[91] En una dirección similar, Leonetti y Romero difundieron por correo en 1974 una serie de cuatro postales con un texto en el que caracterizaron 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".[92] Ambas intervenciones implicaban no solo un replanteamiento de la forma artística, sino



Tapa del catálogo de la exposición "El Grupo de los Trece en Arte de Sistemas" con sello de Juan Carlos Romero. CAYC, diciembre de 1972 - marzo de 1973. Archivo JCR [Front cover of the "El Grupo de los Trece en Arte de Sistemas" exhibition catalog with stamp by Juan Carlos Romero. CAYC, December 1972 - March 1973. JCR Archive].

ed bohemianism, its interpretation constituted an answer to the characteristic "shortage" of the region's "poor economies."[88] That same year, Vigo wrote a letter to Walter Zanini, the director of the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP): "Need has also driven us Latin Americans to go into ARTE POBRE [POOR ART] before Europe. I think that, out of exhaustion, Europeans manage to discover one more aesthetic little word to name certain manners of expression. However, artists fully practice it HERE. Besides, I believe that to actually free ourselves from dependence and seek for Latin American expression we should dive into the daily hindrances [...] Still, such

***Tres situaciones de la vida cotidiana. Para una cripto-lectura* y *Tres situaciones de la vida cotidiana. Para una lectura directa*, 1972. Proyectos de Juan Carlos Romero en el catálogo "El Grupo de los Trece en Arte de Sistemas". Archivo JCR [Romero's projects in the "El Grupo de los Trece en Arte de Sistemas" catalog. JCR Archive].**

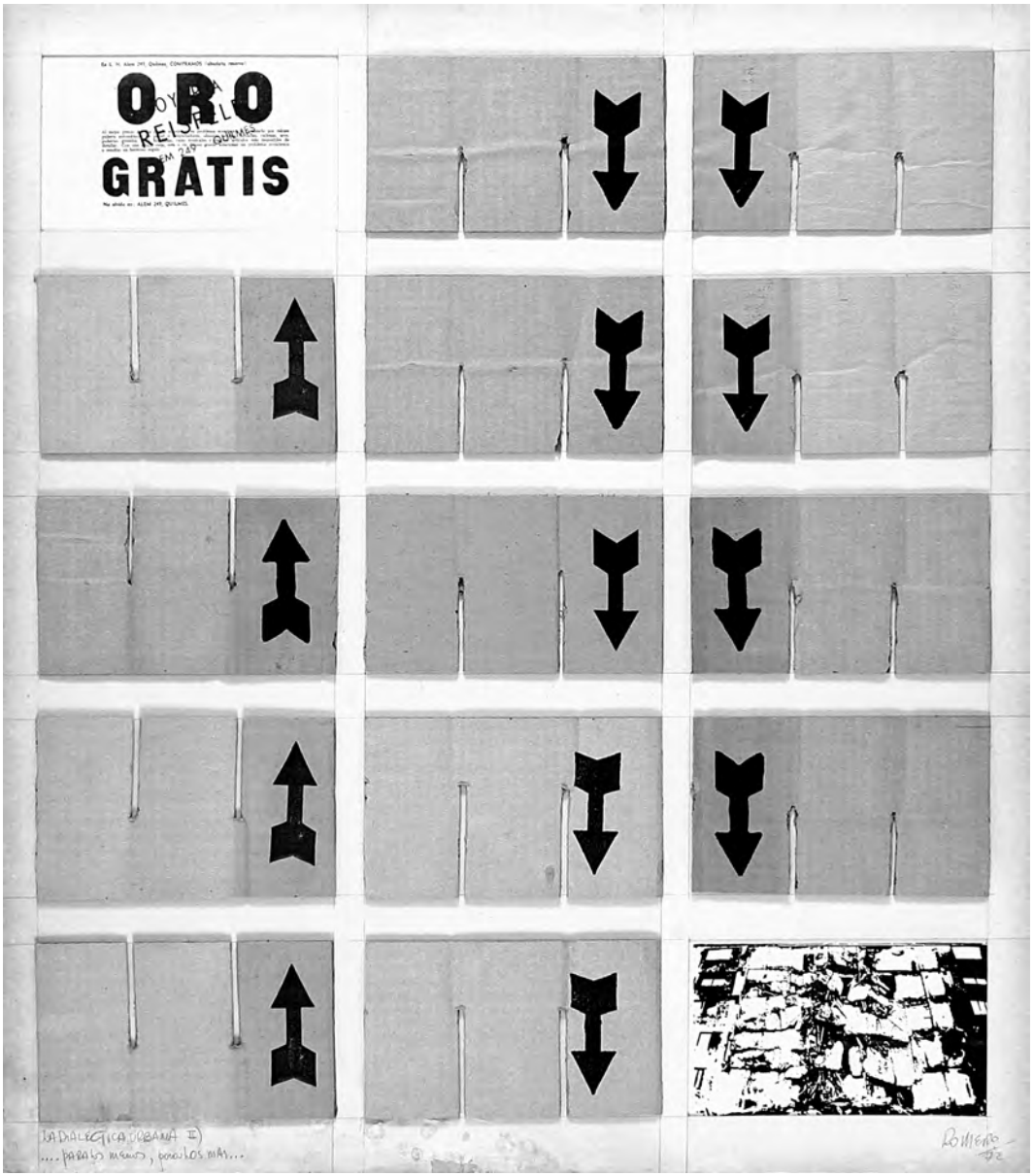
también del mismo circuito donde tales propuestas (la revista experimental, la serie de tarjetas postales) buscaban incidir críticamente.

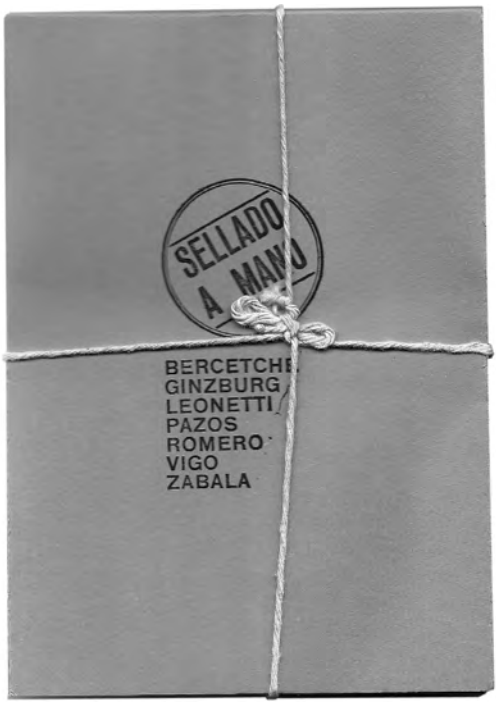
En el curso de los años setenta, la radicalidad de esta empresa aparecerá sostenida desde diversas redes de artistas, alternativas a los circuitos institucionales, constituidas en torno a diferentes iniciativas editoriales experimentales y otros proyectos colaborativos y de intercambio iniciados en la anterior década. En un contexto de creciente conflictividad sociopolítica, estas redes colectivas buscaron abrir flancos críticos en los bloqueos impuestos a la comunicación por las condiciones de agudizada represión desatadas por las dictaduras en América latina, a través de la construcción de circuitos marginales que posibilitaron esquivar los mecanismos de control y censura administrados por el dispositivo represor, operando muchas veces

hindrances cannot be represented by aesthetic trends that demand the kind of advanced technology that we lack and, even if we had it, our creators would not find a way to use them."[89] Just as Pazos and Romero adhered to conceptualism from a tactical distance that disrupted their institutionalized career, Vigo appropriated the notion of *arte povera*, spread through the works of Italian critic Germano Celant, and disturbed its hegemonic connotations by placing the notion within the Latin American context and opening it to the kind of conflictivity that exceeded the meanings of European *povera*.[90]

Such critical demand required a redefinition of the artist's traditional role and of art's modes of influence in the social environment. From the pages of his experimental magazine *Héxágono '71*, Vigo defined an artist as "a visual research worker."[91] Along similar lines, in 1974 Leonetti y Romero

***La dialéctica urbana*, 1972. Arriba [Above]: *I) Esto sube…* A la derecha [On the right]: *III) …esto baja.* En la página siguiente [On the next page]: *II) …para los menos, para los más…* Fotografía y fibra sobre cartón [Photography and markers on cardboard], 80 x 70 c/u [each]. Colección privada [Private collection].**


ORO
GRATIS
LA DIALECTICA URBANA II)
....PARA LOS MENOS, PARA LOS MAS...
ROMERO

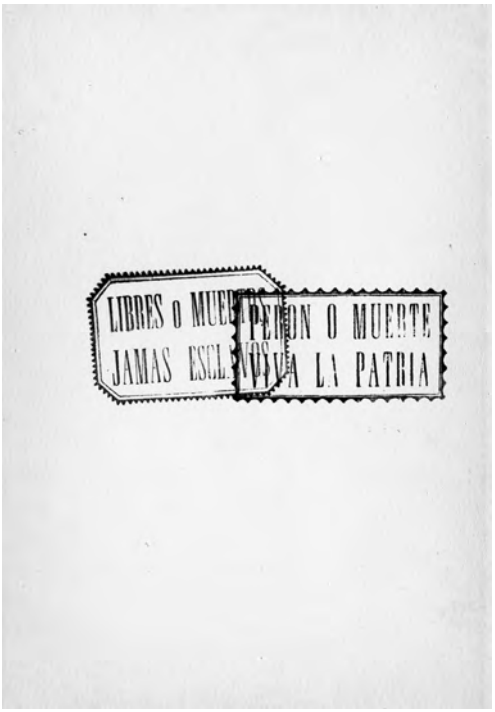


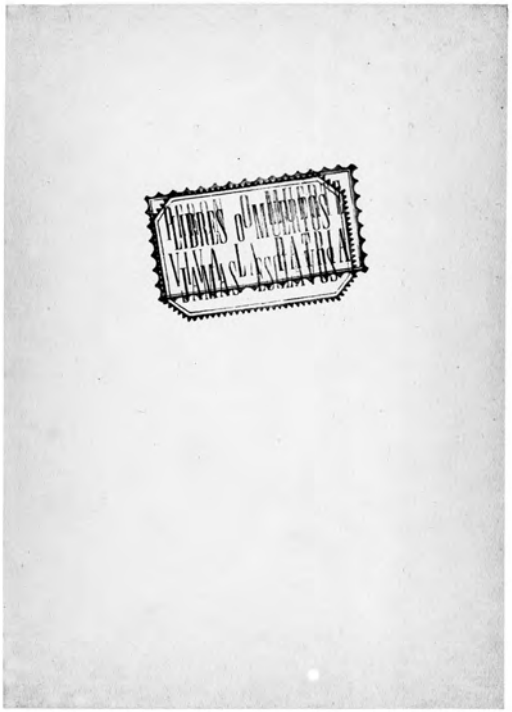
Juan Bercetche, Carlos Ginzburg, Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Juan Carlos Romero, Edgardo Antonio Vigo y Horacio Zabala. *Sellado a mano*, 1974. Carpeta de cartón, hilo y páginas impresas con sellos de goma [A cardboard folder with strings and rubber-stamped pages], 21,5 x 15,3. Colección del artista [The artist's collection].

como canales de denuncia de las sistemáticas violaciones a los derechos humanos perpetradas por los regímenes dictatoriales.[93] En este contexto, Vigo sostuvo una circulación (descentrada) de las obras, "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".[94] Por mencionar un ejemplo, en 1971 Romero y Vigo participaron, junto con otros artistas argentinos, en el libro colectivo *Contrabienal*, editado por dos formaciones de artistas latinoamericanos residentes en Nueva York, el Museo Latinoamericano y el MICLA (Movimiento por la Independencia Cultural Latinoamericana), como acción de boicot a la "XI Bienal de São Paulo" y en repudio a la dictadura brasileña.

mailed around a series of four postcards with a text that characterized an artist as "an art worker, a producer of works immersed in social work, a creator of forms and contents in need of a public that may reshape and transform him."[92] Both interventions implied not only revisiting forms in art but also reviewing the circuit that proposals such as the experimental magazine and the postcards intended to influence.

In the 1960s several artists' networks outside the institutional circuits supported the radical quality of this undertaking. The networks stemmed from various initiatives furthered by experimental publishing houses and other collaborative and exchange projects that had begun in the previous decade. Amid growing sociopolitical unrest, these collective net-





Páginas de Juan Carlos Romero en la carpeta *Sellado a mano* [Pages by Juan Carlos Romero in the *Sellado a mano* folder], 21 x 14,6 c/u [each]. Colección del artista [The artist's collection].

La opción crítica que movilizaron las diversas iniciativas en red no implicó, sin embargo, una renuncia definitiva a los espacios institucionales, sino, en muchos casos, su *ocupación táctica*, con el propósito de trastornar, desde el interior del mismo museo o de la galería, sus regímenes normalizados, desafiando la propia lógica institucional y sus rutinas disciplinarias.

El arte correo potenció de manera exponencial esta trama de intercambios, excediendo ampliamente el contexto latinoamericano. A partir de la ocupación (*parasitaria*) de los canales de distribución de los correos oficiales, el arte correo propuso, en una dirección contraria a la oficialidad de la misma institución postal y sus ordenamientos burocrático-administrativos, la construcción de una

works intended to penetrate critical flanks in the communication blockades established through the ruthless repression of Latin American dictatorships. They did so by building up marginal art circuits that enabled evasion of control and censorship mechanisms monitored by the repressive apparatus, often acting as denunciation channels of the systematic human rights violations perpetrated by dictatorial regimes.[93] In this context Vigo kept up a decentered circulation of works "through non-traditional channels, away from the organized repression and censorship apparatus and the dangerous course imposed by state and private Centers."[94] By way of example, in 1971 Romero, Vigo, and other Argentine artists participated in a collective book entitled *Contrabienal [Counterbiennial]*, published by two groups of New

CONCIENCIA DEL ARTE

Algunos afirman que la existencia del artista nada tiene que ver con el público; que el artista puede crear sólo para él. *NO LO ACEPTAMOS*. Porque concebimos al artista como a 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.

CONCIENCIA DEL ARTE

Algunos afirman que la existencia del artista nada tiene que ver con el público; que el artista puede crear sólo para él. *NO LO ACEPTAMOS*. Porque concebimos al artista como a 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.

red móvil y descentrada, abierta a la permanente incorporación de nuevos participantes y articulada en torno a proyectos estéticos y políticos que nucleaban a artistas situados en puntos del globo distantes. Cada participante de la red de arte correo operaba como un potencial receptor y difusor de múltiples y simultáneos envíos, coincidentes en su materialidad *pobre* (en el sentido aludido por Vigo en la cita que trascribimos en los párrafos precedentes), desde tarjetas postales y sobres intervenidos, a sellos de goma (*rubberstamps*), fotocopias y variadas técnicas de impresión "doméstica". La red postal fue asimismo soporte de diversas convocatorias a exposiciones y ediciones colectivas, publicaciones alternativas, libros de artista, poesía visual, estampillas apócrifas y todo tipo de imágenes impresas, de diversas filiación y procedencia.

En estos años y a partir del contacto con Vigo, Romero participó activamente en la red de arte correo. Desde finales de la década del cincuenta, Vigo venía impulsando diversos proyectos editoria-

York-based Latin American artists, the Latin American Museum and the MICLA (Movimiento por la Independencia Cultural Latinoamericana [Movement for Latin America's Cultural Independence) to boycott the "XI Bienal de São Paulo" and condemn the dictatorial regime in Brazil. However, the critical option triggered by the various network initiatives did not entail definitive abandonment of institutional spaces. In many cases, it encouraged *tactical occupation*, aimed at disrupting normalized rules from the inside of the museum or art gallery, challenging institutional logic and its disciplinary routines.

Mail art exponentially strengthened these exchanges and reached far beyond the Latin American context. Going against the official character of the post and its administrative and bureaucratic regulations and starting from the parasitic occupation of distribution channels in the national postal service, mail art proposed the construction of a mobile, decentered network. It constantly incorporated new partici-

Eduardo Leonetti y Juan Carlos Romero. *Conciencia del arte*, 1974. Serie de cuatro postales distribuidas por arte correo [A series of four postcards distributed through mail art], 15 x 10 c/u [each]. Colección del artista [The artist's collection].

les –revistas experimentales, carpetas de xilografías, ensayos y otras publicaciones no tradicionales– en paralelo a la organización de exposiciones centradas en la difusión de las prácticas de la poesía visual o "nueva poesía" (como se la denominó entonces). En 1971 organizó en el CAYC, con la colaboración del artista uruguayo Clemente Padín y la argentina Elena Pelli, la "Expo/ Internacional de proposiciones a realizar", propuesta como balance de las nuevas "investigaciones poéticas",[95] en paralelo a un ciclo de audiciones de poesía fónica.[96] Romero intervino en algunos de estos proyectos editoriales. A partir de 1973 comenzó a colaborar regularmente en la revista *Hexágono '71* (cuyos trece números Vigo publicó entre 1971 y 1975) y en 1974 participó en la "cosa-objeto"[97] *Sellado a mano*, junto con Juan Bercetche, Ginzburg, Leonetti, Pazos, el mismo Vigo y Horacio Zabala, una suerte de carpeta-caja atada con hilo, cuyo interior guarda una secuencia de páginas sueltas impresas con sellos de goma (un recurso barato y ampliamente utilizado entonces por los artistas de

pants and was articulated around aesthetic and political projects gathering artists from all over the world. Every participant was a potential receiver and promoter of multiple, simultaneous deliveries. What these had in common was their *poor* (in Vigo's sense, following the quote above) materials that ranged from postcards and envelopes with interventions to rubberstamps to photocopies to sundry "homemade" printing techniques. The mail network also supported calls to collective exhibitions and editions, alternative publications, artist's books, visual poetry, and all sorts of printed images of different trends and origins.

la red postal) con diferentes inscripciones y consignas políticas.[98] Vigo también proyectó la realización de una carpeta de Romero (probablemente como parte de una colección que había iniciado en 1971, bajo el sello La Flaca Grabada, con la carpeta *10 ideas de arte pobre* de Ginzburg), titulada *Sexo – Juego – Ecología*, publicación que nunca llegó a editarse. En 1975 Romero fue convocado por Vigo y Zabala para participar en la "Última Exposición Internacional de Arte Correo", que ambos artistas organizaron en diciembre de ese año en la galería Arte Nuevo de Buenos Aires.[99]

Otras convocatorias en las que Romero intervino a partir de su involucramiento en la red postal, fueron la exposición "Prospectiva 74", organizada por Walter Zanini y el artista español residente en Brasil Julio Plaza, en el MAC-USP,[100] y la revista *DOC(K)S*, iniciativa del poeta francés Julien Blaine, cuyo primer número en 1976 estuvo dedicado a la vanguardia latinoamericana. En 1974 participó en la exhaustiva antología de *rubberstamps* de artistas que el francés Hervé Fischer, integrante del colectivo Arte Sociológico, editó bajo el título *Art et commu-*

Sello de artista [Artist's rubber stamp], 1974. Colección del artista [The artist's collection].

In those years, Romero's relationship with Vigo led to his active participation in the mail art network. Ever since the late 1950s, Vigo had been promoting several publication projects –experimental magazines, xylography folders, essays, and other non-traditional publications –together with the organization of exhibitions focusing on the dissemination of visual poetry or, as it was then named, "new poetry." In 1971, with the collaboration of Uruguayan artist Clemente Padín and Argentine artist Elena Pelli, he staged, in CAYC, the "Expo/ Internacional de proposiciones a realizar [Expo/International of proposals to be carried out]". It was proposed as a balance of the new "explorations in poetry"[95] along with a series of programs of phonic poetry.[96] Romero took part in some of the publication projects. As from 1973 he became a regular contributor to the *Hexágono '71* magazine, whose thirteen issues Vigo published between 1971 and 1975. In 1974 he participated in the "object-thing"[97] *Sellado a mano [Handsealed]* together with Juan Bercetche, Ginzburg, Leonetti, Pazos, Vigo, and Horacio Zabala. It was a kind of folder-box tied up with string that contained a sequence of loose rubberstamped pages (an inexpensive printing technique widely used by the mail art network) with various inscriptions and political slogans.[98] Vigo also planned a folder by Romero –probably as a part of a collection that he had launched in 1971 under the name La Flaca Grabada and whose first issue was Ginzburg's folder *10 ideas de arte pobre* de Ginzburg *[10 ideas for poor art]*. Romero's collaboration, entitled *Sexo – Juego – Ecología [Sex – Games – Ecology]*, was never published. In 1975 Vigo and Zabala called on Romero to participate in the "Última Exposición Internacional de Arte Correo" [Last Mail Art International Exhibition] that both artists organized that December at the Buenos Aires Arte Nuevo Gallery.[99] After Romero got involved in the mail network, he took part in several other exhibitions, such as "Prospectiva 74" [Prospect 74], organized by Walter Zanini and Brazil-based Spanish artist Julio Plaza at the MAC-USP[100]. He also contributed to the *DOC(K)S* magazine, an initiative by French poet

Tapa de la revista *Hexágono '71* con sello de Juan Carlos Romero. La Plata, 1973. Colección del artista [Front cover of the *Hexágono '71* magazine with stamp by Juan Carlos Romero. The artist's collection].

***La violencia*, 1973. Volante publicado en la revista *Hexágono '71* [Flyer published in *Hexágono '71* magazine], 28 x 22. Colección del artista [The artist's collection].**

nication marginale. Tampons d'artistes. En el ensayo introductorio a su libro, Fischer proponía la noción de *marginal media* para hacer referencia a una serie de prácticas *underground* (entre las que ubicaba el *mail art* y el uso de *rubberstamps*), a las que caracterizaba como "subproductos de los mass-media, en la medida en que existen y se desarrollan como reacción contra ellos".[101] Al año siguiente Fischer fue invitado por Glusberg para presentar en el CAYC su video *Higiene del arte*, como parte de su proyecto homónimo, propuesto como un trabajo de "descodificación sociológica del arte".[102] En esa ocasión Romero realizó un sello de goma con una triple leyenda: "Fischer Arte Sociológico / Romero Arte Político / Dos formas de violencia contra el sistema".

Julien Blaine, whose first issue (1976) was dedicated to the Latin American avant-garde. In 1974 he took part in the comprehensive rubberstamp anthology that Hervé Fischer, a French member of the Arte Sociológico collective, published under the title *Art et communication marginale. Tampons d'artistes.* In his introductory essay, Fischer proposed the phrase *marginal media* to name a number of underground practices, including mail art and rubberstamps. He defined them as "mass media byproducts, insofar as they exist and develop as a reaction to the media."[101] The following year, Glusberg invited Fischer to present his video *Higiene del arte* at CAYC as part of his homonymous project, "a sociological decodification of art."[102] Romero made a rubberstamp that bore three inscriptions: "Fischer Sociological Art o / Romero Political Art / Two manners of violence against the establishment".

58 *Cuadernos de Marcha*, "Otro Mayo Argentino", N° 27, Montevideo, julio de 1969.

59 Longoni, Ana. "'Vanguardia' y 'revolución', ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70", *brumaria*, N° 8, Madrid, primavera de 2007, p. 72.

60 Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p. 370.

61 "Semana de Buenos Aires, Demostraciones Públicas de Grabado", folleto, Buenos Aires, noviembre de 1970. Archivo del artista. La acción tuvo lugar en el marco de la Semana de Buenos Aires y fue auspiciada por el Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori". Junto con los seis miembros fundadores de AGGBA, participaron de estas demostraciones, entre otros, Delia Fabre, José Luis Macchione, Julio Paz, Hilda Paz, Susana Resnik, Carlos Scannapieco, Irene Weiss, Graciela Zar y Estela Zariquiegui. Véase la declaración de intenciones de AGGBA en la p. 246.

62 En su voluntad didáctica, las demostraciones públicas de AGGBA actualizaban similares estrategias sostenidas en el curso de los sesenta desde otras iniciativas. En octubre de 1963, en el marco del programa "Contribución al mayor conocimiento del grabado como obra de arte", impulsado desde la Galería Plástica (entonces sede del recientemente constituido Museo del Grabado), Romero participó junto a Cristina Iturralde, Muñeza, Orlandi y Juan Carlos Stekelman de un ciclo de demostraciones didácticas en la Plaza San Martín, bajo la coordinación de Fernando López Anaya.

63 Longoni, Ana. "Investigaciones Visuales en el Salón Nacional (1968-1971): la historia de un atisbo de modernización que terminó en clausura", Marta Penhos y Diana Weschler (coords.). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999, p. 203. Véase el trabajo de Longoni en relación con el desarrollo del "Certamen Nacional de Investigaciones Visuales" y los conflictos y reacciones en torno a la censura en su edición de 1971.

64 *Made in Argentina* exhibía, dentro de una caja transparente de acrílico, la silueta de una figura humana, también de acrílico, quebrada por la cintura y anudada con el cable de una picana; mientras que *Celda* consistía en la puerta de un calabozo, detrás de cuyos barrotes los artistas habían ubicado un espejo (de manera tal que el espectador se veía a sí mismo como si estuviera preso), acompañada de una lista con los nombres de más de 250 presos políticos y sociales.

65 *Afiche* de Oscar Smoje, *A desayunar* de Américo Castilla, *Toma de conciencia* de Emilio Renart y *Mírese en el espejo* de María Laura San Martín.

66 La carta concluía: "Facio Hebequer –nombre del premio a que hemos sido invitados– se consideraba un artista del pueblo. Creemos que es lo mejor que podemos hacer en honor de su nombre, ya que él realmente se ocupó durante toda su vida por luchar contra la injusticia, la represión y el miedo" ("Carta a la Academia de Bellas Artes", Buenos Aires, 18 de noviembre de 1971).

67 Dentro de estas extendidas acciones de repudio, en diciembre de ese mismo año, 31 artistas (entre quienes se encontraban integrantes de AGGBA, algunos de los renunciantes al *Facio Hebequer* y otros como Sergio Camporeale, Alfredo de Vincenzo, Raúl Heredia, Rómulo Macció, Roberto Paéz, Norberto Onofrio y Luis Seoane) manifestaron su decisión, en una carta dirigida al Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, de no participar en una exposición itinerante de grabado argentino en el exterior ("Carta al Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto", Buenos Aires, 14 de diciembre de 1971).

68 Citada en *Arte y Política en los '60*, *cat. exp.*, Salas Nacionales de Exposición Palais de Glace, Buenos Aires, 2002.

58 *Cuadernos de Marcha*, "Otro Mayo Argentino", N° 27, Montevideo, July 1969.

59 Longoni, Ana. "'Vanguardia' y 'revolución', ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70", *brumaria*, N° 8, Madrid, Spring of 2007, p. 72.

60 Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p. 370.

61 "Semana de Buenos Aires, Demostraciones Públicas de Grabado", handout, Buenos Aires, November 1970. Artist's archive. This action took place in the context of Semana de Buenos Aires and was sponsored by the Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori". Besides AGGBA's founding members, other participants were Delia Fabre, José Luis Macchione, Julio Paz, Hilda Paz, Susana Resnik, Carlos Scannapieco, Irene Weiss, Graciela Zar, and Estela Zariquiegui among others. See AGGBA's declaration of intentions on p. 246.

62 Because of AGGBA's didactic wishes, their public demonstrations actualized strategies that other initiatives had upheld in the 60s. In October 1963, in the framework of the "Contribución al mayor conocimiento del grabado como obra de arte" program promoted by the Galería Plástica (then the seat of the recently created Museo del Grabado), Romero, Cristina Iturralde, Muñeza, Orlandi, and Juan Carlos Stekelman participated in a series of didactic demonstrations held at San Martin Square under the coordination of Fernando López Anaya.

63 Longoni, Ana. "Investigaciones Visuales en el Salón Nacional (1968-1971): la historia de un atisbo de modernización que terminó en clausura", Marta Penhos and Diana Weschler (coordinators). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999, p. 203. See Longoni's work about the "Certamen Nacional de Investigaciones Visuales" and the conflicts and reactions to censorship of its 1971 edition.

64 Inside a transparent acrylic box, *Made in Argentina* showed an acrylic human silhouette bending from the waist down and tied up with an electric prod cable. *Celda* depicted a prison cell door behind whose bars the artists had placed a mirror so that viewers saw their own image in prison. There was aslo a list with over 250 names of social and political prisoners.

65 *Afiche* by Oscar Smoje, *A desayunar* by Américo Castilla, *Toma de conciencia* by Emilio Renart and *Mírese en el espejo* by María Laura San Martín.

66 The ending of the letter read: "Facio Hebequer –the name of the award to which we have been invited– thought of himself as a people's artist. We believe this is the best we can do on his behalf, for he really spent his life fighting injustice, repression, and fear" ("Carta a la Academia de Bellas Artes", Buenos Aires, November 18, 1971).

67 Within these widespread protest actions, in December of that year thirty-one artists including AGGBA members, some of those who had abandoned the "Facio Hebequer" and others such as Sergio Camporeale, Alfredo de Vincenzo, Raúl Heredia, Rómulo Macció, Roberto Paéz, Norberto Onofrio, and Luis Seoane wrote a letter to the Ministry of Foreign Affairs declaring that they had decided not to participate in an Argentine print itinerant exhibition to be held overseas. ("Carta al Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto", Buenos Aires, December 14, 1971.)

68 Cited in *Arte y Política en los '60*, *exhib. cat.*, Salas Nacionales de Exposición Palais de Glace, Buenos Aires, 2002.

69 Grupo Cuestionamiento. "Cuestionamiento N° 2", Buenos Aires, August 1972. Artist's archive. See full text on p. 256.

70 The Revolutionary Armed Forces, whose cadres resulted from a fracture in the Argentine Communist Party's Youth Federation, emerged in the late 1960s. On July 30, 1970, FAR made its first public intervention by taking over the city of Garín. In October 1973 they joined the Montoneros and

Envío postal de Edgardo Vigo a Juan Carlos Romero. Colección del artista [An item mailed to Juan Carlos Romero by Edgardo Vigo. The artist's collection].

69 Grupo Cuestionamiento. "Cuestionamiento N° 2", Buenos Aires, agosto de 1972. Archivo del artista. Véase el texto completo en la p. 255-256.

70 Las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), cuyos miembros provenían de una fractura producida en el interior de la Federación Juvenil Comunista del PC argentino, se constituyeron a finales de la década del sesenta. El 30 de julio de 1970, las FAR realizaron su primera intervención militar pública, copando la ciudad de Garín. En octubre de 1973 se fusionaron con Montoneros, adoptando el nombre de esta agrupación. El Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) fue, desde su formación en 1970, el brazo militar del PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores), de orientación marxista-leninista, fundado en 1965 y escindido en 1968, en su III Congreso, entre los que optaron por la lucha armada y los que no. Montoneros se alineó políticamente con el peronismo revolucionario. El 1° de junio de 1970 esta agrupación hizo su presentación pública, mediante un comunicado en el que se atribuyó el secuestro y asesinato del general Pedro Aramburu, quien estuvo al frente del golpe militar que en 1955 había derrocado al gobierno constitucional de Perón.

71 Grupo Cuestionamiento. "Cuestionamiento N° 3", Buenos Aires, 26-9.72. Archivo del artista. Véase el texto completo en la p. 256-258.

72 Romero, Juan Carlos. "De la realidad nacional n. 12: El lunfardo - lenguaje argentino", *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, *cat. exp.*, Buenos Aires, CAYC, 1972. Véase el texto completo en la p. 250-251.

73 De Ípola, Emilio. *La bemba: acerca del rumor carcelario y otros ensayos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, pp. 30 y 59.

74 Glusberg, Jorge. "Presentación de la muestra", *Hacia un perfil…*, *cat. cit.*

75 En 1970 Glusberg había sido uno de los jurados de admisión de las obras a la "II Bienal".

76 En el curso de 1972 se sucedieron otras muestras con heliografías en el "Salón de la Independencia" (Quito, Ecuador; mayo), en los mencionados "Encuentros de Arte de Pamplona" (junio), en el Instituto de Arte

gave up their original name. From its creation the People's Revolutionary Army (ERP) was the military wing of the Marxist-Leninist PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores), established in 1965 and split during its Third Conference (1968) between those who supported armed combat and those who did not. Montoneros was politically aligned with Revolutionary Peronism. On June 1, 1970 they came out into the open through a communiqué informing that they had kidnapped and murdered General Pedro Aramburu, who headed the 1955 military coup that ousted Perón.

71 Grupo Cuestionamiento. "Cuestionamiento N° 3", Buenos Aires, 9/26//72. Artist's archive. See full text on p. 257-258.

72 Romero, Juan Carlos. "De la realidad nacional n. 12: El lunfardo - lenguaje argentino", *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, *exhib. cat.*, Buenos Aires, CAYC, 1972. See full text on p. 250-251.

73 De Ípola, Emilio. *La bemba: acerca del rumor carcelario y otros ensayos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, pp. 30 and 59.

74 Glusberg, Jorge. "Presentación de la muestra", *Hacia un perfil…*, *cit. cat.*

75 In 1970 Glusberg had participated in the admission jury for the "II Bienal".

76 In 1972 other exhibitions included heliographs: the "Salón de la Independencia" (Quito, Ecuador; May), the "Encuentros de Arte de Pamplona" (June), the Instituto de Arte Contemporáneo de Lima (Peru; July); CAYC's Buenos Aires seat (June-July) and the Córdoba Museo "Emilio A. Caraffa" (October). Romero exhibited his series *El lunfardo…* in several of the above.

77 About Ginzburg's intervention in the "Bienal Coltejer", see Longoni, Ana. "Artista mendigo/ artista turista: migraciones descentradas", in Cuauhtémoc Medina (ed.). *Sur, sur, sur, sur*, México D.F., SITAC, 2010.

78 Letter from Jorge Glusberg to Juan Carlos Romero, Buenos Aires, December 1, 1971. Artist's archive.

79 A press release by CAYC claimed that the collective had organized the

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). Romero exhibió su serie *El lunfardo…* en varias en ellas.

77 Sobre esta intervención de Ginzburg en la "Bienal Coltejer", véase Longoni, Ana. "Artista mendigo/ artista turista: migraciones descentradas", en Cuauhtémoc Medina (ed.). *Sur, sur, sur, sur*, México D.F., SITAC, 2010.

78 Carta de Jorge Glusberg a Juan Carlos Romero, Buenos Aires, 1º de diciembre de 1971. Archivo del artista.

79 Una gacetilla del CAYC atribuía al colectivo la organización de la muestra "Hacia un Perfil Latinoamericano del Arte" en Medellín ("III Bienal de Medellín. Arte e ideología. Diálogo con Jasia Reichardt y Jorge Glusberg", GT-124, 5-5-1972).

80 Dorfles, Gillo. S/t, *Tercera Bienal de Arte Coltejer*, *cat. exp.*, Medellín, 1972. Publicado originalmente en el *Corriere Della Sera* el 7 de mayo de 1972. Las cursivas en la cita son mías. La mención de Juan Pablo Renzi como parte de este grupo de "conceptuales", no dejaba de ser paradójica: en contraste con la lectura que proponía Dorfles, Renzi exhibía en Medellín su *Panfleto No. 3* –presentado un año antes en "Arte de Sistemas"–, en el que impugnaba enfáticamente la "nueva moda" del arte conceptual y la asimilación de los trabajos de los "ex-grupos de artistas revolucionarios de Rosario y Buenos Aires", a los parámetros trazados por tal categoría (Longoni y Mestman, *op. cit.*, pp. 230-231). Los otros artistas mencionados por Dorfles son Benedit, Ginzburg, Romero y Clorindo Testa.

81 Glusberg, Jorge. *Arte e ideología en CAYC al aire libre*, *cat. exp.*, Buenos Aires, CAYC, 1972.

82 "España y Argentina son dos ejemplos de lo que un conceptualismo puro consideraría una versión degenerada del mismo" (Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1997, p. 269).

83 *Ibíd.*, p. 269.

84 Para una ampliación de esta discusión véase Davis, Fernando. "El conceptualismo como categoría táctica", *ramona*, N° 82, Buenos Aires, julio de 2008. Los relatos canónicos del conceptualismo vienen siendo objeto de una extendida revisión en numerosas publicaciones y exposiciones. A los efectos de este trabajo, sería arduo e irrelevante consignar la totalidad de dichos debates. Entre las recientes publicaciones, véanse los escritos reunidos en Freire, Cristina y Ana Longoni (orgs.). *Conceitualismos do Sul / Conceptualismos del Sur*, São Paulo, Annablume, 2009.

85 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 N° 1", suscrito por el Grupo Cuestionamiento en julio de ese mismo año. Véase el texto completo en p. 255.

86 Monzón, Hugo. "Dos muestras de arte conceptual exhiben divergentes propuestas", *La Opinión*, Buenos Aires, 19 de julio de 1972.

87 *Ibíd.*

88 Vigo, Edgardo Antonio. "Sellado a mano", *Hexágono '71*, *e*, La Plata, 1975.

89 Carta de Edgardo Vigo a Walter Zanini, 15 de enero de 1975. Archivo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

90 En 1969 Celant había publicado en italiano e inglés su libro *Arte Povera / Arts Povera* (Milán, Mazzotta). Dos años más tarde, Vigo incluyó una selección de textos de Celant sobre el *povera*, tomados de la revista italiana de arquitectura *Casabella*, en la carpeta de Carlos Ginzburg *10 ideas de arte pobre*, que editó bajo el sello La Flaca Grabada.

91 Vigo, Edgardo Antonio. "Por qué un arte de investigación", *Hexágono '71*, *ce*, La Plata, 1973.

92 La frase forma parte del libro *Conciencia del Arte*, que ambos artistas

Medellín "Hacia un Perfil Latinoamericano del Arte" exhibition ("III Bienal de Medellín. Arte e ideología. Diálogo con Jasia Reichardt y Jorge Glusberg", GT-124, 5/5/1972).

80 Dorfles, Gillo. N/t, *Tercera Bienal de Arte Coltejer*, *exhib. cat.*, Medellín, 1972. Originally published in *Corriere Della Sera* on May 7, 1972. My italics. Naming Juan Pablo Renzi as a member of these "conceptualists" was indeed paradoxical. In contrast to Dorfles's reading, Renzi was exhibiting his *Panfleto No. 3* –presented in "Arte de Sistemas" one year earlier– in which he emphatically rejected the "new fad" (conceptual art) and the assimilation of works by "former groups of Rosario and Buenos Aires revolutionary artists" to conceptual parameters. (Longoni and Mestman, *op. cit.*, pp. 230-231). The other artists Dorfles mentioned were Benedit, Ginzburg, Romero, and Clorindo Testa.

81 Glusberg, Jorge. *Arte e ideología en CAYC al aire libre*, *exhib. cat.*, Buenos Aires, CAYC, 1972.

82 "Spain and Argentina are two examples of what a pure strain of conceptualism would view as a degenerate distorsion" (Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1997, p. 269).

83 *Ibid.*, p. 269.

84 For further information about this discusion, see Davis, Fernando. "El conceptualismo como categoría táctica", *ramona*, #82, Buenos Aires, July 2008. Conceptualism's canonic narratives are being closely revised in numerous publications and exhibitions. It would exceed the scope of this work to include all such debates. Among recent relevant publications, see the writings collected in Freire, Cristina y Ana Longoni (orgs.). *Conceitualismos do Sul / Conceptualismos del Sur*, São Paulo, Annablume, 2009.

85 N/a. "El arte como conciencia en la Argentina", Buenos Aires, CAYC, GT-138, 22/6/72. In italics in the original. These reflections are resumed in "Cuestionamiento N° 1", a text signed by Grupo Cuestionamiento in July 1972. See full text on p. 255-256.

86 Monzón, Hugo. "Dos muestras de arte conceptual exhiben divergentes propuestas", *La Opinión*, Buenos Aires, July 19, 1972.

87 *Ibid.*

88 Vigo, Edgardo Antonio. "Sellado a mano", *Hexágono '71*, *e*, La Plata, 1975.

89 Letter from Edgardo Vigo to Walter Zanini, January 15, 1975. Archivo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

90 In 1969 Celant had published his book *Arte Povera / Arts Povera* in Italian and English (Milán, Mazzotta). Two years later, Vigo included a selection of Celant's texts on *povera*, from the *Casabella* Italian architecture magazine, in Carlos Ginzburg's folder *10 ideas de arte pobre*, which he published under the label La Flaca Grabada.

91 Vigo, Edgardo Antonio. "Por qué un arte de investigación", *Hexágono '71*, *ce*, La Plata, 1973.

92 This phrase appears in the book *Conciencia del Arte*, which both artists published in 1975 under the label "Arte y Política".

93 Nogueira, Fernanda and Fernando Davis. "Gestionar la precariedad. Potencias poético-políticas de la red de arte correo", *Artecontexto*, #24, Madrid, 2009.

94 Vigo, *op. cit.*, 1975.

95 N/a. "Expo/ Internacional de proposiciones a realizar", Buenos Aires, CAYC, GT-39, 7/4/71.

96 About Vigo's production in those years, see Davis, Fernando. "Prácticas 'revulsivas'. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo", in: Freire and Longoni, *op. cit.*, 2009.

97 This is how Vigo defined it, *op. cit.*, 1975.

98 Romero used two rubberstamps with typical slogans of the times: "Libres o muertos jamás esclavos [Free or dead but never slaves]" and

publicaron en 1975 bajo el sello "Arte y Política".

93 Nogueira, Fernanda y Fernando Davis. "Gestionar la precariedad. Potencias poético-políticas de la red de arte correo", *Artecontexto*, N° 24, Madrid, 2009.

94 Vigo, *op. cit*., 1975.

95 S/a. "Expo/ Internacional de proposiciones a realizar", Buenos Aires, CAYC, GT-39, 7-4-71.

96 Sobre la producción de Vigo de estos años, véase Davis, Fernando. "Prácticas 'revulsivas'. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo", en: Freire y Longoni, *op. cit*., 2009.

97 Así la definió por Vigo, *op. cit*., 1975.

98 Romero utilizó dos sellos con las consignas propias de la época: "Libres o muertos jamás esclavos" y "Perón o muerte viva la patria". En un ensayo también titulado "Sellado a mano", que apareció un año más tarde en el último número de *Hexágono '71*, Vigo se refirió a la publicación como un trabajo donde "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" (Vigo, *op. cit*., 1975).

99 Un año más tarde participó del proyecto "Hoy el arte es una cárcel", propuesto por Zabala desde Roma.

100 En su presentación de la muestra, Zanini "resalta la importancia del carácter de información, de idea, en oposición a la noción fetichizadora de objeto de arte" (Freire, Cristina. *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*, São Paulo, Iluminuras, 1999, p. 36). También participaron en *Prospectiva 74* Mirtha Dermisache, Leonetti, Pazos, Vigo y Zabala. Romero presentó una poesía visual titulada *Poema de negación*.

101 Fischer, Hervé. "Mass-media and marginal communications", *Art et communication marginale. Tampons d'artistes*, París, Balland, 1974, p. 19. En 1976 Vigo se referirá al arte correo como parte de las "comunicaciones marginales a distancia" ("Arte-Correo: Una nueva etapa en el proceso revolucionario de la creación", *Buzón de Arte*, N° 2, Caracas, marzo de 1976).

102 Fischer, *op. cit*., p. 24. En un texto publicado en una gacetilla de difusión del CAYC, Fischer sostuvo que esta "higiene de arte, como yo la llamo, es una 'limpieza cultural', el rechazo de la cultura consagrada, la desmistificación del funcionamiento ideológico del arte. La práctica socio-pedagógica del arte que yo propongo, es un trabajo sobre la ideología del arte. Este trabajo, trata extensamente sobre los símbolos artísticos considerados como valores simbólicos, valores de cambio y sobre los códigos que implica su funcionamiento colectivo" ("Higiene de las obras de arte", Buenos Aires, CAYC, GT-507, 2-7-75).

"Perón o muerte viva la patria [Perón or death hail Argentina]". In an essay also entitled "Sellado a mano", published one year later in the last issue of *Hexágono '71*, Vigo wrote that the publication showed "a clear political thought, something commonly found in today's Latin American researchers, immersed in a reality teeming with irritating problems that must be answered also [sic] from a creative stance" (Vigo, *op. cit*., 1975).

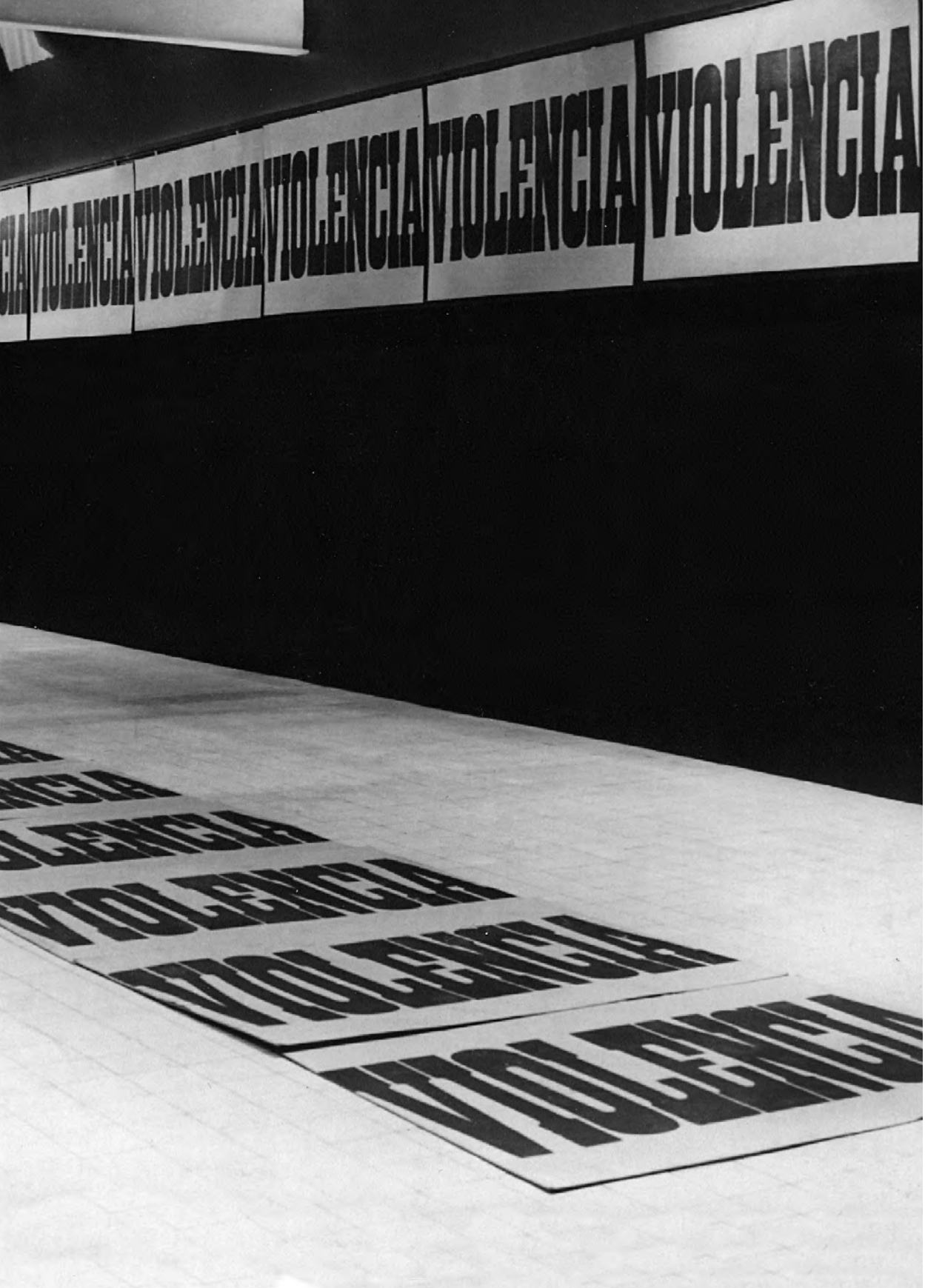
99 A year later he participated in the "Hoy el arte es una cárcel" project, suggested by Zabala from Roma.

100 In his introduction to the exhibition, Zanini "highlights the importance of its nature: information and ideas in contrast to the fetishing notion about artworks" (Freire, Cristina. *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*, São Paulo, Iluminuras, 1999, p. 36). Other participants in *Prospectiva 74* were Mirtha Dermisache, Leonetti, Pazos, Vigo, and Zabala. Romero presented a visual poem entitled *Poema de negación*.

101 Fischer, Hervé. "Mass-media and marginal communications", *Art et communication marginale. Tampons d'artistes*, París, Balland, 1974, p. 19. In 1976 Vigo declared that mail art was included into "long distance marginal communication" ("Arte-Correo: Una nueva etapa en el proceso revolucionario de la creación", *Buzón de Arte*, #2, Caracas, March 1976).

102 Fischer, *op. cit*., p. 24. In an informative release about CAYC, Fischer maintained that the "hygiene of art, as I call it, is "cultural cleansing", rejection of consecrated culture, demystification of art's ideological functioning. The socio-pedagogical practice of art that I propose implies working on the ideology of art. This work deals at length with art symbols regarded as symbolic values, change values, and with the codes that their collective functioning entail" ("Higiene de las obras de arte", Buenos Aires, CAYC, GT-507, 2/7/75).

En la página siguiente [On the next page]:
Violencia, 1973. Vista de la exposición en el CAYC, Buenos Aires, abril de 1973. Fotografía de Eduardo Leonetti. Archivo JCR [A view of the exhibition at CAYC, Buenos Aires, April 1973. Photograph by Eduardo Leonetti. JCR Archive].


VIOLENCIA
VIOLENCIA
VIOLENCIA
VIOLENCIA
VIOLENCIA
VIOLENCIA
VIOLENCIA
VIOLENCIA
VIOLENCIA
VIOLENCIA

Violencia: estrategias de apropiación y reinscripciones críticas

En el catálogo de la ya mencionada exposición "Arte e ideología…" Romero publicó un breve texto donde sintetizaba, a la manera de un condensado programa de intervención, las direcciones críticas de su producción 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".[103]
Un mes antes de la censurada muestra del CAYC en la plaza, Romero fue invitado a participar en el "Tercer Salón Premio Artistas con Acrilicopaolini", patrocinado por la empresa Paolini S.A.I.C. Allí presentó un

Violence: appropriation strategies and critical reinscriptions

In the catalog of the exhibition entitled "Arte e ideología…" Romero published a brief text in which he summarized, as if it were a condensed intervention program, the critical course of his production so far. "My conceptual proposals address the viewer-actor's participation in issues pertaining to our national reality; therefore, it has to do with verifying the objective process that feeds on events or situations in our country. Moreover, there is another process that sometimes proves difficult to check: that of violence. I thus want to alert all those who can contribute to verify a situation that may appear in such subtle forms as to turn invisible. Violence must be used in our own proposals as a means to reduce repressive violence."[103]
One month before CAYC's exhibition at the square was closed down, Romero was invited to participate in the "Tercer Salón Premio Artistas con Acrilicopaolini [Third Salon of Acrilipaolini Artists' Award]", sponsored by Paolini S.A.I.C. He

Nosotros sabemos que la violencia desempeña además, en la historia, un papel muy distinto, un papel revolucionario; sabemos que es también, para decirlo con la frase de Marx, la partera de toda sociedad antigua que lleva en su entraña otra nueva. El instrumento por medio del cual se impone la dinámica social y saltan hechas añicos las formas políticas fosilizadas y muertas. . .

Federico Engels

HORAS DE VIOLENCIA

El país está convulsionado. La tercera semana de setiembre —mes revolucionario "tradicional" en la Argentina— ha marcado el "pico" de una ola de violencia que ha estallado por los cuatro costados de nuestro territorio. La remoción de un intendente en Cipolletti, Río Negro, pese a tratarse de un episodio aparentemente desvinculado del resto del panorama, desembocó en el violento enfrentamiento de una población íntegra contra las autoridades de la provincia. La huelga ferroviaria, promovida en su aspecto masivamente más importante por la dirección "clandestina" de un gremio intervenido, dio lugar a incidentes sin precedentes en la historia de nuestras luchas gremiales: al cuadro habitual de accidentes que se producen cuando, durante un paro, se tratan de mantener los servicios sin estar garantizada la totalidad de las funciones, se han sumado numerosos casos de depredaciones, incendios de trenes y talleres y enfrentamientos violentos. En Rosario se volvieron a vivir jornadas de extrema angustia, durante el paro general de 38 horas, que dejaron un saldo de dos muertos: una señora y un niño de 13 años. Otro paro de idéntica duración en Córdoba, produjo graves enfrentamientos, aunque de menor intensidad que en Rosario. En tanto la CGT unificada cordobesa llama a un paro nacional de 48 horas, al tiempo que muchos gremios se aprestan, en todo el país, a realizar medidas de fuerza, previendo que las convenciones paritarias no traigan las soluciones esperadas

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–, ordenadas en dos mitades opuestas, junto 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 y gráficos del artista, donde este describió 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–, circuló como volante en el curso de la exposición. Un fragmento del texto también aparecía 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...".[104] Objeto y volante diagramaban una doble cadena de opuestos antagónicos que uno de los gráficos sintetizaba en la fórmula "VIOLENCIA NEGRA - VIOLENCIA REPRESORA - OPRESORES", en contraposición a "VIOLENCIA BLANCA - VIOLENCIA

presented a diptych in which the word "violence" was repeated in the serial composition by means of twenty-eight black and white molded acrylic sheets. Paolini being an acrylic manufacturer, it was obligatory for participants to use acrylic. The sheets were arranged in two opposing halves with a short text borrowed from Leonardo da Vinci's *Breviaries,* a press photograph of a dead man in the street, and photocopies of Romero's manuscripts and graphic works in which he described the conceptual grounds of his proposal. Leonardo's text –printed on one side with black lettering on a white surface and on the other in negative, with white lettering on a black surface –circulated as a flyer during the exhibition. A fragment of this text had also been included in the part of the catalog reserved for the name of the work. "Violence is made of four things: weight, strength, movement, and blows..."[104] Both the object and the flyer composed a double chain of opposites that one of the graphic works summarized in a formula: "VIOLENCIA NEGRA - VIOLENCIA REPRESORA –

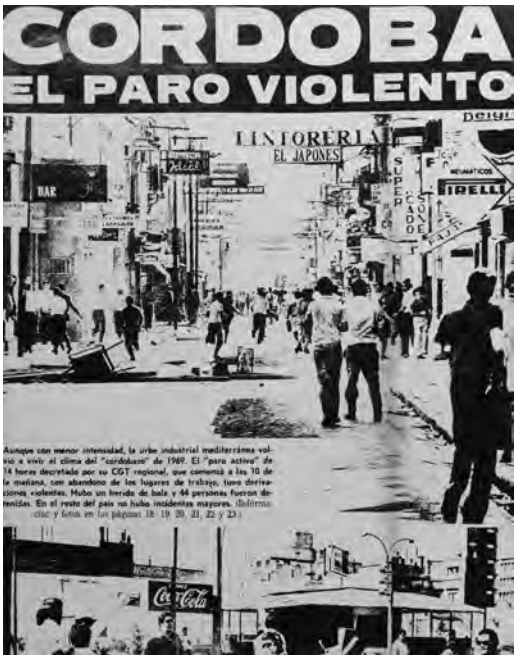
***Violencia*, 1973. Fotografías presentadas en el CAYC [Photographs presented at CAYC], 60 x 50 c/u [each]. Colección del artista [The artist's collection].**

LIBERADORA - OPRIMIDOS", un esquema en el que parecían resonar los conceptos de Jean Paul Sartre en su prefacio al libro de Franz Fanon *Los condenados de la tierra* de 1961, ampliamente extendido en esos años entre los sectores de intelectuales más radicalizados. Sartre escribió: "Esa violencia irreprimible (…) no es una absurda tempestad ni la resurrección de instintos salvajes ni siquiera un efecto del resentimiento: es el hombre mismo reintegrándose. Esa verdad, me parece, la hemos conocido y la hemos olvidado: ninguna dulzura borrará las señales de la violencia; solo la violencia puede destruirlas. Y el colonizado se cura de la neurosis colonial expulsando al colono con las armas".[105]

En la doble operación en la que Romero hacía propio el fragmento textual de Leonardo, arrancándolo de su marco de origen para ubicarlo en un nuevo contexto de asociaciones y referencias semánticas –una estrategia que, como hemos visto, el artista había introducido años antes con *Swift en Swift*–, se tensaba el potencial disruptivo de la obra. Calificado por Romero como "válido para una estrategia de la

OPRESORES [BLACK VIOLENCE - REPRESSIVE VIOLENCE - OPPRESSORS" as opposed to "VIOLENCIA BLANCA - VIOLENCIA LIBERADORA – OPRIMIDOS [WHITE VIOLENCE - LIBERATING VIOLENCE - OPPRESSED]". The arrangement seemed to echo Jean Paul Sartre's preface to Franz Fanon's 1961 book *Los condenados de la tierra**, then widely read by the more radical intellectual sectors. Sartre wrote, "Such irrepressible violence (…) is not a senseless tempest or the resurrection of savage instincts; it is not even a consequence of resentment: it is man himself putting himself together. It seems to me that we have known and forgotten this truth. No sweetness can erase the marks of violence; only violence itself can destroy them. And the colonized heal their colonial neurosis by expelling the colonizer with the force of arms."[105]

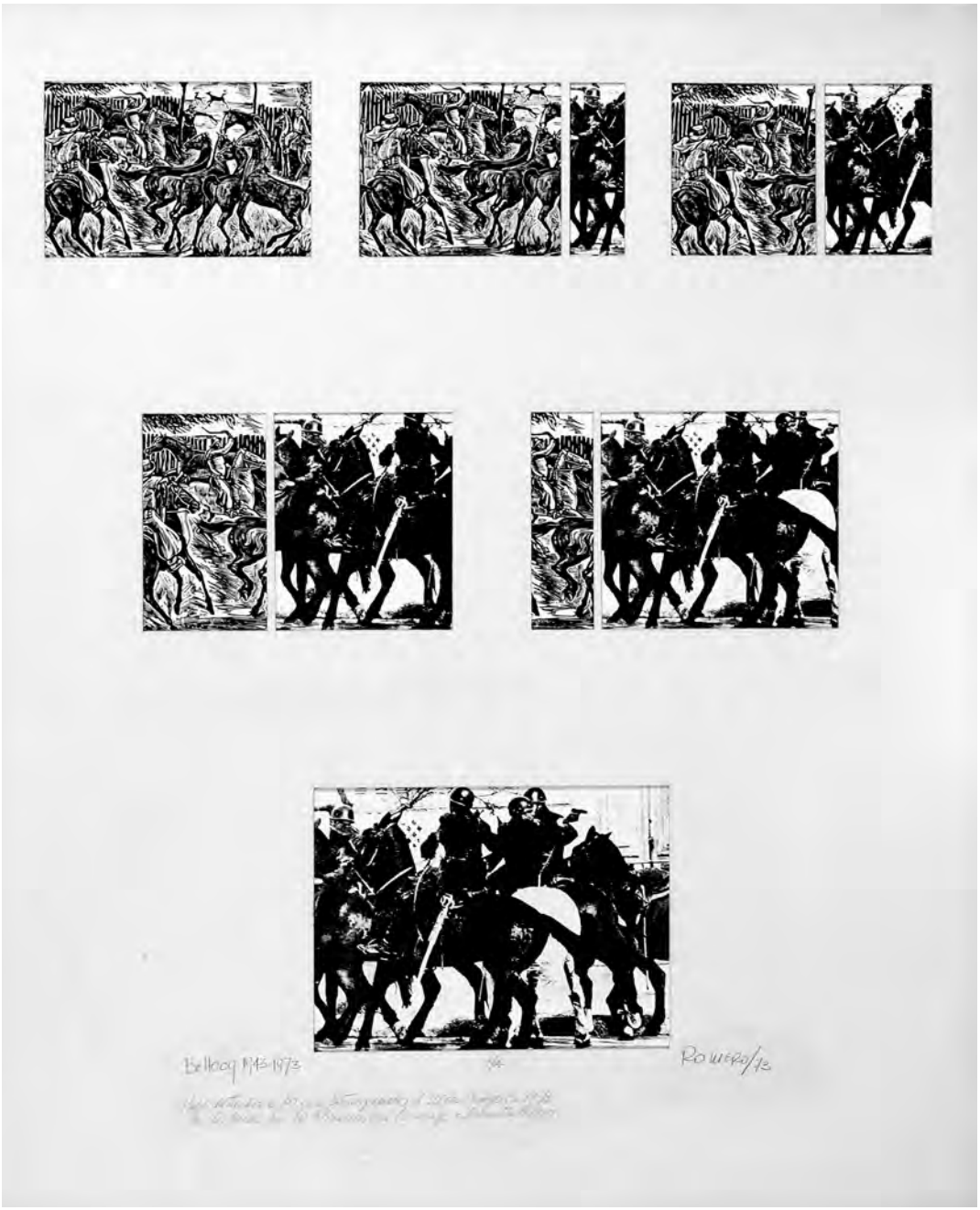
The disruptive potential of the work lay in Romero's twofold operation. He appropriated Leonardo's text, detaching it from his natural context to place it in a new combination of semantic



***Violencia*, 1973. Fotografías presentadas en el CAYC [Photographs presented at CAYC], 60 x 50 c/u [each]. Colección del artista [The artist's collection].**

violencia",[106] el breve texto entregado a los espectadores, se proponía como un dispositivo susceptible de activar una reflexión crítica, con el propósito de "reivindicar la violencia para los oprimidos".[107] Así, la estrategia apropiacionista desmarcaba la lectura, descentrando el sentido-fuente del documento confiscado y reinscribiendo su significación en el escenario de aguda conflictividad política de los primeros setenta. El doble texto se presentaba como una sintética plataforma desde donde pasar de la práctica reflexiva a la acción. "Los espectadores actores", escribió 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".[108] Así, uno de los textos ubicados en la pared, junto a la obra, presentaba algunas posibles formas de intervención (violenta) del volante-manifiesto, proponiendo al destinario otros usos críticos del mismo, fuera de su circulación en el museo: "a)

associations and allusions, the same strategy that he had first used on *Swift en Swift*. Described by Romero as "valid for a strategy of violence",[106] the short text handed out to the public served as a device to trigger critical reflection with the purpose of "vindicating violence for the sake of the oppressed."[107] Thus, the strategy of appropriation detached the reading from its source, decentering the meaning of the appropriated document and reinscribing it in the political conflictivity of the early 1970s. Romero wrote, "The public penetrates the text and takes a stance to complete the work", which "cannot be completed unless the public takes action."[108] One of the texts that hung on the wall next to the work showed some possible ways of violent intervention for the flyer-manifesto, proposing that addressees give it other critical uses apart from circulating it in the museum. "a) Tear up the printed page, c) [sic] Pass it on to someone



***Bellocq 1943-1973. En homenaje a los caídos el 25/5/73 en la lucha por la liberación*, 1973. *Collage* sobre papel [*Collage* on paper], 79,8 x 69,5. Colección [Collection] Museo Castagnino+macro.**

Romper la hoja impresa, c) [sic] 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".[109] *Violencia*, la instalación que Romero presentó al año siguiente en el CAYC, retomaba y complejizaba esta exigencia crítica, conflictuando el espacio del arte con las marcas de las urgencias de la política. La obra consistió en un complejo montaje de fotografías de textos tomados de diferentes fuentes literarias, políticas y filosóficas y de imágenes y titulares del semanario sensacionalista *Así*,[110] junto con afiches ubicados, a la manera de un friso continuo, en las paredes y en 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 era referida en sus diversas y

else for the other person to take action, d) Glue it to a wall, e) Burn it with violent intent, f) Begin to apply the proposals, g) Think of further uses, h) Try other uses to be always violent."[109] *Violencia*, Romero's installation at CAYC the following year, resumed his critical demand, making it more complex and introducing conflict in the art space by bringing in the signs of political urgency. His work was composed of a complicated montage of photographed texts taken from various literary, political, and philosophical sources as well as of images and headlines from the yellow-press weekly *Así*.[110] It also included, imitating a continuous frieze, posters on the walls and the floor of one of the halls. They bore the word VIOLENCE in large letters, whose typeset resembled that used in cowboy movies. In his multiplied appearances, violence was referred to in its many complex manifestations, as Romero wrote in the catalog:

***Violencia*, 1973. Fotografía presentada en el CAYC [Photograph presented at CAYC], 60 x 50. Colección del artista [The artist's collection].**

complejas manifestaciones: "La violencia está por todas partes, omnipresente y multiforme: brutal, abierta, sutil, insidiosa, disimulada, racionalizada, científica, condensada, solidificada, consolidada, anónima, abstracta, irresponsable", escribió Romero en el catálogo de la exposición.[111]
En el montaje de *Violencia*, Romero retomaba una serie de estrategias de su producción anterior. En primer lugar, los afiches que formaban parte de la instalación habían sido realizados en una imprenta tipográfica, con el mismo procedimiento que, casi diez años antes, el artista utilizaba para la edición de la gráfica de la agrupación sindical Avanzada. Al mismo tiempo, *Violencia* se ubicaba en la segunda dirección crítica que advertimos en el Capítulo 4 a propósito de la utilización de la fotografía en la producción de Romero, como dispositivo que posibilitaba la apropiación y registro de toda clase de imágenes tomadas de los medios de comunicación. En el potente montaje que trazaba en sus articulaciones múltiples, la instalación extendía y complejizaba la estrategia apropiacionista abierta con obras como *American way*… o *Swift en Swift*. Una operación sobre la que Romero volverá en otras intervenciones de esos años, como en el caso de la exposición "Mostrando bien a las claras", que realizará con Leonetti en noviembre de 1974 en la galería Meridiana. Allí ambos artistas presentaron, junto con poemas de Ernesto Goldar ampliados fotográficamente, una serie de imágenes tomadas de diferentes medios gráficos, dispuesta, según señalaba una crónica de la muestra, a la manera de un "periódico mural".[112] Pero la recopilación de imágenes y textos en *Violencia* o en el montaje de "Mostrando bien a la claras", parecía reactualizar una práctica que Romero había iniciado, fuera de toda preocupación artística, en 1957, cuando siendo delegado telefónico y en el marco de una huelga que se extendió por más de 70 días, se ocupó de recortar obsesiva y sistemáticamente las noticias aparecidas en los diferentes medios de prensa en relación con dicha medida de fuerza. Desde entonces esta práctica será recurrente en el trabajo de Romero. Una vez más el artista hacía friccionar arte y política, cruzando ope-

Detalle del catálogo-afiche de la exposición *Violencia*, 1973. Archivo JCR [Detail of the poster-catalog for the *Violencia* exhibition, 1973. JCR Archive].

"Violence is everywhere, ever-present and multiform, brutal, open, subtle, insidious, concealed, rationalized, scientific, condensed, solidified, anonymous, abstract, irresponsible."[111]
The montage of *Violencia* reproduced strategies of previous works. To begin with, the posters used in the installation had been made in a typographic printing house with the same technique that, nearly ten years earlier, Romero used to print the materials for the union group *Avanzada*. Also, *Violencia* belonged in the second critical course that was pointed out in Chapter 4 in regard to his use of photography as a device that facilitated appropriation and recording of all sorts of images taken from the media. In the powerful, multiarticulated montage, the installation expanded and added

raciones que provenían de sus dominios respectivos. En *Violencia* el procedimiento de la cita diseñaba sus estrategias de interpelación en la estructura múltiple de intersecciones y referencias cruzadas que ensaya la obra, reclamando un "espectador-actor", según señalaba Romero en una entrevista, "que se meta en la obra (…) como si fuera parte de él",[113] articulando los niveles de información de la obra-sistema, recorriendo e interrogando activamente los estratos de opacidad de su trama móvil. En la misma entrevista, el artista diferenciaba 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 calificaba "como una respuesta para eliminar a la que está presente en forma cotidiana". La violencia, concluía, "es un acto que genera vida".[114] En esos años Romero realizó un sello de goma, que utilizaba para imprimir sus envíos de arte correo, con la inscripción "Violencia partera de la historia", en una obvia cita a Marx.

Para Glusberg, la propuesta de Romero en el CAYC suponía "una redefinición, un cuestionamiento acerca del rol del artista latinoamericano en su contexto social", caracterizado como "investigador-artista".[115] Romero, por su parte, se refirió a su instalación como arte de "*concientización ideológica*"[116] y a la violencia como "una nueva categoría del arte", consideración atribuida por el artista al hecho de que el montaje en el CAYC "apunta a una visión conciente del espectador y no a una mera visión estética".[117] En tal sentido, la violencia no constituía solamente el tema de la obra, sino que operaba como una dimensión que tramaba su estructura misma al *violentar* las condiciones de recepción tradicionales en las estrategias que la instalación de Romero ensayaba al interpelar a su potencial destinatario.

En agosto de ese mismo año el artista vuelve a participar en el "Salón Acrilicopaolini", en su cuarta edición, con una ambientación titulada *Proceso a nuestra realidad*, que realiza con Perla Benveniste, Leonetti, Pazos y Vigo. Se trataba de un gran muro de ladrillos de cemento de aproximadamente 7 m de largo, que el grupo de artistas levantó en la sala del MAM, horas

complexity to the strategy of appropriation inaugurated by *American way…* or *Swift en Swift*. Romero repeated this operation in subsequent interventions. One example of this is "Mostrando bien a las claras [Showing clearly]", an exhibition that he staged with Leonetti at the Meridiana gallery in November 1974. Together with Ernesto Goldar's poems, photographed and enlarged, both artists presented a series of images taken from the printed press and arranged, according to a review, to resemble a "wall-newspaper."[112] Still, the compilation of images and texts in *Violencia* or in the "Mostrando bien a la claras" montage seemed to revive a practice that Romero, totally unconcerned about art, had started in 1957. At that time he represented the Telephone Workers' Union. During a strike that lasted over seventy days, he obsessively and systematically cut out the related news from every single press publication. From then on, it became a recurrent feature of his work. Once again, he rubbed art on politics, combining operations from both domains.

In *Violencia,* the use of quotation devised his challenging strategies, placing them inside the multiple structure of intersections and cross-references that the work aims to achieve. In an interview, Romero remarked that the work needed a "viewer-actor willing to enter the work [...] as if she were a part of it",[113] articulating the information levels of the work-as-system and actively questioning the opacity layers of its mobile weft. In the said interview, Romero differentiated between "repressive violence" and "liberating violence", the same argument that he had expressed through the black and white opposition in the acrylic object exhibited at the Acrilicopaolini exhibition one year earlier. He called the latter kind "a response to eliminate daily violence." He concluded that violence is "a life generating action."[114] In those years he made a rubberstamp that he used to print his mail art deliveries and that read "Violence is the midwife of history", obviously citing Marx.

To Glusberg, Romero's proposal at CAYC stood for "a redefinition, a questioning of the Latin

***Gloria a los héroes de Ezeiza. Castigo a los asesinos*, 1973. Afiche diseñado por Juan Carlos Romero que formó parte de la obra *Proceso a nuestra realidad*. Colección del artista [A poster designed by Juan Carlos Romero that was part of the work entitled *Proceso a nuestra realidad*. The artist's collection].**

Perla Benveniste, Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Juan Carlos Romero y Edgardo Antonio Vigo. *Proceso a nuestra realidad*, 1973. Vista de la instalación en el *Cuarto Salón Premio Artistas con Acrilicopaolini* en el Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, agosto de 1973. Perla Benveniste junto a la obra. Fotografía de Juan Carlos Romero. Archivo JCR. [A view of the installation at the *Cuarto Salón Premio Artistas con Acrilicopaolini* at the Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, August 1973. Perla Benveniste next to the work. Photograph by Juan Carlos Romero. JCR Archive].

antes de la inauguración del certamen. En uno de los lados pegaron una serie de afiches realizados por el ERP con las caras de los guerrilleros fusilados en la masacre de Trelew y la consigna "Gloria a los héroes de Trelew. Castigo a los asesinos";[118] en el otro, un afiche diseñado por Romero que reiteraba, en una franja horizontal, una misma imagen, ampliamente difundida en los medios, de la reciente masacre de Ezeiza –acontecida el 20 de junio de 1973, cuando grupos parapoliciales y de la derecha peronista dispararon de manera indiscriminada sobre la multitud reunida en las inmediaciones del aeropuerto para recibir a Perón tras 18 años de exilio–, donde se ve a un manifestante

American artist's role in his social context", characterizing the artist as an "artist-researcher."[115] For his part, Romero called his installation art of "*ideological awareness*"[116] and violence, a "new category of art". He attributed this to the fact that the CAYC montage "points to awareness on the part of the viewer rather than to a mere aesthetic gaze.[117] Considered thus, violence was not only the theme of the work but also acted as a dimension that composed the structure, since it *violated* the traditional conditions of reception in the strategies through which Romero's installation intended to challenge its potential receivers.

alzado de los pelos desde el palco. El afiche se completaba con la consigna "Gloria a los héroes de Ezeiza. Castigo a los asesinos", que Romero imprimió con letras esténcil. Ambos lados del muro aparecían asimismo intervenidos con dos destacadas inscripciones pintadas en aerosol: "Apoyo a los leales. Amasijo a los traidores" y "Ezeiza es Trelew", entonces frecuentes en las paredes de la ciudad.[119]
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".[120] Longoni interpreta la operación crítica realizada por el grupo, "como una irrupción violenta de los sucesos de la calle en el ámbito relativamente preservado del museo", una apuesta por "disolver las

In August of the same year he again participated in the "Acrilicopaolini Salon" (fourth edition) with a setting entitled *Proceso a nuestra realidad [Our reality on trial],* which he shared with Perla Benveniste, Leonetti, Pazos and Vigo. The work consisted of a huge cement brick wall about 7 meters long that the artists raised in the MAM hall a few hours before the opening. On one side they glued ERP posters depicting the faces of the guerrillas gunned down in Trelew and a slogan that read "Glory to the heroes of Trelew. Punishment to the murderers."[118] The other side showed a poster authored by Romero, in which a horizontal stripe replicated, from beginning to end, the widely media-disseminated image of the recent Ezeiza massacre. The mass killings had taken place on June 20, 1973, when camouflaged police and *Peronista* right-wing

***Proceso a nuestra realidad*, 1973. Vista de la instalación en el *Cuarto Salón Premio Artistas con Acrilicopaolini*. Fotografía de Juan Carlos Romero. Archivo JCR [A view of the installation at the *Cuarto Salón Premio Artistas con Acrilicopaolini*. Photograph by Juan Carlos Romero. JCR Archive].**

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".[121]

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 rojo (un material que, como hemos dicho, era condición utilizar para participar en el salón), acompañada del texto: "Esta 'gotadesangre' denuncia que el pueblo no la derrama inútilmente". En el reverso de la tarjeta, un breve texto sostenía, a la manera de un condensado manifiesto: "por un arte no elitista, no selectivo, no competitivo, no negociable, ni al servicio de intereses mercantilistas", pronunciándose "por un arte nacional y popular, un trabajo grupal al servicio de los intereses del pueblo". Una declaración fechada el 3 de agosto que el grupo hizo circular durante la misma inauguración, denunciando el reglamento del premio, concluía con una similar proclama: "Solamente la unidad y organización de los artistas hará posible un arte que esté al servicio de los verdaderos intereses del pueblo". En el marco de un salón patrocinado por una empresa privada, con un régimen de premiación y con sede en un museo oficial, esta declaración podía leerse poco menos que como contradictoria. Sin embargo, una interpretación más compleja posibilita pensar la acción del grupo de artistas en términos de una *ocupación táctica* de la institución, en tanto que apuesta por *infiltrarse* en el salón y provocar, desde su incómoda inscripción en el mismo certamen, una fisura en la lógica legitimadora auspiciada por este. Aunque desde un tipo de intervención muy diferente, la propuesta de Ginzburg, irónicamente titulada *Acrilicopaolini*, se ubicaba en una orientación crítica similar. Entre dos acrílicos transparentes, el artista exhibió la factura que le había sido entregada por la compra de dicho material a la misma firma que, al mismo tiempo que patrocinaba el certamen, proporcionaba el acrílico a los artistas participantes con un descuento del 50 % sobre el precio de venta.

El estar dentro o fuera del museo no constituía nece-

groups indiscriminately fired at a large crowd that gathered in the vicinity of the airport to welcome Peron's return after his eighteen-year exile, and the image had captured a member of the crowd being pulled up by the hair from the box of honor. The poster bore a stenciled slogan that read, "Glory to the heroes of Ezeiza. Punishment to the murderers." Both sides had been intervened with aerosol inscriptions that were frequently found on Buenos Aires walls": "Support to the loyal. Butchering of traitors" and "Ezeiza is Trelew."[119]

In the powerful analogy built by the two sides of the wall, the work "put in visual form a political interpretation verbally condensed in the anonymous slogan ["Ezeiza is Trelew"] that lived in the most politicized sector of public opinion."[120]

Longoni understands the group's critical operation "as the violent irruption of what was happening in the streets into the relatively protected atmosphere of the museum." To her, it is an attempt "to dissolve the boundaries between the street and the museum, between 'reality' and 'art'". "Now art's appeal to political violence is no longer to enact it, to invest the body of art, of the public and of the artist with it, but to show it, to bring it in from the street, where it is already installed."[121]

During the opening, the group handed out a card. The front read "Remember Trelew. Remember Ezeiza", and bore a red acrylic drop (we already know that using acrylic was obligatory to participate in the Salon) with this sentence: "This blood drop denounces that the people do not shed their blood in vain." The back, a condensed manifesto, read: "for the sake of non-elitist, non-selective, non-competitive, non-negotiable art; an art that does not serve mercantilist interests", and supported "national and popular art, group work to serve the people's interests." At this opening, the group also circulated a statement dated August 3 in which they denounced the Award's regulations and that ended with a similar declaration: "Art at the service of the people's true interests will be possible only when artists unite and organize themselves."

Considering that the Salon was sponsored by a pri-

Perla Benveniste, Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Juan Carlos Romero y Edgardo Antonio Vigo. *Proceso a nuestra realidad*, 1973. Vista de la instalación en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, octubre de 1973. Fotografía de Juan Carlos Romero. Archivo JCR [A view of the installation at the Buenos Aires University School of Law, October 1973. Photograph by Juan Carlos Romero. JCR Archive].

sariamente, para los artistas, una alternativa entre dos opciones mutuamente excluyentes respecto de la cual debían expedirse. Por el contrario, se trataba de ocupar todos los espacios (la calle, las instituciones oficiales, las redes alternativas), "'infiltrarse' allí donde podían provocar un incidente, generar una denuncia, exacerbar una contradicción, interpelar a otros artistas o al público".[122]

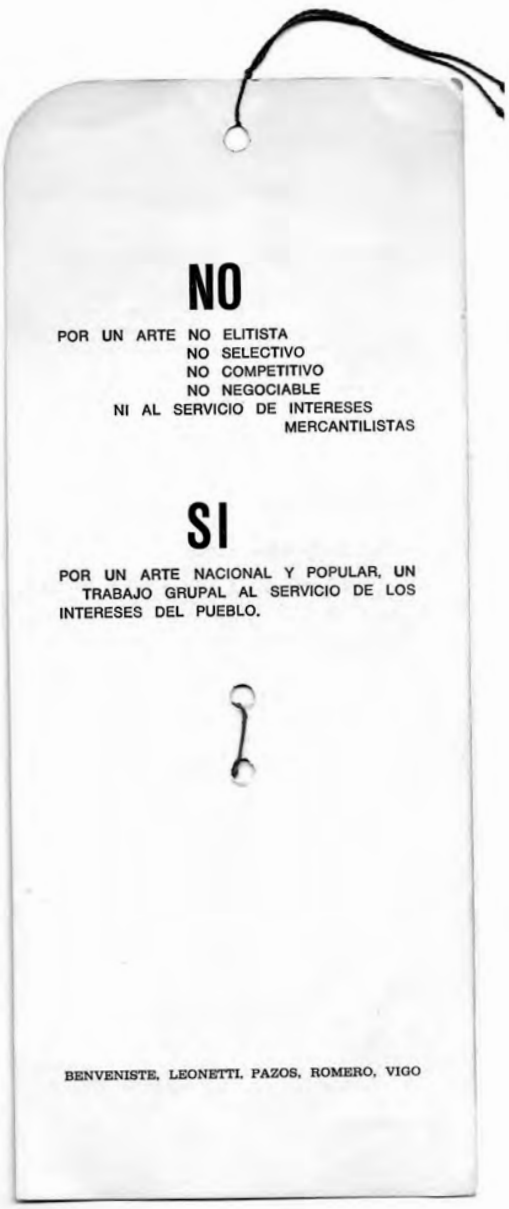
El cuestionamiento al salón promovido por el grupo constituyó el punto de partida de una posterior convocatoria a realizar una asamblea de artistas en el MAM el día 14 de agosto. Allí se propuso la formación de un sindicato de artistas y se designó una Comisión Organizadora Provisoria, en la que Romero actuó como Secretario General. El 4 de sep-

vate enterprise, that prizes were awarded, and that it was held in an official museum, the above statement might sound rather contradictory. However, a deeper interpretation might lead us to think the group's action as a *tactical occupation* of the institution. This is borne out by the fact that it *infiltrated* the Salon and, from its uncomfortable participation, cracked the legitimizing logic that the Salon defended. Although Ginzburg's proposal was quite different, his intervention, ironically entitled *Acrilicopaolini*, transpired a similar criticism. Between two transparent acrylic sheets, Ginzburg exhibited the receipt he had been given when he bought the acrylic from the very firm that sponsored the contest and sold the material to the

Página de Juan Carlos Romero en el catálogo de la exposición "Investigación de la Realidad Nacional", Galería Arte Nuevo, Buenos Aires, diciembre de 1973. Archivo JCR [Juan Carlos Romero's page in the catalog for the "Investigación de la Realidad Nacional" exhibition, Arte Nuevo Gallery, Buenos Aires, December 1973. JCR Archive].

tiembre dicha comisión difundió una circular con el título "Llamado a los artistas plásticos del país para la creación de un sindicato por la defensa de nuestros intereses gremiales y profesionales", denunciando las "condiciones que comenzaron a separarnos como trabajadores del arte, del resto de los trabajadores constituyendo el sector de 'los elegidos'" con el propósito de "servir a la elite cultural" y convocando "a los artistas plásticos de todo el país a reunirnos en Asamblea, ejercer una auténtica *Democracia Cultural* y formar el Sindicato que nos agrupe, ya que consideramos urgente e imprescindible incidir de un modo conciente en la política cultural del país".[123] La formación del Sindicato Único de Artistas Plásticos (SUAP) se resolvió en la Asamblea del 29 de noviembre, donde se discutieron y aprobaron los estatutos

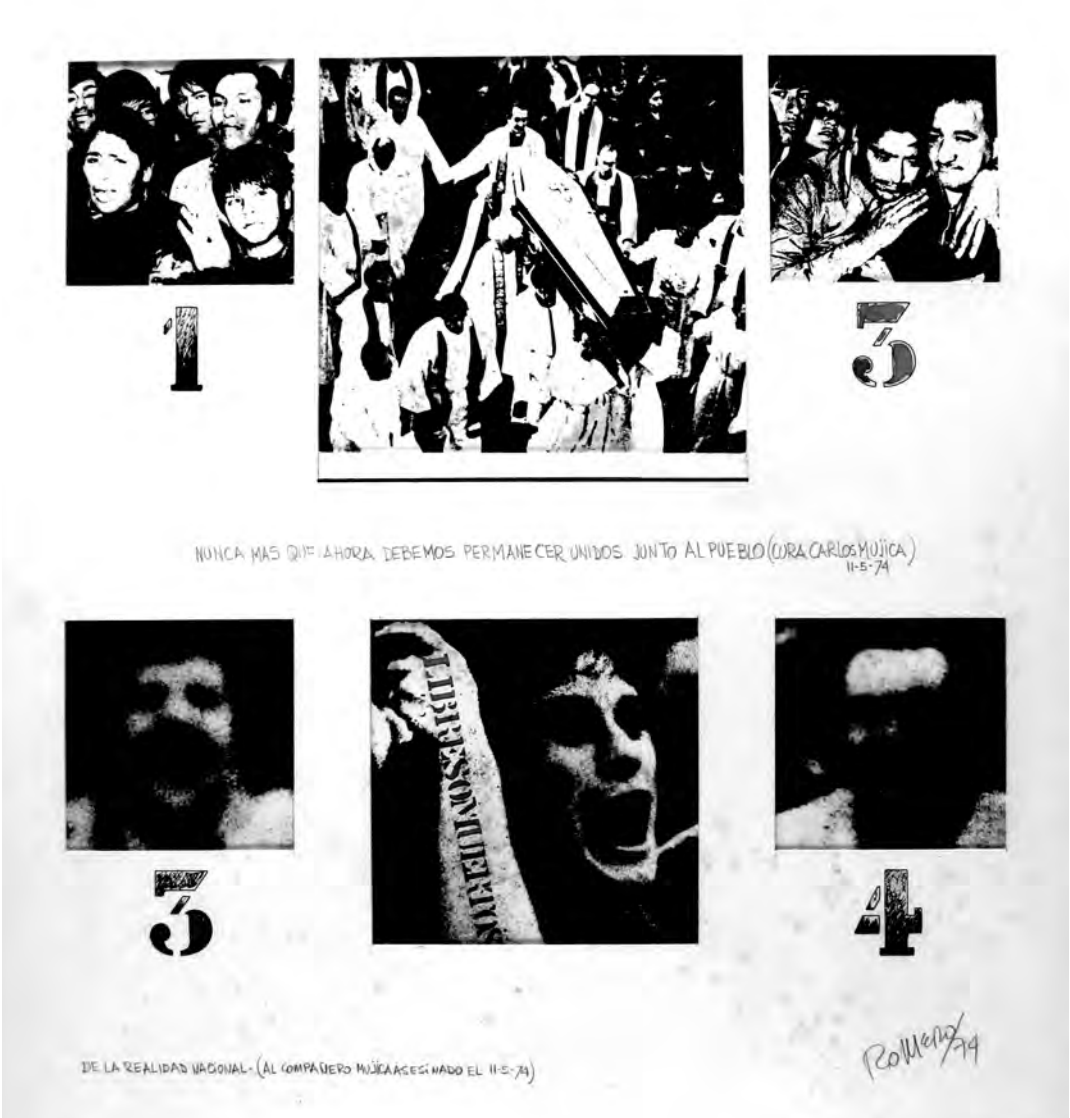
artists at a 50 percent discount.
The artists did not necessarily think that being inside or outside the museum was a mutually exclusive alternative about which they needed to take a stance. On the contrary, they aimed to occupy every space (the street, official institutions, alternative networks), "infiltrate" places where they could cause some disturbance, exacerbate contradiction, make a denunciation, or challenge the public/other artists."[122]
Their questioning of the Salon was the starting point for a call to an artists' meeting to be held at MAM on August 14. That day a proposal was made to create an artists' union and a Provisional Organizing Committee was appointed, with Romero as Secretary General. On September 4, the Committee circulated a letter under the following heading: "A call to Argentine visual artists for the creation of a union in defense of our labor and professional interests." The letter denounced "the conditions that segregate us from other workers, placing us among 'the chosen ones' to serve the cultural elite." It also called upon "visual artists throughout the country to gather at an Assembly, exercising true *Cultural Democracy* and creating our Union, for we believe it is as pressing as it is essential to conscientiously intervene in the country's cultural policies."[123] The creation of the Sindicato Único de Artistas Plásticos (SUAP) was voted in the November 29 Assembly, in which the statutes drafted by the Organizing Committee were discussed and approved.
In October, the authors of the MAM wall were invited to exhibit it at the lobby of the School of Law, University of Buenos Aires. There they arranged the bricks so that they resembled a grave over which they set a large cross covered with posters and slogans about Trelew. During a ceremony held at the School to pay homage to steelworkers' union leader José Rucci, murdered one month earlier by *montonero* commandos, right-wing Peronist student groups broke into the lobby and bombed the work.
In December, the same artists, together with



Frente y reverso de la tarjeta que formó parte de la obra *Proceso a nuestra realidad* [Front and back of a card that was part of the work entitled *Proceso a nuestra realidad*], 1973. Impresión offset, hilo y acrílico [Printed in offset, string, and acrylic], 24 x 10,2. Colección del artista [The artist's collection].

redactados por la Comisión Organizadora.
En octubre el grupo que había realizado el muro en el MAM fue invitado a exponer la obra en el hall de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, donde dispusieron los ladrillos formando una suerte de tumba sobre la que se recortaba una gran cruz con afiches y consignas referidos a Trelew. En el marco de un acto realizado en la misma facultad en homenaje al dirigente metalúrgico José Rucci, asesinado un mes antes por un comando montonero, agrupaciones estudiantiles de la derecha peronista irrumpieron violentamente en el lugar y destrozaron la obra con una bomba.
En diciembre el grupo de artistas presentó la exposición "Investigación de la Realidad Nacional" en la galería Arte Nuevo, en la que también participó Zabala. Junto con la documentación fotográfica y de prensa del itinerario del muro (desde su exhibición en el MAM a su destrucción en la Facultad de Derecho), el conjunto de obras coincidía en interpelar la trama política inmediata o reciente. En su crónica de la exposición, el crítico Hugo Monzón se refirió al grupo como la "[r]ama militante del conceptualismo". Los artistas, señaló, "alternan objetos corpóreos, gráficos y otros elementos de un material que es producto de una consulta directa a ciertos aspectos actuales de la realidad local y, por extensión, de Latinoamérica".[124] Romero presentó sobre el suelo de la sala una misma fotografía, reiterada diez veces, de una manifestación de la agrupación Montoneros, acompañada de un collage de citas de Perón y Evita.
En 1974 realizó *De la realidad nacional (al compañero Mujica* [sic] *asesinado el 11-5-74)*, con fotografías de la prensa gráfica, posteriormente intervenidas, en homenaje al sacerdote tercermundista Carlos Mugica asesinado ese año a la salida de una parroquia popular en Mataderos por la organización paraestatal Triple A (Alianza Anticomunista Argentina). Una de las fotografías reproducía el grito de un hincha de fútbol con la inscripción "libres o muertos".[125] Despojada de todo elemento que permita reponer su origen y recolocada en una nueva trama de sentido, la imagen se tornaba dramática. De la misma manera que en 1957, Romero recortaba sistemáticamente las noticias

Zabala, staged an exhibition entitled "Investigación de la Realidad Nacional [Research into National Reality]" at the Arte Nuevo gallery. In addition to the photographic and press documentation of the wall's itinerary, from MAM to its destruction at the School of Law, the works challenged the immediate or recent political weft. In his review, critic Hugo Monzón called the group "conceptualism's militant [b]ranch." He remarked that artists "alternate bodily objects, graphic objects, and other elements whose material stems from a direct observation of certain current aspects of our local reality and, by extension, of Latin American reality."[124] On the hall floor, Romero laid out a photograph, replicated ten times, of a demonstration by Montoneros, to which he added a collage of Peron's and Evita's quotes.
In 1974 Romero created *De la realidad nacional (al compañero Mujica* [sic] *asesinado el 11-5-74) [On national reality (to comrade Mujica* [sic], *murdered on 5/11/74]* using press photographs that he intervened in homage to Father Carlos Mugica, a member of the Movement of Priests for the Third World, murdered on his way out of a poor church in Mataderos by the parastatal organization Triple A (Argentine anti-Communist Alliance). One of the photographs showed a soccer fan yelling and bore the inscription "either free or dead."[125] Stripped of other components that might connect it to its origin and included into a new chain of meanings, the image grew tragic. Just as in 1957 Romero systematically cut out news about the telephone workers' strike, in the same way as, in later years, he similarly compiled documentation for his installation *Violencia*, in 1974 he began to collect "screams" in clipped press photographs that would become the "raw material"[126] that he used once and again. By repeating the strategy of appropriation used in the 1973 installation, the *screams* seem to strengthen his stance and extend the conflicting signals issued by the many representations of violence. The plural intertwining of critical separations and new meanings is thus revitalized.



***De la realidad nacional (al compañero Mujica asesinado el 11-5-74)*, 1974. Fotografía y fibra sobre cartón [Photograph and markers on cardboard], 80 x 70. Colección privada [Private collection].**

de la huelga de telefónicos y que, varios años más tarde reunía, con similar criterio, la documentación para su instalación *Violencia*, en 1974 el artista iniciaba la recopilación de "gritos", fotografías recortadas de diarios y revistas que constituirán una suerte de "materia prima"[126] ampliamente reutilizada en su obra. Al reeditar la estrategia apropiacionista de la instalación de 1973, los *gritos* parecen potenciar su apuesta en la extensión de las marcas en conflicto de las múltiples representaciones de la violencia, en la reactivación de su tejido plural de descalces críticos y reasignaciones de sentido.

103 Romero, Juan Carlos. S/t, *Arte e ideología en CAYC al aire libre*, *cat. exp*., Buenos Aires, CAYC, 1972. Véase el texto completo en p. 253-254. 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.*).

104 *Tercer Salón Premio Artistas con Acrilicopaolini*, *cat. exp.*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1972. El volante también circuló en la revista *Hexágono '71* cd (1973) y en sucesivos envíos de arte correo. Véase el texto completo en p. 251-252.

105 Sartre, Jean Paul. "Prefacio", en: Franz Fanon. *Los condenados de la tierra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963 [1961], p. 20. Ana Longoni también propone esta relación al referirse a la instalación de Romero *Violencia* (de la que hablaremos a continuación) en su texto "El arte, cuando la violencia tomó la calle", *"Poderes de la imagen". I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. IX Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2001.

106 Romero, Juan Carlos. "Violencia", texto manuscrito, 1972. Archivo del artista.

107 Romero, Juan Carlos. "Espectador-actor. Su participación", texto manuscrito, 1972. Archivo del artista.

108 *Ibíd*.

109 *Ibíd*.

110 Portadas donde la palabra "violencia" aparecía reiterada en grandes titulares: "Violencia en Catamarca", "Córboba: el paro violento", "Violencia en Junín", "¿Y esto qué es, si no es violencia?", entre muchas otras.

111 También utilizada en el montaje de la sala, la frase en el catálogo corresponde al sacerdote brasileño Hélder Câmara, integrante del Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo (*Espiral de la violencia*, Salamanca, Sígueme, 1970).

112 Monzón, Hugo. "Una excelente muestra con témperas de Antonio Berni", *La Opinión*, Buenos Aires, 23 de noviembre de 1974.

113 S/a. "Una estética de la sociedad que sufrimos. Violencia Show", *Así*, N° 882, Buenos Aires, 1 de mayo de 1973.

114 *Ibíd.*

115 Glusberg, Jorge. S/t, *Violencia*, *cat. exp*., Buenos Aires, CAYC, 1973.

116 S/a. "Una estética...", *op. cit.*

117 FVh. "La violencia en el arte", *7 y 50*, La Plata, 4 de mayo de 1973.

103 Romero, Juan Carlos. N/t, *Arte e ideología en CAYC al aire libre*, *exhib. cat.*, Buenos Aires, CAYC, 1972. See full text on p. 254. In the same catalog, Pazos wrote that violence was a characteristic of "a people's art" (Pazos, Luis. "Hacia un arte del pueblo", *Ibid.*).

104 *Tercer Salón Premio Artistas con Acrilicopaolini*, *exhib. cat*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1972. The flyer also circulated in the *Hexágono '71* magazine cd (1973) and in successive deliveries of mail art. See full text on p. 251-253.

* Translated into English as *The Wretched of the Earth* [T.N.]

105 Sartre, Jean Paul. "Prefacio", in: Franz Fanon. *Los condenados de la tierra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963 [1961], p. 20. In her paper "El arte, cuando la violencia tomó la calle", *"Poderes de la imagen". I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. IX Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2001 Ana Longoni proposes the same connection referred to Romero's installation *Violencia* (to be discussed next.)

106 Romero, Juan Carlos. "Violencia", handwritten piece, 1972. Artist's archive.

107 Romero, Juan Carlos. "Espectador-actor. Su participación", handwritten piece, 1972. Artist's archive.

108 *Ibid*.

109 *Ibid*.

110 Front covers on which the word "violence" recurrently appeared in large headlines: "Violencia en Catamarca", "Córboba: el paro violento", "Violencia en Junín", "¿Y esto qué es, si no es violencia?", among many others.

111 Also used for the hall montage, the phrase in the catalog belonged to Brazilian priest Hélder Câmara, a member of the Movement of Priests for the Third World (*Espiral de la violencia*, Salamanca, Sígueme, 1970).

112 Monzón, Hugo. "Una excelente muestra con témperas de Antonio Berni", *La Opinión*, Buenos Aires, November 23, 1974.

113 N/a. "Una estética de la sociedad que sufrimos. Violencia Show", *Así*, N° 882, Buenos Aires, May 1, 1973.

114 *Ibid.*

115 Glusberg, Jorge. N/t, *Violencia*, *exhib. cat.*, Buenos Aires, CAYC, 1973.

116 N/a. "Una estética...", *op. cit.*

117 FVh. "La violencia en el arte", *7 y 50*, La Plata, May 4, 1973.

118 The Acrilicopaolini Salon opened three weeks before the massacre's first anniversary.

119 In his article about the Salon, critic Hugo Monzón made a point of this. "Obras polémicas y planteos ideológicos en la nueva edición del premio Acrilicopaolini", *La Opinión*, Buenos Aires, August 10, 1973. The artists placed aerosols next to the wall, hoping that the public would intervene it.

120 Longoni, *op. cit*., 2001.

121 *Ibid*.

122 *Ibid*.

123 "Llamado a los artistas plásticos del país para la creación de un sindicato por la defensa de nuestros intereses gremiales y profesionales", Buenos Aires, September 4, 1973. Artist's archive. In italics in the original.

124 Monzón, Hugo. "Esencial base política de una muestra de Arte Nuevo", *La Opinión*, Buenos Aires, December 20, 1973.

125 The same image was taken up the following year by a publication entitled *Conciencia del Arte* and, in 1976, in the screenprints of the *Violencia* series that Romero presented at "The 10th International Biennial Exhibition of Prints in Tokio."

126 Longoni, Ana. "Todos los gritos, el grito", *Juan Carlos Romero. Gritos*, *exhib. cat.*, Buenos Aires, Galería Arcimboldo, 2002.

118 El "Salón Acrilicopaolini" se inauguró tres semanas antes del primer aniversario de la masacre.

119 Así lo señalaba el crítico Hugo Monzón, en su crónica del salón. "Obras polémicas y planteos ideológicos en la nueva edición del premio Acrilicopaolini", *La Opinión*, Buenos Aires, 10 de agosto de 1973. Los artistas colocaron aerosoles junto al muro, con la idea de que el público asistente lo intervenga.

120 Longoni, *op. cit.*, 2001.

121 *Ibíd.*

122 *Ibíd.*

123 "Llamado a los artistas plásticos del país para la creación de un sindicato por la defensa de nuestros intereses gremiales y profesionales", Buenos Aires, 4 de septiembre de 1973. Archivo del artista. El destacado pertenece al original.

124 Monzón, Hugo. "Esencial base política de una muestra de Arte Nuevo", *La Opinión*, Buenos Aires, 20 de diciembre de 1973.

125 La misma imagen es retomada al año siguiente en la publicación *Conciencia del Arte* y, en 1976, en las serigrafías de la serie *Violencia*, presentadas por el artista en "The 10th International Biennial Exhibition of Prints in Tokio".

126 Longoni, Ana. "Todos los gritos, el grito", *Juan Carlos Romero. Gritos*, *cat. exp.*, Buenos Aires, Galería Arcimboldo, 2002.

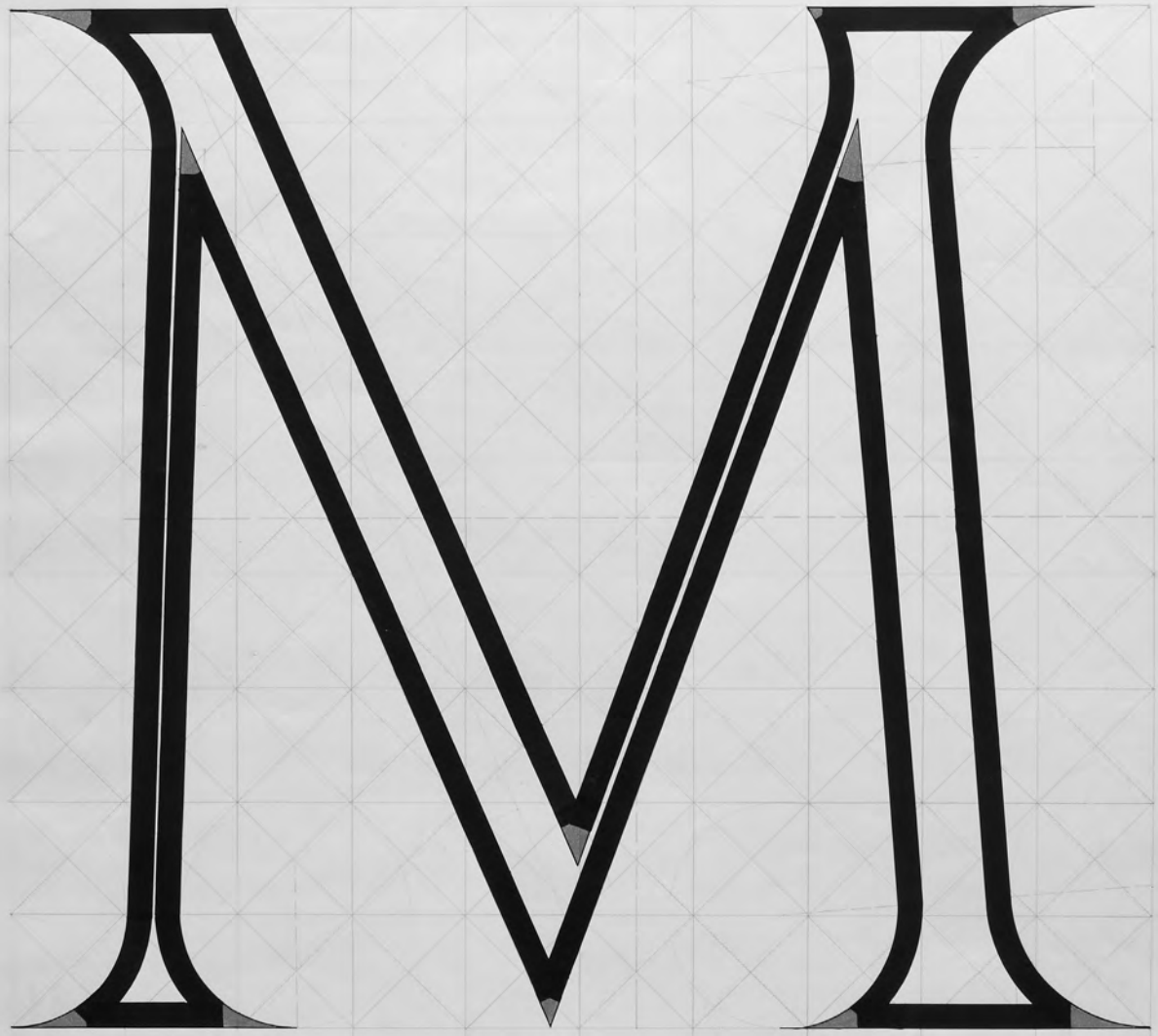
***El grito*, 1975. Serigrafía sobre papel [Screenprint on paper], 39,9 x 58,3. Colección del artista [The artist's collection]**

En la página siguiente [On the next page]: *Violencia*, 1973. Afiche: impresión tipográfica [Poster, typographed print], 70 x 100. Colección del artista [The artist's collection]

En la página 142 [On page 142]: *A Montoneros*, 1974. Lápiz y fibra sobre papel [Pencil and markers on paper], 65 x 49,9. Colección del artista [The artist's collection]

VIOLE

ENCIA



A MONTONEROS

en Buenos Aires A 2 días del mes de Mayo de 1974
por LA LIBERACIÓN NACIONAL y SOCIAL

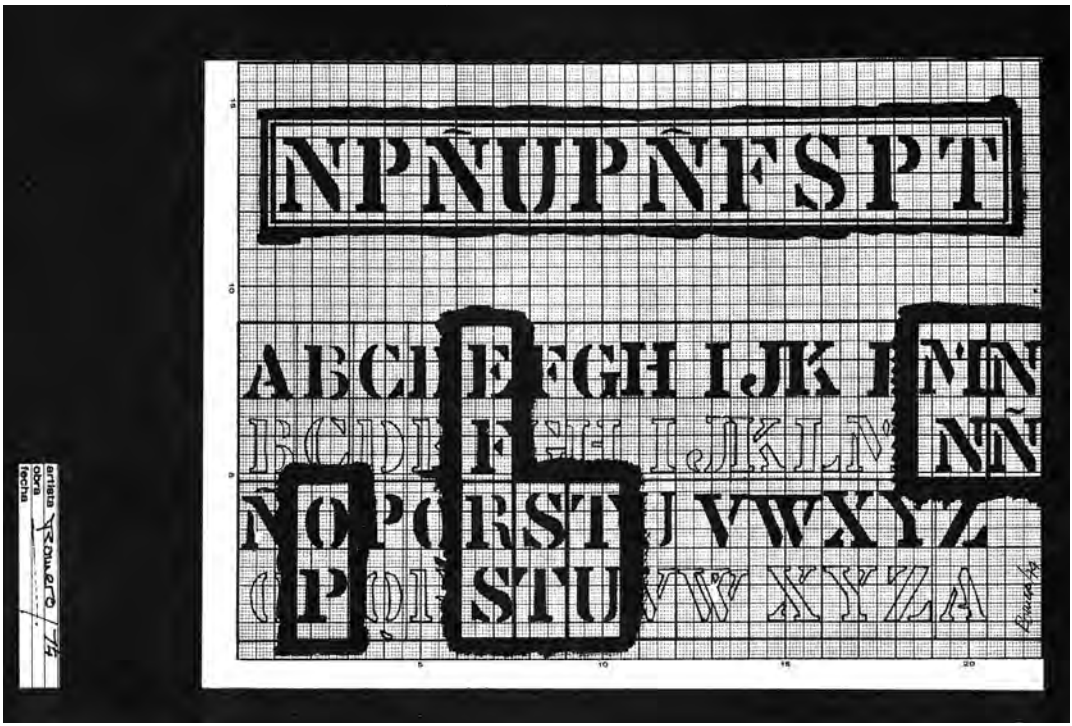
ROMERO/74

Textos ocultos, cuerpos borrados

En 1974 Romero envió al "XIII Premi Internacional Dibuix Joan Miro" de Barcelona un dibujo de una letra M en lápiz y fibra, con el título *A Montoneros* y el texto: "En Buenos Aires a 2 días del mes de mayo de 1974 por la liberación nacional y social". Ese mismo año dibujó sobre un papel milimetrado una secuencia de diez letras sin aparente sentido, en la que se escondía la palabra "Montoneros". La imagen fue reproducida en el catálogo de la exposición "Art Systems in Latin America", organizada por el CAYC en el Institute of Contemporary Arts de Londres. En una dirección que reponía el gesto crítico de *Swift en Swift* y *El lunfardo…* al desafiar los límites de lo decible, el dibujo se presentaba como una escritura *cifrada* (un criptograma), cuyo significado, secretamente guardado en la fila muda de letras, podía ser descifrado mediante un código que la misma obra proporcionaba. Si en septiembre de 1974 la represión desatada por la Triple A –recrudecida tras la muerte de Perón en julio de ese mismo año y la

Hidden texts, blurred bodies

In 1974 Romero sent to the Barcelona "XIII Premio Internacional Dibuix Joan Miro" an M drawn in pencil and marker, entitled *A Montoneros* [To Montoneros], with the inscription "In Buenos Aires City on May 2nd of 1974 for the sake of national and social liberation." That same year he used graph paper to draw a sequence of seemingly meaningless letters that concealed the word "Montoneros". This image was printed in the catalog of the "Art Systems in Latin America" exhibition, organized by CAYC at the London Institute of Contemporary Arts. Taking up again the critical stance expressed in *Swift en Swift* and *El lunfardo…*, by daring the boundaries of what can be said, the drawing appeared to contain an *encoded* text (a cryptogram) whose meaning, concealed in the silent line of letters, could be decoded by means of a key provided by the work itself. In September 1874 the repression unleashed by the Triple A intensified after Perón's death in July that same year, and his wife's inauguration (María



Página de Juan Carlos Romero en el catálogo de la exposición "Art Systems in Latin America", organizada por el CAYC en el Institute of Contemporary Art de Londres, 1974. Archivo Pablo Ares [Juan Carlos Romero's page in the catalog for the "Art Systems in Latin America" exhibition staged by CAYC at the London Institute of Contemporary Art, 1974. Pablo Ares Archive].

sucesión en el gobierno de su esposa María Estela Martínez (Isabel)– obligaba a Montoneros a abandonar el espacio público y pasar a la clandestinidad, la misma obra de Romero parecía adoptar esta estrategia como opción crítica que organizaba su forma, al esconder (clandestinamente) la escritura.

El 24 de marzo de 1976 un nuevo golpe militar inauguraba en la Argentina el llamado "Proceso de Reorganización Nacional", suprimiendo violentamente las aspiraciones revolucionarias de un proyecto colectivo cuyo radicalizado curso había atravesado los años sesenta y primeros setenta. El terrorismo de Estado actuó de manera sistemática y premeditada en el exterminio de toda oposición al régimen –a través del secuestro y la desaparición

Estela Martínez, a.k.a. Isabel) forced Montoneros to go underground. Romero's work seemed to adopt the same strategy as a critical choice to organize his forms. In other words, he concealed his writing, as if it had also gone underground.

On March 24, 1976, another military coup in Argentina installed the so-called "Proceso de Reorganización Nacional [Process of National Reorganization]", violently suppressing the revolutionary aspirations of a collective project that had lasted through the 1960s and early 1970s. State terrorism systematically and deliberately wiped out the opposition through kidnappings, forced disappearances, torture, and killings of thousands of people. The whole of the society was immersed in horror,

forzada, la tortura y el exterminio de decenas de miles de personas–, extendiendo el horror a la sociedad en su conjunto, paralizada ante el accionar represivo de una empresa salvaje que no tenía precedentes en el país.

En octubre de ese año, junto con Juan Carlos García Palou y Emilio Renart, Romero presentó en la galería ArteMúltiple, dirigida por Gabriel Levinas, la exposición "Convivencia".[127] Además de las obras individuales, la muestra reunía una serie de dibujos realizados conjuntamente por los tres artistas, propuestos como "trabajos de convivencia en la plástica". En contraste con la "concepción tradicional" de las artes plásticas, donde la obra se constituye "en una demostración de capacidad que lleva a satisfacer una necesidad personal", los artistas proponían "sumar nuestros conocimientos y necesidades individuales, para desarrollar en 'convivencia', una tarea que no sea un campo de batalla, sino, 'tierra que hay que arar, sembrar, regar y cuidar a la espera de los frutos que serán producto del esfuerzo común".[128]

Romero presentó una nueva serie de obras, titulada *La vida de la muerte*, donde utilizó flores secas (un material inédito en su producción) acompañadas de títulos fuertemente connotados: *El amor*, *El éxtasis*, *La angustia*, *La muerte*. El conjunto configuraba una suerte de precario e inquietante herbario. *La muerte*, una de las obras de la serie, exhibe una estrella federal cuyos pétalos (normalmente rojos) se han oscurecido al secarse. Como si se tratara de una matriz de grabado, Romero utilizó la flor para imprimir su marca sobre el papel. La huella se presentaba, así, como el inquietante reverso de la flor muerta, como el índice que convocaba 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, autoriza esta asociación. En el doble

and became paralyzed in the face of such unprecedented brutal repression.

In October 1975, Romero, Juan Carlos García Palou, and Emilio Renart presented an exhibition entitled "Convivencia [Coexistence]"[127] at the ArteMúltiple Gallery, run by Gabriel Levinas. Besides individual works, the exhibition showed a series of joint drawings by the three artists and proposed as "visual works of coexistence." In contrast to the "traditional notion" upheld by the visual arts, according to which the work "is evidence of the capacity that leads to meet some personal goal", these artists suggested "adding up our personal knowledge and needs to carry out together a task that, far from being a battlefield, may prove land to be ploughed, sowed, watered, and tended to as we wait for the fruits of our common effort."[128]

Romero presented a new series of works entitled La *vida de la muerte [Life in death]*. He used dry flowers for the first time, and chose highly connotative titles: El *amor [Love]*, *El éxtasis [Ecstasy]*, *La angustia [Anguish]*, *La muerte [Death]*. The set appeared as a precarious, disturbing herbarium. *La muerte*, for example, shows a poinsettia whose red petals have grown darker on drying up. As if it were a print matrix, Romero printed the flower on paper. Thus its mark looked like the disturbing backside of the withered flower, or like a signal evoking the dead body whose imprint it reproduced.

Underneath, an M elliptically refers to the name of the work and of the series. The M is also the first letter of Montoneros, a secret, ambiguous reference concealed in the layers of meaning fostered by the work. Such association is justified by Romero's choice of the eight-pointed flower that Montoneros had chosen as their symbol. In the twofold outline determined by the M and the withered poinsettia (Montoneros, death) the work is a disturbing allusion of the massacre launched by the repressive forces against Montonero militants and their close family and friends.

The ambiguousness of the signs in *La vida de la muerte* plays its tactical mobility on the margins between what is said, what is unsaid, and what the

enclave que diagraman la letra y la flor seca (muerte, Montoneros), la obra alude, perturbadoramente, a la masacre que las fuerzas represivas estaban ocasionando entonces entre los militantes y allegados a la organización guerrillera.
La vida de la muerte 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 estratégicamente, 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 un libro de artista que titula *Violencia*. El nombre replicaba el de la instalación que Romero había presentado cuatro años antes en el CAYC. El libro interpelaba dicha experiencia no solo desde su título, sino también a través de la recuperación de una serie de registros gráficos utilizados por Romero en su producción de los primeros setenta: un afiche similar al que había utilizado en la mencionada exposición, el volante distribuido en el "Tercer Salón Acrilicopaolini" con el texto de Leonardo Da Vinci, la imagen reiterada de un rostro anónimo trastocado en un grito sordo y el sello con la inscripción "Violencia partera de la historia". Dispositivo múltiple destinado a la circulación pública, el afiche adoptaba en la acotada edición del libro de artista una nueva configuración que lo relegaba a un uso privado. Contenida (reprimida) por los márgenes del libro, la palabra "violencia" se hacía legible cuando el objeto era desplegado horizontalmente.
Si en los primeros setenta, la calle, en tanto escenario de activación privilegiado, condensaba las aspiraciones de cambio de un programa poético-político brutalmente interrumpido, en su precipitado y radicalizado tránsito, por la dictadura; el libro *Violencia* parece volver sobre ese proyecto cancelado (sobre sus fragmentos), a la vez que moviliza, en los años del terrorismo de Estado, otras urgencias: la de resistir o sobrevivir al horror y la de persistir (obstinadamente) en la pregunta en

work activates in its allegorical slidings. In the intermittent slidings and substitutions that the work strategically produces, it outlines the kind of intervention that became Romero's recurrent signature during the last dictatorship.
In 1977 he produced an artist's book entitled *Violencia*. This name replicated that of the installation that Romero had presented at CAYC four years earlier. The book challenged such experience not only from its title but also through the recovery of graphic records that Romero had used in his early 1970s production. They included a poster resembling the one he had used at the CAYC exhibition, the Leonardo da Vinci flyer handed out at the "Tercer Salón Acrilicopaolini", the repeated image of an anonymous face translated into a dull scream, and the rubberstamp that read "Violence is the midwife of history." As a multiple device thought for public circulation, in the limited edition of the book the poster adopted a new configuration that consigned it to private use only. Contained –repressed –between the book's margins, the word "violence" could be read when the poster was unfolded on a horizontal surface.
In the early 1970s, the street constituted a privileged scenario for promotion. It summarized the ambition to change a poetical-and-political program whose hasty, radicalized path was thwarted by the dictatorship. *Violencia* seems to go back on the fragments of that cancelled project while mobilizing other urgencies in the years of state terrorism: either to resist or to survive the horror and obstinately persist in the question about what art can do, point to, or say under such circumstances.[129]
That same year, Romero spent a year in Honduras in "preventive exile." During that time he made a few pencil and crayon drawings whose format might be called "intimate". On his return to Argentina, he was invited to participate in the "Arte Argentino '78" exhibition, organized at the National Museum of Fine Arts by the Argentine branch of the International Art Critics Association in the context of the first edition of the "Jornadas Internacionales de la de la Crítica [International

torno a qué puede (hacer, señalar o decir) el arte en tales circunstancias.[129]

También en 1977 Romero se exilió preventivamente en Honduras, durante un año. En ese lapso realizó unos pocos dibujos, casi íntimos en su formato, utilizando lápiz y crayones. De regreso al país, fue invitado a participar en la exposición "Arte Argentino '78", organizada por la sección argentina de la Asociación Internacional de Críticos de Arte en el Museo Nacional de Bellas Artes, en el marco de la primera edición de las "Jornadas Internacionales de la Crítica".[130] Allí presentó una serie de cuatro fotografías intervenidas con acrílico, titulada *El placer y la nada*, realizada a partir de la ampliación de una misma foto de prensa sobre un reciente accidente (la explosión de un camión cargado de propileno) en un *camping* en la provincia de Tarragona, en España. La imagen documentaba las consecuencias del fatal episodio en el crudo registro de los cuerpos carbonizados de las víctimas. La apropiación de este recurso no constituía, como hemos visto, una estrategia nueva en la producción de Romero. En *El placer y la nada*, sin embargo, el artista lo utilizaba en una dirección que trastornaba la verosimilitud fotográfica, desarmando el dato referencial de la imagen en el estallido del grano. En el dramático contraste de blancos y negros que la fotografía construía, se recortaba parcialmente (aunque imprecisa) la forma de un cuerpo muerto cruzado por tachaduras de pintura roja, marcas que parecían aludir (perturbadoramente) a un borramiento de los cuerpos, a su cancelación violenta y administrada. En cada una de las obras de la serie, Romero transcribió con lápiz dos frases, una referida a la noticia del accidente, extractada de la prensa gráfica, y otra tomada de *La Biblia*,[131] complejizando el espesor crítico de la imagen en la mediación semántica introducida por la operación de la cita. En la segunda de las obras 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" y "Pues polvo eres y al polvo volverás. Génesis 3.19". Ahora bien, la ausencia de una referencia explícita capaz de reponer el origen de la imagen –más allá de su potencial

***La angustia*, 1976. Fotografía de la obra presentada en la exposición "Convivencia", Galería ArteMúltiple, Buenos Aires, 1976. Fotografía Guillermo Pérez Curtó. Archivo JCR [A photograph of the work presented at the "Convivencia" exhibition, ArteMúltiple Gallery, Buenos Aires, 1976. Photograph by Guillermo Pérez Curtó. JCR Archive].**

Critics' Conference]."[130] Romero presented a series of four acrylic intervened photographs entitled *El placer y la nada [Pleasure and nothing]*. It consisted on an enlarged press photograph of a recent accident (the explosion of a propylene truck) at a camping site in the Spanish province of Tarragona. The crude image recorded the consequences of the fatality, showing the victims' charred bodies. As we have seen, appropriation of photography was no new strategy in Romero's production. However, in *El placer y la nada* he disrupted all photographic plausibility, since he undid the referential data of the image. In a dramatic black and white contrast, there was a partial, blurred image of a dead body crossed out with red paint. These marks seemed to point to bodies being erased, to a violent, premeditated act

reconocimiento como parte de una noticia que durante días había ocupado las primeras páginas de los diarios–[132] la desmarcaba respecto de sus referencias precisas, abriendo perturbadoras turbulencias de sentido que recolocaban la cita multiplicada del cuerpo carbonizado en el contexto del régimen de terror instalado por la última dictadura. La imagen replicada del cuerpo tachado, en el recorte fantasmático de la silueta blanca, parece aludir a los desaparecidos. Por otro lado, la referencia bíblica acudía en advertir, tangencial y subrepticiamente, las complicidades de la jerarquía de la iglesia católica con el régimen *de facto* en su lucha "antisubversiva". Al mismo tiempo, la cita bíblica introducía una ambigüedad del sentido de la obra, que el artista buscaba de manera deliberada como táctica para escapar a la potencial censura e *infiltrar* (disimulándolo en el registro opaco del texto) su mensaje crítico. Así, en las operaciones de traspaso de registros y soportes que animaba, *El placer y la nada* introducía una movilidad desafiante de los signos que agrietaba los límites, tácitamente pactados, entre lo dicho y lo callado.

En los sucesivos y simultáneos desamarres y reinscripciones de la imagen que potencia el dispositivo fotográfico, la cita del cuerpo opera en la producción de Romero como un complejo y potente significante, donde la experiencia individual y la colectiva, lo privado y lo público, la memoria individual y la social, se cruzan e interpelan conflictivamente. Entre finales de los setenta y primeros años de la siguiente década, la imagen de lo corporal activa inquietantes alusiones a la tortura y la desaparición como prácticas clandestinas salvajemente extendidas por el terrorismo de Estado, pero al mismo tiempo habla de una represión y un orden disciplinario que se manifiestan como auto-represión del cuerpo social.[133]

En 1980, nuevamente convocado para las "Jornadas de la Crítica", Romero presentó, bajo el título *Camuflaje*, cuatro obras de su serie *La vida de la muerte* en la exposición "Propuestas y actitudes de los años 70", realizada en la galería El Mensaje. En la primera obra del conjunto Romero transcribió un

of cancellation. Romero pencilled in two phrases onto each of the works. One was extracted from press news about the accident, and the other was taken from the Bible,[131] making more complex the image's critical density through the quotation's semantic operation. The second work in the series reads, "There is a hair-raising, still undetermined number of dead and injured. A hellish vision of melted metal and a stench of burnt flesh" and "From dust you come and to dust you shall return. Genesis 3.19." Although the image could be recognized as part of the recent front page news[132], the absence of an explicit reference to connect the image with its original source deprived it from precise points of reference, suggesting disquieting, stormy meanings that put the multiplied charred body back in the last dictatorship's atmosphere of terror. The replicated image of the crossed - out body in the phantasmagorial reduction of the white silhouette seemed to point to the disappeared. Moreover, obliquely and surreptitiously, the Biblical reference warned about connivance between Catholic Church high authorities and the *de facto* regime in terms of the "antisubversive fight." Concurrently, the quotation from the Bible made the work's meaning ambiguous. This the artist deliberately sought in order to evade possible censorship and *infiltrate* his criticism by concealing it in the opacity of the text. Thus, the changing registers and supports of *El placer y la nada* introduced a daring mobility of signs that pierced the tacitly arranged boundaries between what was said and what was silenced.

In Romero's work, with the successive and simultaneous loosenings and reinscriptions of an image boosted by photography, the body acts as a complex, powerful signifier in which individual and collective experience, the private and the public, and individual and public memory conflictively intertwine and pose a challenge. Between the late 1970s and the early 1980s the body image triggers disturbing thoughts of torture and disappearance as clandestine practices savagely extended by state terrorism. Yet at the same time this image speaks of the

S/t (detalle) [N/t (detail)], 1971. Ocho fotografías ByN y tinta [Eight black-and-white photographs and ink], 19,3 x 19,5 c/u [each]. Colección del artista [The artist's collection].

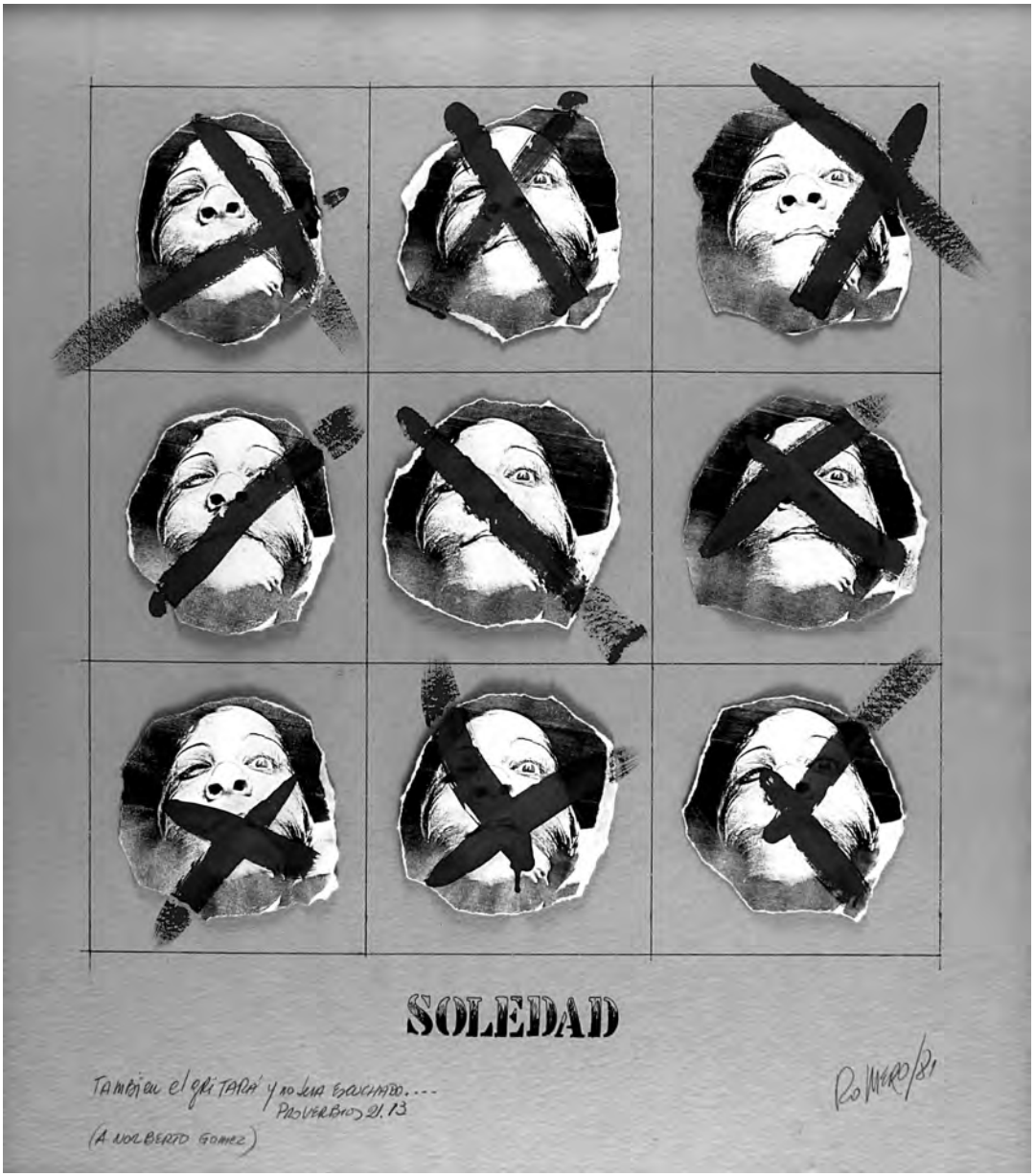
salmo ("Mil caerán a tu lado y diez mil a tu derecha; mas la muerte no se aproximará a ti. Salmo XCI") seguido de un largo texto, tomado de una publicación científica, donde el camuflaje era descripto en relación con "las múltiples formas de ataque y defensa" de numerosas "criaturas" que "aparentan ser lo que no son; ya sea para devorar o para evitar ser alimento de sus victimarios potenciales". Las tres obras que completaban el conjunto expuesto por Romero, mostraban tres fotografías de la cara del artista, de frente, intervenida con trazos de pintura y, debajo, las palabras "aposematismo", "criptosis" y "mimetismo", en referencia a las formas de camuflaje mencionadas en el texto que abría la serie. Si el tipo de encuadre de la toma remite al dispositivo de la fotografía de identidad, la pintura en la cara tensiona tal inscripción al introducir un desvío en el orden

repression and disciplinary order manifested in the social body's self-repression.[133]

In 1980 Romero was again invited to the "Jornadas de la Crítica". On this occasion he chose the name *Camuflaje* to exhibit four works of his series *La vida de la muerte* at the "Propuestas y actitudes de los años 70" at the El Mensaje gallery. In the first work, Romero transcribed a psalm ("A thousand may fall at your side, ten thousand at your right hand; but it will not come near you. Psalm 91) followed by a long text borrowed from a scientific publication that described camouflage as "the many attack and defense strategies" of numerous "creatures" that "misrepresent themselves either to feed on others or to avoid being eaten." The three remaining works depicted three face-front photographs of Romero's intervened with paint strokes and with the words

racionalizado y burocrático de la foto carné, en el enmascaramiento deliberado de las señas particulares. 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 bajo el registro de lo impersonal".[134] Un orden clasificatorio puesto al servicio del dispositivo desaparecedor instrumentado por la dictadura.[135]
En la apropiación del texto científico y en su reinscripción táctica en el marco de la muestra, la intervención de Romero en las "Jornadas…" reeditaba una operación –ampliamente explorada por el artista– que apuntaba a desorganizar los contornos del mismo texto en sus asignaciones estables, abriéndolo a turbulencias y fugas del sentido susceptibles de activar una reflexión crítica. Así, el conjunto de obras diagramaba una inquietante cadena de asociaciones semánticas que desbordaba las adscripciones biológicas del término "camuflaje": ocultamiento de la propia identidad como forma de autodefensa, táctica en el combate, estrategia para infiltrarse en el territorio del enemigo; la serie de Romero convocaba y friccionaba estas múltiples resonancias de sentido. Pero el conjunto de obras no solo aludía al camuflaje como tema, sino también como estrategia poética, como dimensión que organizaba la misma construcción de la imagen. El mensaje aparece disimulado (camuflado) en los estratos de opacidad de la obra, escondido en su tejido estructural, reclamando un espectador capaz de desagregar, en complicidad con el artista, los niveles de significación que articulan su sentido.
El catálogo de las "Jornadas" de 1980 reproduce una obra también titulada *La vida de la muerte*, donde el retrato del artista se desdobla en una nueva imagen en la que su rostro aparece cubierto con 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 1985 esta doble imagen será retomada por Romero en una

"aposematism", "cryptosis", and "mimetism" underneath as a reminder of the camouflage strategies mentioned in the opening text. While the type of shot reminds one of photographs taken for IDs, the paint on the face challenges the idea by twisting the rationalized, bureaucratic arrangement of the passport photo and deliberately masking identifying marks. In its standardization, this type of photograph implements a classification that turns the photographed individual into "a subject of the law that individualizes him by isolating his identity, detaching it from its daily relational context to put it at the disposal of social control from an impersonal perspective."[134] This amounts to classification at the service of the disappearance apparatus implemented by the dictatorship.[135]
Appropriating the scientific text and tactically restoring it for the exhibition, Romero repeated an operation that he had explored extensively. Its purpose was to disorganize the stable meanings of the text and make way for semantic instability and fugues that might trigger critical reflection. Thus, the set of works outlined a disturbing chain of semantic associations that exceeded the biological sense of the word "camouflage". Romero's series evoked and caused friction among many echoes of meaning, such as a manner of self-defense, combat tactics, a strategy to infiltrate the enemy. Still, the work busied itself with camouflage not only as subject matter but also as a poetic strategy, a dimension that organized the very construction of the image. The message is concealed (camouflaged) in the opacity layers of the work; it is hidden in its structural tissue, calling for a viewer who can, together with the artist, disaggregate the levels of meaning that articulate the work.
The catalogue of the 1980 "Jornadas" reproduces a work also entitled *La vida de la muerte*, in which the artist's portrait unfolds into a new image with his face covered by a skull mask. In the uncanny dimension in which the mask connects the individual and the world, the mask becomes one with the face as a disturbing negative. In 1985 Romero again took up the double image in a work entitled *DD*



***Soledad*, 1981. Fotocopia, acrílico, fibra y lápiz sobre cartón [Photocopy, acrilyc, markers, and pencil on cardboard], 80 x 70. Colección del artista [The artist's collection].**

nueva obra titulada *DD* (sigla que esconde las palabras detenido-desaparecido).
En 1985, invitado por la Academia Nacional de Bellas Artes a participar del "Premio Bienal de Grabado Facio Hebequer", Romero realizó una edición de dieciséis máscaras de yeso que exhibió en una caja de acrílico transparente, junto con otras dos obras donde presentaba fotografías –acompañadas de sendas frases de la novela *El amante* de Marguerite Duras– del proceso de realización de un molde de yeso sobre su cara. En el marco de un certamen destinado al grabado y administrado por una institución poco proclive a aceptar aquellas innovaciones que pudieran poner en riesgo los dominios disciplinares específicos y sus regímenes naturalizados, la intervención de Romero contrariaba dichos ordenamientos institucionales, al tensionar los límites de lo que la Academia estaba dispuesta entonces a admitir dentro de la disciplina. Romero extendía la condición múltiple del grabado en la producción en serie de un objeto, pero al mismo tiempo instrumentaba sus principios conceptuales al utilizar su propia cara como *matriz de una nueva matriz* (el molde de yeso).
En el registro repetitivo y estandarizado de su orden serial, en el borramiento de los ojos o en el sellado de los labios, el conjunto de máscaras volvía a convocar la presencia de los detenidos-desaparecidos. Unos años antes, en mayo de 1982, el recurso de las máscaras blancas y anónimas había sido utilizado en una marcha silenciosa organizada por AIDA-Suiza (Asociación Internacional de Defensa de los Artistas Víctimas de la Desaparición en el Mundo), durante la cual los manifestantes vestidos de negro y portando carteles con los datos de detenidos-desaparecidos, mantuvieron sus rostros cubiertos y anónimos con las máscaras. En abril de 1985, el mismo año en el que Romero participará del "Facio Hebequer", las Madres de Plaza de Mayo retomaron este recurso en la que se conoció como la "Marcha de las máscaras blancas".[136] En mayo Romero publicó el primer y único número de su *Informe Salvaje*, una doble página en la que reprodujo un *collage* con fotografías de diferentes

(the initials for detained-disappeared).
In 1985, the Academia Nacional de Bellas Artes invited Romero to participate in the "Premio Bienal de Grabado Facio Hebequer [Facio Hebequer Print Biennial Award]." For the occasion he made sixteen plaster cast masks inside a transparent acrylic box, together with two other works in which he presented photographs of the process of making a plaster cast of his face, with phrases taken from Marguerite Duras's novel *The Lover*. In the framework of a print contest run by an organization not actually inclined to accept innovations that might jeopardize specific discipline fields and their naturalized regimes, Romero's intervention went against the tide. In fact, he challenged the limits of what the Academy was ready to admit as part of the discipline. Romero extended the multiple nature of printmaking by serially reproducing an object, yet at the same time he put into practice his conceptual principles by using his own face as the *matrix for a new matrix* (the plaster cast mould.)
In his serial order, repetitive and standardized, or in the missing eyes, or in the sealed lips, the set of masks also evoked the detained disappeared. A few years before, in May 1982, anonymous white masks had been used during a silent demonstration staged by AIDA-Suiza (International Association for the Defense of Disappeared Artists in the World.) The demonstrators were dressed in black, bore posters with the personal details of the detained disappeared, and kept the masks over their faces for anonymity. In April 1985, the *Madres de Plaza de Mayo* copied this strategy in what was named the "White Masks' March."[136] In May Romero published the first and only issue of his *Informe Salvaje [Savage Report]*, a spread on which he made a collage of photographs taken at various demonstrations, among which there are images of the *Siluetazo* and of the "White Masks' March", together with a flyer of the "Dele una mano a los desaparecidos [Lend a hand to the disappeared]" campaign. There was also a brief text in which he highlighted that "we are living an unforgettable event: the Madres de Plaza de Mayo and their struggle to keep

***La memoria y el olvido*, 1989. *Collage*, acrílico y tinta sobre cartón [*Collage*, acrilyc, and ink on cardboard], 80 x 70. Obra presentada en la exposición colectiva "Los desaparecidos hablan", organizada por Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora en el Centro Cultural Gral. San Martín. Colección del artista [This work was presented at the "Los desaparecidos hablan" collective exhibition, organized by Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora at the Centro Cultural Gral. San Martín. The artist's collection].**

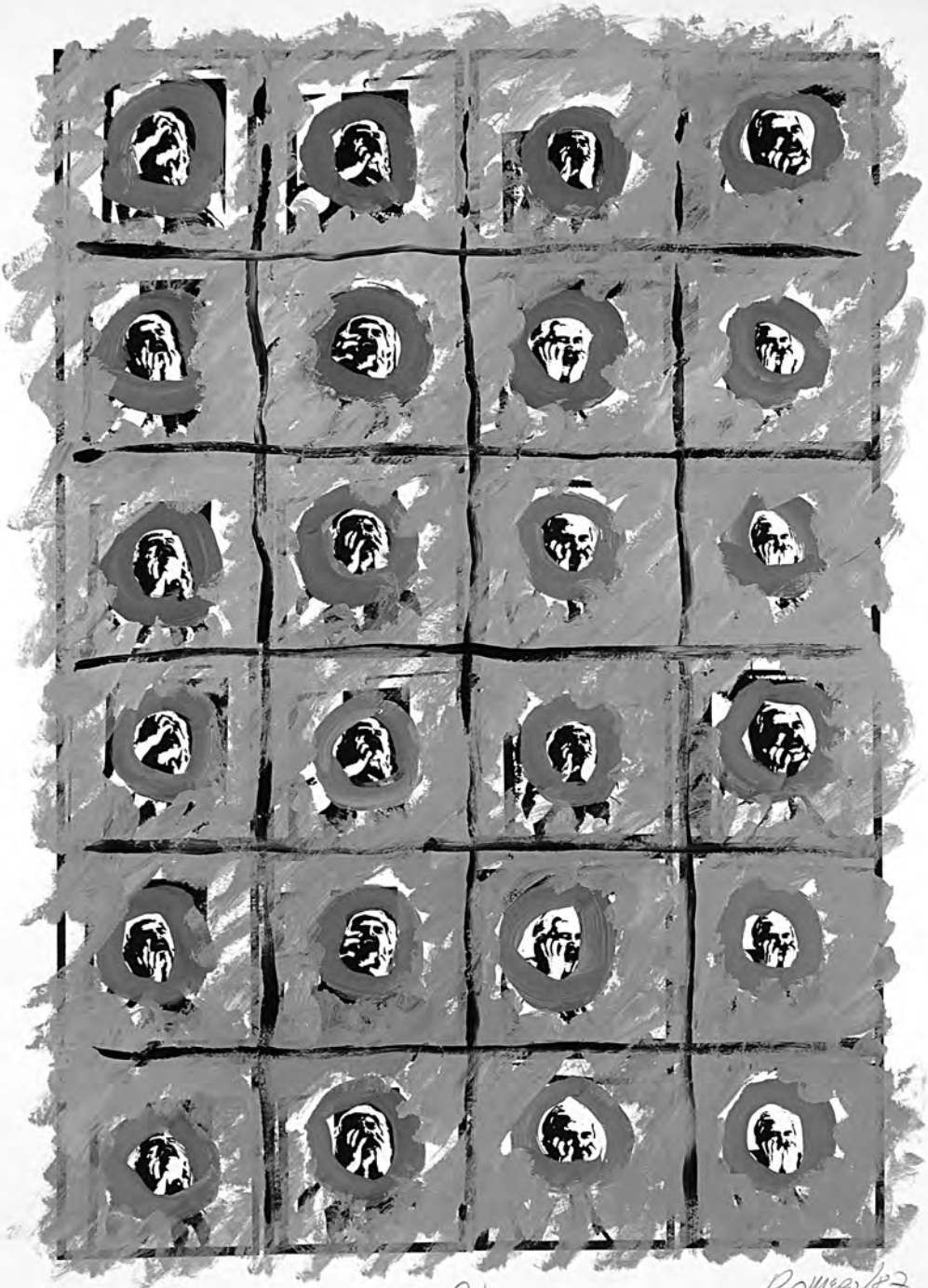
En la página siguiente [On the next page]:
***Gritos I y II*, 1986. Serigrafía y acrílico sobre papel [Screenprint and acrylic on paper], 86 x 65,2. Colección del artista [The artist's collection].**

P/A

ROMERO/86

(GRITO (I))

... Así como la caída obarca un grito, se eleva una llama...
(G. BATAILLE)



GRITO (II)

P/A

ROMERO/87

... MI TRISTEZA ES TAN GRANDE, QUE A VECES, ME PUGO A GEMIR EN VOZ ALTA..
(G. BATAILLE)

manifestaciones, entre las que aparecen imágenes del *Siluetazo* y de la misma "Marcha de las máscaras blancas", junto a un volante de la campaña "Dele una mano a los desaparecidos" y un breve texto en el que el artista señalaba que "en nuestro país estamos viviendo un acontecimiento inolvidable: Las madres de Plaza de Mayo en su esfuerzo por mantener y acrecentar el justo reclamo por los 30.000 detenidos desaparecidos están generando hechos políticos ligados al arte, nunca vistos".[137] Pocos meses después, el envío de Romero al "Facio Hebequer" volvía a perturbar la sospechosa autonomía de la institución (apostando a disolver los ámbitos del arte y la política) al introducir, a partir de la apropiación del recurso de la máscara, los signos de un reclamo colectivo que entonces ocupaba las calles.

Pero el cuerpo, en su doble dimensión individual y social, opera también como superficie de inscripción de las marcas traumáticas del pasado dictatorial. En 1984 Romero se hizo tomar por Pérez Curtó una secuencia de fotografías gritando, que utilizó como base de diferentes obras. Ese mismo año el conjunto de fotos ilustró las páginas de la emblemática revista *Punto de Vista*.[138] Entre 1986 y 1987 realizó una edición de serigrafías a partir de la misma serie. Cada imagen aparece intervenida por un trazo circular de acrílico que la rodea, como asfixiándola, superponiéndose casi a la misma boca del grito. Así, 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 de la presencia muda que introduce la máscara. Por otro lado, si Romero había iniciado su serie de gritos en 1974, como parte de un programa poético-político radicalizado cuyas aspiraciones utópicas de cambio social fueron canceladas abruptamente por la dictadura, la recuperación o la reverberación de estas imágenes en los primeros años de la vuelta democrática implicaba también una interpelación de dicho proyecto abortado y sus resonancias contemporáneas, su latencia reprimida.

up and further their fair claim for the 30,000 detained disappeared is giving rise to unprecedented political events related to art."[137] Some months later, Romero's contribution to the "Facio Hebequer", in an attempt to dissolve the divide between art and politics, upset the institution's suspicious autonomy by resorting to the mask to introduce the signs of a collective clamor that enveloped the streets.

However, the twofold individual and social dimension of the body also serves as a surface on which to engrave the traumatic marks left by a dictatorial past. In 1984 Romero had Pérez Curtó take a series of photographs of him screaming and used them in various works. That same year the whole set illustrated the pages of the emblematic *Punto de Vista* magazine.[138] Between 1986 and 1987 he made a screenprint edition based on the series. Each image was intervened by an acrylic stroke that surrounds it as if stifling it, almost overlapping with the screaming mouth. Thus, in the drive-surplus that causes feature distortion when the repressed becomes revealed, the scream image acts as a counterpoint to the mute presence introduced by the mask. Furthermore, Romero had begun his scream series in 1974 as part of a radicalized poetic-and-political program whose utopian aspirations of social change had been nipped by the dictatorship. The recovery –or the echo –of these images in the first years of the new democracy challenged the aborted project, its contemporary impact, and its restrained latency.

127 La galería había sido fundada en octubre de 1975. María Teresa Constantin interpreta la actuación de ArteMúltiple (así como la de Arte Nuevo) en el campo cultural argentino de la segunda mitad de los setenta, en términos de "resistencia", clave en la que lee además buena parte de la producción artística de esos años (*Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*, *cat. exp*., Buenos Aires, Fundación OSDE, 2006). Sin embargo, la categoría de "resistencia" puede resultar insuficiente para abordar la densidad conflictual de una trama compleja de estrategias de producción y circulación artística y cultural que tuvieron lugar durante la última dictadura y que, sin ser cómplices del régimen, articularon otras muchas alternativas. El proyecto de investigación "¿La cultura como resistencia?: lecturas desde la transición de producciones culturales y artísticas durante la última dictadura argentina", dirigido por Ana Longoni y con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (2008-2010), propone el análisis de una serie de casos de estudio de la trama artística y cultural del período, desde una perspectiva que pone en cuestión la categoría de "resistencia" y busca discutir las variadas y complejas estrategias que dichas producciones pusieron en juego; al tiempo que pretende problematizar "las condiciones teóricas y las operaciones políticas e historiográficas desde las cuales en la Transición se escribieron versiones míticas, en clave 'heroica' o 'victimizada', de lo ocurrido que apelaron insistentemente" a esta conceptualización.

128 García Palou, Juan Carlos, Emilio Renart y Juan Carlos Romero. "Trabajos de convivencia en la plástica", *Convivencia*, *cat. exp*., Buenos Aires, Galería ArteMúltiple, 1976. Véase el texto completo en p. 259-261.

129 En 1981 Romero presentó este libro de artista en la sección de "Arte Postal" de la "XVI Bienal de São Paulo", curada por Walter Zanini.

130 La Asociación Argentina de Críticos de Arte estaba presidida entonces por Glusberg, quien estuvo al frente de la institución entre 1978 y 1986.

131 En 1973 Romero había utilizado por primera vez citas bíblicas en el montaje de textos de su instalación *Violencia* en el CAYC. Él refiere haber tomado esos pasajes no directamente de la Biblia sino del libro de grabados sobre la danza de la muerte de Hans Holbein.

132 Así lo señala María Teresa Constantin: "Las imágenes de las pilas de cadáveres ocuparon durante días las primeras páginas de los diarios" (*cat. cit.*, 2006, p. 19).

133 Pilar Calveiro atribuye esta parálisis a la diseminación del terror por la dispersión del dispositivo 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', solo 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, Pilar. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 1998, p. 147).

134 Richard, Nelly. "Imagen-recuerdo y borraduras", en Nelly Richard (ed.). *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000, p. 166.

135 Retomo el concepto de Calveiro, *op. cit*., 1998.

136 Longoni, Ana y Gustavo Bruzzone (comps.). *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, pp. 27-28.

137 S/t, *Informe Salvaje*, Año 1, N° 1, Buenos Aires, 5 de mayo de 1985. Veáse el texto completo en p. 268-269.

138 *Punto de Vista*, Año VII, N° 21, Buenos Aires, agosto de 1984.

127 The gallery had been created in October, 1975. María Teresa Constantin's interpretation of the role of ArteMúltiple (as well as of Arte Nuevo) in the Argentinean cultural environment during the mid-60s and after in terms of "resistance". In the same key she reads a large part of the art production of the times (*Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*, *exhib. cat.*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2006). However, the category "resistance" may prove insufficient to broach the conflictual density of the complex weft of art and cultural production and circulation strategies implemented during the last dictatorship. Without conniving with the regime, these strategies articulated many other options, for example, the research project "¿La cultura como resistencia?: lecturas desde la transición de producciones culturales y artísticas durante la última dictadura argentina [Culture as resistance: Readings from the transitions of cultural and art productions during the last dictatorship in Argentina]", conducted by Ana Longoni and headquartered at the Instituto de Investigaciones Gino Germani at the School of Social Sciences, University of Buenos Aires. de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (2008-2010). The project aims to explore a number of case studies dealing with the period's art and culture from a perspective that challenges the category resistance. It moreover seeks to discuss the varied, complex strategies that such productions put in play while problematizing "the theoretical conditions ans political and historiographic operations that gave rise to mythical narratives composed in the Transition. Whether from a 'heroic' or a 'victimized' stand, these narratives insistently resorted to the said conceptualization.

128 García Palou, Juan Carlos, Emilio Renart and Juan Carlos Romero. "Trabajos de convivencia en la plástica", *Convivencia*, *exhib. cat.*, Buenos Aires, Galería ArteMúltiple, 1976. See full text on p. 260-261.

129 In 1981 Romero presented this artist's book at the "Mail art" section of the "XVI Bienal de São Paulo" curated by Walter Zanini.

130 The Argentine Critics' Association was presided by Glusberg between 1978 and 1986.

131 Romero had first used Bible quotes for the montage of his installation *Violencia* at CAYC in 1973. He states that he did not borrow the passages directly from the Bible but from Hans Holbein's book of prints *The Dance of Death*.

132 According to María Teresa Constantin, "For days on end, the newspapers' front pages brought images of heaps of dead bodies" (*cit. cat.*, 2006, p. 19).

133 Pilar Calveiro attributes this paralysis to the terror disseminated by the repressive apparatus: "Concentration camps, because their denied yet known reality is an open secret, are effective tools to spread terror [...] Because of its physical proximity, as it is in the bosom of society, 'on the other side of the wall', the concentration camp can only exist amid a society that, out of impotence, chooses not to see. Such a society has, in fact, also 'disappeared' and feels as helpless as the kidnapped people themselves." (Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 1998, p. 147).

134 Richard, Nelly. "Imagen-recuerdo y borraduras", in Nelly Richard (ed.). *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000, p. 166.

135 Resuming Calveiro's notion, *op. cit.*, 1998.

136 Longoni, Ana and Gustavo Bruzzone (comps.). *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, pp. 27-28.

137 N/t, *Informe Salvaje*, Year 1, #1, Buenos Aires, May 5, 1985. See full text on p. 268-269.

138 *Punto de Vista*, Year VII, #21, Buenos Aires, August 1984.

***Máscaras (I)* y *(II)*, 1985. Fotografía y acrílico sobre cartón [Photograph and acrylic on cardboard], 100 x 70 c/u [each]. Fotografías de Mirta Botto. Colección del artista [Photographs by Mirta Botto. The artist's collection].**

***Máscaras (III)*, 1985. Caja de acrílico con 16 máscaras de papel maché y acrílico sobre base de madera [An acrylic box with 16 papier mache and acrylic masks on a wooden stand], 100 x 80 x 12. Colección del artista [The artist's collection].**

En la página 160 [On page 160]: Afiche diseñado por Juan Carlos Romero para la exposición colectiva "30.000. La sombra de la democracia (1976-1983)" en la Galería Hilda Solano, Buenos Aires, diciembre de 1983. Colección del artista [A poster designed by Juan Carlos Romero for the collective exhibition entitled "30.000. La sombra de la democracia (1976-1983)" held at the Hilda Solano Gallery, Buenos Aires, December 1983. The artist's collection].

MASCARAS (III)
Y VI MUCHOS, DABA CASI LA MISMA FOTO,
EL PARECIDO ERA ALGUNAS
(EL AMANTE, M. DUFFAS)
ROMERO/85

30000
LA SOMBRA
DE LA DEMOCRACIA
(1976-1983)

EL OLVIDO ES UNA FORMA DE MUERTE SIEMPRE PRESENTE EN LA VIDA. EL OLVIDO ES TAMBIEN EL GRAN PROBLEMA DE LA POLITICA. EL TOTALITARISMO PRIVA A LA GENTE DE MEMORIA Y POR LO TANTO LOS CONVIERTE EN UNA NACION DE NIÑOS (M.K.)

homenaje de las artes visuales a la democracia

CERRATO Elda
FAUNES Daniel
LANGONE Carlos
MEDICI Eduardo
MELCOM Miguel
PAZ Hilda
ROMERO Juan Carlos
ROUX Ricardo

Galería Hilda Solano
Córdoba 423, Buenos Aires
16 al 25 de Diciembre
1983

Gráfica salvaje

A comienzos de la década del ochenta Romero integró la Comisión de Cultura del Partido Intransigente (PI). En esos años el PI había logrado aglutinar a sectores de procedencias y tradiciones políticas muy diversas en un frente común que se ubicaba en la centroizquierda. En agosto de 1983 Romero organizó con el sociólogo Carlos López Iglesias el "Primer Encuentro Nacional de Cultura del PI" en el Hotel Bauen. El afiche del encuentro, realizado por el artista, se pronunciaba por "una cultura nacional, popular y revolucionaria". En diciembre de ese mismo año, tras la asunción del presidente constitucional Raúl Alfonsín, la Comisión de Cultura del PI dirigió una convocatoria abierta a artistas (que no necesariamente estaban vinculados de manera orgánica al partido) con la consigna de ocupar la esquina de las calles Córdoba y Florida, para realizar cualquier tipo de acción libre, sin ninguna restricción de materiales o técnica. Según recuerda Romero, Ricardo Roux, junto con otros artistas, pintó un mural sobre el tapial que

Savage graphics

In the early 1980s, Romero joined the Cultural Committee of the *Partido Intransigente* (PI). This political party had succeeded in bringing together sectors of very different origins and traditions under a common center-left front. In August 1983, Romero and sociologist Carlos López Iglesias organized the PI's "First National Cultural Encounter" at the Bauen Hotel. Romero made a poster fostering "national, popular, and revolutionary culture." In December of the same year, after constitutional president Raúl Alfonsín took office, the PI's Cultural Committee issued an open call to artists (not necessarily members of the party) to occupy the corner of Córdoba St. and Florida St. and produce whatever they wanted with no restrictions regarding materials or techniques. Romero remembers that Ricardo Roux and other artists painted a mural on the wall that surrounded the Pacífico Shopping Arcade and that also served for other interventions. Guillermo Kexel printed seri-

entonces rodeaba las galerías Pacífico, que también funcionó como soporte de otras intervenciones. Guillermo Kexel imprimió una serie de siluetas en serigrafía, que fueron entregadas a la gente que circulaba por el lugar, en una obvia referencia al Siluetazo, cuya realización el 21 de septiembre de ese mismo año, en el marco de la Tercera Marcha de la Resistencia organizada por las Madres de Plaza de Mayo, había partido de un proyecto presentado a las Madres por Roberto Aguerreberry, Julio Flores y el mismo Kexel.[139] El grupo CAPATACO (Colectivo de Arte Participativo Tarifa Común), varios de cuyos miembros eran militantes del Movimiento al Socialismo (MAS), se hizo presente con el muñeco de un gran gallo (el "gallo" de la Revolución Sandinista), que avanzaba por la calle Florida dejando las marcas de sus pisadas serigrafiadas sobre el pavimento.
Pocos días más tarde, la Asociación de Críticos inauguró un ciclo de exposiciones bajo la consigna "Homenaje de las artes visuales a la democracia". En este marco, Romero organizó en la galería Hilda Solano la muestra "30.000. La sombra de la democracia (1976-1983)", donde participaron Elda Cerrato, Daniel Faunes, Carlos Langone, Eduardo Medici, Miguel Melcón, Hilda Paz y Roux. Romero presentó una obra en homenaje al artista Franco Venturi, donde reproducía la imagen de un grito. Integrante del grupo Espartaco en la década del sesenta y militante político activo, Venturi fue detenido y desaparecido en Mar del Plata el 20 de febrero de 1976.
Romero también realizó un afiche, con el número "30.000" sobre fondo negro, acompañado de la información de la muestra y una frase del escritor checo Milan Kundera: "El olvido es una forma de muerte siempre presente en la vida. El olvido es también el gran problema de la política. El totalitarismo priva a la gente de memoria y por lo tanto los convierte en una nación de niños". A pocos días de la asunción de Alfonsín, la intervención del grupo, pero sobre todo el nombre mismo de la exposición, instalaban una densidad conflictual que las instituciones organizadoras, más preocupadas en un evento conciliador que abriera la posibilidad de dejar el

graph silhouettes that were handed out to passers-by. It was an obvious reference to the *Siluetazo,* carried out on September 21 of that same year in the framework of the Third Resistance March called by Madres de Plaza de Mayo. The *Siluetazo* resulted from a project submitted to the Mothers by Roberto Aguerreberry, Julio Flores and Kexel himself.[139] The CAPATACO group -Colectivo de Arte Participativo Tarifa Común [Ordinary Fare Collective of Participative Art][*], several of whose members militated in the Movimiento al Socialismo [Movement Toward Socialism] (MAS), contributed the effigy of a huge rooster (the "rooster" of Sandino's revolution) that strode along Florida St. leaving its serigraph footprints on the pedestrian precinct.
A few days later, the Critics' Association opened a cycle of exhibitions under the slogan "Homenaje de las artes visuales a la democracia [Visual arts homage to democracy]". In this context, Romero organized the "30.000. La sombra de la democracia (1976-1983) [30,000. The dark hovering over democracy (1976-1983)]" exhibition at the Hilda Solano Gallery, with contributions by Elda Cerrato, Daniel Faunes, Carlos Langone, Eduardo Medici, Miguel Melcón, Hilda Paz, and Roux. Depicting a scream, Romero's work paid homage to artist Franco Venturi. An active political militant and a member of the Espartaco group in the 1970s, Venturi was arrested in Mar del Plata on February 20, 1976, and then disappeared.
Romero also made a poster with the number "30,000" on a black background, which he accompanied with information about the exhibition and a sentence by Czech writer Milan Kundera: "Oblivion is a form of death always present in life. Oblivion is also a major problem in politics. Totalitarianism strips people of memory, and so turns them into a nation of infants". A few days after Alfonsín's inauguration, the group's intervention, particularly the very name of the exhibition, installed an atmosphere of conflict that the organizing institutions were not ready to suffer. In fact, they aimed at an event that might placate the situation, offering the possibility of putting the past

Aspecto de la exposición callejera convocada por Juan Carlos Romero desde su participación en la Comisión de Cultura del Partido Intransigente (PI), tras la asunción del presidente constitucional Raúl Alfonsín, diciembre de 1983. Fotografía de Juan Carlos Romero. Archivo JCR [A partial view of the street exhibition called by Juan Carlos Romero in his capacity as a member of the Partido Intransigente's Cultural Commission (PI) after the inauguration of constitutional President Raúl Alfonsín, December 1983. Photograph by Juan Carlos Romero. JCR Archive].

pasado atrás, que en volver sobre lo que la dictadura legaba como su saldo más doloroso, no estaban preparadas para tolerar. Inaugurada el 16 de diciembre, la exposición fue cerrada al día siguiente por los responsables de la galería, quienes arguyeron supuestos "problemas" en la pintura de la sala. La Asociación de Críticos, por su parte, difundió públicamente la muestra con un nombre diferente, "Grupo R", en referencia a la inicial de Romero, quien había convocado al resto de los artistas participantes.
En junio de 1985 Romero organizó una nueva exposición, esta vez en el Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", que entonces funcionaba en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (más tarde llamado Centro Cultural Recoleta), en la que

behind rather than returning to the dictatorship's most painful heritage. The exhibition opened on December 16 and was closed down the following day by the gallery's owners, who argued that "something was wrong" with the hall's paint. The Critics' Association disseminated the exhibition under a different name: Grupo R, referring to the first letter in Romero's last name, for it was he who had invited the rest of the participants.
In June 1985 Romero organized a new exhibition, this time at the Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori" ["Eduardo Sívori" Municipal Museum of Visual Arts], then located at the Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, later renamed Centro Cultural Recoleta. He gathered twenty-three

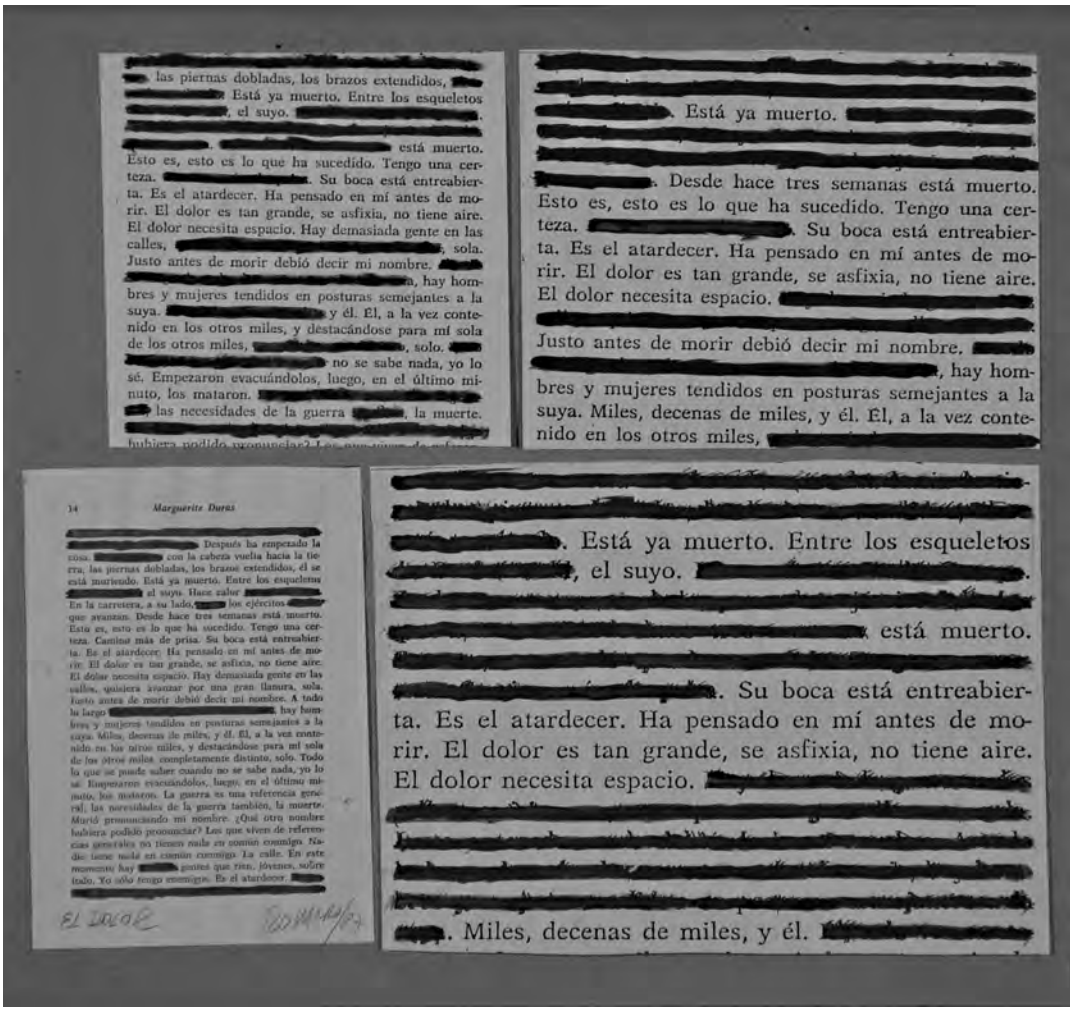
***La traición de San Cayetano*, 1995. Fotocopia y tinta [Photocopy and ink], 18,8 x 29,7. Colección del artista [The artist's collection].**

reunió a veintitrés artistas (entre ellos, Rodolfo Agüero, Horacio Beccaría, Fernando Bedoya, Emei, Julio Flores, Graciela Gutiérrez Marx, Guillermo Kexel, Gustavo Larsen, Hilda Paz y Edgardo Vigo), en torno a una connotada consigna: "Grabado: Arte para muchos". En el texto que escribió para el catálogo-afiche de la muestra sostuvo que "el substrato básico del grabado es la reproducción múltiple, al igual que una imagen cinematográfica o una imagen de video. (…) Queremos que a una sociedad democrática le corresponda un arte democrático. El grabado puede y debe cumplir con ese objetivo, por eso proponemos que sea un 'arte para muchos'".[140]

Al referirse al grabado como "arte democrático", Romero reeditaba un tópico destacado en el curso de los años sesenta y primeros setenta, sostenido desde diferentes iniciativas colectivas que, a lo largo de

artists, Rodolfo Agüero, Horacio Beccaría, Fernando Bedoya, Emei, Julio Flores, Graciela Gutiérrez Marx, Guillermo Kexel, Gustavo Larsen, Hilda Paz, and Edgardo Vigo among them. The exhibition was connotatively called "Printmaking: An Art for Many." His text for the poster-catalog read, "The basic foundation for printmaking is multiple reproduction, like a movie image or a video image [...] We want democratic art to match a democratic society. Printmaking can and must fulfill this purpose, that's why we propose that it be 'an art for many'". [140]

By calling printmaking a "democratic art", Romero was taking up a much discussed topic in the 1960s and early 1970s by different collective initiatives that in those years sought to boost graphic circulation and access to its production outside the muse-



***El dolor*, 1987. Fotocopia y acrílico sobre cartón [Photocopy and acrilyc on cardboard], 53,5 x 58,5. Colección del artista [The artist's collection].**

Afiche diseñado por Juan Carlos Romero para la exposición del Grupo Gráfica Experimental en el Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires, 1986. Colección del artista [A poster designed by Juan Carlos Romero for the Grupo Gráfica Experimental exhibition at the Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires, 1986. The artist's collection].

dicho período, buscaron potenciar una circulación ampliada de la gráfica y un acceso a sus imágenes más allá de la mediación del museo o la galería. Así, en un contexto fuertemente movilizado por el retorno de la democracia, el proyecto del artista en el Sívori pretendía trazar un puente con dicha escena interrumpida, desde la recuperación de algunas de las estrategias que el grabado había instrumentado como parte de su apuesta poético-política en su reiterada exigencia por popularizar las obras.[141] En el curso de la exposición

um or the art gallery. Thus, starting from the recovery of some of the strategies that printmaking had implemented as part of its poetic-and-political demand to popularize the works in a context strongly motivated by the return of democracy, his project at the Sívori intended to build a bridge over the interrupted democracy.[141] While the exhibition lasted, there were technical demonstrations of printmaking, an AGGBA's widely extended practice over the 1970s.[142] The poster-catalog also offered a space in which participating artists printed various images.

Romero's text included a short summary of non-conventional rules for graphics. He stated that "printmaking has enlarged its field of experimentation through its interest in photography, xerography, and modern reproduction techniques [...] We are not surprised that artists use a variety of images and techniques outside of the established convention."[143]

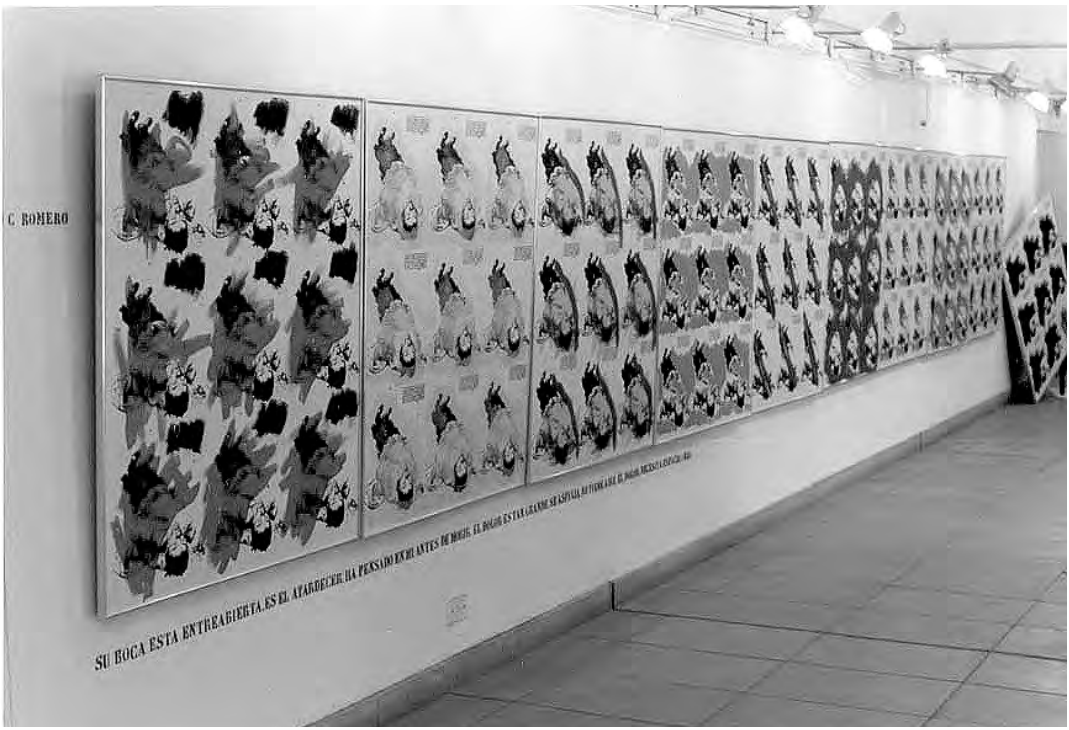
The central themes critically broached by the Gráfica Experimental group (composed by Agüero, Hilda Paz, Susana Rodríguez, Romero and Mabel Rubli between 1986 and 1988) were experimental printmaking and the problematization of its institutional boundaries.[144] One year after "Grabado: Arte para muchos", the group held its first collective exhibition again at the Sívori Museum. Romero glued the poster-catalog onto the hall walls in imitation of a horizontal frieze. In the text, Gráfica Experimental introduced themselves as follows: "The five of us, all experimental graphic artists, have been defined as printamkers in an arbitrary division among painting, sculpture, and printmaking. However, we are, first and foremost, artists who feel that through the graphic arts it is possible to spontaneously cover spaces outside a traditional frame and a piece of protective glass."[145]

The installation constituted the privileged critical device in the *getting-out-of-the-frame* fostered by the group. Agüero presented a series of paper strips printed in offset, which he laid on cubic wooden structures to ensure a vertical arrangement, displayed on the floor. Hilda Paz exhibited a xylograph collage with images taken from the popular iconog-

Integrantes del Grupo Gráfica Experimental durante el montaje de la muestra en el Museo Eduardo Sívori, 1986. Fotografía de Juan Carlos Romero. Archivo JCR [Members of the Grupo Gráfica Experimental during the montage of the exhibition at the Museo Eduardo Sívori, 1986. Photograph by Juan Carlos Romero. JCR Archive].

tuvo lugar una práctica ampliamente extendida en los años setenta por AGGBA: las demostraciones técnicas de grabado.[142] El catálogo-afiche de la muestra presentaba, asimismo, un espacio vacío donde los artistas participantes imprimieron diferentes imágenes.
En su texto Romero proponía además un sintético balance de los planteos no convencionales en la gráfica, señalando que el grabado "ha ampliado su campo de experimentación con el interés por la fotografía, la xerografía y los modernos procedimientos de reproducción (…) no nos sorprende que los artistas apliquen imágenes y técnicas variadas que no se corresponden con las formas tradicionales".[143]
La experimentación con el grabado y la problematización de sus límites institucionales constituyeron los ejes programáticos en torno a los cuales el grupo

raphy. Susana Rodríguez showed rolls of paper on which she photocopied, at varying scales, images cut out from the printed press, family photographs, and manuscripts. On the hall floor, Mabel Rubli proposed a route of printed wooden chocks. On a sequence of panels, Romero reproduced ninety times the same screenprint of a newspaper photograph depicting a dead or dying man. [FIG. 57 (foto)] He also made a poster with a remark by Al Gowan: "We can print inside the angle of a corner, on such unstable surfaces as sand and liquids."[146]
This *graphic takeover* of the exhibition space not only dislodged printmaking's institutional margins and its technical-and-formal repertories but also neared the very institutionalization of *experimental printmaking* as a specific domain in contrast to *tra-*



***El dolor*, 1986. Serigrafía y acrílico sobre papel [Screenprint and acrylic on paper]. Vista de la obra en la exposición "Gráfica Experimental". Fotografía de Juan Carlos Romero. Archivo JCR [A view of the work at the "Gráfica Experimental" exhibition. Photograph by Juan Carlos Romero. JCR Archive].**

Gráfica Experimental –integrado entre 1986 y 1988 por Agüero, Hilda Paz, Susana Rodríguez, Romero y Mabel Rubli– articuló su apuesta crítica.[144] Un año después de "Grabado: Arte para muchos", el grupo realizó en el mismo Museo Sívori su primera exposición conjunta. En el catálogo-afiche que acompañó a la muestra y que Romero pegó sobre una de las paredes de la sala, a la manera de un friso horizontal, Gráfica Experimental se presentaba en estos términos: "Nosotros cinco, gráficos experimentales, hemos sido definidos como grabadores en esta arbitraria división entre pintura, escultura y grabado; pero sustancialmente somos artistas que a través de la gráfica sentimos que es posible abarcar espacios en forma espontánea que salgan del marco y del vidrio tradicionales".[145]

ditional printmaking. With the discipline opening up, this legitimizing operation, even when it implied explicit recognition of the new experiences, ended up by determining two territories that remained exterior to each other. By reducing its diverse, conflicting practices and poetic strategies to a restricted repertory of technical and formal rules, the institutionalization of experimental printmaking seemed to protect traditional graphic art from potential attacks encouraged by the new practices, deactivating then its capacity of critically interfering in its established norms. Insofar as they located themselves in a separate domain, experimental groups were not much of a threat to those who advocated printmaking's essential bases. For example, the creation of the "Premio Único Apartado

La instalación constituyó el dispositivo crítico privilegiado en esta *salida-de-marco* auspiciada por el grupo. Agüero presentó una serie de tiras de papel impresas en *offset* y dispuestas verticalmente, extendidas sobre el suelo y contenidas por estructuras cúbicas de madera. Hilda Paz expuso xilografías-collage con imágenes tomadas de la iconografía popular. Susana Rodríguez, una serie de rollos de papel donde reprodujo por fotocopia y en diferentes escalas, imágenes recortadas de medios gráficos diversos, fotografías familiares y manuscritos. Mabel Rubli propuso un recorrido, sobre el suelo de la sala, de tacos de madera impresos. En una secuencia de paneles, Romero imprimió con serigrafía noventa veces la misma imagen, tomada de un periódico: la foto de un hombre muerto o agonizante. Además realizó un afiche con una frase de Al Gowan: "Podemos imprimir en el ángulo de una esquina o rincón, sobre superficies tan inestables como arena y líquido".[146]

Semejante *ocupación gráfica* del espacio expositivo no solo sacaba de quicio los márgenes institucionales del grabado y sus repertorios técnico-formales; a la vez ponía en tensión la misma institucionalización del *grabado experimental* como un dominio específico, opuesto al *grabado tradicional*. En un contexto en el que la disciplina registraba una visible apertura, esta operación legitimadora –aun implicando un reconocimiento concreto hacia las nuevas experiencias– terminaba por demarcar dos territorios en relación de mutua exterioridad. Al reducir el espesor de sus diversas prácticas y estrategias poéticas en conflicto a un repertorio delimitado de resoluciones técnicas y formales, la institucionalización del grabado experimental, al mismo tiempo, parecía preservar a la grafica tradicional de los potenciales embates auspiciados por las nuevas prácticas, desactivando, en tal sentido, su capacidad de interferir críticamente en sus ordenamientos canónicos. En tanto se ubicaban en un dominio aparte, los planteos experimentales no constituían una amenaza demasiado palpable para los defensores de los fundamentos esenciales del grabado. Por dar un ejemplo, la creación del "Premio Único Apartado Técnicas Gráficas Experimentales" en el "XXIV Salón Nacional de Grabado y Dibujo" de 1988, Técnicas Gráficas Experimentales [Experimental Graphic Arts Techniques Single Award]" at the 1988 "XXIV Salón Nacional de Grabado y Dibujo [XXIV Print and Drawing National Salon]" did not escape the conflict. Creating a separate section in the National Salon to include the new experiences might be understood as a token of recognition of experimental proposals, which were thus validated in the most visible institutional space nationwide. However, the very creation of a specific award, clearly separated from the Salon's central concern (identified as "drypoint printmaking techniques), added to the striking difference between both awards, may well be otherwise interpreted. It stands to reason that the Salon could not remain indifferent to the new practices, which were hard to place within the boundaries established by the institution. Nevertheless, including experimental printmaking as a minor, peripheral "item", separated from "drypoint printmaking techniques", seemed to entail a manifest concession to innovative experiences while implicitly highlighting the *pure nature* of traditional proposals.[147]

Among experimental procedures, photocopying was one of the most popular resources to question printmaking's conceptual and technical principles. Romero had first experimented with photocopies toward the late 1960s. In 1967 his xerography *Dialéctico Nº 3*[148] earned him an award in the "IV Salón Libre de Pintura, Escultura, Grabado y Dibujo [IV Free Painting, Sculpture, Print, and Drawing Salon]" organized by the Dirección de Cultura de la Municipalidad de La Plata [Cultural Department of La Plata City Hall]. Several years later he exhibited a series of photocopied prints at the "Experiencias visuales con medios fotográficos [Visual experiences through photography]" exhibition, organized by the CEV at La Plata Odín Gallery.

In October 1987, once more at the Sívori Museum, Romero and Fernando "Coco" Bedoya staged an exhibition entitled "Gráfica Alternativa. Artistas con fotocopias [Alternative Graphic Art. Artists with photocopies]". Emei, Gutiérrez Marx, Kexel, Paz

no era ajena a estas tensiones. Si la incorporación de una sección diferenciada para las nuevas experiencias en el marco del Salón Nacional puede leerse, en un sentido, como un reconocimiento a las propuestas experimentales (que encontraban así su validación en el espacio institucional de mayor visibilidad a nivel nacional), por otro lado, la misma creación de un premio específico y claramente escindido de un desarrollo central del salón –identificado con la sección "Técnicas del Grabado mediante Incisión"–, sumado a la marcada diferencia entre las recompensas de los premios de ambas secciones, parecen habilitar otra argumentación. Es evidente que el Salón no podía mantenerse indiferente ante las nuevas prácticas, difíciles de ubicar en los límites fijados por la institución para el territorio del grabado; sin embargo, su inclusión como "apartado" menor y periférico, desvinculado de las prácticas "mediante incisión", suponía, al mismo tiempo, una concesión manifiesta a las experiencias innovadoras y aseguraba, implícitamente, la *pureza* de las propuestas tradicionales.[147]
Dentro de los planteos experimentales, la impresión por fotocopia constituyó uno de los recursos más utilizados en el cuestionamiento de los principios conceptuales y técnicos del grabado. Romero había realizado sus primeras experiencias con fotocopias hacia finales de la década del sesenta. En 1967 fue premiado en el "IV Salón Libre de Pintura, Escultura, Grabado y Dibujo", organizado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de La Plata, por su xerografía *Dialéctico Nº 3*[148] y varios años más tarde presentó una serie de impresiones por fotocopia en la muestra "Experiencias visuales con medios fotográficos", organizada por el CEV en la Galería Odín de La Plata.
En octubre de 1987, también en el Sívori, Romero organizó con Fernando "Coco" Bedoya la exposición "Gráfica Alternativa. Artistas con fotocopias". Allí coincidieron algunos de los artistas que dos años antes habían participado en "Grabado: Arte para muchos" –Emei, Gutiérrez Marx, Kexel, Paz– junto con otros convocados para la nueva muestra –Elda Cerrato, León Ferrari, Miguel Melcón, Daniel Sanjurjo, Oscar Smoje y Hugo Trozzoli–. La exposi-

Página de Juan Carlos Romero en el libro *No al indulto, obediencia debida y punto final*, 1989. Colección del artista [Juan Carlos Romero's page in *No al indulto, obediencia debida y punto final*, 1989. The artist's collection].

–some of the artists that two years before had participated in "Grabado: Arte para muchos" –joined Elda Cerrato, León Ferrari, Miguel Melcón, Daniel Sanjurjo, Oscar Smoje and Hugo Trozzoli, invited to take part in the new exhibition. This time there was a section of underground magazines that used photocopy technology for publication.
In the catalog, Romero stated that photocopying was "a 'subordinate' form of art". "Photocopies reproduce originals rather ambiguously: they introduce shadows, blurred, darkened, or whitened outlines, displaced images and unified textures and shades of color [...] the reproduction technique fails, and this failure proves useful, to the extent that it might become *the aesthetic of imperfection.* There is detachment from the tidy, organized techniques associated to the prestige granted by order and neatness."[149] For his part, Bedoya pointed out that "from an ideological viewpoint [the exhibition's] expectation was, precisely, to desacralize all printmaking and reproduction techniques."[150] Thus, rather than expanding printmaking practices, the exhibition introduced discomfort at the sanction that the institution sought to issue through its validation of experimental proposals.
An inexpensive and quickly reproducible resource, photocopies' fastness antagonized printmaking's rigid craftwork mediation. It also moved forward to delegitimize the traditional concept of the matrix, a core requirement in the processes of graphic art. In addition, in the electrostatic copying system the print does not result from pressing the paper against the matrix but from "intentional or random relations established by the artist between the spatial and temporal parameters at work when the image is captured (exposure of the original) and the moment of its reproduction (graphic printing of an

Allí acabó la felicidad, tan buena mientras duraba, tan parecida al pan, al vino y al amor. [redacted] tras una mueca de sorpresa y de dolor, el pueblo aprendió, y mientras [redacted] lo arrastraba [redacted] como en los cuernos de un toro, el pueblo aprendió que estaba solo, y cuando [redacted] abrieron una llaga incurable en la memoria, el pueblo aprendió que estaba solo y que debía pelear por sí mismo, y después [redacted] el [redacted] en los límites [redacted] pueblo aprendió que estaba solo y que debía pelear por sí mismo y que de su propia entraña sacaría los medios, el silencio, la astucia y la fuerza, mientras un último golpe lanzaba [redacted] del otro lado [redacted] insensible [redacted] un héroe en la mitad del camino.

Entonces [redacted] volvió, y con la primera sombra de la noche en los ojos, miró una sola vez la hilera de caras majestuosamente calladas y de banderas muertas [redacted] y entró rápido.

RODOLFO WALSH (1967)

RODOLFO WALSH DESAPARECIDO EN 1976

A UN ARTISTA DESAPARECIDO EN 1976 ROMERO/89

ción incluyó una sección de revistas *underground* que utilizaban la tecnología de la fotocopia en su edición. En su presentación en el catálogo, Romero se refirió a la impresión por fotocopia como "forma 'subalterna' de la actividad artística": "La fotocopia reproduce los originales con cierta ambigüedad: aparecen sombreados, contornos indefinidos, oscurecidos o blanqueados, imágenes desplazadas y unificación de texturas y tonalidades (…); falla la técnica de reproducción, esta falla es aprovechada y podría decirse que se convierte en la *estética de la imperfección*. Hay un alejamiento de las técnicas prolijas, organizadas y asociadas al prestigio del orden y la limpieza".[149] Por su parte, Bedoya señaló que "desde el punto de vista ideológico la expectativa [de la muestra] era justamente desacralizar todas las técnicas del grabado y de reproducción".[150] Así, más que proponerse como una ampliación de las prácticas del grabado, la muestra se inscribía de manera conflictiva respecto de la sanción que la institución buscaba proyectar en su validación de las propuestas experimentales.

Recurso económico y rápido de reproducción, la fotocopia contrariaba, en la inmediatez del copiado, la rígida mediación artesanal del grabado, al tiempo que avanzaba en una deslegitimación del tradicional concepto de matriz (medular en los procesos de la gráfica artística), en tanto el impreso, en el sistema de copiado electroestático, no es la consecuencia de la mecánica del pasaje por presión de la imagen de la matriz al papel, sino el resultado "de las relaciones –provocadas o aleatorias– que el artista establezca entre los parámetros espacio-temporales del momento de la captura de la imagen (exposición del original) y el momento de su reproducción (impresión gráfica de la imagen elaborada electromecánicamente en el tambor fotoconductor de la copiadora)".[151] Por otro lado, la fotocopia introducía, en la aspereza de su registro, en la "imperfección" de sus contornos y contrastes, una porosidad de la imagen (el *accidente* de sus texturas en el estallido del grano, las junturas abiertas de su montaje) que se ubicaba en la vereda opuesta de las pulidas superficies de las imágenes difundidas por los medios masivos y la publicidad. "Las revistas tienen

Página de Juan Carlos Romero en el libro *XX Años. 1976-1996*, 1996. Colección del artista [Juan Carlos Romero's page in *XX Años. 1976-1996*, 1996. The artist's collection].

electromechanical image produced in the machine's photoconductive drum.)"[151] Besides, because of its rough recording and the "imperfection" of its outlines and contrasts, the photocopier introduced image porosity (the *accident* of its textures in the dispersion of the grain, the open montage joints) at odds with the smooth surfaces of images in advertising and the mass media. "Magazines' visual images are rather poor yet wild and almost naturally informal," said Bedoya about the inclusion of underground publications in the exhibition. "Their products are related to a different way of reading and writing the linearly compiled reality presented by the mass media [...] Their productions prove hybrid and difficult to classify."[152]

At that time, Romero also called such publications "savage." In a text he wrote in 1988 for the third issue of the *Expresión* magazine, published by his students at the Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón",[153] he stated: "Layout, execution, text choice, and random distribution makes them really 'savage' magazines in which there is no place for traditional culture, that which represses free interests. There is an intrinsic anarchist air due to the libertarian, custom-challenging nature of those who make them."[154] In this sense, the 'savage' nature of these publications was not only an aesthetic option or a graphic layout but also a political choice. On the other hand, this was also obvious in Romero's use of the concept to entitle his 1985 *Savage Report*.

In 1988, in connection with a second edition of "Gráfica Alternativa", Romero said the following about the photocopy's immediate and ephemeral nature: "Artists who work with xerograph copies generally use poor supports, as they are concerned with speed and immediacy, 'ready today'; they may be invited to participate in an event in the morning

[redacted]

BRUTALIDAD POLICIAL EN MAR DEL PLATA

El chico aún estaba vivo cuando lo quemaron

Página/12

el país a diario

Buenos Aires, domingo 10 de marzo de 1996

Año 9-Nº 2713 - Precio de este ejemplar: $2,50
Recargo venta interior: $0,20-En Uruguay: $20

Otro caso de comportamiento policial reñido con la democracia: fue encontrado muerto el adolescente de 16 años secuestrado por cuatro policías en Mar del Plata. Los policías están presos Páginas/2/3

CRISTIAN CAMPOS

1979-1996

Después de la represión ilegal en La Plata y el homicidio de un changarín mientras llevaba a su hija al Hospital Fiorito, el secretario de Seguridad bonaerense, Alberto Piotti, dijo que no había responsables políticos sino institucionales, y señaló al jefe de Policía, Pedro Klodczyk. Ayer, en cambio, directamente optó por alejarse de las operaciones. Mientras los marplatenses seguían en estado de shock, el secretario cenaba con el fiscal Raúl Plée en una parrilla de San Isidro. A más de 400 kilómetros del último asesinato registrado en su área de responsabilidad.

SECUESTRADO POR LA POLICIA EL 2-3-96. HALLADO MUERTO Y CARBONIZADO EL 9-3-96

ROMERO/96

...1976, el proceso continúa, 1996...

Vista de la muestra "La desocupación" organizada por el GAPS en la Plaza 1° de Mayo, Buenos Aires, 1999. Fotografía de Juan Carlos Romero. Archivo JCR [A view of the "La desocupación" exhibition, organized by GAPS at 1° de Mayo Square, Buenos Aires, 1999. Photograph by Juan Carlos Romero. JCR Archive].

un material plástico más bien pobre, pero salvaje y de una informalidad casi dada", señaló Bedoya al referirse a la inclusión de las publicaciones *underground* en la muestra. "Sus productos tienen que ver con una manera distinta de escribir y de leer la realidad de aquella presentada por los medios masivos, compaginada de una forma lineal (…) Sus producciones son híbridas y difíciles de clasificar".[152]

También entonces Romero se refirió a este tipo de publicaciones como "salvajes". En un texto que preparó en 1988 para el tercer número de la revista *Expresión*, editada por alumnos suyos de la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón",[153] escribió: "La diagramación, la realización, la elección de textos y la aleatoria distribución las convierte en verdaderas revistas 'salvajes', donde la cultura tradicional que reprime los intereses más libres no tiene

and come up with a finished work in the afternoon [...] Its implicit fragility turns the photocopy into an ephemeral work."[155]

The reproduction of a reproduction, the photocopy paved the way for a radical challenge to the theory of the original, in which each print became the matrix for successive copies. "Copies that are the originals of other copies that will in turn yield new originals; they all look alike."[156]

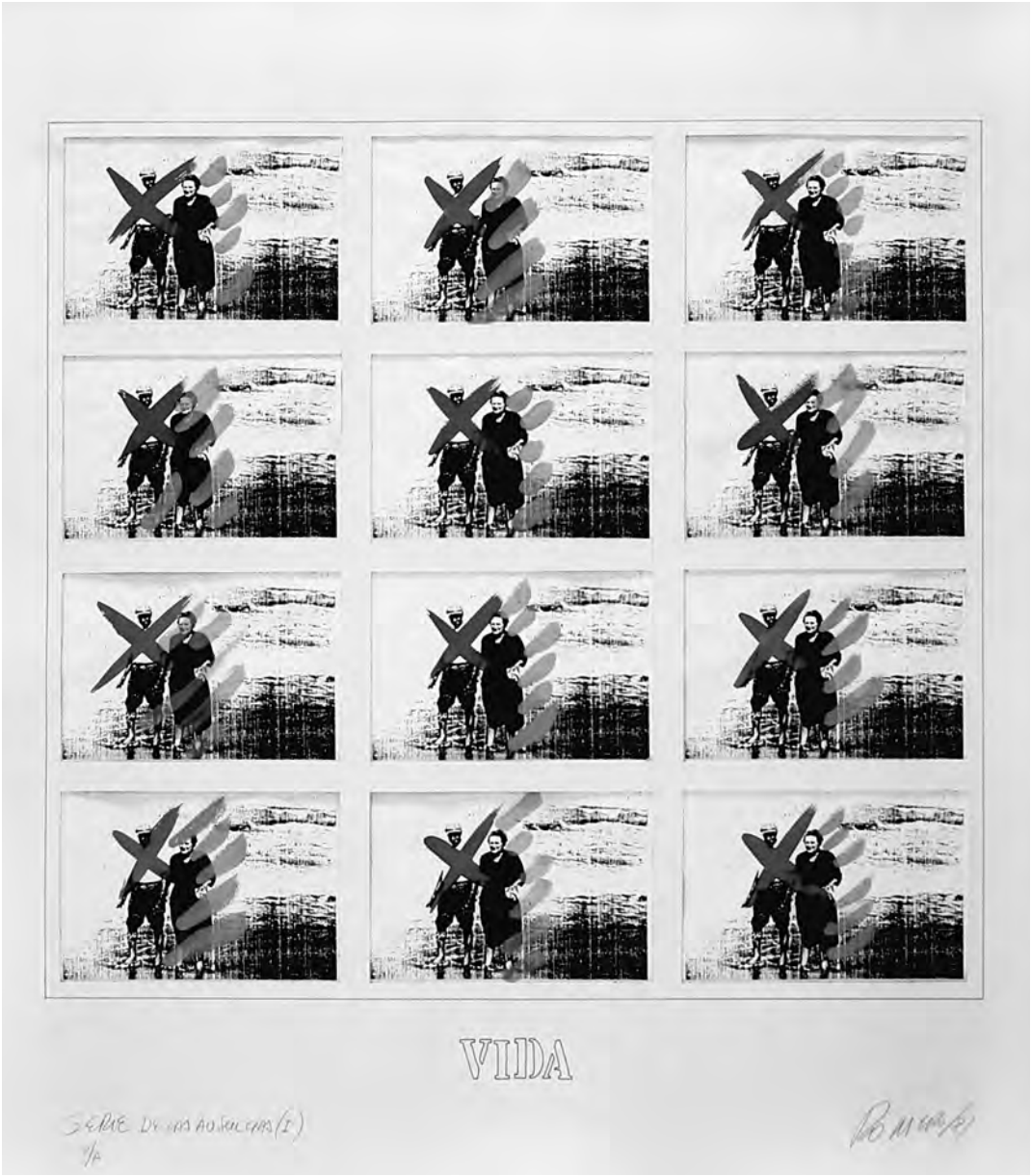
Staged at the Sívori Museum, "Gráfica Alternativa II" attracted a larger number of artists and various underground publications, like in its previous edition. Besides, on the opening day they had the so-called "machine ritual", consisting of making prints of the attendance in a photocopier loaned by the Konex Foundation.

In 1992 "Gráfica Alternativa III" expanded the proj-

cabida. Hay un intrínseco sentido anarquista, por el carácter libertario y cuestionador de costumbres, de sus realizadores".[154] El carácter "salvaje" de estas publicaciones constituía, en tal sentido, no solo una alternativa estética o una disposición gráfica, sino también una opción política (como era evidente, por otro lado, en la utilización por Romero de este concepto en el título de su *Informe Salvaje* de 1985).
En 1988, con motivo de una segunda edición de "Gráfica Alternativa", Romero se refirió a la condición inmediata y efímera de la fotocopia en los siguientes términos: "Los artistas que trabajan con copias xerográficas utilizan generalmente soportes pobres, lo hacen con un sentido de lo rápido e inmediato, 'todo para hoy', pueden ser llamados a participar en un evento a la mañana y a la tarde tener el trabajo listo (…) Su fragilidad implícita

ect of the first two exhibitions and presented a large number of non-traditional graphic devices and resources tending "to review processes and means of communication recently adopted by artists to develop different kinds of works, most of them experimental."[157] Besides photocopies and underground magazines (nearly one hundred on this occasion),[158] the new exhibition welcomed other alternative manifestations of art such as heliography, infographics (computerized graphic treatment), and artists' books. A fax machine was available during the exhibition so as to include, until the very last minute, works faxed by artists. Moreover, the number of contributors increased exponentially, from eighteen contributors to the 1987 "Gráfica Alternativa" first edition to seventy-nine in the 1992 exhibition.[159] Under the name of "Andesground", Bedoya and

Detalle de la muestra "La desocupación". Fotografía de Juan Carlos Romero. Archivo JCR [A detail of the "La desocupación" exhibition. Photograph by Juan Carlos Romero. JCR Archive].


VIDA

***Serie de las Ausencias (I)* y *(II)*, 1981. Fotocopia y acrílico sobre cartón [Photocopy and acrylic on cardboard], 80 x 70 c/u [each]. Colección del artista [The artist's collection].**

convierte a la fotocopia en una obra efímera".[155] *Reproducción de una reproducción*, la fotocopia abría un proceso de impugnación radical de la ideología del original, donde cada impreso devenía en matriz de sucesivas copias: "Copias que son originales de otras copias que producirán nuevos originales, todas se parecen".[156]

También con sede en el Sívori, "Gráfica Alternativa II" convocó a un número mayor de artistas y, como en su anterior edición, a diversas publicaciones *underground*. El día de la inauguración se realizó, además, el llamado "ritual de la máquina", que consistió en la impresión de las caras de los asistentes a la muestra con una máquina fotocopiadora prestada por la Fundación Konex.

En 1992 "Gráfica Alternativa III" extendió el proyecto de las dos primeras exposiciones a una multiplicidad de dispositivos y recursos gráficos no tradicionales, en el interés por "pasar revista a medios de comunicación y procesos muy recientemente adoptados por los artistas para desarrollar obras de distinto carácter, especialmente experimental".[157] Además de las fotocopias y las revistas *underground* (que en esta ocasión llegaron a ser cerca de un centenar),[158] la nueva exposición estuvo abierta a otras manifestaciones alternativas, como la heliografía, la infografía (gráfica por computadoras) y los libros de artistas. Una máquina de fax estuvo en funcionamiento durante la muestra, con el propósito de incorporar a la misma, hasta su cierre, los trabajos que llegaran por este medio. El número de participantes, por otro lado, creció exponencialmente: de 18 expositores en la primera presentación de "Gráfica Alternativa" en 1987, a 79 en la muestra de 1992.[159]

Con el nombre de "Andesground", la cuarta y última edición de "Gráfica Alternativa" en 1995, fue proyectada por Bedoya y Romero en un doble formato: como exposición de fotocopias y como libro grupal. Así, la fotocopiadora constituía no solo el recurso para la construcción de las obras que formaban parte de la muestra, sino también el medio utilizado en la reproducción del libro, que incluyó los trabajos de 48 artistas y contó con una tirada de 55 ejemplares. La exposición se presentó en el Museo Sívori y en la

Romero organized the fourth and last edition of "Gráfica Alternativa" (1995) as a twofold format event: it was both a photocopy exhibition and a group book. The photocopier was not only the device in which the participating works were made but also the means to reproduce the book, which included works by forty-eight artists and had a print run of fifty-five copies. The exhibition was held at the Sívori museum and at the Parafernalia Gallery in Lima in May and June respectively. "Andesground" can be viewed as the type of practice that several years later León Ferrari called *bookshows*.[160] In fact, Romero himself would take up Ferrari's conceptualization of the twofold dimension "exhibition-publication" that characterized the project he carried out with Bedoya. *Bookshows* constituted an open mode of exhibition without a selection jury. They "show everything that is sent" –which means that the "display tends to be crammed, with one image next to the other" –are usually held "outside the gallery circuit, in cultural centers, universities, and squares,"[161] and are accompanied by a publication that reproduces the works, thus facilitating their greater circulation. Ferrari and Romero place the beginning of this collective practice in 1989, as from the publication of a group book entitled "No al indulto, obediencia debida y punto final", with contributions by eighty artists and presented in December of that year at the Buenos Aires Foro Gandhi against the so-called "pardon laws."[162] In the following years Romero was among the organizers of several similar initiatives.[163] The *bookshow* "Veinte años", proposed in 1996 to commemorate the 20th anniversary of the beginning of the last dictatorship, was an unprecedented event involving 361 artists.[164] In 1998 the Grupo de Artistas Plásticos Solidarios (GAPS), linked to the Central de los Trabajadores Argentinos [Argentine Workers Central Movement] (CTA) and composed by Mónica García, Hilda Paz, Mariana Perota, Romero, Viviana Sasso, and Alicia Zárate, called a new *bookshow* entitled "Desocupación [Unemployment]". The book was distributed among participating

Luis Pazos y Juan Carlos Romero. *La herida*, 1989. Esténcil [Stencil]. Vista en la muestra "Centro Cultural Escombros. Arte en las Ruinas", organizada por el Grupo Escombros en una calera abandona de Ringuelet, provincia de Buenos Aires, 27 de mayo de 1989. Fotografía de Juan Carlos Romero. Archivo JCR [A view at the "Centro Cultural Escombros. Arte en las Ruinas" exhibition, organized by the Grupo Escombros in an abandoned quarry in Ringuelet, Province of Buenos Aires, May 27, 1989. Photograph by Juan Carlos Romero. JCR Archive].

galería Parafernalia de Lima, en los meses de mayo y junio respectivamente.

"Andesground" puede leerse dentro del tipo de práctica que León Ferrari llamará, algunos años más tarde, *muestralibros*.[160] De hecho, el mismo Romero retomará esta doble dimensión de exposición-publicación, característica de su proyecto con Bedoya, la conceptualización propuesta por Ferrari. Las *muestralibros* constituyeron una modalidad de exposición abierta, sin jurado de selección, en la que "se muestra todo lo que se recibe" –con lo que "el montaje suele ser abigarrado con las imágenes unas junto a otras"–, suelen exponerse "fuera del circuito de galerías, en centros culturales, universidades y plazas",[161] y se acompañan de una publicación que reproduce las

artists and the various CTA's delegations in the country. The works were exhibited at CTA's central branch in Buenos Aires and again on May 1st the following year at May Square, this time jointly with the Federación Libertaria Argentina, in commemoration of Labor Day.

In the type of collective intervention pioneered by *bookshows* Romero found a connection to earlier group initiatives that did not reach joint publication but shared with the former a similar manner of working. It evoked self-summoned artists feeling the urge to intervene at what was happening then and there. Examples of this are exhibitions such as "Homenaje al Vietnam" (1966), "Homenaje a Latinoamérica" (1967 and 1968), "Malvenido

Grupo Escombros. *Sutura*, 1989. Intervención en "La Ciudad del Arte", convocatoria del grupo en una cantera de Hernández, provincia de Buenos Aires, 9 de diciembre de 1989. Archivo JCR [Intervention in "La Ciudad del Arte", an initiative by the same group at a quarry in Hernández, Province of Buenos Aires, December 9, 1989. JCR Archive].

obras presentadas, lo que posibilita una circulación expandida de las mismas. Ferrari y Romero ubican el inicio de esta práctica colectiva en 1989, a partir de la publicación del libro grupal "No al indulto, obediencia debida y punto final" (en el que participaron 80 artistas), presentado en diciembre de ese año en el Foro Gandhi de Buenos Aires, en repudio a las llamadas "leyes del perdón".[162] En los años siguientes, Romero formó parte del grupo organizador de varias de estas iniciativas.[163] La *muestralibro* "Veinte años", propuesta en 1996 con motivo de cumplirse 20 años del inicio de la última dictadura, constituyó una convocatoria sin precedentes que involucró a 361 artistas.[164] En 1998 el Grupo de Artistas Plásticos Solidarios (GAPS), vinculado a la Central de los Trabajadores Argentinos (CTA) e integrado por

Mister Rockefeller [Unwelcome Mister Rockefeller]", (1969),[165] and the emblematic experience "Tucumán Arde [Tucumán Burns]" (1968).[166] Later initiatives, such as the "Rojhaiju Paraguay" exhibition (in which Romero participated), organized in 1988 by Clemente Padín in Montevideo against Paraguayan dictator Alfredo Stroessner, followed this orientation.[167]
The exchanges encouraged by mail art aided many calls to collective exhibitions and publications. In 1993 Romero contributed to the last issue of *Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos [Our International Book of Stamps and Postmarks]*, edited by Vigo and addressing "marginal, creative, and parallel stamp collecting." In January 1996 artist Fernando García Delgado began

Mónica García, Hilda Paz, Mariana Perota, Romero, Viviana Sasso y Alicia Zárate, convocó a una nueva *muestralibro* titulada "Desocupación". El libro fue distribuido entre los artistas participantes y las distintas delegaciones de la CTA del país y las obras se expusieron ese año en la CTA de Buenos Aires, y el 1° de mayo de 1999, conmemorando el Día Internacional de los Trabajadores y en conjunto con la Federación Libertaria Argentina, en la Plaza 1° de Mayo.
Por otro lado, Romero encuentra en el tipo de intervención colectiva que inauguran las *muestralibros* una conexión con anteriores iniciativas grupales que, si no concluyeron en una publicación conjunta, sin embargo comparten con aquellas una similar modalidad de trabajo entre artistas autoconvocados en torno a la exigencia por intervenir en una coyuntura inmediata, como las exposiciones "Homenaje al Vietnam" (1966), "Homenaje a Latinoamérica" (1967 y 1968) y "Malvenido Mister Rockefeller" (1969),[165] y la emblemática experiencia "Tucumán Arde" (1968).[166] En esta

the *Vórtice* project with the publication of a magazine by the same name, consisting of an envelope containing texts and graphic art sent by post. That same year, on the date of *Vórtice*'s second issue, García Delgado called upon Romero and other artists involved in mail art and experimental poetry to participate in the magazine project. In 1997 the two of them partnered in a new publication called Vortex, formatted as a scroll down poster and open to contributions. The first issue was published in December in memory of Edgardo Vigo, who had passed away the previous month. Two years later, on the steps leading to the Buenos Aires Palacio Central del Correo, García Delgado and Romero held an exhibition of artist-made stamps. This exhibition took place on December 5, the opening date, in 1975, though, of Vigo's and Zabala's "Última Exposición Internacional de Arte Correo [Last International Exhibition of Mail art]" at Arte Nuevo Gallery. Implicitly, the new exhibition

Grupo Escombros. *El Gran Sueño Argentino*, 1991. Caja de cartón, escombro, folleto impreso y cinta [A cardboard box, rubble, a printed brochure, and ribbon], 10 x 5 x 5. Colección del artista [The artist's collection].

dirección se ubicarán posteriores iniciativas, como la muestra "Rojhaiju Paraguay" (en la que participó Romero), organizada en 1988 por Clemente Padín en Montevideo, en repudio a la dictadura de Alfredo Stroessner en Paraguay.[167]

También la trama de intercambios diagramada por la práctica del arte correo operó como soporte de numerosas convocatorias a muestras y publicaciones colectivas. En 1993 Romero colaboró en el último número de *Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos*, editado por Vigo y propuesto "(Para) hacia una filatelia marginal creativa y paralela". En enero de 1996 el artista Fernando García Delgado inició el proyecto Vórtice con la publicación de la revista homónima, un sobre distribuido por correo postal, con textos y obras gráficas. Ese mismo año, en coincidencia con la aparición del segundo número de *Vórtice*, García Delgado convocó a Romero y a otros artistas vinculados al arte correo y a la poesía experimental a participar en el proyecto de la revista. En 1997 ambos iniciaron una nueva publicación llamada *Vortex*, bajo el formato de un afiche desplegable y con un sistema de convocatoria abierta. El primer número, publicado en diciembre, fue dedicado a Edgardo Vigo, fallecido un mes antes. Dos años más tarde García Delgado y Romero realizaron una exposición de estampillas hechas por artistas en las escalinatas del Palacio Central del Correo en Buenos Aires. La muestra tuvo lugar el 5 de diciembre, fecha en la que Vigo y Zabala habían inaugurado, en 1975, la "Última Exposición Internacional de Arte Correo" en la galería Arte Nuevo. De manera implícita la nueva muestra buscaba situarse en continuidad con dicho proyecto, pero al mismo tiempo, si para Vigo y Zabala la presentación en la galería no había estado exenta de discusiones en torno a la potencial contradicción que parecía derivarse del exhibir este tipo de prácticas en una institución artística;[168] la intervención de García Delgado y Romero pretendía recuperar esa experiencia y devolverla a los márgenes, al ubicar la inusual muestra en la zona de contacto entre la institución postal y la calle. No eran solo los márgenes del arte los que aquí estaban en tensión. La exposición en las escalinatas del Correo Central interfería no solo

intended to continue the earlier project. At the same time, while Vigo and Zabala had disagreed in regard to certain aspects of the art gallery exhibition, more specifically about the potential contradiction of exhibiting these practices in an art institution,[168] García Delgado's and Romero's intervention intended to recover that experience and relocate it on the margins by showing these unusual objects on the boundary between the Post Office and the Street. It was not just the boundaries of art that was being challenged. The exhibition on the Post Office steps interfered both materials and, symbolically, the boundaries of the institution, bringing to light the kind of critical inversion that mail art put in play by tactically occupying the official channels of the postal service and disrupting its bureaucracy. The exhibition was the starting point for one to be held every year, and fostered García Delgado's initiative to have December 5 declared Argentina's Post Mail Day. In 1998 García Delgado had inaugurated, in his home-and-workshop in Flores, the *Barraca Vorticista,* which lodged these exhibitions and others involving visual poetry and experimental publications. Ever since it opened, the *Barraca* constituted a meeting and exchange place for artists from different generations that favored these practices.[169] In July of that year García Delgado organized the "1er. Encuentro Internacional de Poesía Visual, Sonora y Experimental [First International Encounter of Visual, Voiced, and Experimental Poetry]" coinciding with an exhibition of Brazilian visual poet Hugo Pontes and the presentation of the yearly post mail book *A+C*, with contributions by twenty-two artists.[170] Romero brought a CD entitled *Summetria*, which he distributed among the attendants after a 10-minute silence tribute to John Cage. Among others, Ivana Vollaro showed "an audiovisual poem" and Norberto Martínez shaped the word EGO on the floor with his personal cards, so that the public had to step on his "ego." In October, the *Barraca* lodged the "1er Encuentro Internacional de Publicaciones [First International Encounter for Publications]", with experimental magazines, artists'

***No hay nada*, poesía visual de Juan Carlos Romero en la tapa de la revista *Vórtice* N° 13, Buenos Aires, septiembre de 1998. Edición de Fernando García Delgado. Colección del artista [Visual poem by Juan Carlos Romero on the cover of the *Vórtice* # 13 magazine, Buenos Aires, September 1998. Published by Fernando García Delgado. The artist's collection].**

material, sino también simbólicamente, los límites de la misma institución, haciendo evidente el tipo de inversión crítica que la práctica del arte correo ponía en juego al ocupar tácticamente los canales oficiales del servicio postal y trastornar su orden burocrático. Esta exposición constituyó asimismo el punto de partida de una muestra anual y de la declaración, por iniciativa de García Delgado, del 5 de diciembre como el Día del Arte Correo en Argentina. En 1998 el artista había inaugurado en su casa-taller en el barrio de Flores la Barraca Vorticista, sede de estas exposiciones, así como de otras dedicadas a la poesía visual y las publicaciones experimentales. Desde su apertura, la Barraca funcionará como centro de reunión e

books, catalogs, and other unconventional publications. Hilda Paz and Romero presented *2 de Oro*, an experimental and visual poetry magazine they created in 1997 and published through the Centro de Arte Moderno de Quilmes [Quilmes Center of Modern Art] (CAM).[171]

Romero established a bond with CAM thanks to his friendship with Hilda Paz. There he taught digital graphic art, visual poetry, artists' books, and helped organize several talks and exhibitions.[172] He also became a frequent contributor to the *Brújula* magazine published by the Center and in which Ferrari's article about the *bookshows* also appeared. In *Brújula* Romero developed the critical writings

intercambio entre artistas de diferentes generaciones involucrados en estas prácticas.[169] En julio de ese año organizó el "1er. Encuentro Internacional de Poesía Visual, Sonora y Experimental", en coincidencia con una exposición del poeta visual brasileño Hugo Pontes y la presentación del libro anual de arte correo *A+C*, que reunió los aportes de 22 artistas.[170] Romero participó en el encuentro con un CD titulado *Summetria*, que distribuyó entre los asistentes, con 10 minutos de silencio en homenaje a John Cage. Entre otras presentaciones, Ivana Vollaro mostró una "poesía-audio-visual" y Norberto Martínez formó sobre el suelo la palabra EGO con tarjetas con su nombre, de manera que el público era incitado u obligado a pisar el "ego" del artista. En octubre la Barraca fue sede del "1er Encuentro Internacional de Publicaciones", que reunió revistas experimentales, libros de artistas, catálogos y otras publicaciones no convencionales. Hilda Paz y Romero presentaron *2 de Oro*, revista de poesía visual y experimental que ambos dirigían desde 1997, publicada por el Centro de Arte Moderno de Quilmes (CAM).[171]

Romero se vinculó al CAM a partir de su amistad con Hilda Paz. En dicho espacio dictó cursos de gráfica digital, poesía visual y libros de artista y colaboró en la organización de diversas exposiciones y charlas.[172] También publicó asiduamente en la revista *Brújula*, editada por el centro quilmeño (publicación en la que también apareció el artículo de Ferrari sobre las *muestralibros*). En *Brújula* Romero extendió una práctica crítica de la escritura iniciada en los años sesenta, desde la que propuso, en paralelo a su producción artística, una permanente reflexión y conceptualización no solo de su obra, sino también de la de otros, al tiempo que desarrolló una serie de claves interpretativas para pensar las relaciones entre arte y política y la complejidad de prácticas como la *performance*, el grabado experimental y los libros de artista.[173]

También en 1997 participó del proyecto de ediciones *Biopsia*, propuesto por Vigo. Cada número de *Biopsia* responde a un mismo formato: una caja de cartón con un objeto múltiple en su interior realizado por un artista y una edición de 50 ejemplares. [174] El nombre de la serie de múltiples no deja de ser elocuente: una

VORTEX 3

Buenos Aires - Argentina * Diciembre / December 1997 # 1

Gráfica Experimental & Poesía Visual // Visual Poetry & Experimental Graphic

Editores / Editors:
VORTICE: Bacacay 3103 - (1406) Bs. As. // e-mail: vortice@cvtci.com.ar
Juan C. Romero: México 1626 - 5° J - (1100) Bs. As. // e-mail: botrom@anice.net.ar

Proyecto abierto a todos los artistas
Mandar una obra original (no fotos, ni postales)
Medidas: 17 x 12 cm.
Sin fecha de cierre / No serán devueltos
Distribución a través del proyecto "Vórtice"
En 1998 se abrirá una Galería en Internet

Open project to all artists
Send one original work (no photo & no postcard)
Size: 4 ¾ x 6 ¾ inches.
No deadline // No return
Distribution through "Vórtice" Mail Art Project
In 1998 a Gallery will be open in the Web

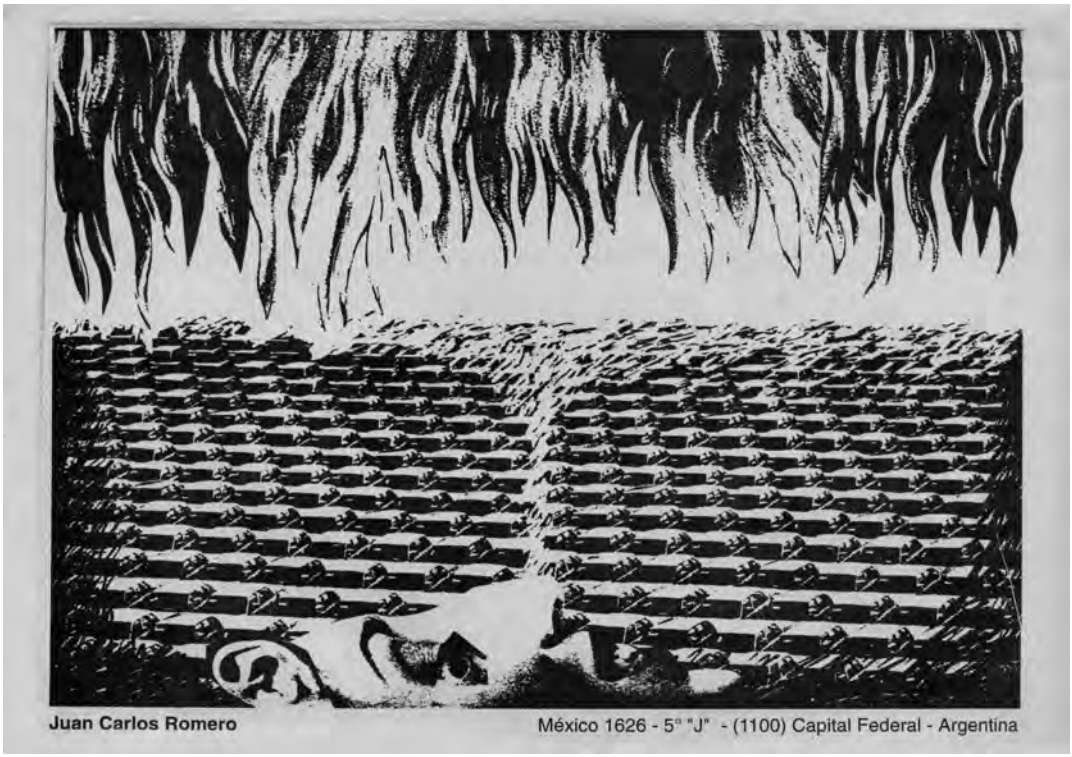
Los artistas invitados en este primer número dedican sus obras al colega & amigo EDGARDO A. VIGO

The artists invited in this first issue dedicate their works to coleague & friend EDGARDO A. VIGO

Detalle de la revista *Vortex* N° 1, en homenaje a Edgardo Antonio Vigo, diciembre de 1997. Edición de Fernando García Delgado y Juan Carlos Romero. En la página siguiente: imagen de Juan Carlos Romero. Colección del artista [A detail of the V*ortex* # 1 magazine in homage to Edgardo Antonio Vigo, December 1997. Published by Fernando García Delgado and Juan Carlos Romero. On the next page: image of Juan Carlos Romero. The artist's collection].

that he had begun in the 1960s. Parallel to his artistic production, his texts proposed uninterrupted reflection on and conceptualization of his and other artists' works. He also developed interpretative clues to think the connections between art and politics as well as the complexities involved in practices like performance, experimental printmaking, and artists' books.[173]

In 1997 he also participated in the *Biopsia* publications project created by Vigo. Each of the issues is formatted in the same way: a cardboard box containing a multiple object made by an artist and a print run of fifty copies.[174] The name of the series is quite telling, since a biopsy is a type of intervention in which a piece of tissue is removed to be examined under a microscope. Romero's contribution, entitled *Memoria de la materia [Memory of matter]* (*Biopsia* 4), was a rusty nail painted red and a brief text inside a nylon bag. The Escombros group, of



biopsia es un tipo de intervención que consiste en la extracción de un fragmento de tejido para ser examinado en el microscopio. El aporte de Romero, titulado *Memoria de la materia* (*Biopsia* 4), es un clavo oxidado con pintura roja en una bolsa de nylon, acompañado de un breve texto. El grupo Escombros, del que Romero había sido integrante hasta 1993, participó también en el proyecto de Vigo con *Mar* (*Biopsia* 2), una bolsa de basura negra con la definición del diccionario de la palabra "corrupción", impresa con letras doradas, y la consigna "Arroje aquí todo lo que corrompe".
El colectivo Escombros había realizado su primera intervención en julio de 1988, con la pintada de un grafitti en un baldío del barrio de San Telmo en Buenos Aires, con el texto: "Somos artistas de lo que queda. Nos sorprende seguir vivos cada mañana, sentir sed, e imaginar el agua". En noviembre de ese mismo año el grupo expuso *Pancartas* debajo de la

which Romero had been a member until 1993, participated in Vigo's project with *Mar* (*Biopsia* 2), a black trash bag with the dictionary definition of the word "corruption" printed in golden letters, and the slogan "Litter here everything that you corrupt."
The Escombros collective had made their first intervention in July 1988 through graffiti painted on an empty plot of land in the San Telmo neighborhood in Buenos Aires. The text read, "We are the artists of what is left. Every morning we are surprised to be still alive, to feel thirsty, and to imagine water." In November of the same year the group exhibited *Pancartas* under the highway at Paseo Colón off Cochabamba, fifteen banners painted black showing photographs in which bodies support a sequence of powerfully connotative movements.[175] Amid the unrest caused by the recent "pardon laws", the *Pancartas* aroused meanings that evoked the traumatic memory of the dictatorial past and its mark

autopista de Paseo Colón y Cochabamba, quince pancartas pintadas de negro con fotografías en las que el cuerpo opera como soporte de una secuencia de acciones fuertemente connotadas.[175] En un contexto movilizado por la reciente sanción de las "leyes del perdón", las *Pancartas* convocaban resonancias de sentido que remitían a la memoria traumática del pasado dictatorial y su inscripción en los cuerpos y subjetividades.[176] La intervención callejera debajo de la autopista finalizó con una marcha en la que los artistas del grupo, junto con quienes los acompañaron, circularon por la avenida Paseo Colón alzando las pancartas. Romero tomó contacto con el colectivo a partir de esta acción. Conocía a dos de sus integrantes: a Pazos, quien había sido parte, como él, del Grupo de los Trece, y a Héctor Puppo, quien realizó una serie de intervenciones con Pazos y Jorge de Luján Gutiérrez en la primera mitad de los setenta, bajo el nombre de Grupo de Experiencias Estéticas, formación que participó de varias de las actividades promovidas por el CAYC. El 17 de diciembre Escombros realizó *Pancartas II* en una cantera abandonada en la localidad de Hernández, próxima a la ciudad de La Plata. En esa ocasión Romero escribió un breve texto presentando al grupo, donde señaló que "[m]ediante la negación activa [Escombros] nos muestra en los hechos que el arte tiene otro destino: la calle, el cuerpo, la imprenta, el texto, el ruido, la naturaleza, el cartel... alejados del cuadro, la galería y los compradores".[177]

Al año siguiente el grupo realizó una amplia convocatoria titulada "Centro Cultural Escombros. Arte en las Ruinas", a la que concurrieron artistas de La Plata, Buenos Aires y Mar del Plata, quienes ocuparon durante una única jornada (el 27 de mayo) un sitio marginal, una calera dinamitada y abandonada en Ringuelet, localidad perteneciente al partido de La Plata. Sobre una de las paredes exteriores y derruidas del gran espacio de la calera, Romero realizó con Pazos un esténcil de la figura esquemática del cuerpo de un hombre desangrándose. La mancha roja de sangre dibujaba, junto al cuerpo, el mapa de América latina El esténcil de Romero y Pazos recuperaba una imagen que este último había realizado en 1973 para

on bodies and subjectivities.[176] The intervention under the highway ended with the artists and followers wielding the banners and marching along Paseo Colón Avenue. This is how Romero made the collective's acquaintance. He already knew Pazos who, like him, had been a member of the Grupo de los Trece, and Héctor Puppo, who carried out a series of interventions with Pazos and Jorge de Luján Gutiérrez in the first mid-60s under the name of Grupo de Experiencias Estéticas, a group that participated in several activities promoted by CAYC. On December 17, Escombros made *Pancartas II* in an abandoned quarry of Hernández, near La Plata City. Romero wrote a brief text introducing the group: [...] through active denial [Escombros] actually proves that art has another destiny: the street, the body, the printing press, a text, noise, nature, a banner... all of the above away from the picture, the art gallery, and the buyers."[177] The following year the group called for contributions to "Centro Cultural Escombros. Arte en las Ruinas [Escombros Cultural Center. Art in the Ruins]. There was ample response from artists based in La Plata, Buenos Aires, and Mar del Plata. For one day (May 27), they occupied a marginal site, an abandoned, blasted limestone quarry in Ringuelet, La Plata district. On one of the huge exterior walls in ruins, Romero and Pazos stenciled a schematic silhouette depicting a man bleeding out. Next to his body, a red bloodstain traced the map of Latin America. This stencil reproduced an image named *The wound* that Pazos had made for the *Hexágono '71* magazine in 1973.

Romero joined Escombros after participating in "Arte en las Ruinas", an intervention that supplied the general outline for two other calls: "La Ciudad del Arte [City of Art]" (1989) and "Todos o Ninguno [Everyone or No one]" (1995). The former took place on December 9 in the Hernández limestone quarry where one year earlier Escombros had exhibited *Pancartas II*. There was massive response to the call. The group staged *Sutura*, a nearly 30 meters long rope stitching of some sort of "cut" in the naked land.

***Biopsia* N° 4. *Memoria de la materia*, 1997. Múltiple: caja de cartón, texto impreso, bolsa de nylon, clavo y pintura [Multiple: cardboard box, printed text, nylon bag, nail, and paint], 20 x 20 x 5. Edición de Edgardo Antonio Vigo. Colección del artista [An Edgardo Antonio Vigo's Edition. The artist's collection].**

la revista *Hexágono '71*, titulada *La herida*.
Romero se integró a Escombros después de su participación en "Arte en las Ruinas", intervención que proporcionó el esquema general para otras dos convocatorias: "La Ciudad del Arte" (1989) y "Todos o Ninguno" (1995). "La Ciudad del Arte" tuvo lugar el día 9 de diciembre en la calera de Hernández donde un año antes Escombros había expuesto *Pancartas II*. La respuesta a la convocatoria fue masiva. Allí el grupo realizó *Sutura*, una gran costura con soga en una suerte de "tajo" en la tierra seca, de cerca de 30 metros de largo.
En agosto de 1993 el grupo Escombros (entonces integrado por Horacio D'Alessandro, David Edward, Pazos, Puppo, Romero y Teresa Volco) fue invitado por el MAM a participar en la exposición colectiva "Arte en la calle en el Museo", junto a otros artistas

In August 1993 the Escombros group, then composed by Horacio D'Alessandro, David Edward, Pazos, Puppo, Romero, and Teresa Volco) was invited by the MAM to particpate in the collective exhibition entitled "Arte en la calle en el Museo [Art in the Museum Street]", and so were other artists who worked at various forms of street actions: Bedoya, Carlos Filomía, Roberto Fernández, and Alcides Martínez Portillo. While Escombros had chosen the street and some abandoned, marginal places as their favorite intervention scenarios, far from implying transferring such experiences to a museum hall, their participation in the MAM intended to challenge it by confronting it with the street environment. *Mar*, the group's intervention, consisted in covering about 140 square meters of the Museum's second floor with 500 black trash bags on which

que entonces trabajaban en diferentes formas de acción callejera: Bedoya, Carlos Filomía, Roberto Fernández y Alcides Martínez Portillo. Si Escombros había hecho de la calle y de una serie de lugares abandonados y marginales su escenario de intervención privilegiado, su participación en el MAM, lejos de implicar una traslación de estas experiencias a la sala del museo, buscaba poner en tensión los límites de dicho espacio con sus márgenes, con el ámbito de la calle. *Mar*, nombre de la intervención del grupo, consistió en cubrir cerca de 140 metros cuadrados del segundo piso del museo, con 500 bolsas de basura negras llenas e impresas con la definición de la palabra "corrupción" (las mismas que años más tarde integrarían *Biopsia* 2). Junto a la puerta de la institución, idénticas bolsas apiladas formaban una contundente montaña.[178]

they printed the definition of the word "corruption" (the same that would later become *Biopsia* 2.) Next to the main door, a heap of the same kind of bags shaped up an impressive mountain.[178]

Grupo Escombros. *Mar*, 1993. Vistas de la intervención en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en el marco de la exposición "Arte en la calle en el museo". Fotografías de Juan Carlos Romero. Archivo JCR [Views of the intervention at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires in the context of the "Arte en la calle en el museo" exhibition. Photographs by Juan Carlos Romero. JCR Archive].

139 Sobre el Siluetazo, véase Longoni y Bruzzone, *op. cit.*, 2008.

140 Romero, Juan Carlos. S/t, *Grabado: Arte para muchos*, *cat. exp.*, Buenos Aires, Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", 1985.

141 En la información de prensa difundida por la institución se señalaba: "bajo la consigna de 'Arte para muchos', el 'Museo Sívori' y la Asociación Amigos del Museo dan comienzo a una serie de actividades que va desde las exposiciones de grabados originales de realizadores argentinos, demostración de técnicas de impresión gráfica y otras formas de divulgación, hasta la creación de una 'bolsa de tacos' con el fin de imprimir trabajos y venderlos a precios accesibles, como así también la realización de carpetas de grabados y almanaques con estampas originales" (Buenos Aires, 28 de mayo de 1985. Archivo Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori"). Si bien en el curso de la década el Sivori fue sede de otras exposiciones de grabado, el ambicioso programa que anunciaba esta gacetilla de prensa no fue llevado a cabo.

142 Si bien el núcleo fundador de AGGBA se había disuelto en 1972, tras una doble exposición que los seis artistas realizaron con José Luis Macchione en la galería H y el Museo de la Ciudad, con el nombre de *Grupo 7*, Romero continuó con las demostraciones en la calle en los años siguientes, junto con Paley, Rodolfo Agüero, Julio Flores, Julio Lavarello y Ana María Martucci, entre otros.

143 Romero, *cat. cit.*, 1985.

144 Rubli formaba parte, como Romero, de la generación de artistas que en los años sesenta renovaron las prácticas del grabado. Agüero y Rodríguez habían sido alumnos suyos en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón". Más tarde, Agüero integró AGGBA y fue profesor en la Escuela

139 About the *Siluetazo*, see Longoni and Bruzzone, *op. cit.*, 2008.

* A play upon words, since "colectivo" is the Spanish for "bus." [T.N.]

140 Romero, Juan Carlos. N/t, *Grabado: Arte para muchos*, *exhib. cat.*, Buenos Aires, Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", 1985.

141 The institution's press release read that "under the slogan 'Arte para muchos', the 'Museo Sívori' and the Museum Friends Association are beginning a series of activities ranging from exhibitions of original prints by Argentine artists to technical demonstrations and other manners of dissemination to the creation of a 'chock bag' to print works and sell them at accessible prices. There is also the possibility of making print folders and almanacs with original prints" (Buenos Aires, May 28, 1985. Archivo Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori"). Although the Sívori Museum harbored other print exhibitions during the decade, the ambitious program announced in the above press release was never put into practice.

142 The founding members of AGGBA had parted ways in 1972 after a double exhibition that the six artists staged with José Luis Macchione at the H Gallery and the Museo de la Ciudad under the name *Grupo 7*. Romero, Paley, Rodolfo Agüero, Julio Flores, Julio Lavarello, and Ana María Martucci among others continued to hold practical street demonstrations in the coming years.

143 Romero, *cit. cat.*, 1985.

144 Like Romero, Rubli belonged in the generation of artists that renovated printmaking practices in the 1960s. Agüero and Rodríguez had been their students at the Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón". Later on, Agüero joined the AGGBA and became a lecturer at

de Arte de Luján, cuando Romero era director de la institución. También Hilda Paz participó de varias de las intervenciones del colectivo, al que se acercó a través de su hermano Julio. A fines de los noventa, la artista impulsará con Romero diferentes proyectos editoriales.

145 *Gráfica Experimental*, *cat. exp*., Buenos Aires, Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", 1986.

146 En 1987 el grupo presentó una segunda exposición en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata y al año siguiente realizó la muestra *Gráfica y Espacio* en el Centro Cultural Recoleta y en la Fundación Banco Patricios. Para una ampliación, véase Davis, Fernando. "Aperturas y límites del grabado argentino en la década del ochenta. El caso de 'Gráfica Experimental' (1986-1988)", *4º Encuentro de Investigación en Arte y Diseño*, La Plata, Bachillerato de Bellas Artes y Facultad de Bellas Artes, 2003.

147 El salón comprendía las secciones "Técnicas del Grabado mediante Incisión", "Apartado Técnicas Gráficas Experimentales" y "Apartado Monocopia". Entre las obras admitidas en la nueva sección se encuentran las realizadas con técnicas mixtas, fotocopia, collage, xilocollage, transferencia de fotocopia y serigrafía.

148 "Xerografía" es la denominación con la que originalmente se llamó al grabado por fotocopia, debido a que las primeras máquinas copiadoras fueron comercializadas por la empresa Xerox.

149 Romero, Juan Carlos. "Para una definición de la gráfica alternativa", *Gráfica Alternativa. Artistas con fotocopia*, *cat. exp*., Buenos Aires, Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", 1987. El destacado es mío. Véase el texto completo en p. 269-271.

150 "Entrevista realizada por 'El Umbral' a los organizadores de la muestra 'Gráfica Alternativa – Artistas con fotocopias'", Buenos Aires, octubre de 1987. Archivo del artista.

151 Alcalá, José Ramón. "La gráfica digital y el nuevo mercado del arte", *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, Año 5, N° 10, San Juan de Puerto Rico, julio-diciembre de 2004, p. 61.

152 Entrevista realizada por Belén Gaché. "Gráfica alternativa. Artistas con fotocopias II", *Fin de Siglo*, N° 18, diciembre de 1988.

153 Ralveroni era parte del grupo de estudiantes que editó *Expresión*. En los años siguientes Ralveroni realizará sus primeros libros de artista e intervenciones públicas. Entre otras, *La Muestra Nómade* (1990-1991) consistió en pegar una serie de "figuritas", imágenes en pequeño formato impresas en serigrafía sobre papel autoadhesivo, en diferentes lugares públicos de Buenos Aires (ascensores, cabinas telefónicas, baños, transportes). Esta intervención fue asimismo el punto de partida de exposiciones que organizó en baños de museos y centros culturales, donde repartió entre la gente sus imágenes autoadhesivas y del libro de artista que publicó en 1991, también bajo el título *La Muestra Nómade*.

154 Romero, Juan Carlos. "De otro modo", *Expresión*, N° 3, Buenos Aires, junio de 1988. Véase el texto completo en p. 273-276.

155 Romero, Juan Carlos. "Lo múltiple, efímero, inmediato", *Gráfica Alternativa. Artistas con fotocopias II*, *cat. exp*., Buenos Aires, Museo Municipal de Bellas Artes "Eduardo Sívori", 1988. Véase el texto completo en p. 271-272.

156 Romero, *cat. cit*., 1987.

157 "Gráfica alternativa III", gacetilla de prensa, 1992. Archivo Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori".

158 Así lo señala Fabián Lebenglik en su crónica de la exposición, "Gráfica Alternativa III. Cómo prolongar cabeza y manos", *Página/ 12*, Buenos Aires, 27 de octubre de 1992.

159 Sobre *Gráfica Alternativa*, véase también Dolinko, Silvia. "Tecnología y campo gráfico: Artistas con fotocopias", *Epílogos y prólogos*

***De Alejandra*, 2000. Impresión digital sobre papel [Digital print on paper], 74,3 x 60. Colección del artista [The artist's collection]**

the Escuela de Arte de Luján when Romero was the School's director. Hilda Paz got to know the collective through her brother Julio and took part in several of its interventions. In the late 1990s Paz and Romero promoted various editorial projects.

145 *Gráfica Experimental*, *exhib. cat.*, Buenos Aires, Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", 1986.

146 In 1987 the group staged a second exhibition at the Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata. The following year they held the *Gráfica y Espacio* exhibition at the Centro Cultural Recoleta and Fundación Banco Patricios. For further details, see Davis, Fernando. "Aperturas y límites del grabado argentino en la década del ochenta. El caso de 'Gráfica Experimental' (1986-1988)", *4º Encuentro de Investigación en Arte y Diseño*, La Plata, Bachillerato de Bellas Artes y Facultad de Bellas Artes, 2003.

147 The Salon comprised the following categories: "Drypoint Printmaking Techniques", "Experimental Graphic Art Techniques Section", and "Monocopy Section." Works made with mixed techniques, photocopies, collage, xylocollage, photocopy transfer, and screenprinting were admitted in the new category.

148 "Xerography" is the original name of photocopied prints, as the first copying machines were introduced in the market by the Xerox company.

149 Romero, Juan Carlos. "Para una definición de la gráfica alternativa", *Gráfica Alternativa. Artistas con fotocopia*, *exhib. cat.*, Buenos Aires, Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", 1987. My italics. See full text on p. 269-271.

150 "Entrevista realizada por 'El Umbral' a los organizadores de la muestra 'Gráfica Alternativa – Artistas con fotocopias'", Buenos Aires, October 1987. Artist's archive.

151 Alcalá, José Ramón. "La gráfica digital y el nuevo mercado del arte", *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, Year 5, #10, San Juan de Puerto Rico, July-December 2004, p. 61.

152 Interview by Belén Gaché. "Gráfica alternativa. Artistas con fotocopias II", *Fin de Siglo*, N° 18, December 1988.

153 Ralveroni was one of the students that published *Expresión*. In the following years, he made his first artist's books and public interventions. One of them, *La Muestra Nómade* (1990-1991) consisted in gluing a number of "picture cards" (little screenprint images on self-adhesive paper) onto various public places in Buenos Aires (elevators, telephone boxes, restrooms, and means of transport.) This intervention was the starting point for exhibitions that he staged in museum and cultural center restrooms, where he handed out his stickers. Moreover, it was the origin of his 1991 artist's book, also called *La Muestra Nómade*.

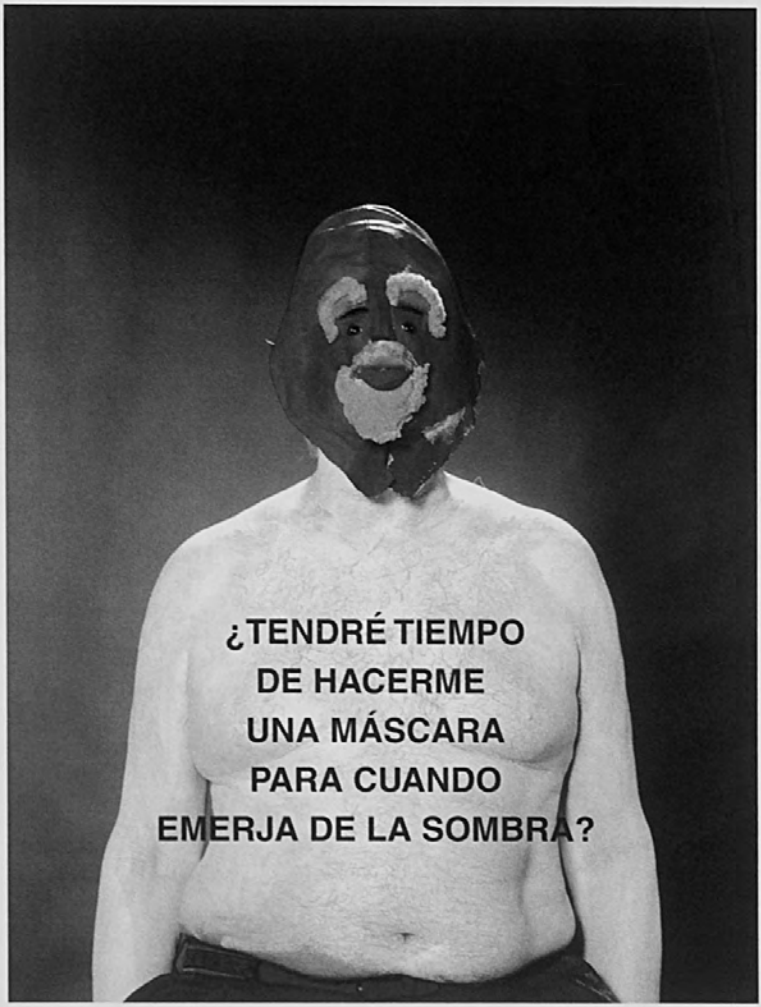
154 Romero, Juan Carlos. "De otro modo", *Expresión*, #3, Buenos Aires, June 1988. See full text on p. 273-276.

155 Romero, Juan Carlos. "Lo múltiple, efimero, inmediato", *Gráfica Alternativa. Artistas con fotocopias II*, *exhib. cat.*, Buenos Aires, Museo Municipal de Bellas Artes "Eduardo Sívori", 1988. See full text on p. 271-272.

156 Romero, *cit. cat.*, 1987.

157 "Gráfica alternativa III", press release, 1992. Archivo Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori".

158 According to Fabián Lebenglik in his review of the exhibition:



DE ALEJANDRA
2/10

ROMERO/00

para un fin de siglo. VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, 1999.

160 Ferrari, León. "Muestralibros", *Brújula*, Buenos Aires, marzo de 1998.

161 Romero, Juan Carlos. "Desocupación: una nueva muestra-libro", *Políticas de la Memoria*, Año III, N° 3, Buenos Aires, CeDInCI, octubre de 2000. Véase el texto completo en p. 287-288.

162 Se editaron 150 ejemplares reproducidos por fotoduplicación, que se distribuyeron entre los artistas participantes, organismos de derechos humanos, bibliotecas y prensa. Las denominadas "leyes del perdón" impidieron el procesamiento de los militares involucrados en la represión y desaparición de personas durante la última dictadura y fueron sancionadas durante el gobierno de Alfonsín (Ley de Punto Final y Ley de Obediencia Debida, en diciembre de 1986 y junio de 1987, respectivamente) y la primera presidencia de Carlos Menem (los indultos de octubre de 1989 y diciembre de 1990). En marzo de 2001 el juez federal Gabriel Cavallo declaró la inconstitucionalidad de las leyes del perdón y en agosto de 2003 el Senado anuló las leyes de Punto Final y Obediencia Debida. En julio de 2004 la Cámara Federal dictaminó la validez de esta anulación y en junio del año siguiente la Corte Suprema de Justicia convalidó el dictamen de la Cámara y votó la inconstitucionalidad de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida.

163 Entre otras, "500 Años de Represión" (210 participantes, 1992), "Desocupación" (150 participantes, 1998), "Una deuda con los derechos humanos" (113 participantes, 1998), "El candidato" (40 participantes, 1999) y "La desaparición" (197 participantes, 1999).

164 Las obras fueron expuestas en 1996 en la Plaza de Mayo, durante la ronda de las Madres (21 de marzo), en la Universidad de Córdoba y en la Escuela Provincial de Arte Emilio Caraffa en Cosquín (24 de marzo), en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA (28 de marzo), en la Facultad de Historia de la Universidad de San Pablo (26 de marzo), en el Centro de Arte Moderno de Quilmes (7 de junio) y en 1997 en la Facultad de Filosofía de la UBA (6 de octubre).

165 A fines de noviembre de 1967 se inauguró en la sede del SAAP la muestra colectiva "Homenaje a Latinoamérica", en homenaje a Ernesto Che Guevara, asesinado en octubre de ese mismo año en Bolivia. También bajo el nombre "Homenaje a Latinoamérica" la SAAP organizó al año siguiente una nueva convocatoria, en coincidencia con el primer aniversario de la muerte del Che. En junio de 1969, con motivo de la visita al país del gobernador Nelson Rockefeller, entonces de gira por América latina, la SAAP convocó a una exposición de afiches de artistas plásticos y diseñadores gráficos, bajo la consigna "Malvenido Mister Rockefeller". Para una ampliación sobre estas y otras convocatorias de la SAAP en estos años, véase Longoni y Mestman, *op. cit.*, 2000, pp. 75-76 y 214-216. En abril de 1974 Romero participó en la exposición de repudio a los diez años de la dictadura en Brasil, organizada por la SAAP. Entre otros artistas, también expusieron allí Ricardo Carpari, Elda Cerrato, Miguel Dávila, Ernesto Deira, Diana Dowek, León Ferrari, Luis Felipe Noé, Margarita Paksa, Ricardo Roux, Oscar Smoje y Daniel Zelaya.

166 Romero, *op. cit.*, 2000.

167 La exposición fue presentada en la Tercera Bienal de La Habana.

168 Vigo argumentaba entonces que "el ARTECORREO es una forma de ARTE TOCABLE que bajo ningún punto de vista debe utilizar los andamiajes tradicionales, heredados y sí buscar nuevas formas de presentación. Si el investigador utiliza la vía de la comunicación postal, hay que encontrar una vía de comunicación masiva que, además de crear un ámbito especial y acorde a esa nueva propuesta, utilice métodos contemporáneos de comunicación" ("Arte-correo una nueva propuesta de comunicación", sin editar, 1975. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo). La decisión de

"Gráfica Alternativa III. Cómo prolongar cabeza y manos", *Página/ 12*, Buenos Aires, October 27, 1992.

159 About *Gráfica Alternativa*, see also Dolinko, Silvia. "Tecnología y campo gráfico: Artistas con fotocopias", *Epílogos y prólogos para un fin de siglo. VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1999.

160 Ferrari, León. "Muestralibros", *Brújula*, Buenos Aires, March 1998.

161 Romero, Juan Carlos. "Desocupación: una nueva muestra-libro", *Politicas de la Memoria*, Year III, #3, Buenos Aires, CeDInCI, October 2000. See full text on p. 287-288.

162 One hundred and fifty photoduplicated copies were distributed among participating artists, human rights organizations, libraries, and journalists. The so-called "pardon laws" prevented the prosecution of the military who had been involved in people's repression and disappearance in the last dictatorship. These laws (Full Stop and Due Obedience laws) were passed under the Alfonsín administration in December 1986 and June 1987 respectively) and complemented by the pardons issued during Carlos Menem's first term of office (October 1989 and December 1990.) In March 2001 Federal Judge Gabriel Cavallo ruled them unconstitutional and in August 2003 the Senate repealed them. In July 2004 the Federal Chamber validated the Senate's ruling and in June 2005 the Supreme Court of Justice validated the Chamber's ruling and declared the Full Stop and Due Obedience laws unconstitutional.

163 Among others, "500 Años de Represión" (210 participants, 1992), "Desocupación" (150 participants, 1998), "Una deuda con los derechos humanos" (113 participants, 1998), "El candidato" (40 participants, 1999) and "La desaparición" (197 participants, 1999).

164 The works were exhibited at May Square in 1996 as the Mothers of Plaza de Mayo walked round the pyramid (March 21), at the University of Córdoba, and at the Escuela Provincial de Arte Emilio Caraffa in Cosquín (March 24), at the Gino Germani Research Institute at the School of Social Sciences of Buenos Aires University (March 28), at the School of History of San Pablo University (March 26), at the Quilmes Center of Modern Art (June 7). In 1997 they were shown at the School of Philosophy of Buenos Aires University (October 6).

165 By late November 1967 a collective exhibition entitled "Homenaje a Latinoamérica" opened at the SAAP in tribute to Ernesto Che Guevara, murdered in Bolivia in October of that year. Under the same name ("Homenaje a Latinoamérica"), SAAP issued a new call for the following year on occasion of the first anniversary of the death of Che Guevara. In June 1969, on the occasion of Governor Nelson Rockefeller's visit to Argentina during his tour of Latin America, the SAAP issued a call for visual artists and graphic designers to take part in a poster exhibition under the title of "Unwelcome Mister Rockefeller." For further details about this and other calls by SAAP in those years, see Longoni and Mestman, *op. cit.*, 2000, pp. 75-76 and 214-216. In April 1974 Romero participated in an exhibition organized by SAAP against the ten-year long dictatorship in Brazil. Among other artists, Ricardo Carpari, Elda Cerrato, Miguel Dávila, Ernesto Deira, Diana Dowek, León Ferrari, Luis Felipe Noé, Margarita Paksa, Ricardo Roux, Oscar Smoje, and Daniel Zelaya also exhibited works there.

166 Romero, *op. cit.*, 2000.

167 The exhibition was presented at Havana's Third Biennial.

168 Vigo used to argue that "POSTMAILART is a form of TOUCHABLE ART that under no circumstances should use inherited, traditional resources but find new ones. If the researcher communicates through the post, it is necessary to find a way for massive communication. Besides creating a special atmosphere to suit the new proposal, the novel way must resort to contemporary methods of communication" ("Arte-correo una nueva propuesta de comunicación", unpublished, 1975. Archivo Centro de

organizar con Zabala la "Última Exposición Internacional de Arte Correo" en la galería Arte Nuevo, constituyó una concesión táctica en la que primó, en palabras de Vigo, "la necesidad pedagógica y la difusión rápida" (*Ibíd.*). Ambos artistas acordaron que aquella muestra, la primera en Argentina, fuera asimismo la "última" (de allí su nombre).

169 Actualmente y desde diciembre de 2005 la Barraca Vorticista funciona en un antiguo conventillo ubicado en el barrio de Montserrat.

170 Entre otros, Laura Andreoni, León Ferrari, García Delgado, Norberto Martínez, Ivana Vollaro, Hilda Paz, Romero y Javier Sobrino.

171 El CAM inició sus actividades en noviembre de 1995, bajo la dirección de Raúl Manrique y Claudio Pérez Míguez. Como en el caso de *Vortex*, también *2 de Oro* funcionó, a lo largo de sus once números publicados entre noviembre de 1997 y agosto de 2001, mediante una convocatoria abierta. En el año 2003 ambos artistas iniciaron, con un similar criterio, la edición de una nueva revista de poesía experimental, *La Tzara*, proyecto actualmente en curso.

172 Entre otros, dictó el curso "De las palabras en libertad a la infografía" en mayo y junio de 1997 y expuso en la muestra de instalaciones "Instalando", en la que también participaron Sofía Althabe, María Causa, Ana Eckell, León Ferrari, Luis Felipe Noé, Margarita Paksa, Hilda Paz, Alfredo Portillos, Sergio Schmidt, Clorindo Testa y Horacio Zabala. En esta ocasión, Romero realizó una obra referida a la desocupación.

173 Sobre estos últimos escribió en 1997 un artículo publicado en la revista *Nolix Anitnegra* (editada por Osvaldo Jalil) y, un poco más tarde, en *Brújula*: "Acerca del Libro de Artista". *Nolix Anitnegra. Boletín Informativo de Xylon Argentina*, Año 6, N° 18, Buenos Aires, julio de 1997, y *Brújula*, N° 10, Quilmes, septiembre de 1997. Véase el texto completo en p. 282-287.

174 Vigo editó *Biopsia* entre 1993 y 1997. Los seis números corresponden, según el orden de la edición, a Zabala, Grupo Escombros, Vigo, Romero, Hilda Paz y Jorge Pereira.

175 *Escombros*, *Teoría del Arte*, *Formas caídas*, *Naturaleza muerta*, *Carne picada*, *Pancartas*, *Noticias*, *Mariposas*, *Nudo*, *Cacería*, *La Noche*, *Carrera de embolsados*, *Penitentes*.

176 Sobre *Pancartas*, véase De Rueda, María de los Ángeles. "Cuerpos replicantes: sobre las *Pancartas* de Escombros y el arte múltiple", *CIDIAP. 1º Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual*, La Plata, Departamento de Publicaciones de la Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2005. Sobre la actuación del grupo véase también de la autora, "Escombros, Artistas de lo que Queda. La calle, las convocatorias", *Escombros. Artistas de lo que queda. 20 años*, *cat. exp.*, La Plata, Sala Emilio Pettoruti del Teatro Argentino, 2008.

177 Romero, Juan Carlos. S/t. *Pancartas II*, 17 de diciembre de 1988. Véase el texto completo en p. 276-277.

178 El grupo también editó un múltiple, una caja con la descripción y gráficos del proyecto y una bolsa en su interior, idéntica a las expuestas en el MAM. En la presentación de la propuesta, señalaron: "La corrupción es un mar que no admite orillas. Se extiende, incontenible, ahogándolo todo a su paso" (*Mar*, Objeto Múltiple N° 3, La Plata, Ediciones Grupo Escombros, 1993). Romero, por su parte, realizó en una imprenta tipográfica un afiche con la información de la muestra.

Arte Experimental Vigo). The decision to join Zabala in the organization of the "Última Exposición Internacional de Arte Correo" at the Arte Nuevo gallery was a tactical concession "for the sake of pedagogic needs and quick dissemination", in Vigo's words. (*Ibid.*). Both artists agreed that the exhibition –the first of its kind in Argentina –would also be the "last"; hence the name they chose).

169 Since December 2005 to date the Barraca Vorticista has been working in an old tenement located in the Montserrat neighborhood.

170 Among others, Laura Andreoni, León Ferrari, García Delgado, Norberto Martínez, Ivana Vollaro, Hilda Paz, Romero, and Javier Sobrino.

171 The CAM opened in November 1995 under Raúl Manrique and Claudio Pérez Míguez. As was the case with *Vortex*, *2 de Oro* also functioned on the basis of an open call for contributions to the eleven issues published between November 1997 and August 2001. In 2003, along the same lines, both artists started *La Tzara*, a new magazine of experimental poetry, an ongoing project.

172 Among other courses, he lectured on "De las palabras en libertad a la infografía" in May and June 1997 and took part in the installation exhibition "Instalando". Other contributors were Sofía Althabe, María Causa, Ana Eckell, León Ferrari, Luis Felipe Noé, Margarita Paksa, Hilda Paz, Alfredo Portillos, Sergio Schmidt, Clorindo Testa, and Horacio Zabala. This time Romero's work referred to unemployment.

173 In regard to these books, in 1997 he wrote an article published in the *Nolix Anitnegra* magazine (edited by Osvaldo Jalil) and, some time later, in *Brújula*: "Acerca del Libro de Artista". *Nolix Anitnegra. Boletín Informativo de Xylon Argentina*, Year 6, #18, Buenos Aires, July 1997, and *Brújula*, #10, Quilmes, September 1997. See full text on p. 282-287.

174 Vigo published *Biopsia* between 1993 and 1997. Following the order of publication, the six issues bring works by Zabala, Grupo Escombros, Vigo, Romero, Hilda Paz, and Jorge Pereira.

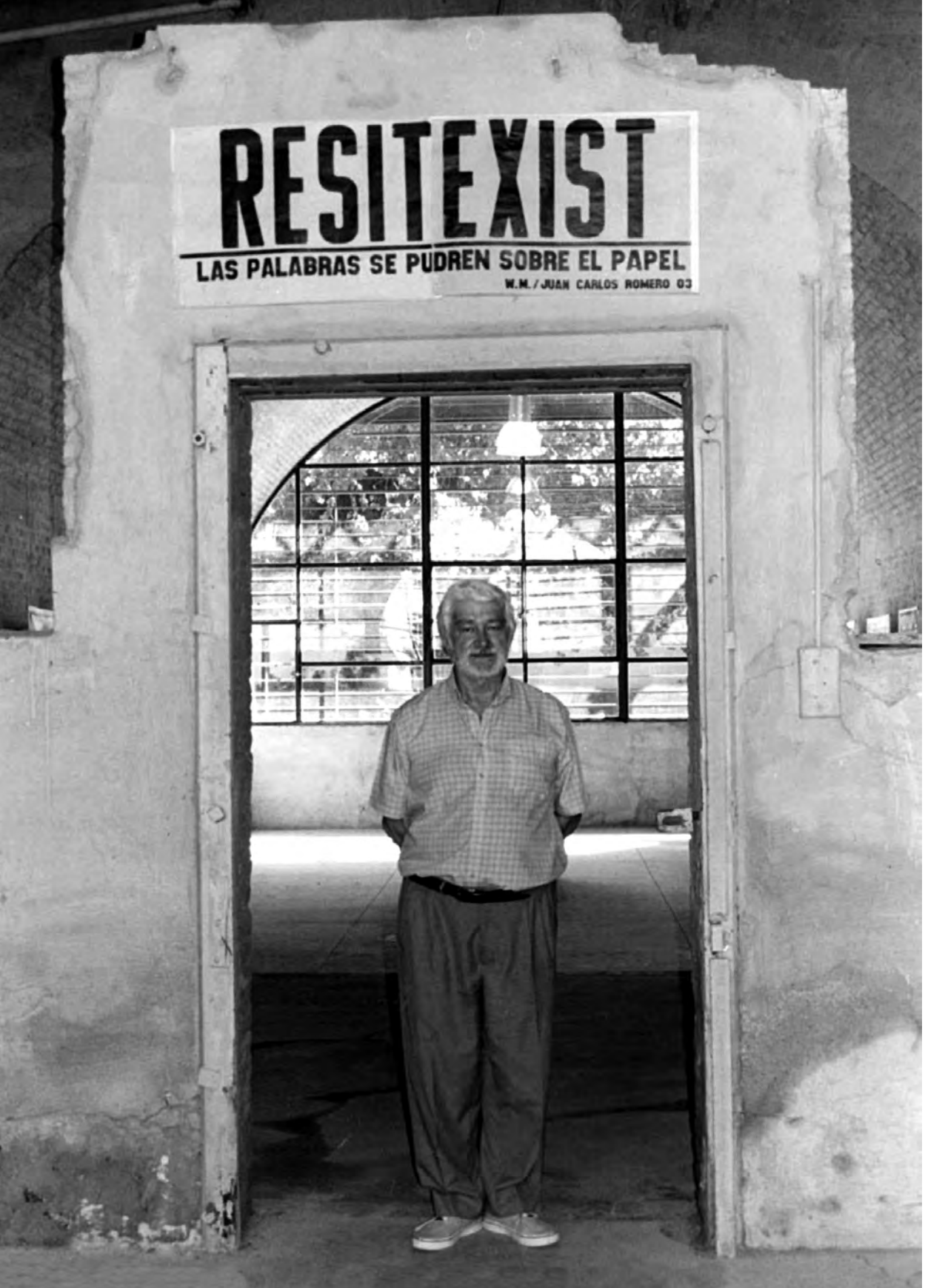
175 *Escombros*, *Teoría del Arte*, *Formas caídas*, *Naturaleza muerta*, *Carne picada*, *Pancartas*, *Noticias*, *Mariposas*, *Nudo*, *Cacería*, *La Noche*, *Carrera de embolsados*, *Penitentes*.

176 About *Pancartas*, see De Rueda, María de los Ángeles. "Cuerpos replicantes: sobre las *Pancartas* de Escombros y el arte múltiple", *CIDIAP. 1º Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual*, La Plata, Departamento de Publicaciones de la Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2005. About the group's activities, see by the same author "Escombros, Artistas de lo que Queda. La calle, las convocatorias", *Escombros. Artistas de lo que queda. 20 años*, *exhib. cat.*, La Plata, Sala Emilio Pettoruti del Teatro Argentino, 2008.

177 Romero, Juan Carlos. N/t. *Pancartas II*, December 17, 1988. See full text on p. 276-277.

178 The group also produced a multiple, a box containing the description and graphs of the project and a bag, exactly the same as at the MAM. In their introduction to the prposal they wrote, "The sea of corruption has no shores. Impossible to check, it expands, drowning everything as it flows" (*Mar*, Objeto Múltiple #3, La Plata, Ediciones Grupo Escombros, 1993). Romero made a typographic print poster with information about the exhibition.

En la página siguiente [On the next page]:
Juan Carlos Romero en la exposición de afiches en la estación de Barracas, Buenos Aires, 2003. Fotografía de Carlos Filomía. Archivo JCR [Juan Carlos Romero at the poster exhibition held at Barracas station, Buenos Aires, 2003. Photograph by Carlos Filomía. JCR Archive].


RESITEXIST
LAS PALABRAS SE PUDREN SOBRE EL PAPEL
W.M./JUAN CARLOS ROMERO 03

Asperezas de la palabra

En 1995 el grupo Escombros organizó, con el título "Todos o Ninguno", una nueva convocatoria a ocupar, durante el día 9 de diciembre, la calera derruida de Ringuelet que varios años antes había sido escenario de "Arte en las Ruinas". Allí Vigo propuso la realización de un "poema visual colectivo": bajo la consigna "sembrar la memoria para que no crezca el olvido", distribuyó bolsitas con papeles cortados e invitó a arrojarlos, simulando la acción de una siembra.[179] Romero, por su lado, participó de la convocatoria (ya no como integrante del grupo, del que se había separado dos años antes, después de la exposición en el MAM)[180] con una doble intervención. Por una parte, montó una "instalación gráfica" (denominación utilizada por el mismo artista para referirse a este tipo de práctica) con afiches impresos con dos palabras incompletas aunque claramente identificables, "DESOCU" y "EXTINC", colgados con broches a lo largo de una soga extendida entre dos paredes de la calera. En su precaria

Rough words

In 1995, under the title "Todos o Ninguno," the Escombros group made another call to occupy the blasted Ringuelet limestone quarry that had lodged "Arte en las Ruinas" some years before. Vigo suggested a "collective visual poem". Under the slogan "to sow memory to stop oblivion from thriving," he distributed little bags with pieces of paper and invited participants to pretend that they were sowing,[179] Romero, no longer a member of the group after the MAM exhibition[180], contributed two interventions. On the one hand, he mounted a "graphic installation" (this is how he named this type of practice) with posters on which he had printed two incomplete yet perfectly recognizable words: "DESOCU [UNEMP]" and "EXTINC". The posters were hung with clothespins along a rope stretched between two walls. The montage's precarious materials challenged the immediate context, in which unemployment and social exclusion shaped the tragic backside of neoliberal policies. Romero presented his installation about

materialidad, el montaje interpelaba el contexto inmediato, en el que la desocupación y la exclusión social configuraban los trágicos reversos del embate neoliberal. Romero presentaba una instalación sobre la marginalidad en los restos de una calera que en otro tiempo había constituido una fuente de trabajo, utilizando un procedimiento de impresión que más de veinte años antes había usado en los afiches de la instalación *Violencia* y que entonces solo era conservado en unas pocas imprentas tipográficas del conurbano bonaerense para la publicidad de las "bailantas". Los mismos afiches también circularon, plegados, en sobres de papel impresos en el frente con la inscripción "La desaparición" (título de la doble propuesta), que el artista distribuyó en el marco de la jornada. A partir de las ideas del sociólogo francés Robert Castel, quien sostiene que el desocupado, excluido del mercado laboral, es un "desafiliado" que pierde todo contacto con su entramado social,[181] Romero se refiere a la desocupación como una "nueva forma de desaparición (…) que trae consigo la pérdida del espacio social al que cada persona tiene derecho".[182] Su intervención en "Todos o Ninguno" trazaba, así, un inquietante anudamiento entre las dos palabras que formaban parte del precario montaje. Pero al mismo tiempo, el título de la intervención evoca, de manera inevitable, a los desaparecidos durante la última dictadura. En el doble enclave crítico que diagrama, la obra alude a la desocupación como una forma de extinción social (la desaparición de la clase obrera), a la vez que parece señalar, desde las reverberaciones de sentido precisas que su título abre y moviliza en el propio contexto de la calera abandonada, la continuidad de un modelo económico instalado tras el golpe militar de 1976 como correlato del terrorismo de Estado, y profundizado durante los gobiernos constitucionales desde 1983.

La desaparición es también el título de una serie de intervenciones posteriores del artista. En 1998 expuso, bajo esta denominación, una nueva instalación gráfica en el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza (Argentina). Entonces utilizó cuatro palabras cortadas ("DESOCU",

marginality on the remains of a limestone quarry that had been a source of employment, and he had resorted to a printing technique that he had used on the *Violencia* posters over twenty years before. This procedure was preserved by very few typographers in Greater Buenos Aires to advertise "bailantas"*. Those same posters, now folded, circulated inside envelopes on whose front side he had printed "La desaparición [The disappearance]", which was the title of his twofold intervention and that he distributed that day. Following French sociologist Robert Castel, who maintains that the unemployed individual, excluded from the labor market, is an "outcast" who has lost touch with his social network,[181] Romero states that unemployment is "a new form of disappearance [...] that entails the loss of the social space to which everyone is entitled".[182] His intervention in "Todos o Ninguno" disturbingly knotted together the two words included in his precarious montage. At the same time, the title chosen for the intervention inevitably recalls the disappeared in the last dictatorship. In its twofold critical stance, the work refers to unemployment as a manner of social extinction (the disappearance of the working class) while it seems to draw attention to the continuity of the economic model installed after the 1976 coup in correspondence with state terrorism and strengthened by constitutional governments as from 1983. This effect of meaning was achieved through the precision of the title and enhanced by the work's enclave: the abandoned limestone quarry.

Later interventions by the artist bore the same title. In 1998 he exhibited a new graphic installation named *La desaparición* at the Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza [Mendoza Municipal Museum of Modern Art] (Argentina). On this occasion he used four incomplete words ("DESOCU [UNEMP]", "EXCLUS", "MARGIN" y "EXTINC") on posters printed in typography, similar to the ones he had used in Ringuelet. He placed the posters in imitation of a mural, next to one another on a wall. The following year he presented *La desaparición* at the "Premio Internacional de Poesía Visual Vespella de Gaià [Vespella de Gaià

***Terror*, 2007. Afiches, impresión tipográfica. Vista de la instalación en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario. Fotografía de Juan Carlos Romero. Archivo JCR [Posters, typographed print. A view of the installation at the Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario. Photograph by Juan Carlos Romero. JCR Archive].**

"EXCLUS", "MARGIN" y "EXTINC") sobre afiches realizados en impresión tipográfica, similares a los de la instalación en Ringuelet, que dispuso sobre una pared, uno junto al otro, a la manera de un mural. Al año siguiente presentó *La desaparición* en el "Premio Internacional de Poesía Visual Vespella de Gaià" (Tarragona, España), en el que obtuvo el primer premio, instituido en homenaje al poeta visual español Joan Brossa, fallecido en 1998. En esta ocasión hizo imprimir las cuatro palabras del mural gráfico expuesto en Mendoza, sobre una tira vertical de papel.
En el año 2000 Romero mostró en la "I Bienal

International Visual Poetry Award]" (Tarragona, Spain), and earned the first prize, created as a tribute to Spanish visual poet Joan Brossa, deceased in 1998. This time he printed the four words used in Mendoza on a vertical strip of paper.
In 2000, at the "I Bienal Argentina de Gráfica Latinoamericana [First Argentine Biennial of Latin American Graphic Art]", organized by the Museo Nacional del Grabado [Print National Museum] Romero showed two new works of the *La desaparición* series, in which he stenciled the word sequence that he had used in the 1998 installation on four diapers for adults. Through the incomplete word that

***La desaparición (I)* y *(II)*, 2000. Pañales para adulto, esténcil y acrílico [Adult diapers, stencil, and acrylic], 68 x 90 c/u [each]. Colección del artista [The artist's collection].**

Argentina de Gráfica Latinoamericana", organizada por el Museo Nacional del Grabado, dos nuevas obras de la serie *La desaparición*, en las que imprimió con esténcil la secuencia de palabras utilizada en la instalación de 1998 sobre cuatro pañales para adultos. En la palabra interrumpida que parecía gastarse sobre la superficie del pañal, la obra superponía, en un perturbador registro, la referencia a la exclusión social con la cita elíptica al cuerpo enfermo. Ese mismo año Romero integró la representación argentina en la "7ma. Bienal de La Habana", organizada por el Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam. El grupo

seemed to wear off on the diaper's surface, the work achieved a disquieting overlap between its reference to social exclusion and the elliptical allusion to the sick body. That same year Romero was appointed to the Argentine delegation at the "7ma. Bienal de La Habana [VII Havana Biennial]", organized by the Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam. The Escombros group, which also participated in the Biennial, presented *Gift**, a container ornamented with a yellow ribbon tied in a bow, with warnings that the object contained toxic waste and a greeting card with best wishes from the First World countries. The work was implicitly related to *Proyecto de solu-*

Escombros, también participante de la Bienal, presentó *Gift (Regalo)*, un contenedor rodeado de una cinta amarilla que terminaba en un gran moño, con carteles que advertían que el objeto contenía residuos tóxicos y una tarjeta con los saludos de los países del Primer Mundo. La obra se construía en implícita referencia al *Proyecto de solución para el problema del hambre…*, el fardo de pasto que Pazos (uno de los integrantes de Escombros) había expuesto, como hemos mencionado, en la muestra que el CAYC organizó en 1972 en la plaza Roberto Arlt.[183]

Romero presentó allí una nueva versión de *La desaparición*. Con el antecedente de la instalación que dos años antes había montado en el Museo Municipal de Mendoza, cubrió 14 metros de una de

ción para el problema del hambre… [*A Project to solve the hunger problem…*], the bale of grass that Pazos (a member of Escombros) had exhibited at the 1972 CAYC exhibition at Roberto Arlt Square.[183]

Romero presented a new version of *La desaparición*. Basing it on the installation that he had mounted at the Museo Municipal de Mendoza two years earlier, he covered 14 meters of a wall in the Havana Fort with one hundred posters on which he printed the same series of incomplete words. In a brief text that he distributed among the attendants, he wrote, "unemployment, now affecting over two million Argentineans, inevitably leads to exclusion and marginalization, turning its victims into *mere bodies that, once abandoned, have lost their power of decision even in regard to their own existence.*"[184] The works sent to

las paredes del Fuerte de La Habana con cien afiches en los que imprimió la misma serie de palabras cortadas. "La desocupación que afecta ya a más de dos millones de personas en la Argentina", señaló en un breve texto que hizo circular en el marco de la Bienal, "lleva en forma inevitable a la exclusión y la marginación, convirtiendo a quienes son afectados en *solo cuerpos, que abandonados, ya no tienen poder de decisión ni aun sobre su propia existencia*".[184] Un argumento que las obras enviadas al Museo del Grabado, parecen condensar en los estratos de opacidad que diagraman las palabras impresas sobre la serie de pañales, como índices de una marginalidad que deja su huella *en* los cuerpos y las subjetividades.

La problemática de la exclusión social atravesó, en la producción de Romero de estos años, otros muchos soportes, dispositivos y estrategias de intervención. En 1998, como hemos mencionado, el GAPS (formación de la que participó el artista) organizó la *muestralibro* "Desocupación". En 1995 Romero realizó el libro de artista *5 poesías pobres*: poesías visuales que son otras tantas palabras cortadas reproducidas por fotocopia –"carenc", "desocu", "exclusi", "extinc", "marg"–, cuyo orden secuencial es susceptible de ser modificado por el lector. Como en la instalación que ese mismo año presentará en "Todos o Ninguno", el libro activa resortes de sentido que introducen las secuelas de la desocupación como problemáticas que la obra interroga desde su materialidad. En la continuidad interrumpida de la secuencia de palabras, en la porosidad de su registro incompleto sobre el soporte *pobre* del afiche o en la impresión por fotocopia, la marginalidad opera como una dimensión que trama el cuerpo mismo de las obras y diseña sus modos de interpelación. En *La traición de San Cayetano*, un nuevo libro de artista que realizó ese mismo año, Romero volvió sobre el tema de la desocupación. En una caja reunió páginas fotocopiadas de tres diarios (*Clarín*, *La Nación* y *Página/ 12*), a las que vació de los avisos comerciales, dejando "al descubierto"[185] las noticias. Así, los textos aparecen extrañamente interrumpidos por recuadros blancos, por insulares silencios

the Museo del Grabado seem to share an idea, condensed in the opacity layers outlined by the words on the diaper series as the traces of marginality *in* bodies and subjectivities.

In those years, Romero's production was pervaded by the problem of social exclusion, and he resorted to many other supports, devices, and intervention strategies. As has already been said, in 1998 the GAPS, a group in which Romero participated, organized the *bookshow* "Desocupación [Unemployment]". In 1995 Romero made an artist's book entitled 5 *poesías pobres [5 poor poems]*: visual poems composed of five incomplete, photocopied words –"carenc [shorta]", "desocu [unemp]", "exclusi", "extinc", "marg"–, whose sequential orden can be modified by the reader. As was the case with the installation that he brought to "Todos o Ninguno" later that year, the book triggers meanings induced by the consequences of unemployment, a problem that calls for reflection through the materials used. In the interrupted words of the sequence, in the porosity of their incomplete register on the *poor* support provided by the poster and the photocopy, marginality acts as dimension that constitutes the body of the works and organizes the manners in which to reflect about it. In *La traición de San Cayetano [San Cayetano's betrayal]*, another artist's book that Romero made that same year, he returned to the issue of unemployment. He photocopied pages from three newspapers (*Clarín*, *La Nación* y *Página/12*), removed the advertisements, "exposing" the news [185], and put them into a box. The blank spaces between texts make a weird impression of insular silences that interrupt the wholeness of the page. All the news selected highlight the exponential growth of the country's unemployment rates, a problem that the title of the work introduces through an ironic wink: San Cayetano, the patron saint of the unemployed, has "betrayed" his followers. Also, by stripping a newspaper page from advertising, Romero established a critical distance from both the media discourse and the effects of advertising on the news' projected meanings. He said that he was interested in "the lost word, the word hidden amid the excessive

***5 poesías pobres*, 1995. Libro de artista. Papel madera y fotocopias [An artist's book. Brown paper and photocopies], 29,7 x 42. Colección del artista [The artist's collection].**

que escinden la totalidad de la página. Las diversas noticias recopiladas coinciden en señalar el crecimiento exponencial de los índices de desocupación en el país, problemática que el mismo título de la obra introduce desde el guiño irónico: San Cayetano, patrono del trabajo, "ha traicionado" a sus fieles. Al mismo tiempo, en la acción de despojar a la página periodística de la publicidad comercial, Romero instala una distancia crítica respecto del discurso de los medios y de los efectos de la misma publicidad en las proyecciones de sentido de la noticia: "me interesa", argumentó el artista, "lo de la palabra perdida, la palabra disimulada frente a commercial information in the ads, as one reads the news together with the ads and misses the point of the news, for the sense often goes unnoticed."[186]

Along with the edition of objects, artists' books were one of the supports more intensely explored by Grupo 4 para el 2000, composed by Romero, Agüero, Paz y Volco.

Their first intervention as a group took place in 1995 at the "1er. Festival de Arte y Trabajo [First Art and Work Festival]" or, more precisely, on its margins, because according to Romero some members of the doorkeeper's union presumed that the artists were planning to "kick a fuss" and did not allow them to

la cantidad de información excesiva por la publicidad que tiene el periódico, sea que uno lee combinada la información con la publicidad y pierde sentido lo que tiene la noticia, ya que muchas veces pasa desapercibido".[186]

Junto con la edición de objetos, el libro de artista constituyó uno de los soportes más explorados por el Grupo 4 por el 2000, que Romero integró con Agüero, Paz y Volco.

La primera intervención conjunta como grupo tuvo lugar en 1995 en el "1er. Festival de Arte y Trabajo", o más precisamente en sus márgenes, debido a que, según refiere Romero, integrantes del sindicato de porteros, que probablemente imaginaron que los artistas planeaban hacer "un escándalo" en el evento, no les permitieron ingresar. Los cuatro artistas

enter the building. Then the four artists decided to distribute in the street the objects that they had prepared for the festival: one hundred loaves of bread pierced with nails and intervened with red paint and adhesive tape inside paper bags with the inscription "El Fracaso [Failure]". At the beginning of the following year they sent by post a larger edition of tins containing an intervened loaf of bread and a piece of barbed wire. In June, again under the title *El Fracaso*, Paz, Romero, and Volco participated in the "Eco. La última palabra [Echo. The last word]" collective exhibition, held at the Salas Nacionales de Cultura Palais de Glace and announced as the "Primera Muestra de Arte Ecológico [First Exhibition of Ecological Art]". The said artists' installation consisted of bread loaves nailed through three long, white wooden planks sup-

Hilda Paz, Juan Carlos Romero y Teresa Volco. *El fracaso*, 1996. Vista de la instalación en la exposición colectiva "Eco. La última Palabra" en las Salas Nacionales de Exposición Palais de Glace. Fotografía Juan Carlos Romero. Archivo JCR [A view of the installation at the "Eco. La última Palabra" collective exhibition at the Palais de Glace National Exhibition Halls. Photograph by Juan Carlos Romero. JCR Archive].

S/t [N/t], 2000. Vista de la instalación en la exposición colectiva "Instalando", organizada por el Centro de Arte Moderno de Quilmes en el Museo Municipal de Artes Visuales Víctor Roverano de Quilmes, provincia de Buenos Aires. Fotografía de Juan Carlos Romero. Archivo JCR [A view of the installation at the "Instalando" collective exhibition staged by the Centro de Arte Moderno de Quilmes at the Museo Municipal de Artes Visuales Víctor Roverano de Quilmes, Province of Buenos Aires. Photograph by Juan Carlos Romero. JCR Archive].

optaron entonces por distribuir en la calle los objetos que habían preparado para el festival: cien panes atravesados por clavos e intervenidos con pintura roja y cinta adhesiva, dentro de bolsas de papel impresas con la inscripción "El Fracaso". A comienzos del año siguiente hicieron circular por correo una edición mayor de latas que contenían un nuevo pan intervenido y un fragmento de alambre de púa. En junio, también bajo el título *El Fracaso*, tres de los integrantes del grupo (Paz, Romero y Volco) participaron en la exposición colectiva "Eco. La última palabra" –anunciada como "Primera Muestra de Arte Ecológico"–, en las Salas Nacionales de Cultura Palais de Glace, con una instalación de tres largas

ported on trestles.[187] The process undergone by the work from the "Festival de Arte y Trabajo" intervention to the Palais de Glace installation was shown in the catalog through a graph designed by Romero. Speaking about the group's installation and addressing a challenge at the ruling principles of an exhibition focusing on ecology, Volco declared that "hunger is the boundary to ecology; we believe that it is impossible to do some serious work on ecology when people cannot make ends meet [...] the options are staging a divertimento to ease one's conscience or solving basic problems in all the society. Otherwise it is impossible to raise awareness about the importance of ecology."[188] For his part, Romero remarked

tablas de madera pintadas de blanco y sostenidas por caballetes, sobre las que clavaron los panes.[187] El proceso de la obra, desde la intervención del grupo en el "Festival de Arte y Trabajo" hasta la presentación en el Palais de Glace, aparecía graficada en el catálogo de la muestra en un esquema realizado por Romero. En una dirección que tensionaba los mismos criterios rectores de una exposición centrada en la problemática ecológica, Volco señaló, en relación con la instalación del grupo, que "el límite de la ecología es el hambre; nosotros creemos que es imposible hacer ecología en serio si la gente no tiene para comer (…) o bien lo que se hace es un divertimento para aliviar la conciencia y nada más, o se resuelven problemas básicos de la totalidad de la sociedad porque si no es imposible generar una conciencia ecologista".[188] Por su parte, Romero observó que "hay dos tercios de la población mundial que son basura, considerados así por los que dominan el mundo".[189]

En los años siguientes Romero integró la Mutual Art Gentina, colectivo que nucleó a numerosos artistas de diferentes generaciones y con trayectorias estéticas diversas, algunos de ellos, como Romero, involucrados activamente en la militancia desde los años sesenta: Diana Dowek, Fernando Fazzolari, León Ferrari, Rosana Fuertes, Andrés Garavelli, Eduardo Medici, Diego Melero, Daniel Ontiveros, Magdalena Pagano, Hilda Paz, Alejandro Saavedra, Viviana Sasso, Sergio Schmidt y Teresa Volco. El nombre del grupo evoca el de la emblemática Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos, fundada en 1934 en Rosario por Antonio Berni y otros jóvenes artistas. Entre 1999 y 2001 la Mutual desarrolló una serie de acciones callejeras, pegadas de afiches y volanteadas. Su primera "acción gráfica", coordinada por la galerista Pelusa Borthwick, tuvo lugar el 19 de junio en el microcentro de Buenos Aires. Desde la propuesta de "interrumpir el tejido urbano con un mensaje distinto del publicitario",[190] los artistas pegaron afiches de diferentes colores con frases y lemas diversos, sobre un largo tapial ubicado en la calle Reconquista, entre Córdoba y Viamonte, cerca de la

that "according to the masters of the world, two thirds of the world population are trash."[189]

In the following years, Romero joined the Mutual Art Gentina, a collective that gathered many artists from different generations and artistic backgrounds. Some of them, like Romero himself, had been active militants since the 1960s: Diana Dowek, Fernando Fazzolari, León Ferrari, Rosana Fuertes, Andrés Garavelli, Eduardo Medici, Diego Melero, Daniel Ontiveros, Magdalena Pagano, Hilda Paz, Alejandro Saavedra, Viviana Sasso, Sergio Schmidt, and Teresa Volco. The group's name evokes the emblematic Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos [Popular Mutual Associations for Visual Arts Students and Artists] established in Rosario in 1934 by Antonio Berni and other young artists. Between 1999 and 2001 the Mutual carried out a number of street actions such as gluing posters onto external surfaces and distributing flyers. Their first "graphic action", coordinated by gallery owner Pelusa Borthwick, took place in midtown Buenos Aires on June 19. With the proposal of "disrupting the urban tissue with a message that differs from advertising",[190] the artists glued posters of various colors with a variety of phrases and slogans onto a long wall on Reconquista St. between Córdoba Av. and Viamonte St. The wall stood near Borthwick's gallery (Arcimboldo) and the Rectorate of Buenos Aires University. In the *opacity* of its texts, that opposed the *transparent* logic of publicity, the collective's intervention mixed, for example, a quote from Alejandra Pizarnik ("If I say bread, will I eat?") with a May 68 slogan ("Neither a robot nor a slave"), and Romero's provocative phrase "The third millenium, a piece of shit!" In a daily that Romero and García Delgado published after the event and in which they documented its developments, artist Mónica Giron pointed out the apparent contradictions of an intervention carried out across from a midtown gallery. She wrote that although the posters shared the impersonal imprint of typographic print and the collective's name, they could be individualized because of each artist's signature. "The posters –wrote Giron–, change their historical potential to cause political

***La traición de San Cayetano*, 1995. Libro de artista. Carpeta de cartón, fotocopia y tinta [An artist's book. A cardboard folder, photocopy, and ink], 45 x 32. Colección del artista [The artist's collection].**

galería Arcimboldo, propiedad de Borthwick, y del Rectorado de la Universidad de Buenos Aires. En la *opacidad* de su tejido textual, contraria a lo lógica *transparente* de la publicidad comercial, la intervención del colectivo cruzaba, entre otras, una cita de Alejandra Pizarnik ("Si digo pan, ¿comeré?"), con una consigna de Mayo del 68 ("Ni robot ni esclavo") y la provocativa expresión "El tercer milenio ¡una cagada!", firmada por Romero. En un periódico que este y García Delgado editaron con posterioridad a la acción y en el que documentaron el desarrollo de la misma, la artista Mónica Giron señaló las aparentes contradicciones de una intervención realizada frente a una galería céntrica y donde los afiches, aunque unificados bajo el registro impersonal de la impresión tipográfica y el nombre del colectivo, aparecían, sin embargo, individualizados con el nombre (la "firma") del artista que los había realizado. "Los afiches –escribió Giron–, transforman su potencial histórico de impacto político (basado en la dispersión, el trabajo veloz y nocturno en el lugar prohibido o inesperado, la aparición simultánea en lugares remotos), al instalarse, ordenados, acotados, frente al público que transita esas veredas específicas de la ciudad de Buenos Aires. Parecen en cambio prolongar, imaginariamente, el espacio de una galería de arte a la vereda. Esa intención se manifiesta con los nombres de los artistas y por el diagrama de la 'exposición'".[191]

El 16 de octubre de 1999, con motivo de la proximidad de las elecciones presidenciales del 24 de octubre, la Mutual realizó una nueva acción en la esquina de Córdoba y Florida, en el horario de mayor circulación de gente. Bajo la irónica consigna "Cierre de campaña", los artistas distribuyeron cierres relámpago y sobres con una feta de salame (una provocativa modalidad que entonces comenzaba a circular como forma de impugnar el voto durante las elecciones). Ese mismo año, también en ocasión de las elecciones, el grupo Ojo de Vidrio (inicialmente GAPS, integrado por Mónica García, Paz, Mariana Perota, Romero, Sasso y Alicia Zárate) convocó a la *muestralibro* "El Candidato". El juego de sílabas que introduce el nombre de la propuesta

impact (based on dispersion, on fast work done at night at some forbidden or unexpected place, on their simultaneous appearance at remote locations) when they are neatly displayed to the eyes of pedestrians walking along specific city streets. In fact, they seem to imaginarily extend the space of the art gallery onto the sidewalk. This becomes manifest through the inclusion of the artists' names and the layout of the 'exhibition'".[191]

On October 16, 1999, on occasion of the presidential elections to be held on Oct. 24, the Mutual carried out another action in the rush hours at the corner of Córdoba and Florida. Under the ironic slogan "Campaign closure", the artists distributed zippers and envelopes containing a slice of salami, a provocative strategy that was beginning to be spoken of as a way to void votes. That same year, and also in relation to the elections, the Ojo de Vidrio group, that had begun as GAPS with Mónica García, Paz, Mariana Perota, Romero, Sasso, and Alicia Zárate, issued a call for a *bookshow* entitled "El Candidato [The candidate]". The pun induced when splitting the name –"Can-didato*"– works as a parodic inversion that demeans or ridicules political candidates by equating them with a dog. The book was published in June, with contributions from forty artists, and was presented at the El Taller bar and then exhibited at CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina [Documentation and Research Center for Left-wing Culture in Argentina]) and at the foyer of the Cosmos cinema.[192]

Ever since its creation in 2003 to date, street actions, marches, and demonstrations have mostly characterized the poetic-and-political intervention of the Artistas Plásticos Solidarios group (APS). Composed by Dowek, Ferrari, Ricardo Longhini, Ana Maldonado, Adolfo Nigro, Noé, and Romero, the group first took action by staging a march toward the American Embassy against the invasion to Iraq. In the following years it carried out similar protests after Israel invaded Lebanon (2006) and the Gaza Strip (2009). Its members have been active participants in the annual marches claiming justice for Julio

Integrantes de la Mutual Art Gentina durante la primera "acción gráfica" del colectivo en el microcentro de Buenos Aires, 19 de junio de 1999. Archivo JCR [Members of the Mutual Art Gentina during the collective's first "graphic action" in downtown Buenos Aires, June 19, 1999. JCR Archive].

–"Can-didato"– opera como inversión paródica que descalifica o ridiculiza a los mismos candidatos políticos, al animalizarlos en la figura de un perro. El libro, editado en junio, contó con la participación de cuarenta artistas, y fue presentado en el bar El Taller y expuesto posteriormente en el CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina) y en el hall del cine Cosmos.[192]

Las acciones en la calle en marchas y manifestaciones públicas vienen constituyendo uno de los principales modos de intervención poético-política del grupo Artistas Plásticos Solidarios (APS), desde su formación en el año 2003 hasta el presente. Integrado por Dowek, Ferrari, Ricardo Longhini, Ana Maldonado, Adolfo Nigro, Noé y Romero, el

López's second disappearance (September 2006) after playing key witness in the trial against genocide Miguel Etchecolatz. A former policeman and right-hand man to former Buenos Aires Province Chief of Police General Ramón Camps in the last dictatorship, Etchecolaz was sentenced to life imprisonment.

In its flyers, distributed at several demonstrations, the group describes itself as "a group that started meeting [...] to discuss human rights issues and to claim for the dignity of individuals, carrying out actions against injustice leveled at our people and the peoples of other countries."

In 2005 APS organized an action to protest against the visit to Argentina of the then American President George Bush Jr. They marched bearing banners that read "Malvenido Mr. Bush [Unwelcome Mr. Bush]".

Aspecto de la marcha con pancartas "Malvenido Mr. Bush", convocada por el grupo Artistas Plásticos Solidarios, en repudio a la visita del entonces presidente estadounidense George Bush (hijo) a la Argentina, 2005. Fotografía de Juan Carlos Romero. Archivo JCR [A partial view of the banners and demonstration called "Malvenido Mr. Bush", by the Artistas Plásticos Solidarios Group against the visit to Argentina of the then American President George Bush Jr., 2005. Photograph by Juan Carlos Romero. JCR Archive].

grupo realizó su primera acción con una marcha a la Embajada de Estados Unidos en repudio a la invasión a Irak. En los años siguientes llevó a cabo acciones similares luego de la invasión del Estado de Israel al Líbano (2006) y a la Franja de Gaza (2009). El grupo viene participando de manera activa en las marchas que se realizan anualmente en reclamo de justicia por la segunda desaparición de Julio López desde septiembre de 2006, tras su declaración como testigo clave en la causa por la que el genocida Miguel Etchecolatz –ex policía y mano derecha del ex general Ramón Camps, Jefe de Policía de la provincia de Buenos Aires durante la última dictadura– fue condenado a cadena perpetua. En volantes distribuidos en diferentes manifestaciones, el colectivo se caracteriza como "un grupo que se comenzó a reunir (…) en torno a temas relacionados con la

That same year they participated in the organization of a massive exhibition at the Palais de Glace under the slogan "Artistas Plásticos por Kosteki y Santillán [Visual Artists supporting Kosteki and Santillán]", in tribute to picketers Maximiliano Kosteki and Darío Santillán. The two youths had been murdered on June 26, 2002 at Puente Pueyrredón in the so-called Avellaneda massacre as the police under orders of provisional President Eduardo Duhalde was repressing a picket demonstration. The exhibition had a large attendance, and gathered works by one hundred artists and numerous groups. Drawings and paintings authored by the two victims were also exhibited. Their relatives, together with militants from the Frente Popular Darío Santillán, organized a demonstration and a cultural gathering outside the Palais de Glace. A few months after the beginning of the oral

lucha por los derechos humanos y el reclamo por la dignidad de las personas, realizando acciones como respuesta a las injusticias hacia nuestro pueblo y pueblos de distintos lugares del mundo".
En 2005 APS organizó una acción de repudio frente a la visita a la Argentina del entonces presidente estadounidense George Bush (hijo), con una marcha en la que los participantes llevaron pancartas con el texto "Malvenido Mr. Bush". Ese mismo año el grupo participó en la organización de una multitudinaria exposición en el Palais de Glace, bajo el lema "Artistas Plásticos por Kosteki y Santillán", en homenaje a los piqueteros Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, asesinados el 26 de junio de 2002 en el Puente Pueyrredón (en la llamada "masacre de Avellaneda"), durante la represión policial a una manifestación de grupos piqueteros, ordenada por el gobierno del ex presidente interino Eduardo Duhalde. Con la participación de cien artistas y numerosos grupos, la muestra contó asimismo con una masiva concurrencia de público. También se exhibieron dibujos y pinturas realizados por los dos jóvenes asesinados; y sus familiares, junto con militantes del Frente Popular Darío Santillán, organizaron una movilización y una jornada cultural en las afueras del Palais de Glace. A pocos meses de iniciado el juicio oral por el asesinato de Kosteki y Santillán, la exposición se inscribía en una extendida trama de acciones y reclamos colectivos por la condena no solo de los policías responsables, sino también de los autores intelectuales de la masacre.[193]
Longoni aborda las tensiones que la convocatoria hizo visibles al trasladar una experiencia cuya densidad conflictual se inscribía en las calles, al interior de una institución oficial, en una coyuntura política, además, "en la que los piqueteros son identificados con los que perturban la recomposición", aunque "el lugar que finalmente ocupó la muestra [un pasillo de la institución] fue marginal dentro del esquema del edificio".[194]
La apropiación de imágenes y textos provenientes de los medios de comunicación y su inversión crítica –problemática inaugurada con la instalación *Violencia* de 1973–, constituye una operación cen-

Volante diseñado por Juan Carlos Romero y firmado por Artistas Plásticos Solidarios que circuló en las marchas por la segunda desaparición de Julio López. Archivo JCR [A flyer designed by Juan Carlos Romero and signed by Artistas Plásticos Solidarios that was circulated in the marches held on occasion of Julio López's second disappearance. JCR Archive].

trial to determine responsibility for the murders, the exhibition spread into collective actions and claims so that not only the shooting policemen but also the intellectual authors of the massacre were convicted.[193]
Longoni broaches the tensions that the call rendered visible by transferring a street conflict to the premises of an official institution. Besides, this happened in a political context "in which picketers are defined as those who disrupt unity", although "finally the exhibition was confined to a marginal space [a corridor] in the layout of the building."[194]
Appropriation of images and texts from the media and their critical inversion –a strategy that began in 1973 with the installation called *Violencia* –has con-

tral en la producción de Romero desde la década del noventa. A través de una serie de intervenciones (tachaduras, subrayados, reescrituras, montajes) sobre textos de la prensa gráfica, la obra disputa su tenor crítico en la puesta en tensión de aquello que los dispositivos del diario y la noticia hacen *visible* –lo constatable como información al nivel de la superficie del texto– con la lectura entrelíneas de lo que aparece *invisibilizado*, encubierto, deliberadamente disimulado. Al hacer reverberar lo que el texto esconde (interesadamente) bajo sus capas de opacidad, la obra de Romero introduce la aspereza conflictual del sentido como dimensión que desarma la trama de relaciones de poder que articulan el espesor del texto, trastornando "la lógica férrea de la falsa 'unidad' de lo Visible",[195] que los medios celebran en su reiterada prédica de la transparencia comunicacional.

En 2003 Romero envasó en distintos frascos tres ejemplares triturados del diario *Clarín* (el diario de mayor tirada en Argentina) correspondientes a fechas sucesivas, junto con un 1 dm^3 de tierra negra orgánica. El conjunto, expuesto en diciembre en la Barraca Vorticista, lleva un título elocuente e inquietante: *Las palabras se pudren en el papel*.

La preocupación en torno a los mecanismos mediante los cuales los medios construyen y administran la información, no era nueva en la producción de Romero. En 1972, junto con Leonetti y Pazos realizó un video titulado *Crítica a los medios*, con una cámara prestada por Glusberg.[196] El video fue presentado bajo el sello Ediciones Tercer Mundo,[197] junto con otros de integrantes del Grupo de los Trece, en los "Encuentros Internacionales de Video", impulsados por el CAYC entre 1974 y 1976.[198] En *Crítica a los medios*, los tres artistas registraron fotografías tomadas del diario *El Día* de La Plata, separadas del conjunto de textos que las acompañan, para proponer una reflexión acerca de los modos mediante los cuales la imagen es anclada a determinadas asignaciones semánticas que en ocasiones, señaló Romero, llegan a neutralizar su "sentido más crítico de la realidad".[199]

En el libro de artista *Enciclopedia*, que realizó entre

***Enciclopedia*, 1999-1999. Caja de cartón con 227 páginas numeradas, recortes de prensa, fotocopias, fotografías, tinta y lápiz sobre papel [A cardboard box containing 227 numbered pages, press clippings, photocopies, photographs, ink, and pencil on paper], 5.8 x 23 x 33. Colección del artista [The artist's collection].**

stituted a central operation in Romero's production since the 1990s. By means of sundry interventions (striking out, underlining, rewriting, montages) on texts borrowed from the printed press, his work shows its critical nature by challenging what newspapers and news render *visible*. In other words, what can be verified as information on the surface textual level is contrasted with the between-lines reading of what has been rendered *invisible*, covered, deliberately concealed. By casting light on what the text wishes to hide under layers of opacity, Romero's work introduces the conflictive roughness of meaning as a dimension that tears apart the relational network of power relations that articulate the density of the text, disrupting "the unwavering logic of the false unity of the Visible",[195] celebrated by the media in their recurrent preaching of communicational transparence.

In 2003 Romero bottled in several jars three crushed successive issues of *Clarín* newspaper (Argentina's largest daily) and 1 cubic decimeter of organic black soil. The composition, exhibited at the Barraca Vorticista in December, goes by the eloquent and disturbing name of Las *palabras se pudren en el papel [Words rot in paper]*.

This was not the first time that Romero's work expressed concern about the mechanisms through which the media construct and manage information. In 1972, with Leonetti and Pazos, he shot a video entitled *Crítica a los medios [Criticism of the media]* with a camera borrowed from Glusberg.[196] The video was presented under the Ediciones Tercer Mundo label,[197] together with other members of the Grupo de los Trece, in the "Encuentros Internacionales de Video" sponsored by CAYC between 1974 and

Juan Carlos Romero
ENCICLOPEDIA
Buenos Aires, Argentina
1996/1999
CORDOBA
Oposición a una reforma educativa
CORDOBA, AGOSTO 1996
Fidel CASTRO
ACERCA DEL HAMBRE
3006/1343/50/0 02 RK-1
GRADE SIZES
1042 590 820 M 80.0
REAMS SHEETS PILES
1413902063 25 12500 1
P Pakkaus
29.09.1993 14:18:56

víctima

Asesinan

ata

protestas

tránsito e

Asesinan

sargento

eneral

onurbano

colapso

reclama

s Naciones

Por dos protestas esperan un caos de tránsito en el centro

La CGT oficial ya hizo su marcha

Asesinan de tres balazos a un sargento de la Policía Federal

Un preso vuelve a denunciar un complot

Información General

Las fiscalías del Conurbano están al borde del colapso

Arias Uriburu reclama por sus hijos ante las Naciones Unidas

Clarín

Crédito de los bancos por 3.500 millones

Clarín

Emir Yoma, preso por el tráfico de armas

Boca y River, la pasión que nunca afloja

Cavallo: "Nadie va a topcar los plazos fijos"

Clarín

Armas: involucran a un ex embajador de EE.UU.

Pagarán impuesto los cheques depositados en cajas de ahorro

Toledo se imponía en Perú, pero habrá segunda vuelta

que

Arrojan

rehén

Inform
VIOLENCIA SIN LIMITE
Asaltan
matan

Arrojan ag
a la Embaj
La organización ambientalista Gr
Palermo • Acusa al gobierno de N

tal ataque a
ió y la otra e

Flores y
de rehén
Policía, alertada por un vecino, cerró
ela seguía en manos de los asaltante
El delito
más temido

Información General
Asaltan a una familia y matan a uno de los hijos

Arrojan agua de las inundaciones a la Embajada de Estados Unidos

Brutal ataque a dos ancianas: una murió y la otra está muy grave
Una discusión que terminó en tragedia

Asaltan una casa en Flores y toman a una familia de rehén
Buscan a dos hermanastros

Clarín
Balza habla de mafias y culpa a los ex ministros
1904
Cavallo pacta con Ruckauf una ayuda a Buenos Aires

Clarín
Armas: Menem fue a visitar a Yoma a la cárcel
1104
Ruckauf pide para ajustar y privatizar
Legalizaron la eutanasia en Holanda

Clarín
Armas: ahora puede quedar preso Erman
1204
River ganó con susto y San Lorenzo sigue cerca
EE.UU. cedió y China dejó en libertad a toda la tripulación
Grave acusación de un juez al secretario de Seguridad

En la página anterior [On the previous page]: *La palabra oculta*, 2001. Instalación gráfica: impresión digital, diarios, esténcil, 200 x 800. Detalle de la instalación en el marco de la exposición "Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra" en la Fundación OSDE. Colección del artista [Graphic installation: digital print, newspapers, stencil, 200 x 800. A detail of the installation in the "Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra" exhibition at the Fundación OSDE. The artist's collection].

1996 y 1999, Romero retomó, desde la recolección asistemática de todo tipo de materiales impresos, la estrategia apropiacionista ampliamente explorada en su obra gráfica. *Enciclopedia* es una caja con 227 páginas que reúne recortes de prensa y fotografías de diarios y revistas, publicidad comercial, gráfica popular, fotocopias, *collages*, poesías visuales y textos intervenidos. El heterogéneo *corpus* extiende y desborda, en su promiscua asociación en el interior de la caja, en las inesperadas fricciones que introduce en la secuencialidad azarosa de los recorridos que diagrama, ajena a toda organización preconcebida, una práctica que atraviesa la producción del artista desde mediados de los sesenta. El libro no parece responder a otra lógica que a la del *rejunte*, a la simple recolección de objetos encontrados (y en algunos casos modificados), recortados de su trama de sentido y agrupados en la caja que sirve de continente al inclasificable cuerpo de materiales. En tal sentido, la *Enciclopedia* de Romero constituye una inversión de la misma enciclopedia como dispositivo, en tanto elude irónicamente su orden sistemático y sus pretensiones de universalidad con el propósito de hacer explícito, al mismo tiempo, el carácter arbitrario (contingente, históricamente construido) de toda clasificación. Pero al mismo tiempo, el libro de artista opera como una suerte de *inventario* de toda una serie de operaciones y recursos presentes en la obra gráfica de Romero.
En el año 2001 Romero participó en la "24th International Biennial of Graphic Arts" de Ljubliana (Eslovenia) con *La palabra oculta*, una instalación

1976.[198] In *Crítica a los medios*, the three makers recorded photographs from the La Plata *El Día* newspaper, detaching them from the corresponding texts to propose some reflection about the ways in which an image is anchored to given meanings that, according to Romero, may neutralize its "deepest critical sense of reality."[199]
In his book *Enciclopedia*, made between 1996 and 1999, Romero restarted to randomly collect all sorts of printed materials and took up once more the appropriation strategy widely explored in his graphic work. *Enciclopedia* is a box containing 227 pages of press clippings, newspaper and magazine photographs, advertisements, popular graphic art, photocopies, collages, visual poems, and intervened texts. This heterogeneous *corpus* expands and flows over through its promiscuous association inside the box, through the unexpected friction it introduces in the random sequencing of the possible paths, oblivious of any predetermined organization. Such uses have pervaded Romero's practice since the mid-60s. The book's logic does not seem to be other than *cramming together*, collecting found (sometimes altered) objects, separating them from their original semantic map and grouping them in a box that confines such an unclassifiable set of materials. In this sense, Romero's *Enciclopedia* stands for an inversion of an encyclopedia insofar as it ironically subverts its systematic array and its claims to universality in order to make explicit the arbitrary (and contingent, historically constructed) nature of every classification. Still, at the same time, the artist's book works as a sort of *inventory* of a long series of operations and devices found in Romero's graphic work.
In 2001 Romero participated in the "24th International Biennial of Graphic Arts" held in Ljubljana (Slovenia) with *La palabra oculta [The hidden word]*, an installation composed of three digitally printed series of sheets containing words, headlines, and pages from the *Clarín* daily and arranged in three parallel rows across eight meters of the hall floor. The system started with a row exhibiting issues published between April 1 and April 20 of that year. The two other rows showed news and headlines in

***Las palabras se pudren en el papel*, 2003. Tres frascos de vidrio con etiquetas impresas, ejemplar completo del diario *Clarín* y 1 dm^3 de tierra negra orgánica [Three glass jars with printed labels, a full issue of the *Clarín* newspaper, and 1 dm^3 of black organic earth], 22,5 x Ø16 c/u [each]. Colección del artista [The artist's collection].**

conformada por tres series de placas –editadas e impresas digitalmente– con palabras, titulares y páginas tomadas del diario *Clarín*, dispuestas en tres filas paralelas ubicadas en el suelo de la sala, a lo largo de una extensión de ocho metros. Una primera fila, punto de partida del sistema, exhibía los diarios publicados entre el 1º y el 20 de abril de ese año. Las dos filas siguientes, noticias y titulares de cada uno de los diarios. Por último, una cuarta fila mostraba una serie de diez placas rojas con las palabras "pánico", "sacrificio", "víctima", "asesinan", "ataque", "arrojan", "rehén", "condena", "amenaza", "conflicto", tomadas de los mismos titulares.

En *La palabra oculta* Romero despega a la palabra de la trama textual, la recorta del registro aplanador del *mass-media*, con el propósito de activar en el espectador una interpretación crítica respecto no solo de la construcción (deliberadamente interesada) de la noticia por parte de los medios, sino también del modo en que una serie de términos son vaciados de su contin-

each of these issues. Finally, a fourth row displayed ten red plates with the words "panic", "sacrifice", "victim", "murder", "attack", "throw", "hostage", "conviction", "threat", and "conflict" on them. These words appeared in the headlines above.

In La *palabra oculta* Romero separated the word from the textual net, severing it from the crushing mass media register in order to encourage the viewer to think of a critical interpretation. This interpretation should address not only the media's deliberately biased construction of the news but also the way in which a series of words is depleted of its contingency

En la página siguiente [On the next page]:
***Todos somos Negros*. Intervención callejera en el marco de la exposición en la Galería Perro Verde, Buenos Aires, marzo de 2010. Fotografía de Luis Espinosa. Archivo JCR [Street intervention in the context of the Perro Verde Gallery exhibition, Buenos Aires, March 2010. Photograph by Luis Espinosa. JCR Archive].**

de descuento* en LCDs

ADEMAS, DEL 20 AL 25 DE MARZO

CON LAS TARJETAS VISA, MASTERCARD Y VISA DÉBITO BANCO PROVINCIA.

HASTA EN 30 CUOTAS SIN INTERES(**)

Banco Provincia

AHORA TODOS SOMOS NEGROS

TODOS LOS CIUDADANOS, DE AQUI EN ADELANTE, SERAN CONOCIDOS POR LA DENOMINACION GENERICA DE NEGROS - ARTICULO 14 -

CONSTITUCION HAITIANA DE 1805

INTOLERANCIAS / JUAN CARLOS ROMERO - PERRO VERDE GALERIA DE ARTE 2010

AHORA TODOS SOMOS NEGROS

TODOS LOS CIUDADANOS, DE AQUI EN ADELANTE, SERAN CONOCIDOS POR LA DENOMINACION GENERICA DE NEGROS - ARTICULO 14 -

CONSTITUCION HAITIANA DE 1805

INTOLERANCIAS / JUAN CARLOS ROMERO - PERRO VERDE GALERIA DE ARTE 2010

AHORA TODOS SOMOS NEGROS

TODOS LOS CIUDADANOS, DE AQUI EN ADELANTE, SERAN CONOCIDOS POR LA DENOMINACION GENERICA DE NEGROS - ARTICULO 14 -

CONSTITUCION HAITIANA DE 1805

INTOLERANCIAS / JUAN CARLOS ROMERO - PERRO VERDE GALERIA DE ARTE 2010

AHORA TODOS SOMOS NEGROS

TODOS LOS CIUDADANOS, DE AQUI EN ADELANTE, SERAN CONOCIDOS POR LA DENOMINACION GENERICA DE NEGROS - ARTICULO 14 -

CONSTITUCION HAITIANA DE 1805

INTOLERANCIAS / JUAN CARLOS ROMERO - PERRO VERDE GALERIA DE ARTE

ARGENTINA DE COSTAS MARINA INFRAESTRUCTURA DE ENTRETENIMIENTO DEPORTE S.A. (AV. DEL CAMPO 1420 CAPUAL FED. CUIT: 30-71220052-2). (**) PROMOCIÓN VALIDA PARA LA COMPRA EN LAS CATEGORIAS DE LCDS (TV LCDs Y MONITORES) DEL 20/03/2010 AL 25/03/2010 AMBAS FECHAS INCLUSIVE. VÁLIDA SÓLO EN LA PROVINCIA Y CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES. NO APLICA A VENTA TELEFÓNICA Y A VENTA POR INTERNET WWW.INSTALADOS.COM. LA PROMOCIÓN NO ES ACUMULABLE CON OTRAS PROMOCIONES VIGENTES. (**) COSTO FINANCIERO TOTAL (CFT) NOMINAL ANUAL 0,00%. TASA EFECTIVA ANUAL 0,00%. PRECIOS VÁLIDOS EN UN SOLO PAGO O HASTA EN 30 (TREINTA) CUOTAS SIN INTERES PARA EL CASO DE COMPRA POR VISA Y MASTERCARD EN EL ÁMBITO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES. EL REINTEGRO CORRESPONDIENTE CON LA TARJETA DE CRÉDITO VISA Y MASTERCARD SE VERÁ REFLEJADO EN EL RESUMEN DE CUENTA CORRESPONDIENTE PARA EL CASO DE LA TARJETA DE CRÉDITO. EL MONTO DEBITADO EN LOS DOCUMENTOS DE LA CUENTA DEL CLIENTE DENTRO DE LAS 72 HORAS HÁBILES DE REALIZADA LA COMPRA. BANCO PROVINCIA DE BUENOS AIRES. CUIT 33-99924210-9. SAN MARTÍN 137, CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES.

CFT: 0,0

de descuento

ADEMAS, DEL 20 AL 25 DE MARZO

CON LAS TARJETAS VISA, MASTERCARD Y VISA DÉBITO BANCO PROVINCIA.

HASTA EN **30** CUOTAS SIN INTERES(**)

Banco Provincia

A COMPRA EN LAS CATEGORIAS DE LCDS(TV LCDs Y MONITORES) DEL 20/03/2010 AL 25/03/2010, AMBAS FECHAS INCLUSIVE. LA PROMOCION NO ES ACUMULABLE CON OTRAS PROMOCIONES VIGENTES. (**)COSTO FINANCIERO TOTAL (CFT) NOMINAL ANUAL ES: TASA NOMINAL ANUAL 0,00%. TASA EFECTIVA ANUAL 0,00%. PRECIOS VALIDOS EN UN SOLO PAGO O HASTA EN 30 (TREINTA) CUOTAS. EL REINTEGRO CORRESPONDIENTE CON LA TARJETA DE CREDITO VISA Y MASTERCARD SE VERA REFLEJADO EN EL RESUMEN DE CUENTA CORRESPONDIENTE. PARA EL CASO DE LA TARJETA DE CREDITO VISA Y MASTERCARD SE VERA REFLEJADO EN EL RESUMEN DE CUENTA CORRESPONDIENTE. PARA EL CASO DE LA TARJETA DE DEBITO, EL MISMO IMPACTARA EN LOS MOVIMIENTOS DE LA CUENTA DEL CLIENTE DENTRO DE LAS 72 HORAS HABILES DE REALIZADA LA COMPRA. BANCO PROVINCIA DE BUENOS AIRES. CUIT 33-999242109. SAN MARTIN 137, CIUDAD AUTONOMA DE BUENOS AIRES.

www.MUSIMUNDO.com

AHORA TODOS SOMOS NEGROS

TODOS LOS CIUDADANOS, DE AQUI EN ADELANTE, SERAN CONOCIDOS POR LA DENOMINACION GENERICA DE NEGROS · ARTICULO 14 ·

CONSTITUCION HAITIANA DE 1805

INTOLERANCIAS / JUAN CARLOS ROMERO - PERRO VERDE GALERIA DE ARTE 2010

MUSIMUN

20% de descuento* en LCDs

ADEMAS, DEL 20 AL 25 DE MARZO

CON LAS TARJETAS VISA, MASTERCARD Y VISA DÉBITO BANCO PROVINCIA.

HASTA EN **30** CUOTAS SIN INTERES(**)

Banco Provincia

MUSIMUNDO ES MARCA REGISTRADA DE ENTERTAINMENT DEPOT S.A. (AV. DEL CAMPO 1520 CAP. FED. CUIT: 30-69726053-2). (*) PROMOCION VALIDA PARA LA COMPRA EN LAS CATEGORIAS DE LCDS(TV LCDs Y MONITORES) DEL 20/03/2010 AL 25/03/2010, AMBAS FECHAS INCLUSIVE. LA PROMOCION NO ES ACUMULABLE CON OTRAS PROMOCIONES VIGENTES. (**)COSTO FINANCIERO TOTAL (CFT) NOMINAL ANUAL ES: TASA NOMINAL ANUAL 0,00%. TASA EFECTIVA ANUAL 0,00%. PRECIOS VALIDOS EN UN SOLO PAGO O HASTA EN 30 (TREINTA) CUOTAS SIN INTERES PARA TARJETAS DE CREDITO VISA Y MASTERCARD DEL BANCO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES. EL REINTEGRO CORRESPONDIENTE CON LA TARJETA DE CREDITO VISA Y MASTERCARD SE VERA REFLEJADO EN EL RESUMEN DE CUENTA CORRESPONDIENTE. PARA EL CASO DE LA TARJETA DE DEBITO, EL MISMO IMPACTARA EN LOS MOVIMIENTOS DE LA CUENTA DEL CLIENTE DENTRO DE LAS 72 HORAS HABILES DE REALIZADA LA COMPRA. BANCO PROVINCIA DE BUENOS AIRES. CUIT 33-999242109. SAN MARTIN 137, CIUDAD AUTONOMA DE BUENOS AIRES.

gencia, incorporados sin conflicto al paisaje cotidiano, como parte de la lógica homogeneizadora del despliegue neoliberal. Si la "operacionalidad mediática de la 'sociedad transparente'"[200] 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.[201] La instalación de Ljubljana individualiza la palabra, la señala, introduce la lectura entrelíneas, instala la sospecha, desorganiza los pactos de sentido que los medios construyen. En cierta forma, *La palabra oculta* parece invertir la estrategia de *Swift en Swift*, que Romero había exhibido 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 actualizada 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'",[202] *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*.

La "acción gráfica" (como la denomina el artista) *Todos somos negros*, que Romero inició en el marco de la Tercera Reunión de la Red Conceptualismos del Sur en julio de 2009 en Santiago de Chile, problematiza el régimen naturalizado de la palabra con las resonancias críticas de su densidad semántica. La intervención partió de una convocatoria que se difundió anónimamente desde la Red bajo el lema "Ahora todos somos negros", consigna que retoma la declaración radical del artículo 14 de la Constitución de Haití de 1805: "Todos los ciudadanos, de aquí en adelante, serán conocidos por la denominación genérica de *negros*". En el contexto de las celebraciones en torno al Bicentenario –marco en el que, por otro lado, no deja de ser más que llamativa la omisión de la Revolución Haitiana de 1804– la convocatoria a multiplicar y extender la circulación de la consigna, apuesta a hacer

and simply incorporated into the daily landscape as part of the homogenizing logic of Neo-liberalism. While the "mediatic operational capacity of the 'transparent society'"[200] neutralizes the accidents of discourse, Romero's work intends to set conflict in motion through the word's roughness and texture that challenge the "translucid wholeness" involved in the idea that everything can be communicated.[201] The Ljubljana installation identifies the word, highlights it, introduces between-the-lines reading, installs suspicion, disrupts the agreements about meaning built by the media. In a way, *La palabra oculta* seems to invert the strategy of *Swift en Swift*, exhibited over thirty years before. Explicit denunciation was out of the question in 1970: in a dictatorial regime, the work risked censorship, which would prevent its possibilities of critical intervention. The strategy used in *Swift en Swift* consisted in concealing denunciation, in *shading* it by "hiding" a text whose conflictive weft was actualized by the receiver. In the context of "utopian total communicability" (…), closely related to the notion of a "transparent" market",[202] *La palabra oculta* based its power of disruption on the critical dismantling of hegemonic representation regimes administrated by the neoliberal consensus through its celebrated and suspicious *transparency*.

"Graphic action" (Romero's own definition) *Todos somos negros [We all are Blacks]*, started by the artist at the Tercera Reunión de la Red Conceptualismos del Sur [Third Meeting of the Network for Southern Conceptualisms] held in Santiago de Chile in July 2009 problematized the word's naturalized pattern through the critical echoes of its semantic density. His intervention began with an anonymously disseminated call from the Network under the motto "We all are Blacks now." This statement refers to a radical declaration made in Article 14 of Haiti's 1805 Constitution: "[...] the Haytians shall henceforward be known only by the generic appellation of *Blacks*." In the context of Haiti's Bicentennial celebrations (one cannot but wonder at the fact that the 1804 revolution was totally ignored) the call to multiply and expand the circulation of the slogan intends to

***Todos somos Negros*. Intervención callejera en Santiago de Chile, pared exterior del Museo Nacional de Bellas Artes, julio de 2009. Fotografía de Octavio Mercado. Archivo JCR [Street intervention in Santiago de Chile, outer wall of the Museo Nacional de Bellas Artes, July 2009. Photograph by Octavio Mercado. JCR Archive].**

reverberar la intensidad de dicha proclama. En un texto que acompañó a la convocatoria, Eduardo Grüner señaló: "La radicalidad filosófica inédita de la generalización arbitraria 'ahora todos somos negros', incluyendo explícitamente a las mujeres, los polacos y los alemanes (sic), deja claro que para los revolucionarios haitianos *negro* es una denominación política y no biológica, que des-construye la falacia racista y aspira a un nuevo universal desde la generalización del particular (más) excluido".[203]

Romero distribuyó en el Centro Cultural de España en Santiago, sede de la reunión de la Red Conceptualismos, un afiche con la consigna "Ahora todos somos negros" y el mencionado artículo de la Constitución Haitiana, junto con un folleto en el que reprodujo la convocatoria (en la propuesta de potenciar su circulación). Los afiches también fueron

highlight its intensity. In the accompanying text, Eduardo Grüner declared: "The unprecedented philosophical radicality of the arbitrary generalization that "we are all Blacks now" explicitly including White women, Poles and Germans (sic), leaves no doubt that for the Haitian revolutionaries, black is a political and not a biological denomination, which deconstructs the pitfalls of racism and aspires to a new universal by generalizing the (most) excluded particular."[203]

At the Centro Cultural de España in Santiago, the seat of the Red Conceptualismos meeting, Romero distributed a poster with the slogan "We are all Blacks now" and the corresponding article of the Haitian Constitution together with a handout in which he reproduced the call in an effort to increase its circulation. Romero also glued the

pegados por el artista en una de las paredes del Centro Cultural español y en el frente del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago. En marzo de 2010 Romero realizó una nueva edición de afiches que expuso en el espacio de arte Perro Verde de Buenos Aires, junto con una pegatina en la calle, en las inmediaciones del lugar.
La acción de Romero busca hacer visible la violencia que la misma palabra "negros" esconde en la prolija geografía de su registro naturalizado, abriendo sus contornos a las porosidades de sus asignaciones de sentido establecidas, interrogándola en su aspereza conflictual, interpelando su potencia docilizada, su disruptividad latente. La palabra "negros" opera, en la intervención de Romero, como un potente significante que, desbordando las asignaciones biológicas del término, evoca, en sus resonancias múltiples, a los miles de excluidos del curso de la historia, a los más amenazados.
Todos somos negros nos interpela, así, con la urgencia de un reto político en el que el arte, en su insubordinado potencial para trastornar la *distancia* entre lo visible y lo invisibilizado e imaginar otros horizontes de sentido posibles, tiene mucho para hacer y para decir.

posters onto one wall of the Centro Cultural Español and onto the façade of the Museo de Arte Contemporáneo de Santiago. In March 2010 Romero staged a new edition of posters at the Buenos Aires Perro Verde art space. He also glued a number of posters in the surroundings.
Romero's action seeks visibility for the violence that the word "Blacks" conceals in the neat geography of its naturalized register. He does so by enabling the porosity of its established meaning, questioning the word's conflictual roughness, challenging its tamed forcefulness, its latent disruptivity. In Romero's intervention, the word "Blacks" acts as a powerful signifier that exceeds its biological roots and evokes, through its multiple reverb effects, the thousands of people excluded from the course of history, the most threatened. Thus
Todos somos negros dares us with the urgency of a political challenge. Art, with its rebellious power to disrupt the *distance* between what is visible and what has been rendered invisible and to imagine other possible horizons of meaning, has much to say and do about it.

179 Esta propuesta reeditaba una anterior acción del artista en noviembre de 1983, en el patio de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, donde junto a familiares de desaparecidos, Vigo realizó una similar siembra simbólica, una acción colectiva cuya intensidad crítica aparecía movilizada por la exigencia de un ejercicio activo de la memoria en torno al pasado reciente.

180 Según Romero, su alejamiento de Escombros tiene lugar a partir de la temporal residencia de Pazos en Entre Ríos, a donde este se había trasladado por trabajo. Siendo Pazos uno de los integrantes más activos del grupo, durante los meses en los que vivió fuera de La Plata, la actividad de Escombros mermó considerablemente. Por otro lado, Romero se había vinculado al colectivo a través de su amistad con Pazos, con quien había integrado otros grupos en los setenta.

181 Ese mismo año, Robert Castel había publicado en Francia *Les Métamorphoses de la question sociale, une chronique du salariat*, posteriormente traducido al español como *Las Metamorfosis de la cuestión social: una crónica del salariado* (Paidós, 1997). Romero toma contacto con las ideas del sociólogo en 1995 a partir de una crónica de su libro.

182 Romero, Juan Carlos. S/t, *I Bienal Argentina de Gráfica Latinoamericana*, *cat. exp*., Buenos Aires, Museo Nacional del Grabado, 2000.

183 Los otros artistas que integraron la representación argentina a la Bienal fueron Nora Aslán, Enrique Banfi, Fabiana Barreda, Leandro Erlich, León Ferrari, Jorge Macchi, Silvana Pearl, Miguel Ángel Ríos, Gustavo Romano,

179 This proposal was a repetition of a previous action. In November 1983, Vigo and relatives of disappeared people enacted a symbolic sowing in the yard of the School of Fine Arts at the National University of La Plata. The critical intensity of this collective action seemed motivated by the need for an active exercise of memory in regard to the recent past.

180 According to Romero, he began to grow apart from Escombros after Pazos temporarily moved to Entre Ríos for work reasons. As Pazos was one of the most active members, the group's activity decreased considerably in his absence. Besides, Romero had bonded to the collective through Pazos, with whom he had shared other groups in the 1970s.

* Typical shanty-towns dancing places [T.N.]

181 That same year Robert Castel had published in France *Les Métamorphoses de la question sociale, une chronique du salariat*, later translated into Spanish as *Las Metamorfosis de la cuestión social: una crónica del salariado* (Paidós, 1997). Romero first became acquainted with Castel's ideas when he read a review of the book in 1995.

182 Romero, Juan Carlos. N/t, *I Bienal Argentina de Gráfica Latinoamericana*, *exhib. cat.,* Buenos Aires, Museo Nacional del Grabado, 2000.

* Original title in English [T.N.]

183 The Argentine delegation to the Biennial was composed also of Nora Aslán, Enrique Banfi, Fabiana Barreda, Leandro Erlich, León Ferrari, Jorge

Juan Carlos Romero durante la intervención callejera *Todos somos Negros* en Río Gallegos, provincia de Santa Cruz, mayo de 2010. Fotografía de Pilar Arias. Archivo JCR [Juan Carlos Romero in the *Todos somos Negros* street intervention in Río Gallegos, Province of Santa Cruz, May 2010. Photograph by Pilar Arias. JCR Archive].

Graciela Sacco y Judi Werthein. Oscar Bony, también convocado para participar, decidió no hacerlo por entender que su proyecto, *La familia cubana*, había sido objeto de censura por parte de los organizadores.

184 Romero, Juan Carlos. "La desaparición", edición de *Página/12* con motivo de la participación del artista en la *7ma. Bienal de La Habana*, 2000. El destacado es mío. Véase el texto completo en p. 290-291. Esta publicación también incluyó el proyecto del artista y un texto de Marcelo Birmajer, "Tener o no tener", originalmente publicado en el Suplemento "Radar" del diario (Buenos Aires, 6 de agosto de 2000).

185 Romero, Juan Carlos. S/t, en Hugo Masoero. *Arte, violencia y representación,* Facultad de Humanidades y Arte-Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Rosario, Laborde Editor, 2009.

186 *Ibíd.*

187 También convocado para la muestra, Agüero participó individualmente con una instalación titulada "F". Los otros expositores fueron Daniel Acosta, Sofía Althabe, María Causa, León Ferrari, Miguel Melcón, Ester Nazarian, Margarita Paksa, Alfredo Portillos, Elsa Soibelman y Clorindo Testa.

188 Sánchez, Julio. "La ecología, tema de una muestra colectiva", *La Maga*, Buenos Aires, 19 de junio de 1996.

189 *Ibíd.* En 1992, en el marco de "Gráfica Alternativa III", Romero había realizado una obra conjunta con Faunes y Melcón, titulada *Basura x ser artistas*, conformada por sus retratos rodeados de basura, fotocopiados y pegados sobre chapas oxidadas, junto a las cuales ubicaron otros desperdicios. Bajo el mismo título, los tres artistas presentaron una similar instalación en 1994 en

Macchi, Silvana Pearl, Miguel Ángel Ríos, Gustavo Romano, Graciela Sacco, and Judi Werthein. Oscar Bony, who had been invited, decided not to participate because, in his view, his project *La familia cubana* had been censored by the organizers.

184 Romero, Juan Carlos. "La desaparición", a *Página/12* publication on the occasion of Romero's participation in the *7ma. Bienal de La Habana*, 2000. My italics. See full text on p. 290-291. The said publication included the artist's project and Marcelo Birmajer's piece "Tener o no tener", originally published in the newspaper's "Radar" supplement (Buenos Aires, August 6, 2000).

185 Romero, Juan Carlos. N/t, in Hugo Masoero. *Arte, violencia y representación,* Facultad de Humanidades y Arte-Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Rosario, Laborde Editor, 2009.

186 *Ibid.*

187 Also invited to contribute his work, Agüero made an individual installation entitled "F". The other participants were Daniel Acosta, Sofía Althabe, María Causa, León Ferrari, Miguel Melcón, Ester Nazarian, Margarita Paksa, Alfredo Portillos, Elsa Soibelman, and Clorindo Testa.

188 Sánchez, Julio. "La ecología, tema de una muestra colectiva", *La Maga*, Buenos Aires, June 19, 1996.

189 *Ibid.* In 1992, for "Gráfica Alternativa III", Romero had joined Faunes and Melcón in a work entitled *Basura x ser artistas*. It consisted of their portraits, photocopied and glued onto rusty metal sheets, surrounded by garbage and other kinds of waste. Under the same title, they presented a similar installation at the Marginalia space in 1994.

IMPUNIDAD

LOS MUERTOS Y LOS DESAPAREC

MEMORIA

1976 24 DE M

MUSEO DE ARTE TIGRE JU

OLVIDO

IDOS NO HAN CALLADO NUNCA

JUSTICIA

ARZO 2010

AN CARLOS ROMERO / 2010

Imprimió: PUCARA - Tel./Fax: 4454-9724 / 4652-8164 - Cerrito 5187 - Tablada (No se Resp. por Fijación)

En la página anterior [On the previous page]:
S/t [N/t], 2010. Afiche impreso por Juan Carlos Romero en ocasión de la exposición de Artistas Plásticos Solidarios en el Museo de Arte de Tigre [A poster printed by Juan Carlos Romero on occasion of the Artistas Plásticos Solidarios exhibition at the Museo de Arte de Tigre], 71,5 x 109. Colección del artista [The artist's collection].

el espacio Marginalia.

190 Según lo señaló Teresa Volco en Fernández, Jorge Luis. "Con engrudo, por amor al arte", *La Nación*, Buenos Aires, 26 de junio de 1999.

191 Giron, Mónica. "Ref. algunos comentarios para la acción gráfica de la mutual art gentina, del sábado 19 de junio de 1999", *La Mutual Art Gentina*, Nº 1, Buenos Aires, 11 de septiembre de 1999.

192 Romero colaboró con el CeDInCI en la coordinación, junto con Ana Longoni (una de las integrantes del grupo fundador de dicho centro) de la sala Clément Moreau, donde expusieron, entre otros, Iconoclastas, Leandro Katz, Marcelo Lo Pinto, Diego Melero, Ernesto Pesce, Cristina Piffer y Hugo Vidal, Abraham Vigo y los colectivos Etcétera y Máquina de Fuego.

193 En la convocatoria a la muestra, el grupo organizador (Dowek, Ferrari, Longhini, Nigro, Noé, Romero y Zabala) **señaló, en este sentido, que "el propósito es sumarnos a las fuerzas que exigen que se haga justicia y que estos crímenes no queden impunes; el juicio debe castigar a todos a los responsables". Ana Longoni consigna estas diversas acciones en "**¿Adentro, afuera, adónde? Preguntas en torno a las relaciones entre vanguardias e instituciones artísticas", ponencia presentada en la Conferencia Anual del CIMAM, São Paulo, 2005.

194 *Ibíd.* Similares tensiones no serían ajenas al mismo grupo Artistas Plásticos Solidarios. Si su actividad se centró desde sus inicios en la calle como espacio de intervención, las recientes exposiciones del grupo en la Universidad de Rosario, el Museo de la Memoria de La Plata (2009) y en el Museo de Arte de Tigre (2010), no estuvieron exentas de tales debates entre sus miembros.

195 Grüner, Eduardo. "El arte, o la otra comunicación", *Argentina. 7º Bienal de La Habana*, *cat. exp*., 2000.

196 Este video, como el resto de los producidos en el marco del CAYC, está perdido. Solo se conservan algunos registros fotográficos en el archivo de Romero.

197 Cooperativa integrada por Danilo Galasse, Pedro Roth y Jorge Glusberg.

198 En los catálogos y gacetillas de algunos de estos Encuentros el video aparece datado como *Mass media*. Uno de los proyectos de Glusberg para el CAYC era la creación de la videoteca "Franz Fanon", que reuniera no solo la producción videográfica de los artistas del Grupo de los Trece, sino también de artistas extranjeros (muchos de ellos habían donado videos al CAYC tras participar en los encuentros organizados por la institución).

199 Romero, Juan Carlos, manuscrito, s/f. Archivo del artista.

200 Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico,* Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 177.

201 Grüner, Eduardo. *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico,* Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 324.

202 Grüner, Eduardo. *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte,* Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2001, p. 37. En el año 2002 Romero volvió a presentar *La palabra oculta* en el Centro Cultural Borges, en el marco de la "II Bienal Argentina de Gráfica Latinoamericana".

203 Fragmento del texto de Eduardo Grüner, "A partir de hoy todos somos negros", que sirvió de base a la convocatoria, 2009. Véase Grüner, Eduardo. *La oscuridad y las luces. Capitalismo, cultura y revolución,* Buenos Aires, Edhasa, 2010.

190 According to Teresa Volco in Fernández, Jorge Luis. "Con engrudo, por amor al arte", *La Nación*, Buenos Aires, June 26, 1999.

191 Giron, Mónica. "Ref. algunos comentarios para la acción gráfica de la mutual art gentina, del sábado 19 de junio de 1999", *La Mutual Art Gentina*, #1, Buenos Aires, September 11, 1999.

* "Can" is the Spanish word for "dog." [T.N]

192 Romero collaborated with the CeDInCI to coordinate, together with Ana Longoni (a founding member of the Center) the opening of the Clément Moreau Hall. Among other artists, Iconoclasistas, Leandro Katz, Marcelo Lo Pinto, Diego Melero, Ernesto Pesce, Cristina Piffer, Hugo Vidal, Abraham Vigo and the Etcétera and Máquina de Fuego collectives exhibited their works there.

193 In the call for works, the organizers (**Dowek,** Ferrari, Longhini, Nigro, Noé, Romero, and Zabala) **remarked that "it is our purpose to join those who are claiming for justice so as to prevent impunity for such crimes. Every guilty party must be tried and convicted." Ana Longoni recorded these actions in "**¿Adentro, afuera, adónde? Preguntas en torno a las relaciones entre vanguardias e instituciones artísticas", a paper presented at the Conferencia Anual del CIMAM, São Paulo, 2005.

194 *Ibid.* The Artistas Plásticos Solidarios suffered similar tensions. From the very beginning they focused on the street as a space for intervention, but their recent exhibitions at the University of Rosario, the La Plata Museum of Memory (2009) and the Tigre Art Museum gave rise to arguments among group members.

195 Grüner, Eduardo. "El arte, o la otra comunicación", *Argentina. 7º Bienal de La Habana*, *exhib. cat.*, 2000.

196 This video has been lost, as have all others produced by CAYC. Only a few photographic records have been preserved in Romero's archives.

197 A cooperative association composed by Danilo Galasse, Pedro Roth, and Jorge Glusberg.

198 In the catalogs and press releases of some of these *Encuentros* the video appears as *Mass media*. One of Glusberg's projects for CAYC was to create the "Franz Fanon" video library. It would include not only the videographic production of Grupo de los Trece artists but also that of foreign artists, many of whom had donated videos to CAYC after participating in the institution's encounters.

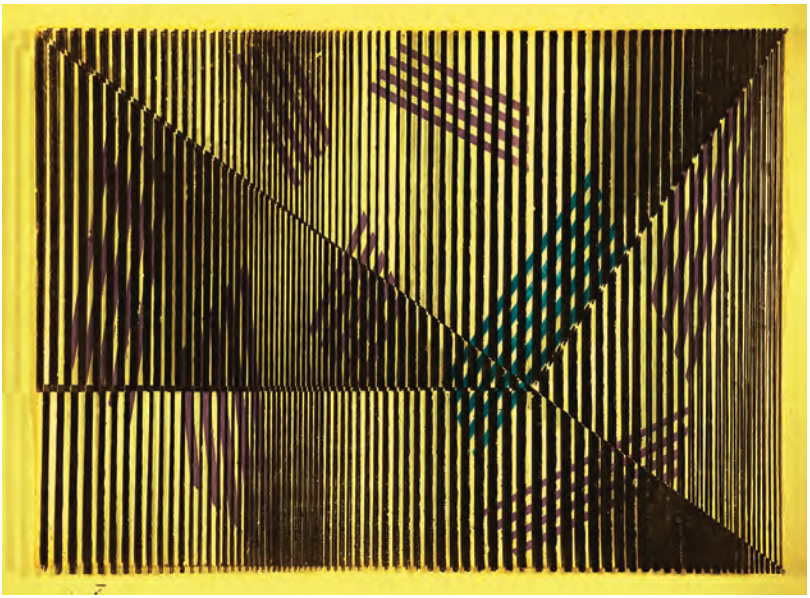
199 Romero, Juan Carlos, handwritten, n/s. Artist's archive.

200 Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico,* Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 177.

201 Grüner, Eduardo. *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico,* Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 324.

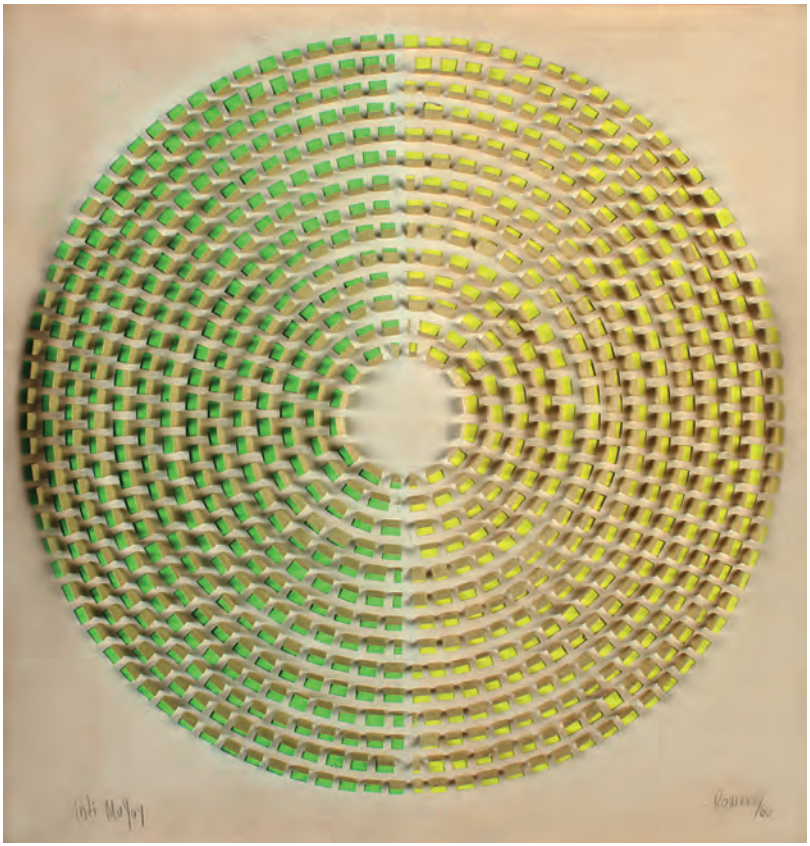
202 Grüner, Eduardo. *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte,* Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2001, p. 37. In 2002 Romero exhibited again *La palabra oculta* at the Centro Cultural Borges, in the context of the "II Bienal Argentina de Gráfica Latinoamericana".

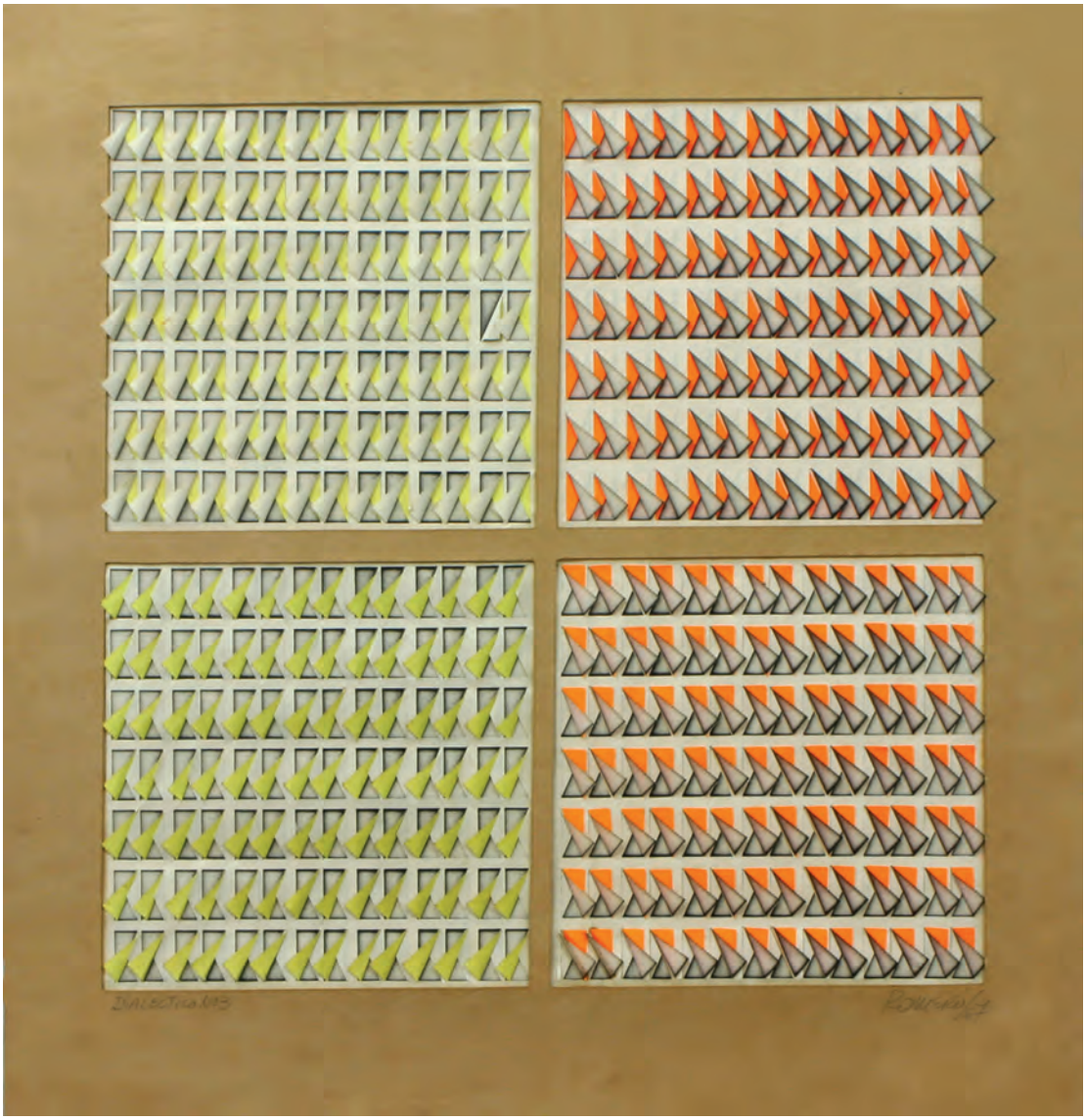
203 A fragment of Eduardo Grüner's "A partir de hoy todos somos negros", on which the call was based. 2009. See Grüner, Eduardo. *La oscuridad y las luces. Capitalismo, cultura y revolución,* Buenos Aires, Edhasa, 2010.



Móvil √2, 1961. Xilografía sobre papel y vidrio [Woodcut on paper and glass], 50,5 x 64. Colección [Collection] Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Petorutti, La Plata.

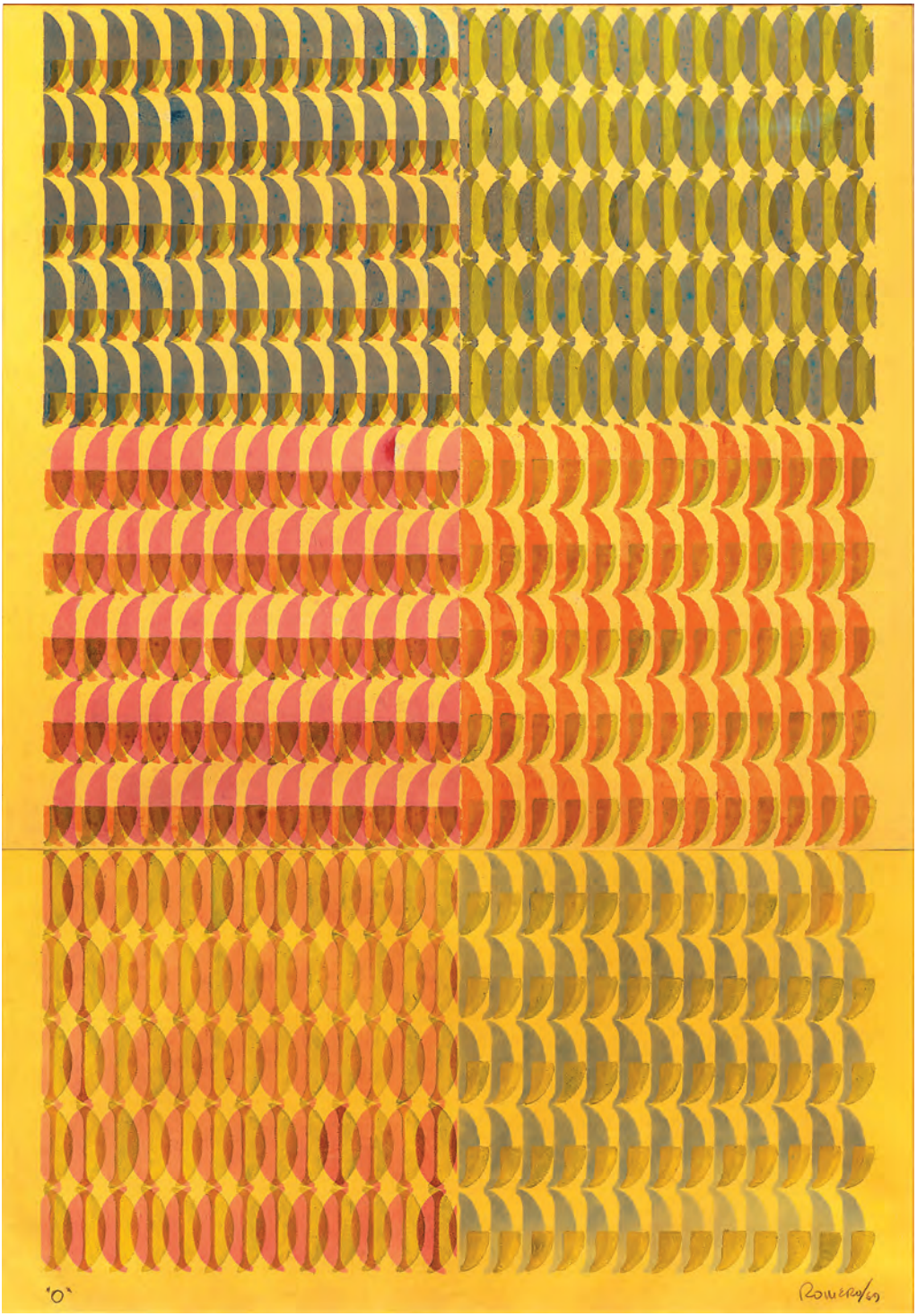
Inti Muyuy, 1966. Papel troquelado [Die-cut paper], 80 x 70. Colección privada [Private collection].

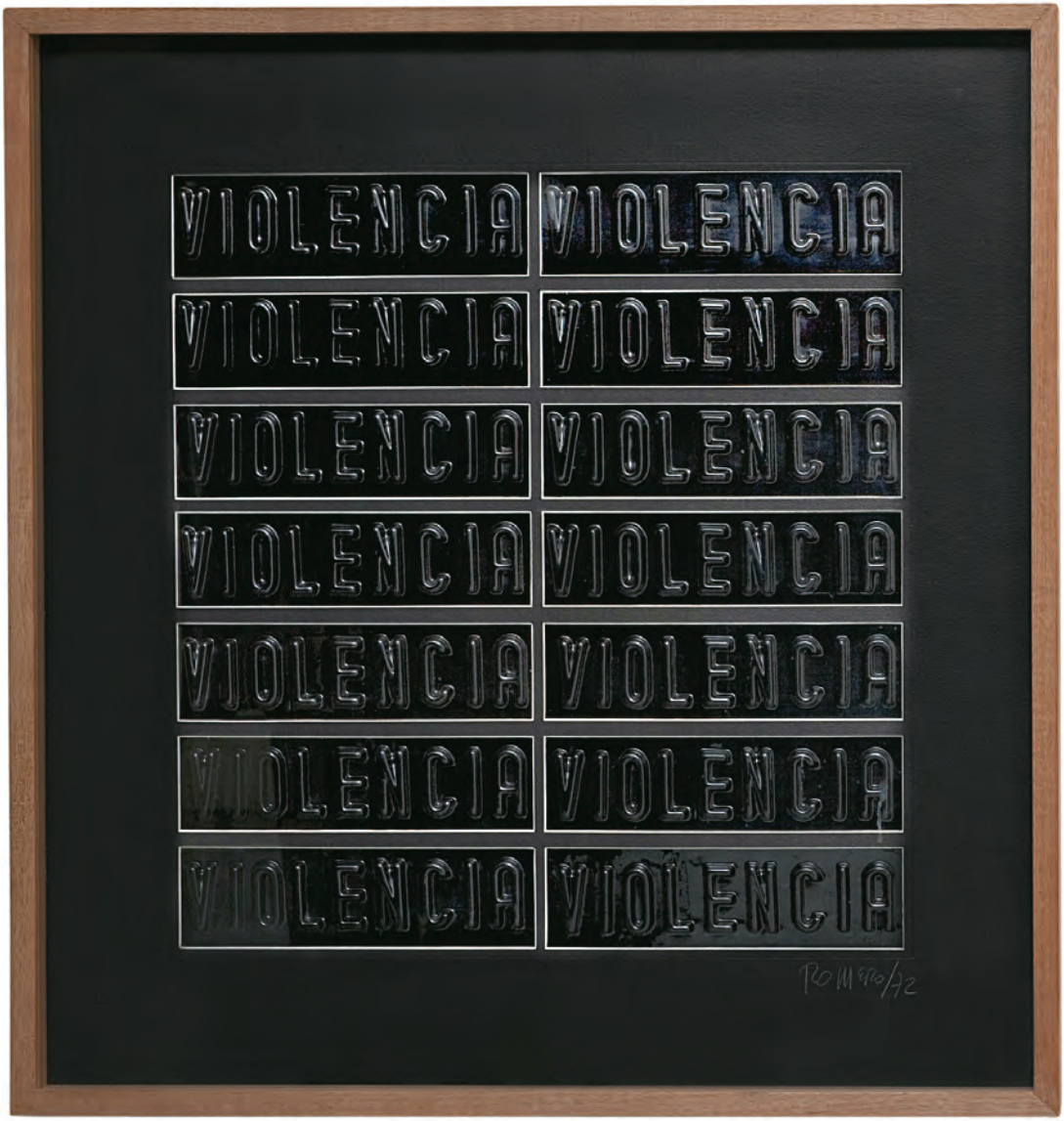




Dialéctico Nº 3, 1967. Fotocopia y troquelado [Photocopy and die cut], 57 x 53. Colección [Collection] Museo Municipal de Arte MUMART, La Plata.

O, 1969. Esténcil sobre papel [Stencil on paper], 93 x 77. Gran Premio de Honor de Grabado en el "LVIII Salón Nacional de Artes Plásticas" [Great Prize for Printmaking at the "LVIII Salón Nacional de Artes Plásticas"]. Colección [Collection] del Palacio Nacional de las Artes "Palais de Glace".


'O'
ROMERO/69


VIOLENCIA VIOLENCIA
VIOLENCIA VIOLENCIA
VIOLENCIA VIOLENCIA
VIOLENCIA VIOLENCIA
VIOLENCIA VIOLENCIA
VIOLENCIA VIOLENCIA
VIOLENCIA VIOLENCIA
ROM 90/72

***Violencia*, 1972. Vacuum, 80,5 x 153 x 3. Colección [Collection] Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.**

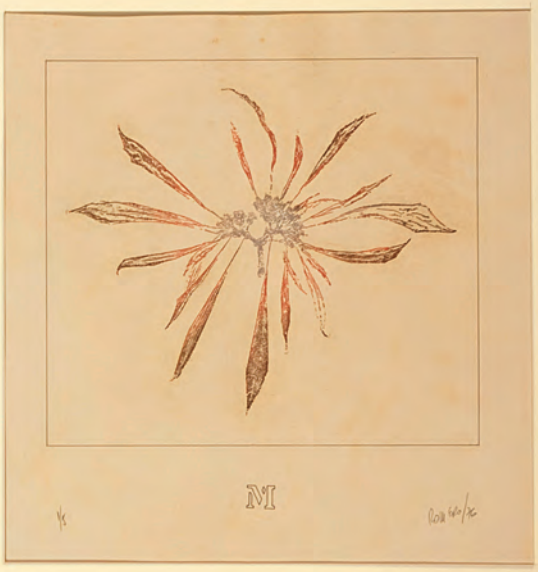
***Visión de Luján*, 1975. Arriba [Above]: *1) La postal*. A la derecha [On the right]: *3) El viaje.* En la página siguiente [On the netx page]: *2) La estampa*. *Collage*, 79,6 x 70 c/u [each]. Colección privada [Private collection].**

LUJAN

VISION DE LUJAN 2) LA ESTAMPA

ROMERO

LA MUERTE


M

ROMERO
V
VIOLENCIA

La muerte, 1976. Estrella federal marchita pegada sobre papel e impresión color, tinta, lápiz negro y lápices de colores [A withered poinsettia glued onto paper, printed in color, ink, black pencil, and crayons], 48,5 x 83. Colección del artista [The artist's collection].

En la página siguiente [On the next page]: *El placer y la nada (II)*, 1978. Fotografía, acrílico y lápiz sobre papel [Photograph, acrylic, and pencil on paper], 80 x 70. Colección privada [Private collection].

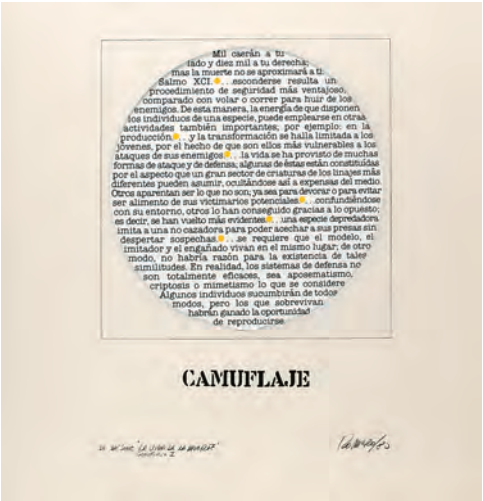
Violencia, 1977. Libro de artista. Impresión tipográfica, fotocopia e impresión de sello de goma, sobre forma plegada [An artist's book. Typographed print, photocopy, and rubber stamp, folded], 28 x 22 (cerrado) [(closed)], 28 x 168,8 (desplegado) [(unfolded)]. Edición del autor. Ejemplar N° 4 sobre 10 [Author's edition. Copy #4 out of 10]. Colección de la Biblioteca del Museum of Modern Art de Nueva York [Museum of Modern Art, Library Collection, New York].

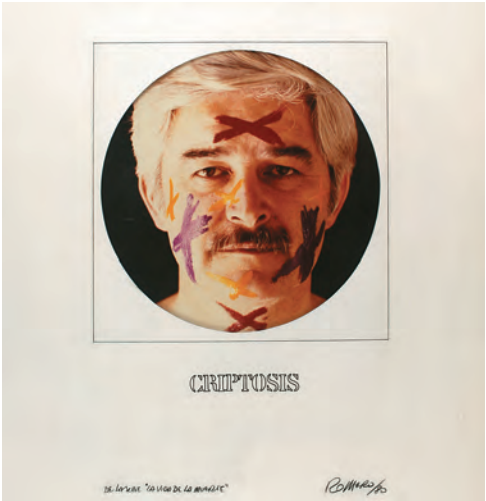
EL PLACER Y LA NADA (II)

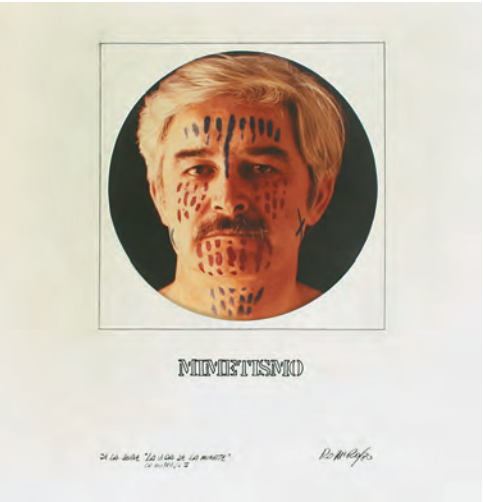
Romero/78

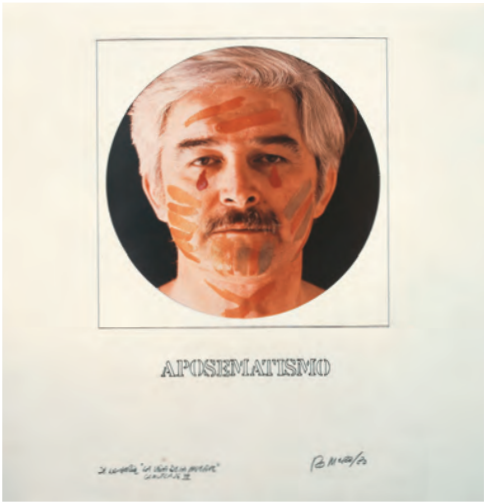
EL SALDO DE MUERTOS Y HERIDOS ES PAVOROSO PERO TODAVIA PROVISORIO. UNA VISION DEL INFIERNO CON OLOR A CARNE QUEMADA Y METALES FUNDIDOS.-

PUES POLVO ERES Y AL POLVO VOLVERAS
GENESIS 3. 19





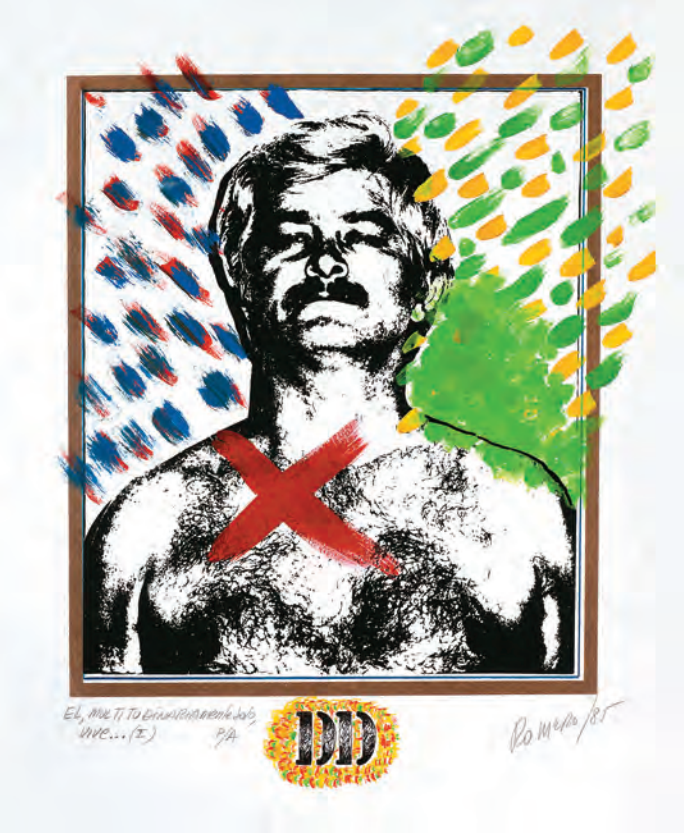




Camuflaje I **de la serie** ***La vida de la muerte*****, 1980. Texto impreso sobre papel, lápiz y tinta sobre cartón [Text printed on paper, pencil, and ink on cardboard], 80 x 70. Colección del artista [The artist's collection].**

Camuflaje II, III **y** ***IV*** **de la serie** ***La vida de la muerte*****, 1980. Fotografía, lápiz y tinta sobre cartón [Photograph, pencil, and ink on cardboard], 80 x 70 c/u [each]. Colección del artista [The artist's collection].**

S/t [N/t], 1984. Serigrafía y acrílico sobre cuatro secciones de aglomerado [Screenprint and acrylic on four sections of chipboard cuts], 200 x 200. Colección del artista [The artist's collection].



***El, multitudinariamente solo, vive… (I)* y *El, solitariamente solo, muere… (II)*, 1985. Serigrafía y acrílico sobre papel [Screenprint and acrylic on paper], 64 x 48 c/u [each]. Colección del artista [The artist's collection].**

La desaparición, 1995. Afiches, impresión tipográfica. Vista de la instalación en la muestra "Todos o Ninguno", organizada por el grupo Escombros en una calera abandonada de Ringuelet, provincia de Buenos Aires, 9 de diciembre de 1995. Fotografía de Juan Carlos Romero. Archivo JCR [Posters, typographed print. A view of the installation in the "Todos o Ninguno" exhibition held by the Escombros Group in an abandoned quarry in Ringuelet, Province of Buenos Aires, December 9, 1995. Photograph by Juan Carlos Romero. JCR Archive].

Daniel Faunes, Miguel Melcón y Juan Carlos Romero. *Basura x ser artista*, 1992. Fotocopia, medios diversos, materiales de desecho. Vista de la obra en la exposición "Gráfica Alternativa III" en el Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori. Fotografía de Juan Carlos Romero. Archivo JCR [Photocopy, various materials, waste. A view of the work in the "Gráfica Alternativa III" exhibition at the Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori. Photograph by Juan Carlos Romero. JCR Archive].

***La desaparición*, 2000. Afiches, impresión tipográfica. Vista de la instalación en la *7ma. Bienal de La Habana*, Fuerte de La Habana, Cuba, noviembre-diciembre de 2000. Fotografía de Juan Carlos Romero. Archivo JCR** [Posters, typographed print. A view of the installation at the *7ma. Bienal de La Habana*, Havana Fortress, Cuba, November-December 2000. Photograph by Juan Carlos Romero. JCR Archive].

Intervención callejera de Juan Carlos Romero en el marco de las actividades por los 33 años de la masacre de Margarita Belén, convocatoria de la Casa de la Memoria de Resistencia (Chaco), 2009. Archivo JCR [Juan Carlos Romero street intervention in the activities held to commemorate the 33rd anniversary of the Margarita Belén massacre, an initiative of Casa de la Memoria de Resistencia (Chaco), 2009. JCR Archive].

En la página siguiente [On the next page]:
***Selk'nam VIII*, 2010. Fotografía** [Photograph], **100 x 70. Colección del artista** [The artist's collection].

***La Misión*, 2008. Afiches, impresión tipográfica. Intervención en la Barraca Vorticista, Buenos Aires, septiembre de 2008. Fotografía de Fernando García Delgado. Archivo JCR [Posters, typographed print. Intervention at the Barraca Vorticista, Buenos Aires, September 2008. Photograph by Fernando García Delgado. JCR Archive].**

En la página siguiente [On the next page]:
Contactos fotográficos para la serie *Gritos*. Fotografías de Guillermo Pérez Curtó, ca. 1985. Archivo JCR [Photographic contacts for the *Gritos* series. Photographs by Guillermo Pérez Curtó, ca. 1985. JCR Archive].

KODAK SAFETY FILM 6049
→10
→11
→12
→7
→8
→9
7 3 6 1
→4
→5
→6

Selección de textos/ Selected texts

Juan Carlos Romero

Mario Casas, Raúl Mazzoni, Jorge Pereira, Roberto Rollié y Juan Carlos Romero. *Sistemas*, cat. exp., Buenos Aires, Galería Carmen Waugh, 1970.

"Centro de Experimentación Visual"

La organización del Centro de Experimentación Visual surge como resultado de la integración de realizadores que trabajamos en diferentes áreas de investigación visual.
Con el objeto de fortalecer la labor individual nos proponemos experiencias en colaboración. Esto nos permite abarcar, más ampliamente, la interrelación de los distintos campos del diseño visual y la realización de estudios interdisciplinarios. La investigación está dirigida al estudio de los procesos de estructuración formal a través de diferentes medios y adecuándose a los progresos tecnológicos.
En medio de la desorientación general, nuestra respuesta pretende ser una contribución positiva en la medida en que tienda a una mayor sistematización

Mario Casas, Raúl Mazzoni, Jorge Pereira, Roberto Rollié and Juan Carlos Romero. *Sistemas [Systems]*, exhibition catalogue, Buenos Aires, Carmen Waugh Gallery, 1970.

"Center of Visual Experimentation"

The Center of Visual Experimentation resulted from the joint undertaking of specialists working on various fields of research into the visual arts. We aim at collaborative experiences in order to strengthen our individual endeavors. This enables us to widen the interrelation among the many areas of visual design as we broach interdisciplinary studies. Our research is addressed to the study of formal structuring processes through the use of different means, adapting our work to technological advances.
Amid the general confusion, we intend to make a positive contribution by attempting to better systematize the works' realization processes and

de los procesos de realización y trate de incorporar los aportes metodológicos desarrollados en otras disciplinas y particularmente en los distintos campos del diseño.
Consideramos que una experiencia visual puede tener un significado restringido como tal, trascender a diferentes esferas de aplicabilidad o adquirir un significado artístico.
En principio nuestra acción está encaminada a desmitificar el proceso creativo y considerar como fundamental la recepción, es decir, crear las posibilidades para que el perceptor participe, rompa la incomunicación y elimine la distancia que existe entre él y el mensaje visual. Entendemos en función de esto que la realización individual solo será posible en tanto el producto de nuestro hacer se integre a la vida social.

"Sistema"

Esta experiencia plástica es un intento de sistematización formal, que tiene su origen en el cubismo analítico, donde la estructura geométrica del cuadro comienza a manifestarse con cierto grado de autonomía. Posteriormente se desarrolla a través del neoplasticismo como una normalización de la estructura, sintetizando los elementos pictóricos.
Esta normalización estructural abrió nuevas posibilidades a la composición pictórica, permitiendo especulaciones formales que ya no se fundamentaban en la incorporación de elementos heterogéneos sino en la combinabilidad de los elementos normalizados (Max Bill, Karl Gestner, Richard Lohse, etc.).
Por otra parte, es importante señalar la influencia que han ejercido los métodos actuales de diseño, en particular por la importancia que adquiere en este campo el concepto de sistema.
En el caso particular de esta experiencia se entiende como sistema a la articulación de elementos donde cado un de ellos está relacionado con los otros de un modo tal que configuren un conjunto coherente: y donde el resultado no puede ser explicado por las partes sino por la trama de relaciones por los cuales se vinculan. Más que parte cada uno de los elementos aparece como miembro y el con-

incorporate methodological approaches developed by other disciplines, particularly in the various fields of design.
We think that a visual experience may convey a restricted meaning, extend to different spheres of applicability, or acquire artistic meaning.
In principle, we propose to demystify the creative process and give relevance to the reception process. In other words, to create the conditions for the receiver to participate, putting an end to the lack of communication between her and the visual message as well as doing away with the distance that separates her from it. We therefore believe that individual realization will occur only if the product of our work becomes integrated into social life.

"System"

This visual art experience is an attempt at formal systematization originating from analytic cubism, in which the geometrical structure of the painting begins to show a certain degree of autonomy. It is then developed through neoplasticism as a normalization of the structure, making a synthesis of pictorial elements.
Structural normalization opened new possibilities for pictorial composition, allowing formal speculations based on the combinatorial capacity of normalized elements rather than on the incorporation of heterogeneous elements (Max Bill, Karl Gestner, Richard Lohse, and others.)
In addition, it is important to highlight the influence of current design methods, particularly because of the importance earned by the concept of "system" in the field of design.
In regard to this particular experience, a system is defined as an articulation of elements in which each component is related to the others so that they form a coherent set. Moreover, the outcome cannot be explained by the parts but by the network of relations that binds them. Rather than appear as a part, each element is viewed as a component, while the set should be understood as a whole rather than an aggregate.
Because of its characteristics, the standard unit not

S/t [N/t], 1970. Tres módulos, papel troquelado sobre base de madera, dimensiones desconocidas. Obra presentada en la exposición "Sistemas" en la Galería Carmen Waugh, Buenos Aires, 1970. Archivo JCR [Three modules, die-cut paper on a wooden stand, size unknown. A work presented at the "Sistemas" exhibition at the Carmen Waugh Gallery, Buenos Aires, 1970. JCR Archive].

junto debe ser entendido como una totalidad y no como un agregado.
La unidad estándar por sus propias características no solo provoca una particular modalidad compositiva, sino que además se adecua a la producción en serie que se desprende de sus cualidades intrínsecas; esto permite al artista alejarse de los medios artesanales y tratar de incorporarse a la tecnología moderna.
La organización se hace móvil y las diferentes operaciones de articulación provocan sucesivas posibilidades de transformación de la imagen. Las operaciones se suceden encadenadas por la propia ley de desarrollo de la forma, es decir, las posibilidades de vinculación que son admitidas por el sistema.
En síntesis, la experiencia plástica entendida como sistema es una totalidad abierta, dinámica, que permite al emisor manejar complejidades y cambios, y al perceptor intentar la comprensión de la estructura por medio de su experiencia con las partes articulables.
La participación del perceptor se consolida en la apertura que posibilita la obra misma, y también como consumidor en tanto la producción en serie provoca el consumo masivo.

*

only prompts a particular compositional modality but also fits the serial production that follows from its intrinsic qualities. This enables the artist to leave aside craftwork techniques and try to employ modern technology.
Organization becomes mobile, and the different operations leading to articulation bring about consecutive possibilities of image transformation. Such operations follow one another, linked by the law of form development. In other words, these are the linking possibilities that the system permits.
In brief, the visual experience viewed as a system is an open, dynamic totality that enables the artist to handle variations and complexity while the percipient subject can try to understand the structure through her experience with the articulating parts.
The percipient subject's participation occurs in the opening offered by the work itself and in her consumer role insofar as serial production encourages mass consumption.

*

Horacio Beccaría, César Ariel Fioravanti, Julio Leonelo Muñeza, Marcos Paley, Juan Carlos Romero y Ricardo Tau.

Declaración fundacional de Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires, 1970.

En Buenos Aires, a mediados de 1970, seis grabadores se reúnen para fortalecer las experiencias individuales y volcarlas en trabajos de grupo, estimular y conservar las tradiciones gráficas, incentivar la creación de nuevas posibilidades, revitalizar el movimiento gráfico aparecido en la década del 50 en Buenos Aires e integrar el Grabado Argentino al movimiento gráfico contemporáneo en todo el mundo.
Para planificar, desarrollar y concretar esos objetivos formulan estos propósitos iniciales:

1. Montaje de un taller para usar específicamente en la creación y experimentación sobre toda forma de obra en la que participen de alguna manera elementos de reproducción.
2. Cursos especiales de la materia.
3. Exhibir en todo el país a través de sus instituciones y/o particulares todo lo realizado por el Grupo Buenos Aires de Arte Gráfico.
4. Difusión en el extranjero. Participación en las muestras más representativas del grabado mundial.
5. Creación del Gabinete de Estampas Argentino de características modernas y dinámicas.
6. Iniciar a través del Grupo Buenos Aires de Arte Gráfico una acentuada labor pedagógica para escolares y docentes.
7. Tomar contactos con la Industria de la Impresión para el mejor aprovechamiento de los esfuerzos.
8. Apertura a todo artista extranjero interesado.
9. Ediciones especiales de todas las actividades del grupo a través de carpetas, libros, etc.

Constituyendo este el primer paso del Grupo Buenos Aires de Arte Gráfico, firman la presente declaración de proyectos sus fundadores:
Horacio Beccaría, César Ariel Fioravanti, Julio Leonelo Muñeza, Marcos Paley, Juan Carlos Romero, Ricardo Tau

Horacio Beccaría, César Ariel Fioravanti, Julio Leonelo Muñeza, Marcos Paley, Juan Carlos Romero and Ricardo Tau.

Foundational statement by Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires, 1970.

In the mid-1970, six printmakers met in Buenos Aires in order to strengthen their individual experiences, include them in group work, foster and conserve graphic art traditions, encourage new possibilities, revitalize the graphic art movement that rose in Buenos Aires in the 50s, and integrate Argentinean Printmaking into the contemporary graphic art movement worldwide.
In order to plan, develop, and carry out their goals, the artists formulated the following purposes:

1. Setting up a workshop to be exclusively used for the creation and experimentation of all forms of artwork that included reproduction elements.
2. Teaching specialized courses on the subject.
3. Through institutions depending on the Grupo Buenos Aires de Arte Gráfico and/or private organizations, to exhibit countrywide all works done by the group.
4. Dissemination abroad. Participation in the most important international printmaking exhibitions.
5. Creation of a modern, dynamic Department of Argentine Prints.
6. Through the Grupo Buenos Aires de Arte Gráfico, carrying out intensive teaching addressed to teachers and students.
7. Contacting the printing industry to maximize efforts.
8. Welcoming all foreign artists interested in the group's endeavors.
9. Special editions (folders, books, etc.) of all the group's activities.

This being the first step taken by Grupo Buenos Aires de Arte Gráfico, its founders sign the above statement.
Horacio Beccaría, César Ariel Fioravanti, Julio Leonelo Muñeza, Marcos Paley, Juan Carlos Romero, Ricardo Tau

“De la serie la línea recta”, texto inédito, s/f, c. 1971. Archivo del artista.

LA LÍNEA RECTA Nº 3
TOMAR DOS PUNTOS QUE SE ENCUENTREN A LA MISMA DISTANCIA DE LOS LÍMITES DE LA CAPITAL FEDERAL HACIA EL NORTE Y HACIA EL SUR.
UNIR MEDIANTE UNA LÍNEA RECTA LOS PUNTOS SIGUIENTES: AVENIDA MITRE Y LAS FLORES (AVELLANEDA) CON AVENIDA MÁRQUEZ Y LIBERTADOR (SAN ISIDRO).

LA LÍNEA RECTA Nº 4
DIVIDIR UNA RECTA EN DOS PARTES IGUALES, TOMANDO COMO PUNTO MEDIO LA INTERSECCIÓN RIVADAVIA Y SAN PEDRITO (CAPITAL).
UNIR MEDIANTE UNA LÍNEA RECTA LOS SIGUIENTES PUNTOS: AVENIDA SAN MARTÍN Y GENERAL LEMOS (DON TORCUATO) CON SAN MARTÍN Y CAMINO GENERAL BELGRANO (QUILMES)

LA LÍNEA RECTA Nº 5
A PARTIR DEL OBELISCO TRAZAR UNA RECTA CUYOS EXTREMOS ESTÁN UBICADOS A IGUAL DISTANCIA DEL MISMO.
SE UNEN CON UNA RECTA LOS SIGUIENTES PUNTOS: CALLES OMBÚ Y SÍVORI CON NECOCHEA Y BLANES.

ESTAS OBRAS ESTÁN INTEGRADAS CON FOTOGRAFÍAS QUE SE TOMAN EN LOS RECORRIDOS DE LAS OBRAS TRATANDO DE DOCUMENTAR LOS LUGARES ELEGIDOS EN LA FORMA MÁS SUBJETIVA POSIBLE.

CANTIDAD DE FOTOGRAFÍAS POR OBRA: 10

*

“De la serie la línea recta [On the straight line series]”, unpublished text, c. 1971. The artist’s archive.

STRAIGHT LINE #3
CHOOSE TWO POINTS LYING AT THE SAME DISTANCE FROM THE BOUNDARIES OF THE FEDERAL CAPITAL, ONE TO THE NORTH AND THE OTHER TO THE SOUTH.
JOIN THE FOLLOWING POINTS WITH A STRAIGHT LINE: AVENIDA MITRE OFF LAS FLORES (AVELLANEDA) AND AVENIDA MÁRQUEZ OFF LIBERTADOR (SAN ISIDRO).

STRAIGHT LINE #4
BISECT A STRAIGHT LINE TAKING THE INTERSECTION OF RIVADAVIA AND SAN PEDRITO (CAPITAL) AS THE MIDDLE POINT.
JOIN THE FOLLOWING POINTS WITH A STRAIGHT LINE: AVENIDA SAN MARTÍN OFF GENERAL LEMOS (DON TORCUATO) AND SAN MARTÍN OFF CAMINO GENERAL BELGRANO (QUILMES)

STRAIGHT LINE #5
STARTING FROM THE OBELISCO, DRAW A STRAIGHT LINE WHOSE ENDS ARE EQUIDISTANT FROM THE MONUMENT.
JOIN THE FOLLOWING POINTS WITH A STRAIGHT LINE: OMBÚ ST. OFF SÍVORI AND NECOCHEA OFF BLANES.

THESE WORKS COMPRISE PHOTOGRAPHS TAKEN ALONG THE WAY, WITH THE PURPOSE OF DOCUMENTING THE CHOSEN SITES IN THE MOST SUBJECTIVE WAY POSSIBLE.

NUMBER OF PHOTOGRAPHS PER WORK: 10

*

"Grabado situacional. Swift en Swift (Los viajes de Gulliver)", texto inédito, c. 1970. Archivo del artista.

La obra se compone de cuatro partes integradas dos a dos de acuerdo al mensaje que las distingue y que son verde-azul / amarillo-rosa.
El interés se divide en dos partes, la primera aparece relacionada con la modificación del mensaje semántico en mensaje estético con la percepción de los textos como conductos lineales.
Con la penetración del espectador en la obra se retoma el mensaje semántico; a través de la información percibida con dificultad de lectura se evidencia la ausencia de los signos que definen las ideas.
Con la lectura de la información el espectador ingresa en la segunda parte del interés y que está dada por el recorrido alrededor de la obra:

VERDE – AZUL – AMARILLO – ROSA

Su carácter situacional permite que la modificación de la obra total en los lugares de exhibición particularice los espacios de lectura, cambiando las continuidades de los conductos lineales.
El circuito de información **ARTISTA - OBJETO ESTÉTICO - RECEPTOR** solo será completado con la exhibición de la obra en La Plata.
Los receptores forman parte de una estructura de recepción dividida en tres partes (Buenos Aires - Rosario - La Plata) con tres situaciones de lectura distintas y un solo mensaje que las identifica.

*

"Mural Berisso 1971. Testimonio de una época". Afiche, diciembre de 1971.

Algunos alumnos, profesores y egresados de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de La Plata ocupados (y preocupados) en el trabajo artístico decidimos establecer un contacto directo con un enorme sector de la población al que siempre se le ha negado acceso a la cultura.

"Grabado situacional. Swift en Swift (Los viajes de Gulliver) [Situational print. Swift in Swift (Gulliver's Travels)]", unpublished text, c. 1970. The artist's archive.

The work comprises four parts, integrated in pairs (green-blue/yellow-pink) according to the message they intend to convey.
The interest is divided into two parts. The first part is related to the transformation of the semantic message into an aesthetic message, and the texts are perceived as linear conduits.
When the viewer gets into the work, the semantic message is recovered. The absence of signs that define ideas becomes apparent through the difficulty in reading the information perceived.
By reading the information, the viewer enters the second part, tracing a path round the work:

GREEN – BLUE – YELLOW – PINK

The work's situational nature makes possible a complete change depending on where it is exhibited, particularizing the reading spaces and altering the continuity of the linear conduits.
The information circuit **ARTIST - AESTHETIC OBJECT - RECEIVER** was completed only when the work was exhibited in La Plata.
Receivers are part of a receiving structure divided into three parts (Buenos Aires - Rosario - La Plata) with three different reading situations and a single message that identifies all three of them.

*

"Mural Berisso 1971. Testimonio de una época [Berisso Mural 1971. Testimony of an Era]". Poster, December 1971.

Engaged in (and concerned about) artistic work, some of the students, lecturers, and graduates from the Escuela de Bellas Artes de la Universidad de La Plata [School of Fine Arts at La Plata University] decided to establish direct contact with a vast sec-

Vista general del mural realizado por alumnos de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata en la esquina de York y Marsella de Berisso, a pocos metros de la entrada a la planta del frigorífico Swift, 1971 [An overview of the mural made by students from the School of Fine Arts (Universidad Nacional de La Plata) at the corner of York and Marsella in Berisso, a few meters away from the entrance to Swift's meat processing plant. 1971].

Para esto un grupo de pintores, grabadores, fotógrafos, gente de cine y música coincidimos en realizar esta idea, discutida y teorizada desde hace ya bastante tiempo.
Nuestra tarea no fue fácil. Luego de cuestionarnos el "qué" y el "para qué" de nuestro arte, nos tocaba emprender el camino del "hacia quién" iba dirigido nuestro mensaje y con él nuestra sensibilidad, nuestra protesta, nuestras inquietudes y reclamos.
A través de las coincidencias con la que constituimos el grupo, luego de prolongadas discusiones y polémicas concretamos el lugar: Berisso.
Qué representa Berisso para nosotros: fábricas, obreros, puerto, inmigrantes, trabajadores del interior…
Por eso salimos una mañana a buscar el lugar, caminamos por sus calles, entres sus gentes, y nos

tor of the population that had always been denied access to culture.
Thus a group of painters, printmakers, photographers, moviemakers and musicians agreed to carry out a project that had long been discussed and theorized.
Ours was not an easy task. After reflecting on the "what" and "what for" of our art, we had to move on toward the "whom" we addressed our message, our sensibility, our protest, our concerns, and our claims.
After a long period of discussion and controversy, the coincidences that had drawn us together drove us to choose a place: Berisso.
What does Berisso mean to us? Factories, workers, a port, immigrants, workers from the provinces...
So one morning we set out to seek the right place. We walked the streets of Berisso amid its people,

detuvimos en una esquina del barrio más antiguo: Nueva York y Marsella, en el propio corazón de la ciudad, frente a los frigoríficos, como una rebelde protesta ante ese monstruo creado por los ingleses y explotado luego por los norteamericanos, que dio trabajo y luchas a la gran mayoría de sus habitantes. Allí resolvimos realizar un mural […].
Desde hoy este mural pertenece al pueblo de Berisso, pues hemos trabajando con la alegría de sentir que le hemos devuelto algo que fue suyo siempre, como el color, la luz y la sombra.
Afirmamos: **EL ARTE JAMÁS DEJÓ DE PERTENECER AL PUEBLO Y COMO AUTÉNTICOS HACEDORES DEL ARTE SENTIMOS QUE AQUÍ ESTO HA SIDO REIVINDICADO.**
El futuro será testigo de nuestro aporte. Porque aunque luego nos vayamos, en las paredes de esta esquina ya no habrá silencio.
TODO ESTO Y MUCHO MÁS PUEDE SER CAMBIADO.
Esta es nuestra intención, pintar para poder decir:
TENEMOS QUE CAMBIARLO TODO, USTEDES Y NOSOTROS JUNTOS.
Y si alguna vez alguien pregunta por el nombre de este mural la respuesta será:
BERISSO 1971, TESTIMONIO DE UNA ÉPOCA.

❋

"De la realidad nacional n. 12: El lunfardo - lenguaje argentino", *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, cat. exp., Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 1972 [catálogo editado con motivo de la participación del CAYC en los *Encuentros de Arte de Pamplona*, España].

El lunfardo es el lenguaje que utiliza el porteño cuando comienza a entrar en confianza. Tiene sus similares en el resto de las grandes ciudades del mundo: así, el calo madrileño, el jergón italiano, el slang neoyorkino. El uso de frases compuestas con palabras lunfardas nos permite darle una significación especial a la comunicación entre un policía y un detenido a través de una paliza. La significación

and stopped at the corner of its oldest neighborhood: Nueva York off Marsella, in the very heart of the city, across from the meat processing plants, as if rebelling against the monster imported by the British and then exploited by the Americans; a monster that entailed jobs and struggles for most of the residents.
There we decided to set up a mural […]
As from today, this mural belongs to the people of Berisso, for we have worked feeling the happiness of having returned to them something that was always theirs: colors, light, and shadow.
We declare that **ART HAS ALWAYS BELONGED TO THE PEOPLE AND, AS TRUE ART MAKERS, WE FEEL THAT THE PEOPLE'S RIGHT TO IT HAS BEEN VINDICATED.**
The future will witness our contribution. For even if we eventually leave, the walls of this corner will no longer be silent.
ALL THIS AND SO MUCH MORE CAN BE CHANGED.
This is our purpose, to paint so as to be able to say,
TOGETHER, YOU AND WE NEED TO CHANGE EVERYTHING.
If someone ever asks the name of this mural, the answer will be:
BERISSO 1971, A WITNESS TO AN ERA

❋

"De la realidad nacional n. 12: El lunfardo - lenguaje argentino". *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, exhibition catalogue ["About national reality #12: Lunfardo* – an Argentinean language." *Towards a profile of Latin American art*], Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación [Communication and Art Center], 1972 [catalogue published on occasion of CAYC's participation in *Encuentros de Arte de Pamplona*, Spain].

When a *porteño** has broken the ice, he speaks *lunfardo*, which is equivalent to the particular local languages of other great cities of the world. Madrid

siempre es provista por el reprimido o sea: el detenido, el que puede llegar a ser detenido o el que tiene relación amistosa o familiar con el detenido; en ningún caso el represor necesita de idiomas institucionalizados que siempre son idiomas represores (por estar a su servicio con suficiente efectividad). Lunfardo: idioma o lenguaje del pueblo, vivo en su necesidad, permite que sus palabras mueran cuando son demasiado usadas y reconocidas por los que tienen que recibirlas.

*

"Para una estrategia de la violencia", edición del artista, 1972 [texto distribuido como volante en el marco de la exposición *Tercer Salón Premio Artistas con Acrilicopaolini*, Museo de Arte Moderno, 1972].

LA VIOLENCIA SE COMPONE DE CUATRO COSAS:

PESO - FUERZA - MOVIMIENTO - GOLPE

LA MÁS PODEROSA DE ELLAS ES LA QUE MENOS DURACIÓN TIENE

1- TODO PESO DESEA DESCENDER POR LA VIA MÁS 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 OBSTÁCULOS

7- NADA SE MUEVE SIN LA FUERZA

has its *caló*, Paris its argot, New York its slang, and so forth. The inclusion of *lunfardo* lexicon in our utterances enables us to give a special meaning to, say, an exchange, expressed through a beating, between a policeman and a person under arrest. The meaning is always supplied by the repressed party; i.e. the one under arrest, the one who might be arrested, or the arrested person's friends and/or family. Under no circumstances does the repressor need to resort to institutionalized languages, which are always repressive insofar as they serve repression effectively enough. *Lunfardo* is the people's language, alive to their needs. It lets its words die when they have been overused and are recognized by those this language addresses.

* Buenos Aires slang [T. N.]

* An inhabitant of the city of Buenos Aires [T. N.]

*

"Para una estrategia de la violencia [For a strategy of violence]", artist's edition, 1972 [a text distributed as a flyer in the *Tercer Salón Premio Artistas con Acrilicopaolini* exhibition, Museo de Arte Moderno, 1972].

VIOLENCE IS MADE UP OF FOUR ELEMENTS:

WEIGHT - FORCE - MOVEMENT - BLOW

THE ONE THAT LASTS THE SHORTEST IS THE MOST POWERFUL

1- ALL WEIGHT WISHES TO DESCEND IN THE MOST DIRECT WAY POSSIBLE

2- WEIGHT WISHES TO LAST

3- WEIGHT YIELDS TO FORCE

4- FORCE IS A MANNER OF VIOLENCE

5- SLOWLINESS INCREASES IT; SPEED

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 DESCBNDER 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

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. Colección del artista [Flyer. The artist's collection].**

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 DA VINCI - BREVIARIOS - 1492
J. C. ROMERO - PARA UNA ESTRATEGIA DE LA VIOLENCIA - 1972. BS. AS., AGOSTO 1972

EXHAUSTS IT

6- ITS POWER INCREASES WHEN IT ENCOUNTERS OBSTACLES

7- NOTHING CAN MOVE WITHOUT FORCE

8- FORCE STEMS FROM MOVEMENT. IT HAS THREE FUNCTIONS: TO PULL - TO PUSH - TO IMMOBILIZE

9- MOVEMENT STEMS FROM THE DEATH OF FORCE

10- BLOWS STEM FROM THE DEATH OF MOVEMENT

"Cálculo de probabilidades para uso popular", texto inédito, septiembre de 1972. Archivo del artista.

A partir del concepto matemático que dice que pocos aspectos de nuestra vida eluden la influencia de la probabilidad, comprobamos que este es utilizado desde la técnica y la ciencia hasta en el juego de azar.
Propuesta: Tomar durante un mes en el diario Crónica todas las tablas publicadas relacionadas con el cálculo de probabilidades que realiza el diario para aproximar al lector los posibles números "a salir" en los sorteos de lotería a los que pueden jugar en el país: Lotería Nacional, Tómbola, Córdoba, Tucumán, Montevideo, etc.
1ra comunicación del emisor: Los lectores necesitan entretenerse, soñar, crearse fantasías: reducción idealista de las reales necesidades del hombre. Así vemos que toda vez que un jugador distraiga su atención a través del sueño olvidará atender a la realidad donde la explotación y opresión son hechos cotidianos.
Podemos decir que un individuo puede ser jugador o juguete, en nuestro caso es ambas cosas a la vez.
Conclusión del receptor.

J. C. Romero, Septiembre 1972

S/t, *Arte e Ideología en CAYC al aire libre*, cat. exp., Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 1972.

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.

11- BLOWS ARE THE CHILDREN OF MOVEMENT AND THE GRANDCHILDREN OF FORCE

LEONARDO DA VINCI – BRIEF READINGS – 1492
J. C. ROMERO – FOR A STRATEGY OF VIOLENCE – 1972. BS. AS., AUGUST 1972

"Cálculo de probabilidades para uso popular [Probabilistic calculus for popular use]", unpublished text, September 1972. The artist's archive.

Starting from the mathematical notion according to which few aspects of our lives escape the rules of probabilistic, we reach confirmation that the said notion serves technical and scientific purposes as well as chance games.
Proposal: For a whole month, keep record of all tables published by the *Crónica* newspaper in which the paper offers its readers a probabilistic calculus to help them with the possible "winning" numbers in the lotteries to which they have access (National Lottery, Tómbola, Córdoba, Tucumán, Montevideo, etc.)
First communication by the sender: Readers need to *amuse themselves*, to dream, to create fantasies, the idealist reduction of man's actual needs. Thus we see that whenever a gambler's attention is drawn to a dream he will *forget* to direct his attention to a reality whose daily fabric is made of exploitation and oppression.
One could say that an individual may be a gambler or a toy. In the case discussed he is *both at once*.*
Conclusion by the receiver:

J. C. Romero, September 1972

* In Spanish, the verb "jugar" means both "to play" and "to gamble", while the noun "jugador" is he who gambles and/or he who plays. The pun is lost in English [T. N.]

Jorge Bataille decía:

> *La desesperación intelectual no conduce ni a la cobardía ni al sueño sino a la violencia. Por eso es imposible abandonar algunas investigaciones. Solamente se trata de saber cómo ejercer la ira; si no deseamos más que dar vueltas como locos en torno a las prisiones o bien derribarlas. A los términos medios, las escapatorias, los delirios que traicionan la gran impotencia poética solo hay que oponer una cólera negra y hasta la indiscutible bestialidad; es imposible agitarse de otra manera que un cerdo cuando engulle en la basura y el barro; arrancando todo con el hocico, sin que nada pueda detener una repugnante voracidad.*

*

Juan Carlos Romero, Eduardo Leonetti y Luis Pazos. **"Comunicación sobre la represión cultural"**, texto inédito, 16 de junio de 1972. Archivo del artista.

A través de una represión cultural permanente, que nos sitúa como incapaces de crear nuestra propia obra, se nos imponen modelos artísticos que no son comprendidos por estar alejados de nuestra realidad histórica y social.
Además, estos modelos siempre son puntos de referencia de un arte "perfecto", "genial", "nunca jamás realizado", con los que se pretende impedir la creación de obras que no expresan tal cual sentimos nuestro tiempo.
Una valuación formal carente de contenido, desubicada de la historia, es manejada por quienes nos someten cultural y políticamente acompañados del coro de sirvientes "teóricos" nativos de turno.
Negamos toda interpretación académica y represiva del arte, por esto nos adherimos a la propuesta de los artistas del mundo que reclaman que el realizador gestual húngaro Thot, quien rehizo "La Pietá" de Miguel Ángel, sea considerado como el creador de la mejor obra de arte de este año, no solo en la Bienal de Venecia, sino en toda muestra

N/t, *Arte e Ideología en CAYC al aire libre*, exhibition catalogue. *[Art and Ideology in the open air in CAYC]*, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación [Art and Communication Center], 1972.

My conceptual proposals are addressed at the spectator's – actor's participation in issues related to national reality. Thus they are related to the verification of an objective process that includes situations or events from our country. Besides, there is another process that is sometimes more difficult to verify: that of *violence*. I then mean to draw the attention of whoever can contribute to the verification of a situation that is at times so subtle as to turn invisible. Violence must be applied in our proposals as one of many ways to reduce repressive violence.

Georges Bataille stated that

> *Intellectual despair does not lead to cowardice or to reverie but to violence. That's why it is impossible to give up certain research processes. We only need to know how to exercise our wrath. We exclusively wish to walk round prison walls like madmen, or to pull down the walls. The only thing we can wield against happy mediums, flights, and the delusions that betray the reigning poetic impotence is black wrath, and even unquestionable brutality. The only way to shake is the way of the hog, rooting in the mud and the garbage, with nothing to restrain its disgusting avidity.*

*

Juan Carlos Romero, Eduardo Leonetti and Luis Pazos. **"Comunicación sobre la represión cultural [Communication about cultural repression]"**, unpublished text, June 16, 1972. The artist's archive.

Through the relentless repression that names us incapable of creating our own work, they impose on us art models that are not understood because of their

que se realice a nivel mundial.
La mejor forma de continuar la obra de los verdaderos creadores –entre ellos Miguel Ángel– es el rechazo del manejo del Arte como medio de represión y dominación.
LA PIETÁ 1972 es un paso para hacer consciente el tiempo que vivimos.

Juan Carlos Romero, Eduardo Leonetti , Luis Pazos. Bs. As., 16/6/72

*

Grupo Cuestionamiento (Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Juan Carlos Romero y Ricardo Roux).
"Cuestionamiento n. 1", texto inédito, 18 de julio de 1972. Archivo del artista.

Identikit de Pablo Picasso, homenaje a Van Gogh, cada día una nueva propuesta en relación con las necesidades de los dueños de la cultura.
Es urgente que los artistas digamos basta y miremos cuál es nuestra realidad.
Cada obra, gesto o palabra pronunciado por un artista argentino debe tender a despertar y clarificar la conciencia de los otros argentinos con respecto a la realidad argentina.
Es necesario 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. Si así sucede, habrá nacido en la Argentina la cultura de la conciencia.

Grupo Cuestionamiento, 18/7/72
Leonetti, Pazos, Romero, Roux

*

"Cuestionamiento n. 2", texto inédito, Buenos Aires, agosto de 1972.

La censura ideológica en el campo de las artes es una de las formas con que el régimen dominante controla los resortes de la política cultural a efectos

differences with our historical and social reality. Moreover, these models are always the points of reference of a "perfect", "unmatched", "never achieved before" kind of art. This is intended to prevent the creation of works that express exactly how we live our times.
A formal, empty assessment that disregards history is in the hands of those who subject us culturally and politically, accompanied by the clique of "theorists" that act as native, run-of-the-mill servants.
We refuse all academic and repressive interpretation of art, and so adhere to the proposal, made by the artists of the world, that Hungarian mime artist Thot, who redid Michelangelo's "La Pietá", be named this year's best creator, not only in the Venice Biennial but in every other exhibition worldwide.
The best way to keep alive the works of true creators –Michelangelo among them –is refusing to allow that Art be manipulated as a means of domination and repression.
LA PIETÁ 1972 is a step toward awareness of the times we are living.

Juan Carlos Romero, Eduardo Leonetti, Luis Pazos. Bs. As., 6/16/72

*

Grupo Cuestionamiento (Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Juan Carlos Romero and Ricardo Roux).
"Cuestionamiento n. 1 [Pondering #1]", unpublished text, July 18, 1972. The artist's archive.

From Pablo Picasso's identikit to homages to Van Gogh, every day comes with a new proposal related to the needs of the owners of culture.
It is pressing for us artists to say, "Enough!" and take a look at our reality.
Each work, gesture, or word by an Argentinean artist should tend to alert and clarify the consciousness of his fellow-countrymen in regard to Argentinean reality.
We need to turn our back on the proposals from dominant cultures and lose our fear of expressing the

de preservar el orden establecido. Orden basado en la dependencia económico-política del imperialismo a costa del marginamiento compulsivo de las mayorías populares.
Dentro de este esquema de dominación, la cultura juega un papel preponderante, toda vez que la imposición de las metrópolis redunda en el alejamiento de los intelectuales autóctonos del pueblo del cual son parte.
Solo así, entendiendo a la censura que hoy se ejerce sobre los artistas plásticos como una forma más de la represión que en todos los campos sufrimos los argentinos, podremos encontrar una respuesta coherente que canalice nuestra aspiración de ser libres.
Somos concientes que el logro de estos objetivos no es tarea para apresurados, que debemos disputarle palmo a palmo al poder todas las instancias y en todos los campos, y que en estas circunstancias, como artistas plásticos, también debemos dar nuestra respuesta, trabajando para asegurar un "Contra-salón Nacional 1972" donde se puedan exponer las obras que el régimen quiere impedir que se vean; no haciendo limitaciones temáticas, ni exclusiones represivas, ni premios que nos pongan en competencia entre quienes decidimos ser artistas.
De lograr este objetivo parcial, siendo concientes de que allí no se agota nuestro trabajo, habremos avanzado un paso más hacia la construcción de una auténtica cultura nacional.

Leonetti, Eduardo - Pazos, Luis - Romero, Juan Carlos - Roux, Ricardo

*

"Cuestionamiento n. 3", texto inédito, Buenos Aires, 26 de septiembre de 1972.

Ante la violenta clausura de la muestra CAYC al aire libre[1] en la plaza Roberto Arlt de esta Ciudad de Buenos Aires, creemos oportuno, más allá de la preocupación que el hecho nos causa como participantes en la muestra, señalar las raíces profundas de tan inconsulta actitud.

inherent violence of concepts such as consciousness and freedom. Should we achieve this, the culture of consciousness will have come to life in Argentina.

Grupo Cuestionamiento, 7/18/72
Leonetti, Pazos, Romero, Roux

*

"Cuestionamiento n. 2 [Pondering #2]", unpublished text, Buenos Aires, August 1972.

In the arts, ideological censorship is one way in which the dominant regime controls political culture in order to preserve the established order. Such order is supported on economic and political dependence on imperialism at the expense of the forced marginalization of the majorities.
Within this pattern of dominance, culture plays a major role, since the power of the metropolis drives indigenous intellectuals away from the people they belong to.
Only by viewing the present censorship of visual artists as yet another form of the repression that leashes out at every aspect of our lives will we Argentineans find a coherent response that may channel our aspiration to freedom.
We are well aware that these goals are not to be hastily undertaken. We must fight the dominant power inch by inch, in every circumstance and every field. As visual artists, we too must issue a response, working to ensure a "1972 National Counter-Salon" where to exhibit the works that the regime is intent on concealing from the public. We must rid ourselves of theme constraints, repressive exclusion, and awards that breed competition among those who decided to become artists.
If we succeed in achieving this partial objective in the awareness that it is not the end of our endeavors, we will have taken a step forward in the construction of a genuinely national culture.

Leonetti, Eduardo - Pazos, Luis - Romero, Juan Carlos - Roux, Ricardo

Juan Carlos García Palou, Eduardo Leonetti y Juan Carlos Romero. *Contaminación o liberación*, 1974. Volante que circuló en la revista *Hexágono '71* [A flyer circulated by the *Hexágono '71* magazine], 17 x 22,1 Colección del artista [The artist's collection].

Estas raíces debemos buscarlas en razones estrictamente políticas. El aislamiento de los artistas con el Pueblo es una de las tantas constantes que preserva la continuidad del sistema. Parte de ese pueblo, de carne y hueso, estaba en la Plaza Roberto Arlt discutiendo y creando junto a los artistas, las que iban a ser sus propias obras. Esto es lo que tiene "connotaciones políticas", esto es lo que molesta. Los administradores de cultura de turno no lo saben. Por eso acuden a la fuerza porque es la única respuesta que les queda.
Destruir las obras expuestas en la Plaza Roberto Arlt es un desesperado intento para impedir que el pue-

"Cuestionamiento n. 3 [Pondering #3]", unpublished text, Buenos Aires, September 26, 1972.

In the face of the violent closure of the outdoor CAYC exhibition[1] at Roberto Arlt square in this our city of Buenos Aires, apart from our natural concern, since we were affected as participants, we deem it timely to pinpoint the underlying reasons for such a preposterous decision.
The reasons are of a strictly political nature. Isolating artists from the People is one of the many repeated behaviors that preserve the continuance

blo acceda a la cultura y una muestra más de la violencia cultural de quienes pretenden seguir imponiendo la disociación de artistas e intelectuales con las mayorías populares.

Grupo Cuestionamiento, Bs. As., 26-9-72

Leonetti, Eduardo - Pazos, Luis - Romero, Juan Carlos - Roux, Ricardo

[1] N. del E.: Se refieren a la exposición *Arte e ideología en CAYC al aire libre*.

*

Eduardo Leonetti y Juan Carlos Romero.
Conciencia del Arte (fragmento), Buenos Aires, Arte y Política, 1975.

INTRODUCCIÓN: Así como la ciencia reconoce en la epistemología a la disciplina que la estudia a ella misma, el arte se plantea la necesidad de contar con elementos teóricos que, como parte inherente e inseparable de él, tracen las coordenadas sobre las que se base una posible Teoría del Arte.
Esta Teoría del Arte, este cuerpo de postulados teóricos realizados por hombres que, como nosotros, se asumen como artistas, no debe ser considerado, como ya lo dijéramos, como un estudio sobre el arte, sino desde el arte, y como ya lo adelantáramos, formando parte inseparable de él. Se diferenciará así del análisis que hagan del arte las distintas ramas de las ciencias. No será estética, ni filosofía del arte, ni antropología cultural. Sin duda tomará elementos de todas ellas, los que junto a esa experiencia intransferible que es la práctica artística, sea en cuanto a realizador o en cuanto público, servirá para profundizar una necesaria CONCIENCIA DEL ARTE.
Los lineamientos fundamentales aquí expuestos, junto a algunas imágenes de realización conjunta son producto de nuestra labor docente en la cátedra de Teoría del Arte de la Universidad Nacional de La Plata y de nuestra práctica como realizadores del arte.

of the system. A part of the People was, in the flesh, at the square, discussing and creating with the artists works of their own that they looked forward to making. These were the "political connotations" that proved threatening. Run-of-the-mill administrators of culture do not know of this. Thus they resort to violence, for they have no other answers.
To destroy the works on exhibition at Roberto Arlt Square is a hopeless attempt at preventing the people from getting closer to culture. It is, besides, one more instance of the cultural violence exercised by those who would continue imposing a separation between artists/intellectuals and the popular majorities.

Grupo Cuestionamiento, Bs. As., 9-26-72

Leonetti, Eduardo - Pazos, Luis - Romero, Juan Carlos - Roux, Ricardo

[1] The reference is to an exhibition entitled *Arte e ideología en CAYC al aire libre [Art and ideology at open-air CAYC]*. (E. N.)

*

Eduardo Leonetti and Juan Carlos Romero.
Conciencia del Arte [Awareness of Art] (fragment), Buenos Aires, Arte y Política, 1975.

INTRODUCTION: Just as epistemology is recognized by science as the discipline that studies science, art poses the need to incorporate theoretical elements that, as inherent, inseparable parts of it, may trace the coordinates leading to a possible Theory of Art.
This Theory of Art, this corpus of theoretical postulates formulated by men who, like us, accept their condition of artists, should not be regarded, as we have already said, as a study *about* art but *from* art. As we have also said, it should be an inseparable constituent of art.
It will thus be different from the studies on art undertaken by the various scientific disciplines. It

Estos pensamientos constituyen la estructura de nuestro libro *Conciencia del Arte* que esperamos concluir a fines del corriente año, el cual desde ya sometemos a vuestra crítica.
[…]

CONCIENCIA DEL ARTE

Es aquí donde nuestra síntesis se detiene. Necesitábamos expresar estas líneas fundamentales, discutirlas con ustedes, para más tarde darle forma acabada a nuestra propuesta.
El sentido del arte en la cultura, el análisis de los mecanismos utilizados para imponer determinados modelos desde los centros hegemónicos del poder, el estudio de las causas de la enajenación sufrida como consecuencia de tal situación por la mayoría de los artistas: el aparente antagonismo arte de elites - populismo; y la propuesta superadora de un arte popular inserto en el trabajo social, son temas que exceden las posibilidades de esta muestra, y que serán tratados en profundidad a lo largo de nuestro libro.
Valga este primer encuentro para abrir un diálogo que será útil en la medida que seamos consecuentes con sus conclusiones.

Buenos Aires, mayo 1974

*

Juan Carlos García Palou, Emilio Renart y Juan Carlos Romero. **"Trabajos de convivencia en la plástica"**, *Convivencia*, cat. exp., Buenos Aires, Galería *ArteMúltiple*, 1976.

1. Concepción tradicional de la plástica

a. La superficie –extensión en que se consideran solo dos dimensiones– y el espacio –extensión indefinida– "sirven" para producir hechos. Estos hechos pueden ser obras plásticas. Esto significa, entre otras cosas, un compromiso, una responsabilidad, para lo cual no todos estamos preparados, pero sí, según nuestra apreciación,

will be neither aesthetics, nor philosophy of art, nor cultural anthropology. It will no doubt borrow from all of them, and together with the untransferable experience called artistic practice, whether from the side of the artist or the side of the public, it will contribute to deepen a much-needed AWARENESS OF ART.
The guidelines expressed herein, along with some works that we did together, are the products of our teaching from the chair of Theory of Art at La Plata National University and of our practice as art makers. These thoughts have structured our book *Conciencia del Arte*, which we expect to complete by the end of this year, and which you are already invited to comment on.
[…]

AWARENESS OF ART

This is where our summary comes to an end. We needed to set down these fundamental lines and discuss them with you so that we could go on to give the text a definitive form.
The meaning of art within the culture, the analysis of the mechanisms used by hegemonic centers of power to impose certain models, the study of the causes of the resulting alienation that affects most artists, the seeming antagonism between *elite art* and *populism*, and the refining proposal of a popular form of art inserted into social work are all issues that go beyond the scope of this exhibition. They will be thoroughly discussed in our upcoming book.
We hope that this first encounter will inaugurate a dialogue whose usefulness will depend on our acting in accordance with its conclusions.

Buenos Aires, May 1974

*

posibilitados, porque no debemos olvidarnos de la potencialidad creativa que todo individuo tiene.

b. El hacedor plástico subordina la superficie y el espacio a sus intenciones, sin tener en cuenta el "dónde se hace" y sin considerar que los mismos tienen características propias, que deben interrelacionarse con la expresión plástica. Normalmente se toma posesión de la superficie y el espacio para que "en ellos ocurran cosas" y no para que "con ellos ocurran cosas".

c. Un hecho plástico exige "tener conocimientos" para producirlo e interpretarlo. En consecuencia, quienes no tengan esos conocimientos solo pueden ser espectadores. De esta manera, la obra plástica se constituye así en una demostración de capacidad, que lleva a satisfacer una necesidad personal, restando importancia a las posibilidades creativas de los demás. Es decir, si bien es necesaria la expresión individual, no por ello debe soslayarse la de otros.

2. Concepción de los trabajos de convivencia plástica

a. El hombre tiene necesidad de expresarse, de comunicarse. En nuestro caso, plásticamente. Pero no todos tenemos conocimientos plásticos, aunque sí una formación gráfica (punto, línea, color, números y letras). Ella será entonces el inicio para poder satisfacer las necesidades expresivas del hacedor plástico.

b. Ya que todos tenemos necesidad de expresarnos y comunicarnos, que todos estamos dotados de una formación gráfica elemental, que algunos tenemos conocimientos plásticos y otros no, y que disponemos de superficies y espacios para con ellos producir hechos plásticos;
Proponemos: sumar nuestros conocimientos y necesidades individuales, para desarrollar en "convivencia", una tarea que no sea un campo de batalla, sino, "tierra que hay que arar, sembrar,

Juan Carlos García Palou, Emilio Renart and Juan Carlos Romero. **"Trabajos de convivencia en la plástica [Works about coexistence in the visual arts]".** *Convivencia*, exhibition catalogue, Buenos Aires, *ArteMúltiple* Gallery, 1976.

1. A traditional conception of the visual arts

a. The surface –an expanse in which only two dimensions are considered–and the space –an indefinite expansion– "serve" to produce facts. Such facts may be visual works. Among other things, this entails commitment and responsibility for which not all of us are ready but, in our view, we have the possibility of becoming ready. We should not forget the creative potential shared by all individuals.

b. As a maker, the visual artist subordinates surface and space to her will, not bearing in mind the "where" or considering that both surface and space have characteristics of their own, which must interrelate with the visual expression. One normally appropriates surface and space "to make things happen in them" not "for them to suffer the action of things."

c. A visual fact requires "knowledge" to produce and interpret it. Therefore, those who lack the knowledge can only be spectators. Thus, visual work becomes a proof of capacity. This satisfies a personal need, playing down the importance of other people's creative possibilities. That is to say that, while individual expression is necessary, other people's expression must not be underrated.

2. Conception of visual coexistence works

a. Man needs to communicate and express himself. In our case, we do so in a visual manner. Still, not all of us know about the visual arts, although we have been trained in the field of graphics (we know about the point, the line, color, numbers, and letters.) Our training will be the starting point to satisfy the visual artist's need to express herself.

Juan Carlos García Palou, Emilio Renart y Juan Carlos Romero realizando un dibujo en conjunto para la exposición "Convivencia", 1976. Fotografía de Guillermo Pérez Curtó. Archivo JCR [Juan Carlos García Palou, Emilio Renart, and Juan Carlos Romero making a joint drawing for the "Convivencia" exhibition, 1976. Photograph by Guillermo Pérez Curtó. JCR Archive].

regar y cuidar a la espera de los frutos que serán producto del esfuerzo común".

Octubre de 1976, Juan Carlos García Palou - Emilio Renart - Juan Carlos Romero

*

b. Since we all need to express ourselves and communicate and have been trained in the field of graphics, since some of us know about the visual arts and others do not, but we have surfaces and spaces to produce visual facts, we propose putting together our individual knowledge and needs to develop a "coexistential" task that, rather than a battlefield, may be "land to plow, sow, water, and tend to as we await the fruits of our joint effort."

October 1976, Juan Carlos García Palou - Emilio Renart - Juan Carlos Romero

*

Carlos Catuogno y Juan Carlos Romero. **"La crítica de arte y la educación"**, *ArteMúltiple*, N° 9, Buenos Aires, 1979.

¡Claro que tienen que existir los críticos de arte!, pero es condición sine qua non, que vivan una vida tan profunda como la del artista.
Adolfo de Ferrari (Pintor)

El arte

La materia es lo que está a disposición del hombre para construir algo, es siempre una posibilidad, la materia es relativa a su forma y viceversa. Toda materia es susceptible de ser artística.
Todavía no es arte, ya que el arte es una transformación y una transformación es siempre un vínculo. El vínculo es con otros hombres, los que perciben la materia artística y se incorporan a ella a través de sus emociones y de un estado vital y espiritual sui generis. Esto es el arte: la materia, el artista y los contempladores, que interactúan en constante transformación.

Valor estético y significación

El arte como vínculo de transformación tiene un valor estético que se define como una tensión superada entre la diversidad y la multiplicidad de la materia y la unidad que logra el artista, dándole forma, coherencia y organización.
El valor estético es mayor cuando la tensión es más fuerte, cuando la riqueza de la materia disponible es mayor y, como el universo, se halla lo más rigurosamente organizada por el artista.
El valor estético es la condición necesaria para la Significación social de la materia transformada por el artista, aunque esta genera significaciones de acuerdo a los diferentes grupos sociales y biografías personales.

Crisis y ruptura

La tensión creadora de la que hablamos es la crisis de la sociedad. Esta es sin duda permanente, no con un concepto que se usa para oponerlo al de equilibrio o estabilidad. Es un estado inherente a la sociedad misma. Los conflictos entre los grupos sociales, las

Carlos Catuogno and Juan Carlos Romero. **"La crítica de arte y la educación [Art critique and education]"**, *ArteMúltiple*, #9, Buenos Aires, 1979.

Of course there should be art critics! However, it is a sine qua non condition that they share the artist's intense life experience.
Painter Adolfo de Ferrari

Art

Matter is at man's disposal for him to construct something. It is always a possibility. Matter is relative to its shape and the other way around. All matter can be turned into art.
It is not art yet, for art implies a transformation and a transformation is always a bond. It is a bond with other human beings, who perceive the artistic matter and enter it through their emotions and a sui generis vital and spiritual mood. Such is art: matter, an artist, and spectators, all three interacting in constant transformation.

Aesthetic value and meaning

As a transformational bond, art possesses an aesthetic value defined as an overcome tension between matter's diversity and multiplicity and the unity achieved by the artist when she shapes and organizes matter, making it coherent.
The stronger the tension and the greater the possibilities of the matter, the more its aesthetic value. Also, like the universe, it should be as much organized as possible by the artist.
Aesthetic value is a necessary condition for the social meaning of matter as transformed by the artist, although matter generates meanings depending on the different social groups and individual histories.

Crisis and rupture

The creative tension mentioned is the crisis of the society. No doubt the crisis is permanent; it is not a notion to be contrasted with that of equilibrium or stability. It is a state inherent to the society itself. Conflicts between social groups and conjunctures

coyunturas en que los condicionamientos determinan hechos irreversibles constituyen un movimiento continuo, que es la crisis. El artista la simboliza al transformar esa materia múltiple y diversa, otorgándole coherencia y organicidad. Cuando se produce la vinculación entre lo producido por el artista y la percepción del contemplador, se da un estado espiritual y vital sui generis, que como dijimos es el arte: pero también es una ruptura. Rompe invariablemente con el sustrato cultural.
La creación, entonces, no es un acto individual, no es un producto de una pulsión biológica y/o libidinal (como se vería la obra de arte desde la óptica psicoanalítica); tampoco interindividual, como dirían los filósofos iluministas, sino que el sujeto de la creación artística es un sujeto transindividual o colectivo.
El artista transformado en materia, inicia la creación, el contemplador que es la otra parte del Sujeto, la completa (hasta ahora no se integra al crítico en el análisis). La ruptura, vista desde otra dimensión es la superación del individuo y de la relación tradicional sujeto-objeto; es el encuentro del sujeto transindividual o colectivo. El goce del arte deja de ser una percepción solitaria, para ser una vivencia compartida: la de un individuo conciente de ser una parte de un sujeto que lo trasciende.

El artista y la ruptura

El artista es un provocador de rupturas, la obra no está integrada a patrones sociales, no es convencional y por lo tanto no está asimilada al proceso cultural: no es cultura; está fuera de ella. El contemplador, entonces, se encuentra frente a un nuevo hecho; él también forma parte de la ruptura.

El crítico y la crisis

Considerada la Sociedad como una crisis y la cultura como una inscripción simbólica, la obra de arte que todavía es extraña a este proceso, genera un espacio intersticial, que como es, la comprende, la explica y orienta su significación. El crítico se integra al proceso creativo con su intervención de conocimiento. Si la obra de arte, que es en sí ruptura, es incorporada al proceso cultural como armonía o estaticidad, la del

in which conditioning factors determine irreversible events constitute the continuous movement that we call crisis. The artist symbolizes it by transforming multiple, diverse matter and endowing it with coherence and organicity. When the artist's product establishes a bond with the viewer's perception, there appears a sui generis vital and spiritual mood that, as has already been said, constitutes art, but is also a rupture. It invariably breaks with the cultural background.
Thus, creation is not an individual action or the product of a biological and/or libidinal drive (the way in which psychoanalysis would consider an artwork). Neither is it an interindividual action, as the philosophers of the Enlightenment might say. The subject of artistic creation is transindividual or collective. Transformed into matter, the artist initiates creation, and the viewer (the other part of the Subject) completes the process. So far the critic has been kept out of the picture. Seen from a different dimension, rupture amounts to something that transcends the individual and the traditional relation between subject and object: it is the encounter of a transindividual or collective subject. The enjoyment of art is no longer perception in solitude but a shared experience of an individual who is aware of his integration into a subject that transcends him.

Rupture and the artist

The artist is a maker of ruptures. Artwork does not belong in social patterns, is not conventional and, therefore, is not assimilated to a cultural process. It is not culture; it lies outside culture. The viewer is then confronted with a new fact: she, too, is part of the rupture.

The critic and the crisis

Assuming that Society amounts to crisis and culture is a symbolic inscription, the artwork that is still alien to this process generates an interstice that comprises it, explains it, and directs its meaning. The critic joins the creative process by intervening with his knowledge. If the artwork, which is essentially rupture, becomes integrated into the cultural process as har-

crítico no sería una intervención de conocimiento, sino mistificadora, que trastoca su significación.[1]

La crítica

a) Crítica de la Crítica: La crítica contemporánea se apropia de un arsenal conceptual que es evidentemente extrartístico: la antropología, la psicología, la semiótica y otras disciplinas, inclusive la nueva física y la biología, proveen sus códigos de análisis al crítico, al periodista, al comentarista, al teórico. Pareciera un proceso similar a la provisión que la física, sobre todo, hizo de su herramental [sic] teórico a las ciencias sociales y a la filosofía social del siglo XVIII y XIX.
Pero ¿este proceso es una genuina necesidad del arte y de la crítica o es el síntoma de una carencia, de un extrañamiento: el del crítico con respecto al artista y al contemplador; el de la crítica y la teoría del arte, con respecto al proceso creador artístico?
Para responder a esta pregunta hay que encontrar las causas de este proceso; más que la evolución (o involución) o el progreso (o retroceso) en los principios formales, definidos ligeramente con identificaciones tales como: el arte anterior era "obra que se hace", "cosa", era "materia", mientras que el arte contemporáneo es en vez de "obra que se hace", "concepto que es", en vez de "material", "inmaterial". Más que estas oposiciones, diremos que el extrañamiento de la crítica con respecto al proceso creador artístico está causado por:
Primero, porque la crítica se estableció como institución, simultáneamente con la aparición del mercado de arte y como toda institución inmersa en el tiempo histórico contemporáneo es trascendida por la época, entonces para sostenerse, adopta un ritual, que fortalece su andamiaje. Es el mismo proceso que rige las instituciones de otro carácter: educativas o políticas, es el proceso de burocratización.
Segundo, porque los principios que rigen el conocimiento también pertenecen a una gnoseología consolidada como racionalismo, expandida y desarrollada en sus diversas facetas: positivismo ortodoxo, formalismo, empirismo, estructuralismo, etc. Vivimos en lo que podría llamarse un neorracionalismo y la crítica del arte se nutre de dicho código.

mony or staticity, the critic's intervention is not related to knowledge but to mystification, for it disrupts the meaning of the work.[1]

Critique

a) Criticism of Critique: contemporary critique resorts to a battery of concepts that are notoriously outside of art. Anthropology, psychology, semiotics, and other disciplines, including the new physics and biology provide the critic, the journalist, the commentator, and the theorist with their analytical rules. It somehow resembles what physics, more than other sciences, did for the 18th and 19th century social sciences and social philosophy when it gave them its theoretical tools. However, is this process a genuine need of art and critique or is it the symptom of a lack, of the critic's alienation from the artist and from the viewer, of the estrangement between critique and the theory of art from the creative process of art?
In order to answer the above question, we need to find the causes of this process. We need to go farther than notions such as evolution (or involution) or progress (or regression) in regard to the formal principles, lightly defined as "past art was 'the making of a work'", an "object" was "matter", while contemporary art is no longer "the making of a work" but "a concept that is", and "non-material" has replaced "material."
Besides these opposites, we wish to say that the critics' estrangement form the creative artistic process derive from the following:
Firstly, critique took on an institutional status accompanying the rise of the art market. As happens with every other institution typical of contemporary history, its time transcends it. Then, in order to survive, it adopts a ritual to strengthen its underpinnings. This is the very bureaucratizing process undergone by educational or political institutions among others.
Secondly, the ruling principles of knowledge are also part of a gnoseology consolidated as rationalism, disseminated and developed under different aspects: orthodox positivism, formalism, empiricism, structuralism, and so on. We are living what might be called neo-rationalism, and art critique draws on its codes.

Surge como propuesta recuperar el propio proceso creador, como fuente generadora de las categorías críticas. Esto no supone invalidar el aporte de la razón, sin la cual no habría análisis ni crítica. Supone evitar transpolaciones. ¿Por qué siempre la física generó categorías de conocimiento? Se podría afirmar que es otra vez como un ritual: buscar seguridades para elaborar inseguridades. Lo seguro sería la física, lo inseguro, el arte. En definitiva, se invalidaría el proceso creador como fuente de su propio conocimiento.

b) El crítico como Legislador: La preceptiva literaria, la composición plástica y las leyes de la armonía y composición musical, sumadas a las categorías de análisis utilizadas con el énfasis neorracionalista del que hablamos, son medios instrumentales para la crítica en la medida que esta necesita usar la teoría de cada disciplina artística. Pero se advierte en la actualidad que tales instrumentos son transformados, concientemente o no, de medios analíticos a fines en sí mismos. Entonces las reglas, que provienen de experiencias anteriores exitosas y acumuladas, se transforman en leyes, que obligan a los creadores a cumplirlas como si fueran disposiciones de carácter jurídico.

Lo que en un momento aquellas irregularidades aportaron para la comprensión y explicación de una obra, pasaron a convertirse en normas o decretos de creación de las obras posteriores. Este proceso es originado por una confusión, típica del racionalismo hasta nuestros días; se la define como concepto de "Cosificación", la fusión del concepto, de la teoría, de las categorías de análisis en definitiva, con la cosa misma que se quiere explicar. En el caso de la obra de arte, sus críticos y analistas hacen una obra paralela a la obra de arte, que no es obra de arte ni genuina crítica. Este mecanismo corresponde al mismo proceso de burocratización de las instituciones, y de la institución crítica en particular: es, una vez más, un ritual.

Los caminos de la crítica

Partiendo del supuesto ya enunciado de que la obra de arte es un vínculo de transformación que

The proposal is to recover our own creative process as the source of critical categories.

This does not amount to invalidating the contribution of reason, without which there would be neither analysis nor critique. But it does amount to avoiding transpositions of any kind. Why is it that physics has always generated categories of knowledge? It could be said, again, that it resembles a ritual in which the search for certainties helps work out uncertainties. Physics would provide certainty, while art would bring in uncertainty. In brief, the creating process would nullify its role as the source of its own knowledge.

b) The critic as Legislator: In addition to the analytical categories applied with the neo-rationalist emphasis discussed above, the setting of literary rules, visual composition, the laws of harmony and musical composition serve as critical tools insofar as critique needs to resort to the theory underlying every artistic discipline. However, it is now noted that, whether consciously or unconsciously, these tools that used to aid analysis have been transformed into ends rather than means. Thus the rules coming from a series of previous successful experiences become laws that force artists to abide by them as if they were juridical instruments.

The contribution of such irregularities to the comprehension and explanation of an artwork in other times turned into norms or regulations for the creation of later works. This stems from a typically rationalistic confusion that persists even today. It is defined through the concept of reification; in other words, the merging between the concept and the theory involved in the analytical categories with the very object they mean to explain. In regard to artwork, its critics and analysts create a parallel work that is neither a work of art nor legitimate critique. Such mechanism belongs in the same process as that of institutional bureaucratization, in particular the critical institution. Once more, we are confronted with a ritual.

Critical paths

Starting from the already mentioned assumption that a work of art is a transformational bond involving the artist, her creation, and the viewer, there appear four

incluye al artista, su material y al contemplador, surgen cuatro caminos que a nuestro juicio debe transitar la crítica.

1. Como nexo, es decir la crítica como formando parte del vínculo, alimentando la transformación. Esta dimensión exige al trabajo crítico una tarea de compresión, que consiste en definir la estructura formal y de modificaciones de la obra. Al incursionar el crítico en el vínculo entre artista y contemplador, los une y se integra así a la creación artística. Este es el camino más transitado por los críticos, aunque se nota, a pesar de la variedad de los estilos y fundamentos teóricos "quedarse fuera", un distanciamiento cauteloso, que tiene como resultante una crítica desapasionada. Este quedarse afuera es en definitiva un "buscar afuera", una reducción a las leyes o criterios de composición; a la biografía o intenciones del autor, a su psicología, etc. Generalmente se enfatiza uno de estos aspectos, hasta hacer perder de vista la obra en sí misma: único objeto de comprensión.

2. En esta fase la crítica explica la obra, insertándola en una estructura significativa más vasta que la referida a sí misma, como en el caso de la comprensión. Según la dimensión que se aplique, puede ser el inconciente, si se pretende hacer una explicación psicológica, y la estructura social, si se busca una explicación histórica y social. En un caso se desentraña el sujeto individual, en otro el colectivo o social. Si consideramos el texto o la obra, comprender es dilucidar la estructura significativa que la rige. Explicar dicha obra o texto es comprender la estructura social en que está inserto el sujeto creador y explicar dicha estructura es comprender el sistema de relaciones intergrupales que la genera. En definitiva, comprender y explicar corresponden a un solo proceso en el que primero se considera al texto u obra y luego a la estructura inmediatamente englobante. Aquí se verifica cómo la crítica es un proceso de conocimiento.

3. En esta fase, la crítica, luego de comprender y explicar la obra, y en un continuo de conocimiento, comienza a evaluar, como un acto creativo. Abre juicios de valor sobre la obra, respecto del objetivo que el artista pretendió alcanzar. A esta altura se ve en

paths that, in our view, critique should walk.

1. As a nexus. Critique should be integrated into the bond and foster transformation. This demands that critical work perform a compression task consisting in defining the work's formal structure and its modifications. By intervening in the bond between the artist and the viewer, the critic brings them together while becoming a part of artistic creation. This is the path critics frequent the most, although in spite of the varied styles and theoretical grounds "to stay outside", one can tell a cautious distance is kept. Consequently, the product is detached appreciation. In short, staying outside is equivalent to "seeking outside", or reducing the task to the laws/criteria of composition, to the author's intentions or personal history, his psychological traits, etc. In general, one of these aspects is highlighted to the extent that the work itself becomes blurred, when it is precisely the work that should be the sole object of comprehension.

2. During this stage, critique explains the work, including it into a wider significant structure than the self-referential one. The issue of comprehension is a case in point. Depending on what dimension is applied, the unconscious may come into the picture if the explanation is based on psychology, or the social structure if the purpose is a historical and social explanation. The former gets to the bottom of the individual subject while the latter unravels the collective or social subject.

If we focus on the text/the work, understanding it entails elucidating its significant structure. Explaining the work/the text means understanding the social structure in which the creating subject is included. In turn, explaining the structure amounts to understanding the intergroup system of relations that generates it. In one word, understanding and explaining are comprised in one single process, in which the first step is to consider the work/the text and the second its encompassing structure. This offers confirmation that critique is a knowledge process.

3. At this stage, after understanding and explaining the work and in a knowledge continuum, critique becomes involved in evaluation as a creative art. It offers value judgements on the work based on the

forma clara cómo el crítico está inmerso en el proceso creativo del arte. Hasta se lo podría definir como un parartista, quien puede anticiparse marcando necesidades de creación. Prácticamente tiene que inventar las obras que critica. El proceso de conocimiento que le permite al crítico aclarar el objetivo de la obra, lo coloca en posición de resguardo del vínculo creador, entre el sujeto de la creación y el producto. Es decir, debe verificar que el producto-obra de arte no sea objetivizado, cosificado, objeto de mercado en sí mismo, regido por el mercado. Pero, para ello, el mismo crítico no debe cosificar su crítica, dándole fuerza de decreto de creación, sino de descubridora de posibilidades.

4. En esta fase, la crítica toma conciencia del desajuste (o carencia) de los medios instrumentales de expresión de la época y el objetivo del artista. Es otra actividad antirritual: notar cuándo el artista, sometido a los medios convencionales, ha perdido la conciencia de que estos son solo instrumentos; o de otra manera, cuándo los medios le son impuestos por el mercado del arte. El crítico, gracias a su visión totalizadora que incluye la estructura social, el proceso tecnológico, los avances del pensamiento, debe anunciar las posibilidades ilimitadas en materia de medios expresivos e inclusive predecir la utilización de nuevos medios.

Vimos cómo la crítica es un proceso evolutivo y dinámico de conocimiento que se transmite; este se desarrolla dentro del vínculo de transformación que es el arte. El crítico debe entonces ser un creador y la crítica una forma particular de educación que actúa en un espacio distinto al de las instituciones convencionales, en un ámbito menos institucionalizado: el del mismo arte.

Juan Carlos Romero - Carlos Miguel Catuogno

[1] Es el privilegio del crítico participar en la promoción de los procesos activos. Su condena es que muy a menudo los detiene. (J. Dewey)

objective that the artist intended to fulfill. At this point one can clearly see that the critic is immersed in art's creative process. He could even be defined as a "para-artist", one that can be ahead of the artist, pointing to creative needs. The critic practically needs to invent the works he evaluates. The process of knowledge that enables him to clear up the purpose of the work places him in the position of guardian to the creative bond between the creating subject and her product. That is to say that the critic must verify that the product-artwork is not objectivized, reified, turned into a marketable asset or ruled by the market. To comply with his role, the critic himself must not reify his appreciation. Rather than imposing it as a set of creative norms, he must ensure that it opens up new possibilities.

4. At this stage, critique becomes aware of a maladjustment (or a lack) between the tools of expression available at the time and the artist's goal. This is yet another anti-ritualistic task, for he must realize when the artist, constrained by the conventional means at hand, has begun to overlook the fact that tools are just tools. To put it differently, he must note when the art market has imposed its tools upon the artist. Thanks to the comprehensive view provided by the social structure, technological advances, and the progress of thought, the critic must report the unlimited possibilities offered by expressive tools and even predict the use of new means of expression.

We have seen that critique is an evolutionary, dynamic, transmissible process of knowledge. Such process evolves within the transformation bond that art is. Thus the critic must be a creator, and critique a particular manner of education operating away from conventional institutions, in the less institutionalized milieu, which is none other than art itself.

Juan Carlos Romero - Carlos Miguel Catuogno

[1] It is the critic's privilege to take part in the promotion of active processes. These are often stopped by the critic's condemnation. (J. Dewey)

***Informe Salvaje*, año 1, N° 1, Buenos Aires, 5 de mayo de 1985. Edición de Juan Carlos Romero. Colección del artista [*Informe Salvaje*, year 1, # 1, Buenos Aires, May 5, 1985. Published by Juan Carlos Romero. The artist's collection].**

Informe Salvaje, Año I, N° 1, Buenos Aires, 5 de mayo de 1985.

El olvido es una forma de muerte siempre presente en la vida. El olvido es también el gran problema de la política. El totalitarismo priva a los hombres de memoria y por lo tanto los convierte en un país de niños.

Creo que en nuestro país estamos viviendo un acontecimiento inolvidable: la Madres de Plaza de Mayo en su esfuerzo por mantener y acrecentar el justo reclamo por los 30.000 detenidos desaparecidos están generando hechos políticos ligados al arte,

Informe Salvaje [Savage Report], year I, #1, Buenos Aires, May 5, 1985.

Forgetfulness is a form of death included in life. It is also the great problem of politics. Totalitarianism deprives people of memory, thus turning them into children.

I believe that our country is experiencing an unforgettable event: in their efforts to maintain and top their just claims about the thirty-thousand detained-disappeared, the *Madres de Plaza de Mayo* are generating unprecedented political actions related to art. The combination between participa-

nunca vistos. La participación y la creatividad unidas nos están demostrando que cuando el pueblo es sensibilizado por el llamado de quienes lo necesitan toma conciencia y genera acciones que son auténticas obras de arte. Hace propios los reclamos de las "madres" y de un pasivo papel de espectador se transforma en verdadero actor.

*

"Para una definición de la gráfica alternativa", *Gráfica Alternativa. Artistas con Fotocopias*, cat. exp., Buenos Aires, Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", 1987.

¿Cómo ubicar esta forma de gráfica alternativa? Quizá sea necesario partir del nacimiento del cine, la fotografía y las técnicas mecánicas de reproducción gráfica, que hace más de un siglo nos prometían la desaparición del sentido religioso que se le daba a la obra de arte única y sacralizada, la que dejaría de ser placer para pocos, logrando extender el goce estético a las grandes mayorías.
Siempre hubo, hasta hoy, un mecanismo que el sistema dominante logró imponer para que esas posibilidades se posterguen. En esta oportunidad no me voy a referir al cine. Hoy el tema es la fotografía y la impresión gráfica.
La fotografía, que por sus particularidades, en su origen fue considerada una técnica del grabado, pasa a convertirse en una "herramienta mecánica" que no responde a habilidades manuales, pierde su condición de creación artística, por lo tanto no tiene valor en el mercado del arte, salvo muy pocas excepciones y se tarda mucho tiempo en descubrir a los fotógrafos y el arte fotográfico como tal.
El grabado en todas sus expresiones sufre un efecto distinto, es una obra de arte "menor" según una clásica expresión, al que se le ponen algunas limitaciones extras con el fin de valorizarlo en el mercado: copias numeradas, edición limitada y controlada. Los sueños de popularizar la obra de arte quedan para otro momento.

tion and creativity shows us that, when people become sensitive to the claims of those who need them, they gain awareness of the problem and create actions that can be categorized as true works of art. The people adopt the *madres*' claims as their own and stop being passive spectators to become effective actors.

*

"Para una definición de la gráfica alternativa [Toward a definition of alternative graphics]". *Gráfica Alternativa. Artistas con Fotocopias [Alternative graphics. Artists with photocopies]*, exhibition catalogue, Buenos Aires, Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori" [City Museum of Fine Arts "Eduardo Sívori"], 1987.

How to place alternative graphics? Perhaps one should start from the origins of movie making, photography, and mechanic techniques of graphic reproduction that, over a century ago, promised us that the unique, sacralized work of art would lose its "religious" status. Thus it would no longer constitute the pleasure of an elite but extend the possibility of aesthetic enjoyment to vast majorities.
To this day, the dominant system has never failed to impose some mechanism that postponed this possibility. I will not speak of the movies on this occasion. Today my issue is photography and graphic printing.
Because of its particular features, at the beginning photography was regarded as an printmaking technique. Later on, it was deemed a "mechanic tool", independent of manual skills. Thought of as devoid of artistic capacity, photography has, with very few exceptions, no value in the art market, and it takes a long time to discover photographers and view their art as such.
Something different happened to all forms of printmaking. It was called a "minor" art, and its market value was therefore enhanced by setting a couple of extra restrictions on its production: numbered

Se sabe además que todas las técnicas gráficas tuvieron un mismo origen; tanto la xilografía como el aguafuerte, la litografía, serigrafía o la fotografía se inician como técnicas auxiliares de actividades cotidianas: fabricación de naipes, afiches, documentos técnicos, información científica, estampas religiosas, hasta la reproducción de "auténticas obras de arte". La fuerza creativa, como en otras actividades, modifica su uso originario y es así que artistas como Rembrandt, Gauguin, Cartier Bresson convierten estas técnicas en instrumentos para expresarse y aún hoy, cuando han perdido su carácter originario, siguen siendo herramientas propicias para la creación artística.

Con la fotocopia, impresión electroestática o xerografía (del griego xerox = seco), por lo tanto impresión en seco, ha ocurrido algo parecido, ya que comienza a utilizarse a principios de los años sesenta como un auxiliar de la oficina y hoy los artistas ya le descubrieron sus particularidades creativas a través de sus copias imperfectas.

La fotocopia reproduce los originales con cierta ambigüedad: aparecen sombreados, contornos indefinidos, oscurecidos o blanqueados, imágenes desplazadas y unificación de texturas y tonalidades. Como se ve, falla la técnica de reproducción; esta falla es aprovechada y podría decirse que se convierte en la estética de la imperfección. Hay un alejamiento de las técnicas prolijas, organizadas y asociadas al prestigio del orden y la limpieza. Todavía la creación con fotocopia se encuentra en estado salvaje. Por eso los artistas la usan con la más amplia libertad y sin restricciones ligadas a los condicionamientos del mercado. Les permite la autogestión creativa, es de bajo costo, sus resultados son inmediatos y su capacidad de producir copias en baja cantidad la transforman en una posibilidad creativa de extrema economía.

Copias que son originales de otras copias que producirán nuevos originales, todas se parecen. Se ha inventado un lenguaje efímero, plural e inmediato. Un nuevo camino para el grabado. Se han invertido los valores conocidos para una obra de arte. Quizás parezca una forma "subalterna" de la actividad artís-

copies, and a limited, controlled edition. Dreams of popularizing works of art were postponed.

It is common knowledge that all graphic techniques had the same origin. Xilography, lithography, screenprinting, and photography were, at the beginning, ancillary techniques for everyday activities. They were used to make playing cards, posters, blueprints, religious illustrations, reproductions of "genuine artworks", and to produce scientific information. Like in other cases, the creative drive modified these uses, and artists such as Rembrandt, Gauguin, and Cartier Bresson resorted to the said techniques to express their art. Even today, when their originary purpose has been lost, they are still useful tools in the creation of art.

Something similar happened with photocopies, electrostatic printing, or xerography (from the Greek *xerox* = dry). Then, dry printing was first used in the early 60s for office jobs, and contemporary artists have already discovered the creative potential of the imperfections in the copies.

There is some kind of ambiguity in photocopies. The reproduction shows shadings, blurred or lighter outlines, displaced images, and blending of textures and hues. It is obvious that this reproduction technique is faulty, but the fault is put to good use; one might say that it becomes the aesthetic of imperfection. Neat, well-organized techniques associated to the prestige enjoyed by order and cleanliness have been abandoned. Still now creation using photocopies remains uncouth. This is why artists make the most of the freedom it offers, away from the constraints imposed by the market. The photocopy allows them to self-manage their creation, is inexpensive, has immediate results, and the possibility of making a small number of copies turn this technique into an inexpensive possibility of creation.

Copies that are originals of other copies that will in turn give rise to new originals: they all look alike. An ephemeral, plural, and immediate language has come to life. A new path for printmaking; an inversion of the acknowledged values attributed to a work of art. Perhaps it

tica. También se puede pensar que la copia electroestática cumpla con lo pronosticado por W. Benjamin, quebrándose el "aura", pero no ya de la obra única sino del grabado de edición limitada.

*

"Lo múltiple, inmediato y efímero", *Gráfica Alternativa. Artistas con Fotocopias II*, cat. exp., Buenos Aires, Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", 1988.

La poesía generada por reproducciones mecánicas y electrónicas, tiende a ser ansiosa y obsesiva, desesperada por el abigarramiento, más propensa a la crítica como parodia que como transformación creadora.
Néstor García Canclini

En la anterior muestra Artistas con fotocopias (1987), hablamos de la copia electroestática, que desde su humilde inicio como auxiliar de la oficina, pasó a ser instrumento de expresión artística, pese a la idea de que es una tecnología pobre, aun teniendo en cuenta su complejidad técnica comparada con la difícil artesanía de otras formas de reproducción gráfica.
La xerografía tiene ciertas limitaciones, como ser: el tamaño, una impresión normal seca en blanco y negro de 21 x 29,7 cm, aunque se pueden hacer copias de 28 x 43, además, con la inclusión del color y, en situaciones de excepción, copias más grandes. Se puede reducir y ampliar un trabajo, tantas veces como el artista lo desee y se irá transformando en algo así como una visión de la naturaleza desde lo más pequeño y molecular hasta lo más amplio y universal. Así, siendo siempre la misma imagen se irá transformando, cambiará su lectura hasta convertirse en otra realidad distinta. Todo a partir de una mirada en el espejo, eso es una copia xerográfica, un original puede ser transformado en copia y esa copia en original, a diferencia de la impresión tradicional, donde la existencia de una matriz negativa es una necesidad esencial.
Multiplicar, reducir, ampliar. El trípode en que se

sounds as a "subordinate" branch of art. Yet one could also think that the electrostatic copy would fulfill W. Benjamin's prediction by breaking the "aura" not only of the unique work but also of limited edition prints.

*

"Lo múltiple, inmediato y efímero [Multiple, immediate, and ephemeral", *Gráfica Alternativa. Artistas con Fotocopias II [Alternative graphics. Artists with photocopies II]*, exhibition catalogue, Buenos Aires, Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori" [City Museum of Fine Arts "Eduardo Sívori"], 1988.

The kind of poetry generated by mechanic and electronic reproduction tends to be anxious and obsessive, desperate because of its motley elements, more accurately appreciated as parody than as creative transformation.
Néstor García Canclini

In a previous exhibition entitled *Artistas con fotocopias* [*Artists with Photocopies*] (1987) we spoke about the electrostatic copy which, from its humble origins in the office, became an expressive tool in spite of its poor technology and its relative lack of technical complexity if compared with the difficulties of other forms of graphic reproduction. Xerography has limitations. For example, regarding size, a standard black-and-white dry print will measure 21 x 29.7 cm, although it is possible to make 28 x 43 copies, to include color and, exceptionally, even larger copies. A work can be reduced or enlarged as often as the artist wishes to. It can be changed into something like a view of nature, going from the most minute and molecular to the widest and universal. One same image will change and be read differently until it becomes a different reality. And all this from a gaze in the mirror, for that is a xerography. An original may be transformed into a copy and the copy into an original.

sustenta la fotocopia.
Los artistas que trabajan con copias xerográficas utilizan generalmente soportes pobres, lo hacen con un sentido de lo rápido e inmediato, "todo para hoy", pueden ser llamados a participar en un evento a la mañana y a la tarde tener el trabajo listo.
Esta inmediatez, este trabajo que nace de lo cotidiano, por ahora no da lugar a la trascendencia y jerarquización que generan los etiquetadores de obras de arte para la cotización mercantil.
Su fragilidad implícita convierte a la fotocopia en una obra efímera.
Puede ser múltiple, reducida, ampliada, inmediata y efímera, ya no es un trípode de sustentación.
Tiene cualidades del grabado y de la fotografía, hasta de la danza, pues la matriz original puede desaparecer una vez hecha la copia. Sin embargo, se imprime con tóner, en seco, y la cantidad de copias pueden ser siempre iguales e infinitas.
Se está gestando una nueva forma de ver la vida, hay incorporaciones conceptuales que revolucionan la ciencia y objetivos que transforman la técnica, se está interpretando el universo y la creación de vida como nunca se pensó, se discuten nuevas formas de relaciones humanas, quizá esta es la nueva expresión que necesita el arte para acompañar este proceso al que se le dio el nombre provisorio de post-modernidad.
Aquí tenemos una herramienta con la que nos expresamos, abierta a una nueva "transformación creadora" que es la de su multiplicidad hasta el angustiante infinito, desde su desesperada inmediatez y en su absurda cualidad de efímera.

Juan Carlos Romero. Noviembre 1988

*

This is not the case with traditional printing, in which a negative matrix is essential.
To multiply, to reduce, to enlarge. The photocopy stands on this tripod.
Artists who work with xerographed copies usually use poor supports. They favor a sense of speed and immediacy, of "everything has to be ready today". They can be invited to participate in an event in the morning and have the work done by the afternoon.
For the time being, immediacy, the work resulting from everyday activities, does not allow for the significance and ranking generated by artwork "label-givers" to establish a market price.
The photocopy's implicit fragility makes it an ephemeral work.
It may be multiple, reduced, enlarged, immediate, and ephemeral, but it no longer serves as a tripod.
Its qualities are those of printmakings, photography, and even dance, for the original matrix can be disposed of once the copy has been made.
However, the print is dry and requires toner, and the number of identical copies is endless.
A new way of looking upon life is under way. New concepts are revolutionizing science, new objectives are changing technology, the universe and the creation of life are being interpreted in ways never dreamt of. New forms of human relations are being discussed; perhaps this is the new expression that art needs to accompany the process that goes by the provisional name of postmodernism.
Here we have a tool to express ourselves, one that is open to a new "creative transformation", that of its anguishing, everlasting multiplication from its desperate immediacy in its absurd ephemerality.

Juan Carlos Romero. November 1988

*

"De otro modo", *Expresión*, N° 3, Buenos Aires, junio de 1988.

Me interesa lo que aún no ha sucedido ßy quizás no suceda.
Juan Prassel

Revistas alternativas, marginales o subterráneas; tres posibles formas de definir la expresión artística que no está ligada a los medios de producción, distribución y consumo tradicional: revistas para museos y galerías de arte o publicaciones de distribución masiva de historietas, literarias, culturales, de divulgación científica e información política.
Las revistas alternativas pueden incluir todos, algunos o ninguno de los temas enumerados; con el fin de saber dónde nos ubicamos es necesario ver primero cuál es su sistema de producción.
El ejemplo en este caso será la publicación Expresión que lleva realizados dos números bajo los auspicios de CEBAPP (Centro de Estudiantes de Bellas Artes de la Escuela Prilidiano Pueyrredón) publicados durante 1987 y que se encuentra preparando el Nº 3 para el presente año. Esta revista tiene su antecedente inmediato en la revista *El Pez*, que realizó hasta tres números en 1984 inmediatamente después de recuperada la vida democrática.
Expresión se compagina mediante los trabajos que entregan los participantes en la cantidad necesaria para completar la edición, en este caso, serán 50 ejemplares, por eso es que los colaboradores entregarán 50 dibujos, 50 copias xerox o copias en xilografía, también serán textos como el presente o poemas, pueden ser collages u otra forma de expresión que decida cada uno de los artistas y su número de páginas tendrá que ver con la cantidad de participantes que hayan llegado a la fecha de cierre.
El grupo editor recibe las copias, las compagina, prepara las tapas, y ya está lista la revista para el segundo paso: la distribución.

La distribución

Esta también es una experiencia inédita en el caso de las revistas alternativas, ya que en general su distri-

"De otro modo [In another way]", *Expresión*, #3, Buenos Aires, June 1988

I am interested in what has not yet happened and may never do.
Juan Prassel

Alternative, marginal, or underground magazines: three possible ways of defining artistic expression when it is not linked to traditional means of production, distribution, and consumption. Magazines for museums and art galleries, or mass distribution publications in which you can read comics, literature, cultural affairs, science, and politics.
Alternative magazines may bring all, some, or none of the above subjects. In order to know where we are standing we first need to learn how they are made.
By way of example, let us take a look at *Expresión*, which published two issues in 1987 under the auspices of CEBAPP (Centro de Estudiantes de Bellas Artes de la Escuela Prilidiano Pueyrredón [Fine Arts' Students' Center at Prilidiano Pueyrredón School) and is working on a third one to come out this year. The immediate precedent of this magazine is *El Pez*, which published three issues in 1984, immediately after the return of democracy.
Expresión waits for the necessary number of works sent by contributors so that there is enough material to complete one edition. In this case, we are talking of 50 copies, so contributors will hand in 50 drawings, 50 Xeroxed copies, or xylographs, in addition to texts like the one you are reading, poems, collages, or whatever form of expression that appeals to the artists involved. The number of pages will depend on the number of participants who have met the deadline.
The editors receive the material, arrange it, work on the covers, and the magazine is ready to enter the distribution stage.

Distribution

This is also an unprecedented experience for alternative magazines, since they are generally sold in

bución se hace mano en mano y los vendedores en general son los mismos realizadores, por lo que los consumidores de este material serán personas que tengan una comunicación directa con quienes la producen: amigos, parientes o en una cadena que se puede producir desde los amigos a otras personas, que siempre serán del mismo grupo de interés o, como vemos en la revista *Expresión*, que se distribuye en la Escuela de Bellas Artes, que es adquirida por alumnos y docentes de la misma institución.

La vida de la revista

Hasta aquí detalles generales de los mecanismos productivos y de distribución; ahora es necesario hablar de lo que pasa en el resto de las revistas, que en una cantidad cercana al centenar se realizan en la Capital, en el Gran Buenos Aires y algunas provincias; a estas revistas, debido a su forma de distribución, no se les puede hacer un verdadero seguimiento, ya que el conocimiento de su existencia se hace de la misma forma que su distribución, mediante amigos o comentarios muy casuales por haber visto algún ejemplar en circulación marginal.
Algunas de estas revistas no pasaron del 1º o 2º número, algunas llegaron a 7 u 8 números; otras de más éxito llegaron incluso a imprimirse hasta dos o tres colores en las tapas, en impresión offset o serigráfica. La realización siempre es de la misma forma, en casi todos los casos: xerografía o "fotoduplicación" (offset de bajo costo), encuadernadas mediante uno o dos simples broches laterales.
El contenido, como dijimos al principio, es muy variado: algunas son exclusivamente dedicadas a la historieta, otras literarias, o ambas cosas simultáneas, también se incluyen textos en general de artistas "malditos" o referencias político-sociales. En pocas oportunidades se ha visto la incorporación de avisos que son en general de comercios de barrios donde viven los autores, lo que reduce los costos y permite ampliar las ediciones.
Un detalle para destacar es la diagramación, que se diferencia de *Expresión*, ya que en estos casos los colaboradores entregan su trabajo y el grupo editor organiza el material de acuerdo a un sentido que

person by the very people who make them, which means that they are acquainted with consumers (friends, relatives, and chains that start with them and are composed of people with similar interests.) *Expresión,* for instance, is distributed at the School of Fine Arts and is bought by the School's lecturers and students.

The magazine's life

We have so far gone over the generalities of production and distribution mechanisms. Now we need to discuss what goes on in the remaining one hundred or so magazines published in the Capital, Greater Buenos Aires, and some provinces. Because of their manner of distribution, a reliable follow-up of these magazines is quite impossible, for they become known in the same way as they are distributed; that is to say, through friends or very casual remarks triggered by a glance at some issue one may have spotted by chance.
Some of these magazines published only one or two issues, others reached seven or eight, and the more successful ones, whether printed in offset or as serigraphs, boasted two to three colors covers. They were practically always made as xerographies or low cost offset and stapled at the spine.
As has already been mentioned, the content differed widely. Some magazines published comics only, others were devoted to literature, and still others combined both. They also published political and social articles and texts by "maudit" artists. There were very few advertisements, mostly by stores in the neighborhoods in which the contributors lived. Advertisements helped to reduce costs and issue larger editions.
The diagram design of these magazines is different from that of *Expresión*. In fact, contributors hand in their work and editors organize the material in a somewhat "chaotic" fashion. Chaos and disorder seem to be the outstanding characteristic of such publications, with handwritten texts, grotesque, absurd, naive, or "childish" drawings depicting terror, violence, or sex. Their shared feature is what we call "wild." Generally speaking, texts and draw-

podríamos decir "desordenado". Y esta es la característica fundamental de estas publicaciones, el caos y el desorden, donde los textos pueden estar escritos a mano, los dibujos pueden ser grotescos, absurdos, ingenuos o "infantiles", con temas relacionados al terror, a la violencia o al sexo, siempre con una característica que definimos como "salvaje", dibujos y textos en general tienen una trama muy apretada que a veces dificulta su lectura para quien sea solo un curioso y no tenga verdadero interés en conocer su contenido.

Revistas salvajes

La diagramación, la realización, la elección de textos y la aleatoria distribución las convierte en verdaderas revistas "salvajes", donde la cultura tradicional que reprime los intereses más libres no tiene cabida. Hay un intrínseco sentido anarquista, por el carácter libertario y cuestionador de costumbres, de sus realizadores.
Juan, uno de los artistas que hicieron *La Nave Dadá*, dijo en una oportunidad que "lo que me interesa rescatar como vivencia de lo alternativo, es su indefinición como algo no identificado, no reducido a una cosa que se pueda explicar. […] Me interesa lo que no ha sucedido y quizás no suceda. […] Personalmente, como parte integrante de la sociedad, he renunciado a las cuentas de vidrio que me regala el sistema".

Arte alternativo

Esta es una buena definición de las revistas alternativas; quizás se acerque a la idea de Duchamp, cuando decía que por el sistema de galerías de arte y la crítica, el artista de hoy es "absorbido" por la sociedad, debiendo elaborar productos para el mercado y que el único medio para salir de este callejón sin salida es el arte subterráneo.
Hacer lo que el artista quiere y siente, sin frustraciones, sin necesidad de vender su obra como en el mercado de acuerdo a las leyes de oferta y demanda, siguiendo la moda de los "ismos" y la medida de los réditos del intermediario. Realizar su obra sin límites probando sus fuerzas en la construcción más absurda o irónica es el

ings are so closely knit together that they may prove really difficult to read for he who picks them out of mere curiosity, without an earnest desire to learn about their content.

Wild magazines

Their diagram design, organization, choice of texts, and random distribution turns them into "wild" magazines free of the traditional culture that represses free interests. They boast of an intrinsic anarchic nature owing to their makers' libertarian thought that challenges custom.
On one occasion, Juan, one of the artists that created *La Nave Dadá*, said, "What I'm interested in highlighting about alternative experiences is their quality of something unidentified, irreducible through an attempt at explanation. [...] I'm interested in what has not yet happened and may never do... Personally, as a member of society, I have renounced the glass beads the system presents me with."

Alternative art

This is a good definition of alternative magazines. It may lie close to Duchamp's statement that, owing to the system integrated by art galleries and critics, today's artist is "absorbed" by society. Thus she must make products for the market, and the only way out of such blind alley is to engage in underground art.
The only restrictions imposed by these publications are that the artist do what she feels and wants, free of frustration, of the need to market her work following the laws of offer and demand, the "ism" fashion, and the profit of intermediaries. She should be able to do her work without constraints, testing her strength in the most absurd or ironical constructions.
This rebel, autonomous form breaks with the status of traditional works, shunning mechanisms inherited from and imposed by the Establishment, whether in the discussion of the works or in the inevitable struggle for power that rises among artists within their groups.

único límite que imponen estas publicaciones.
Esta es una forma rebelde y autónoma que rompe el status de la obra tradicional, evitando los mecanismos heredados e impuestos por el Sistema, ya sea en la discusión de los trabajos, como en la inevitable lucha por el poder que se plantea entre los artistas que integran los grupos.
El arte de superficie, el arte aceptado sin críticas, se opone necesariamente al arte cuestionador, sin límites y crítico, al arte que desde las catacumbas reclama por una mayor libertad de goce. A esto se lo puede llamar subterráneo o marginal, considerando que se encuentra al borde del arte institucionalizado.
Creo que es necesario definir el término justo y creo que es "arte alternativo" ya que define la opción y esto es cierto en la medida en que enfrentando a otras formas de expresión no pretende reemplazarlas, ni vivir de ellas, sino marcar su diferencia evidente y la diferencia está presente en el sentido, en su realización, en su forma de llevar adelante el trabajo creador, que fundamentalmente cuestiona toda otra forma de arte mercantil que más que ligada al placer estético de las personas está conectada al bolsillo adulador de sus traficantes.

Para Expresión, Juan Carlos Romero , Junio 1988

*

S/t, *Pancartas II*, La Plata, edición Grupo Escombros, 1988.

El antiguo saber de los hombres dividía el conocimiento universal en cuatro elementos: agua, aire, tierra y fuego. Combinándolos de distinta manera se podía crear, mantener y quitar la vida.
Después de leer el documento del grupo Escombros para su primera exposición del 26 de noviembre percibí que existía una analogía en cuanto a la presencia de cuatro elementos. Y también, como lo pensaron nuestros antepasados, estos componentes básicos, aun en forma contradictoria, darían vida a una conciencia creadora.

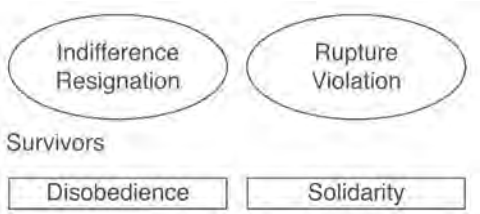
Surface art, art accepted without criticism, is necessarily at odds with challenging art with no boundaries or critics, the kind of art that, ever since the catacombs, claims for a larger degree of enjoyment. This may be called underground or marginal, bearing in mind that it stands on the margins of institutionalized art.
I deem it necessary to define an accurate name, which in my opinion is "alternative art". The expression defines the possibility of choice; this is so in that it opposes other manners of expression without intending either to replace them or live off them. This art aims to emphasize its obvious differences, which lie in its *meaning*, in the way it is made, in how it carries out creation and, basically, in the fact that it challenges all forms of mercantile art that are related to the flattering pocket of its dealers rather than to people's aesthetic pleasure.

For Expresión, Juan Carlos Romero , June 1988

*

N/t, *Pancartas II*, La Plata, published by Grupo Escombros, 1988.

Man's ancient knowledge divided universal knowledge into four elements: water, air, earth, and fire. Different combinations among them permitted creation, staying alive, and causing death.
After reading the document that the Escombros group wrote for their first exhibition of November 26, I sensed an analogy regarding the presence of four elements. Just as our ancestors believed, these basic though contradictory components could breathe life into creative awareness.



Sobrevivientes

Podríamos intercambiar las relaciones y siempre quedará la necesidad de crear, aun a partir del dolor o la pérdida. Siempre a partir de los escombros.
Distintas actividades del hombre inventando una nueva forma de expresión. Mejor dicho, dando un nuevo sentido a una antigua y popular forma de expresión, artistas, arte para críticos y finalmente arte para inversores especialistas en acumular valores mercantiles. El grupo Escombros recupera así, con su actitud, el triste papel al que ha sido destinada la actividad artística en esta absurda sociedad "posmo".
Mediante la negación activa nos muestra en los hechos que el arte tiene otro destino: la calle, el cuerpo, la imprenta, el texto, el ruido, la naturaleza, el cartel... alejados del cuadro, la galería y los compradores. Alejados de una muerte segura.
Cerca y dentro de la gente expresando una necesidad. La necesidad de los habitantes de esta región del mundo: la solidaridad de los sobrevivientes.
A partir del dolor. Del vital dolor creativo, sin luces ni brillos, con la crueldad que produce la locura, con la intuición de sentir que están inaugurando un tiempo distinto.
Artistas que vienen de distintas franjas del trabajo, de distintos oficios, de distintas capas sociales, de distintas estructuras de pensamiento, eso sí, con un solo destino manifiesto y un auténtico drama: hacer arte por creer en la existencia de hombres sin alienación resignada.
Escombros, y vale la contradicción, está construyendo un sentimiento: el placer artístico persiguiendo al tristemente célebre fantasma medieval, hoy tan cerca nuestro: LA MUERTE.

Juan Carlos Romero. 9-12-88

*

Survivors

If we change the connections, the need to create will remain, even if it stems from grief or loss. Always starting from what was left (the rubble).
Different activities of man inventing a new manner of expression. Rather, man endowing an old, popular manner of expression with a new meaning.
Artists, art for critics and, finally, art for investors who specialize in accumulating marketable assets.
Thus Grupo Escombros recovers the sad role that has fallen to artistic work in our absurd postmodern society.
Through active refusal, they show us in practice that art is destined to something else: the streets, the body, the printing house, the text, noise, nature, a placard. All of these away from the painting, the art gallery and the buyers. Away from certain death.
Close by and inside people that express a need. The need of those who inhabit this part of the world; i.e. the solidarity of survivors.
Starting from grief, from creation's life-giving grief, with no lights or sheen, with the cruelty that results from madness, with the intuition that they are inaugurating a different era.
These artists come from different occupations, different crafts, different social classes, different schools of thought but share one single, manifest fate and a genuine drama: to make art because they believe in the existence of men who are not prey to resigned alienation.
Escombros –the contradiction here is perfectly suited –is constructing a feeling: the artistic pleasure of chasing DEATH, the sadly famous medieval ghost that is now so close to us.

Juan Carlos Romero. 12-9-1988

*

Daniel Faunes, Juan Carlos Romero y Teresa Volco. **Manifiesto de la basura. La basura en el arte. El arte de la basura. Basura de artista. Basura de ser artista**, Buenos Aires, Galería Marina Atellier, 1994.

Basura satelital orbitando alrededor de la Tierra, basura nuclear refugiada en las entrañas de la Tierra, basura petrolera en el fondo del mar, grandes basurales humeantes en los suburbios de la ciudad, heroicos esfuerzos humanos para depositar basura en la cima del Himalaya, simpáticos contingentes turísticos dejando su aporte residual en las cataratas del Iguazú.
Nada en este mundo se salva de las latas de aluminio, de las botellas de plástico, y los envases de papel, celofán o algún tipo de polietileno. Entramos de lleno en la época de la basura, época muy curiosa porque ninguna producción de bienes materiales es mayor que la de basura. Todos sin excepción somos productores de basura.
Gran mérito.
Basura acumulada en contenedores para recalar en puertos de países pobres y descargar los residuos de los pueblos más ricos. Basura para alimentar a los hambrientos de la gran ciudad. Barrios formados en los basurales para poder rescatar los residuos de comida que tiran los que más tienen, incluyendo restos humanos hospitalarios que los convierten en los antropófagos de la nueva era.
Bienvenido el siglo XXI.
También hemos escuchado hablar de televisión-basura. Vemos claramente hacia dónde se orienta el proceso cultural de esa época.
… Estamos incorporando a la tierra una nueva y artificial capa geológica, solo que esta vez no será la naturaleza la encargada de tal tarea, sino los seres humanos los responsables del esfuerzo de sedimentar los componentes residuales. ¿Qué nombre podrá llevar?

Período Verssurae

Estamos creando un nuevo gran ciclo histórico: el de LA BASURA e incorporándolo a nuestro modo

Daniel Faunes, Juan Carlos Romero and Teresa Volco. **Manifiesto de la basura. La basura en el arte. El arte de la basura. Basura de artista. Basura de ser artista. [A manifesto on rubbish. Rubbish in art. Artists' rubbish. The rubbish of being an artist]**, Buenos Aires, Marina Atellier Gallery, 1994.

Space rubbish around the Earth, nuclear waste taking shelter in the entrails of the Earth, petroleum debris at the bottom of the sea, large smoking dumps in the outskirts, heroic human effort to deposit garbage at the top of the Himalayas, easy-going tourist expeditions contributing their leftovers to the Iguazú Falls.
No place in the world is free of cans, plastic bottles, and paper, cellophane, or polyethylene containers of some sort. We have plunged headlong into the garbage era, a curious time, for no goods manufacture can outdo garbage. All of us, without exception, produce garbage.
What a great feat!
Garbage from the rich nations accumulated in containers to be unloaded at the ports of poor countries. Junk food for the starving inhabitants of the metropolis. Poor neighborhoods rising in the vicinity of the dumps to pick up the leftovers of the better-off, including human remains from the hospitals, which turn these people into the cannibals of the new era.
Our warm welcome to the 21st century.
We have also heard of trash television. We clearly see what way this era's cultural process is going.
[…] We are adding a new, artificial geological layer to the Earth. Only this time it is not Nature's doing. We human beings are responsible for the effort of sedimenting residual components. What could we call this novel layer?

Verssurae Period

We are creating a great new historical cycle: that of GARBAGE. We are integrating it into our lifestyle; we artists are using it as well. At the

de vida, los artistas también la estamos usando. Hubo artistas que ya a principios de siglo hicieron arte con residuos, eran creadores anticipatorios, quizá nunca supieron a lo que íbamos a llegar. AL ARTE DE LA BASURA.
La basura está ahora estudiada por antropólogos porque en la basura está fotografiado cada uno de los integrantes de la comunidad: sabiendo qué desechamos podemos saber cómo vivimos y de qué vivimos. Cada resto nos está identificando.
Arte, basura o basura de artista. Nuestro documento no tiene nombre todavía, puede ser uno o muchos, como la basura.
La basura para nosotros es una materia creativa, cada cosa que alguien consideró inútil, para nosotros adquiere un nuevo sentido: convertirse en estética y pasar a ser una obra de arte.
Obras que puedan expresar y hacer conciente a cada espectador que definitivamente vivimos en LA ÉPOCA DE LA BASURA.

*

"La lucha de los artistas contra el olvido", *Madres de Plaza de Mayo*, N° 100, Buenos Aires, agosto de 1993.

Las treinta mil personas que ahora duermen despertarán un día, en los bosques y cuando sus ojos bien abiertos comprendan todo, se dormirán de nuevo…
Terezin, noviembre de 1944

Curiosa analogía histórica, el mismo número, con distinto destino. Los hijos judíos de Terezin, pueblo cercano a Praga, convertido en campo de concentración y antesala del exterminio, despedían a sus padres con estos poemas. A ellos les cosían una estrella de seis puntas con la intención de humillarlos.
Tres décadas después las madres de detenidos-desaparecidos argentinos eligieron pañuelos de tres puntas para reclamar por la aparición con vida de sus hijos.
Coincidencia de números y personajes. Los únicos protagonistas que no se diferenciaban en nada fue-

beginning of the century, some artists made art with rubbish. They were ahead of their times; perhaps they never realized that we would reach THE ART OF RUBBISH.
In our days, anthropologists study rubbish because it reflects every single member of the society. Knowing what we dump we get to know how and on what we live. Everything we throw away identifies us.
Art, rubbish, or artists' rubbish. Our document is still untitled. It may go by one name or by many, just like rubbish. To us, rubbish is matter for creation. Everything that someone discards takes on a new meaning: to become aesthetic and turn into a work of art.
We are thinking of works that may express and make viewers aware that we are definitely living in THE RUBBISH ERA.

*

"La lucha de los artistas contra el olvido [Artists' struggle against oblivion]". *Madres de Plaza de Mayo*, #100, Buenos Aires, August 1993.

The thirty thousand people who are now asleep will wake up one day in the woods, and when their wide open eyes understand everything that happened, they will go back to sleep…
Terezin, November 1944

It is a curious historical analogy, the same number and a different fate. The Jewish children of Terezin, a village close to Prague turned to concentration camp and anteroom to extermination, used to take leave of their parents with poems like the one cited above. A six-pointed star was sewn onto their clothes for the sake of humiliation.
Three decades later, the mothers of Argentinean detainees-and-disappeared chose three-pointed kerchiefs to claim that their children be returned to them alive.
The numbers and the characters bore some simi-

Artistas en la exposición "Contra el bloqueo a Nicaragua", organizada por la Asociación Uruguaya de Artistas-Correo en la Biblioteca de AEBU (Asociación de Empleados Bancarios del Uruguay), Montevideo, Uruguay, julio de 1985 [Artists at the "Contra el bloqueo a Nicaragua" exhibition, organized by the Uruguayan Association of Mail-Artists at the AEBU (Uruguayan Association of Bank Workers) Library, Montevideo, Uruguay, July 1985] De izquierda a derecha [From left to right]: Jorge Caraballo, Clemente Padín, Eduardo Acosta Bentos, Jorge Barbaruk, Juan Carlos Romero y [and] "Macunaíma". Archivo JCR [JCR Archive].

ron los exterminadores, que en ambos casos eran militares con poder político y mucha impunidad.

Se dormirán de nuevo…

En más de una oportunidad pensaba si se puede ser artista con treinta mil desaparecidos en mi conciencia, ya que siempre sentí que hacer arte era un verdadero placer y goce mediante el acto creador. Entonces me pregunté cómo me verían en esa actitud los que cargan con el dolor y la humillación de no saber dónde están las personas que más aman. De no saber si viven, si están muertos, y si

larity. The only protagonists who were identical were the murderers. In both cases, we are speaking of the military who enjoyed political power and great impunity.

They will go back to sleep…

I have often wondered whether one can be an artist when thirty thousand disappeared weigh on one's conscience. The fact is that I always thought that making art entailed genuine pleasure and enjoyment of creation. Then I asked myself how those who carry the pain and humiliation of not know-

están muertos, ¿por qué los mataron?, y si viven ¿por qué no aparecen?

comprendan todo…

Pero un día tuve en mis manos un libro con poemas y dibujos de niños de Terezin y comencé a ir a la Plaza de Mayo los jueves para acompañar a las Madres en sus rondas y allí percibí el significado del arte creador ya que estaban esos hijos soñando con sus muertos y esas madres deseando ver a sus hijos vivos, estaban buscando alegría. En los dos extremos me estaban dando una lección de vida frente al sentimiento culpable que habían generado los represores con una fuerte sensación de muerte.

Y cuando sus ojos bien abiertos…

Así pude ver que en estos quince años de lucha contra el olvido y por la justicia, las Madres usaron y siguen creando formas artísticas para sus reclamos y protestas.
Primero fueron los pañuelos blancos en sus cabezas, después la ronda de los jueves en la plaza, acto reiterado, sistemático, obsesivo, que, como un teatro callejero, irán cambiando cada vez, sus protagonistas, que serán hombres, mujeres, jóvenes, adultos, ancianos, estudiantes, trabajadores que irán llegando de los más diversos lugares.

Despertarán un día, en los bosques…

Luego fueron las siluetas de papel que en una jornada de diciembre de 1983, fantasmales, invadieron la plaza y alrededores y como muda presencia solo se disolvieron al día siguiente por efecto de una lluvia que fue a completar un cuadro que se cerraba en una escena final trágica.
En 1985, como simbólicas guirnaldas se colgaron desde la Plaza de Mayo por Avenida de Mayo hasta la Plaza del Congreso, cientos y miles de manos dibujadas en pequeñas hojas, que en intensas jornadas, activos participantes apoyaron su mano para dibujar su contorno y dejar así su sello, mejor dicho

ing the fate of their beloved would judge me. They don't know whether their beloved are dead or alive. If dead, why were they killed? If alive, why do they remain disappeared?

understand everything that happened…

One day I came across a book with poems and drawings of children from Terezin and began to go to Plaza de Mayo on Thursdays to walk round with the *Madres*. There I understood the meaning of creative art. The Terezin children dreamt of their dead, and the *Madres* hoped to see their children alive; they were seeking for joy. From both ends I was being taught an object lesson about life that contradicted the feeling of guilt generated by the repressors through a powerful sense of death.

And when their wide open eyes…

Thus I could see that in these fifteen years of struggle against oblivion and for justice, the *Madres* used art forms for their claims and protests, and are still using them.
First they adopted the white kerchiefs, then the Thursday walks round the square, a recurrent, systematic, obsessive action that, like in a street theater play, changed protagonists. Men, women, youngsters, grown-ups, elderly people, students, and workers came from sundry places.

Will wake up one day in the woods…

Then, one day in December 1983, phantasmagoric paper silhouettes crowded the square and its environs. Their mute presence vanished the day after as a result of the rain that completed an act with a tragic closing scene.
In 1985, thousands of hands drawn on small sheets of paper were hung along Avenida de Mayo, from Plaza de Mayo to Plaza del Congreso. They were symbolic garlands on which active participants had placed their own hands to trace their contours and leave their imprint or, rather, the

la señal de su presencia comprometida.
En otra oportunidad, en 1987, la plaza fue invadida por una enorme cantidad de pañuelos triangulares, que definitivamente se convirtieron en símbolo de las Madres y que llegados de todas partes del país y del mundo quedaron como banderas blancas cargadas de un extraño significado.
Siluetas rojas, impresas sobre diarios encolados, con el nombre y la fecha en que desaparecieron cada uno de los recortados, estaban atadas a los árboles de la plaza en una jornada de 1989.

las treinta mil personas que ahora duermen…

La Plaza de Mayo, desde aquel año 1977, se ha ido convirtiendo con el tiempo en un enorme escenario, donde, cada vez las madres realizan una acción para evitar que nuestra traidora memoria olvide a los treinta mil desaparecidos, ni los nombres de los que fueron sus verdugos.
La lucha contra el olvido en acciones creativas hace que consigan realizar el sueño de muchos artistas, obtener una participación activa de los espectadores para convertirlos así en actores comprometidos.
¿Qué más se puede agregar a esta inolvidable y dolorosa lección de estética y compromiso con la vida?

*

"Acerca del Libro de Artista", *Nolix Anitnegra. Boletín Informativo de Xylon Argentina,* Año 6, N° 18, Buenos Aires, julio de 1997.

Cuando Stephan Mallarmé hace su poema "Un golpe de dados", rompe con la forma tradicional de organizar el verso al modificar el cuerpo de letras en un cierto desorden, con lo que crea espacios totalmente nuevos en el texto literario.
Interviene por primera vez en el espacio blanco, lo que nos hace mirar una página, además de leerla, convirtiéndola así en un acontecimiento plástico.
El mismo dice: estos vacíos asumen importancia, como un silencio en derredor que dispersa las

testimony of their commitment.
On another occasion, in 1987, the square was filled with three-pointed kerchiefs, which definitively became the *Madres*' symbol. Coming from every corner of the country and of the world, they looked like white flags conveying an uncanny meaning.
Red silhouettes imprinted on newspaper sheets glued together, bearing the name of every disappeared person and the date of his/her abduction were attached to the trees one day of 1989.

The thirty thousand people who are now asleep…

Ever since 1977, Plaza de Mayo has become a huge stage on which the *madres* perform action after action to prevent our treacherous memory from letting go of the thirty thousand disappeared and of the names of their murderers.
Struggling against oblivion through creative action contributes to making the dream of many artists come true and to achieving active participation by viewers, who thus become committed participants.
Can anything else be said about this painful, unforgettable lesson in aesthetics and commitment to life?

*

"Acerca del Libro de Artista [On the Artist's Book]", *Nolix Anitnegra. Boletín Informativo de Xylon Argentina*, year 6, #18, Buenos Aires, July 1997.

When Stephan Mallarmé wrote his poem "*A Throw of the Dice*", he broke with the traditional organization of verse by disrupting the size of the letters, thus creating totally novel spaces in the literary text.
For the first time, he intervened in the empty spaces, which makes us look at the page besides reading it. This is how the page becomes a visual event.
He himself declared that such empty spaces acquire significance, for they act as some sort of surrounding silence that scatters the words. These

palabras. Estos poemas fueron publicados por primera vez en 1897.
Marcel Duchamp visita Buenos Aires en 1918 y le escribe a un amigo para que le envíe ejemplares del poema de Mallarmé y poder venderlos aquí. Esto no se produce ya que Duchamp se va cansando de la ciudad, a la que encuentra muy provinciana.
Se preguntarán cuál es la relación entre estos dos hechos, y es necesario correrse en el tiempo para ver lo que podía estar pasando en aquel momento en los lugares donde se estaban transformando los discursos del arte.
Allí –al calor de los avances de la imprenta, la telegrafía, la velocidad de las máquinas, la presencia del automóvil–, los artistas futuristas con Marinetti a la cabeza, lanzan el primer manifiesto, que publican en la página de un diario.
Sacan la obra del espacio tradicional del arte, la llevan a la calle y además –en un segundo manifiesto, "La imaginación sin hilos y las palabras en libertad"–, se proponen jugar con las palabras ahora con más vehemencia que Mallarmé.
A ellos los siguen los futuristas rusos, y de esa manera comienza un sistema de redes que ya no se interrumpirá más, dando la posibilidad a los artistas de comunicarse eludiendo el sistema de galerías.
Sin necesidad de contar toda la historia de lo que fue pasando en estos últimos 80 años hasta llegar a este texto, podemos decir que en forma vertiginosa se fueron plantando los hitos de los cuales podemos enumerar fundamentalmente a los dadaístas y a los surrealistas, con obras que difícilmente se hubiesen podido clasificar dentro de una tradicional división de la pintura, escultura o grabado.
Quizá sea necesario volver a recurrir a Duchamp, saber que en 1934 coloca en una caja de antecedentes de su obra El gran vidrio y algunas de sus pinturas cubistas y así compone *La Caja Verde*[1], con una tirada de 300 ejemplares que para algunos significó la creación del primer libro de artista.
¿Cuál es la relación del Duchamp que quería traer a Buenos Aires 20 años antes los poemas de Mallarmé con esta caja/valija que con su ironía permanente llena de fragmentos de trabajos anteriores sin un

poems were first published in 1897.
In 1918, Marcel Duchamp visited Buenos Aires and wrote to a friend asking him to send him copies of Mallarmé's poem with a view to selling them here. This never happened, for Duchamp got tired of a city that he found extremely provincial.
You may be wondering about the connection between both facts. We need to go back in time to see what was happening then at the places where the discourses of art were undergoing transformations.
There, around the progress of the printing press, the telegraph, speedy machinery, and the advent of the automobile, futurist artists headed by Marinetti launched their first manifesto from the pages of a newspaper.
They take artwork out of its traditional space, bring it out into the streets and, besides, in a second manifesto ("Imagination without Strings/Words-in-Freedom") they set out to play on words more vehemently than did Mallarmé.
Next come Russian futurists, and with them begins a network that continues to this day, giving artists the possibility of communicating outside of the gallery system.
There is no need to retell the events of the last eighty years that preceded this text. Still, we can say that landmarks were planted at giddying speed. Among them it is worth mentioning Dadaists and Surrealists, whose works could not have easily been classified into the traditional categories of painting, sculpture, or printmaking.
Perhaps we have to return to Duchamp and learn that in 1934 he placed his work *The Large Glass* and some of his Cubist paintings in a box containing the history of his work, thus creating *The Green Box*[1], with a 300 print run that some regarded as his first book.
How to connect the Duchamp who twenty years earlier wanted to bring Mallarmé's poems to Buenos Aires with this box/portmanteau that, with his inveterate irony, he filled with random fragments of previous works and that would accompany him in all his later appearances?
The ghost of Mallarmé resurfaces. We remember

orden y con el azar como filosofía, que lo acompañará en todas sus apariciones posteriores?
Vuelve a aparecer el fantasma de Mallarmé y recordamos que este artista había proyectado un libro al que llamó El libro, y su idea era que no tuviera comienzo ni fin, que todo fuera posible de intercambiar, hojas sueltas que el espectador pudiera permutar, o mejor dicho conmutar, de tal manera que el discurso siempre iba a tener un sentido completo.
Todo se va convirtiendo en una compleja red de acontecimientos, conceptos, ideas y propuestas de las cuales bebieron y en las cuales estuvieron inmersos estos artistas como fruto de la situación de la cultura, la ciencia y la técnica de la época.
Así fue cómo en los años 60 se empezaron a hacer libros de artistas impresos, con la ventaja que daba la aparición de la impresión rápida y de bajo costo de la máquina offset.
Además de la presencia de la fotografía, el desarrollo del cine, las primeras computadoras y la televisión facilitaron la transformación de los libros de artistas en su aspecto técnico como en su propuesta estética.
Al inicio de ese período, se ubican dos artistas: un alemán, Dieter Roth, y un norteamericano, Edward Ruscha, quienes hicieron los primeros libros de artistas asociados a las posibilidades que brindaba la tecnología de esa época.
A partir de entonces podemos hacer un extenso inventario de las distintas posibilidades de los libros de artistas.
En ese rico período se fueron incorporando nuevas formas de expresión y nuevos artistas a esa corriente, y es así como en Nueva York Ray Johnson, en 1965, creó la "Escuela de Arte por Correspondencia", que finalmente se transformaría en el Arte Correo, al cual también se integraron los artistas que creaban libros de artista.
Se incorporó además un movimiento de artistas llamado Fluxus, cuyo programa –influido por el músico John Cage– es provocar el cambio más profundo utilizando manifiestos, tarjetas postales, posters, libros y cajas. Se destacan entre estos trabajos los de Joseph Beuys y Yoko Ono.

that he had planned a book that he called *The Book*. He conceived of it without a beginning or an end, with the possibility of unrestricted interchange, with loose pages for the reader to change around, or rather, switch around so that the discourse should never lose meaning.
Everything develops into a complex network of events, concepts, ideas, and proposals on which these artists fed and drew as a consequence of the cultural, scientific, and technological reality of their time.
Eventually, artists began to have their books printed, thanks to the advantages offered by quick, low cost offset printing.
Besides photography, the development of the filmmaking industry, the first computers, and television facilitated the transformation of books by artists from the technical and aesthetic point of view.
Two artists stand out at the beginning of the period: German Dieter Roth and American Edward Ruscha, who made the first artists' books profiting from the new technological possibilities.
From then on, we can make a long inventory of the different possibilities enjoyed by such books.
During this fruitful period, new manners of expression and new artists joined the trend. In 1965, Ray Johnson created the *New York Correspondence School of Art*, which was to become Mail Art and was joined by artists who made artists' books.
There was also an artists' movement called Fluxus, whose program, under the influence of musician John Cage, was to foster deep changes by means of manifestos, postcards, posters, and boxes. Among these works, Joseph Beuys's and Yoko Ono's are worth noticing.
Perhaps Huy Schraennen will help us define what an artist's book is. In 1981 he declared that:

> *An artist's book is a work of art.*
> *An artist's book is not an art book.*
> *There is often some confusion because of books that have beautiful illustrations, are made using unusual techniques, their covers are amazing,*

***La furia*, 2001. Libro de artista. Caja de cartón forrado, objeto encontrado e impresión digital [An artist's book. A lined cardboard box, a found object, and a digital print], 33 x 25 x 5,5. Colección [Collection] Cambariere Funes.**

Quizá nos ayude a definir qué es un libro de artista Huy Schraennen, que en 1981 ya anticipaba que:

> *El libro de artista es una obra de arte.*
> *El libro de artista no es un libro de arte.*
> *Frecuentemente se agrega esta confusión: que son libros bellamente ilustrados, libros realizados con técnicas extravagantes, libros con una cubierta espectacular, libros realizados por artistas, libros de formato inusual, libros redondos, triangulares y en relieve, libros de aspecto artesanal, libros realizados con materiales poco usuales.*
>
> *El libro de artista solo existe cuando es concebido y no puede existir más que como libro.*
> *they are made by artists, their formats may be odd (round, triangular, and embossed), they look like handicrafts, and the materials used may not be standard*
> *Such books are not necessarily artists' books.*
> *The condition for an artist's book is that it has been conceived of as a book and cannot exist in any other form.*

This was the time when works could be mailed. It was possible to organize distance books. The dream of the Romantics came true. It was the beginning of the times when artists could free themselves from museums, art galleries, critics, and art dealers. To this purpose, bookstores that sold the works of these artists were opened. It

Ahora se podían enviar obras por correo. Se podían organizar libros a distancia. Se cumplía el sueño de los artistas románticos. Era el principio de la liberación de los museos, las galerías, los críticos y los marchands. Para eso se abrieron librerías que comienzan a vender la obra de estos artistas y no es conveniente olvidar que esta posibilidad fue impulsada siempre por los propios artistas, que fueron trabajando en los libros de artistas.
Tenemos que mencionar que en nuestro país, un plástico que comenzó con las publicaciones de artista y desarrollo del Arte Correo fue Edgardo Vigo, que creó en esa época la revista *Diagonal Cero*, hecha con solo trabajos impresos por los artistas, y que generó además entre algunos artistas locales el interés por el arte correo.
En esa misma época, Margarita Paksa presentó en el Di Tella su poema fónico *Santuario del sueño*, y en el mismo lugar Luis Camnitzer y Liliana Porter realizaron una secuencia de envíos por correo simultáneos. Otro artista pionero que inició estas experiencias fue Alfredo Portillos, que en 1972 hizo una caja a la que denominó *Serie de los jabones*.
¿Cuál es el futuro del libro de artista? ¿Cómo fue la reacción de los artistas de cada época a los avances de la tecnología?
Quizá en esas dos preguntas están las respuestas. Hoy, el libro de artista está tomando las herramientas que le aseguran un público interesado por ese nuevo camino que le ofrece la tecnología. Ahora está el camino electrónico que –sin saberlo conscientemente– proponían Mallarmé y Marinetti: la comunicación a distancia, la conmutación, y la relación emisor/receptor simultánea. Aquella conmutación que soñó Mallarmé con su obra abierta, ya puede ser realidad. La infografía, el CD-Rom, el correo electrónico, el telefax, la World Wide Web, se presentan hoy como nuevas formas de producción, interacción y distribución de la obra.
Los artistas siguen trabajando en el libro de artista por los más diversos caminos. Sería imposible hacer un inventario de las formas y los contenidos de los libros de artistas. Se han inventado varias formas de definirlos; cada vez que se quiere rescatar a algunos

should be borne in mind that the very artists who were working on artists' books always furthered this option.
In Argentina, Edgardo Vigo, a visual artist, initiated artists' publications and developed Mail Art. He founded the *Diagonal Cero* magazine, which published only works printed by artists and which raised an interest in Mail Art among some local artists.
Around the same time, Margarita Paksa presented her phonic poem *Santuario del sueño [The Shrine of Sleep]* at the Di Tella Institute, the same place where Luis Camnitzer and Liliana Porter implemented a sequence of simultaneous mail sendings. Another pioneer of these experiences was Alfredo Portillos, who in 1972 made a box called *Serie de los jabones [The Soap Series]*.
What lies in store for artists' books? How did artists of different times respond to technological advances?
Perhaps these questions include the answers. Today, artists' books are making use of the tools that ensure them an audience interested in the new paths offered by technology.
Now we have the electronic way, proposed unawares by Mallarmé and Marinetti. We have distance communication, changearound, and a simultaneous connection between sender and receiver.
The changearound dreamt of by Mallarmé through his open-end work is now a reality. Infografy, CD-ROMs, the electronic mail, the telefax, and the World Wide Web appear as new manners of production, interaction, and distribution of works.
Artists continue to work on artists' books in sundry ways. It would be impossible to make an inventory of the forms and contents of these books. Although many attempts have been made at defining them, every time some visual artists have been chosen as representatives of this particular form of art, something has been left out.
The democratization of the work of art is on the increase, and the most suitable means to aid this purpose is the artist's book. Rather, it is the artists

plásticos como modelos, se deja algo afuera.
La democratización de la obra de arte se va haciendo cada vez más amplia, y el medio más idóneo para producirla es el libro de artista, mejor dicho, son los artistas que se han volcado a esta forma de expresión.
Hoy ya hay museos que se disputan obras de artistas históricos: quizás puedan hacerlo porque la creación hoy pasa por otro nuevo lugar. Pasa por otras formas y por los nuevos contenidos de la obra que en el libro de artista son inseparables.
Me queda una duda: qué hubiese pasado si Duchamp se quedaba en Buenos Aires y le enviaban aquellos ejemplares del poema "Un golpe de dados".

[1] N. del E.: se refiere a *La Boîte-en-Valise* (La Caja-maleta), múltiple en forma de caja, con réplicas en miniatura, fotografías y reproducciones en color de obras de Duchamp, realizada entre 1936 y 1941. *La Boîte Verte* (La Caja Verde), de 1934, contiene 93 fotos, dibujos y notas manuscritas sobre el "Gran Vidrio".

*

"Muestralibro", *La Desaparición: Memoria, Arte y Política*, Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2000.

Entre las diversas formas de hacer arte en grupos se cuenta una serie de muestras realizadas en los últimos años, que pueden llamarse muestralibros, que reúnen todas o parte de estas características: tienen significación política; son abiertas, sin jurado de selección y se muestra todo lo que se recibe, se convoca a través de la prensa o por correo como en arte postal; para evitar riesgos de pérdida o daños se prefiere no pedir originales limitándose a colgar fotocopias, fotografías, etc., siempre en blanco y negro, lo que además facilita la reproducción, en general de tamaño reducido (21 x 30 cm).
Dada la cantidad de obras el montaje suele ser abigarrado con las imágenes unas junto a otra. La muestra se acompaña con un libro que reproduce todo lo expuesto; para evitar patrocinios los parti-

who have opted for this manner of expression. Nowadays some museums are already competing for the works of historical artists. Perhaps they can do so because today's creative processes are found elsewhere. They are related to other forms and to the new contents of the works, which are inseparable in artists' books.
I still wonder what might have happened if Duchamp had stayed in Buenos Aires and received copies of *A Throw of the Dice*.

[1] The reference is to *La Boîte-en-Valise* (The Box-portmanteau), a multiple in the shape of a box containing miniature replicas, photographs and color reproductions of Duchamp's works between 1936 and 1941. The 1934 *La Boîte Verte* (The Green Box) contains 93 photographs, drawings, and handwritten notes about *The Large Glass*. (E. N.)

*

"Muestralibro" [Bookshow], *La Desaparición: Memoria, Arte y Política [Disappearance: Memory, Art, and Politics]*, Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires [Commission for the Preservation of the Historical and Cultural Heritage of the City of Buenos Aires], 2000.

Among the various ways of making group art there are a number of exhibitions held over the last few years. One could call them "bookshows", and they are characterized by part of all of the following: they convey political meaning, are open to everybody without previous selection by a jury, and are announced in the press or by post. Moreover, to avoid losses or damages, rather than originals these exhibitions call for small (21 x 30 cm.) black-and-white photocopies, photographs, etc., which has the additional advantage of facilitating reproduction.
Owing to the number of works on display, their arrangement tends to be crammed, with one image next to another. The exhibition includes a book

cipantes financian los gastos de edición.
Se expone fuera del circuito de galerías, en centros culturales, universidades y plazas.
Para exponer los trabajos debido a que están realizados en papel se los plastifica para facilitar el transporte y poder repetir la exhibición en sucesivas muestras itinerantes.
Los trabajos están fuera del mercado y reciben poca atención de la prensa especializada.
La política de convocar por los periódicos a una muestra abierta permite recibir muchas obras de autores jóvenes o poco conocidos que posiblemente nunca participaran de una muestra por invitación.
A diferencia de las muestras colectivas tradicionales, que pasada la exhibición, a veces solo queda la memoria y un catálogo con parte de lo expuesto, el libro es una prolongación de la muestra en el tiempo, es un documento de la relación de la plástica con la política en el momento que se editó.
El interés que puedan tener estas muestras en el futuro puede medirse por el que pudieron haber despertado libros con las obras de *Homenaje a Vietnam* (1966), *Homenaje al Che* (1967), *Homenaje a Latinoamericana* (1967), *Tucumán Arde* (1968), *Malvenido Rockefeller* (1969), los Contrasalones de los años 70 o *Ezeiza es Trelew* (1973).

*

that reproduces the works and, to avoid sponsorship, the participants pay for the publication.
These exhibitions are held outside the art gallery circuit, in cultural centers, universities, and parks.
As all the works are made on paper, they are plastified to facilitate transportation and to display them in successive itinerant exhibitions.
The works lie outside the market and are given little attention by the specialized press.
Announcements in the press calling to an open exhibition encourage many young and/or unknown artists to send in their works. Such artists will probably never be formally invited to take part in a traditional exhibition. Unlike traditional collective exhibitions that afterwards are only stored in memory and in a catalog containing a sample of the works, the book perpetuates the exhibition in time as a record of the connection between the visual arts and politics at the time of publication.
How interesting these exhibitions may prove in the future can be inferred from the interest aroused by books containing the works exhibited in *Homenaje a Vietnam [Homage to Vietnam]* (1966), *Homenaje al Che [Homage to the Che]* (1967), *Homenaje a Latinoamericana [Homage to Latin America]* (1967), *Tucumán Arde [Tucumán Is Burning]* (1968), *Malvenido Rockefeller [Unwelcome Rockefeller]* (1969), the counter-salons of the 1970s or *Ezeiza es Trelew [Ezeiza is Trelew]* (1973).

*

"Una foto", *Juan Carlos Romero: Violencia*, edición de *Página/12* con motivo de la muestra homónima en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, marzo de 2000.

Hace unos días apareció en un periódico esta foto. El lugar donde fue registrada poco importa ya que podía ser cualquier parte del mundo. Hemos visto cientos de fotos parecidas a esta, tanto en los diarios como en las pantallas de televisión. Nuestros ojos se han acostumbrado tanto a la violencia que muestran los registros fotográficos que estos terminan siendo relegados a meros espectáculos cotidianos que solo funcionan como un entretenimiento idéntico al histórico circo romano.
¿Qué ha pasado con las emociones y la justa indignación frente a tanta violencia?
"El sueño de la razón produce monstruos", aseguraba Goya en uno de sus grabados. Al mirar esta foto es inevitable pensar que los genocidios, las desapariciones, las violaciones, el racismo, el fana-

"Una foto [A Photograph]". *Juan Carlos Romero: Violencia*, a publication by *Página/12* on the occasion of the exhibition held under the same name at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, March 2000.

A couple of days ago this photograph was published in a newspaper. It does not really matter where it was taken, for it might depict any place in the world. We have seen hundreds of photographs like this one in the papers and on TV screens. Our eyes have become so accustomed to violence recorded in photos that the pictures end up as mere daily sights that, like the Roman Circus, only serve to entertain.
In the face of such violence, where have our emotions and righteous indignation gone?
"The dream of reason engenders monsters," stated Goya in one of his prints. On gazing at this photograph one cannot help thinking that we have learnt nothing from genocide, disappearances, rapes, racism, religious fanaticism, and the bottomless social

tismo religioso o las abismales desigualdades sociales que vienen ocurriendo a través de la historia del hombre, no nos han enseñado nada. Creo que todo se olvida fácilmente.
Un hombre con la camisa abierta y el pecho al descubierto (¿está vivo todavía?) violentado por la brutalidad de un monstruoso camión que lo arrastra en medio del barro del desierto. Esta es la obscenidad del poder, de quienes se creen vencedores. ¿A quién se está sacrificando?
Esta foto es la auténtica estampa religiosa del hombre actual.
La violencia de los dueños del mundo continúa.

Juan Carlos Romero. Marzo 2000

"La desaparición", edición de *Página/12* con motivo de la participación de Juan Carlos Romero en la *7ma. Bienal de La Habana*, noviembre/ diciembre de 2000.

El sentimiento de vergüenza es revolucionario.
Carlos Marx

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 afectados en solo cuerpos, que, abandonados, ya no tienen poder de decisión ni aun sobre su propia existencia y se puede hacer con ellos lo que se quiera.
Esta es una nueva forma de desaparición iniciada hace 25 años durante el Proceso Militar, que arrastró a la desaparición física a más de treinta mil militantes políticos que cuestionaban las formas del poder imperante en ese momento y que hoy se han exacerbado hasta lo obsceno.
Delincuencia juvenil, deserción escolar, drogadicción infantil y adolescente, criminalidad violenta, madres dependientes de la magra ayuda del estado, madres solteras sin atención preventiva, alta mortalidad infantil, tráfico de drogas, pordioseros, ancianos

inequality that have pervaded human history. I think that we forget easily.
A man in an open shirt with his bare chest (is he still alive?) violated by the brutality of a monstrous truck that drags him through the mud in the desert. Such is the obscenity of power, of those who believe themselves victors. Who is being sacrificed?
This photograph is a genuine religious image of contemporary man.
The violence of the owners of the world continues.

Juan Carlos Romero. March 2000

"La desaparición [Disappearance]", published by *Página/12* on occasion of Juan Carlos Romero's participation in the *7ma. Bienal de La Habana*, November/ December 2000.

The feeling of shame is revolutionary.
Karl Marx

The unemployment now affecting over two million Argentineans inevitably leads to exclusion and marginalization, turning the victims into mere empty bodies that have lost all power of decision over their own existence and are subject to the will of others.
This new form of disappearance, initiated twenty-five years ago by the *Proceso*, resulted in the bodily disappearance of more than thirty thousand political activists who questioned the methodology of the ruling power of the times. Today, such methodology borders on obscenity.
Juvenile delinquency, school dropout, child and adolescent drug addiction, violent crime, mothers depending on the meager help provided by the State, single mothers with no preventive medical care, high child mortality rates, beggars, and xenophobia addressed even to the poorer migrants from border countries. This picture fosters people's equating poverty with crime, for both share in the marginality that frightens "average citizens."
The marginal population of the new era can no longer choose for themselves. They are fated to the

abandonados, xenofobia, aun con los más pobres que llegan de los países vecinos. Este es el panorama que hace que significativamente se confunda a la pobreza con el mundo del delito ya que ambos tienen de particular la marginalidad que asusta a los "ciudadanos normales".
Los marginales de la nueva era ya no pueden elegir y su camino es la inevitable desaparición, silenciosa, sibilina y por lo demás corrupta que irónicamente se está llevando a cabo en plena democracia.
La frase acuñada por lo nuevos jóvenes iracundos que denuncian este cuadro de situación mundial. Ningún límite es real para los verdaderos caníbales que han decidido que el 46% de la humanidad viva con menos de dos dólares por día, considerando que los que sobran en la nueva distribución del trabajo mundial tienen que desaparecer.
La desaparición de los actores sociales se hace evidente en forma cotidiana en las grandes ciudades como Buenos Aires, donde los marginales y hambrientos salen de noche para revisar como "perros" los recipientes de basura para ver si queda algo para comer. Puro cuerpo, sin valor, sin ley, viven expuestos a la decisión arbitraria del poder de los verdaderos caníbales insaciables e insatisfechos permanentes.
Hoy, una nueva triste y salvaje forma de desaparición se está llevando a cabo en la Argentina...

Juan Carlos Romero. 24-10-00

"Cultura y participación (Ponencia en el I Coloquio Interdisciplinario de la Crítica)", *Brújula*, N° 40, Quilmes, septiembre de 2000.

"Vivimos en sociedades en las que casi todo está organizado para abstraer, para borrar las individualidades, para separarte de ti mismo". Esto lo dice Marc Fumaroli que en 1991 presentó un libro llamado El estado cultural, ensayo sobre una religión moderna, y para abonar sus ideas agrega: "Me niego a ser considerado elitista, por el contrario, yo pienso que el sistema llamado 'cultural' inventado durante inevitable, silent, furtive, corrupt disappearance that, ironically, is taking place in democracy.
The phrase has been coined by the new angry young men who denounce the situation in the world. No restrictions apply to the true cannibals who have decided that 46 per cent of mankind should live on less than two dollars a day. In their view, those for whom there is no place in the new world distribution of labor have to disappear.
The disappearance of social actors can be daily seen in large cities like Buenos Aires, where outcasts and starved people come out in the night to scavenge the garbage cans in search of something to eat –like dogs do. Stripped to the body, without a set of values or laws, their lives depend on the arbitrary decisions taken by the powerful cannibals, eternally insatiable and dissatisfied.
Today, a new, sad, savage form of disappearance is under way in Argentina...

Juan Carlos Romero. 10-24-2000

"Cultura y participación (Ponencia en el I Coloquio Interdisciplinario de la Crítica [Culture and participation, a paper presented at the First Interdisciplinary Symposium for Critique)]", *Brújula*, #40, Quilmes, September 2000.

"In the societies in which we live, practically everything is arranged so as to abstract and erase individuality, to estrange you from yourself." So says Marc Fumaroli who, in 1991, presented a book entitled *El estado cultural, ensayo sobre una religión moderna.* To support his ideas, he adds, "I refuse to be regarded as an elitist. On the contrary, I think the so-called "cultural" system invented during the 1960s in the name of democratization is a basically elitist system. It is such because it does not provide people with the means of growing through education, and because it denies them training to approach the great books, masterpiece paintings,

los años sesenta en nombre de la de democratización, es un sistema fundamentalmente elitista. Lo es porque no da al público los medios de desarrollarse gracias a la educación, a una preparación para abordar los grandes libros, las obras maestras de la pintura, de la música, del pensamiento filosófico".
Cuando vemos lo que está ocurriendo con la divulgación de la cultura en el ámbito de la capital y a veces imitado por otros lugares del país percibimos que se privilegia la difusión sobre la educación y así es que los que ya tienen una formación serán beneficiarios de esa difusión y los demás se convertirán solo en consumidores.
En general la mayor preocupación de los funcionarios es contar la cantidad de personas que concurren a los mega espectáculos y a las actividades que organiza el estado cultural y es así que en la ultima versión que se hizo de "Buenos Aires no duerme" día a día aparecía en los periódicos cuántas personas habían concurrido y él numero crecía vertiginosamente, pero lo que no se sabía era que estaba pasando con quienes iban en masa a ese lugar.
En el año 1961 se hizo un estudio que se llamó "El Público de Arte" en el Museo Nacional de Bellas Artes y en el año 1988 el Centro Cultural General San Martín publica el documento "Una experiencia de Cultura y Participación" y teniendo en cuenta las diferencias de época y circunstancia política que se estaba viviendo en cada una el resultado de ambas era casi parecido ya que indicaba que los que verdaderamente aprovechaban las ofertas culturales eran los sectores que ya tenían la formación y la información previa. Esto señalaba además que pertenecían a los sectores sociales con una buena educación formal y de mayor poder adquisitivo.
En la encuesta del Centro Cultural San Martín las pruebas eran más evidentes ya que se analizaba exhaustivamente la procedencia de los participantes y allí podíamos comprobar que los habitantes de los barrios más humildes y por lo tanto más alejados del centro de la ciudad casi no concurrían a las actividades que en la mayoría de los casos eran gratuitas.
Hasta aquí los resultados que abonan la tesis de Fumaroli ya que se siguen manteniendo las diferen-

pieces of music, and philosophical thought."
When we see what is happening with the dissemination of culture in the Capital, a trend that is sometimes imitated in other places of the country, we realize that dissemination is preferred to education. Thus, those who have already received an education will benefit from dissemination whereas the others will become mere consumers.
Generally, public officials are most concerned with counting the number of people who attend the megashows and other activities organized by the cultural state. During the last edition of "Buenos Aires no duerme [Buenos Aires does not sleep]" the dailies published the figures, which rose exponentially. What was not known, however, was what happened to the public that massively attended this or that event.
In 1961 a study entitled "El Público de Arte" was carried out at the National Museum of Fine Arts. In 1988 the Centro Cultural General San Martín published a paper entitled "Una experiencia de Cultura y Participación." Bearing in mind the differences in time and political circumstances in each case, both yielded similar results, for the conclusion was that those who actually took advantage of the cultural offer were sectors who had had previous training and information. In addition, this pointed to the fact that the public belonged in a social sector that enjoyed good quality formal education and considerable purchasing power.
The evidence was clearer in the survey made by the Centro Cultural San Martín, as the participants' background was analyzed comprehensively. Thus we were able to confirm that people residing in poor neighborhoods and, consequently, farther away from the downtown area, seldom if ever attended the events, most of which were free of charge.
The above results support Fumaroli's statement, for the differences are still the same, and in over forty years there have been no changes in regard to the sectors of the population that enjoy the benefits of culture.
Now we need to consider the current social scenario, which has undergone changes since the 1988 research.

cias y siguen usufructuando de la cultura los mismos sectores de la población que hace más de 40 años. Ahora será necesario considerar qué pasa ahora con el escenario social donde nos movemos ya que realmente ha sufrido una modificación incluso desde la última investigación de 1988.
Sabemos que en los últimos años se produjeron grandes cambios en el mundo que inevitablemente nos encuentra involucrados y vemos que desde hace diez años se han privatizado todas las empresas del estado y se ha modificado la estructura de la educación pública con el agravante de que se está perdiendo día a día en forma muy poco sutil el carácter de la educación gratuita.
Con la incorporación de la informática en los procesos de producción se ha establecido una forma de trabajo que excluye a una gran parte de la población de la estructura laboral organizada, perdiéndose así la seguridad social, aumentando el trabajo informal y el trabajo en negro, lo que genera una desocupación que abarca hasta el 18% de la población activa.
Estos parámetros abonan la convicción de que ya se han producido cambios del comportamiento cultural de la población y con estos se corre el riesgo de un proceso de desculturización en el seno de nuestra sociedad en la que la vida se ha fragmentado entre una semana de muchas horas de trabajo en la que solo cuenta la eficacia y la inteligencia para el mejor rendimiento y algunas horas de diversión en las que se consumen distracciones con verdadera avidez y si es posible "que tenga poco para pensar".
A este panorama hay que agregar que las concepciones neoliberales insisten en la aplicación del axioma de que se debe dejar la iniciativa en los sectores de la educación, la salud, las comunicaciones y la cultura exclusivamente en manos de la acción privada quedando solo para el estado la función de regulador de estas actividades.
El resultado está a la vista ya que si analizáramos en detalle cualquiera de estos sectores mencionados podríamos comprobar el grado de abandono en que se encuentran los usuarios de estos servicios.
Este panorama obliga a los artistas e intelectuales a cambiar los paradigmas que con que se han venido

We know that the great world changes of the last few years have inevitably affected us too. Starting ten years ago, all state-run companies were privatized. The structure of public education has been altered, and what makes this even worse is the fact that day by day, and in a manner that is anything but subtle, we are losing free education.
The use of information technology in production processes has brought along a manner of work that excludes a large part of the organized, structural labor force. This, in turn, has led to the loss of social security and increased informal and under-the-table jobs, resulting in unemployment for up to 18 percent of the active population.
These parameters strengthen the belief that the population has already modified its cultural behavior. Thus we are facing the risk of a deculturalization process in our society. Life has become fragmented. On the one hand, we have a week with long working hours to which we need to apply efficacy and intelligence to deliver our best. On the other hand, we have a few leisure hours during which we avidly consume entertainment, preferably of the kind that does not demand "much to think about."
To this scenario we should add that neoliberal thought insists on the axiom that education, healthcare, communications, and culture initiatives ought to be exclusively in private hands. The State would retain only a regulatory function.
The result of such policy is in plain sight. Were we to analyze in detail any of the above-mentioned sectors, we would confirm the degree of helplessness of the users of such services.
The current scenario forces artists and intellectuals to change the paradigms that have so far ruled their cultural action.
The new paradigms will have to take into account behavioral changes in citizens and in public officials. They will also have to recognize new organizational models so as to bring about a change of approach and create a comprehensive, pluralistic public space.
It is also necessary to highlight the way in which

desempeñando hasta ahora para la acción cultural. Estos tendrán que tener en cuenta los cambios en las conductas tanto de los ciudadanos como de los funcionarios que administran el estado y reconocer los nuevos modelos de organización para poder producir de este modo un cambio en las actitudes y poder generar un espacio público abarcativo y pluralista.
También tenemos que detenernos a señalar cómo se agrupan los agentes culturales en la estructura social urbana y de esa forma saber con quiénes y cómo se pueden producir acciones que sirvan para cambiar actitudes de apropiación de la cultura de los habitantes de la ciudad.
En primer término hay que tener en cuenta las industrias culturales y que básicamente están formadas por las ediciones de libros, videos, CD-Rom, radios, televisión y cine o sea todo producto que esté marcado por el fenómeno característico de la economía industrial.
Luego están los espacios patrimoniales materiales como ser museos y edificios de cierto valor histórico que en nuestra ciudad están emplazados en lo que podríamos llamar el espacio histórico que abarca una franja que va desde el barrio de San Telmo hasta el barrio de Belgrano.
Allí se encuentran los edificios que forman parte de ese patrimonio incluyendo además a todos o casi todos los museos sin excepción.
Esto pone en evidencia el privilegio de los sectores que viven cerca de estos lugares que cuentan de partida con más facilidad para aprovecharlos.
En tercer lugar está la cultura comunitaria que se forma por los lugares de concentración de vecinos en clubes de barrio, sociedades de fomento, centros de residencia de inmigrantes, salones parroquiales e iglesias evangélicas, centros deportivos en general y lugares privados para la práctica de deportes.
Finalmente se encuentra la cultura artística (en particular artes plásticas y conciertos) y las artes del espectáculo que si bien en algunas oportunidades están directamente relacionadas con las industrias culturales tienen sus propias reglas de juego ya que responden a mercados y criterios de financiamiento relativamente diferentes.

cultural agents group together within urban culture. We will thus know how and with whom to perform such actions as may change the manner in which denizens appropriate culture.
Firstly, we should consider cultural industries, basically composed of book printing, videos, CD-ROMs, radios, television, and cinema. In other words, we should take a look at every product included in the characteristic phenomenon of industrial economy.
Then we have material heritage spaces such as museums and buildings of historical value. In our city, these are located in an area that we could call "historical space", along a strip stretching from the San Tell neighborhood to the Belgian neighborhood. This area contains the buildings that make up our heritage as well as practically all of our museums. This proves that the social sectors living in the vicinity of the area enjoy the privilege of easy, comfortable access to cultural places.
Thirdly, there is the culture resulting from the concentration of neighbors in neighborhood and community clubs, immigrants' lodges, Catholic and Evangelic churches' Halls, sports centers, and private places where sports are practiced.
Finally, there is artistic culture (particularly concerts and the visual arts), and entertainment. While the latter is sometimes directly associated to cultural industries, it has its own rules, for its targets and funding criteria are relatively different from others.
We know of the central, privileged role of cultural industries as mediators between creators and the public. If we were to compare them with the traditional forms of live entertainment (exhibitions, museums, and theater), we would see that only a minority of the public comes into contact with them. While 82 percent of the population watches television and 71 percent reads books, in the so-called artistic culture only 8 percent are in touch with lyric art and music in general.
It is worth considering that the behavioral change has been definitely influenced by supermarkets and malls, which act as a sales and promotion superstructure. Besides, informal sales in the streets are

Sabemos que las industrias culturales ocupan una posición central y privilegiada de mediación entre los creadores y el público y si las tuviéramos que comparar con las formas tradicionales de espectáculo en vivo: exposiciones, museos y teatro, el contacto de estas con el público no se efectúa más que en forma minoritaria.
Mientras el 82% de la población utiliza la televisión seguido de los libros en un 71% y en las llamadas culturas artísticas se encuentran el arte lírico y la música con un 8%.
Una consideración aparte, en este cambio de conductas merece destacarse la presencia cada vez mayor de los supermercados y los shoppings como una megaestructura de ventas y promoción, y por el otro lado la venta informal callejera, que está generando casi en forma simétrica y opuesta con los "super" una cultura callejera a la que estábamos desacostumbrados hasta hace muy poco y que conviene tener en cuenta para el momento de considerarlos en una estrategia de divulgación cultural en la ciudad.
Resumiendo vemos entonces que:
1) En las encuestas vemos que siempre queda afuera el público de los barrios periféricos no participando de las acciones culturales que en la mayoría de los casos se realizan en las clásicas manzanas del centro de la ciudad.
2) Se han transformado las condiciones económicas y las relaciones de trabajo de la población.
3) Se ha transformado la estructura social de la ciudad hacia fines de los noventa.

¿Cómo hacer para generar una cultura participativa y pluralista teniendo en cuenta estos hechos?
¿Cómo se hace para cambiar viejas pautas de privilegio en la divulgación de la cultura?
Antes de comenzar a esbozar unas ideas al respecto necesito convocar nuevamente a Fumaroli que nos dice al respecto:

> La palabra "cultura" permite confundir en esta demanda las "diversiones de masa" y la sed de crecimiento singular de los individuos y de los sitios.

giving rise, parallel to the supermarkets and at odds with them, to a street culture with which we were unfamiliar. It should not be disregarded, for the time will come to think of this as a strategy for the dissemination of culture in the city.
Summing up:
1) The polls show us that the public living in peripheral neighborhoods always remains on the outside of cultural activities, most of which take place in central, well identified areas.
2) The population's economic conditions and labor relations have changed.
3) The social structure of the city underwent a change as from the late nineties.

Bearing the above-mentioned facts in mind, what should we do in order to generate participative, pluralistic culture?
How do we modify long-standing privilege in the dissemination of culture?
Before outlining a few ideas on the subject, let me call upon Fumaroli again. He says,

The demand expressed in the word "culture" allows for confusion between "mass entertainment" and individuals' and places' singular thirst for growth. Thus, the response is a massive "offer" that encourages the givers' avid "creativity". These people are not in the least aware of local and individual singularity, which their massive offers smother. In a semantic sense, the word "culture" –demand and offer –tends to be mistaken for large-scale "consumption." Indeed, cultural practices have tended ever more often to blend with mass-market practices, adopting the same standardization and marketing.
Both the methods and the objects of these two systems have gradually adopted the same identity.
Just as does the cultural market, the cultural state treats citizens as if they were dummy consumers, and cultural sociology takes on the features of the ostensibly less wise sociology practiced by advertising and marketing companies.

Cultural power needs to change its operational

Por lo tanto, permite responder masivamente con "ofertas" a gran escala, que excitan la ávida "creatividad" de sus dispensadores y que ignoran totalmente las singularidades locales o individuales, a las que esas ofertas masivas sofocan. La palabra "cultura", demanda y oferta, tiende semánticamente a confundirse con "consumo" a gran escala. Y, efectivamente, las prácticas de la cultura han tendido a parecerse cada vez más, a confundirse, con las prácticas del mercado de masas, con su estandarización y su marketing.
Además de los métodos, los mismos objetos de los dos sistemas se han identificado progresivamente. El estado cultural, como el mercado cultural, trata a los ciudadanos como maniquíes- consumidores y la sociología cultural se asemeja, hasta confundirse con ella, a la sociología ostensiblemente menos sabia que practican las agencias de publicidad y de marketing.

El poder cultural necesita cambiar sus pautas de funcionamiento para que así pueda ser útil a una población cada vez más numerosa y necesitada de bienes culturales a la que no se la puede atender solamente con formas tradicionales de difusión en las cuales todo era más simple no solo por las formas artesanales de elaborar los productos artísticos sino porque también los espacios y las técnicas de difusión eran más limitados.
A continuación paso a esbozar lo que creo que son algunas de las posibles formas en las que se puede integrar un verdadero espacio público que se oriente a servir las nuevas necesidades culturales urbanas:

1) Gestionar acciones a largo plazo

Aquí hay que tener en cuenta que las acciones de carácter espectacular y coyunturales que se realizan con el fin de obtener un numero de participantes masivo no sirven ya que no son planificadas con continuidad en el tiempo y solo responden a necesidades políticas del momento tratando de parecerse a las que realiza la actividad privada, que además cuenta con métodos que terminan siendo más ela-

rules to serve an increasing population lacking in cultural goods. This population cannot be served by resorting traditional manners of dissemination, whose simplicity was determined not only by the craftwork involved in the making of art products but also by the natural limitations of spaces and dissemination techniques available.
I will now outline some of the possible ways that, in my opinion, may contribute to shape a truly public space oriented to serve the new urban needs in terms of culture.

1) To plan long term actions

It should be borne in mind that spectacular conjunctural actions aiming to engage massive participation are no use. This is so because their planning does not involve continuity in time, and the actions themselves merely meet political needs of the moment. They mimic actions engineered by the private sector, but this sector's resources permit more elaboration and end up by amply fulfilling the audience's expectations.
If all actions were conceived for the long term, their planning would include the aspirations of future audiences. It would then be necessary to find out what they expect and how to proceed so as to pull them out of their mere consumer role.

2) To carry out decentralized cultural actions

Actions should be planned so that they take place in areas that cultural activity never reaches.
As I have already pointed out, most places where culture is disseminated are in the center of the city. Therefore, it is necessary to move into other neighborhoods. Actions should be planned with the neighbors and programmed periodically and systematically.

3) To generate an associated rather than a subordinate public power

In order to produce a real cultural plan it is necessary to count with the collaboration of the public. This entails establishing fluid communication with different popular institutions, respecting their interests and trying to guide their requests without

borados y que en definitiva cubren con satisfacción las expectativas de los espectadores.
Si se proyectaran a largo plazo todas las acciones, estas estarían planificadas en función de los futuros destinatarios para lo cual sería necesario consultar, saber cuáles son sus aspiraciones y cómo se podrían llevar a cabo con el fin de sacarlos del papel de meros consumidores.

2) Realizar acciones culturales descentralizadas
Es necesario que las acciones se planifiquen para que puedan hacerse en los lugares en que la actividad cultural no llega nunca.
Como dijimos antes, la mayoría de los lugares de difusión cultural se encuentran en el centro de la ciudad, por lo que se hace necesario llegar a los barrios, y esas acciones tendrán que estar coordinadas junto a los vecinos y ser programadas para hacerse en forma periódica y sistemática.

3) Generar un poder público asociado y no subordinado
Con el fin de poder programar un verdadero plan cultural es necesario contar con la asociación con los interesados para lo cual habrá que establecer una comunicación fluida con las distintas organizaciones de carácter popular respetando sus intereses y tratando en lo posible de orientar sus pedidos sin autoritarismos ni paternalismos.
También será conveniente que se trabaje en el presupuesto participativo con las organizaciones representativas de los barrios y de los artistas para que la ciudad a través de sus actores transparente el uso del dinero y genere una distribución más equitativa del presupuesto.

4) Establecer una relación igualitaria entre lo público y lo privado
Hay que establecer una relación con las empresas que estén dispuestas a ejercitar el mecenazgo para lo que habrá que reglamentar su funcionamiento con el fin de que su ayuda sirva a los creadores y por su intermedio se beneficie al público, y que no termine siendo un mecanismo para evadir impuestos.

resorting to authoritarianism or paternalism.
It would also be advisable to work on the budget with the participation of the artists and the organizations that represent the different neighborhoods. In this way, the city can make transparent its use of money and distribute it more equitably.

4) To establish an egalitarian relation between the public and the private
It is necessary to establish a relationship with enterprises willing to provide patronage. This function should be regulated so that their contribution may prove useful to artists and beneficial to the public. Patronage should not become a tool to evade taxation.

5) To device an educational policy that will foster culture
Perhaps the most important task to be carried out in the cultural field is the education of taste. This requires working with the sectors in charge of formal education so that they encourage, at a very early age, a taste for the best cinema, the best literature, the visual arts, and the theater.

6) To give artists economic incentives
As does the nation, the city should implement an aid fund for artists so that they may develop both their group and individual projects. Such fund would foster greater and better creativity.
Artists will have to return the help they receive by creating products for the inhabitants of the city. Sometimes the transmission will be direct, translated into the execution of works, and others it will be indirect, through the teaching of art.

7) To foster social networks in the neighborhoods
For the state to implement new forms of intervention in the field of culture, it needs first to create new forms of intervention in the urban social tissue so as to raise quality levels. This is better done by depending on the sense of responsibility of neighbors' associations, taking advan-

5) Elaborar una política de educación de incentivo cultural
Esta será quizá la tarea más importante que se tenga que realizar en el campo cultural, y es la educación del gusto. Para eso tendrá que contar con la posibilidad de trabajar con los sectores responsables de la educación formal para que estos ayuden a descubrir desde la más temprana edad el gusto por el mejor cine, la mejor literatura, las artes plásticas o el teatro.

6) Incentivar económicamente a los creadores
Tal como se hace en el ámbito nacional, la ciudad debe contar con un fondo de ayuda a los artistas para que puedan realizar sus proyectos tanto grupales como individuales con el fin de incentivarlos a la mayor y mejor creación.
Los artistas y creadores tendrán que devolver las ayudas en productos de los cuales serán beneficiarios los vecinos de la ciudad, en algunos casos en forma directa mediante la ejecución de las obras creadas y otros mediante el ejercicio de la docencia artística.

7) Incentivar la existencia en los barrios de redes sociales
Para las nuevas formas de intervención del estado en el campo de la cultura necesita crear nuevas formas de intervención en el tejido social urbano y así poder mejorar los niveles de calidad. Para eso conviene contar con la responsabilidad de las comunidades barriales aprovechando todos sus recursos desde las asociaciones voluntarias hasta las colectividades religiosas con la consigna que "para hacer una ciudad hay que hacer ciudadanos".
Es necesario generar redes de vínculos entre las asociaciones barriales rompiendo las visiones estrechas y así poder operar en cooperación para potenciar sus actividades aumentando, mejorando y perfeccionando a la calidad de los servicios culturales en colaboración con el estado.
Esta es una propuesta desde el arte y desde la observación de las limitaciones de la acción cultural que existe en la ciudad.
De esta forma creo que es posible quebrar el privilegio de quienes tienen el poder de saber qué se hace, tage of all their resources from volunteers' associations to religious groups under the following motto: "In order to develop a city it is necessary to develop citizens."
It is necessary to generate linking *networks* among neighbors' associations, putting an end to narrow-mindedness and improving the quality of cultural services in collaboration with the state.
I am making this proposal from the viewpoint of art and from the observation of the limitations to cultural action in this city.
I believe that this is the way to put an end to the privilege of those whose power enables them to know what, how, when, and where to do things and to make way for those who are always kept away from cultural events by geographic and information distance.

*

"Provisorio [Provisional]", *Juan Carlos Romero. Provisorio*, exhibition catalogue, Buenos Aires, FM La Tribu, 2003.

that I pace the land like a cagèd
beast;
that of the many ropes I have I ended up pulling at only one;
that I like to wallow in mud because mud is poor and because
I love the sunlight when it doesn't promise hope.
ppp 1960 / jer 2003

Provisional
It is always necessary to know what words refer to, for as time passes usage makes them lose their original meaning and they may point to the opposite of what we intend to say.
So, to dispel doubts, here is the literal reproduction, taken from a few updated dictionaries, of the meaning of the word **provisional** and its immediate connotations.
Provisional, from the Latin *provisuum* (supine of *providere*, to provide)

cómo, cuándo y dónde se hace, para que se incorporen los que siempre están lejos de los acontecimientos culturales tanto en la geografía como en la información.

*

"Provisorio", *Juan Carlos Romero. Provisorio*, cat. exp., Buenos Aires, FM La Tribu, 2003.

que doy vueltas de un lado a otro por la tierra como una bestia
enjaulada;
que de tantas cuerdas que tengo he terminado por tirar de una
sola;
que me gusta embarrarme porque el barro es materia pobre y por
que adoro la luz solo si no ofrece esperanzas.
ppp 1960 / jer 2003

Provisorio

Siempre es necesario saber qué dicen las palabras, ya que con el tiempo van siendo usadas de tal manera que pierden su significado original y pueden convertirse en el opuesto de lo que queremos señalar.
Por lo tanto aquí va la trascripción literal, de algunos diccionarios en uso, del significado de la palabra provisorio y sus relaciones más inmediatas, como para no tener dudas:

Provisorio del latín provisuum (supino de providere, proveer)
Supino del latín supinus que está boca arriba. Dícese de la ignorancia que procede a la negligencia.
Provisoriamente, provisionalmente, interinamente.
Ínterin intervalo de tiempo. Entretanto, mientras.
Provisional SINÓNIMO interino, temporal, momentáneo, accidental, pasajero, inestable, eventual, precario, efímero, inseguro, incierto.
ANTÓNIMO duradero, definitivo, seguro, firme, estable.

En el largo "ínterin" argentino van ocurriendo

Supine, from the Latin *supinus*, face up. Said about blameworthy indifference.
Provisionally, temporarily, interim.
Interim, an interval of time.
Provisional SYNONYMS interim, temporary, momentary, passing, fleeting, precarious, ephemeral, uncertain.
ANTONYMS lasting, definitive, certain, established, stable.

During the protracted Argentinean "interim" we are surprised by the repetition of certain facts.
The tragedy of this is that things grow worse as time passes.
When I was a child, at home we used to keep the **glass** containers of kerosene, oil, alcohol, wine, and bleach. We did the same with the **bones** left over by the hens after feeding, the **pieces of tin, lead, and bronze** that my father picked up during his outings, and the paper recovered from the packages delivered by the grocer, the butcher, the greengrocer, and the baker. (At that time we had neither plastic bags nor canned products.)
Then we put the stuff inside a small cart and sold everything we had gathered to the rag-a-bone man for a few cents in order to contribute to the family economy, which after the so called Infamous Decade [Década infame] following the 1929 crisis was undergoing a seamy period.
The point of my story is that more than sixty years later similar scenes have come to life again. The changes lie in the scenario and in the fact that current scavengers do not gather stuff to improve their humble means but merely to make both ends meet.
As has happened before, we have taken a long step backwards.
Destitution and poverty are not the same thing; the loss of identity of those who lack the essentials to survive is indeed serious.
During these fifty years –possibly this started long before– the political power assured us that our mishaps were circumstantial, temporary, and momentary; namely, that every time these things happened we were experiencing a provisional situation.

cosas que siempre nos están sorprendiendo y lo más trágico es que van empeorando a medida que pasa el tiempo.
Cuando era niño en mi familia se juntaba el vidrio en el que venían los productos líquidos como ser kerosene, aceite, alcohol, vino y lavandina; los huesos que quedaban en el gallinero después de que las gallinas se alimentaban; los pedazos de estaño, plomo y bronce que mi padre encontraba por los lugares que frecuentaba y finalmente el papel que se recuperaba de todos los envoltorios en que se empaquetaba la comida que provenía de la verdulería, la carnicería, el almacén y la panadería (en esa época no se conocían los envases de plástico ni productos envasados).
Finalmente íbamos con un carrito a vender a los "botelleros" y a las "papeleras" por pocos centavos todo lo juntado para mejorar la economía familiar, bastante deteriorada durante la década infame después de la crisis del '29.
Cuento esto ya que a más de 60 años de aquel momento se vuelven a repetir escenas parecidas, solo que ahora ha cambiado el escenario y hoy los cartoneros no juntan para mejorar su humilde situación sino solo para poder vivir apenas.
Se ha dado un largo paso atrás una vez más, como en otras oportunidades.
La miseria no es lo mismo que la pobreza, la pérdida de identidad de quienes ya no tienen lo más mínimo para vivir es grave.
Durante este medio siglo siempre, y posiblemente desde hace mucho tiempo, desde el poder político se aseguró que lo que nos ocurría era circunstancial, eventual y momentáneo o sea que cada vez estábamos viviendo una situación provisoria.
Nunca dejamos de navegar en la inestabilidad esperando que todo mejore alguna vez.
En cada oportunidad histórica todo tenía que cambiar. Seguramente que se producían cambios. Solo que en cada cambio la situación fue empeorando hasta llegar a este momento donde la tragedia demuestra ser la única forma de interpretar la realidad.
La ciudad de Buenos Aires fue fundada dos veces, ¿acaso la primera fue provisoria?

In the hope that things will eventually improve, we have never stopped sailing the seas of instability. At every historical moment, everything was supposed to change. No doubt there were changes. Only that every change worsened the situation till the moment when the only way to interpret reality came from tragedy.
The city of Buenos Aires was founded twice. Was the first foundation provisional?
The port of Buenos Aires became unfit for use the minute they finished building it.
The Warnes Shelter for the homeless originally started as a project for a large children's hospital.
I might enumerate a long list of facts that ended up being provisional, for they remained unfinished or were provisionally used for a different purpose.
Over the past fifty years, provisional governments stayed in power longer than did democratically elected governments.
In addition, provisional governments were responsible for the greatest political disasters in our history: shootings, university closures and, towards the end, disappearances and deaths.
Provisional governments, including some civilian ones, incurred a huge, usurary, and unpayable foreign debt. Thus our permanent provisional status brought us to 1983 and to the return of democracy. For twenty years our democratic governments went from bad to worse until, at the end of 2001, a popular outburst, screaming the slogan "Out with all of them!" laid bare the corruption of the political class. Not only did they all stay but also a number of corrupt politicians, who had been severely questioned, have returned to office this year.
This is the democratic scenario in which we live. The said politicians shield themselves behind the argument that democracy is preferable to dictatorship. They shamelessly mock the citizens without bothering to solve serious unemployment problems or the dire economic condition of the majority population.
Once more we have to listen to the politicians in power assure us that things will change, for the

El puerto de Buenos Aires una vez que se concluyó su construcción ya era inservible.
El albergue Warnes, para vivienda de personas sin techo, se comenzó a construir como un gran hospital infantil.
Se podría seguir una larga lista de hechos que terminaron siendo provisorios ya que nunca se terminaron definitivamente o se utilizaron en forma provisoria para otra cosa para lo que estaban destinados en principio.
En los últimos cincuenta años los gobiernos provisionales ocuparon el poder durante más tiempo que los gobiernos elegidos en forma democrática.
Además hicieron la mayor cantidad de estragos políticos de la historia. Fusilamientos, cierre de universidades y al final desapariciones y muertes.
También estos gobiernos provisorios, incluso algunos de carácter civil, se comprometieron en una gigantesca usuraria e impagable deuda externa. Así el permanente estado provisorio nos llevó al año 1983 donde vuelven los gobiernos democráticos, que durante 20 años fueron empeorando la situación hasta llegar a fines de 2001, en que la explosión popular puso en evidencia el estado de corrupción de la clase política con la consigna de "que se vayan todos" y no solo no se fueron sino que este año volvieron al poder ciertos políticos corruptos que ya habían sido duramente cuestionados.
Este es el panorama democrático que nos toca vivir y el argumento en que se escudan estos políticos es que la democracia es mejor que la dictadura. Con sus actitudes se burlan en forma descarada de los ciudadanos sin resolver los graves problemas de desocupación y la grave situación económica de la mayoría de la población.
Una vez más tenemos que escuchar a los políticos de turno asegurando que todo va a cambiar ya que este es un momento provisorio y que todo va mejorando…
Por momentos parece que la dictadura y esta forma de democracia tienen algo en común.

*

Imagen de Juan Carlos Romero para el libro *Muerde*, edición del Colectivo La Tribu, Buenos Aires, 2009. Archivo JCR [Juan Carlos Romero, an image for *Muerde*, a book published by Colectivo La Tribu, Buenos Aires, 2009. JCR Archive].

present situation is provisional and is taking a turn for the better…
At times it would seem as if dictatorship and this form of democracy have something in common.

*

S/t, *En la puta calle otra vez*, edición del grupo En Trámite, con motivo de una intervención urbana del grupo en Rosario el 24 de marzo de 2004.

La puta calle es ese lugar donde todos convivimos en una especie de feria de las desigualdades, es el espejo donde se reflejan los desocupados frente a la obscena opulencia de los dueños del dinero, la corrupción y la política. Es también el lugar de los que salen a "manguear" o a limpiar parabrisas, de los que venden todo por un peso o de los que arriesgan su vida en moto para llevar el "delivery" con las pizzas. Es esa calle fría, oscura y cruel que además nos acoge para reclamar, discutir, gritar y pelear por la memoria.
Es el lugar donde caminaron los desaparecidos, los muertos y todos aquellos otros que como nosotros soñaron que podían enfrentar a los que detentan el poder para que se borren las desigualdades y que pudiera ser posible una verdadera justicia.
Una vez más en esa puta calle empecinados en la búsqueda de un sueño posible.

Juan Carlos Romero
Marzo 2001

*

"Una cara cotidiana (A Francisco, que hoy cumpliría 100 años)", *El Surmenage de la Muerta*, Año 4, N° 10, Buenos Aires, octubre de 2004.

Todas las mañanas, voy al baño y me miro al espejo con la intención de peinarme antes de comenzar mis actividades cotidianas y allí me encuentro con una cara que me está mirando. Me da la sensación de que esta cara siempre es la misma y que he acompañado toda la vida, ya que aparece en todos los espejos en los que me he mirado.
No solo en los espejos del baño mañanero sino que además aparece en los lugares más insólitos y recónditos. No importa ciudad, país o continente. No importa época del año, ni hora del día. No importa estado del tiempo ni estado del alma.

N/t, *En la puta calle otra vez [On the fucking street again]*, an edition of the En Trámite group on occasion of their urban intervention carried out in Rosario on March 24, 2004.

The fucking street is the place in which we all coexist in some sort of inequality fair. It is the mirror that reflects the unemployed standing next to the obscene affluence of the owners of money, corruption, and politics. It is also the place of those who scrounge money, wash windshields, sell whatever for one peso or risk their lives delivering pizzas on scooters. It is also the cold dark street that shelters our claims, arguments, screams, and struggles for the sake of memory.
It is the place that bore the footsteps of the disappeared, of the dead, and of all those who, like us, fancied that they could challenge power-holders to make inequality go away and install true justice.
Again in the *fucking street*, bent on the search of a possible dream.

Juan Carlos Romero
March 2001

*

"Una cara cotidiana (A Francisco, que hoy cumpliría 100 años) ["A well-known face (To Francisco, who would turn a hundred years today)"], *El Surmenage de la Muerta*, year 4, #10, Buenos Aires, October, 2004.

Every morning I go to the bathroom and look into the mirror to comb my hair before starting my daily work. There I find a face staring back at me. I have the feeling that it is always the same face, one that has accompanied me all my life, for it has appeared at every mirror I have ever looked into. It shows up not only in the mirrors of my morning toiletry, but also in the most unlikely, out-of-the-way places, whatever the city, the country, or the continent. At any time of the year or hour of the

Fotografía de la fábrica de soda "La Infanta", en la que trabajó toda su vida el padre de Juan Carlos Romero. Archivo JCR [Photograph of "La Infanta" sparkling water plant, where Juan Carlos Romero's father worked all his life. JCR Archive].

Esta misma cara está allí siempre, mirándome.
Unas veces se la ve inquisitoria, otras curiosa, angustiada o dolorida. En pocas oportunidades se la ve alegre o sin un gesto significativo. A veces solo es una cara que mira sin mirar. Está allí, perdida en el espejo totalmente indiferente y hasta diría cansada. Estará cansada de mirar todos los días a mi misma cara.
En algunas oportunidades me pregunto si a la pobre cara no le podría evitar el mismo espectáculo cotidiano. En todo caso no sabría cómo hacer, ni tampoco sé a ciencia cierta si a la cara le interesa desaparecer de mi imaginario.
Posiblemente le dé placer mirarme, ya que si es muy perversa, seguro que está gozando con los cambios que se van produciendo a lo largo de los años.

day. Regardless of the weather or my mood.
The face is always there, staring at me.
Sometimes it looks inquisitive, others curious, anguished, or sore. Few are the occasions when it appears happy or expressionless. At times it is but a face that looks without looking. There it is, lost in the mirror, totally indifferent and, I would add, perhaps weary. It must be weary of looking into my face every single day.
I sometimes wonder whether I could not spare this poor face the repeated daily sight. Anyway, I would not know how to, nor do I know for sure that the face wants to leave my imaginary.
It possibly enjoys looking at me. If it is really wicked, it surely relishes the changes brought

Esa cara es, en definitiva, el testigo de las transformaciones de mi misma cara.
Día a día el cabello va perdiendo cantidad y color. La boca se va llenando de prótesis o en su lugar de agujeros que dejan los dientes que abandonan la tarea masticatoria. La nariz se va llenando de surcos indisimulables. Y las orejas que se encargan de contener los mecanismos receptores de los sonidos se van poniendo más perezosas para este trabajo, lo que hace más difícil escuchar lo que dicen los demás.
Esta cara que me ha acompañado siempre, también sufre las mismas pérdidas y transformaciones, lo que me da mucha tristeza verla. Reconozco que no puedo hacer nada para parar su deterioro. Tampoco puedo anticipar cuándo se va a terminar toda esta historia con la cara que me sigue de sol a sol.
Lo que me preocupa de esta cara son sus ojos, que los percibo inquisidores y que se van haciendo cada vez más sombríos y profundos. Los ojos me dicen mucho en silencio. Estos ojos me están anticipando que toda transformación y todo cambio tienen su fin. Los ojos de este espejo anticipan desde su mirada, su muerte y su desaparición del espejo. Será el mismo día en que deje de verla. Qué lástima, ya que al final de cuentas ya me había acostumbrado a ella y no hubiese querido que tenga que irse así de este modo, tan repentino, sin avisarme.

Juan Carlos Romero. 2 de octubre de 2004

*

S/t, *Lo bello y lo triste. Libros de Artista,* cat. exp., Buenos Aires, Galería Arcimboldo, 2005.

La ruina, objeto de memoria. Objeto de la memoria. Objeto del tiempo de la memoria. Objeto del tiempo del arte de la memoria.
Gerard Wajckman

Los objetos encontrados tal como fueron abandonados en algún lugar de la ciudad tienen la marca de la pérdida. Algo está moribundo, es necesario ir pensando en su reemplazo. Algo ha muerto, ya hay que

about by the years.
In a nutshell, the face is a witness to the transformations undergone by my face.
Day after day my hair is thinning and graying. My mouth accumulates false teeth or holes left by the teeth that have retired from their chewing duties. My nose is gradually wrinkling. My ears, whose duty is to lodge my sound receptors, are getting lazier, which makes it difficult for me to hear others.
This other face that has accompanied me all my life suffers the same losses and transformations. It saddens me to see it. I admit there is nothing I can do to prevent its decay. Neither can I foretell when all this will be over; I mean over with this face that follows me from eve to dawn.
What worries me about the face are the eyes. I sense their inquiring quality and their turning ever more sunken and dismal. The silent eyes tell me much. They forewarn me that transformation and change have a limit. The look of the eyes in the mirror foretells their death and their disappearance from the mirror. The day that happens, I will no longer see it. What a pity. I had already got accustomed to it and am not happy that it must leave like this, so suddenly, without a word of warning.

Juan Carlos Romero. October 2, 2004

*

N/t, *Lo bello y lo triste. Libros de Artista [The sad and the beautiful. Artists' books]*, exhibition catalogue, Buenos Aires, Arcimboldo Gallery, 2005.

Ruin, the object of memory. The object of memory. The object of the time of memory. The object of the time of art in memory.
Gerard Wajckman

The objects found in the same state as they were abandoned in some part of the city bear the marks of their loss. Something is dying; it is necessary to

poner otra cosa en su lugar. Algo ha desaparecido, ¿tiene algún sentido pensar en su existencia?
Este es el estado de las cosas y el mandato es reemplazar todo en forma urgente para que la memoria se congele y poder seguir adelante, sin saber hacia dónde, lo importante es olvidar.
Los objetos abandonados por obra del artista se han convertido en objetos encontrados.
En algún lugar quedó la marca de su presencia.
Rastreando la tierra están allí a un paso de una nueva existencia, melancólica mirada hacia el pasado, si no es la puesta en presente, es la nueva vida.
Genocidios, guerras, inundaciones, plagas, terremotos, asesinatos masivos, atentados, toneladas de explosivos dispersos por el mundo. Ruinas, demoliciones y más basura.
Esta sería la foto de un mundo que espera el olvido para seguir con el "reality show".
Pero a la memoria no se le puede torcer el brazo y aparece donde menos se la espera.
Es como el objeto encontrado que alberga la desesperación, y que requiere del artista para aguar la fiesta del olvido. Entonces los fantasmas de los muertos y desaparecidos vuelven, para contar algo de lo que fueron, para volver a ser, en su reencarnación.
La memoria de los objetos encontrados es la memoria de nosotros mismos. Una obsesión para seguir soñando. Difícil tarea. Unir lo bello con lo triste.

Juan Carlos Romero. 15/06/05

*

"Escuelas de arte para la época", *ramona*, N° 77, Buenos Aires, diciembre de 2007[1].

En ninguna otra época hubo tantos hombres que se consideraran artistas como en nuestros días; sin embargo, al mismo tiempo, solo una escasa minoría de ellos pueden actuar como artistas profesionales plenamente dedicados a su obra. Y en las últimas generaciones asistimos a un aspecto esencial de la paradoja: mientras parece debilitarse la posibilidad del arte como profesión única –con tendencia a conside-

begin thinking of replacing it. Something has died; something else should take its place. Something has disappeared. Does it make any sense to think that it ever existed?
Such is the way things are. The mandate urges us to replace everything as soon as possible for memory to freeze, for us to move on, no matter where, for the important thing here is to forget.
Thanks to the artist, discarded objects have become recovered objects.
Their presence left a mark in some place. Combing the earth, there they are, one step away from a new existence, with a melancholy gaze into the past. If it is not an update, then it is a new life.
Genocide, wars, floods, plagues, earthquakes, mass murders, attempts, tons of explosives spread around the world. Ruins, demolitions, and more rubbish.
Such would be the photograph of a world looking forward to oblivion so that it can go back to watching the "reality show".
But memory cannot be forced. It springs up when it is least expected.
It is like a found object immersed in despair; an object that needs an artist to spoil the celebration of oblivion. Then the ghosts of the dead and the disappeared return to tell stories of who they were to be again, now reincarnated.
The memory of found objects is the memory of ourselves. An obsession to keep on dreaming. What a difficult task it is to join the sad and the beautiful.

Juan Carlos Romero. 06/15/2005

*

"Escuelas de arte para la época [Art schools for these times]", *ramona*, #77, Buenos Aires, December, 2007[1].

At no other time were there so many men and women who regarded themselves as artists as there are now. However, very few of them can work as professional artists exclusively devoted to their creation. In the last generations we have witnessed an essential

rársela profesión del pasado– sigue creciendo incesantemente la aspiración de muchas personas a ser artistas y a ser conceptuados como tales.
Rafael Argullol. *Tres miradas sobre el arte, 1989*

A partir de las palabras de Argullol, podemos pensar también que las escuelas de arte reciben a las personas que de alguna manera necesitan formación, que va a pasar a incrementar la población de quienes pretenden ser artistas y que en casi la mayoría de los casos terminan siendo docentes en las escuelas de formación elemental y secundaria.
Esto implica que las escuelas de arte universitarias en casi todo el país hayan aumentado su matrícula en los últimos años y voy a poner como ejemplo al Departamento de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón del Instituto Universitario Nacional de Arte, que en el año 2005 tenía a 4000 matriculados y la inscripción fue de 1000 alumnos de ingreso a primer año.

Nota: *Es necesario hacer notar que este departamento del IUNA fue la emblemática Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, que antes había sido la "academia", creada a fines del siglo XIX. Y forma parte de los departamentos que integran el IUNA como resultado de haber convertido a las escuelas de arte nacionales terciarias no universitarias, que en su mayoría funcionaban en Buenos Aires, en el Instituto Universitario Nacional de Arte, al abrigo de la ley universitaria promulgada durante la gestión del presidente Menem.*

Continuando con el diagnóstico de la situación de la enseñanza artística, quiero hacer notar que en el año 2005 un grupo de docentes nos reunimos en la Universidad Nacional de Rosario para analizar el estado de las cosas en la educación artística universitaria. Las conclusiones fueron las siguientes:

Debilidades
Escasa infraestructura edilicia y de espacios para actividades diferenciadas.
Desproporción en la relación docente-alumnos:

aspect of this paradox. While the possibility of art as a full-time profession seems to be weakening and is being viewed as a profession of the past, there is a rising increase in the number of people who wish to be artists and to be regarded as such.
Rafael Argullol, *Tres miradas sobre el arte* [*Three looks on art*], 1989

Argullol's words encourage us to think that art schools also receive people in need of some kind of training and who will join the ranks of intending artists, though in most cases they end up teaching at elementary and secondary school.
This implies that university art schools round the country have increased their number of students over the last few years. Let me propose the example of the Departamento de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón del Instituto Universitario Nacional de Arte [Visual Arts Department at the University Institute of Art Prilidiano Pueyrredón], with four thousand registered students in 2005, one thousand of whom were starting first year.

N.B.: It should be noted that the IUNA Department had been the emblematic Prilidiano Pueyrredón National School of Fine Arts that had started as the "academy" when it was established in the 19th century. It is a part of the IUNA departments as a consequence of the conversion through which non-university national tertiary art schools that were located mostly in Buenos Aires became the National University Institute of Art after the University Law passed during the Menem administration.

Going back to the diagnosis of the situation affecting the teaching of art, I would like to point out that in 2005 a group of teachers (myself included) met at the National University of Rosario to analyze the state of the university teaching of the arts. The conclusions were as follows:

Weaknesses
Insufficient building infrastructure and spaces to carry out the different activities.

insuficiente cantidad de cargos.
Bajo presupuesto institucional, que se traduce en imposibilidad de estructura de equipos docentes, y rudimentario equipamiento en aulas y talleres.
Falta de actualización docente.
Deficiente articulación curricular, horizontal-vertical.
Falta de actualización de material bibliográfico, videoteca, y otros elementos de estudio.
Indefinición del perfil profesional del Licenciado en Artes.
Carencia de trabajo interdisciplinario.
Falta de flexibilidad en las estructuras de los planes de estudio.
A esto habría que agregar que hay una muy alta tasa de inscripción y baja tasa de graduación.
Una excesiva oferta de escuelas en zonas densamente pobladas. Aquí es necesario señalar que en todo el país hay escuelas de arte municipales, provinciales y nacionales que a veces funcionan hasta en superposición geográfica, ofreciendo títulos docentes de carácter casi similar, con el agravante de que después de promulgada la ley universitaria del menemismo es necesario convalidar los títulos docentes en las escuelas universitarias de arte.

Fortalezas o lo que yo llamaría un gesto de buena voluntad, ya que las autoridades docentes de las facultades y escuelas de arte nunca o casi nunca hasta hoy se ocuparon del tema

Disposición institucional a construir un grupo de trabajo común, para elaborar una red de intercambio interuniversitario.
Cambios de actitud en las prácticas docentes que favorecerían la posibilidad de actualización de los planes de estudios.
Desarrollo de proyectos de investigación en las Facultades intervinientes, en diferente proporción en cada una.
Un dato interesante es que las cargas horarias de aproximadamente 3500 horas cátedra son similares en casi todas las instituciones, distribuidas en cada caso de la forma en que se organizaron los planes de estudio. En cuanto a los planes de estudio, es

A disproportionate lecturer-student ratio (not enough teachers).
Low institutional budget resulting in the impossibility of structuring teaching teams. Rudimentary equipment in classrooms and workshops.
No update of pedagogical tools.
Poor horizontal-vertical curricular articulation.
No bibliographical update, video library and other learning materials.
Lack of definition in the professional profile of a Licentiate of Arts.
No interdisciplinary work.
No flexibility in the curricula.
A very high registration rate as opposed to a low graduation rate.
An excessive offer of schools in densely populated areas. It is necessary to clear up that there are municipal, provincial, and national art schools throughout the country. They sometimes overlap geographically and offer similar teaching degrees, with the aggravating factor that after the Menem administration law was passed, it is required to validate teaching degrees at university schools of art.

Strengths (or what I would call a gesture of goodwill for, to this day, the heads of the university schools and of the schools have never taken the matter in hand.)

Institutional willingness to build a common work team to create a network of inter-university exchange.
Attitudinal changes in teaching practices that would foster the update of the curricula.
Development of research projects in the participating University Schools, each in charge of a different share.
It is interesting that the number of class hours (about 3,500 teaching hours) is more or less the same at every institution, distributed in accordance with the curricular organization. Regarding the latter, it is perhaps the Achilles' heel of the problem. With few exceptions, our schools still follow 19th patterns, with all the effort focusing on the teaching of painting, printmaking, and sculpture. Some updates that I

Diego Melero y Juan Carlos Romero. *La Ciudad Anarquista Americana*, 2004. Acción realizada en el Espacio Casa de la Cultura, en el marco de "Estudio Abierto 2004". Fotografía de Mónica Christiansen. Archivo JCR [An action performed at the Espacio Casa de la Cultura in the context of "Estudio Abierto 2004". Photograph by Mónica Christiansen. JCR Archive].

quizás el talón de Aquiles de este problema, ya que todavía en general estamos en la estructura de la escuela de enseñanza decimonónica, donde todo el esfuerzo va dirigido a la enseñanza de la pintura, el grabado y la escultura, con algunas aproximaciones que llamaría cosméticas y que incluyen la fotografía, la informática y el video, casi siempre apuntalados por la buena voluntad y el entusiasmo de alumnos y profesores.
Todavía no se puede pensar en la presencia de la performance y las intervenciones urbanas como herramientas más contemporáneas, que también exigirán de los docentes pensar en formas de trabajos en grupo tratando de sacar a la enseñanza del trabajo en taller, individual y solitario tal cual lo proponían los artistas románticos del siglo XIX.
Courbet aseguraba en 1861:

would call cosmetic include photography, information technology, and video, nearly always supported by the goodwill and enthusiasm of students and teachers alike.
The time has not yet come to think of the inclusion of performance and urban interventions as more contemporary tools. These would force teachers to think of group work and leave aside individual, lonely workshop work as furthered by the Romantics in the 19th century.
In 1861, Courbet declared,

> *I cannot teach my art or indeed that of any school of art, for I contend that such art should not be taught. Art is entirely individual, and each artist's talent is the product of his own inspiration.*

No puedo enseñar mi arte ni el arte de ninguna escuela, ya que niego que tal arte deba enseñarse; el arte es completamente individual, y el talento de cada artista es el resultado de su propia inspiración.

Seguramente esta afirmación era la de un artista que sabía que todavía quedaban en Francia vestigios de un arte al servicio de la nobleza y la iglesia, que había sido derrotado por al Revolución Francesa de 1789.
Lo curioso es que todavía hoy algunos artistas y docentes sigan pensando lo mismo en un escenario totalmente distinto al del artista francés.
El siglo XX ha traído cambios tan profundos tanto en la política, en la ciencia como en el arte, y se comprueba que nada es casual. No me voy a detener a analizar la trama de estas transformaciones, pero voy a considerar tres modelos de concepciones de la enseñanza de arte, dignos de mencionar.
Bauhaus en Alemania, Black Mountain Collage en Estados Unidos y el Taller Total en Córdoba, República Argentina.
Walter Gropius, director de la Bauhaus en 1923, durante el cuarto año de la escuela decía al respecto:

El fundamental error pedagógico de la academia surge de su preocupación por la idea del genio individual y el menosprecio a las conquistas que serían aprovechables en un nivel menos exaltado. Mientras que la academia entrena a un sinnúmero de talentos menores en la pintura y el dibujo, de los cuales escasamente uno de cada mil se convierte en un genuino artista, la gran masa de esos individuos, alimentados por falsas esperanzas y entrenados por académicos de criterios unilaterales, fueron condenados a una vida artística de actividad infructuosa.

Y terminaba con estos conceptos que definían la filosofía con la cual se manejó esta escuela hasta que el nazismo obligo a cerrarla:

Una organización basada en meros principios se vuelve fácilmente aislada si no mantiene constantemente un cabal entendimiento de todas las

Surely this statement was made by an artist who knew that France still kept vestiges of art at the service of the aristocracy and the Church; an art that had been defeated by the French Revolution of 1789.
It is curious that still today some artists and teachers think the same in a completely different context from Courbet's.
Many deep political, scientific, and artistic changes were introduced in the 20th century. Nothing is random. I will not stop to explore the weft of such transformations, but I will consider three models of how the teaching of art was conceived of, as I think they are well worth mentioning.
I am speaking of Bauhaus in Germany, Black Mountain College in the United States of America, and Taller Total in Córdoba, Argentina.
Bauhaus director Walter Gropius in 1923 said in the fourth year of the school:

The academy's basic pedagogical error stems for its concern about the idea of individual genius and its contempt for achievements that could be of use at a less exalted level. While the academy trains an endless number of minor talents in painting and drawing, of whom barely one in a thousand will become a genuine artist, the mass of such individuals, entertaining false hopes and trained by academics of unilateral criteria, have been condemned to a fruitless artistic life.

He completed his thought with the following concepts that defined the philosophy that ruled the school until the Nazis closed it down:

An organization based on mere principles becomes easily isolated unless it sustains a clear understanding of all the issues that trouble the rest of the world... Its responsibility lies in educating men and women so that they may understand the world they live in and to invent and create shapes that symbolize such world. That's why the educational field needs to grow in all directions and extend into neighboring areas,

cuestiones que agitan al resto del mundo. […] Su responsabilidad es educar a hombres y mujeres para comprender al mundo en que viven, y para inventar y crear formas que simbolicen ese mundo. Por eso el campo educacional debe ser ampliado en todas direcciones y extendido a campos vecinos, de manera tal que los efectos de nuevos experimentos puedan ser estudiados.

Un verdadero programa que después de 80 años todavía tendrá que ser tenido en cuenta.
Pero vamos a ver qué proponían en Black Mountain Collage, que funcionó desde 1933 hasta 1956. Su director, John Rice, enseñaba que había que cuestionar todo, en particular las más caras convicciones de los estudiantes. En ese lugar, estudiantes y profesores eran igualmente responsables de todos los aspectos de sus vidas y de su educación, no había administración ni órganos de gobierno externo y las decisiones se tomaban en el conjunto de la comunidad. Lo más importante era que el arte estaba ubicado como fuerza central de sus actividades. No había créditos ni había notas y si el estudiante consideraba que estaba listo para graduarse, solicitaba el examen correspondiente. Las consignas eran pensar en grupo e insistir en la inteligencia cooperativa. Rice decía:

Todos tenemos algo de artista y el desarrollo de esa capacidad por pequeña que sea, de la mano de una severa y particular disciplina, hace que el estudiante adquiera más sensibilidad de cara al mundo y dentro de sí mismo, de la que nunca podría conseguir solo mediante el mero esfuerzo intelectual.

Un documento de 1952 lo confirmaba de esta manera:

Nuestro primer y fundamental objetivo es enseñar un método, no contenidos; insistir en el proceso, invitar al alumno a darse cuenta de que el modo de considerar los hechos y a sí mismos es más importante que los hechos en sí.
Los profesores de College tienen por norma actuar como artistas que operan en el mundo de

so that the effects of the new experiments may be studied.

A true curriculum that, eighty years later, is to be taken into account.
Let us take a look at the proposals of Black Mountain College, which kept operational between 1933 and 1956. Director John Rice taught that everything had to be questioned, particularly the students' dearest convictions. At Black Mountain, students and teachers were equally responsible for every aspect of their lives and education. The place was not under supervision by external authorities or governing bodies, and decisions were made by the College's community. The most important thing was art lay at the core of all activities. No credits or scores were granted and, if a student felt that he/she was ready for graduation, he/she asked to be given the final examination/s.
The guidelines were to think as a group and to lay emphasis on cooperative intelligence. Rice said:

There's something of the artist in every one of us. No matter how little our capacity, if it is developed through strict, particular discipline, the student will become more sensitive to the world and to his inner life. He would not be able to achieve any through sheer intellectual work

A document written in 1952 confirmed his ideas as follows:

Our first and foremost objective is to teach a method rather than contents, to lay emphasis on the process, to encourage students to become aware that their way of considering themselves and facts is more important than facts themselves. The College's teachers make it a rule to behave as artists working in the world of teaching. They are not passive recipients or mere distributors of information but ever more productive people who make use of whatever is within their reach, especially of people.
It is necessary to learn a technique, a grammar of the art of living and working in the world.

la enseñanza; no son receptores pasivos o meros distribuidores de información, sino personas cada vez más productivas y creativas, que hacen uso de todo lo que se halle a su alcance, en especial de las personas.
Hay que aprender una técnica, una gramática del arte de vivir y trabajar en el mundo.

Hasta aquí la propuesta grupal e integradora como consigna principal.
El Taller Total en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Córdoba se implementa en los últimos meses de 1970 y las principales consignas eran que los estudios serían compartidos por los estudiantes de todos los niveles y adecuados a la realidad a través de la discusión política. Los trabajaron con especialistas en sociología, historia o economía, propuestos por los docentes y los propios estudiantes. La finalidad era definir una enseñanza totalizadora e interdisciplinaria, que integre al conjunto de los alumnos los conocimientos que se adquieren durante el proceso de aprendizaje de la carrera. En 1971, el Centro de Estudiantes de la Escuela Nacional Prilidiano Pueyrredón intenta implementar la misma propuesta, partiendo de la base que una realidad cambiante afecta tanto a la actividad del sujeto (artista) como a la configuración del objeto (hecho artístico) y los puntos salientes del plan eran los siguientes:

Coherencia de la respuesta frente a la propuesta estructural y específica del trabajo.
Autocrítica constante de cada uno de los equipos.
Interés en el proceso antes que en el resultado.
La coordinación y evaluación del trabajo es compartido por docentes y alumnos.
Esta experiencia se frustró a las dos semanas debido a la resistencia de muchos de los docentes y las autoridades. Un intento parecido, ya en 1974, comenzó a practicarse en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, con consignas parecidas a las del Taller Total en el Departamento de Cine. Se clau-

This is the proposal whose main guidelines fostered integrative work in a group.
The Taller Total at the School of Architecture, National University of Córdoba, was established towards the end of 1970. Its main guidelines stated that *students at every level would share studies* and that they would be suited to reality through political discussion. This was the result of the joint work done by sociologists, historians, and economists whose names were suggested by the teachers and the students. Their aim consisted in defining a totalizing, interdisciplinary manner of teaching that provided the students with the knowledge acquired during the learning process of the course of studies. In 1971, the Students' Center at the Priliadiano Pueyrredón National School tried to implement the same proposal, on the basis that a changing reality affects the subject's (artist's) activity as much as it affects the object (artistic act). The salient aspects of the plan were the following:

A coherent answer to the structural and specific proposal of the work.
Uninterrupted self-criticism by each of the teams involved.
The process matters more than the result.
Coordination and evaluation of the work is done jointly by teachers and students.
This experience was thwarted two weeks after it had begun owing to the resistance of many teachers and of the authorities. In 1974, a similar plan was under way at the School of Arts of La Plata National University, under similar guidelines to those of the Cinema Department at Taller Total. This new effort was ended when the University was intervened and then closed down. Several hundred lecturers were dismissed in 1975 in anticipation of military dictatorship that took power in 1976.
As can be seen, ever since the early 20th century there has been insistence that, before anything else, an artist's training needs a concrete relation to the world in which he lives. Consequently, it is necessary to acknowledge the ever-changing transformations that take place at all times in every

suraron con la intervención y posterior cierre de la universidad y con las cesantías de varios centenares de profesores en 1975, como antesala de la dictadura militar de 1976.
Como vemos, desde principio del siglo XX se viene insistiendo que la formación del artista necesita en primer término una relación concreta con el mundo en que vive y para eso será necesario reconocer que las condiciones tanto en el mundo, como en cada lugar y época, están en permanente cambio y transformación.
Hoy se manejan nuevos conceptos y en una rápida mirada se puede detectar que estamos en una sociedad de consumo que devora invenciones e imágenes con mayor avidez que cualquier otro producto del mercado a través de la inserción de los medios en la comunidad, tanto en los hogares como en lugares públicos. Webs y blogs aceleran en forma vertiginosa las ideas. Cualquiera puede colgar en la red sus criterios y por ese motivo se supone que todo vale por igual. Cada día pueden nacer cien fórmulas distintas para designar una teoría sociológica o un capricho estético, interesante solo momentáneamente por razones comerciales en el gran mercado electrónico.
Maximización especulativa de beneficios y voracidad de los inversores y un nuevo término, "deslocalización de empresas", nos hablan de la capacidad que tienen estas de movilizarse para lograr mayores ventajas, además del perjuicio a los trabajadores, con la amenaza permanente de desocupación en cada lugar, y a los lugares mismos con los efectos de la contaminación.
Fundamentalismo, multiculturalismo, estado de excepción, modernidad líquida, sociedad de riesgo, tercera vía, desarrollo sostenible, diseño inteligente, cyborg, clonación, no lugares, comunitarismo.
Palabras que llevan implícitos riesgos y oportunidades, tanto sociales como individuales. Organización de grandes ciudades con el consiguiente aumento simétrico de grandes villas miseria. Acumulación de capitales en pocas manos y la mayor disminución del ingreso de grandes sectores de las poblaciones mundiales. Exceso de consumo en las grandes metrópolis y las muertes por hambre en poblaciones

corner of the world.
Nowadays we apply new concepts, and a quick look can detect that we live in a consumer society that devours inventions and images more ravenously than any other market product. This is done through the widespread penetration of the media in private households as well as in public places. Webs and blogs giddily hasten ideas. Anyone can upload his thoughts to the web, and so it is assumed that everything has the same value. One hundred different formulas may appear each day to name a sociological theory or an aesthetic whim, only fleetingly interesting because of commercial reasons in the huge electronic market.
Here we find speculative maximization of profits, investors' greed, and a newly coined expression: company relocation. This refers to the capacity of companies to relocate in search of greater profits, not to speak of the detriment to workers, who were under the constant threat of losing their jobs. Moreover, the places in which these companies set up its offices risked contamination.
Fundamentalism, multiculturalism, state of emergency, liquid modernity, risk society, the third way, sustainable development, intelligent design, cyborg, cloning, non-places, communitarianism. Such words imply risks and opportunities, whether social or individual. They point to the organization of big cities, with the resulting symmetric increase of large shanty towns, to the accumulation of capital by a minority and a decrease in the income of vast sectors of the world population, and to the spreading of AIDS owing to the monopoly that the powerful pharmaceutical industry exercises on the medication. Among others, these are the notions in circulation, the ideas to bear in mind when it comes to propose novel educational systems.
In regard to work methodologies, it is necessary to:

think of and broach a manner of teaching art in which critical, thoughtful group work is the rule, applying the trial-and-error technique.
create the need for experiences with and between teachers and students.

infantiles marginales, aumento del SIDA debido al control de los medicamentos por los grandes laboratorios monopólicos. Estos son más o menos algunos de los conceptos e ideas que circulan y a los que hay que tener en cuenta en el momento de proponer sistemas de enseñanza novedosos.
En cuanto a las metodologías de trabajo es necesario:

Pensar y encarar una forma de enseñanza artística donde el trabajo grupal, crítico y reflexivo sea una práctica mediante el ejercicio de ensayo y error.
Crear la necesidad de experiencias con y entre profesores y alumnos.
Proponer los trabajos de los alumnos no como obras terminadas sino como obra en proceso.
Crear espacios de trabajo como un conjunto de lugares no necesariamente físicos ni unidos, donde se trabaje, se investigue, se celebre, se visite y se consulte mediante el intercambio. Donde se reúnan y discutan profesores y alumnos, como parte de un sistema complejo.
En definitiva, quebrar la clásica forma de enseñanza verticalista, cerrada, donde la verdad es siempre unidireccional y autoritaria.
Buscar que el alumno produzca obras que trasciendan a sí mismo y las conviertan deseables a los otros, para que pueda además romper esas relaciones ideales, esos argumentos que lo vinculan a modelos inexistentes y lo condenan al empleo de técnicas repetitivas y carentes de interés. Esto es posible y deseable.
Se sabe que las instituciones universitarias de arte mantienen un carácter conservador que deviene de su propia historia como institución educativa, pero también se sabe que la autonomía permite, hoy más que nunca, ejercitar formas abiertas de enseñanza, con el fin de incorporar nuevos conocimientos tanto artísticos como filosóficos, sociológicos o de herramientas de economía y gestión y distintas formas de enseñar y aprender, de las cuales ya vimos al principio algunas experiencias que se llevaron adelante durante el siglo pasado y que mantienen su vigencia filosófica y actualidad conceptual.
Para llevar adelante lo que llamaríamos la reorienta-

propose that students' works be work in progress rather than finished pieces.
create working spaces as a set of places (not necessarily physical or united) in which people can work, do research, celebrate, visit, and seek advice from one another on the basis of interchange, a place where teachers and students will gather and exchange opinions in the framework of a complex system.
In a nutshell, it is necessary to do away with traditional closed, vertical teaching models in which the truth is always presented as unidirectional and authoritarian.
It is important that students produce works that may transcend them and become desirable for others. Thus they will be able to escape the ideal relations and arguments that tie them to inexistent models while condemning them to use repetitive, uninteresting techniques. This is as possible as it is desirable.
It is no news that university schools of art keep the conservative characteristics that marked their institutional development. Still, it is not less known that, today more than ever before, autonomy allows for open teaching forms in the acquisition of new artistic, philosophic, and sociological knowledge. This also holds good for economic and management tools and makes way for different manners of teaching and learning, some of which have already been described as experiences practiced in the past century and whose conceptual and philosophic validity remain intact.

In order to carry out what might be called a reorientation of the principles and objectives pertaining to the teaching of art, one should ask the following fundamental questions:

What kind of knowledge and comprehension do we wish and need to elicit? Addressed to whom and for what purpose?
What methods and theories are relevant to the kind of knowledge and comprehension that we wish and need to elicit and transmit?
Why do we wish and need to elicit and transmit a

ción de los principios y objetivos de la enseñanza artística habría que comenzar por hacerse estas tres preguntas fundamentales:

¿Qué tipo de conocimiento y comprensión queremos y necesitamos producir y transmitir? ¿A quiénes y para qué?
¿Qué métodos y teorías son relevantes para el conocimiento y compresión que queremos y necesitamos producir y transmitir?
¿Con qué fin queremos y necesitamos producir y transmitir un tipo de conocimiento y compresión?
Responder estas preguntas seguramente pondrá en su lugar el alcance que se quiere de la enseñanza artística en el ámbito de la universidad actual.
Tenemos clara conciencia de que la universidad en estos momentos está devaluada. Al respecto, afirma José Luis Brea:

> *Qué queda de los viejos relatos que impulsaron el surgimiento de la idea moderna de la universidad, en la institución universitaria efectivamente existente en las sociedades actuales, en la universidad real que conocemos. Seguramente muy poco. Asistimos a la precarización progresiva de una estructura institucionalizada, cada día más insolvente para responder a los retos de su tiempo, el nuestro. Además, esto se ve acompañado de un irreversible proceso degenerativo interno, cuyas características son, tanto la secundarización de las enseñanzas y contenidos propios, como la consiguiente devaluación de sus títulos frente a los mercados de trabajo.*

Ahora el reto es mucho mayor ya que a la rígida y agotada enseñanza artística actual se suma el empobrecimiento de la misma universidad en su conjunto.
Enseñar artes plásticas, no solo para inventar cientos de ilusorios y muchas veces mediocres productores de arte o para dotar de ejércitos de docentes a la educación artística primaria y secundaria, sino para formar profesionales que se instalen en sus comunidades y así, con su conocimiento, contribuir a generar múltiples espacios de acceso a la información que orienten sus expectativas hacia

given type of knowledge and comprehension?

The answers to these questions will surely define the required scope of the teaching of art inside our universities.
We are well aware that, at present, the university has lost value. According to José Luis Brea,

> *What is left of the old narratives that fostered the idea of a modern university within the university institution of present societies, within the actual university that we know? Very little, for sure. We are witnesses to the gradual, increasing precarity of an institutionalized structure, ever more unprepared to meet the challenges of our times. Besides, this goes hand in hand with an irreversible, internal degenerative process characterized by relegating to a second place university teaching and contents and by the resulting loss of value of university degrees in the labor market.*

The intensity of the challenge has increased, for the poor quality of the university impinges on the rigid, exhausted teaching of art in our days.
The teaching of the visual arts contributes not only to the "invention" of hundreds of illusory, often mediocre art makers or to provide elementary and secondary school with hosts of art teachers, but also to train professionals that will settle down in their communities and contribute to generate multiple spaces of access to information. Thus their expectations will tend to enjoy genuine aesthetic pleasure or to join the communities in their struggles for popular vindication.
This task, like others, is meant for professionals who wish to consciously participate in artistic life, free from illusory mandates that lead only to personal frustration.
In a light combination of utopia and science fiction, Meter Weibel, director of the ZKM in Germany, declares that *consumers and users will be the creative industries of the future. Likewise, art will become a democratized, innovative system focusing*

un genuino placer estético o para acompañar a las mismas comunidades en sus luchas, por el reclamo de distintas reivindicaciones populares. Esta, como otras posibles, es una tarea para el profesional que quiera ser partícipe consciente de la vida artística, sin mandatos ilusorios que solo conducen a la frustración personal.
Meter Weibel, director del ZKM de Alemania, asegura con un ligero tono de ciencia ficción y utopía que los consumidores y usuarios serán las industrias creativas del futuro. También el arte se convertirá en un sistema democratizado de innovación centrada en el usuario. En el mundo electrónico (e-Word) y de sus medios electrónicos (e-media) el arte del siglo XXI estará bajo el paradigma de la red (Internet).

Juan Carlos Romero
Agosto de 2007

[1] N. del E.: Texto presentado originalmente como ponencia en las I Jornadas Internacionales de Arte-Educación en la Universidad, convocadas por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Misiones y la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Oberá, agosto de 2007.

Juan Carlos Romero haciendo un stencil, 2004. Fotografía de Guido Indij [Juan Carlos Romero making a stencil. Photograph by Guido Indij].

on the user. In the electronic world (e-World) with its electronic media (e-media), 21st century art will fall under the web's paradigm (Internet).

Juan Carlos Romero
August 2007

[1] This text was originally presented as a paper at the I Jornadas Internacionales de Arte-Educación en la Universidad organized by the School of Arts at the National University of Misiones and the School of Humanities and Arts at the National University of Rosario, Oberá, August 2007 (E. N.).

En la página siguiente [On the next page]:
Juan Carlos Romero con artistas y activistas del Chaco, 2009. Archivo JCR [Juan Carlos Romero with Chaco artists and activists, 2009. JCR Archive].

ARTE
Barrio
MEGA

Biografía resumida
A brief working biography

Juan Carlos Romero nace el 28 de octubre de 1931 en la ciudad de Avellaneda (provincia de Buenos Aires).

1941-1942

Asiste a los cursos de dibujo de la Asociación Gente de Arte de Avellaneda.

1954

Ingresa como electrotécnico en la Empresa Nacional de Telecomunicaciones (ENTel) e inicia una activa y continuada militancia en el gremio de los telefónicos.

Concurre a los cursos de la Asociación Mutual de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes (MEEBA).

1956

Inicia sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), institución de la que egresa en 1963 con el título de Profesor Superior de Grabado. Comienza a participar en salones de arte. Recibe el Segundo Premio en la sección Grabado, Dibujo y Monocopia del "II Salón Estímulo de Artes Plásticas", organizado por la

Juan Carlos Romero was born on October 28, 1931 in the city of Avellaneda (Province of Buenos Aires).

1941-1942

He attended drawing classes at the Asociación Gente de Arte de Avellaneda.

1954

He joined the National Telecommunications Company (ENTel) as an electrotechnician and started his active, uninterrupted militancy in the Telephone Workers' Union.

He attended courses at the Asociación Mutual de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes [Mutual Association of Fine Arts Graduates and Undergraduates] (MEEBA).

1956

He registered at the Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata [Higher School for the Fine Arts at La Plata National University] (UNLP) and graduated as a Printmaking Professor in 1963.

He began to participate in Art Salons, and his work

Dirección de Cultura de la provincia de Buenos Aires, por su obra *Lavandera*.

1960

Es premiado por su grabado abstracto *Composición* en el "VI Salón Estímulo".

Participa en el "Premio De Ridder a los Jóvenes Grabadores Argentinos" (Galería Pizarro).

1961

Todavía siendo estudiante de la Escuela Superior, ingresa como ayudante en la cátedra de Grabado del Bachillerato de Bellas Artes, donde se desempeña como docente hasta 1972.

Es premiado en el "XX Salón de Arte de Mar del Plata" por *Móvil √2* y recibe Mención de Honor en el "XXIII Salón de Arte de La Plata" por *Mael-Grises*.

Participa en las exposiciones "Jovens Gravadores Argentinos" (Recife, Brasil) y "Grabadores Argentinos en Japón" (Tokio).

1963

Organiza una muestra de grabados de alumnos del Bachillerato en la Pequeña Galería de Arte de Radio UNLP.

Participa en el programa "Contribución al mayor conocimiento del grabado como obra de arte", impulsado por la Galería Plástica, con demostraciones didácticas de las técnicas del grabado en la plaza San Martín.

Recibe el Premio Especial (reservado para artistas residentes en la provincia de Buenos Aires) en el "XXIV Salón de Arte de La Plata" por *Kalasaya*.

1964

Participa en el "Premio Braque", auspiciado por la Embajada de Francia.

Expone en representación de la Escuela Superior de la UNLP en el "Primer Salón Latinoamericano Universitario", realizado en Córdoba, en el marco de la "2° Bienal Americana de Arte", patrocinada por Industrias Kaiser de Argentina.

Presenta la muestra "Arte Duro" con Jorge Luna Ercilla y Orlandi en la Galería Lirolay y en el Museo Provincial de Bellas Artes "Casa de Avellaneda" de Tucumán.

Junto a otros militantes forma la agrupación gremial de izquierda "Avanzada", lista opositora en el gremio de los telefónicos.

Lavandera earned him the Second Prize for Printmaking, Drawing, and Monocopy at the "II Salón Estímulo de Artes Plásticas" organized by the Culture Directorate of the Province of Buenos Aires.

1960

His abstract print *Composición* obtained a prize at the "VI Salón Estímulo [VI Visual Stimulus Exhibition]".

He took part in the "Premio De Ridder a los Jóvenes Grabadores Argentinos [De Ridder Award for Young Argentinean Printmakers]" (Pizarro Gallery)

1961

Still a student at the Higher School for the Fine Arts, he was appointed T.A. to the Printmaking Chair at the Fine Arts Baccalaureate, a position that he kept until 1972.

His works *Móvil √2* and *Mael-Grises* earned him an award and a Commendation at the "XX Salón de Arte de Mar del Plata" and the "XXIII Salón de Arte de La Plata" respectively.

He took part in the "Jovens Gravadores Argentinos" (Recife, Brazil) and "Grabadores Argentinos en Japón" (Tokyo) exhibitions.

1963

He staged an exhibition of Baccalaurate students' prints at the Pequeña Galería de Arte de Radio UNLP [UNLP Little Radio Art Gallery].

Offering didactic demonstrations of printmaking techniques at San Martín Square, he participated in the "Contribution to the spreading of knowledge about printmaking as a work of art" program promoted by Plástica Gallery.

His work *Kalasaya* was awarded the Premio Especial (reserved to artists living in the Province of Buenos Aires) at the "XXIV Salón de Arte de La Plata."

1964

He participated in the "Premio Braque [Braque Award]" under the auspices of the French Embassy in Argentina.

One of his works represented the UNLP School of Higher Studies at the "Primer Salón Latinoamericano Universitario", held in Córdoba within the "2° Bienal Americana de Arte" sponsored by Kaiser Industries Argentina.

With Jorge Luna Ercilla and Orlandi, he staged the "Arte Duro [Hard Art]" exhibition at the Lirolay Art Gallery

Recibe el Gran Premio de Grabado en el "XIII Salón Municipal de Artes Plásticas Manuel Belgrano" (Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori"), por su obra *Puma-Punko*.

1965

Recibe el Segundo Premio en el "XIV Salón de Artes Plásticas de Córdoba" (Museo Provincial "Emilio A. Caraffa"), por *Usaschay*.

Participa en la primera muestra del "Club de la Estampa de Buenos Aires" (Galería Proar) y expone junto a Julio Muñeza, Marcos Paley, Hilda Sánchez, Carlos Scannapieco y Ricardo Tau (Galería Rioboo Nueva).

Integra el envío argentino a la "II Bienal Americana de Grabado", con sede en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile.

1966

Participa en la emblemática muestra colectiva "Homenaje al Vietnam" (Galería Van Riel).

Proyecta una exposición individual en la Pequeña Galería de Radio UNLP, pero tras el golpe de Estado de Onganía y la intervención a la Universidad, el espacio es cerrado y la muestra no llega a realizarse.

Juan Carlos Romero en actividad como delegado metalúrgico en La Unión Bulonera Argentina en Avellaneda, 1949. Archivo JCR [Juan Carlos Romero discharging his duties as a union delegate for The Argentine Bolt Workers' Union in Avellaneda, 1949. JCR Archive].

and the Museo Provincial de Bellas Artes "Casa de Avellaneda" in Tucumán.

He and other militants created "Avanzada", a left-wing union organization that ran against the official ticket in the Telephone Workers' Union's elections.

His work *Puma-Punko* earned him the Gran Premio de Grabado [Best Printmaking Award] at the "XIII Salón Municipal de Artes Plásticas Manuel Belgrano" (Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori" ["Eduardo Sívori" Municipal Museum for the Visual Arts.)

1965

Second Prize for *Usaschay* at the "XIV Salón de Artes Plásticas de Córdoba" (Museo Provincial "Emilio A. Caraffa".)

He took part in the first exhibition organized by the "Club de la Estampa de Buenos Aires [Buenos Aires Print Club]" (Proar Gallery) and participated in a joint exhibition with Julio Muñeza, Marcos Paley, Hilda Sánchez, Carlos Scannapieco, and Ricardo Tau (Rioboo Nueva Gallery).

One of his works was included in the Argentine contribution to the "II Bienal Americana de Grabado [II American Printmaking Biennial]" held at the Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile [Santiago de Chile Museum of Contemporary Art.]

1966

He participated in the emblematic collective exhibition "Homenaje al Vietnam [Homage to Vietnam]" (Van Riel Gallery).

He planned an individual exhibition at the Pequeña Galería de Radio UNLP [UNLP Little Radio Art Gallery], but Onganía's coup and the subsequent intervention of the University resulted in the Gallery closing down before the exhibition date.

1967

He participated in the collective exhibition entitled "Acción de grabadores de hoy. 66 grabados 1967 [Contemporary Printmakers' Actions. 66 Prints, 1967] " (Ronald Lambert Gallery).

His xerography *Dialéctico N° 3* was awarded the First Prize at the "IV Salón Libre de Pintura, Escultura, Grabado y Dibujo [IV Free Painting, Sculpture, Printmaking, and Drawing Salon]" organized by Municipalidad de La Plata [La Plata City Hall.]

1967

Participa en la exposición colectiva "Acción de grabadores de hoy. 66 grabados 1967" (Ronald Lambert Gallery).

Recibe el Primer Premio en el "IV Salón Libre de Pintura, Escultura, Grabado y Dibujo", organizado por la Municipalidad de La Plata, por su xerografía *Dialéctico N° 3*.

1968

Es designado profesor adjunto de Grabado en la Escuela Superior, cátedra en la que obtiene la titularidad por concurso en 1971, tras jubilarse Fernando López Anaya, hasta entonces profesor titular.

Participa en el "Primer Salón Swift de Grabado", patrocinado por el frigorífico bonaerense homónimo, en el Museo de Arte Moderno (MAM).

Recibe el Tercer Premio en el "Festival de las Artes de Tandil" por el esténcil abstracto *M (mundo)*.

Expone en "Artistas argentinos. Obras de París y Buenos Aires para alquilar y vender" (Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella).

1969

Es designado profesor de Grabado en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón".

Recibe el Gran Premio de Honor de Grabado en el "LVIII Salón Nacional de Artes Plásticas" por su obra *O* y es premiado en el "Segundo Salón Swift de Grabado" por *V*.

Participa en el "46° Salón Anual" (Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez" de Santa Fe), en el "XVII Salón de Artes Plásticas de Córdoba" (Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio A. Caraffa" de Córdoba) y en la "8th International Exhibition of Graphic Art" (Ljubljana, Yugoslavia).

Diseña la publicación *EGP: Testimonios*, editada por la Comisión Popular de Solidaridad con los Revolucionarios Presos.

1970

Participa en la "Primera Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano", organizada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña (San Juan de Puerto Rico). Vuelve a participar en la Bienal en sus ediciones de 1972 y 1974.

Es designado profesor titular de la cátedra Teoría del Arte, dependiente del Departamento de Cinematografía

1968

He was appointed printmaking associate professor at the School of Higher Studies and achieved tenure by contest in 1971 on Fernando López Anaya's retirement.

He participated in the "Primer Salón Swift de Grabado [Swift First Printmaking Salon]", sponsored by Province of Buenos Aires based Swift meat processing plant and held at the Museo de Arte Moderno [Museum of Modern Art] (MAM).

His abstract stencil *M (mundo)* was awarded Third Prize at the "Festival de las Artes de Tandil [Tandil Festival of the Arts]"

He exhibited works in "Artistas argentinos. Obras de París y Buenos Aires para alquilar y vender [Argentine Artists. Works from Paris and Buenos Aires for Rent and Sale]" (Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella [Instituto Torcuato Di Tella Center for the Visual Arts]).

1969

He was appointed Printmaking Professor at the Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón" ["Prilidiano Pueyrredón" National School for the Fine Arts].

His work *O* earned the Gran Premio de Honor de Grabado [Great Honor Printmaking Award] at the "LVIII Salón Nacional de Artes Plásticas" and *V* obtained a prize at the "Segundo Salón Swift de Grabado [Swift Second Printmaking Salon]".

He participated in the "46° Salón Anual [46th Annual Salon]" (Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez" de Santa Fe ["Rosa Galisteo de Rodríguez" Santa Fe Province Museum for the Fine Arts), in the "XVII Salón de Artes Plásticas de Córdoba [XVII Córdoba Salon for the Visual Arts]" (Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio A. Caraffa" de Córdoba) and in the "8th International Exhibition of Graphic Art" (Ljubljana, Yugoslavia.)

He designed *EGP: Testimonios*, published by the Comisión Popular de Solidaridad con los Revolucionarios Presos [Popular Solidarity Commission for Imprisoned Revolutionaries.]

1970

He participated in the "Primera Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano [San Juan First Biennial of Latin American Printmaking]", organized by the

Juan Carlos Romero frente a su obra en la exposición "Arte Duro" en la Galería Lirolay, 1964. Archivo JCR [Juan Carlos Romero front of his work at the "Arte Duro" exhibition at the Lirolay Gallery, 1964. JCR Archive].

de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Junto a Mario Casas, Raúl Mazzoni, Jorge Pereira y Roberto Rollié, funda el Centro de Experimentación Visual (CEV). Con el nombre de *Sistemas*, el grupo realiza su primera muestra colectiva (Galería Carmen Waugh, El Galpón de Santa Fe y Museo de Bellas Artes de Luján). El CEV también participa en la exposición "Fotografía Nueva Imagen. Movimiento de Grupos Fotográficos" (Galería Lirolay).

Recibe el Premio "Hugo Parpagnoli" en el "Tercer Salón Swift de Grabado", por *Swift en Swift*.

Participa en el "I Certamen Nacional de Investigaciones Visuales" con *4.000.000 de m² de la ciudad de Buenos Aires.*

Acompaña a un grupo de alumnos de Plástica de la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata en el proceso de realización de un mural próximo al frigorífico Swift de Berisso. El mural se inaugura en diciembre con un festival popular.

Funda con Horacio Beccaría, César Fioravanti, Muñeza, Paley y Tau, Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires (AGGBA). El grupo inicia sus actividades con una serie de demostraciones públicas de las técnicas del grabado en la Plaza Fray Mocho, en el marco de la "Semana en Buenos Aires". Esta práctica es retomada en "Exposhow. Primera Exposición Internacional del Espectáculo", en el Predio Ferial de Palermo.

Instituto de Cultura Puertorriqueña [Puerto Rican Cultural Institute] (San Juan de Puerto Rico). The 1972 and 1974 editions of the Biennial also counted him among the participants.

He was appointed tenured Professor of Theory of Art, a Chair that depends on the Cinema Department at the Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata [Higher School for the Fine Arts at La Plata National University] (UNLP).

With Mario Casas, Raúl Mazzoni, Jorge Pereira, and Roberto Rollié, Romero established the Centro de Experimentación Visual [Center for Visual Experimentation] (CEV). Under the name of Sistemas, the group held its first collective exhibition (Galería Carmen Waugh, El Galpón de Santa Fe, and Museo de Bellas Artes de Luján). The CEV also took part in the "Fotografía Nueva Imagen. Movimiento de Grupos Fotográficos [New Image Photography. A Movement of Photography Groups " exhibition (Lirolay Gallery.)

He was awarded the "Hugo Parpagnoli" Prize at the "Tercer Salón Swift de Grabado" for his work Swift *en Swift*.

He participated in the "I Certamen Nacional de Investigaciones Visuales" with *4.000.000 de m² de la ciudad de Buenos Aires.*

He supported and advised a group of Fine Art students at the Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata as they worked on a mural in the vicinity of the Berisso located Swift meat processing plant. A popular festival inaugurated the mural in December.

With Horacio Beccaría, César Fioravanti, Muñeza, Paley, and Tau, he founded Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires (AGGBA). The group started their activities with public demonstrations of printmaking techniques at Fray Mocho Square in the context of "Semana en Buenos Aires [Buenos Aires Week]", and again at "Exposhow. Primera Exposición Internacional del Espectáculo [Exposhow. First International Entertainment Exhibition]" at Predio Ferial de Palermo [Palermo Fair Grounds.]

1971

AGGBA held an exhibition entitled "Grabados en el mar [Prints in the Sea]" in Mar del Plata.

They participate in the "From Figuration Art to Systems Art in Argentina" exhibition, organized by the Centro de Arte y Comunicación [Center for the Arts and Communication] (CAYC) at London Camden Arts Centre.

1971

AGGBA realiza la exposición "Grabados en el mar" en Mar del Plata.

Participa en la muestra "From Figuration Art to Systems Art in Argentina", organizada por el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) en el Camden Arts Centre de Londres.

Expone en la muestra "Colección Benson & Hedges del Grabado Latinoamericano" (Galería Bonino), que reúne una selección de obras presentadas en la "Primera Bienal de San Juan de Puerto Rico".

Participa en la muestra "Arte de Sistemas", organizada por el CAYC en el MAM, con *Segmento de recta A-B = 53.000 mts.*, obra que también expone en "Arte Joven Platense" (Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata).

Presenta su sistema gráfico *Unidad serial* en la muestra colectiva "Grabado: Arte para todos" (Art Gallery International), donde junto a integrantes de AGGBA realiza además demostraciones de grabado.

Publica en la revista *Fotovisión* un artículo titulado "Notas para una teoría de la fotografía" y participa en las "Jornadas intensivas de discusión 1971" organizadas por el CAYC, sobre el tema "Arte y Fotografía".

El CEV realiza la muestra "Experiencias visuales con medios fotográficos" (Galería Odín, La Plata) y participa en "Fotografía... ¿Fotografía?" (Museo de la Ciudad).

Participa en el boicot internacional a la "XI Bienal de São Paulo".

Convocado por la Academia Nacional de Bellas Artes para participar en la tercera edición del "Premio Bienal de Grabado Facio Hebequer", decide no participar, junto con otros artistas invitados, en repudio a la censura en el "II Certamen Nacional de Investigaciones Visuales".

Presenta con Fioravanti la muestra "Dos en la cosa", en la Galería del Triángulo y en la Galería Odín.

Participa en las exposiciones colectivas "Panorama del Grabado Argentino Actual", "Panorama de las Experiencias Visuales Argentinas" (Fundación Lorenzutti) y "Grabadores Argentinos Contemporáneos" (Art Gallery International).

Junto a Jorge Duarte, Roberto Duarte Laferriere, Manuel Espinosa, César Fioravanti, Jorge Gamarra, María Juana Heras Velasco, Jorge Lezama, María Martorell, Emilio Renart y Ricardo Roux, realiza la muestra "Des-centro" (Salón Auditorio Grimau y sede del Racing Club de Avellaneda).

AGGBA realiza demostraciones de grabado en el centro Cultural y Recreativo Olivetti.

He exhibited works at the "Colección Benson & Hedges del Grabado Latinoamericano" exhibition (Bonino Gallery), which gathered a selection of works presented at the "Primera Bienal de San Juan de Puerto Rico".

He participated in the "Arte de Sistemas [Systems Art]" exhibition, organized by CAYC at the MAM, to which he brought *Segmento de recta A-B = 53.000 mts.*, a work that he also exhibited at "Arte Joven Platense [La Plata Young Art]" (Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata).

He presented his graphic system *Unidad serial* at the "Grabado: Arte para todos [Printmaking: Art for Everybody" collective exhibition (Art Gallery International), where he and other AGGBA members also offered printmaking demonstrations.

In the *Fotovisión* magazine he published an article entitled "Notas para una teoría de la fotografía [Notes for a theory of photography]" and took part in CAYC's "Jornadas intensivas de discusión 1971 [1971 Intensive Discussion Meetings]" on "Arte y Fotografía".

The CEV staged an exhibition entitled "Experiencias visuales con medios fotográficos [Visual experiences with photography devices]" (Odín Gallery, La Plata) and participated in "Fotografía... ¿Fotografía?" (Museo de la Ciudad [City Museum]).

He joined the international boycott against the "XI Bienal de São Paulo".

Invited by the Academia Nacional de Bellas Artes [National Academy of the Fine Arts] to participate in the third edition of the "Premio Bienal de Grabado Facio Hebequer" ["Facio Hebequer Biennial Printmaking Award]", Romero and other artists decided not to present their works in condemnation of censorship exercised during the "II Certamen Nacional de Investigaciones Visuales [Second National Contest of Visual Explorations]".

With Fioravanti, he staged the "Dos en la cosa [Two in the Thing]" exhibition at the Del Triángulo Gallery and at Odín Gallery.

He participated in the following collective exhibitions: "Panorama del Grabado Argentino Actual [A View of Current Argentine Printmaking]", "Panorama de las Experiencias Visuales Argentinas [A View of Argentine Visual Experiences]" (Lorenzutti Foundation), and "Grabadores Argentinos Contemporáneos [Contemporary Argentine

Presenta su serie *Dibujos no dibujados* en la Galería Arte Nuevo.

Participa en la "Segunda Exposición de Esculturas al Aire Libre", con una estructura primaria titulada *Cuadrado N° 1* (plaza Capitán Gral. Justo José de Urquiza).

Participa en el "48° Salón Anual" (Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez" de Santa Fe) y en la "II Trienal de Grabado de la Provincia de Buenos Aires" (Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata).

Integra el Grupo de los Trece, colectivo constituido en el marco de las actividades impulsadas por el CAYC, desde su creación hasta 1975.

AGGBA realiza una muestra homenaje a los maestros del grabado argentino (Galería Forma).

1972

El CEV participa en la muestra "Fotografía tridimensional 1", presentada en el CAYC a partir de una propuesta de Romero y Jorge Pereira.

Expone en la muestra "Arte de Sistemas", presentada por el CAYC en la "Tercera Bienal Coltejer" (Medellín, Colombia) y en "Hacia un perfil del arte latinoamericano", que la misma institución organiza en el "Salón Independencia" de Quito (Ecuador), en los "Encuentros de Arte de Pamplona" (España) y en el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima (Perú). En Pamplona expone *Proceso de un ventilador* y *El lunfardo lenguaje argentino 1*, *2* y *3*. Con motivo de la muestra en la sede del CAYC en Buenos Aires, presenta junto a Luis Pazos una charla sobre el tema "El arte como conciencia en la Argentina".

Con la firma colectiva de Grupo Cuestionamiento, difunde junto con Eduardo Leonetti, Pazos y Roux, una serie de declaraciones de repudio a la censura oficial.

Participa en el "Tercer Salón Premio Artistas con Acrilicopaolini" (MAM).

Expone en "Arte e ideología en CAYC al aire libre", organizada por el CAYC en la plaza Roberto Arlt y clausurada por la policía dos días después de su inauguración.

Los seis miembros fundadores de AGGBA, junto con José Luis Macchione, realizan una doble muestra en la Galería H y el Museo de la Ciudad, con el nombre de "Grupo 7".

Participa en la muestra "El Grupo de los Trece en Arte de Sistemas" en la sede del CAYC. Presenta sus obras

Printmakers]" (Art Gallery International).

With Jorge Duarte, Roberto Duarte Laferriere, Manuel Espinosa, César Fioravanti, Jorge Gamarra, María Juana Heras Velasco, Jorge Lezama, María Martorell, Emilio Renart, and Ricardo Roux, Romero organized the "Descentro" exhibition (Salón Auditorio Grimau [Grimau Auditorium] and Racing Club de Avellaneda [Avellaneda Racing Club premises.)

AGGBA offered printmaking demonstrations at the Centro Cultural y Recreativo Olivetti [Olivetti Cultural and Recreational Center.]

Romero presented his *Dibujos no dibujados* [*Undrawn drawings*] series at the Arte Nuevo Gallery.

He participated in the "Segunda Exposición de Esculturas al Aire Libre [Second Outdoor Sculpture Exhibition]" with a primary structure entitled *Cuadrado N° 1* [Square #1] (Capitán Gral. Justo José de Urquiza Square.)

He participated in the "48° Salón Anual" (Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez" de Santa Fe [Santa Fe Province "Rosa Galisteo de Rodríguez" Museum of Fine Arts]) and in the "II Trienal de Grabado de la Provincia de Buenos Aires [Second Printmaking Triennial of the Province of Buenos Aires]" (Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata).

He was a member of the Grupo de los Trece, a collective that was part of the activities promoted by CAYC, from its creation to 1975.

AGGBA held an exhibition in homage to Argentine master printmakers (Forma Gallery.)

1972

The CEV participated in the "Fotografía tridimensional 1" exhibition held at CAYC from a proposal by Romero and Jorge Pereira.

Romero exhibited works at the "Arte de Sistemas" exhibition, presented by CAYC at the "Tercera Bienal Coltejer [Third Coltejer Biennial]" (Medellín, Colombia) and at "Hacia un perfil del arte latinoamericano [Toward a profile of Latin American Art]", organized by CAYC at the "Salón Independencia" in Quito (Ecuador), at the "Encuentros de Arte de Pamplona" (Spain) and at the Lima Institute of Contemporary Art (Peru.) In Pamplona he exhibited *Proceso de un ventilador* [The process of an electric fan] and *El lunfardo lenguaje argentino 1*, *2* y *3*. [Argentine slang 1, 2, and 3.] On the occasion of CAYC's exhibition on its Buenos Aires premises, Romero and Luis Pazos

Tres situaciones de la vida cotidiana. Para una criptolectura y *Tres situaciones de la vida cotidiana. Para una lectura directa.*

1973

El Grupo de los Trece expone en la Galería Amadis de Madrid.

Ocupa la sede del CAYC con su instalación *Violencia* y participa de la exposición colectiva "Arte en cambio", también en el CAYC, con su obra *Mensaje para el cambio y la liberación*.

Participa en la muestra "Homenaje de los grabadores a Adolfo Bellocq" (Asociación Estímulo de Bellas Artes, Galería "Ernesto de la Cárcova") con *Bellocq 1943-1973. En homenaje a los caídos el 25/5/73 en la lucha por la liberación.*

El Grupo de los Trece publica una solicitada renunciando a participar en la "Bienal de São Paulo".

Participa en la muestra colectiva "Panorama Nacional del Grabado" (MAM) con la obra *Datos para un análisis de la realidad nacional*.

Realiza junto a Perla Benveniste, Leonetti, Pazos y Edgardo Vigo, la instalación *Proceso a nuestra realidad*, en el "IV Salón Artistas con Acrilicopaolini" (MAM), posteriormente presentada en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Junto a Horacio Zabala, el grupo presenta la muestra "Investigación de la Realidad Nacional" (Galería Arte Nuevo).

Entre 1973 y 1974 colabora en la revista experimental *Hexágono '71*, editada por Vigo.

1974

Participa en una exposición en repudio a los diez años de la dictadura en Brasil, organizada por la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos.

El Grupo de los Trece expone en una serie de muestras organizadas por el CAYC en el exterior, entre otras, "Art of Systems in Latin America" (Internationaal Cultureel Centrum, Amberes, Bélgica), realizada en el marco de la "Semana Latinoamericana en Amberes", en "Art and Ideology in Latin America" (Agora Studio, Maastricht, Holanda) y en "Art Systems in Latin America" (Institute of Contemporary Arts, Londres). En Amberes presenta el video *Crítica a los medios*, realizado en 1972 con Leonetti y Pazos y editado bajo el sello "Ediciones Tercer Mundo".

Expone en "Systemes Artistiques en Amerique Latine"

lectured on "El arte como conciencia en la Argentina [Art as awareness in Argentina.]"

Under the collective signature of the Cuestionamiento group, Romero, Eduardo Leonetti, Pazos, and Roux disseminated a number of statements against government censorship.

Romero participated in the "Tercer Salón Premio Artistas con Acrilicopaolini" (MAM).

He exhibited one of his works at "Arte e ideología en CAYC al aire libre [Art and ideology in CAYC outdoors]", organized by CAYC at Roberto Arlt square and closed down by the police two days after the opening.

Together with José Luis Macchione and under the name "Grupo 7", AGGBA's six founding members held a simultaneous exhibition at the H Gallery and the Museo de la Ciudad.

Romero participated in the "El Grupo de los Trece en Arte de Sistemas" exhibition held at CAYC with his works *Tres situaciones de la vida cotidiana. Para una criptolectura* [Three daily life situations for an encripted reading] and *Tres situaciones de la vida cotidiana. Para una lectura directa* [Three daily life situations for a straightforward reading.]

1973

The Grupo de los Trece held an exhibition at the Amadís Gallery in Madrid.

In CAYC, Romero presented his installation *Violencia* and a work entitled *Mensaje para el cambio y la liberación* [A message for change and liberation] at the "Arte en cambio [Art in change]" collective exhibition.

He participated in the "Homenaje de los grabadores a Adolfo Bellocq [Printmakers' homage to Adolfo Bellocq]" exhibition staged by Asociación Estímulo de Bellas Artes at the "Ernesto de la Cárcova" Gallery with *Bellocq 1943-1973. En homenaje a los caídos el 25/5/73 en la lucha por la liberación* [Bellocq 1943-1973. A homage to those who fell fighting for liberation on 5/25/73.]

In a press release, the Grupo de los Trece declined to participate in the "Bienal de São Paulo".

Romero took part in the "Panorama Nacional del Grabado" (MAM) collective exhibition with a work entitled *Datos para un análisis de la realidad nacional* [Data for an analysis of national reality.]

With Perla Benveniste, Leonetti, Pazos, and Edgardo Vigo he put together an installation entitled *Proceso a nuestra realidad* at the "IV Salón Artistas con

Intervención de los telefónicos en la fachada del edificio de ex ENTel tras el golpe militar en Chile, 11 de septiembre de 1973. Archivo JCR [Intervention of telephone workers on the façade of the ex ENTel building after the military coup in Chile, September 11, 1973. JCR Archive].

(Palais des Beaux-Arts de Bruselas, Bélgica), sus obras *Realidad I "Montoneros": variación de la guerrilla en Argentina* y *Realidad II "Montoneros": variación de la guerrilla en Argentina*.

Participa en el "XIII Premi Internacional Dibuix Joan Miro" con un dibujo titulado *A Montoneros*.

Es designado profesor titular de la cátedra Taller de Arte, Comunicación y Cultura Nacional, del Departamento de Enseñanza Básica de Arte y Comunicación de la Facultad de Artes y Medios Audiovisuales (nombre de la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata desde 1973). Asiste en representación de la Facultad al "Segundo Encuentro de Escuelas de Cine Universitario" (Vaquerías, Córdoba) y a las "Jornadas Nacionales sobre Medios de Comunicación Masiva", organizadas por el Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT) de Buenos Aires.

Impulsa desde la Facultad la formación de la ATUDI (Asociación de Trabajadores Universitarios Docentes e Investigadores). Es elegido como delegado gremial.

Participa en la muestra colectiva "3° Salón de Artes Plásticas. La Cultura al encuentro del Pueblo", presenta-

Acrilicopaolini" (MAM), later on presented at the Buenos Aires University School of Law. With Horacio Zabala, the group staged the "Investigación de la Realidad Nacional" exhibition (Arte Nuevo Gallery.)

Between 1973 and 1974 Romero was a contributor to the *Hexágono '71* experimental magazine published by Vigo.

1974

He participated in an exhibition organized by the Sociedad Argentina de Artistas Plásticos [Argentine Association of Visual Artists] against the ten-year long Brazilian dictatorship.

The Grupo de los Trece exhibited works in a number of overseas exhibitions organized by CAYC: among others, "Art of Systems in Latin America" (Internationaal Cultureel Centrum, Amberes, Belgium), in the context of the "Semana Latinoamericana en Amberes [Latin American Week in Amberes]", "Art and Ideology in Latin America" (Agora Studio, Maastricht, Holland) and "Art Systems in Latin America" (Institute of Contemporary Arts, London). In Amberes he presented a video entitled *Crítica a los medios* [Criticism of the media], which he shot with Leonetti and Pazos in 1972 under the label "Ediciones Tercer Mundo".

In "Systemes Artistiques en Amerique Latine" (Brussels Palais des Beaux-Arts, Belgium), he exhibited *Realidad I "Montoneros": variación de la guerrilla en Argentina* y *Realidad II "Montoneros": variación de la guerrilla en Argentina* [Reality I "*Montoneros*": a variation on Argentinean guerrilla warfare and Reality II "*Montoneros*": a variation on guerrilla warfare.]

He participated in the "XIII Premi Internacional Dibuix Joan Miro" with a drawing entitled *A Montoneros* [To Montoneros.]

Romero was appointed tenured professor of Art, Communication, and National Culture Workshop at the Department of Art and Communication Basic Training in the School of Arts and Audiovisual Media, the name adopted by the La Plata Fine Arts School of Higher Studies in 1973. As a School representative, he attended the "Segundo Encuentro de Escuelas de Cine Universitario [Second Encounter of University Cinema Studies" (Vaquerías, Córdoba) and the "Jornadas Nacionales sobre Medios de Comunicación Masiva [National Meeting on the Mass Media]", organized by Buenos Aires based Centro de

da por Artistas Visuales Agrupados en la Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia de Villa Ballester, posteriormente expuesta en otros centros.

Expone en "Prospectiva 74" (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil) y en "Arte en cambio II" (CAYC).

Participa en las publicaciones *Art et communication marginale. Tampons d' artistes*, editada por Hervé Fischer; *Sellado a mano*, editada por Vigo, y *Homenaje a Víctor Jara*, editada por la Comisión de Homenaje a Víctor Jara.

Junto a Leonetti realiza la exposición "Mostrando bien a las claras", con poemas de Ernesto Goldar (Galería Meridiana).

En diciembre se limitan sus funciones en el Departamento de Enseñanza Básica de Arte y Comunicación y en febrero del año siguiente, es cesanteado en sus cargos como titular en las cátedras de La Plata.

1975

Participa en la muestra colectiva "Arte de Sistema en América Latina", organizada por el CAYC en la Galleria Cívica d'Arte Moderna Palazzo dei Diamanti (Ferrara, Italia). En este mismo marco tiene lugar el "Third International Open Encounter on Video", también organizado por el CAYC, donde vuelve a exhibirse *Crítica a los medios*.

Asume la dirección de la Escuela de Arte de Luján (provincia de Buenos Aires). Organiza en la institución una Galería del Pequeño Formato, que se inaugura con una exposición del Museo de la Xilografía de La Plata, fundado por Vigo.

Presenta en el "XI Salón Nacional de Grabado y Dibujo", su obra *El Montonero*, que se ve obligado a retirar por fuertes presiones que recibe antes de la inauguración del evento.

Participa en el "Premio Nacional Dr. Genaro Pérez" (Museo Municipal "Dr. Genero Pérez", Córdoba) y expone en "Hacia un perfil del arte latinoamericano", muestra del Grupo de los Trece y artistas invitados organizada por el CAYC (Galería Estructura de Panamá).

Junto a Leonetti publica *Conciencia del Arte*, bajo el sello "Arte y Política".

En ocasión del "Fourth Internacional Open Encounter on Video" en el CAYC, participa en la mesa redonda "Comunicación y Arte".

Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología [Mass Communication, Art, and Technology Research Center] (CICMAT.) From the School he promoted the creation of ATUDI (Asociación de Trabajadores Universitarios Docentes e Investigadores [Association of University Faculty and Researchers]). He was chosen union delegate.

Romero participated in the "3° Salón de Artes Plásticas. La Cultura al encuentro del Pueblo [Third Visual Arts Salon. Culture out to meet the People]", held by Artistas Visuales Agrupados at Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia de Villa Ballester [Villa Ballester "Bernardino Rivadavia" Popular Library] and then shown at other centers.

He exhibited works at "Prospectiva 74" (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brazil) and at "Arte en cambio II [Changing Art II]" (CAYC).

He contributed to several publications: *Art et communication marginale. Tampons d' artistes*, published by Hervé Fischer; *Sellado a mano*, published by Vigo, y *Homenaje a Víctor Jara*, published by Comisión de Homenaje a Víctor Jara.

With Leonetti, he organized the "Mostrando bien a las claras [Showing clearly]" exhibition, which included poems by Ernesto Goldar (Meridiana Gallery.)

In December his duties at the Department of Art and Communication Basic Training were curtailed and in February 1975 he lost his La Plata tenures.

1975

He participated in the "Arte de Sistema en América Latina" collective exhibition organized by CAYC at Galleria Civica d'Arte Moderna Palazzo dei Diamanti (Ferrara, Italy.) The "Third International Open Encounter on Video" was held there too under CAYC's sponsorship, and *Crítica a los medios* was exhibited once again.

He was appointed Head of the Escuela de Arte de Luján (province of Buenos Aires). In this institution he created a Galería del Pequeño Formato [Gallery of Small Shapes] that opened with an exhibition staged by the Museo de la Xilografía de La Plata [La Plata Xilography Museum] established by Vigo.

At the "XI Salón Nacional de Grabado y Dibujo" Romero presented his work *El Montonero*, which he was forced to withdraw in the face of strong opposition preceding the opening.

Romero participated in the "Premio Nacional Dr.

El Grupo de los Trece es distinguido con Medalla de Oro en la muestra internacional realizada en Slovenj Gradec (Yugoslavia) con motivo del 30° Aniversario de las Naciones Unidas, sobre el tema "Paz 75".

Participa en la "Última Exposición Internacional de Arte Correo", organizada por Vigo y Zabala (Galería Arte Nuevo).

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

1976

Colabora en el primer número de la revista francesa *DOC(K)S*, dedicado a la vanguardia latinoamericana, con *La violencia*.

Participa en la muestra "Art Systems II in Latin America", organizada por el CAYC en el Louisiana Museum (Copenhague, Dinamarca).

En julio es cesanteado en su cargo en la Pueyrredón y en agosto, estando Jorge López Anaya como interventor de la Dirección de Enseñanza Artística de la provincia de Buenos Aires, se limitan sus funciones como director de la Escuela de Arte de Luján.

Participa en la muestra "Década del 70", organizada por el CAYC y expuesta en el Museu de Arte Contemporânea de Universidade de São Paulo y en la Facultade de Arquitectura e Urbanismo de la misma universidad. Presenta la serie *Destrucción y exaltación de un cuerpo* en copias heliográficas. La muestra es poste-

Imagen de Juan Carlos Romero en la publicación *Homenaje a Víctor Jara*, edición de la Comisión en Homenaje a Víctor Jara, 1974. Archivo JCR [Juan Carlos Romero image in *Homenaje a Víctor Jara*, a publication of the Commission to Homage Víctor Jara, 1974. JCR Archive]

Genaro Pérez" (Museo Municipal "Dr. Genero Pérez", located in Córdoba) and exhibited his work in "Hacia un perfil del arte latinoamericano [Toward a profile of Latin American Art", an exhibition comprising the Grupo de los Trece and guest artists organized by CAYC (Galería Estructura de Panamá [Panama Estructura Gallery]).

Under the label "Arte y Política [Art and Politics]", he and Leonetti published *Conciencia del Arte [An awareness of art.]*

In CAYC's "Fourth International Open Encounter on Video" he participated in a round table about "Comunicación y Arte [Communication and Art.]"

The Grupo de los Trece was awarded a Gold Medal in an international exhibition held in Slovenj Gradec (Yugoslavia) to commemorate the United Nation's 30th anniversary. The subject called for was "Paz 75 [Peace '75.]"

Romero participated in the "Última Exposición Internacional de Arte Correo [Last Mail Art International Exhibition]", organized by Vigo y Zabala at Arte Nuevo Gallery.

Between 1975 and1976 he was Secretary General to the Sindicato Único de Artistas Plásticos (SUAP).

1976

Romero contributed *La violencia* [Violence] to the first issue of the French magazine *DOC(K)S.* This particular issue was dedicated to the Latin American avant garde.

He participated in the "Art Systems II in Latin America" exhibition organized by CAYC at the Louisiana Museum (Copenhaguen, Denmark.)

In July he was deprived of his position at the Pueyrredón School and in August, when Jorge López Anaya was intervening the Buenos Aires province Dirección de Enseñanza Artística [Department for the Teaching of Art], his functions as Head at the Escuela de Arte de Luján were curtailed.

Romero presented his heliographic series *Destrucción y exaltación de un cuerpo [A body's destruction and exaltation]* at the "Década del 70" exhibition, organized by CAYC and held at the Museu de Arte Contemporânea de Universidade de São Paulo and at the Facultade de Arquitectura e Urbanismo of the said University. Later on, this exhibition was shown at the University of Universidad de Costa Rica.

With Juan Carlos García Palou and Renart he staged the "Convivencia [Coexistence]" exhibition (ArteMúltiple

riormente expuesta en la Universidad de Costa Rica.

Realiza con Juan Carlos García Palou y Renart la exposición "Convivencia" (Galería ArteMúltiple), donde presenta la serie *La vida de la muerte*.

Participa del proyecto "Papel y lápiz", convocado por el artista colombiano Jonier Marín y publicado por el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Integra el envío argentino a "The 10th International Biennial Exhibition of Prints in Tokio".

AGGBA expone junto al colectivo Grabadores del Oeste en el "Salón Municipal Cnel. Dorrego" (Municipalidad de General Rodríguez).

Participa de la convocatoria *Hoy el arte es una cárcel*, dirigida por Zabala desde su exilio en Roma.

1977

Participa en la muestra "20 Artistas Argentinos", presentada por el CAYC (Galería Continental de Lima, Perú).

Entre 1977 y 1978 se exilia preventivamente en Honduras.

1978

Participa en "Arte Argentino 78", en el marco de la primera edición de las "Jornadas de la Crítica", organizadas por la Sección Argentina de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AACA). Expone la serie *El placer y la nada*.

1979

Participa en la "4° Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano" y en la "Trienal Latinoamericana del Grabado", organizada por la AACA.

La Galería ArteMúltiple publica el texto "La crítica de arte y la educación" de Romero y Carlos Catuogno.

Participa en la mesa redonda "El papel del cine dentro de una estrategia pedagógica", como parte del ciclo "El cine, un desafío a la enseñanza" (Instituto Goethe de Buenos Aires).

1980

Exhibe la serie *Camuflaje* en la exposición "Propuestas y actitudes de la década del 70" (Galería El Mensaje), presentada en el marco de las "Jornadas de la Crítica".

Se desempeña como curador del Museo de Telecomunicaciones, entonces bajo la dirección de Horacio Safons, hasta 1983.

Gallery), where he presented his series *La vida de la muerte [Life in Death.]*

He participated in the "Papel y lápiz [Paper and pencil]" project called by Colombian artist Jonier Marín and published by the Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Argentina sent one of his works to "The 10th International Biennal Exhibition of Prints in Tokyo".

AGGBA exhibited works together with the Grabadores del Oeste collective at the "Salón Municipal Cnel. Dorrego" (Municipalidad de General Rodríguez).

Romero participated in *Hoy el arte es una cárcel [Today art is a prison]*, organized by Zabala from his Roman exile.

1977

Romero partcipated in the "20 Artistas Argentinos" exhibition held by CAYC at the Continental Gallery in Lima, Peru.

Between 1977 and 1978 he went into exile in Honduras by way of precaution.

1978

Romero presented his series *El placer y la nada* [*Pleasure and nothing]* in "Arte Argentino 78", in the context of the first edition of "Jornadas de la Crítica" organized by the Argentinean Section of the International Art Critics Association (AACA).

1979

He participated in the "4° Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano [San Juan Fourth Biennial of Latin American Printmaking]" and in the "Trienal Latinoamericana del Grabado [Latin American Printmaking Triennial]", organized by the AACA.

ArteMúltiple Gallery published "La crítica de arte y la educación [Education and the Criticism of Art]" by Romero and Carlos Catuogno.

Romero took part in a round table discussing "El papel del cine dentro de una estrategia pedagógica [The role of the cinema within a pedagogic strategy]", included in a cycle entitled "El cine, un desafío a la enseñanza [The cinema as a challenge to teaching]" (Instituto Goethe de Buenos Aires).

1980

He presented his series *Camuflaje* at the "Propuestas y actitudes de la década del 70 [Proposals and behaviors

Juan Carlos Romero junto a su obra en la exposición "Investigación de la Realidad Nacional" en la Galería Arte Nuevo, 1973. Archivo JCR [Juan Carlos Romero next to his work in the "Investigación de la Realidad Nacional" exhibition at Arte Nuevo Gallery, 1973. JCR Archive].

1981

Participa en la "5° Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano" y en la sección de "Arte Postal" de la "XVI Bienal de São Paulo", donde presenta el libro de artista *Violencia*, de 1977.

Participa en las exposiciones "El Grabado en la Argentina" (Sociedad Argentina de Artistas Plásticos), en el marco de las "Jornadas de la Crítica '81" y en "De la Impresión Gráfica al Facsímil" (Museo de Telecomunicaciones). Expone entonces *De las Ausencias I* y *II*.

En el marco del ciclo "Los martes de la crítica", organizado por la AACA, participa en la mesa redonda "Las posibilidades de creación artística en la Argentina".

1982

En 1982 y 1983 dicta junto al sociólogo Carlos López Iglesias, el seminario "El Cine en la Escuela", en el Instituto de Perfeccionamiento Docente de Martínez.

1983

Desde su participación en la Comisión de Cultura del Partido Intransigente (PI), organiza junto con López Iglesias el "Primer Encuentro Nacional de Cultura del PI" (Hotel Bauen). En diciembre, tras la asunción del presi-

in the 1970s]" exhibition (El Mensaje Gallery) in the framework of "Jornadas de la Crítica".

He was appointed curator to the Museo de Telecomunicaciones [Telecommunications Museum] with Horacio Safons as Director, keeping this position until 1983.

1981

Romero participated in the "5° Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano [Fifth San Juan Biennial of Latin American Printmaking]" and in the "Arte Postal [Mail Art]" section of the "XVI Bienal de São Paulo", where he presented his 1977 artist's book *Violencia.*

His works *De las Ausencias I* y *II [On Absences I and II]* were shown at two exhibitions: "El Grabado en la Argentina [Printmaking in Argentina]" (Sociedad Argentina de Artistas Plásticos) in the context of "Jornadas de la Crítica '81" and at "De la Impresión Gráfica al Facsímil [From Graphic Printing to Facsimile]" (Museo de Telecomunicaciones.)

During the "Los martes de la crítica [Critical Tuesdays]" cycle organized by the AACA, he took part in a round table about "Las posibilidades de creación artística en la Argentina [Possibilities for artistic creation in Argentina."

1982

In 982 and 1983 Romero and sociologist Carlos López Iglesias taught a seminar entitled "El Cine en la Escuela [The Cinema at School]" at the Instituto de Perfeccionamiento Docente de Martínez [Martínez Institute for the Improvement of Instructional Skills.]

1983

As members of the Cultural Committee of the *Partido Intransigente* (PI), Romero and López Iglesias organize the "Primer Encuentro Nacional de Cultura del PI [First PI's National Cultural Encounter]" (Hotel Bauen). In December, after constitutional President Raúl Alfonsín's inauguration, Romero calls people to occupy the corner of Córdoba and Florida with art interventions.

At the Hilda Solano Gallery he staged the "30.000. La sombra de la democracia (1976-1983) [30,000. The shadow of democracy (1976-1983]" exhibition in the context of the "Homenaje de las artes visuales a la democracia [Visual Arts Homage to Democracy]" proposed by AACA. The day after the opening the exhibition was closed by the Gallery owners under

dente constitucional Raúl Alfonsín, extiende una convocatoria abierta a ocupar la esquina de Córdoba y Florida, con diferentes intervenciones artísticas.

Organiza en la Galería Hilda Solano la exposición "30.000. La sombra de la democracia (1976-1983)", en el marco del "Homenaje de las artes visuales a la democracia", propuesto por la AACA. La muestra es cerrada al día siguiente por los responsables de la galería, por supuestos "problemas técnicos".

Dirige el Museo de Telecomunicaciones entre 1983 y 1985.

1984

Participa en la muestra colectiva "Asociación Argentina de Artistas Grabadores", organizada por la Sociedad de Artistas Plásticos de Lomas de Zamora en homenaje a la grabadora Aída Carballo.

En el marco de las "Jornadas de la Crítica", participa de "Arte electrónico", proyecto conjunto del Museo de Telecomunicaciones y el CAYC, consistente en el envío por fax de imágenes realizadas por artistas.

Expone en "Intergrafik 84" (Berlín).

1985

Es reincorporado en la cátedra de Grabado de la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón", de la que había sido cesanteado en 1976. No es reincorporado en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.

Edita el primer y único número de *Informe Salvaje*.

Organiza la exposición colectiva "Grabado: Arte para muchos" (Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori") y participa en "47 grabadores argentinos" (Museo Provincial de Bellas Artes "Timoteo Eduardo Navarro", San Miguel de Tucumán).

Integra con Dante Crisorio y Francisco Necuzzi, la Comisión Coordinadora Provisoria del Frente de Trabajadores de la Cultura del PI. Dicha Comisión publica un "Llamamiento a los Trabajadores de la Cultura".

Es invitado por la Academia Nacional de Bellas Artes a participar del "Premio Bienal de Grabado Facio Hebequer", donde presenta *Máscaras I, II* y *III* (Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori").

Participa en la muestra colectiva "Grabados experimentales", organizada por la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistascorreo (Museo Municipal de Artes Visuales "Víctor Roverano", Quilmes).

Entre 1985 y 1987 se desempeña como pro-secretario

pretext of "technical problems."

He ran the Museo de Telecomunicaciones between 1983 and 1985.

1984

Romero participated in the "Asociación Argentina de Artistas Grabadores [Argentine Printmakers' Association]" collective exhibition, organized por la Sociedad de Artistas Plásticos de Lomas de Zamora in homage to printmaker Aída Carballo.

In the context of "Jornadas de la Crítica", he took part in "Arte electrónico", a joint project by CAYC and the Museo de Telecomunicaciones that consisted in faxing art creations.

He exhibited his work in "Intergrafik 84" (Berlin.)

1985

He was reinstated at his printmaking teaching position at the Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón", which he had lost in 1976, but was not offered to return to the UNLP School of Fine Arts.

He published the only issue of *Informe Salvaje [Savage Report.]*

Romero organized a collective exhibition entitled "Grabado: Arte para muchos [Printmaking: an art for many]" (Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori") and participated in "47 grabadores argentinos" (Museo Provincial de Bellas Artes "Timoteo Eduardo Navarro", San Miguel de Tucumán).

With Dante Crisorio and Francisco Necuzzi, he formed the Comisión Coordinadora Provisoria del Frente de Trabajadores de la Cultura del PI [PI's Culture Workers' Provisional Co-ordinating Commission], which published a "Llamamiento a los Trabajadores de la Cultura [Call upon Culture Workers]".

The National Academy of the Fine Arts invited Romero to participate in the "Premio Bienal de Grabado Facio Hebequer [Facio Hebequer Printmaking Biennial Award]", where he presented *Máscaras I, II* y *III [Masks I, II, and III]* (Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori").

He participated in the "Grabados experimentales [Experimental Prints]" collective exhibition organized by the Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistascorreo [Latin American and Caribbean Association of Mail Art Artists] (Museo Municipal de Artes Visuales "Víctor Roverano", Quilmes).

de la Asociación Docente Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón" (ADENBAPP).

1986

Participa en las muestras colectivas "La imagen apropiada" (264 Arte y Experiencias) y "La deuda e terna" (Centro Cultural Gral. San Martín).

Integra con Rodolfo Agüero, Hilda Paz, Susana Rodríguez y Mabel Rubli el grupo Gráfica Experimental. El grupo realiza su primera exposición conjunta en el Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori".

Expone en la muestra colectiva "Experiencias Gráficas", con integrantes de la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistascorreo (Museo Municipal de Artes Visuales "Víctor Roverano", Quilmes).

Participa en las "Jornadas Universitarias de Comunicación Publicitaria", con sede en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora.

1987

Presenta con Carlos Boccardo la instalación *Fragmentos* en el Centro Cultural Gral. San Martín.

Organiza con Fernando Bedoya la exposición "Gráfica Alternativa. Artistas con fotocopias" (Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori").

El grupo Gráfica Experimental expone en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata y publica un Almanaque 1988.

1988

Participa en las exposiciones colectivas "El papel y sus expresiones" (Salas Nacionales de Exposición), "Grabado serigráfico" (proyecto de Guillermo Kexel, Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori") y "El Grabado en los 80's", presentada en el marco de las "X Jornadas de la Crítica".

Participa en la muestra "Rojhaiju Paraguay", organizada por Clemente Padín en Montevideo, en repudio a la dictadura de Stroessner en Paraguay.

El grupo Gráfica Experimental presenta la muestra "Gráfica y Espacio" en el Centro Cultural Recoleta (CCR) y en la Fundación Banco Patricios.

Organiza con Bedoya la segunda edición de "Gráfica Alternativa. Artistas con fotocopias".

Junto con Agüero, Sofía Althabe, Mabel Eli y Alfredo Portillos, integra el proyecto editorial *212 P.A.* ("página

Between 1985 and 1987 he was Assistant Secretary to the Asociación Docente Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón [Teachers' Association at the "Prilidiano Pueyrredón" National School of Fine Arts" (ADENBAPP.)

1986

Romero participated in the "La imagen apropiada [The right image]" (264 Arte y Experiencias) and "La deuda eterna [The eternal debt]" (Centro Cultural Gral. San Martín) collective exhibitions.

With Rodolfo Agüero, Hilda Paz, Susana Rodríguez, and Mabel Rubli he created the Gráfica Experimental group, which held its first collective exhibition at the Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori".

He took part in the "Experiencias Gráficas" collective exhibition. Other contributors were members of the Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistascorreo [Latin American and Caribbean Association of Mail Art Artists] (Museo Municipal de Artes Visuales "Víctor Roverano", Quilmes).

He participated in the "Jornadas Universitarias de Comunicación Publicitaria [University Meetings on Advertising Communication]" held at the School of Social Sciences, Lomas de Zamora National University.

1987

With Carlos Boccardo he presented an installation entitled *Fragmentos* at the Centro Cultural Gral. San Martín.

Romero and Fernando Bedoya organized the "Gráfica Alternativa. Artistas con fotocopias [Alternative Graphics. Artists with Photocopies" exhibition (Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori".)

The Gráfica Experimental group exhibited works at the Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata and issued a 1988 almanac.

1988

Romero participated in three collective exhibitions: "El papel y sus expresiones [Paper and its expressions]" (Salas Nacionales de Exposición [National Exhibition Halls), "Grabado serigráfico [Screenprint Prints]" (a project by Guillermo Kexel staged at the Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori"), and "El Grabado en los 80's [Printmaking in the 80s]" in the context of the "X Jornadas de la Crítica".

He took part in the "Rojhaiju Paraguay" exhibition,

de artista"), nombre de un libro-objeto presentado en la Galería Centoira, que reúne los aportes de 37 artistas.

Participa en el "Primer Encuentro Internacional de Grabado de Montevideo", organizado por el Club del Grabado de Montevideo y con sede en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo.

Junto con Daniel Collasius coordina el "Primer Encuentro Nacional de Experiencias Educativas y Culturales a través de Medios Alternativos" en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

Escribe la presentación para *Pancartas II*, que el grupo Escombros expone en una cantera abandonada de Hernández.

1989

Participa en la muestra colectiva "Los desaparecidos hablan", organizada por Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora (Centro Cultural Gral. San Martín). Presenta *El tiempo y el olvido* y *La memoria y el perdón*.

Junto a otros artistas y colectivos, convoca a una marcha bajo la consigna "No al indulto".

Se integra al grupo Escombros y participa en la organización de la primera de las convocatorias del colectivo, "Centro Cultural Escombros. Arte en las Ruinas", realizada el 27 de mayo en una calera abandonada en Ringuelet. El 9 de diciembre tiene lugar una segunda convocatoria, "La Ciudad del Arte", en la cantera de Hernández. En esta ocasión el grupo realiza *Sutura*. El grupo publica el manifiesto "La Estética de lo Roto".

Junto al grupo Escombros participa en la convocatoria "Bicicletas a la China", propuesta por el grupo CAPATACO en repudio a la matanza de los estudiantes en la plaza Tiananmen de Pekín.

Presenta la ponencia "Héctor Raurich y la teoría marxista del arte" en las "1as Jornadas de Teoría e Historia de las Artes" del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA).

Participa como co-organizador de la convocatoria para el libro grupal *No al indulto, obediencia debida, punto final*, presentado en el Foro Gandhi.

1990

Colabora en la publicación *468. Revista Gráfica Experimental*, editada por Carlos Pamparana (N° 5, La Plata).

Participa en "Tomarte. Primer Encuentro Bienal Alternativo de Arte", presentado en Rosario bajo la

organized in Montevideo by Clemente Padín against Stroessner's dictatorship in Paraguay.

The Gráfica Experimental group held the "Gráfica y Espacio" exhibition at the Centro Cultural Recoleta (CCR) and at the Fundación Banco Patricios [Patricios Bank Foundation.]

Romero and Bedoya organized the second edition of "Gráfica Alternativa. Artistas con fotocopias".

With Agüero, Sofía Althabe, Mabel Eli, and Alfredo Portillos he started the *212 P.A.* ("Artist's page") editorial project, a book object that gathered 37 artists' contributions and that was presented at the Centoira Gallery.

He participated in the "Primer Encuentro Internacional de Grabado de Montevideo [First Printmaking National Encounter in Montevideo", organized by Club del Grabado de Montevideo [Montevideo's Printmaking Club] located at the Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo.

With Daniel Collasius, he co-ordinated the "Primer Encuentro Nacional de Experiencias Educativas y Culturales a través de Medios Alternativos [First National Encounter for Educational and Cultural Experiences through Alternative Media]" at the Buenos Aires University School of Philosophy and Letters.

He wrote an introduction for *Pancartas II [Banners II]*, exhibited by the Escombros groups in an abandoned quarry in Hernández.

1989

Romero brought two of his works - *El tiempo y el olvido [Time and oblivion]* and *La memoria y el perdón [Memory and forgiveness]* – to the "Los desaparecidos hablan [The disappeared speak]" collective exhibition, organized by Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora [Mothers of the Founding Line] (Centro Cultural Gral. San Martín.)

In collaboration with other artists and collectives, he called a demonstration under the motto "No al indulto [Against pardon]."

He joined the Escombros group and participated in the collective's first initiative, "Centro Cultural Escombros. Arte en las Ruinas [Escombros Cultural Center. Art in the Ruins]", held on May 27 in an abandoned limestone quarry in Ringuelet. A second initiative, "La Ciudad del Arte [The City of Art]", was carried out on December 9 in the Hernández quarry. This time the group presented *Sutura [Stitching]* and published a manifesto entitles "La

Tapa de la revista *2 de Oro* N° 1, editada por Hilda Paz y Juan Carlos Romero. Noviembre de 1997. Colección del artista [Front cover of the *2 de Oro* #1 magazine, edited by Hilda Paz y Juan Carlos Romero. November 1997. The artist's collection].

consigna "Trabajadores del arte toman Rosario" y, junto con el grupo Escombros, en la "III Bienal Internacional de Poesía Visual, Experimental y Alternativa" (Instituto Goethe, Montevideo) y en la muestra "Arte en la calle", realizada en el marco de las "XI Jornadas de la Crítica", organizadas por la AACA.

Escombros organiza junto a Greenpeace América Latina, la convocatoria "Recuperar" en una fábrica abandonada en la ciudad de Avellaneda. Publica con el grupo el libro *Proyecto para el desarrollo de los países bananeros según las grandes potencias*.

Participa en la exposición colectiva "Después de la fotografía. Instalaciones" (Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori") y en la convocatoria de arte correo "A quinientos años de la llegada de Colón a América", presentada en la Escuela de Artes Estética de lo Roto [The Aesthetics of Broken Objects]."

Always with the Escombros groups, Romero participated in "Bicicletas a la China [Bicycles to China]", a proposal by the CAPATACO group against the massacre of students at Tiananmen Square.

At the "1as Jornadas de Teoría e Historia de las Artes [First Seminar on the Theory and History of the Arts" held at the Centro Argentino de Investigadores de Arte [Art Researchers' Argentine Center] (CAIA), he submits his paper "Héctor Raurich y la teoría marxista del arte [Héctor Raurich and the Marxist theory of art."

He co-organizes an initiative to produce a coauthored book entitled *No al indulto, obediencia debida, punto final [Against Pardon, Due Obedience, Final Point]* presented at the Foro Gandhi.

1990

Romero contributed to *468. Revista Gráfica Experimental* published by Carlos Pamparana (#5, La Plata).

He participated in "Tomarte. Primer Encuentro Bienal Alternativo de Arte", held in Rosario under the motto "Trabajadores del arte toman Rosario [Art workers take over Rosario]". With the Escombros group, he took part in the "III Bienal Internacional de Poesía Visual, Experimental y Alternativa [Third International Biennial for Visual, Experimental, and Alternative Poetry]" (Instituto Goethe, Montevideo) and in the "Arte en la calle" [Art in the street] exhibition, in the context of the "XI Jornadas de la Crítica" organized by the AACA.

Escombros and Greenpeace Latin America staged the "Recuperar [To recover]" initiative in an abandoned factory of Avellaneda. The group Escombros published a book entitled *Proyecto para el desarrollo de los países bananeros según las grandes potencias [A Great Powers' Project for the Development of Banana Republics]*

Romero participated in the "Después de la fotografía. Instalaciones [After photography. Installations]" collective exhibition (Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori") and in the mail art initiative "A quinientos años de la llegada de Colón a América [Five hundred years after Columbus' arrival in America", held at the Escuela de Artes Aplicadas de Soria (Castille and Leon, Spain.)

He was a member of the Co-ordinating Committee for CAIA's "2as Jornadas de Teoría e Historia de las Artes", where he submitted his paper "Héctor Raurich y la teoría marxista del arte (II) [[Héctor Raurich and the Marxist the-

Aplicadas de Soria (Castilla y León, España).

Integra el Comité Coordinador de las "2as Jornadas de Teoría e Historia de las Artes" del CAIA. Presenta la ponencia "Héctor Raurich y la teoría marxista del arte (II)".

Escombros recibe el premio a las Experiencias Visuales 1989 otorgado por la AACA.

1991

Participa en la exposición colectiva "A Vicente Marotta" (Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori").

El grupo Escombros edita el objeto *El Gran Sueño Argentino*, 500 escombros del ex Albergue Warnes, distribuidos en cajas de cartón.

1992

Organiza con Bedoya "Gráfica Alternativa III" (Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori").

Escombros organiza la convocatoria "Arte a la Deriva", en la desembocadura del arroyo Vega, en Buenos Aires.

Participa como co-organizador de la *muestralibro* "500 Años de Represión".

Junto con Daniel Faunes y Miguel Melcón presenta en Marginalia la exposición "Basura de artista", junto con la difusión del manifiesto homónimo.

1993

Participa en las exposiciones "Eros místico" (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) y "Los Coleccionistas" (CCR).

Participa en la "1ª Muestra del Horror Urbano", organizada por la Fundación Ecológica Buenos Aires Alerta. Presenta la instalación *Basura de Artista III*, junto a Faunes, Paz y Volco (Centro Municipal de Exposiciones).

El grupo Escombros participa en la muestra "Arte en la calle en el Museo" (MAM) con *Mar*.

Colabora en el número 20 de *Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos*, editado por Vigo.

1994

Participa en la muestra colectiva "Enero negro" (Centro Cultural San Martín) y en la exposición de *Cuadernos del Sur*, que reúne a artistas plásticos que colaboraron con la publicación entre 1984 y 1994 (Liberarte).

Dicta con Volco el seminario "Multimedia. Objeto, con-

ory of art (II)."

Escombros obtained AACA's award for Experiencias Visuales 1989 [Visual Experiences 1989.]

1991

Romero participated in the "A Vicente Marotta" collective exhibition (Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori".)

The Escombros group produced the object called *El Gran Sueño Argentino [Argentina's greatest dream]*, 500 pieces of rubble inside cardboard boxes and taken from the ex Albergue Warnes (a hospital that was never finished, inhabited by squatters until its demolition in the early nineties.)

1992

Romero and Bedoya staged "Gráfica Alternativa III" (Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori").

Escombros organized the "Arte a la Deriva [Art Adrift]" initiative at the mouth of the Vega stream in en Buenos Aires.

Romero co-organized the "500 Años de Represión [500 Years of Repression]" *bookshow*.

With Daniel Faunes and Miguel Melcón he exhibited "Basura de artista [Artists' trash]" in Marginalia, where a manifesto by the same name was distributed.

1993

He participated in the "Eros místico" (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) and "Los Coleccionistas" (CCR) exhibitions.

He took part in the "1ª Muestra del Horror Urbano [First exhibition of Urban Horror]", organized by the Fundación Ecológica Buenos Aires Alerta [Buenos Aires Alerta Ecological Foundation] and presented the *Basura de Artista III* installation with Faunes, Paz, and Volco (Centro Municipal de Exposiciones).

The Escombros group participated in the "Arte en la calle en el Museo [Art in the street in the Museum]" exhibition (MAM) with a work entitled *Mar [The Sea.]*

Romero contributed to the 20th issue of de *Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos* published by Vigo.

1994

He participated in the "Enero negro [Black January]" collective exhibition (Centro Cultural San Martín) and

Carlos Alonso, Nora Aslan, Mireya Baglieto, Remo Bianchedi, Diana Dowek, León Ferrari, Rosa Fuertes, Carlos Gorriarena, Adolfo Nigro, Luis Felipe Noé, Daniel Ontiveros, Juan Carlos Romero y Marcia Schvartz. *Identidad*, 1998. Vista de la instalación en el Centro Cultural Recoleta. Archivo JCR [A view of the installation at the Centro Cultural Recoleta. JCR Archive]

cepto, espacio", en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón".

Participa en la mesa redonda "Nuevas tendencias artísticas", en el marco del "4° Congreso Nacional de Artistas Plásticos. 1° Encuentro de Artistas Plásticos de Quilmes", organizado por la SAAP (Museo Municipal de Artes Visuales "Víctor Roverano", Quilmes).

1995

Organiza con Bedoya "Andesground", cuarta edición de "Gráfica Alternativa", que consiste en una publicación colectiva y una exposición en Buenos Aires y en la Galería Parafernalia de Lima (Perú).

Participa en las muestras colectivas "Gráfica Alternativa", realizada en el marco de la "Semana de la Crítica" organizada por AACA (Galería Arcimboldo) y en "Libros de Artistas" (Galería de Arte Bookstore).

Participa de la mesa redonda "La labor del artista en tiempos de prevención", en el contexto de "SIDA '95. III Jornadas de Prevención, Drogodependencia y Educación Sexual para Jóvenes", organizadas por la Municipalidad de Buenos Aires (Centro Cultural Gral. San Martín).

Integra la mesa redonda "Arte, política y sindicatos" en

in the *Cuadernos del Sur* with other visual artists who contributed to this publication between 1984 and 1994 (Liberarte).

Romero and Volco held a seminar on "Multimedia. Objeto, concepto, espacio [Multimedia. Object, Concept, Space]" at the Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón".

He particpated in a round table about "Nuevas tendencias artísticas", in the context of the "4° Congreso Nacional de Artistas Plásticos. 1° Encuentro de Artistas Plásticos de Quilmes" organized by SAAP (Museo Municipal de Artes Visuales "Víctor Roverano", Quilmes).

1995

He and Bedoya organized "Andesground", the fourth edition of "Gráfica Alternativa", consisting of a collective publication and an exhibition held in Buenos Aires and at the Parafernalia Gallery in Lima (Peru.)

Romero took part in two collective exhibitions: "Gráfica Alternativa", in the context of the "Semana de la Crítica [Critique Week]" organized by AACA (Arcimboldo Gallery) and in "Libros de Artistas [Artists' Books]" (Bookstore Art Gallery.)

el Centro de Capacitación de la Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires (UTPBA), realizada en el marco del "1° Festival de Arte y Trabajo". En este mismo marco, junto con Agüero, Paz y Volco, con quienes integra el Grupo 4 para el 2000, distribuye el múltiple *El Fracaso*.

Participa en la exposición "Livros de Artista" (Galería Xico Stockinger, Porto Alegre, Brasil), en el contexto del "Encontro Latino-Americano de Artes Plásticas Brasil - Argentina".

Participa de la convocatoria de Escombros "Todos o Ninguno", con una instalación gráfica titulada *La desaparición*.

1996

Participa en la "V Bienal Internacional de Poesía Visual / Experimental" (Ciudad de México).

Participa como co-organizador de la *muestralibro* "Veinte años. 1976-1996", presentada en la Plaza de Mayo, durante la ronda de las Madres y en diferentes centros, y del libro de artista colectivo *Acerca del poder*, presentado en la Facultad de Psicología de la UBA.

Expone en "Arte BA '96" en la muestra "Gráfica '96" y participa en la exposición colectiva "Panorama del Grabado Argentino Contemporáneo" (Centro Cultural Borges).

Junto con Paz y Volco realiza la instalación *El fracaso* en la exposición "Eco. La última palabra" (Palais de Glace).

Participa en la mesa redonda "Circulación y promoción del arte", en el marco del "III Encontro Latino-Americano de Artes Plásticas" en el Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Brasil). En este mismo contexto presenta con el Grupo 4 para el 2000 la instalación *La Cruz del Sur* (Instituto Estadual de Artes Visuais, Museu de Arte Contemporânea, Porto Alegre).

1997

Participa en la *muestralibro* "Nunca más".

Expone en "Gráfica '97", en el marco de "Arte BA '97" (CCR), en "Libros de Artistas" (Galería Centoria) y en la "Muestra Internacional de Libros de Artista", organizada por el Centro de Arte Moderno de Quilmes (CAM).

Junto con Hilda Paz edita la revista de poesía visual y experimental *2 de Oro* (11 números, 1997-2001), publicada por el CAM. La revista se presenta en el "1° Encuentro Internacional de Publicaciones" en la Barraca Vorticista.

He participated in a round table about "La labor del artista en tiempos de prevención [The artist's task in times of prevention]" in the context of "SIDA '95. III Jornadas de Prevención, Drogodependencia y Educación Sexual para Jóvenes [AIDS 95. Third Encounter for Young People's Sexual Education, AIDS Prevention and Drug Addiction]" organized by the Buenos Aires City Hall at the Centro Cultural Gral. San Martín.

He also took part in a round table discussing "Arte, política y sindicatos [Art, politics, and trade unions]" at the Centro de Capacitación de la Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires [Buenos Airess Press Workers' Training Center (UTPBA)] in the context of the "1° Festival de Arte y Trabajo [First Art and Labor Festival]." There, Romero, Agüero, Paz, and Volco [all founders of Grupo 4 para el 2000] distributed the multiple entitled *El Fracaso [Failure.]*

Romero participated in the "Livros de Artista" exhibition (Galería Xico Stockinger, Porto Alegre, Brazil) within the "Encontro Latino-Americano de Artes Plásticas Brasil - Argentina".

He took part in an Escombros initiative entitled "Todos o Ninguno [Everyone or No One]" with a graphic installation called *La desaparición [The disappearance.]*

1996

Romero participated in the "V Bienal Internacional de Poesía Visual / Experimental" (Mexico City.)

He co-organized the "Veinte años. 1976-1996" *bookshow* presented at May Square during the Mothers' weekly walk and at other spaces as well. He was also involved in the collective artists' book *Acerca del poder [On power]*, presented at the Buenos Aires University School of Psychology.

He exhibited his work at the "Gráfica '96" exhibition in "Arte BA '96" and participated in the "Panorama del Grabado Argentino Contemporáneo" collective exhibition (Centro Cultural Borges.)

With Paz and Volco he presneted the *El fracaso* installation at the "Eco. La última palabra [Echo. The last word]" exhibition (Palais de Glace.)

He participated in the "Circulación y promoción del arte [Circulation and promotion of art]" round table in the context of the "III Encontro Latino-Americano de Artes Plásticas" at the Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Brazil). On that occasion his Grupo 4 para el 2000 presented the *La Cruz del Sur [Southern*

Dicta el seminario "De las palabras en libertad a la infografía" en Quilmes.

Participa en el "Encuentro Internacional de Grabado", organizado por el CAM en Quilmes.

Realiza el múltiple *Memoria de la materia*, como parte del proyecto de ediciones *Biopsia* de Vigo.

En el marco del "6° Encuentro Nacional de Grabado - 3° Latinoamericano", con sede en Resistencia (Chaco, Argentina), presenta una instalación gráfica y realiza el taller "De las palabras en libertad hacia la realidad virtual" en la plaza 25 de Mayo.

Recibe el Primer Premio del "V Salón de Dibujo de Santo Domingo" por *La desaparición II* (Museo de Arte Moderno de Santo Domingo, República Dominicana).

Junto con Fernando García Delgado inicia la publicación de *Vortex*, un afiche desplegable con un sistema de convocatoria abierto a la colaboración de artistas vinculados al arte correo y la poesía experimental.

Entre 1997 y 2001 publica numerosos artículos en la revista *Brújula*, editada por el CAM.

Participa en los homenajes a Edgardo Vigo (fallecido en noviembre), publicados en *Vortex* N° 1 y en *Brújula* N° 13.

1998

Participa en "El Libro de Artista en Latinoamérica. Primeras Jornadas Latinoamericanas del Libro de

Juan Carlos Romero durante la primera "acción gráfica" de la Mutual Art Gentina, 19 de junio de 1999. Archivo JCR [Juan Carlos Romero during the first "graphic action" carried out by the Mutual Art Gentina, June 19, 1999. JCR Archive].

Cross] installation. (Instituto Estadual de Artes Visuais, Museu de Arte Contemporânea, Porto Alegre.)

1997

Romero participated in the "Nunca más [Never more]" *bookshow*.

He exhibited his work in "Gráfica '97" in the context of "Arte BA '97" (CCR), in "Libros de Artistas [Artists' Books]" (Centoria Gallery), and at the "Muestra Internacional de Libros de Artista [Artist's Books International Exhibition]" organized by the Centro de Arte Moderno de Quilmes (CAM).

He and Hilda Paz coedited *2 de Oro,* a visual and experimental poetry magazine (11 issues, 1997-2001) published by CAM. The magazine was presentes at the "1° Encuentro Internacional de Publicaciones [First International Encounter of Publications]" at the Barraca Vorticista.

He held a seminar entitled "De las palabras en libertad a la infografía [From words in freedom to infography]" in Quilmes.

He partcipated in the "Encuentro Internacional de Grabado [International Printmaking Encounter]" organized in Quilmes by CAM.

As a part of Vigo's *Biopsia* publishing project, Romero made the *Memoria de la materia [Memory of Matter]* multiple.

In the context of the "6° Encuentro Nacional de Grabado - 3° Latinoamericano", held in Resistencia (Chaco, Argentina), he presented a graphic installation and ran a workshop about "De las palabras en libertad hacia la realidad virtual [From words in freedom to virtual reality]" at 25 de Mayo Square.

His *La desaparición II* (Museo de Arte Moderno de Santo Domingo, Dominican Republic) earned him the First Prize at the "V Salón de Dibujo de Santo Domingo [Santo Domingo Fifth Drawing Salon.]"

Romero and Fernando García Delgado begin to publish *Vortex*, a scroll down poster based on free contributions by mail art and experimental poetry artists.

Between 1997 and 2001 he published many articles in CAM's *Brújula* magazine.

He participated in homages to Edgardo Vigo, who had died in November. These homages were published in *Vortex* # 1 and *Brújula* # 13.

Artista" (Museo de la Ciudad, Salta, Argentina), donde presenta *Pan de papel*, y organiza con Hilda Paz la "VI Bienal Internacional de Poesía Experimental" en su sede de Quilmes. El evento reúne a artistas de 20 países en exposiciones que se realizan en México, Montevideo, Quilmes y La Plata.

Integra junto a Mónica García, Paz, Mariana Perota, Viviana Sasso y Alicia Zárate, el Grupo de Artistas Plásticos Solidarios (GAPS), vinculado a la Central de Trabajadores Argentinos (CTA). El grupo convoca a la *muestralibro* "Desocupación", presentada en la sede de la CTA de Buenos Aires y en la Plaza 1° de Mayo.

A partir de una convocatoria de Abuelas de Plaza de Mayo, realiza junto a los artistas Carlos Alonso, Nora Aslan, Mireya Baglieto, Remo Bianchedi, Diana Dowek, León Ferrari, Rosa Fuertes, Carlos Gorriarena, Adolfo Nigro, Luis Felipe Noé, Daniel Ontiveros y Marcia Schvartz, la instalación *Identidad* (CCR), con el propósito de colaborar con las Abuelas en la búsqueda de los nietos secuestrados con sus padres o nacidos en cautiverio durante la última dictadura.

Distribuye el múltiple *Summetria*, un CD con 10 minutos de silencio en homenaje a John Cage, en el marco del "1° Encuentro Internacional de Poesía Visual, Sonora y Experimental" en la Barraca Vorticista.

Organiza con García Delgado la convocatoria "Caminata-Homenaje a Duchamp".

Ilustra la portada de la revista *Vórtice* N° 13, editada por García Delgado.

El Grupo 4 para el 2000 realiza la muestra de cadáveres exquisitos "Y las señales por placer" (Auditorium UCMQ, Quilmes).

Participa en la *muestralibro* "Una deuda con los derechos humanos", convocada con motivo del 50° aniversario de la Declaración Universal de Derechos Humanos y como co-organizador en la convocatoria "Arte con/ciencia", publicación colectiva que reúne los trabajos de estudiantes secundarios y artistas plásticos, en torno a la prevención del VIH/SIDA y diversas adicciones. La publicación se presenta en la "25° Feria del Libro" y en el Centro Cultural Gral. San Martín.

Participa en las exposiciones colectivas "Otra Gráfica" (Fundación Andreani), "Cinco + Siete. Gráfica 98", presentada por la AACA (Galería Arcimboldo), "Multimedia" (Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán), "Libros de Artista. Un nuevo género" (Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario), "El arte

1998

He took part in "El Libro de Artista en Latinoamérica. Primeras Jornadas Latinoamericanas del Libro de Artista [The Artist's Book in Latin America. First Latin American Meetings for the Artist's Book]" (Museo de la Ciudad, Salta, Argentina), where he presented *Pan de papel [Paper bread]*. With Hilda Paz he organized the "VI Bienal Internacional de Poesía Experimental" on the Quilmes premises. Twenty artists contributed works to the exhibitions that were held in Mexico, Montevideo, Quilmes, and La Plata.

Romero, Mónica García, Paz, Mariana Perota, Viviana Sasso, and Alicia Zárate created the Grupo de Artistas Plásticos Solidarios (GAPS), connected to the Central de Trabajadores Argentinos [Argentine Workers' Central] (CTA). The group staged the "Desocupación [Unemployment]" *bookshow*, presented at CTA's headquarters in Buenos Aires and at 1° de Mayo Square.

On an initiative by Abuelas de Plaza de Mayo [Grandmothers of May Square], Romero, Carlos Alonso, Nora Aslan, Mireya Baglieto, Remo Bianchedi, Diana Dowek, León Ferrari, Rosa Fuertes, Carlos Gorriarena, Adolfo Nigro, Luis Felipe Noé, Daniel Ontiveros, and Marcia Schvartz created an installation called *Identidad* (CCR). They thus collaborated with the Grandmothers' search for their grandchildren who, during the last dictatorship, had been either kidnapped together with their parents or born in captivity.

In the context of the "1° Encuentro Internacional de Poesía Visual, Sonora y Experimental" at the Barraca Vorticista, he distributed the *Summetria* multiple, a CD including 10 silent minutes in homage to John Cage.

Romero and García Delgado staged the "Caminata-Homenaje a Duchamp [Walk in homage to Duchamp]" initiative.

He illustrated the front cover of *Vórtice* magazine's 13th issue, published by García Delgado.

The Grupo 4 para el 2000 staged the "exquisite corpses" exhibition, entitled "Y las señales por placer [And the signals for pleasure]" (Auditorium UCMQ, Quilmes).

He took part in the "Una deuda con los derechos humanos [A debt to human rights]" *bookshow*, organized to commemorate the 50th anniversary of the Universal Human Rights Declaration, and co-organized "Arte con/ciencia"*, a collective publication that gathered works by high school students and visual artists for the

Juan Carlos Romero y Fernando García Delgado en la exposición de estampillas de artistas en las escalinatas del Palacio Central del Correo de Buenos Aires, 1999. Fotografía de Osvaldo Jalil. Archivo JCR [Juan Carlos Romero and Fernando García Delgado at the artists' stamps exhibition on the front steps of the Palacio Central del Correo, Buenos Aires, 1999. Photograph by Osvaldo Jalil. JCR Archive].

de los libros de artista" (Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, México) y "Objetos" (organizada por el CAM, Auditorium UCMQ, Quilmes).

Realiza la instalación gráfica *La desaparición* en el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza y participa en el proyecto "De Todos los Santos", convocado por Ariadna Pastorini y Sebastián Linero.

Inicia con Álvaro Jiménez la publicación de *El Observador Daltónico*, "revista electrónica de arte y nuevos medios" en soporte papel y CD-Rom (2 números, 1998-1999)

1999

Participa en una muestra colectiva en homenaje al poeta, performer y editor mexicano Ulises Carrión, "Ulises Carrión. Cuatro décadas, el arte de los libros de artista" (Salas de Exposiciones de la Biblioteca de México).

Integra junto a numerosos artistas la Mutual Art Gentina, cuya primera "acción gráfica", una pegada de afiches con diferentes consignas, tiene lugar el 19 de junio en el microcentro de Buenos Aires. Junto con García Delgado edita un periódico que docu-

prevention of HIV and several addictions. The publication was presented at the "25° Feria del Libro" and at the Centro Cultural Gral. San Martín.

Romero participated in a number of collective exhibitions: "Otra Gráfica [A Different Kind of Graphic Art]" (Andreani Foundation), "Cinco + Siete. Gráfica 98 [Five plus Seven. Graphic 98]", presented by AACA (Arcimboldo Gallery), "Multimedia" (School of Arts at the National University of Tucumán), "Libros de Artista. Un nuevo género [Artist's Books. A new genre]" (Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario), "El arte de los libros de artista [The art of artists' books]" (Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, Mexico), and "Objetos" (organized by CAM at the UCMQ Auditorium, Quilmes.)

He exhibited his *La desaparición [The disappearance]* graphic installation at the Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza and participated in the "De Todos los Santos" project, called by Ariadna Pastorini and Sebastián Linero.

With Álvaro Jiménez, he issues *El Observador Daltónico*, "an electronic magazine for the arts and the new media" in print and CD-Rom (2 issues, 1998-1999)

menta el desarrollo de la acción.

Participa como co-organizador de la *muestralibro* "La desaparición", presentada en el Centro Cultural Recoleta, en el marco del coloquio "La Desaparición: memoria, arte y política".

El Grupo Ojo de Vidrio (ex GAPS) convoca a la *muestralibro* "El Candidato", presentada en el bar El Taller, en el Centro de Documentación e Investigación en Culturas de Izquierda en Argentina (CeDInCI) y en el hall del cine Cosmos.

La Mutual Art Gentina realiza la acción *Cierre de campaña*.

Recibe el Primer Premio en el certamen "Premio Internacional de Poesía Visual Vespella de Gaià" (Tarragona, España), por *La desaparición*.

Organiza con García Delgado una exposición de estampillas de artistas en las escalinatas del Palacio Central del Correo de Buenos Aires.

Desde 1999 participa como co-organizador de los "Encuentros de Poesía Visual, Sonora y Experimental" y del "Día del Arte Correo", impulsados por García Delgado desde el proyecto Vórtice.

2000

Es elegido el proyecto que presenta junto con Paloma Catalá del Río y Álvaro Jiménez en el concurso "Las trazas del tiempo", convocado por la Asociación de Docentes de la UNLP (ADULP) para la realización de un mural a instalarse en el patio del Rectorado de la universidad, en homenaje a los muertos y desaparecidos durante la última dictadura. El mural es inaugurado el 24 de marzo, con motivo de cumplirse un nuevo aniversario del golpe militar de 1976.

El Museo de Arte Moderno realiza la exposición "Juan Carlos Romero. Violencia", que recorre su obra gráfica de 1966 a 1978.

Participa en las muestras colectivas "Panorama del Grabado Argentino Contemporáneo" (Centro Cultural Paseo Quinta Trabuco, Florida) e "Instalando" (organizada por el CAM, Museo Municipal de Artes Visuales "Víctor Roverano", Quilmes).

Expone como artista invitado en la "I Bienal Argentina de Gráfica Latinoamericana", organizada por el Museo Nacional del Grabado (MNG).

Participa en el "I Coloquio Interdisciplinario de la Crítica. Teoría, poética y producción artística", con la ponencia "Cultura y participación". El coloquio es organi-

1999

Romero participated in a collective exhibition in homage to Mexican poet, performer, and publisher Ulises Carrión, ".Ulises Carrión. Cuatro décadas, el arte de los libros de artista [Ulises Carrión. Four decades. Art in artists' books]" (Exhibition Halls at Mexico Library.)

He and a number of other artists created the la Mutual Art Gentina, whose first "graphic action" consisted in gluing posters with various mottos in downtown Buenos Aires on June 19. Romero and García Delgado published a newspaper documenting the action.

He co-organized the "La desaparición" *showbook*, presented at the Centro Cultural Recoleta in the context of a symposium entitled "La Desaparición: memoria, arte y política [Disappearance: memory, art, and politics.]"

The Ojo de Vidrio Group (ex GAPS) calls the "El Candidato" *showbook*, presented at the El Taller bar in the Centro de Documentación e Investigación en Culturas de Izquierda en Argentina [Center for the Documentation and Research into Left Wing Cultures in Argentina] (CeDInCI) and at the lobby of the Cosmos cinema.

The Mutual Art Gentina staged the *Cierre de campaña [Campaign closure]* action.

Romero's *La desaparición* was awarded the First Prize at the "Premio Internacional de Poesía Visual Vespella de Gaià" contest (Tarragona, Spain.)

With García Delgado, he organized an exhibition of artists's stamps on the stairs of Buenos Aires Central Post Office.

As from 1999 he co-organized the "Encuentros de Poesía Visual, Sonora y Experimental" and the "Día del Arte Correo", fostered by García Delgado from the Vórtice project.

2000

The project presented by Romero, Paloma Catalá del Río, and Álvaro Jiménez at the "Las trazas del tiempo [The traces of time]" contest called by the Asociación de Docentes de la UNLP [UNLP Teachers' Association] (ADULP) was chosen for a mural work to be installed at the Rectorate's yard in homage to the dead and disppeared victims of the last dictatorship. The mural was inaugurated on March 24, on the anniversary of the 1976 military coup.

The Museo de Arte Moderno staged the "Juan Carlos Romero. Violencia" exhibition, which shows his graphic

zado por el CAM y la AACA.

Participa en la "7° Bienal de La Habana", organizada por el Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam, con la instalación gráfica *La desaparición*, que exhibe en el Fuerte de La Habana.

Organiza con García Delgado la muestra "La Plata Ciudad de Vigo" (Pasaje Dardo Rocha, La Plata).

2001

Integra el envío argentino a la "24th International Biennial of Graphic Arts" de Ljubljana (Eslovenia), donde exhibe *La palabra oculta*.

Presenta con Boccardo la instalación *Otras Voces*, a 25 años del golpe militar de 1976 (CCR).

Participa en las muestras colectivas "Tres décadas de grabado argentino. 60 - 70 - 80" (Museo Nacional del Grabado) e "Instantes Gráficos. El libro de artista" (Fundación Rozenblum). En esta última expone su libro de artista *Aliento de furia*.

Organiza con García Delgado la muestra "La Plata ciudad de las Diagonales" (Pasaje Dardo Rocha, La Plata).

Recibe el Premio a la Labor Docente otorgado por la AACA, en reconocimiento a su prolongada actividad en las escuelas "Prilidiano Pueyrredón" y "Ernesto de la Cárcova".

Hilda Paz y Juan Carlos Romero preparando el libro de artista *Rejunte*, publicado por La Marca Editora, 2005. Fotografía de Néstor Tellechea. Archivo JCR [Hilda Paz and Juan Carlos Romero working on *Rejunte,* an artist's book published by La Marca Editora, 2005. Photograph by Néstor Tellechea. JCR Archive].

works between 1966 and 1978.

He participated in two collective exhibitions: "Panorama del Grabado Argentino Contemporáneo [A View of Contemporary Argentinean Printmaking]" (Centro Cultural Paseo Quinta Trabuco, Florida), and "Instalando [Installing]" (organized by CAM, Museo Municipal de Artes Visuales "Víctor Roverano", Quilmes).

As a guest artist, he exhibited his work at the "I Bienal Argentina de Gráfica Latinoamericana" organized by the Museo Nacional del Grabado [National Museum of Prints] (MNG).

He brought his paper "Cultura y participación" to the "I Coloquio Interdisciplinario de la Crítica. Teoría, poética y producción artística [First Interdisciplinary Symposium on Critique. Art theory, poetics, and production]" organized by CAM and the AACA.

He participated in the "7° Bienal de La Habana", organized by the Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam, with the graphic installation entitled *La desaparición*, exhibited at the Havana Fortress.

With García Delgado, he organized the "La Plata Ciudad de Vigo [La Plata: Vigo's City]" exhibition (Pasaje Dardo Rocha, La Plata).

2001

His work *La palabra oculta [The hidden word]* was sent with those by other Argentine artists to the "24th International Biennial of Graphic Arts" in Ljubljana (Slovenia.)

Romero and Boccardo presented the *Otras Voces [Other Voices]* installation twenty-five years after the 1976 military coup (CCR.)

He participated in the "Tres décadas de grabado argentino. 60 - 70 - 80" (Museo Nacional del Grabado) and "Instantes Gráficos. El libro de artista" (Rozenblum Foundation) collective exhibitions. In the latter he exhibited his artist's book *Aliento de furia [The breath of wrath.]*

Romero and García Delgado organized the "La Plata ciudad de las Diagonales" exhibition (Pasaje Dardo Rocha, La Plata.)

As a token of recognition for his long career at the"Prilidiano Pueyrredón" and "Ernesto de la Cárcova" schools, Romero was awarded a Teaching Prize.

Between 2001 and 2005 he was a contributor to the *El Surmenage de la Muerta [The Dead Woman's Breakdown]* magazine, published by Fernando Fazzolari.

Entre 2001 y 2005 colabora en la revista *El Surmenage de la Muerta*, editada por Fernando Fazzolari.

2002

Presenta su instalación *La palabra oculta* en el Centro Cultural Borges, en el marco de la "II Bienal Argentina de Gráfica Latinoamericana".

Exhibe *collages* de su serie *Gritos*, junto con la instalación *6 minutos, 700 palabras* (Galería Arcimboldo).

2003

Participa en la muestra colectiva "Poéticas y discursos del grabado argentino" (MNG). También expone en el Museo de Arte y Memoria de La Plata, donde presenta sus obras *Cruel I* y *II*.

Organiza con Amalia Pérez Molek la intervención colectiva "Impreso en Argentina. Sábanas al viento" (MNG).

Expone en la sección de libros de artista de la "25th International Biennial of Graphics Arts" de Ljubljana.

Forma el grupo Artistas Plásticos Solidarios con Dowek, Ferrari, Ricardo Longhini, Ana Maldonado, Nigro y Noé y convoca a una marcha a la Embajada de Estados Unidos en repudio a la invasión a Irak. Con la calle como marco de intervención, Artistas Plásticos Solidarios participa en las marchas que se realizan anualmente en repudio al golpe militar del 24 de marzo de 1976 (desde 2004) y por la segunda desaparición de Julio López (desde 2006).

Participa en la exposición "Arte y Política de los 60", curada por Alberto Giudici (Palais de Glace), donde se exhibe parte de su instalación *Violencia*, de 1973.

Inicia con Hilda Paz la edición de la revista de poesía visual y experimental *La Tzara*.

Realiza la muestra individual "Provisorio" (FM La Tribu).

2004

Participa en las exposiciones colectivas "Instantes gráficos. Piel de papel" (MNG) y "Libros de Artista" (CCR) y organiza la muestra "DNI" (Galería 1/1 Caja de Arte).

Coordina con Marcelo Lo Pinto el ciclo de mesas redondas "Arte, política y pensamiento crítico" en el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Presenta la instalación fotográfica *Un giro de 180°* en el marco de los "XIII Encuentros Abiertos. Festival de la Luz" (Galería Arcimboldo).

Participa de una mesa redonda en el ciclo "Cómo

2002

Romero presented his installation *La palabra oculta* at the Centro Cultural Borges in the context of the "II Bienal Argentina de Gráfica Latinoamericana."

He exhibited *collages* from his *Gritos [Screams]* series and the installation *6 minutos, 700 palabras [6 minutes, 700 words]*(Arcimboldo Gallery.)

2003

He took part in the "Poéticas y discursos del grabado argentino [Poetics and discourses in Argentinean printmaking]" collective exhibition (MNG). He also exhibited works at the Museo de Arte y Memoria de La Plata, where he presented his works *Cruel I* and *II*.

With Amalia Pérez Molek, he organized a collective intervention entitled "Impreso en Argentina. Sábanas al viento [Printed in Argentina. Bedsheets in the wind.]" (MNG)

He exhibited his work in the artists' books section of the "25th International Biennial of Graphic Arts" in Ljubljana.

Romero, Dowek, Ferrari, Ricardo Longhini, Ana Maldonado, Nigro, and Noé created the Artistas Plásticos Solidarios Group and called a demonstration across from the American Embassy against the invasion of Iraq. With the street as their intervention space, Artistas Plásticos Solidarios have, since 2004, participated in the annual marches against the 1976 military coup and, since 2006, against the second disappearance of Julio López.

He participated in the "Arte y Política de los 60" exhibition, curated by Alberto Giudici (Palais de Glace), exhibiting a part of his 1973 *Violencia* installation.

Romero and Hilda Paz launched the visual and experimental poetry *La Tzara* magazine.

He held an individual exhibition entitled "Provisorio [Provisional]" (FM La Tribu.)

2004

He participated in the "Instantes gráficos. Piel de papel [Graphic moments. Paper skin]" (MNG) and "Libros de Artista" (CCR) collective exhibitions and organized the "DNI" exhibition (Galería 1/1 Caja de Arte.)

Romero and Marcelo Lo Pinto coordinated a series of round tables about "Arte, política y pensamiento crítico [Art, politics, and critical thinking]" at the Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Hilda Paz, Juan Carlos Romero y Teresa Volco durante una acción gráfica en el marco de la exposición "Arte de acción 1960-1990" en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1999. Fotografía de Néstor Tellechea. Archivo JCR [Hilda Paz, Juan Carlos Romero, and Teresa Volco during a graphic action in the context of the "Arte de acción 1960-1990" exhibition, held at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1999. Photograph by Néstor Tellechea. JCR Archive].

sobrevivir al conceptualismo", coordinado por Rafael Cippolini en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, dependiente de la UBA.

Participa en la exposición "Entre el silencio y la violencia. Arte contemporáneo argentino" (Espacio Fundación Telefónica).

Realiza con Diego Melero la performance *La Ciudad Anarquista Americana*, en IMPA, en el marco del "Primer Festival de Performance del Cono Sur".

2005

Participa en la exposición colectiva "Memoria, a 29 años", organizada por la Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional de Quilmes. Expone *Horror*.

El grupo Artistas Plásticos Solidarios convoca a una marcha con pancartas repudiando la visita a la Argentina del entonces presidente estadounidense George Bush (h.), bajo la consigna "Malvenido Mr. Bush".

Participa en la organización de la exposición "Artistas Plásticos por Kosteki y Santillán" (Palais de Glace), en homenaje a los piqueteros asesinados en junio de 2002 en la llamada "Masacre de Avellaneda".

He presented his *Un giro de 180° [A 180 degree turn]* photography exhibition within the "XIII Encuentros Abiertos. Festival de la Luz [13th Open Encounters. The Light Festival]" (Arcimboldo Gallery.)

He took part in a round table within the cycle "Cómo sobrevivir al conceptualismo [How to survive conceptualism]", coordinated by Rafael Cippolini at the UBA-related Centro Cultural Rector Ricardo Rojas.

He participated in the "Entre el silencio y la violencia. Arte contemporáneo argentino [Between silence and violence. Contemporary Argentinean Art]" (Espacio Fundación Telefónica.)

With Diego Melero, he carried out the performance entitled *La Ciudad Anarquista Americana* at IMPA, in the context of the "Primer Festival de Performance del Cono Sur [First Southern Cone Performatic Festival.]"

2005

Romero exhibited his work *Horror* at the "Memoria, a 29 años [Memory after 29 years]" collective exhibition, organized by the Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional de Quilmes [Department of Extended Studies of Quilmes National University.]

The Artistas Plásticos Solidarios Group calls a demonstration with banners against the visit of the then American president George Bush Jr. under the motto "Unwelcome Mr. Bush."

He participated in the organization of the "Artistas Plásticos por Kosteki y Santillán [Visual Artists for Kosteki and Santillán" exhibition (Palais de Glace) in homage to the two social activists murdered during the so-called "Avellaneda Massacre" in June 2002.

He held an individual exhibition of his graphic work at the Complejo Cultural Santa Cruz and another -"Lo bello y lo triste [The beautiful and the sad]"- of artist's books (Arcimboldo Gallery.)

He curated the "Proyecto librería [Bookstore project]" artist's books exhibition, held at the Museo de Bellas Artes "Dr. Urbano Poggi" (Rafaela, Santa Fe) and at the Espacio de Investigación de Arte Contemporáneo "La Caverna" (Rosario, Santa Fe) and participated in the "Portuñol / Portunhol" collective exhibition (Fundación Centro de Estudios Brasileños, Buenos Aires).

Romero and Hilda Paz coauthored an artist's book entitled *Rejunte* and published by La Marca Editora.

With García Delgado, he edited a book entitled *El Arte*

Realiza una exposición individual de su obra gráfica en el Complejo Cultural Santa Cruz y la muestra, también individual, de libros de artista "Lo bello y lo triste" (Galería Arcimboldo).

Cura la exposición de libros de artista "Proyecto librería", presentada en el Museo de Bellas Artes "Dr. Urbano Poggi" (Rafaela, Santa Fe) y en el Espacio de Investigación de Arte Contemporáneo "La Caverna" (Rosario, Santa Fe) y participa en la muestra colectiva "Portuñol / Portunhol" (Fundación Centro de Estudios Brasileños, Buenos Aires).

Realiza con Hilda Paz el libro de artista *Rejunte*, publicado por La Marca Editora.

Edita con García Delgado el libro *El Arte Correo en Argentina*, publicado por Vórtice Argentina Ediciones.

2006

Cura con Ana Longoni la exposición "30 Artistas / 30 Años", presentada en el marco del programa "30 Años. Estéticas de la memoria", que reúne diversas muestras, mesas redondas y un ciclo de cine, a 30 años del golpe militar de 1976 (CCR). En este mismo marco, el grupo Artistas Plásticos Solidarios participa en la muestra "Derechos humanos: antes y ahora".

Participa en las exposiciones "30 años con memoria" (Museo de Arte y Memoria, La Plata) y "Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985", curada por María Teresa Constantin (Fundación OSDE). En esta última se exhiben, entre otras obras, sus series *El placer y la nada* (1978) y *Camuflaje* (1980).

El grupo Artistas Plásticos Solidarios convoca a una marcha y publica una solicitada repudiando la invasión del Estado de Israel al Líbano.

Presenta con Lo Pinto la instalación *El jardín leído* (Filo).

Edita con García Delgado el libro *Poesía Visual Argentina* (publicado por Vórtice Argentina Ediciones) y organiza la exposición homónima en el Espacio de Investigación de Arte Contemporáneo "La Caverna".

Cura con Carla Rey la muestra colectiva "Libros de Artista de edición" (Galería Isidro Miranda) y participa con García Delgado en el proyecto "Estudio Abierto" (Palacio de Correos).

Conduce con Marcelo Lo Pinto el programa radial "El Gallito Ciego" en FM La Tribu.

Participa en la exposición colectiva "Livros de Artistas" (Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre).

Correo en Argentina [Mail Art in Argentina], published by Vórtice Argentina Ediciones.

2006

Romero and Ana Longoni curated the "30 Artistas / 30 Años" exhibition, in the context of the "30 Años. Estéticas de la memoria [Thirty Years. Aesthetics of Memory]" program, which comprised several exhibitions, round tables, and a movie cycle thirty years after the 1976 military coup (CCR). On the same occasion, the Artistas Plásticos Solidarios Group participated in the "Derechos humanos: antes y ahora [Human rights then and now]" exhibition.

Romero took part in the "30 años con memoria [Thirty years of memory]" (Museo de Arte y Memoria, La Plata) and "Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985 [Body and matter. Argentinean art between 1976 and 1985]" exhibitions. The latter was curated by María Teresa Constantin (OSDE Foundation.) Among others, he showed his series *El placer y la nada [Pleasure and nothingness]* (1978) and *Camuflaje* (1980).

The Artistas Plásticos Solidarios Group called a demonstration and published a press release against Israel's invasion of Lebanon.

Romero and Lo Pinto presented the *El jardín leído [The read garden]* installation (Filo).

With García Delgado, he edited the book entitled *Poesía Visual Argentina* (published by Vórtice Argentina Ediciones) and organized an exhibition of the same name at the Espacio de Investigación de Arte Contemporáneo "La Caverna."

Romero and Carla Rey curated the "Libros de Artista de edición" collective exhibition (Galería Isidro Miranda) and participated in the "Estudio Abierto [Open Studio]" project with García Delgado (Palacio de Correos.)

Romero and host the "El Gallito Ciego" radio program on FM La Tribu.

He participated in the "Livros de Artistas" collective exhibition (Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre.)

2007

The *Identidad* collective installation (1998) was presented at the "The Disappeared. Los desaparecidos" exhibition at New York's El Museo del Barrio.

With Fernando Traverso and the Taller Popular de Serigrafía he presented the "… Paredón [Wall]" exhibi-

Juan Carlos Romero con artistas y activistas del Chaco, 2009. Archivo JCR [Juan Carlos Romero with Chaco artists and activists, 2009. JCR Archive]

2007

La instalación colectiva *Identidad* (1998) es presentada en la exposición "The Disappeared. Los desaparecidos", con sede en El Museo del Barrio de Nueva York.

Con Fernando Traverso y el Taller Popular de Serigrafía presenta la exposición "… Paredón" (Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino").

Participa en "Arte Nuevo en La Plata 1960-1976" (CCR).

Junto a Eleanor Kent y García Delgado cura la exposición colectiva "Multiplicity / Multiplicidad. An Exhibition of Artistamps and Mailart Archives" (SomArts Bay Gallery, San Francisco).

Participa como co-organizador de la muestra de afiches "Che", convocatoria internacional en homenaje y memoria al Che Guevara (Patio Central de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA).

2008

Integra la mesa redonda "Arte, representación y violencia" en la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario, donde presenta un recorrido de su producción artística y política.

Participa en las exposiciones colectivas "Libros de Artista" (Galería 1/1 Caja de Arte) "Duchampiana" (Galería Arcimboldo), "Septiembre Amor" (Espacio de Investigación de Arte Contemporáneo "La Caverna").

Expone sus *Dibujos no dibujados* (1971) en la Galería tion (Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino".)

He took part in "Arte Nuevo en La Plata 1960-1976" (CCR).

Romero, Eleanor Kent, and García Delgado curated the "Multiplicity / Multiplicidad. An Exhibition of Artistamps and Mailart Archives" exhibition (SomArts Bay Gallery, San Francisco.)

He co-organized an exhibition of "Che" posters, an international initiative in homage to Che Guevara (Patio Central de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA [Central Yard at the Buenos Aires University School of Architecture, Design, and Town Planning.)

2008

Romero took part in a round table on "Arte, representación y violencia [Art, representation, and violece]" at the Facultad de Humanidades y Artes de Rosario, where he spoke comprehensively about his artistic and political production.

He participated in "Libros de Artista" (1/1 Caja de Arte Gallery), "Duchampiana" (Arcimboldo Gallery), and "Septiembre Amor" collective exhibitions (Espacio de Investigación de Arte Contemporáneo "La Caverna").

He exhibited his *Dibujos no dibujados [Undrawn drawings]* (1971) at 1/1 Caja de Arte Gallery.

He participated in the "Hombres de palabra. Tipo Grafías" exhibition, coordinated by Hilda Paz and Viviana Sasso (Federación Gráfica Bonaerense).

He exhibited his work in "Fotografía expandida" (1/1 Caja de Arte Gallery) during the "XV Encuentros Abiertos Festival de la Luz [15th Open Encounters Light Festival]."

Romero and Melero make a performance within the "Público" project (La Plata.)

He held an individual exhibition entitled "¡Viva la tipografía! Juan Carlos Romero. Afiches [Up with typography! Juan Carlos Romero. Posters]" (Barraca Vorticista.)

He took part in a round table in the cycle "Presencia de Duchamp [The Presence of Duchamp]" at the CCR 's Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones (CEDIP). He also co-organized the call to the second "Caminata-Homenaje a Duchamp [A Stroll to Honor Duchamp]", fostered by Vórtice.

He participated in the "Segunda Reunión de la Red Conceptualismos del Sur [Second Meeting of the Southern Conceptualisms Network]" held at the Centro

1/1 Caja de Arte.

Participa en la muestra "Hombres de palabra. Tipo Grafías", coordinada por Hilda Paz y Viviana Sasso (Federación Gráfica Bonaerense).

Expone en "Fotografía expandida" (Galería 1/1 Caja de Arte), en el marco de los "XV Encuentros Abiertos Festival de la Luz".

Realiza con Melero una performance en el marco del proyecto "Público" (La Plata).

Presenta la exposición individual "¡Viva la tipografía! Juan Carlos Romero. Afiches" (Barraca Vorticista).

Participa en una mesa redonda en el ciclo "Presencia de Duchamp" en el Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones (CEDIP) del CCR y como co-organizador de la convocatoria a la segunda "Caminata-Homenaje a Duchamp", impulsada desde Vórtice.

Participa en la "Segunda Reunión de la Red Conceptualismos del Sur", con sede en el Centro Cultural "Parque de España", Rosario. Integra desde entonces la Red.

El grupo Artistas Plásticos Solidarios edita la carpeta *Urgente*, con imágenes de 28 artistas, presentada en el Centro Cultural Borges.

Participa en la muestra colectiva "Celebración Día de los Muertos" (Barraca Vorticista).

2009

Presenta la exposición "¡Viva la tipografía! Juan Carlos Romero. Afiches" en el Espacio de Investigación de Arte Contemporáneo "La Caverna" y en la Galería de Arte Lola Mora (Pergamino, provincia de Buenos Aires).

Participa en la mesa redonda "El libro de artista: su origen, su desarrollo y su historia" (Fundación PROA).

El grupo Artistas Plásticos Solidarios convoca a una marcha y publica una solicitada en repudio a la invasión del Estado de Israel a la franja de Gaza.

Participa en las exposiciones "Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression. 60s - 80s / South America / Europe" (Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Alemania) y "En los márgenes del arte. Creación y compromiso político" (Centro de Estudios y Documentación del Museo d'Art Contemporani de Barcelona).

Expone *La palabra oculta* en la muestra "Diarios", en la que participan además Ferrari y Zabala, en el Espacio Cultural Nuestros Hijos de la Asociación Madres de

Cultural "Parque de España", Rosario. He has been a member of the network ever since.

The Artistas Plásticos Solidarios Group published a folder entitled *Urgente*, including works by 25 artists and presented at the Centro Cultural Borges.

He participated in the "Celebración Día de los Muertos [Celebration of the Day of the Dead]" collective exhibition (Barraca Vorticista.)

2009

Romero presented his "¡Viva la tipografía! Juan Carlos Romero. Afiches" exhibition at the Espacio de Investigación de Arte Contemporáneo "La Caverna" and at the Lola Mora Art Gallery (Pergamino, Province of Buenos Aires.)

He took part in a round table on "El libro de artista: su origen, su desarrollo y su historia [Origin, development, and history of the artist's book]" (Fundación PROA.)

The Artistas Plásticos Solidarios Group called a demonstration and published a press release against Israel's invasion of the Gaza Strip.

Romero participated in the "Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression. 60s - 80s / South America / Europe" (Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Germany) and in the "En los márgenes del arte. Creación y compromiso político [On the edges of art. Creation and political commitment]" exhibitions (Study and Documentation Center at the Museo d'Art Contemporani in Barcelona.)

He exhibited *La palabra oculta* in the "Diarios [Newspapers]" exhibition at the Espacio Cultural Nuestros Hijos de la Asociación Madres de Plaza de Mayo. Other contributors were Ferrari and Zabala. He also brought his work to this space for the "Aproximaciones al caos [Approaches to Chaos]" exhibition.

He launched the graphic action *Todos somos negros [We are all Blacks]* in the context of the "Tercera Reunión de la Red Conceptualismos del Sur [Third Meeting of the Southern Conceptualisms Network]" at the Spanish Cultural Center in Santiago de Chile and on the front wall of the Museo de Arte Contemporáneo.

Romero and Carla Rey curated the "Papel. Sujeto / objeto [Paper. Subject/Object]" collective exhibition (Palais de Glace.)

The OSDE Foundation presented a retrospective exhibition of his work under the name "I. Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra

Plaza de Mayo. En el mismo espacio participa en la exposición "Aproximaciones al caos".

Inicia la acción gráfica *Todos somos negros*, en el marco de la "Tercera Reunión de la Red Conceptualismos del Sur" en el Centro Cultural de España en Santiago de Chile y en el frente del Museo de Arte Contemporáneo.

Cura con Carla Rey la muestra colectiva "Papel. Sujeto / objeto" (Palais de Glace).

La Fundación OSDE presenta una retrospectiva de su obra bajo el nombre "I. Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra".

El grupo Artistas Plásticos Solidarios publica una solicitada en repudio a la represión de los obreros de Kraft y realiza dos exposiciones en el Salón "Rector Ricardo Suárez" de la Universidad de Rosario y en el Museo de Arte y Memoria de La Plata.

Realiza en la Casa de la Memoria de Resistencia (Chaco) el taller "Intervenciones urbanas y gráfica política", organizado por la Comisión Provincial de la Memoria, en el marco de las actividades por los 33 años de la llamada Masacre de Margarita Belén, cuando son torturados y ejecutados 22 montoneros.

Convocado por la Galería de Casa Ensamble de Bogotá, realiza la intervención *Basta la Palabra*, referida a la violencia de género.

Participa en la muestra colectiva "Celebración Día de los Muertos" (Barraca Vorticista).

2010

Muestra "Todos somos negros" en la Galería Perro Verde, donde realiza una exposición y una pegatina de afiches en la calle, y en la presentación del libro *Conceitualismos do Sul / Conceptualismos del Sur* en el Centro Cultural de España en Buenos Aires.

El grupo Artistas Plásticos Solidarios realiza una muestra en el Museo de Arte de Tigre.

Cura la exposición "Museo del Objeto Contemporáneo" en el Espacio de Investigación de Arte Contemporáneo "La Caverna".

[Cartographies of the body, roughness of the word]."

The Artistas Plásticos Solidarios Group published a press release against repression of Kraft's workers and held two exhibitions at the Rosario University "Rector Ricardo Suárez" Hall and at the Museo de Arte y Memoria de La Plata.

At the Casa de la Memoria in Resistencia (Chaco), Romero created a workshop called "Intervenciones urbanas y gráfica política [Urban interventions and political graphics]", organized by the Comisión Provincial de la Memoria in the context of the commemoration of the 33rd anniversary of the Margarita Belén Massacre, during which 22 *montoneros* were tortured and killed.

Invited by the Galería de Casa Ensamble in Bogota, Romero carried out an intervention named *Basta la Palabra [Trust the word]* and dealing with gender violence.

He participated in the "Celebración Día de los Muertos" exhibition (Barraca Vorticista.)

2010

Romero exhibited "Todos somos negros" at the Perro Verde Gallery, where he held an exhibition and glued posters on the outside adjacent walls. He also presented a book entitled *Conceitualismos do Sul / Conceptualismos del Sur* at the Spanish Cultural Center in Buenos Aires.

The Artistas Plásticos Solidarios groups staged an exhibition at the Museo de Arte de Tigre.

Romero curated an exhibition entitled "Museo del Objeto Contemporáneo [A Museum for Contemporary Objects]" at the Espacio de Investigación de Arte Contemporáneo "La Caverna" ["La Caverna" Research Space for Contemporary Art.]

* This is a pun. The literal translation of this name is "art with science", but in Spanish the first syllable of the word conscience (con) is the preposition "with". Thus the title refers to science as well as to consciousness. [T.N.]

Bibliografía / Bibliography

I. Publicaciones de Juan Carlos Romero / Juan Carlos Romero Publications

I.1. Libros / Books

(con Eduardo Leonetti). *Conciencia del Arte*, Buenos Aires, Arte y Política, 1975.

(como compilador junto a Fernando García Delgado). *El Arte Correo en Argentina*, Buenos Aires, Vórtice Argentina Ediciones, 2005 [edición bilingüe español-inglés].

(como compilador junto a Fernando García Delgado). *Poesía Visual Argentina*, Buenos Aires, Vórtice Argentina Ediciones, 2006.

(como coordinador junto a Marcelo Lo Pinto). *Arte, política y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2006.

I.2. Artículos / Articles

"Notas para una teoría de la fotografía", *Fotovisión*, Año 1, Nº 1, Buenos Aires, abril de 1971.

(con Carlos Catuogno). "La crítica de arte y la educación". *ArteMúltiple*, Nº 9, Buenos Aires, 1979.

Informe Salvaje, Año I, Nº 1, Buenos Aires, 5 de mayo de 1985 [Publicado también en Longoni, Ana y Gustavo Bruzzone (comps.). *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008].

"De otro modo". *Expresión*, Nº 3, Buenos Aires, junio de 1988.

"Héctor Raurich y la teoría marxista del arte", *1º Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, UBA, 1989.

"Héctor Raurich y la teoría marxista del arte (II)", *2º Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. "Articulación del discurso escrito con la producción artística en Argentina y Latinoamérica. Siglos XIX y XX"*, Buenos Aires, CAIA, Contrapunto, 1990.

"Agustín Casasda. "Fotografía de la revolución mexicana", *Vea Más*, Año 1, Nº 11, Buenos Aires, 6 de diciembre de 1990.

"Video Arte en el Museo Nacional de Bellas Artes", *Vea Más*, Año 1, Nº 12, Buenos Aires, 21 de diciembre de 1990.

"Museo de Telecomunicaciones", *Contacto de*

Telecom, Año 1, N° 1, Buenos Aires, noviembre de 1991.

"La lucha de los artistas contra el olvido", *Madres de Plaza de Mayo*, N° 100, Buenos Aires, agosto de 1993 [Publicado también en Longoni, Ana y Gustavo Bruzzone (comps.). *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008].

"Pour voir le futur de l'art Argentin, un regard sur son passe", *Ena*, N° 237, París, diciembre de 1993.

"La línea 'Herida'", *ba/p*, N° 1, Buenos Aires, Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, 1997.

"Acerca del Libro de Artista", *Nolix Anitnegra*, Año 6, N° 18, Buenos Aires, julio de 1997 [Publicado también en *Brújula*, N° 10, Quilmes, septiembre de 1997].

"Performance", *Brújula*, N° 11, Quilmes, octubre de 1997.

"Gráfica participativa", *Brújula*, N° 12, Quilmes, noviembre de 1997.

"Una lectura diferente", *Brújula*, N° 17, Quilmes, junio de 1998.

"Arte y freezer", *Brújula*, N° 18, Quilmes, julio de 1998.

"Buenos Aires no duerme: 'Cómo ir al Mac Donald'", *Brújula*, N° 19, Quilmes, agosto de 1998.

"El compromiso es un acto, no una palabra", *Brújula*, N° 21, Quilmes, octubre de 1998.

"Tres artistas y una sola idea", *Brújula*, N° 22, Quilmes, noviembre de 1998.

"Un arte efímero y participativo", *Brújula*, N° 23, Quilmes, diciembre de 1998.

"Arte y tolerancia (acerca de Charly García)", *Brújula*, N° 24, Quilmes, marzo de 1999.

"Todo por dos pesos (una nueva estética urbana)", *Brújula*, N° 26, Quilmes, mayo de 1999.

"Una razón para vivir: entre el olvido y la memoria", *Brújula*, N° 28, Quilmes, julio de 1999.

"El libro de la vida y de la muerte", *Brújula*, N° 29, Quilmes, agosto de 1999.

"Experimentando o cómo fabricar a Dolly", *Brújula*, N° 31, Quilmes, octubre de 1999.

"Artistas, políticos y elecciones", *Brújula*, N° 32, Quilmes, noviembre de 1999.

"El duro ejercicio de la intolerancia (sobre el arte)", *Brújula*, N° 33, Quilmes, diciembre de 1999.

"En el tercer milenio el dominio de los números también llega al arte", *Brújula*, N° 34, Quilmes, marzo de 2000.

"Inevitablemente otro siglo para el arte", *Brújula*, N° 35, Quilmes, abril de 2000.

"Entre santos y demonios de la realidad", *Brújula*, N° 37, Quilmes, junio de 2000.

"Cultura o turismo cultural. Una verdadera disyuntiva del gobierno", *Brújula*, N° 38, Quilmes, julio de 2000.

"Nuevamente los funcionarios", *Brújula*, N° 39, Quilmes, agosto de 2000.

"Cultura y Participación (Ponencia en el I Coloquio Interdisciplinario de la Crítica)", *Brújula*, N° 40, Quilmes, septiembre de 2000.

"La relación entre lo privado y lo público", *Brújula*, N° 41, Quilmes, octubre de 2000.

"La desaparición", edición de *Página/12* con motivo de la participación del artista en la *7ma. Bienal de La Habana*, 2000.

"Desocupación: una nueva muestra-libro", *Políticas de la Memoria*, Año III, N° 3, Buenos Aires, CeDInCI, octubre de 2000.

"Muestralibro", *La Desaparición: Memoria, Arte y Política*, Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2000.

"Una foto", *Juan Carlos Romero: Violencia*, edición de *Página/12* con motivo de la muestra homónima en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, marzo de 2000.

"Regreso de La Habana", *ramona*, N° 9-10, Buenos Aires, diciembre de 2000-marzo de 2001.

"No fue censura", *ramona*, N° 9-10, Buenos Aires, diciembre de 2000 - marzo de 2001.

"Sismo y racismo" [sobre Graciela Sacco], *ramona*, N° 9-10, Buenos Aires, diciembre de 2000 - marzo de 2001.

"A 25 años", *ramona*, N° 11, Buenos Aires, abril-mayo de 2001.

"Entre el riesgo país y la sensación térmica", *El Surmenage de la Muerta*, Año 1, N° 1, Buenos Aires, junio de 2001.

"¿Cultura para todos? La exposición de Picasso en La Plata", *Brújula*, N° 45, Quilmes, abril de 2001.

"Acumulando crueldad y dinero", *El Surmenage de la Muerta*, Año 1, N° 2, Buenos Aires, octubre de 2001 [Publicado también en el N° 11, diciembre de 2004].

"La gráfica en el camino de la experimentación", *Brújula*, N° 52, Quilmes, noviembre de 2001.

"Vuelos, sueños y mundos cercanos", *El Surmenage*

de la Muerta, Año 1, N° 3, Buenos Aires, diciembre de 2001.

"Desde la realidad al puro juego", *Pizza de Poesía Concreta*, La Plata, edición del Grupo Escombros, 2002.

"Diagonal Cero", *En Marcha*, Año V, N° 27, La Plata, agosto de 2002.

"Solamente blanco de Carla Rey", *Southward Art*, Año 4, N° 8, Buenos Aires, septiembre de 2002 - febrero de 2003.

"El reposo del guerrero", *El Surmenage de la Muerta*, Año 2, N° 6, Buenos Aires, diciembre de 2002.

"Los miedos del Fundamentalismo Estético Occidental", *El Surmenage de la Muerta*, Año 4, N° 9, Buenos Aires, mayo de 2004.

"Una cara cotidiana", *El Surmenage de la Muerta*, Año 4, N° 10, Buenos Aires, octubre de 2004.

"Pasando revista a HOTEL DaDÁ", *ramona*, N° 46, Buenos Aires, octubre de 2004.

"Una mirada acerca de la futura educación artística", *Revista do Instituto Arte das Américas*, Volumen 1, Año 2, Belo Horizonte, julio-diciembre de 2004.

"Más de treinta años", en Fernando García Delgado y Juan Carlos Romero (comps.). *El Arte Correo en Argentina*, Buenos Aires, Vórtice Argentina Ediciones, 2005.

(con Fernando García Delgado) "Todo lo que Ud. quería saber del Arte Correo", *ramona*, N° 49, Buenos Aires, abril de 2005.

"geométrico, contemporáneo, socialista, participativo, abstracto, generativo, conceptual, cinético, plástico, callejero, concreto, realista, futurista, digital, moderno, argentino, político..." [conversación entre Horacio Zabala, Juan Carlos Romero, Fabiana Barreda, Luján Funes, Marcelo de la Fuente, Alicia Herrero, Magdalena Jitrik, Leonardo Solaas, Leo Mercado e Ignacio Amespil], *ramona*, N° 50, Buenos Aires, mayo de 2005.

"El alma zen", *El Surmenage de la Muerta*, Año 5, N° 12, Buenos Aires, mayo de 2005.

"Artista" [sobre Antonio Berni], *ramona*, N° 54, Buenos Aires, septiembre de 2005.

"Las dos caras de la ley", *El Surmenage de la Muerta*, Año 5, N° 13, Buenos Aires, septiembre de 2005.

"El espacio blanco de *Zaum*", en: Fernando García Delgado y Juan Carlos Romero (comps.). *Poesía Visual Argentina*, Buenos Aires, Vórtice Argentina Ediciones, 2006.

"Cómo conocí a Franco Venturi", en: Mabel Grimberg (ed.). *Franco Venturi. Homenaje*, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2006.

"Un sueño", en: *desenfoque. Entre el arte y la comunicación*, Buenos Aires, La Tribu, 2006.

"Escuelas de arte para la época", *ramona*, N° 77, Buenos Aires, diciembre de 2007.

S/t, en: Hugo Masoero. *Arte, violencia y representación,* Facultad de Humanidades y Arte-Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Rosario, Laborde Editor, 2009.

"Tiempo de violencia en tres fotos", en: *Nuna Mangiante. Corralito*, Buenos Aires, Patricia Rizzo editora, 2009.

(con Jorge Santiago Perednik y Alonso Barros Peña). "Tesis sobre historia de la Poesía Experimental Argentina", *El Surmenage*, capítulo II, Año 2, N° 3, Buenos Aires, noviembre de 2009.

I.3. Textos en catálogos de exposiciones / Texts on exhibition catalogues

Centro de Experimentación Visual (Mario Casas, Raúl Mazzoni, Jorge Pereira, Roberto Rollié y Juan Carlos Romero). *Sistemas*, Buenos Aires, Galería Carmen Waugh, 1970.

"De la realidad nacional n. 12: El lunfardo - lenguaje argentino", *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 1972.

S/t, *Arte e ideología en CAYC al aire libre*, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación, 1972.

S/t, *Yo, yo. Muestra de grabados de Susana Rodríguez*, Buenos Aires, Galería H, 1973.

S/t, *Exposición de artistas mujeres. Homenaje a Lola Mora*, Luján, Museo de Bellas Artes, 1975.

S/t, *Susana Rodríguez. Grabados*, Buenos Aires, Galería Carmen Waugh, 1976.

(con Juan Carlos García Palou y Emilio Renart). "Trabajos de convivencia en la plástica". *Convivencia*, Buenos Aires, Galería ArteMúltiple, 1976.

S/t, *Susana Rodríguez. Grabados*, Buenos Aires, Galería Birger, 1977.

S/t, *Susana Rodríguez (A mis amigos...)*, Buenos Aires, Galería Carlos Roshenbursch, 1979.

S/t, *Grabado: Arte para muchos*, Buenos Aires, Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", 1985.

"Para Hilda", *Hilda Paz expone*, Bernal, Biblioteca Pública y Complejo Cultural Mariano Moreno, 1985.

"Para una definición de la gráfica alternativa", *Gráfica Alternativa. Artistas con Fotocopias*, Buenos Aires, Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", 1987.

S/t, *Litografías. Joaquín Fernández 86/87*, Buenos Aires, Museo de Telecomunicaciones, 1987.

"Lo múltiple, inmediato y efímero", *Gráfica Alternativa. Artistas con Fotocopias II*, Buenos Aires, Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", 1988.

S/t. *Pancartas II*, La Plata, edición Grupo Escombros, 1988.

"Las pirámides de María Vallecino", *María Vallecino. Eros y Tanatos*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1991.

S/t, *Memoria del Agua VII. Una instalación de Alfredo Martínez Portillo*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1991.

"8 Grabadores 8", *8 Grabadores 8*, Avellaneda, Casa de Cultura de Avellaneda, 1991.

"Electrografía-fotocopia-xerografía", *Gráfica Alternativa 3*, Buenos Aires, Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", 1992.

(con Daniel Faunes y Miguel Melcón). "Basura de artista", *Basura de Artista*, Buenos Aires, Marginalia, 1992.

(con Daniel Faunes y Teresa Volco). *Manifiesto de la basura. La basura en el arte. El arte de la basura. Basura de artista. Basura de ser artista*. Buenos Aires, Galería Marina Atellier, 1994.

S/t, *Daniel Faunes. Monocopias*, San Isidro, Museo Histórico Municipal "Brigadier Gral. Juan Martín de Pueyrredón", 1994.

"Acerca del poder", *Acerca del poder. Libro de Artista*, Buenos Aires, Facultad de Psicología de la UBA, 1996.

S/t, *Faunes. Despojos y ternura*, Buenos Aires, Galería Arcimboldo, 1996.

S/t, *Intervenciones urbanas*, Buenos Aires, Plaza Thays, 1997.

"Cristales de agua suspendidos de Fernando Bedoya", *Fernando Bedoya*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1998.

"La desaparición", edición de *Página/12* con motivo de la participación del artista en la *7ma. Bienal de La Habana*, 2000.

S/t, *I Bienal Argentina de Gráfica Latinoamericana*, Buenos Aires, Museo Nacional del Grabado, 2000.

"Acerca del Libro de Artista", *Instantes Gráficos. El libro de artista*, Buenos Aires, Fundación Rozenblum, 2001.

"6 minutos 700 palabras", *6 minutos 700 palabras. Instalación*, Buenos Aires, Galería Arcimboldo, 2002.

"La calle en la obra de Filomía", *Carlos Filomía. Activismo político-cultural*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2003.

"Provisorio", *Juan Carlos Romero. Provisorio*, Buenos Aires, La Tribu, 2003-2004.

"La barrera de la piel", *Instantes Gráficos. Piel de Papel*, Buenos Aires, Museo Nacional del Grabado, 2004.

S/t, *Juan Carlos Romero. Un giro de 180°*, Buenos Aires, Galería Arcimboldo, 2004.

"Juan Carlos Romero y la catástrofe", *Andrea Juan. Getting Over*, Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica, 2004.

"La ciudad americana de hoy", *La Ciudad Anarquista Americana*, Buenos Aires, IMPA La Fábrica, 2004.

S/t, *Lo bello y lo triste. Libros de Artista*, Buenos Aires, Galería Arcimboldo, 2005.

(con Ana Longoni). S/t, *30 artistas / 30 años*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2006.

"Geometría orgánica", *Geometría orgánica*, Buenos Aires, 1/1 Caja de Arte, 2008.

S/t, *¡Viva la tipografía! Juan Carlos Romero. Afiches*, Buenos Aires, Barraca Vorticista, 2008 [Publicado también en una edición de *Página/12* con motivo de la exposición homónima del artista en La Caverna de Rosario].

S/t, *2ª. Feria Americana. Indumentaria y accesorios para épocas de violencia urbana*, Rosario, La Caverna, 2008.

I.4. Publicaciones on-line / On-line Articles

- "Edgardo A. Vigo: 'en definitiva, un arte contradictorio'", Buenos Aires, verano de 1999, www.eavigo.com.ar/escritos/en_definitiva_un_arte_contradictorio.htm.

- "Arte y educación artística: enemigos naturales?", ponencia en el Auditorio de la Alianza Francesa, 2 de septiembre de 2002, www.elbasilisco.com/aftrans-siet4.htm>.

(con Fernando García Delgado). "El Arte Correo en

Argentina", *Arteamérica*, N° 9, www.arteamerica.cu/9/dossier/artecorre.htm

I.5. Revistas editadas por Juan Carlos Romero / Magazines edited by Juan Carlos Romero

Dos de Oro (coedición con Hilda Paz, 1997-2001)

Vortex (coedición con Fernando García Delgado, desde 1997)

El Observador Daltónico (coedición con Álvaro Jiménez, 1998-1999)

La Tzara (coedición con Hilda Paz, desde 2003)

II. Publicaciones sobre Juan Carlos Romero / Publications about Juan Carlos Romero

II.1. Libros / Books

Davis, Fernando. *I. Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.

II.2. Artículos en revistas y otras publicaciones especializadas / Articles in magazines and other specialized publications

Davis, Fernando. "Entre *Swift en Swift* y *Violencia*. Representaciones de la violencia en la obras gráfica de Juan Carlos Romero en los primeros 70", *Jornadas de Hum. H. A. "La crisis de la representación"*, Bahía Blanca, Departamento de Humanidades - Área Historia del Arte, Universidad del Sur, 2005 [CD-Rom].

Davis, Fernando. "Cuerpo y violencia en la obra gráfica de Juan Carlos Romero. Dispositivos críticos y estrategias de apropiación", *IV Jornadas de Arte y Arquitectura en Argentina*, La Plata, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (FBA-UNLP) e Instituto de Estudios de Hábitat (FAU-UNLP), 2006 [CD-Rom].

Davis, Fernando. "Prácticas críticas y estrategias de apropiación en la obra de Juan Carlos Romero", *Papers d'Art*, N° 93, Fundació Espais d'Art Contemporani, Girona, 2° semestre de 2007 [edición trilingüe catalán-español-inglés].

II.3. Prensa / Press

Castilla, Américo. "Juan Carlos Romero - Violencia. Un mensaje que necesita mayor proyección", *Mayoría*, Buenos Aires, 22 de abril de 1973.

Dedemeyer, Louise. "Juan Carlos Romero en la Fundación Osde. La mirada política", *Arte Al Día*, N° 168, Buenos Aires, octubre de 2009.

Farji, Eva y Ana Alonso. "Juan Carlos Romero. 'Artista Grupal'", entrevista publicada en *Nolix Anitnegra*, Año 9, N° 31, Buenos Aires, marzo-abril de 2000.

FVh. "La violencia en el arte", *7 y 50*, La Plata, 4 de mayo de 1973.

Lebenglik, Fabián. "Sistemas circulatorios del grabado", *Página/12*, Buenos Aires, 29 de septiembre de 2009.

Morris, Silvina. "Viva la tipografía", *La Opinión*, Pergamino, 9 de octubre de 2009.

Oliveras, Elena. "Juan Carlos Romero", *Art Nexus*, N° 37, agosto-octubre de 2000.

S/a. "4.000.000 m² de la Ciudad de Buenos Aires", *Fotovisión*, Año 1, N° 1, Buenos Aires, abril de 1971.

S/a. "Una estética de la sociedad que sufrimos. Violencia Show", *Así*, Año XIX, N° 882, Buenos Aires, 1 de mayo de 1973.

S/a. "De las palabras en libertad a la infografía", *Brújula*, N° 6, Quilmes, mayo de 1997.

S/a. "Violencia: muestra de Juan Carlos Romero en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires", *Brújula*, N° 34, Quilmes, marzo de 2000.

Verlichak, Victoria. "Romero, el memorioso", *Noticias*, Buenos Aires, 23 de junio de 2001.

Villar, Eduardo. "Un arte lleno de enigmas", *Ñ*, Año VI, N° 312, Buenos Aires, 19 de septiembre de 2009.

II.4. Catálogos de exposiciones / Exhibition Catalogues

Glusberg, Jorge. S/t, *Violencia*, Buenos Aires, CAYC, 1973.

Davis, Fernando. "Los 'dibujos no dibujados' de Juan Carlos Romero", *Dibujos no dibujados / 1971 / Juan Carlos Romero*, Buenos Aires, 1/1 Caja de Arte, 2008.

Kosak, Claudia. "Un relato tipográfico", *¡Viva la tipografía! Juan Carlos Romero. Afiches*, Buenos Aires, Barraca Vorticista, 2008

Longoni, Ana. "Todos los gritos, el grito", *Juan Carlos Romero. Gritos*, Buenos Aires, Galería Arcimboldo, 2002.

Paley, Marcos. S/t, *Juan Carlos Romero*, Buenos Aires, Galería Arte Nuevo, 1971.

Rabossi, Cecilia. S/t, *Juan Carlos Romero. Violencia*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 2000.

Verlichak, Victoria. "Juan Carlos Romero: The Memory Keeper", *24th International Biennial of Graphic Arts*, Liubiana, 2001.

II.4. Publicaciones on-line / On-line Articles

Davis, Fernando. "Critical Practices and Strategies of Appropriation in the Work of Juan Carlos Romero", *Vivid [Radical] Memory. Radical Conceptual Art revisited: A social and political perspective from the East and the South*, 2007, www.vividradicalmemory.org/htm/workshop/bcn_Essays/Romero_Davis_eng.pdf

Espinosa, Luis. "La palabra a contrapelo", *ramonaweb*, 2008, www.ramona.org.ar/node/23452.

Pérez, Claudio L. "Sobre Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra", *Agenda del Sur*, N° 108, octubre de 2009, www.agendadelsur.com.ar/anteriores/octubre09.html.

Pérez, Virginia y Víctor F. Sita. "La palabra como objeto. Entrevista a Juan Carlos Romero", www.vortice-argentina.com.ar/escritos/entrevista_juan_carlos_romero.htm.

Suárez, Ana. "Un relato tipográfico", *ramonaweb*, 2008, www.ramona.org.ar/node/23335.

Suárez, Ana. "Cartografías del cuerpo…", *ramonaweb*, 2009, /www.ramona.org.ar/node/28516.

III. Publicaciones generales / General Publications

III.1. Libros y artículos en revistas y otras publicaciones especializadas / Books and articles in magazines and other specialized publications

Alonso, Rodrigo. "Ansia y Devoción. Una mirada al arte argentino reciente", en: Alonso, Rodrigo y Valeria González. *Ansia y Devoción. Imágenes del presente*, Buenos Aires, Fundación PROA, 2003.

Alonso, Rodrigo. "Siempre es tiempo de no ser cómplices", *ramona*, N° 55, Buenos Aires, octubre de 2005.

Antelo, Raúl. "Delectación morosa: imagen, identidad y testimonio", *Punto de Vista*, Año XXII, N° 64, agosto de 1999.

Casanegra, Mercedes. "Entre el silencio y la violencia", en: Elena Oliveras (ed.). *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*, Buenos Aires, Emecé, 2008.

Castillo, Luz. *Entrevistas*, Buenos Aires, Arte x Arte, 2004.

Cippolini, Rafael. "Algo así como 'Mitologías de la violencia'", *ramona*, N° 23, Buenos Aires, mayo de 2002.

Cippolini, Rafael. *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.

Costantin, María Teresa. *Cuerpo y materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2006.

Coronato, Silvia e Ilda Teresa Lucchini. "La Plata y la dictadura", *ramona*, N° 18, Buenos Aires, noviembre de 2001.

Davis, Fernando. "Aperturas y límites del grabado argentino en la década del ochenta. El caso de 'Gráfica Experimental' (1986-1988)", *4° Encuentro de Investigación en Arte y Diseño*, La Plata, Facultad de Bellas Artes, Bachillerato de Bellas Artes, UNLP, 2003.

Davis, Fernando. "Poéticas y discursos del 'nuevo grabado': la experimentación en el grabado argentino en la década del 60", *2das. Jornadas de Arte Argentino*, La Plata, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2004 [CD-Rom].

Davis, Fernando. "Imágenes y representaciones del grabado en los '70: espacio urbano, medios y violencia", *Primeras Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, La Plata, Secretaría de Ciencia y Técnica, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2004 [CD-Rom].

Davis, Fernando. "El grabado en el 'paisaje de las comunicaciones'. Intercambios y préstamos entre la obra gráfica y los medios de comunicación en los primeros '70", *CIDIAP. 1° Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual*, La Plata, Departamento de Publicaciones de la Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2005 [CD-Rom].

Davis, Fernando. "El 'nuevo grabado' en la década del 60. Entre aperturas, desplazamientos e impugnaciones", *IX Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, Red Nacional de Investigadores en Comunicación, Instituto Académico Pedagógico de

Ciencias Sociales - Universidad de Villa María, 2005 [CD-Rom].

Davis, Fernando. "Grabado, industria gráfica y medios de comunicación. Pasajes y transposiciones (1964-1974)", *III Jornadas sobre Arte y Arquitectura en Argentina*, Facultad de Bellas Artes- Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Arquitectura y Urbanismo- Instituto de Estudios de Hábitat, UNLP, 2005 [CD-Rom].

Davis, Fernando. "El conceptualismo como categoría táctica", *ramona*, N° 82, Buenos Aires, julio de 2008.

Davis, Fernando. "Prácticas 'revulsivas'. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo", en: Cristina Freire y Ana Longoni (orgs.). *Conceitualismos do Sul / Conceptualismos del Sur*, São Paulo, Annablume, 2009.

De Rueda, María de los Ángeles. "Utopías en la calle", *Arte & utopía. La ciudad desde las artes visuales*, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2003.

De Rueda, María de los Ángeles. "Cuerpos replicantes: sobre las *Pancartas* de Escombros y el arte múltiple", *CIDIAP. 1° Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual*, La Plata, Departamento de Publicaciones de la Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2005 [CD-Rom].

Dolinko, Silvia. "Tecnología y campo gráfico: artistas con fotocopias", *Epílogos y prólogos para un fin de siglo. VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1999.

Dolinko, Silvia. *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003.

Dolinko, Silvia. "Fotocopias en la gráfica: la tecnología como una alternativa al canon", *Revista Instituto Cultura Puertorriqueña*, Año 5, N° 10, San Juan de Puerto Rico, julio-diciembre de 2004.

Dorfles, Gillo. *Últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Labor, 1976.

Espinosa, César Horacio. "Recorrido por la poesía visual y experimental latinoamericana", *Revista Instituto Cultura Puertorriqueña*, Año 5, N° 10, San Juan de Puerto Rico, julio-diciembre de 2004, pp. 76-86.

Fèvre, Fermín. "La crisis de las vanguardias", en: VV.AA. *La pintura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1975.

Freire, Cristina. *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*, São Paulo, Iluminuras, 1999.

Gache, Belén. "Arte Correo: el correo como medio táctico", en: García Delgado, Fernando y Juan Carlos Romero (comps.). *El Arte Correo en Argentina*, Buenos Aires, Vórtice Argentina Ediciones, 2005.

García Canclini, Néstor. "El artista en la ciudad. Para un replanteo político de la función de las vanguardias artísticas", *Revista de la Universidad*, N° 24, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1972.

García Canclini, Néstor. "*Vanguardias artísticas y cultura popular*", *Transformaciones*, N° 90, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973.

Gené, Marcela. "Algunas reflexiones en torno al grabado en la Argentina en la década del 70", *2das. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, Contrapunto, 1990.

Giunta, Andrea. "Arte y (re)presión: cultura crítica y prácticas conceptuales en Argentina", en: VV.AA. *Arte, historia e identidad en América Latina: Visiones comparativas*, tomo III, México DF, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1994.

Giunta, Andrea. "Destrucción-creación en la vanguardia argentina del sesenta: entre *Arte Destructivo* y 'Ezeiza es Trelew'", en: VV.AA. *Arte y violencia*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1995 [Publicado también en *Razón y Revolución*, N° 4, otoño de 1998].

Glusberg, Jorge. *Retórica del arte latinoamericano*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1978.

Glusberg, Jorge. "El Grupo de los Trece", en: VV.AA. *Arte Argentino Contemporáneo*, Madrid, 1979.

Glusberg, Jorge. *Del Pop-Art a la Nueva Imagen*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.

González, Valeria. "La colección contemporánea del Castagnino en el panorama del arte argentino", *Arte Argentino Contemporáneo*, Rosario, MACRO, 2004.

Grüner, Eduardo. "Arte y Terror: una cuestión 'moderna'", *Pensamiento en los Confines*, N° 18, Buenos Aires, junio de 2006.

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

Indij, Guido (ed.). *Hasta la victoria, stencil!*, Buenos Aires, la marca, 2004.

Jonshon, Dexter. "Al tercer mundo con amor desarrollado", *ramona*, N° 9-10, Buenos Aires, diciembre de

2000-marzo de 2001.

Longoni, Ana. "Investigaciones Visuales en el Salón Nacional: la historia de un atisbo de modernización que terminó en clausura", en: Marta Penhos y Diana Wechsler (coords.). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999.

Longoni, Ana. "El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia", en: VV. AA. *I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. IX Jornadas del CAIA. "Poderes de la imagen"*, CAIA, Buenos Aires, 2001 [CD-Rom].

Longoni, Ana. "Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en la Argentina de los sesenta y setenta", en: Oyarzún, Pablo, Nelly Richard y Claudia Zaldívar (eds.). *Arte y Política*, Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Universidad Arcis, 2005.

Longoni, Ana. "'Vanguardia' y 'revolución', ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70", *Brumaria*, N° 8, Madrid, primavera de 2007.

Longoni, Ana y Gustavo Bruzzone (comps.). *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

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 [reedición EUDEBA 2008].

López Anaya, Fernando. *El grabado argentino en el siglo XX. Principales instituciones promotoras*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963.

López Anaya, Jorge. *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Emecé, 1997.

López Anaya, Jorge. "Más allá del radicalismo político en el arte argentino", *Art Nexus*, N° 28, abril-junio de 1998.

López Anaya, Jorge. "Significado y contenido", *Lápiz*, Año XIX, N° 158/ 159, Madrid, 1999.

López Anaya, Jorge. *Ritos de fin de siglo. Arte argentino y vanguardia internacional*, Buenos Aires, Emecé, 2003.

López Anaya, Jorge. *Arte Argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*, Buenos Aires, Emecé, 2005.

Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1974.

Moret, Zulema. *Artistas de lo que queda. Las escrituras de Escombros*, Madrid, Trama, 2006.

Nessi, Ángel Osvaldo (dir.). *Diccionario Temático de las Artes en La Plata*, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 1982.

Nogueira, Fernanda y Fernando Davis. "Gestionar la precariedad. Potencias poético-políticas de la red de arte correo", *Artecontexto*, N° 24, Madrid, 2009.

Oropeza, Mariano. "Las contradicciones del artista. El caso del Grupo 'Escombros'", *IV Jornadas de Estudios e Investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2000.

Padín, Clemente. "Arte correo: utopía o transgresión", *Revista Instituto Cultura Puertorriqueña*, Año 5, N° 10, San Juan de Puerto Rico, julio-diciembre de 2004.

Pérez Rocca, Juan Pablo. "Controversias en la plaza Roberto Arlt: entre el testimonio y la producción artística de Alfredo Portillos", *V Jornadas. Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filofía y Letras, UBA, 2002.

Pérez, Juan Pablo. "La tierrita sagrada. Repensar los 'Conceptualismos Latinomericanos' en los setenta el caso de Alfredo Portillos", *ramona*, N° 91, Buenos Aires, junio de 2009.

Svanascini, Osvaldo. *Grabadores Argentinos Contemporáneos*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Críticos de Arte, 1996.

Taverna Irigoyen, Jorge M. "El grabado en la Argentina (1945-1965)", *Historia General del Arte en la Argentina*, tomo IX, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2003.

Usubiaga, Viviana. "Memoria histórica y memoria pictórica en el arte argentino de la redemocratización", *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis. II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. X Jornadas CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2003.

III.2. Prensa / Press

A. C. "Arte en cambio", *El Día*, La Plata, 2 de junio de 1973.

Ameijeiras, Hernán. "'Gráfica alternativa III' rescata el uso de la tecnología en el arte", *La Maga*, Buenos Aires, 21 de octubre de 1992.

Ameijeiras, Hernán. "El 'Proyecto Erotizarte' reúne una variada producción de arte erótico", *La Maga*, Buenos Aires, 10 de marzo de 1993.

Ameijeiras, Hernán. "'El arte político es para meter

dedos en el culo de la gente'", *La Maga*, Buenos Aires, 16 de junio de 1993.

Aubele, Luis Ángel. "García Palou, Renart y Romero. Exponen obras que no aceptan lo habitual", *La Opinión*, Buenos Aires, 21 de octubre de 1976.

Baliari, Eduardo. "48° Salón Anual de Santa Fe. El Grabado", *Clarín*, Buenos Aires, 27 de mayo de 1971.

Battistozzi, Ana María. "La plasticidad de la memoria", *Clarín*, Buenos Aires, 20 de diciembre de 1998.

Battistozzi, Ana María. "Cuando el arte busca seducir y alagar al público", *Clarín*, Buenos Aires, 1 de abril de 2000.

Battistozzi, Ana María. "Una muestra sobre la utopía", *Clarín*, Buenos Aires, 28 de septiembre de 2002.

Battistozzi, Ana María. "Las formas de la violencia", *Revista Ñ*, Buenos Aires, 11 de diciembre de 2004.

Battistozzi, Ana María y Eduardo Villar. "Pintar la crisis", *Revista Ñ*, Buenos Aires, 12 de junio de 2004.

Battistozzi, Ana María. "Lo latinoamericano ya no es lo que era", *Revista Ñ*, Buenos Aires, 28 de noviembre de 2009.

Benavidez Bedoya, Alfredo. "Panorama del grabado argentino contemporáneo", *Nolix Anitnegra*, Año 8, N° 28, Buenos Aires, julio - agosto de 1999.

Benavidez Bedoya, Alfredo. "A vital médium", *Printmaking Today*, volumen 8, N° 2, Londres, verano de 1999.

Blejman, Mariano. "¿Con un cura o con un artista?", *Página/12*, Buenos Aires, 29 de diciembre de 2004.

B.O. "Fotos: ¿para qué?", *Análisis*, N° 527, Buenos Aires, 20 de abril de 1971.

Burn, Guy. "Crónica de Londres", *Goya. Revista de Arte*, N° 108, Madrid, 1972.

Caffera, Carlos. "Primer Encuentro Internacional de Grabado de Montevideo", *La Hora Cultural*, Año III, N° 164, 12 de noviembre de 1988.

Cambri, Lala. "Vespella de Gaià transforma su premio de poesía visual en homenaje a Brossa", *El País*, Madrid, 3 de mayo de 1999.

Caride, Vicente P. "El grabado", *La Nación*, Buenos Aires, 5 de septiembre de 1971.

Casanegra, Mercedes. "El artista y el contexto", *La Nación*, Suplemento *ArteBA*, Buenos Aires, 4 de diciembre de 2004.

Castillo R., Rodrigo. "Audaces artistas sacan sus sábanas al sol", *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 23 de abril de 2004.

Cippolini, Rafael. "No quemes esas cartas", *Clarín*, Suplemento "Cultura y Nación", Buenos Aires, 2 de febrero de 2002.

Claiman, Carlos. "El grabado y la escultura en el Salón de Santa Fe", *La Nación*, Buenos Aires, 26 de mayo de 1969.

Claiman, Carlos. "Riqueza del grabado en el Salón de Santa Fe", *La Nación*, Buenos Aires, 25 de mayo de 1971.

C.M. "Un salón para la polémica", *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 11 de agosto de 1973.

Chiérico, Osiris y Jorge López Anaya. "Huellas del grabado ayer y hoy", *Artinf*, Año 13, N° 70/ 71, invierno de 1988.

Derbecq, Germaine. "Prix Braque", *Le quotidien*, Buenos Aires, 1 de junio de 1964.

Dieguez Videla, Albino. "Grabados experimentales", *La Prensa*, 9 de agosto de 1998.

Espartaco, Carlos. "Gráfica y experiencia. Reunión de 5 artistas", *Artinf*, N° 66/ 67, primavera de 1987.

Faccaro, Rosa. "Gráfica espacial", *Clarín*, Buenos Aires, 1 de noviembre de 1986.

Fèvre, Fermín. "Otras formas de arte gráfico", *Clarín*, Buenos Aires, 22 de agosto de 1998.

Fiel, Cecilia. "Arte 60. La década de la provocación", *Arte al Día*, N° 159, Buenos Aires, octubre de 2008.

Fernández, Jorge Luis. "Con engrudo, por amor al arte", *La Nación*, Buenos Aires, 26 de junio de 1999.

Gache, Belén. "Gráfica alternativa. Artistas con fotocopias II", *Fin de Siglo*, N° 18, diciembre de 1988.

Gaffoglio, Loreley. "Niños y artistas se asocian para crear conciencia ecológica", *La Nación*, Buenos Aires, 28 de octubre de 2005.

Galli, Aldo. "Cuadros santafecinos y obras en papel en las Salas Nacionales de Exposición", *La Nación*, Buenos Aires, 9 de abril de 1988.

Galli, Aldo. "Del conceptualismo a la pintura pintada", *La Nación*, Buenos Aires, 9 de abril de 2000.

Galli, Aldo. "Balance del 2000", *La Nación*, Buenos Aires, 31 de diciembre de 2000.

Ganuza, A. E. "El Arte de Sistemas llegó a La Plata?", *7 y 50*, La Plata, febrero de 1973.

García Navarro, Santiago. "Tecnología y sentimientos", *La Nación*, Buenos Aires, 7 de enero de 2001.

Giudici, Alberto. "Un paseo crítico por la realidad argentina", *Clarín*, Buenos Aires, 23 de noviembre de 2002.

Giudici, Alberto. “Esperanza encajonada”, *Revista Ñ*, Buenos Aires, 10 de enero de 2004.

Giudici, Alberto. “Cuando la noche parecía eterna”, *Revista Ñ*, Buenos Aires, 3 de junio de 2006.

Glusberg, Jorge. “Verso un’ approssimazione strutturale dell’ ‘Arte de Sistemas’”, *Moda e società*, N° 8, noviembre-diciembre de 1972.

González Cortiñas, Fernanda. “Los ‘80, una mirada plástica”, *Página/12*, Suplemento “Rosario”, Buenos Aires, 23 de septiembre de 1997.

González Toro, Alberto. “Diez artistas y un repudio al último golpe militar”, *Clarín*, Buenos Aires, 18 de marzo de 2001.

Grinstein, Eva. “Buen desembarco argentino en Cuba”, *El Cronista*, Buenos Aires, 29 de noviembre de 2000.

H. A. “Juan Carlos Romero: ‘El Museo puede dar más’”, *La Maga*, Buenos Aires, 1 de febrero de 1995.

Hernández Rosselot. “El Barrio de San Telmo en una Nueva Galería”, *La Razón*, Buenos Aires, 12 de septiembre de 1964.

Hernández Rosselot. “Trienal de las Provincias y Luz de París”, *La Razón*, Buenos Aires, 20 de mayo de 1967.

Hernández Rosselot. “Los Premios: Palanza y 58 Salón Nacional”, *La Razón*, Buenos Aires, 11 de octubre de 1969.

Hernández Rosselot. “Bárbaro, la luz, Aguiar y un premio”, *La Razón*, Buenos Aires, 18 de octubre de 1969.

Hernández Rosselot. “Integración y varios planteos estéticos”, *La Razón*, Buenos Aires, 18 de abril de 1970.

Hernández Rosselot. “El Grabado: Un Arte al Alcance de Todos”, *La Razón*, Buenos Aires, 24 de abril de 1971.

Hernández Rosselot. “Schiavoni y el 48° Salón de Arte de Santa Fe”, *La Razón*, Buenos Aires, 29 de mayo de 1971.

Hernández Rosselot. “Urruchúa y Grabadores Latinoamericanos”, *La Razón*, Buenos Aires, 26 de junio de 1971.

Hernández Rosselot. “Panorama del Grabado Argentino Actual”, *La Razón*, Buenos Aires, 10 de julio de 1971.

Isola, Laura. “Cómo salirse de las casillas”, *Página/12*, Suplemento *Radar*, Buenos Aires, 24 de diciembre de 2000.

Kolesnicov, Patricia. “Emotivas imágenes de las víctimas de la dictadura”, *Clarín*, Buenos Aires, 23 de marzo de 2001.

Kolesnicov, Patricia. “Una carta abierta con críticas a la gestión del Centro Cultural Recoleta”, *Clarín*, Buenos Aires, 6 de agosto de 2008.

Lara B., Carolina. “Libros de artistas abren galería”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 31 de julio de 2002.

Lebenglik, Fabián. “Páginas de artista para salir a ver el mundo por un canal nuevo”, *Página/12*, Buenos Aires, 25 de febrero de 1992.

Lebenglik, Fabián. “Gráfica Alternativa III. Cómo prolongar cabeza y manos”, *Página/12*, Buenos Aires, 27 de octubre de 1992.

Lebenglik, Fabián. “Otra vuelta al centro”, *Página/12*, Buenos Aires, 27 de abril de 1993.

Lebenglik, Fabián. “La elocuencia de los espejos”, *Página/12*, Suplemento *Radar*, Buenos Aires, 6 de diciembre de 1998.

L. F. “Una exposición de arte moderno”, *El Día*, La Plata, 5 de octubre de 1974.

Lindman, Jorge. “Par pagar su entrada, introduzca algunos cospeles”, *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 1984.

López Anaya, Jorge. “Gráfica experimental en futuras exposiciones”, *La Nación*, Buenos Aires, 2 de enero de 1988.

López Anaya, Jorge. “Testimonios de la cultura del siglo XX”, *La Nación*, Buenos Aires, 16 de enero de 2000.

López Anaya, Jorge. “Panfletos, cuadros y libros”, *La Nación*, Buenos Aires, 3 de diciembre de 2000.

López Anaya, Jorge. “Conceptualismo político”, *La Nación*, Buenos Aires, 22 de diciembre de 2002.

Lucas, Edmundo A. “Experiencia colectiva”, *Somos*, Año 1, N° 5, Buenos Aires, 22 de octubre de 1976.

M. M. L. “Singularidades en el XX Salón de M. del Plata”, *La Nación*, Buenos Aires, 23 de febrero de 1961.

Monzón, Hugo. “Experiencias visuales y pintura en busca del hombre de la calle”, *La Opinión*, Buenos Aires, 20 de mayo de 1971.

Monzón, Hugo. “Con materiales de uso cotidiano se habilitó una muestra al aire libre”, *La Opinión*, Buenos Aires, 12 de noviembre de 1971.

Monzón, Hugo. “Atractiva reseña del arte cinético

argentino de los últimos diez años", *La Opinión*, Buenos Aires, 20 de noviembre de 1971.

Monzón, Hugo. "Dos muestras de arte conceptual exhiben divergentes propuestas", *La Opinión*, Buenos Aires, 19 de julio de 1972.

Monzón, Hugo. "Un salón heterogéneo pero sin mayores experiencias", *La Opinión*, Buenos Aires, 22 de agosto de 1972.

Monzón, Hugo. "Obras polémicas y planteos ideológicos en la nueva edición del premio Acrilicopaolini", *La Opinión*, Buenos Aires, 10 de agosto de 1973.

Monzón, Hugo. "Esencial base política en una muestra de Arte Nuevo", *La Opinión*, Buenos Aires, 20 de diciembre de 1973.

Monzón, Hugo. "Una excelente muestra con témperas de Antonio Berni", *La Opinión*, Buenos Aires, 23 de noviembre de 1974.

Oldenburg, Bengt. "Margarita Paksa y su hilo de Ariadna en el San Martín", *La Razón*, Suplemento Arte y Espectáculos, Buenos Aires, 29 de septiembre de 1986.

Páez, Natalia. "Libros de artista: un género que renueva el mundo visual", *Clarín*, Buenos Aires, 18 de enero de 2005.

Paz, Hilda. "El grabado: arte múltiple, arte solidario", *Brújula*, N° 14, Quilmes, marzo de 1998.

Paz, Hilda. "2 de Oro", *En Marcha*, Año V, N° 27, La Plata, agosto de 2002.

Perazzo, Nelly. "Artistas de La Plata", *Art Nexus*, N° 67, diciembre de 2007-febrero de 2008.

Picabea, María Luján. "Artistas plásticos, en una marcha en repudio a Bush", *Clarín*, Buenos Aires, 24 de octubre de 2005.

Ponisio, Laura y otros. "Grupo Artistas Plásticos Solidarios. La calle en el arte, el arte en la calle", *Puentes*, Año 9, N° 27, La Plata, diciembre de 2009.

Rader, Gudrun. "Grafik aus Argentinien", *Berner Zeitung*, Berna, 12 de octubre de 1988.

Ranzani, Oscar. "Un homenaje de artistas para Kosteki y Santillán", *Página/12*, Buenos Aires, 22 de septiembre de 2005.

Reches, Gabriel "La tarde en que los chicos le pusieron más color a la vida", *Clarín*, Buenos Aires, 22 de octubre de 2000.

S/a. "Inauguran mañana el VI Salón Estímulo de Arte", *El Día*, La Plata, 6 de octubre de 1960.

S/a. "El Grabado y la Monocopia en el XX Salón de Arte", *La Capital*, Mar del Plata, 1961.

S/a. "El Ministro de Educación inauguró el Salón de Arte de Mar del Plata", *La Capital*, Mar del Plata, 21 de febrero de 1961.

S/a. "El arte del grabado llega a las plazas", *La Nación*, Buenos Aires, 27 de octubre de 1963.

S/a. "Aspectos del XXIII Salón de Mar del Plata", *La Nación*, Buenos Aires, 4 de marzo de 1964.

S/a. "Fue entregado el Premio Georges Braque", *La Nación*, Buenos Aires, 6 de mayo de 1964.

S/a. "Inauguróse el Salón Manuel Belgrano de Artes Plásticas y entregáronse los premios", *La Prensa*, Buenos Aires, 8 de agosto de 1964.

S/a. "Del Museo Provincial y 'The Hards'", *Noticias*, Tucumán, 7 de septiembre de 1964.

S/a. "'Arte Duro': Tres grabadores en procura de una nueva expresión", *Noticias*, Tucumán, 10 de septiembre de 1964.

S/a. "Fue inaugurado ayer el XVIII Salón de Arte Bonaerense", *El Día*, La Plata, 23 de noviembre de 1964.

S/a. "Quedó inaugurado en Mar del Plata su 24° salón anual de arte", *La Nación*, Buenos Aires, 23 de febrero de 1965.

S/a. "Grabado argentino en España", *La Nación*, Buenos Aires, 6 de noviembre de 1965.

S/a. "Colectiva", *Clarín*, Buenos Aires, 16 de diciembre de 1965.

S/a. "Aspectos del salón santafesino de arte", *La Nación*, Buenos Aires, 26 de mayo de 1967.

S/a. "Será inaugurado hoy el Salón Nacional de Arte", *La Nación*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1967.

S/a. "Las avanzadas del siglo", *La Nación*, Buenos Aires, 19 de octubre de 1968.

S/a. "Adjudicáronse los premios del LVIII Salón Nacional", *La Nación*, Buenos Aires, 1 de octubre de 1969.

S/a. "Persistencia del grabado", *La Nación*, Buenos Aires, 14 de octubre de 1969.

S/a. "Mesa redonda. La Nueva Fotografía", *Fotografía Universal*, Año VIII, N° 70, Buenos Aires, febrero de 1970.

S/a. "Nace el primer museo del grabado", *Mercado*, 30 de octubre de 1969.

S/a. "Intento de sistemas", *La Nación*, Buenos Aires, 4 de abril de 1970.

S/a. "Centro de Experimentación Visual de La Plata: todos para uno", *El Día*, La Plata, 5 de abril de 1970.

S/a. "Ahora, sistematicémonos", *Análisis*, N° 473, Buenos Aires, 7 de abril de 1970.

S/a. "El consumidor en el juego", *Periscopio*, N° 30, Buenos Aires, 14 de abril de 1970.

S/a. "Arte en 'S'", *Análisis*, Año X, N° 491, Buenos Aires, 11 de agosto de 1970.

S/a. "Continuidad del grabado", *La Nación*, Buenos Aires, 19 de septiembre de 1970.

S/a. "Sistemas", *El Litoral*, Santa Fe, 22 de septiembre de 1970.

S/a. "Inauguración de una muestra", *Nuevo Diario*, Santa Fe, 25 de septiembre de 1970.

S/a. "Grupo Buenos Aires", *La Nación*, Buenos Aires, 13 de noviembre de 1970.

S/a. "Investigaciones Visuales", *La Nación*, Buenos Aires, 21 de noviembre de 1970.

S/a. "Un lento despertar", *La Nación*, Buenos Aires, 24 de abril de 1971.

S/a. "Algunas opiniones sobre la muestra argentina en el Camden Arts Centre", *Fotovisión*, N° 2, Buenos Aires, mayo-junio de 1971.

S/a. "El camino del tabaco", *Primera Plana*, N° 437, Buenos Aires, 15 de junio de 1971.

S/a. "Panoramas y documentos", *La Nación*, Buenos Aires, 26 de junio de 1971.

S/a. "Qué es el grabado", *La Nación*, Buenos Aires, 10 de enero de 1971.

S/a. "'Grabados en el mar'", *La Capital*, Mar del Plata, 23 de febrero de 1971.

S/a. "Grabados en el mar", *Primera Plana*, N° 424, Buenos Aires, 16 de marzo de 1971.

S/a. "Dibujo, más que nunca", *Análisis*, N° 526, Buenos Aires, 13 de abril de 1971.

S/a. "Dibujos", *Clarín*, Buenos Aires, 22 de abril de 1971.

S/a. "Arte para todos", *La Nación*, Buenos Aires, 24 de abril de 1971.

S/a. "Una comedia inaguantable", *Primera Plana*, N° 430, Buenos Aires, 27 de abril de 1971.

S/a. "Arte y fotografía" [Mesa redonda coordinada por Miguel Ángel Otero en el CAYC], *Fotografía Universal*, Año IX, N° 85, Buenos Aires, mayo de 1971.

S/a. "Subir o no subir, is the question", *Primera Plana*, N° 433, Buenos Aires, 18 de mayo de 1971.

S/a. "Cinética y economía de medios en una muestra sin atractivos", *La Opinión*, Buenos Aires, 1 de junio de 1971.

S/a. "Grabados", *Clarín*, Buenos Aires, 1 de julio de 1971.

S/a. "Un panorama impreciso", *La Nación*, Buenos Aires, 10 de julio de 1971.

S/a. "Muestra latinoamericana de grabado", *El Día*, La Plata, 19 de julio de 1971.

S/a. "Intercambio de niveles", *La Nación*, Buenos Aires, 13 de noviembre de 1971.

S/a. "Experiencias y Esculturas al Aire Libre", *La Razón*, Buenos Aires, 20 de noviembre de 1971.

S/a. "Las tribulaciones de los Horacios", *Primera Plana*, N° 460, Buenos Aires, 23 de noviembre de 1971.

S/a. "La dimensión desconocida", *Primera Plana*, N° 469, Buenos Aires, 25 de enero de 1972.

S/a. "El arte de la rebelión", *Primera Plana*, N° 493, Buenos Aires, 11 de julio de 1972.

S/a. "*Organiza un concurso fotográfico el Centro de Arte y Comunicación*", *La Opinión*, Buenos Aires, 5 de agosto de 1972.

S/a. "Intención y materia", *La Nación*, Buenos Aires, 5 de agosto de 1972.

S/a. "Las perfecciones acrílicas", *Primera Plana*, N° 499, Buenos Aires, 22 de agosto de 1972.

S/a. "Grupo 7", *La Nación*, Buenos Aires, 25 de noviembre de 1972.

S/a. "Grupo de los Trece", *La Nación*, Buenos Aires, 23 de diciembre de 1972.

S/a. *"¿Qué es la cultura nacional? El arte y la realidad*", *Gaceta*, La Plata, 3 de julio de 1973.

S/a. "Computadoras ejecutan una gráfica atrayente", *La Opinión*, Buenos Aires, 19 de julio de 1973.

S/a. "Pintores y escultores estudian la creación de un sindicato para defender sus derechos", *La Opinión*, Buenos Aires, 21 de agosto de 1973.

S/a. "El CAYC desarrollará en 1974 una vasta labor internacional", *La Opinión*, Buenos Aires, 5 de febrero de 1974.

S/a. "Demostración de grabado artístico", *El Noticioso*, San Martín, 6 de abril de 1974.

S/a. "El Tercer Mundo en el arte. Un vasto plan cultural", *Mayoría*, Buenos Aires, 9 de abril de 1974.

S/a. "Exitosa demostración de Grabado artístico en la plaza local", *El Noticioso*, San Martín, 27 de abril de 1974.

S/a. "Demostración de Grabado Artístico en la plaza local", *El Noticioso*, San Martín, 4 de mayo de 1974.

S/a. "Panorama del cine y la TV", *La Prensa*, Buenos Aires, 12 de mayo de 1974.

S/a. "Cumple su quinto año de actividades el CAYC", *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 28 de junio de 1974.

S/a. "Trabajos del CAYC en el exterior", *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 3 de agosto de 1974.

S/a. "Doscientas obras fueron expuestas en quince países", *El Día*, La Plata, 24 de agosto de 1974.

S/a. "Una muestra de poemas ilustrados", *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 20 de noviembre de 1974.

S/a. "Arte latinoamericano en Londres", *La Opinión*, Buenos Aires, 28 de diciembre de 1974.

S/a. "Escuela de Artes de Luján", *El Civismo*, Luján, 20 de septiembre de 1975.

S/a. "La exposición de la Escuela de Artes", *El Civismo*, Luján, 13 de diciembre de 1975.

S/a. "Arte Gráfico 'Grupo Buenos Aires' y Grabadores del Oeste exponen en el Salón Municipal", *Acción*, General Rodríguez, 11 de diciembre de 1976.

S/a. "Serigrafía en un calificado taller", *La Opinión*, Buenos Aires, 25 de enero de 1976.

S/a. "Plástica experimental", *La Razón*, Buenos Aires, 25 de octubre de 1986.

S/a. "Cuadros santafecinos y obras en papel en las Salas Nacionales de Exposición", *La Nación*, Buenos Aires, 9 de abril de 1988.

S/a. "Exposições", *Journal do MARGS*, Año IV, N° 38, Rio Grande do Sul, agosto de 1996.

S/a. "En libertad", *El Sol*, Quilmes, 7 de mayo de 1997.

S/a. "Fin de estampa para el grabado en la plaza", *Norte*, Resistencia, 13 de septiembre de 1997.

S/a. "Almanaque de Artistas", *Brújula*, N° 13, Quilmes, diciembre de 1997.

S/a. "Grupo 4 para el 2000", *Brújula*, N° 16, Quilmes, mayo de 1998.

S/a. "Otra Gráfica", *Qué hacemos*, N° 192, octubre de 1998.

S/a. "Cómo hacer un 'Libro de artista'", *La Opinión*, Pergamino, 17 de octubre de 1998.

S/a. "En la Casa de la Cultura hubo un taller sobre 'Libro de Artista'", *La Opinión*, Pergamino, 5 de noviembre de 1998.

S/a. "Muestra sobre los desaparecidos", *Clarín*, Buenos Aires, 19 de noviembre de 1998.

S/a. "L'argentí José Carlos [sic] Romero guanya el sisè premi de Poesia Visual do Vespella", *El Punt*, Dilluns, 3 de mayo de 1999.

S/a. "Inauguran muestra temática dedicada a Borges", *Río Negro*, 7 de agosto de 1999.

S/a. "Mural en el Rectorado", *El Día*, La Plata, 17 de marzo de 2000.

S/a. "Libro de artistas", *El Tiempo*, Pergamino, 3 de julio de 2000.

S/a. "II Encuentro Nacional del Grabado Mar del Plata", *La Capital*, Mar del Plata, 5 de octubre de 2000.

S/a. "Los artistas contra el olvido", *Clarín*, Buenos Aires, 18 de marzo de 2001.

S/a. "'Al ser un elemento cotidiano, lo más cercano a la piel, hace que el artista se despoje más fácilmente en esa tela'", *La Opinión*, Pergamino, 6 de noviembre de 2003.

S/a. "Geometría orgánica", *Arte al Día*, N° 152, Buenos Aires, marzo de 2008.

S/a. "León Ferrari: cómo hacer obras de arte con papel de diario", *Clarín*, Buenos Aires, 4 de junio de 2009.

S/a. "Inauguran muestra Intervenciones Urbanas y Gráfica Política", *Norte*, Resistencia, 10 de diciembre de 2009.

Safons, Horacio. "Entre premios y cornadas", *Primera Plana*, N° 399, Buenos Aires, 22 de septiembre de 1970.

Safons, Horacio. "Encierren a los artistas", *Primera Plana*, N° 408, Buenos Aires, 24 de noviembre de 1970.

Safons, Horacio. "Sobre panoramas y perfiles", *Primera Plana*, N° 494, Buenos Aires, 18 de julio de 1972.

Sapollnik, Julio. "Imágenes que detienen el recuerdo para retratar lo que no está", *Página/12*, Buenos Aires, 30 de mayo de 1989.

Savloff, Judith. "De aquel camuflaje a la parodia crítica", *Crítica*, Buenos Aires, 13 de diciembre de 2009.

Sánchez, Jorge Omar. "Una muestra de grabado experimental", *La Arena*, Santa Rosa, 27 de septiembre de 1998.

Sánchez, Julio. "Presentan una muestra colectiva de arte político", *La Maga*, Buenos Aires, 25 de agosto de 1993.

Sánchez, Julio. "Pocos artistas argentinos abordan el

tema de la muerte", *La Maga*, Buenos Aires, 7 de diciembre de 1994.

Sánchez, Julio. "La ecología, tema de una muestra colectiva", *La Maga*, Buenos Aires, 19 de junio de 1996.

Sívori, Eduardo. "El arte correo es una práctica alternativa que tiene adherentes en varios países del mundo", *La Maga*, Año 2, N° 76, Buenos Aires, 30 de junio de 1993.

Stupia, Eduardo. "La lección de las influencias", *Revista Ñ*, Buenos Aires, 20 de agosto de 2005.

Tarruella, Rodrigo. "Gráfica para enviar", *Raf*, N° 4, Buenos Aires, 1993.

Taverna Irigoyen, Jorge M. "Fundación Andreani. Otra gráfica, otro desafío", *Magenta*, Año VI, N° 61, Buenos Aires, septiembre-octubre de 1998 [Publicado también en *Papel & Estampa*, N° 3, Buenos Aires, octubre de 1998].

T. I. "'Sistemas' de La Plata", *El Litoral*, Santa Fe, 5 de octubre de 1970.

Traba, Marta. "En homenaje al público y a los críticos visitantes", *El Universal*, Caracas, 4 de junio de 1978.

Uribe, Basilio. "Sistemas", *Criterio*, Buenos Aires, abril de 1970.

Varela, Alejandra. "Visita a la utopía del arte total", *Revista Ñ*, Buenos Aires, 21 de abril de 2007.

Verlichak, Victoria. "¿Qué ves cuando me ves?", *Noticias*, Buenos Aires, 27 de enero de 2001.

Verlichak, Victoria. "El arte y la actualidad", *Noticias*, Buenos Aires, 21 de diciembre de 2002.

Verlichak, Victoria. "Contra el olvido", *Noticias*, Buenos Aires, 3 de mayo de 2003.

Verlichak, Victoria. "Mensajes creativos", *Noticias*, Buenos Aires, 17 de diciembre de 2005.

Verlichak, Victoria. "Poesía Visual", *Noticias*, Buenos Aires, 25 de octubre de 2008.

Vigo, Edgardo Antonio. "Un arte de sistemas concretado como objeto", CAYC, Buenos Aires, 19-3-73.

Vigo, Edgardo Antonio. "Arte de Sistemas", *El Día*, Suplemento Dominical, La Plata, 25 de marzo de 1973.

Vigo, Edgardo Antonio. "Sellado a mano", *Hexágono '71*, e, La Plata, 1975.

Vigo, Edgardo Antonio y Horacio Zabala. "Arte-Correo. Nueva forma de expresión", *Postas Argentinas*, Buenos Aires, septiembre-octubre de 1975.

III.3. Textos en catálogos de exposiciones colectivas / Texts on colective exhibition catalogues

Alonso, Rodrigo. *Arte de Acción. 1960-1990*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1999.

Casanegra, Mercedes. *Entre el silencio y la violencia. Arte contemporáneo argentino*, Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica, arteBA Fundación, 2005.

Constantin, María Teresa. "Artistas Plásticos Solidarios. El sordo rumor de la memoria", *Siete imaginarios y una realidad*, Tigre, Museo de Arte de Tigre, 2010.

Dorfles, Gillo. S/t, *Tercera Bienal de Arte Coltejer*, Medellín, Colombia, 1972.

Faccaro, Rosa. *La imagen apropiada*, Buenos Aires, 264 Arte y Experiencias, 1986.

Fèvre, Fermín. "Los años 70", *Jornadas de la Crítica '80*, Buenos Aires, Asociación Internacional de Críticos de Arte, Sección Argentina, 1980.

Giudici, Alberto. *Arte y política en los '60*, Buenos Aires, Salas Nacionales de Exposición Palais de Glace, 2002.

Kemble, Kenneth. "Procesos de la creación", *Sistemas*, Buenos Aires, Galería Carmen Waugh, 1970.

López Anaya, Jorge. S/t, *Gráfica y Espacio*, Buenos Aires, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1988.

López Anaya, Jorge. "Grupo Gráfica Experimental", *Grupo Gráfica Exprimental*, Buenos Aires, Fundación Banco Patricios, 1988.

Safons, Horacio. S/t, *César Ariel Fioravanti. Juan Carlos Romero. "Dos en la cosa"*, Galería del Triángulo, Buenos Aires, 1971, s/p.

III.4. Publicaciones on-line / On-line Articles

Davis, Fernando. "Dispositivos tácticos. Notas para pensar los conceptualismos en Argentina en los 60/70", *Territorio Teatral*, N° 4, julio de 2009, territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n4_02.html.

Espinosa, Luis. "Caminata Duchamp", *ramonaweb*, 2008, www.ramona.org.ar/node/23725.

Longoni, Ana. "El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia", *Arteamérica*, N° 18, www.arteamerica.cu/18/dossier/analongoni.htm.

Indice de nombres
Index of Proper Names

A
ACOSTA, Daniel 221
ACOSTA BENTOS, Eduardo 280
AGÜERO, Rodolfo 164, 166, 168, 169, 189, 202, 221, 331, 332
AGUERREBERRY, Roberto 162
ALCALÁ, José Ramón 190
ALFONSÍN, Raúl Ricardo 161, 162, 163, 329
ALONSO, Carlos 335, 338
ALTHABE, Sofía 221, 331, 332
ANDREONI, Laura 193
ARAMBURU, Pedro 117
ARANA SEGURA, María 63
ARGULLOL, Rafael 306
ARRECEYGOR, Raúl 48
ASLÁN, Nora 220, 335, 338
AUDIVERT, Eduardo 90

B
BAGLIETO, Mireya 335, 338
BANFI, Enrique 220
BAQUÉ, Pierre 19, 23
BARBARUK, Jorge 280
BARLETTA, Viviana 48
BARREDA, Fabiana 220
BATAILLE, Georges 254
BECCARÍA, Horacio 88, 164, 246, 321
BECCARINI, Magdalena 92
BEDEL, Jacques 101, 103
BEDOYA, Fernando 22, 164, 170, 172, 174, 178, 179, 187, 188, 331, 332, 334
BENEDIT, Luis Fernando 78, 84, 101, 103, 118
BENJAMIN, Walter 271
BENVENISTE, Perla 128, 130, 131, 133, 324
BERCETCHE, Juan 110, 113, 114
BERNI, Antonio 84, 204
BEUYS, Joseph 284, 285
BIANCHEDI, Remo 335, 338
BILL, Max 244
BIRMAJER, Marcelo 221
BLAINE, Julien 114
BOCCARDO, Carlos 331, 341
BOCCHI, Gabriela 90
BONY, Oscar 221
BORTHWICK, Pelusa 204, 206

BOTTO, Mirta 158
BREA, José Luis 314
BROSSA, Joan 197
BRUZZONE, Gustavo 157, 189
BUCHLOH, Benjamin 68, 84
BUSH, George W. (h.) 207, 208, 209, 343

C

CAGE, John 182, 184, 284, 338
CALVEIRO, Pilar 157
CÂMARA, Hélder 138
CAMNITZER, Luis 286
CAMPOREALE, Sergio 116
CAMPS, Ramón 207, 208
CARABALLO, Jorge 280
CARBALLO, Aída 90, 330
CARPANI, Ricardo 192
CARREIRA, Ricardo 21, 38, 39
CARRIÓN, Ulises 339, 340
CARTIER, Héctor 38
CARTIER BRESSON, Henri 270
CASAS, Mario 53, 55, 55, 67, 243, 320, 321
CASTEL, Robert 196, 220
CASTILLA, Américo 116
CATALÁ DEL RÍO, Paloma 340
CATUOGNO, Carlos 262, 267, 328
CAUSA, María 221
CELANT, Germano 106, 107, 118
CERRATO, Elda 162, 170, 192
CIPPOLINI, Rafael 342, 343
CLAIMAN, Carlos 63
COLLASIUS, Daniel 332
COLOMBRES, Ignacio 90
CONSTANTIN, María Teresa 23, 157, 344
COSTAMAGNA, Daniel 92
COURBET, Gustave 308, 309
CRISORIO, Dante 330
CUGAT, Delia 90

D

D'ALESSANDRO, Horacio 187
DÁVILA, Miguel 192
DA VINCI, Leonardo 122, 123, 146, 252, 253
DAVIS, Fernando 23, 118, 119, 190
DE FERRARI, Adolfo 38, 262
DE ÍPOLA, Emilio 99, 117
DE RUEDA, María de los Ángeles 193
DEIRA, Ernesto 84, 192
DEMARCO, Hugo 84
DERBECQ, Germaine 35, 36, 39
DERMISACHE, Mirta 119
DI PASCUALE, Jorge 17
DOLINKO, Silvia 30, 38, 190
DORFLES, Gillo 101, 103, 118
DOWEK, Diana 22, 92, 192, 204, 206, 207, 224, 335, 338, 342
DUARTE, Jorge 322, 323
DUARTE LAFERRIERE, Roberto 94, 322, 323
DUCHAMP, Marcel 275, 283, 287
DUJOVNY, Gregorio 84, 101, 103
DUHALDE, Eduardo 208, 209
DURAS, Marguerite 152

E

ECKELL, Ana 193
EDWARD, David 187
EGUÍA, Fermín 92
ELI, Mabel 331, 332
EMEI (seudónimo de Mercedes Idoyaga) 164, 170
ERLICH, Leandro 220
ESPINOSA, Manuel 322, 323
ESTRADA, Leonel 100, 101
ETCHECOLATZ, Miguel 207, 208

F

FABRE, Delia 116
FANON, Franz 123, 138
FAZZOLARI, Fernando 204
FAUNES, Daniel 162, 221, 238, 278, 334
FERNÁNDEZ, Albino 90
FERNÁNDEZ, Jorge Luis 224
FERNÁNDEZ, Roberto 187, 188
FERRARI, Adolfo de 262
FERRARI, León 22, 37, 170, 178, 179, 180, 183, 184, 192, 193, 204, 206, 207, 220, 221, 224, 335, 338, 342, 346
FÈVRE, Fermín 46
FILOMÍA, Carlos 187, 188
FIORAVANTI, César Ariel 42, 88, 246, 321, 322, 323
FISCHER, Hervé 114, 115, 119, 326
FLORES, Julio 162, 164, 189
FREIRE, Cristina 118, 119
FOUCAULT, Michel 84
FRIEDMANN, Alcira 48
FUERTES, Rosana 204, 335, 338
FUMAROLI, Marc 291

G
GACHE, Belén 190
GALASSE, Danilo 224
GAMARRA, Jorge 322, 323
GARAVELLI, Andrés 204
GARCÍA, Mónica 178, 180, 206, 337
GARCÍA CANCLINI, Néstor 48, 49, 51, 271
GARCÍA DELGADO, Fernando 22, 181, 182, 183, 184, 193, 204, 206, 241, 337, 338, 339, 340, 341, 343, 344
GARCÍA PALOU, Juan Carlos 145, 157, 257, 259, 260, 261, 327
GARCÍA URIBURU, Nicolás 77, 78
GAUGUIN, Paul 270
GESTNER, Karl 244
GILMAN, Claudia 116
GIMÉNEZ, Andrés 63
GIMÉNEZ, Edgardo 85
GINZBURG, Carlos 101, 103, 110, 113, 114, 117, 118, 132, 133, 135
GIRON, Mónica 204, 206, 224
GIUDICI, Alberto 342
GLUSBERG, Jorge 55, 56, 77, 78, 79, 80, 85, 95, 100, 101, 103, 115, 117, 118, 128, 138, 157, 210, 224
GOLDAR, Ernesto 127, 128, 326
GONZÁLEZ MIR, Jorge 101, 103
GORRIARENA, Carlos 37, 335, 338
GOWAN, Al 167, 169
GOYA Y LUCIENTES, Francisco de 289
GRIPPO, Víctor 101, 103
GROPIUS, Walter 309
GRÜNER, Eduardo 218, 219, 224
GUEVARA, Ernesto "Che" 192, 344
GUTIÉRREZ MARX, Graciela 164, 170, 172

H
HAACKE, Hans 101
HEBEQUER, Facio 116
HERAS VELASCO, María Juana 322, 323
HEREDIA, Raúl 116
HERLITZKA, Mauro 43
HERNÁNDEZ ROSSELOT 63
HOLBEIN, Hans 157

I
IBARRA, Silvia 48
ITURRALDE, Cristina 116

J
JALIL, Osvaldo 193
JARA, Víctor 326
JIMÉNEZ, Álvaro 338, 339, 340
JOHNSON, Ray 284

K
KATZ, Leandro 224
KEMBLE, Kenneth 54, 63
KENT, Eleanor 334
KEXEL, Guillermo 162, 164, 170, 172
KLÜVER, Johan Wilhelm (Billy) 85
KOSTEKI, Maximiliano 208, 209, 343
KUNDERA, Milan 162

L
LANGONE, Carlos 162
LARSEN, Gustavo 48, 49, 164
LAVARELLO, Julio 189
LEBENGLIK, Fabián 190
LEONETTI, Eduardo 63, 92, 94, 106, 107, 110, 113, 114, 119, 127, 128, 130, 131, 133, 210, 254, 255, 256, 257, 258, 323, 324, 326
LEVINAS, Gabriel 145
LEZAMA, Jorge 322, 323
LINERO, Sebastián 338, 339
LO PINTO, Marcelo 224, 342, 344
LOBATO, Mirta Zaida 51
LOHSE, Richard 244
LONGHINI, Ricardo 22, 206, 207, 224, 342
LONGONI, Ana 39, 116, 117, 118, 119, 131, 132, 138, 139, 157, 189, 192, 209, 224, 344
LÓPEZ, Julio 206, 207, 208, 209, 342
LÓPEZ ANAYA, Fernando 29, 46, 51, 116, 320
LÓPEZ ANAYA, Jorge 327
LÓPEZ IGLESIAS, Carlos 161, 329
LUJÁN GUTIÉRREZ, Jorge de 186
LUNA ERCILLA, Jorge 35, 36, 42, 90, 318

M
MAC ENTYRE, Eduardo 84
MACCHI, Jorge 220, 221
MACCHIONE, José Luis 116, 189, 323, 324
MACCIÓ, Rómulo 116
MACUNAÍMA 280
MALDONADO, Ana 22, 206, 207, 342
MALLARMÉ, Stéphan 282, 283, 284, 286
MANRIQUE, Raúl 193
MARCHÁN FIZ, Simón 103, 118
MARINETTI, Filippo Tommaso 286

MARÍN, Jonier 105, 327
MARINI, Marilú 85
MARIÑO, Mario 84
MAROTTA, Vicente 101, 103
MARTÍ, José 49
MARTÍNEZ, Norberto 182, 184, 193
MARTÍNEZ PORTILLO, Alicides 187, 188
MARTORELL, María 322, 323
MARTUCCI, Ana María 189
MARX, Karl 128, 290
MASETTI, Jorge 18
MASOERO, Hugo 221
MAYLIS, Norberto 92
MAZZONI, Raúl 53, 54, 55, 67, 243, 320, 321
MEDICI, Eduardo 162, 204
MEDINA, Cuauhtémoc 117, 118
MELCÓN, Miguel 162, 170, 172, 221, 238, 334
MELERO, Diego 204, 224, 308, 342, 343, 345
MESTMAN, Mariano 20, 39, 118, 192
MONZÓN, Hugo 118, 136, 138, 139
MUGICA, Carlos 136
MUÑEZA, Julio Alberto Leonelo 88, 90, 116, 246, 319, 321

N
NAJMÍAS, Víctor 63
NAZARIAN, Ester 221
NECUZZI, Francisco 330
NIETO, Estela 48
NIGRO, Adolfo 22, 206, 207, 224, 335, 338, 342
NOÉ, Luis Felipe 22, 192, 193, 206, 207, 224, 335, 338, 342
NOGUEIRA, Fernanda 119
NOUGUÉS, Isaías 84

O
ONO, Yoko 284
ONOFRIO, Norberto 116
ONTIVEROS, Daniel 204, 335, 338
ORLANDI, Alicia 35, 36, 116, 318

P
PADÍN, Clemente 113, 114, 180, 182, 280, 321
PÁEZ, Roberto 116
PAGANO, Magdalena 204
PAKSA, Margarita 192, 193, 221, 286
PALEY, Marcos 61, 63, 88, 99, 189, 246, 319, 321
PAMPARANA, Carlos 332, 333
PANE, Raúl 63
PARPAGNOLI, Hugo 42, 51
PASTORINI, Ariadna 338, 339
PAZ, Hilda 22, 116, 162, 164, 166, 168, 169, 170, 178, 180, 183, 184, 190, 193, 202, 203, 204, 206, 331, 333, 334, 334, 335, 336, 337, 341, 342, 343, 345
PAZ, Julio 116
PAZOS, Luis 92, 94, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 110, 113, 114, 119, 128, 130, 131, 133, 138, 179, 186, 187, 199, 210, 220, 254, 255, 256, 258, 323, 324
PLAZA, Julio 114
PEARL, Silvana 220, 221
PELLEGRINO, Alberto 101, 103
PELLI, Elena 113, 114
PENHOS, Marta 116
PEREIRA, Jorge 53, 54, 55, 67, 243, 320, 321, 323
PEREIRA, Ramón 63
PEREYRA, Hugo 90
PÉREZ CURTÓ, Guillermo 70, 156, 241
PÉREZ MÍGUEZ, Claudio 193
PÉREZ MOLEK, Amalia 342
PERÓN, Eva Duarte de 136
PERÓN, Juan Domingo 130, 132, 136, 143
PERÓN, María Estela Martínez de 143, 144
PEROTA, Mariana 178, 180, 206, 337
PESCE, Ernesto 224
PICASSO, Pablo 255
PIFFER, Cristina 224
PIZARNIK, Alejandra 204, 206
POLESELLO, Rogelio 84
PONTES, Hugo 182, 184
PORTER, Liliana 286
PORTILLOS, Alfredo 101, 103, 193, 219, 286, 331, 332
PRASSEL, Juan 273
PUPPO, Héctor 186, 187
PUZZOVIO, Dalila 85

R
RAUSCHENBERG, Robert 85
RALVERONI (Raúl Veroni) 190
REICHARDT, Jasia 118
RENART, Emilio 116, 145, 157, 259, 260, 261, 322, 323, 327
RENZI, Juan Pablo 118
REMBRANDT, Harmenszoon van Rijn 270
RESNIK, Susana 116
REY, Carla 344, 346
RICE, John 310

RICHARD, Nelly 157, 224
RÍOS, Miguel Ángel 220, 221
ROBIROSA, Josefina 84
ROCA, Roberto 48
ROCKEFELLER, Nelson 192
RODRÍGUEZ, Susana 166, 167, 168, 169, 189, 331
ROLLIÉ, Roberto 53, 54, 55, 67, 243, 321
ROMANO, Gustavo 220, 221
ROMBERG, Osvaldo 84, 90
ROMERO BREST, Jorge 79
RONDANO, Miguel Ángel 85
ROTH, Dieter 284
ROTH, Pedro 224
ROUX, Ricardo 92, 94, 161, 162, 192, 255, 256, 258, 322, 323
RUBLI, Mabel 166, 167, 168, 169, 189, 331
RUCCI, José 134, 136
RUSCHA, Edward 284

S

SAAVEDRA, Alejandro 204
SAAVEDRA, Alfredo 92
SACCO, Graciela 221
SAFONS, Horacio 328, 329
SÁNCHEZ, Hilda 319
SÁNCHEZ, Julio 221
SANJURJO, Daniel 170
SAN MARTÍN, María Laura 116
SANTAMARÍA, Jorge de 90
SANTILLÁN, Darío 208, 209, 343
SANTORO, Roberto 21
SARTRE, Jean Paul 123, 138
SASSO, Viviana 178, 181, 204, 206, 337, 345
SCANNAPIECO, Carlos 116, 319
SCHMIDT, Sergio 193, 204
SCHRAENNEN, Huy 284, 285
SCHVARTZ, Marcia 335, 338
SEOANE, Luis 116
SMOJE, Oscar 116, 170, 192
SOBRINO, Javier 193
SOIBELMAN, Elsa 221
SOLER, María Luján 48
SOTO, Jesús Rafael 38
SQUIRRU, Carlos 85
STEKELMAN, Juan Carlos 116
STROESSNER, Alfredo 180, 182, 331, 332
SWIFT, Jonathan 42, 44, 46

T

TAMBURINI, Norma 84
TAU, Ricardo 88, 246, 319, 321
TEICH, Julio 101, 103
TEJADA GÓMEZ, Armando 49
TESTA, Clorindo 118, 193, 221
TRAVERSO, Fernando 344
TROZZOLI, Hugo 170

U

USUBIAGA, Viviana 39

V

VAN GOGH, Vincent 255
VASARELY, Victor 31, 38
VENTURI, Franco 162
VERSACCI, Abel Bruno 90
VIDAL, Hugo 224
VIDAL, Miguel Ángel 84
VINCENZO, Alfredo de 116
VIGO, Abraham 224
VIGO, Edgardo Antonio 21, 77, 78, 105, 106, 107, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 118, 119, 128, 130, 131, 133, 164, 180, 181, 182, 184, 185, 187, 192, 193, 195, 220, 286, 320, 324, 325, 326, 327, 336, 337
VILLANO, Roberto del 46
VOLCO, Teresa 187, 202, 203, 204, 224, 278, 334, 335, 336, 343
VOLLARO, Ivana 182, 184, 193

W

WAJCKMAN, Gerard 304
WECHSLER, Diana B. 116
WEIBEL, Meter 314, 315
WEISS, Irene 116
WERTHEIN, Judi 221

Z

ZABALA, Horacio 94, 101, 103, 110, 113, 114, 119, 136, 181, 182, 193, 224, 324, 325, 326, 327, 328, 346
ZANINI, Walter 106, 114, 118, 119, 157
ZAR, Graciela 116
ZÁRATE, Alicia 178, 181, 206, 337
ZARIQUIEGUI, Estela 116
ZELAYA, Daniel 90, 192

En la contratapa [On the back cover]: Juan Carlos Romero en la imprenta "Pucará" de La Tablada, 2010. Fotografía de Ivana Vollaro [Juan Carlos Romero at the "Pucará" printing house in La Tablada, 2010. Photograph by Ivana Vollaro]

Juan Carlos Romero no sólo es un artista contundente. También es docente, militante, editor, archivista, articulador de colectivos artísticos y curador, entre otras actividades que desarrolla de manera paralela e imbricada.
Fernando Davis es investigador, curador independiente y profesor de la Universidad Nacional de La Plata y del Instituto Universitario Nacional del Arte.
Ana Longoni, a cargo de la colección Conceptual, es escritora, investigadora del CONICET, profesora en la Universidad de Buenos Aires y otros ámbitos.
Los tres integran la Red Conceptualismos del Sur.

Juan Carlos Romero *is much more than a forceful artist. He is also a teacher, a militant, an editor, an archivist, an articulator of art collectives, and a curator, while simultaneously carrying out several other, related tasks.*
Fernando Davis *is a researcher, an independent curator, and a lecturer at Universidad Nacional de La Plata and at the Instituto Universitario Nacional del Arte.*
Ana Longoni*, in charge of the Conceptual series, is a writer, a CONICET researcher, and a lecturer at Universidad de Buenos Aires and others.*
All three are members of the Southern Conceptualisms Network.