

Território de Juan Carlos Romero. Crônica da violência

Territory of Juan Carlos Romero. Chronicles of violence

Dra. Maria Angélica Melendi

Como citar:

MELENDI, M.A. Território de Juan Carlos Romero. Crônicas da violência. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.3, p.218-235, set. 2017. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/874>>
DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i3.874>

Imagem: Homenagem a Juan Carlos Romero. Ação realizada em Belo Horizonte, em 29 de abril de 2017. Fonte: autora.

Território de Juan Carlos Romero. Crônica da violência

Territory of Juan Carlos Romero. Chronicles of violence

Dra. Maria Angélica Melendi*

Resumo

O texto aborda o trabalho do artista argentino Juan Carlos Romero (1930-2017), discutindo sua relação com a política, seu compromisso social e sua defesa de práticas coletivas, capazes de gerar seus próprios espaços de circulação.

Palavras-chave

Juan Carlos Romero; arte e política; arte conceitual.

Abstract

The paper address the work of the Argentinean artist Juan Carlos Romero (1930-2017), discussing his relation with politics, his social commitment and his defense of collective practices, capable of generating its own spaces of circulation.

Keywords

Juan Carlos Romero; art and politics; conceptual art.

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 tiene su fin. Los ojos de este espejo anticipan desde su mirada, su muerte y su desaparición del espejo. Será el mismo día que deje de verla. Qué lástima, ya que al final de cuentas me había acostumbrado a ella y no hubiese querido que tenga que irse así, de este modo, tan repentino, sin avisarme.

Romero

La violencia está por todas partes, omnipresente y multiforme: brutal, abierta, sutil, insidiosa, disimulada, racionalizada, científica condensada, solidificada, consolidada, anónima, abstracta, irresponsable.

Romero

I.

No dia 29 de abril de 2017, um dia depois da Greve Geral declarada no Brasil contra o novo projeto da lei da Previdência e a flexibilização das leis trabalhistas propostas pelo governo Temer, alguns jovens artistas de Belo Horizonte – Hortência Abreu, Juliana Mafra, Clara Albinati, Alexis Azevedo, entre outros – saíram nas ruas para colar cartazes de protesto contra a situação do país, vítima de um golpe parlamentar-jurídico-civil. A ação estava programada para o dia da paralização, mas as intensas chuvas que marcaram o começo do outono estragariam a efêmera permanência das palavras nos muros. Faziam, ao mesmo tempo, uma homenagem ao artista argentino Juan Carlos Romero que havia falecido dias antes. Os cartazes de Romero, divulgados pela *Red de conceptualismos del Sur*, alguns de vários anos atrás, outros mais recentes – o último, **FORA TEMER/FUERA EL TEMOR**, assinado por JCROMERO + CONCEPTUALISMOS DEL SUR 2016, fora feito em ocasião do *impeachment* da presidente eleita Dilma Rousseff –, conviviam nos muros com outros feitos pelos artistas mineiros.

II. Juan Carlos Romero

Conheci Juan Carlos Romero em 1997, quando estava em Buenos Aires pesquisando sobre conceitualismos latino-americanos para minha tese de doutorado. Assim como os outros artistas com os que queria conversar – León Ferrari, Edgardo-Antonio Vigo, Oscar Bony –, ele me recebeu com presteza e amabilidade. Depois, foram várias as vezes que toquei a campainha do apartamento 5º-J da rua México, perto do Congresso, para conversar, revisar arquivos, projetar futuras colaborações. Em tempos de abundância, participou de algumas bancas de mestrado na Escola de Belas Artes (EBA/UFMG). Conseguimos, em outra oportunidade, que ministrasse um curso sobre livros de artista no programa de pós-graduação da mesma escola.

Como a maior parte dos artistas latino-americanos, Juan Carlos teve pouco ou nenhum reconhecimento no Brasil até que sua instalação *Violência* foi apresentada em 2014, na 31ª Bienal de São Paulo, que levava como título *Como (...) coisas que não existem*. Curiosamente, nenhum curador da equipe era latino-americano: o escocês Charles Esche assumiu a curadoria geral ao lado dos espanhóis Pablo Lafuente e Nuria Enguita Mayo, e dos israelenses Galit Eilat e Oren Sagiv. Parece-nos imprescindível delinear uma breve, mesmo que incompleta, biografia que introduza a trajetória de Romero.

Juan Carlos Romero nasceu em 1931, em Avellaneda, província de Buenos Aires, num bairro proletário. Seu pai trabalhava numa fábrica de soda e sua mãe era dona de casa. Aos nove anos, frequentou os cursos de desenho da *Asociación Gente de Arte de Avellaneda*; em 1954, os da *Asociación de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes* (MEEBA) e, dois anos mais tarde, começou a *Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata*, onde se formou em 1961, como professor superior de gravura. Enquanto completava seus estudos, trabalhava como técnico na *Empresa Nacional de Telecomunicaciones* (ENTEL), onde participava da militância sindical. Depois, foi professor titular de gravura e teoria da arte na *Escuela Superior de Bellas Artes*, até ser exonerado de seu cargo em 1975. Em 1976, depois do golpe militar, perde seus cargos na *Escuela de Artes de Luján*, onde era diretor, e na *Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredon*. Entre 1977 e 1979 se exilou em Honduras, de certa forma para cumprir um contrato de trabalho conjuntamente com um grupo de perseguidos políticos argentinos.

Seu trabalho sempre esteve atravessado por um forte compromisso social que se manifestou, sobretudo, em suas intervenções na rua, não só individuais, mas, principalmente em conjunto com os diferentes coletivos dos quais participou: *Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires* (1970), *Grupo de los Trece* (1971), *Gráfica Experimental* (1986), *Grupo Escombros* (1989), *4 para el 2000* (1996), *La Mutual Art-Gentina* (1997), *Grupo de Artistas Plásticos Solidarios* (2001). Realizou muitas exposições, ganhou prêmios de destaque, dirigiu museus, foi poeta visual e sempre esteve atento para se opor à transparência absoluta que se demandava de qualquer linguagem. Como artista, exerceria uma luta contra quaisquer formas de opressões existentes no tempo em que viveu: e o fazia, às vezes, de um modo oblíquo, utilizando-se da ambiguidade e também da ironia. Mas, muitas outras vezes, daria a cara e o nome para combater a injustiça e a opressão.

III. SWIFT EM SWIFT

Un niño alcanzará para dos platos en una comida de amigos. Concedo que este alimento será un poco caro y, por consecuencia convendrá muy bien a la clase de terratenientes, ya que, habiendo devorado la mayor parte de los padres, parecen tener ahora más derechos sobre los hijos.
(Swift, 1970: 11)

Em 1729, o escritor irlandês Jonathan Swift publica *A Modest Proposal*, uma modesta proposição, na qual, com amarga ironia, postula a engorda das crianças católicas para serem vendidas, como alimento nos açougues da Irlanda. O texto, datado do século XVIII, que inaugura para Breton o humor negro, tão caro aos surrealistas, é de uma crueldade e de uma lucidez extremada.

Em 1970, na Argentina, o *Frigorífico Swift*, tradicional empresa internacional exportadora de carne, patrocinava o *Tercer Salón Swift de Grabado*. O texto de Jonathan Swift parecia escrito sob medida para aquela ocasião. Evocar *Uma modesta proposição* era evidente para Romero, mas, para não ser

óbvio demais, o artista apropriou-se de textos extraídos de *As viagens de Gulliver*, do mesmo autor, numa gravura que tem 14 metros de comprimento.

A obra consta de quatro folhas de papel de 3,50 metros cada uma, com uma base impressa em serigrafia. Cada folha é de uma cor diferente e contém um texto tomado do *Volume II* de *As viagens de Gulliver*, de J. Swift, extraído de uma edição de 1921, impressa na Espanha, na Coleção Universal da Editorial Espasa Calpe. As citações, recortadas da *Viagem ao país dos Houyhnhnms*, versam sobre a fome, a guerra, a violência e a exploração.

São oito citações, sobre fundos de cores diferentes, impressas em negro com gabaritos de latão. Com o objetivo de dificultar a leitura, não há espaços entre as palavras, porém, entre elas, o artista fez uma pequena perfuração: uma concessão à inteligibilidade do texto. As séries de números que aparecem ao lado do texto correspondem à quantidade de letras, contadas para calcular o espaço que ocupariam em cada folha.

O *Tercer Salón Swift de Grabado* realizou-se no *Museo de Arte Moderno de la Ciudad* de Buenos Aires, e o trabalho de Juan Carlos Romero foi contemplado com o *Premio Único Adquisición*.

Romero relata que como a obra era muito grande para ser dependurada na parede, decidiu estender as folhas no chão. Apesar de o prêmio ser de aquisição, a diretoria da Swift propôs-lhe devolver as gravuras e trocá-las por outras mais tradicionais, que pudessem ser expostas na parede. O artista aceitou o trato.

As citações do livro de Swift não foram textuais, o artista interferiu nelas. Observando suas notas nas margens do livro, vemos que alguns tempos verbais, que estavam no passado, foram colocados no presente ou no futuro e que as palavras antigas, de difícil compreensão, foram trocadas por outras mais atuais.

Os textos das páginas 140 à 142 estão grafados sobre papel verde¹, os das páginas 148 e 149, em papel azul², o texto da página 182 está sobre fundo amarelo³, assim como parte da página 183. O resto da citação está sobre papel vermelho claro.

A foto da época mostra as gravuras estendidas no chão e um grupo de espectadores concentrados na leitura do texto. Rapazes de terno, moças de cabelos *batidos* e saias curtas.

Os relatos do século XVIII expõem amarga, irônica e metaforicamente a situação de um país – a Irlanda – sob o regime totalitário da Inglaterra. Mas o recorte de Romero atualiza o texto de Swift e o insere nos debates políticos da Argentina de 1970. O artista apresentava uma crítica à exploração capitalista num salão de arte promovido por uma empresa internacional, no momento em que os trabalhadores do frigorífico estavam em um conflito causado pela especulação empresarial. As palavras de Swift, também, podem ser lidas como uma espécie de macabra justificativa das intervenções norte-americanas no Vietnã e na América Latina, do militarismo, da indústria da guerra, da exploração das classes desfavorecidas. Somente no último parágrafo, sobre amarelo e vermelho, os tempos futuros dos verbos, trocados por Romero, parecem apontar para a concreção da utopia desejada:

Gozaré de perfecta salud, del cuerpo y tranquilidad de espíritu; no experimentaré la traición o la inconstancia de amigo ninguno ni los agravios de un enemigo disimulado o descubierto. No tendré la ocasión de sobornar ni adular para conseguir el favor de personaje ninguno ni de su valido. No necesitaré defensa contra el fraude ni la opresión... (Swift, 1921: 182).



Fig. 1. Juan Carlos Romero. *Swift en Swift*. Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, 1970.
Fonte: <http://www.vividradicalmemory.org>

IV. CAyC E GRUPO DE LOS TRECE

Em 1968, em Buenos Aires, surge o CEAC, *Centro de Estudios de Arte y Comunicación*, liderado por Jorge Glusberg que, em 1969 passa a se denominar CAyC, *Centro de Arte y Comunicación*. Glusberg convoca artistas, arquitetos, desenhistas, músicos, matemáticos e semiólogos com o objetivo de desenvolver pesquisas nas áreas da arte e da comunicação através de recursos interdisciplinares.

Na exposição *Arte y cibernética* (1969), primeira experiência do CAyC, um grupo formado por engenheiros e analistas de sistemas trabalha com outro grupo de artistas utilizando computadores IBM fornecidos pela *Escuela Técnica ORT* de Buenos Aires. De acordo com Maria José Herrera, com essa experiência Glusberg propunha “uma arte nova, dinâmica, comprometida com o contexto social ao que pertence, com a época interplanetária, que vá além das técnicas institucionalizadas” (Glusberg, 2013)

A mostra é levada para São Francisco e Londres, em 1971, no catálogo da mesma Glusberg realiza uma síntese histórica da arte digital na qual dá destaque aos participantes argentinos. No seu dossiê

sobre o CAyC, Gracila Sarti aponta que nesse texto já está delineada a estratégia do centro: “... a experimentação local, o cruzamento de linguagens e personalidades e a projeção internacional, apresentando em pé de igualdade aos artistas argentinos e os de outras nacionalidades” (Sarti, s.d.).

Em 1970, o CAyC inaugura sua sede própria em Viamonte 452, pleno centro cultural de Buenos Aires, a poucos passos da reitoria da *Universidad de Buenos Aires*, da *Editorial Universitaria* – Eudeba –, da rua Florida e da sede do *Instituto Torquatto Di Tella*.

Nessa sede, naquele mesmo ano, abre-se uma mostra de arte conceitual organizada por Lucy Lippard. Em 1971, realiza-se a exposição *Joseph Kosuth. El arte como idea*, com a presença do artista, que também dá uma conferência. O objetivo de vincular o movimento local com o internacional se concretizaria através da visita de agentes destacados da arte e da teoria da arte contemporâneas, e das exposições de artistas argentinos no exterior (Sarti, s/d.).

O *Grupo de los Trece* ou *Grupo CAyC*, como passou a se chamar a partir de 1977 – o coletivo que não se deixou definir – reconheceu as mudanças constantes na sua formação e transitou por debates teóricos e confrontações estéticas. Entre 1971 e 1974, o CAyC desenvolveu uma ação plural e interdisciplinar que contribuiria para divulgar experiências que ainda careciam de prestígio no mercado, buscou um público amplo e promoveu mostras em praças e ruas, reprimidas, muitas vezes, pelas forças do regime militar da vez⁴.

Nesse aspecto, podemos destacar a exposição *Arte e ideología. CAyC al aire libre* na Plaza Roberto Arlt, em setembro de 1972, que aconteceu um mês após o Massacre de Trelew⁵. Víctor Grippo e Jorge Gamarra construíram com a ajuda de A. Rossi, um trabalhador rural, um forno de barro para fazer pão, posto em funcionamento um dia depois. A ação tinha três etapas: a construção do forno, a fabricação do pão e sua repartição entre os transeuntes. Também se distribuía uma folha que explicava as intenções da obra. Luis Pazos colocou na praça três lápides sob o título de *Proyecto de monumento al preso político desaparecido*, que provocou a intervenção anônima de três participantes do público que deitaram ante as lápides. Nessa ocasião, Juan Carlos Romero apresentou a intervenção *El juego lúgubre*, que consistia numa soga atada com um nó corrediço, à maneira de uma forca, acompanhada pela proposta de uma ação entre participantes “opostos dialéticos”, com atitude contrárias, de acordo com o que o artista declara nas instruções do jogo. Um balão inflado com gás hélio completava sua intervenção, onde liam-se uma série de palavras em lunfardo⁶: *forfai, canguela, falante, metedor, garaba, bronca*, que, de acordo com o artista, podem ser traduzidas como “o repressor bate no prisioneiro” (Davis, 2012).



Figs. 2-3. Juan Carlos Romero. *El juego lúgubre. Mostra Arte e ideología. CAyC al aire libre*, 1972. Fonte: <http://cvaa.com.ar>.

Hacia un perfil del arte latino-americano, integrante da III Bienal de Medellín, 1972, é uma mostra singular. Nela, os artistas do *Grupo de los Trece* expõem junto a muitos convidados nacionais e estrangeiros unidos por um formato comum: todas as peças são cópias heliográficas de dimensões idênticas, seguindo normas IRAM –*Instituto Argentino de Racionalización de Materiales*. Glusberg esclarece, no catálogo, que escolhe o formato por ser econômico e reproduzível, adequado às injustas relações sociais que primam nos povos latino-americanos.

Os membros do grupo se revezaram ao longo do tempo: na mostra inicial –*Hacia un perfil del arte latinoamericano*, de 1972–, os nomes listados são Jacques Bedel, Luis Bénédict, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Víctor Grippo, Vicente Marotta, Jorge González Mir, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich e o próprio Glusberg. Ao fim desse mesmo ano, para a mostra *El grupo de los trece en arte de sistemas*, já não figura Pellegrino, mas se acrescenta o nome de Horacio Zabala, que havia sido um dos convidados da mostra anterior. A conformação do grupo se vê novamente modificada em 1975, quando Ginzburg, Teich e Dujovny deixam o país.

Em 1977, o grupo CAyC ganha o Grande Prêmio da XIV Bienal de São Paulo com *Signos en ecosistemas artificiales*, e, com ele, sua consagração internacional. Pela primeira vez um país latino-americano alcançava esta distinção. O General Videla, presidente militar imposto pelo golpe de 1976, que tratava de se defender de acusações pela violação de direitos humanos, enviou um telegrama de felicitações aos artistas argentinos ao se conhecer o resultado da seleção. Glusberg lhe respondeu e prometeu: “representar o humanismo da arte argentina fora do país” (García Canclini, 1997: 95). Luis Pazos e Juan Carlos Romero se afastam do CAyC a partir de 1977, tendo em vista as relações amistosas de Glusberg com o governo militar.

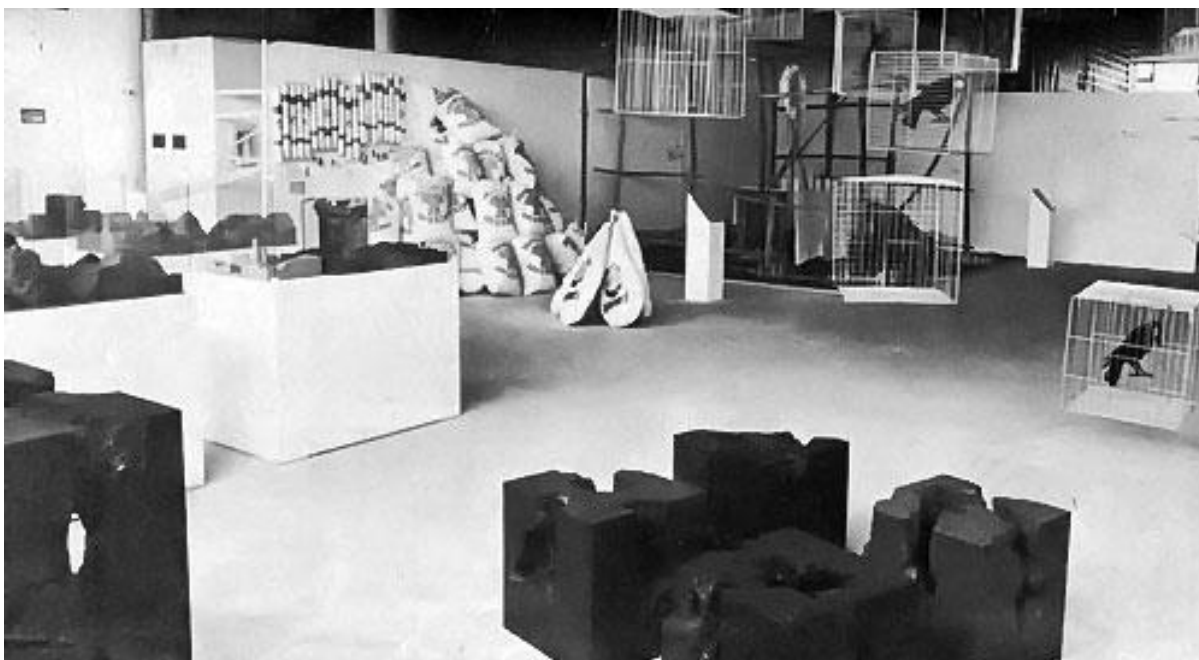


Fig.4. Grupo de Los Trece na 14ª Bienal Internacional de São Paulo, 1977. Fonte: <http://cvaa.com.ar>

V. MONTONEROS

O uso de gabaritos de letras, para impressão a *pochoir*, como já foi visto na gravura apresentada e premiada no *Tercer Salón Swift de Grabado, 1970*, tem origem no ofício de Romero como gravador. Seus primeiros trabalhos nessa técnica operavam com uma estrutura construtiva seriada, uma espécie de jogo óptico que se aproveitava das formas das letras. *Yo estaba haciendo algunas experiencias constructivas típicas da Optical Art, y comencé a trabajar con plantillas de letras, repitiendo formas, sobreponiéndolas*⁷, declara. Nessas gravuras, Romero elaborava composições através da fragmentação, da repetição e da sobreposição das formas. A potencialidade significativa da letra é deslocada, para privilegiar uma certa estrutura geométrica ritmada e sequencial. A partir desses trabalhos, processar-se-ia naturalmente a passagem para um texto de conteúdo político e social.

A gravura *S/T (Montoneros)*, de 1974, fez parte de uma das pastas editadas pelo CAyC, que Glusberg enviava a diversos países. Sobre um fundo preto chapado, está colada uma folha de papel milimetrado. Na parte superior da folha, uma sucessão de letras — uma palavra? — impronunciável: *NPÑUPÑFSPT*. Um espaço, uma linha divisória e, logo, um sobre o outro, alinham-se dois alfabetos grafados, como a palavra impronunciável, a partir de um gabarito comum de metal. O da parte superior, com as letras pretas, acompanha a ordem costumeira. O que está sob este, com as letras vazadas, começa pela letra 'B' e acaba na letra 'A'. Três grupos de letras estão emoldurados por um grosso traço preto.

O texto impronunciável é um texto cifrado. E a chave do código, muito simples, está dada na mesma folha: cada letra deve ser substituída pela seguinte, na sequência alfabética tradicional. Os três grupos de letras pintadas de negro e rodeados pelo traço indicam as equivalências. Assim percebemos que a

letra 'O' foi substituída pela seguinte, o 'P' e que o mesmo acontece com as outras: 'E/F', 'M/N', 'N/Ñ', 'R/S', 'S/T', 'T/U'.. O texto impronunciável transforma-se, com pouco esforço de leitura, na palavra MONTONEROS. Juan Carlos Romero explica com simplicidade: *saqué la idea de un librito de criptogramas, la 'M' corresponde a la 'N', la 'P' a la 'O', etc*⁸.

Nessa gravura, o texto — um criptograma — multiplica sentidos a partir de uma operação, só na aparência, escamoteadora. O uso do papel milimetrado e das letras de gabarito de desenho técnico, a legenda, similar às que identificam as pranchas de projetos industriais, indicam um afastamento do objeto concreto e aludem a um trabalho em processo.

A gravura está datada em 1974. *En 74 todavía no pasaba nada, fue en la época de Cámpora. Un año más o menos tranquilo*⁹, afirma Romero. Considerando-se o que acontecera antes e o que aconteceria depois, é possível que 1974 fosse um ano mais ou menos tranquilo na Argentina. O massacre de presos políticos em Trelew, em 1972, mencionado anteriormente, seria o epicentro de uma crise que obrigaria os militares a convocar eleições. Em 1973, o presidente eleito, Héctor J. Cámpora, preparou o regresso do ex-presidente Perón, depois de dezenove anos de exílio. Com isso, o projeto dos Montoneros parecia estar a ponto de ser concretizado. Em junho daquele ano, algumas centenas dos milhares de pessoas que foram ao aeroporto de Ezeiza para receber Perón foram massacradas num confronto entre grupos peronistas rivais. Em julho, Cámpora renuncia e se convoca um novo pleito eleitoral, no qual Juan Domingo Perón é eleito. Em 1974, poucos meses depois de um confronto verbal com a Juventude Peronista, de orientação Montonera, que se retira em peso da *Plaza de Mayo*, Perón adocece e morre. Será que em 1974 não aconteceu nada?

A *Organización Montonera* toma seu nome das *montoneras*, exércitos irregulares que, no final do século XIX, lutavam contra o projeto "civilizador" portenho. O povo argentino, que se sentia herdeiro daqueles que se levantaram em armas primeiro contra os ingleses, depois contra os espanhóis e, finalmente, contra uma Buenos Aires aliada ao projeto neocolonial britânico, identificava-se com os *montoneros* do século anterior, que acreditavam depositários da sua dignidade perdida. O nome, com seu sentido implícito de nacionalismo popular, afirmava-se, em oposição ao internacionalismo proposto por uma oligarquia que, desde a década de 1960, estava cortejando o neocolonialismo *yanqui*. A organização guerrilheira que se auto-instaurou como a vanguarda armada do peronismo na Argentina dos anos 70 inscrevia-se, através da palavra 'montoneros', na memória coletiva da nação.

Dali a pouco tempo, a palavra 'montoneros' iria se transformar em um significante impronunciável. O trabalho de Romero se distancia das violentas pichações executadas pelos militantes do grupo guerrilheiro e, por meio de um processo críptico, redimensiona a densidade do significante. Um simples deslocamento na ordem alfabética dos fonemas — *NPÑUPÑFSPT* — lhe escamoteia o sentido. O primeiro significante é ocultado, esquecido; o segundo se sobrepõe ao primeiro, ilegível a princípio. Ao aceder ao código e retroceder uma letra (um século), a primeira grafia volta, e, com ela, a legibilidade; mas o sentido recompõe-se a partir de outro lugar. O processo de ocultamento efetuado por Romero parece desvendar o futuro próximo. Em 1976, um novo e sangrento golpe se instauraria e os montoneros, entre outros opositores ao regime, seriam desaparecidos ou assassinados.

VI. VIOLENCIA

Violencia [Violência], instalação montada em 1973 na sede do CAyC, surge em um momento de profunda crise institucional, ideológica e social na Argentina. A *Junta Militar* que governava o país, presidida pelo General Alejandro Agustín Lanusse, desgastada pelo crescente e generalizado descontentamento popular, organizou uma saída eleitoral com participação do peronismo, na qual triunfou o candidato desse partido, Héctor J. Cámpora.

Recortes de jornais e revistas, fotos, textos e cartazes com a palavra VIOLENCIA inundavam os três andares do prédio do CAyC. Romero refere-se a ela como *arte de conscientização ideológica*, propondo uma imersão total do espectador na obra. Naquela época, já tinha começado a trabalhar com informações extraídas diretamente de jornais, prática que vinha sendo utilizada por artistas da América Latina desde a década anterior. *Cristo murió, 15 votos en la OEA*, (1965) de León Ferrari, as manifestações do grupo de *Tucumán Arde*, (1968), *Eis o saldo*, (1968), de Antônio Manuel, entre outros, apropriavam-se da materialidade e das matérias dos jornais, com o objetivo de intensificar os conteúdos que, eles intuía, se diluíam no *continuum* informativo dos meios.

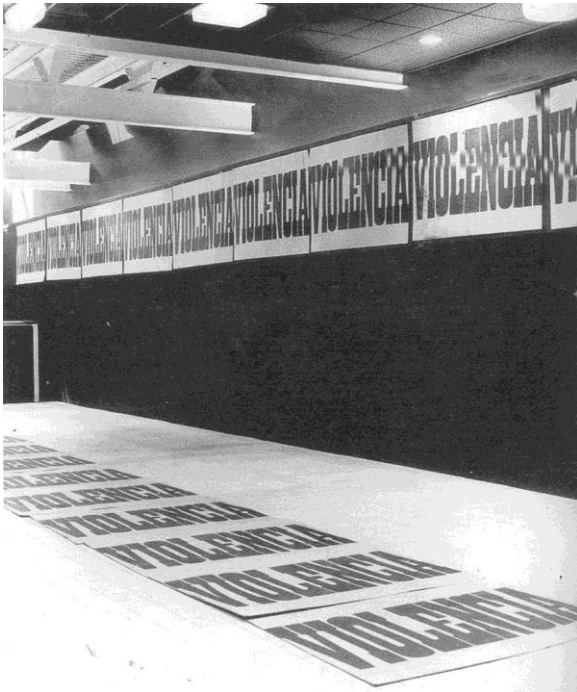


Fig.5. Juan Carlos Romero. *Violencia*, CAyC, 1973. Fonte: <http://www.vividradicalmemory.org>

Para a exposição, Romero mandou fazer cartazes com a palavra VIOLENCIA, impressa em vermelho e forrou com eles as paredes e o chão da galeria principal do CAyC. No andar superior, exibiam-se recortes e fotos de jornais e revistas da imprensa marrom, nos quais se repetiam os assuntos: *Violencia en Córdoba*, *Violencia en Rosario*, *Violencia en las calles*, *Violencia estudiantil*, *La policía reprime con*

violencia... No último andar, estavam expostos textos — do Novo Testamento, de Marx, de Sartre, de Fanon — sobre o conceito de violência.

Quarenta anos depois, em 2014, na 31ª Bienal de São Paulo, intitulada *Como (...) coisas que não existem*, a montagem foi linear e os três planos foram sobrepostos criando um amplo painel que ocupava parte do térreo do prédio. Quarenta anos depois, perceberíamos atônitos que o trabalho continuava atual e que produzia sobre o espectador idênticos efeitos de luto, alerta e indignação.



Fig.6. Juan Carlos Romero. Violência. 31ª Bienal de São Paulo. Fonte: <https://noticias.bol.uol.com.br/fotos/entretenimento/2014/09/06/31-bienal-de-arte-de-sao-paulo.htm>

O trabalho de arquivo, que foi feito se debruçando sobre os meios impressos e a cobertura dos múltiplos conflitos daqueles anos, se constituía como uma prática generalizada entre alguns setores da população que buscavam conservar e classificar essas notícias para recordá-las num futuro próximo da libertação.

Devemos mencionar, a guisa de exemplos, duas importantes obras que se utilizam do mesmo recurso. Júlio Cortázar, em *El Libro de Manuel*, 1973, incorpora no texto do romance recortes de notícias da imprensa latino-americana, inglesa e francesa, que o autor acompanhava enquanto escrevia o livro.

Os personagens, latino-americanos exilados em Paris, compartilham e comentam a leitura do que acontece em seus países. O jornal, lido cuidadosamente, podia dar testemunho de muito mais do que a censura da época lograva suspeitar: esquecidos ou ocultos na crônica policial, apareciam dados que permitiam alinhar histórias escamoteadas (Cortázar, 1973: 2)¹⁰. Em 1976, antes de se exilar em São Paulo com sua família, León Ferrari, compilou uma pasta com recortes de jornais argentinos, que foi publicada em *fac-símile* em 1992, com o título de *Nosotros no sabíamos* (Nós não sabíamos). São setenta e cinco folhas tamanho ofício nas quais o artista cola pequenos textos recortados da crônica policial que informam a aparição de corpos nas costas do Uruguai e da província de Buenos Aires na Argentina.

A obra de Romero, assim como as de Cortázar e Ferrari, é uma intervenção militante que – nos termos de Frantz Fanon e Jean-Paul Sartre – exorta a resposta que oponha uma violência libertadora à violência do opressor e que postula irrefutavelmente o lugar do espectador como agente necessário da mudança social.

VII. LA CALLE

“Sempre podemos imaginar que ajudamos a corrigir a injustiça social sem colocar em risco nosso filistinismo literário”, afirma Ricardo Piglia, e se pergunta: “Como lograr então uma eficácia com a única coisa que sabemos fazer?” (Piglia, 2015: 156). A questão colocada pelo escritor argentino era crucial na prática artística e literária latino-americana dos anos de 1960 e 1970. A pergunta sobre a eficácia do fazer artístico pode parecer estranha no Brasil, se considerarmos que fomos “evangelizados”, pelo menos desde Clement Greenberg, num credo estético que proclamava a autonomia da arte. Aqueles jovens, Juan Carlos Romero e seus companheiros de geração: Edgardo-Antonio Vigo, León Ferrari, Víctor Grippo, Luis Pazos, conceberam sua prática artística como a integração de todas as suas atividades e intervenções na vida pública. Tudo o que faziam era arte e, ao mesmo tempo, tudo o que faziam era político.

De diversas maneiras, recusaram-se a depender do mercado e conseguiram se sustentar com outros afazeres. Essa opção, longe de limitá-los, abriu para eles campos de ação onde conseguiram exercer, entre todas as liberdades, sua liberdade de criação. Juan Carlos Romero dedicou-se à docência e à militância; foi escritor, editor e curador, além de formar um importante arquivo sobre arte e política, sem, por isso, abandonar sua produção em arte postal, poesia visual, performance, arte gráfica, pintura e gravura.

Ao longo da sua vida, não só será um artista experimental, mas um defensor das práticas coletivas, capaz de gerar seus próprios espaços de circulação, dentro ou fora dos já estabelecidos. Os diversos coletivos dos quais fez parte ou fundou estiveram comprometidos em ações coletivas de intervenção pública.

Sacar a la calle el arte, era assim como o artista denominava os seus procedimentos urbanos. A ênfase é dada à ação e ao lugar: arrastar para a rua a arte. É como se procurasse – e de fato conseguisse – forçar os limites entre as disciplinas e as categorias, “entre a alegria e a seriedade, entre a arte e a rua, tudo se transforma em um território enevoado e macio, onde, porém, o passo se firma” (Gruner, 2017:

1). O artista consegue deslocar fronteiras em um jogo que, como o das crianças, está imbuído da mais absoluta seriedade e concentração.

Entre muitos outros, Romero, em 2010 desenvolve o projeto *Ahora somos todos negros*, em resposta às comemorações dos bicentenários na América latina. Eduardo Grüner lembra ter participado de uma ação em Buenos Aires:

Romero carregava os cartazes enrolados sob o braço e um balde de grude na mão direita. Começamos a colá-los nos muros, ao longo da avenida Juan B. Justo: eram cartazes grandes, amarelos, com a inscrição “Ahora somos todos negros”, uma condensação do artigo 14º da Constituição Haitiana de 1805. (idem)

A ação “Todas as distinções de cor necessariamente desaparecerão entre os filhos de *uma e a mesma família*, onde o chefe do Estado é o pai; todos os cidadãos haitianos, de aqui em diante, serão conhecidos pela denominação genérica de *negros*”: assim o proclama o artigo 14º da Constituição Haitiana de 1805, promulgada por Jean-Jacques Dessalines sobre os rascunhos redigidos por Toussaint Louverture em 1801, mas cuja institucionalização teve que esperar a Declaração de Independência de 1804, quando Toussaint já tinha morrido nas cárceres napoleônicas.

A ação foi repetida por Romero em diversas cidades: Buenos Aires, Río Gallegos, Madri, e em cada ocasião gerou diversas reações. Em Madri, onde os cartazes foram colados num bairro de imigrantes, o artista observou que os moradores os descolaram com cuidado, para não rasgá-los, e os levaram para suas casas. Em Río Gallegos, os estudantes que foram convocados para a ação terminaram invadindo o monumento ao General Roca¹¹ e o cobriram, como se quisessem apagá-lo.

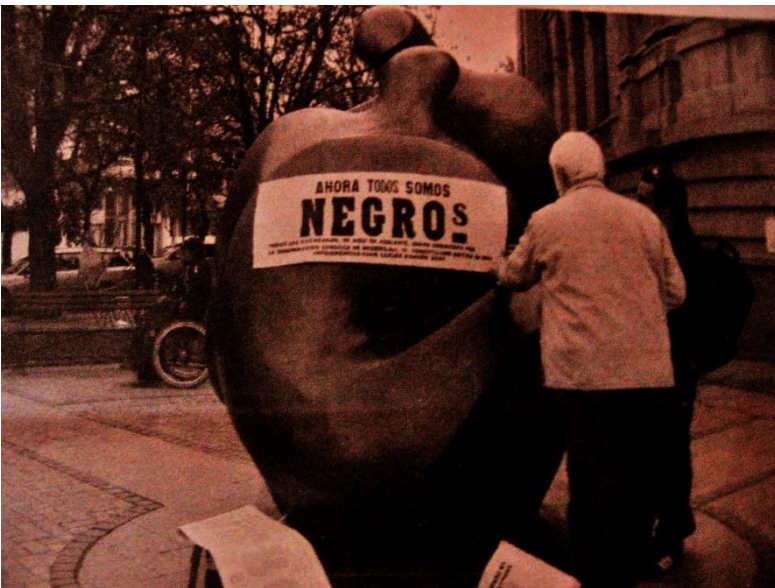


Fig. 7. Intervenção de Juan Carlos Romero no Chile. Fonte: <http://alejandrofrigerio.blogspot.com.br/2010/10/ahora-todos-somos-negros.html>

Romero comenta:

Na Argentina a palavra “negro” é pejorativa, é uma questão racial, cultural e de classe. Vem do primeiro peronismo, lembro que se falava de “cabecitas negras”. Eu costumava discutir com meu pai sobre o tema porque ele era um galego do sul da Espanha e a pesar de ser um obreiro, tinha esse desprezo pela gente do interior do país. Isso é algo que continua instalado em nossas sociedades. (Apud Alterman, 2013)

Cabecitas negras ou simplesmente *cabezas*, é um termo pejorativo utilizado, sobretudo em Buenos Aires, para designar a população de origem local, de cabelos negros e lisos e pele escura, e que se estendeu recentemente aos imigrantes de países limítrofes; bolivianos, paraguaios, peruanos, chilenos de feições indígenas.

A divulgação pública do artigo 14º da Constituição Haitiana de 1805, numa Argentina que naquele momento se vê surpreendida por migrações provenientes de vários países do continente latino-americano, inclusive do Haiti, atualiza uma história esquecida e coloca em confronto as diferentes modernidades que se debatem no nosso território. Em relação ao trabalho “Todos somos negros” e ao artigo 14º, Gruner aponta para a oposição entre o relato hegemônico da modernidade, que propõe o que ele chama de *particularismo universal*: “todos somos iguais” e os relatos periféricos, entre eles o *universalismo particular* da Revolução Haitiana de 1791 que pode se resumir no conceito de “todos somos negros mesmo que não o sejamos”¹².



Figs 8 e 9. FORA TEMER/FUERA EL TEMOR, JCROMERO + CONCEPTUALISMOS DEL SUR 2016. Fonte: <https://redcsur.net>

Em outubro de 2016, a *Red de Conceptualistas del Sur* posta em sua página uma declaração contra o *impeachment* da Presidente presidente do Brasil, Dilma Rousseff. Junto a ela, publica o esboço de um cartaz de Juan Carlos Romero que daria início a uma campanha que se estenderia por vários países e que ainda continua acontecendo. A declaração está encabeçada por uma frase na qual se ressignifica o sobrenome do novo mandatário:

Não Temer o mundo, mas enfrentá-lo para criar outros mundos!

No dia 31 de Agosto de 2016, com a consumação de um golpe que retira Dilma Rousseff da presidência no Brasil, as forças elitistas, conservadoras e corruptas retomam o poder no país. A normalização do golpe com narrativas que o chamam de *impeachment* tenta esconder as dinâmicas nefastas que o consolidaram. Posicionamo-nos aqui contra essa normalização, e insistimos: É um golpe de Estado! (Site *RedCsur*, 2017)

Os cartazes ostentavam uma dupla legenda com as palavras de ordem que se constituíram no Brasil: FORA TEMER, e, sob elas, em espanhol: *fuera el temor*.

A pergunta de Piglia, *Como lograr então uma eficácia com a única coisa que sabemos fazer?*, é também a pergunta de Juan Carlos Romero, que, através de sua longa vida, conseguiu enlaçar as experiências dos anos de 1960 e 1970 com as da pós-ditadura, construindo uma ponte sobre o abismo da censura e da repressão escavado pelos governos ditatoriais. A eficácia do legado que Juan Carlos Romero deixa como artista, como professor, como companheiro de viagem, pode se mensurar tanto no trabalho dos jovens artistas que continuaram e continuam seu trabalho, quanto na potência com que sua voz ainda ressoa em suas obras.

Referências

CORTÁZAR, J. *El libro de Manuel*. Madrid: Alfaguara, 1989 [1973].

DAVIS, F. Um máximo de possibilidades con un mínimo de recursos. In: ZABALA, H. *300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública*. Buenos Aires: Ediciones otra cosa, 2012; disponible en: <http://www.herramienta.com.ar>.

GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, EDUSP, 1997.

GLUSBERG, Jorge. Apud: HERRERA, María José. Una recorrida por el arte de sistemas. *Página/12*. Buenos Aires, 13 de agosto de 2013. Disponível em <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-29540-013-08-13.html>. Acesso em junho de 2017.

GRUNER, Eduardo. Salir a la calle. *Página/12*. Buenos Aires, In: *Arte urgente*, Buenos Aires, 18 de junho de 2017. Disponível em <https://www.pagina12.com.ar/44737-salir-a-la-calle>. Acesso em junho de 2017.

PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi*. Años de formación. Barcelona: Anagrama, 2015.

REDCSUR. Site oficial. *Declaraciones de la rede Sur*. Publicado em 16 de maio de 2017. Disponível em <https://redcsur.net/category/declaraciones-de-la-redcsur/>. Acesso em junho de 2017.

ALTERMAN, Florencia Magaril *Ahora somos todos negros*. Publicado em 09 de maio de 2013. Disponível <http://flormagaril.tumblr.com/post/50014099510/ahora-todos-somos-negros>.

[post/50014099510/ahora-todos-somos-negros](http://flormagaril.tumblr.com/post/50014099510/ahora-todos-somos-negros). Acesso em junho de 2017.

SARTI, Graciela. *Grupo CAYC*. Buenos Aires: Centro Virtual de Arte Argentino. Disponível em http://cvaa.com.ar/02dossiers/cayc/03_intro.php. Acesso em junho de 2017.

SWIFT, Jonathan. *Viajes de Gulliver*. Trad. Álvaro Gomez de Guevara. (Biblioteca Básica Salvat). Madrid: Salvat, 1970 [1921].

Nota

* Professora e pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA, UFMG. IEAT).

¹ "Si un príncipe 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 redimir las de su bárbaro sistema de vida.

Las naciones pobres están hambrientas y las naciones ricas son orgullosas, y el orgullo y el hambre estarán en discordia siempre. Por estas razones el oficio de soldado se considera como el más honroso de todos; pues un soldado es un asalariado para matar a sangre fría, en el mayor número que le sea posible, individuos de su propia especie que no le han ofendido nunca.

Y, como no me era ajeno el arte de la guerra, le hablé de cañones, culebrinas, mosquetes, carabinas, pistolas, balas, pólvoras, espadas, bayonetas, batallas, sitios, retiradas, ataques, minas, contraminas, bombardeos, combates navales, buques hundidos con un millar de hombres, veinte mil muertos de cada parte, gemidos de moribundos, miembros volando por el aire, humo, ruido, confusión, muertes por aplastamiento bajo las patas de los caballos, huidas, persecución, victoria, campos cubiertos de cadáveres que sirven de alimento a perros, lobos y aves de rapiña; pillajes, despojos, estupro, incendios y destrucciones" (Swift, 1921: 140-142).

² "Le explique que los ricos gozaban el fruto del trabajo de los pobres, y los últimos eran como mil a uno en proporción a los primeros, y que la gran mayoría de nuestras gentes se veían obligadas a vivir de manera miserable, trabajando todos los días por pequeños salarios para que unos pocos viviesen en la opulencia" (Swift, 1921: 148-149).

³ "...la verdad de aquellas dos máximas que enseñan que la Naturaleza se satisface con muy poco y que la necesidad es la madre de la invención. Gozaba de perfecta salud, del cuerpo y tranquilidad de espíritu; no experimentaba la traición o la inconstancia de amigo ninguno ni los agravios de un enemigo disimulado o descubierto. No tenía la ocasión de sobornar ni adular para conseguir el favor de personaje ninguno ni de su valido. No necesitaba defensa contra el fraude ni la opresión, no había allí médico que destruyese mi cuerpo ni abogado que arruinase mi fortuna, ni espía que acechase mis palabras y mis actos o forjare cargos contra mí por un salario; no había allí escarnecedores, censuradores, murmuradores, rateros, salteadores, escaladores, procuradores, bufones; tahúres; políticos, ingenios melancólicos, habladores importunos, discutidores, asesinos, ladrones, ni virtuosi; ni adalides, ni secuaces de partido, ni facciones, ni incitadores al vicio con la seducción o con el ejemplo, ni calabozos, columnas de azotar, ni picotas, ni tenderos, tramposos; ni maquinaria, ni orgullo, ni vanidad, ni afectación; ni petimetres, espadachines borrachos; ni ramerías trotacalles, ni esposas caras y despepitadas, ni estúpidos pedantes, orgullosos, ni compañeros importunos, cansados, quimeristas; turbulentos; alborotadores, ignorantes, vanagloriosos, juradores, ni pícaros elevados del polvo en pago de sus vicios, ni nobleza arrojada a él en pago de virtudes, ni lores, violinistas, jueces y maestros de baile" (Swift, 1921: 182-183).

⁴ Sobre Jorge Glusberg (García Canclini, 1997: 93-97).

⁵ O Massacre de Trelew, como é lembrado, aconteceu no 22 de agosto de 1972. Nessa data, as forças armadas simularam uma fuga e fuzilaram dezesseis presos políticos – mulheres e homens – detidos na penitenciária de Rawson, pertencentes às agrupações guerrilheiras ERP, FAR e Montoneros.

⁶ Linguagem falada originariamente por imigrantes, marginais e população carente da cidade de Buenos Aires e zonas periféricas.

⁷ Entrevista concedida por Juan Carlos Romero à autora, em junho de 1997.

⁸ Idem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Postdata (7 de setiembre de 1972). [...] ¿Olvidan? ¿Quién olvida? Una vez más entra en juego el masaje a escala mundial de los mass media. No se oye, no se lee más que Munich, Munich. No hay lugar en sus canales, en sus columnas, en sus mensajes, para

decir, entre tantas otras cosas, Trelew.

¹¹ O general Julio Argentino Roca (1843-1914) encabeçou a **Conquista del Desierto**, campanha militar realizada pelo governo da República Argentina entre 1878 e 1885, para invadir o território indígena e apropriá-lo. As tribos mapuche, ranquel e tehuelche que ocupavam o sul do país, foram dizimadas.

¹² Eduardo Gruner. Haiti: "A partir de hoje somos todos negros" In: <http://www.lahaine.org/haiti-a-partir-de-hoy>

Artigo recebido em julho de 2017. Aprovado em agosto de 2017.