

**arte de
sistemas**

**el cayc
y el proyecto
de un
nuevo arte
regional**

**1969
1977**

**FUNDACIÓN OSDE
CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN**

PRESIDENTE
Tomás Sánchez de Bustamante

SECRETARIO
Omar Bagnoli

PROSECRETARIO
Héctor Pérez

TESORERO
Carlos Fernández

PROTESORERO
Aldo Dalchiele

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

**ESPACIO DE ARTE
FUNDACIÓN OSDE**

COORDINACIÓN DE ARTE
María Teresa Constantin

GESTIÓN DE PRODUCCIÓN
Betina Carbonari

PRODUCCIÓN
Micaela Bianco
Javier González
Tatiana Kohan
Nadina Maggi
Susana Nieto
Gabriela Vicente Irrazábal

**EXPOSICIÓN
Y CATÁLOGO**

CURADURÍA Y TEXTOS
María José Herrera / Mariana Marchesi

ASISTENCIA
Carolina Cuervo
Tatiana Kohan

EDICIÓN DE CATÁLOGO
Betina Carbonari

DISEÑO GRÁFICO
Oscar Rodríguez
[Gerencia de Comunicación
e Imagen Corporativa OSDE]

CORRECCIÓN DE TEXTOS
Violeta Mazer

DISEÑO DE MONTAJE
Liliana Piñeiro

MONTAJE
Horacio Vega

PRODUCCIÓN DE GRÁFICA EN SALA
Sign Bureau

IMPRESIÓN
NF Gráfica SRL

AGRADECIMIENTOS

La Fundación OSDE y las curadoras agradecen la generosa colaboración de los artistas cuyas obras se exhiben, como así también a los artistas, coleccionistas e instituciones que facilitaron las obras y documentos que han hecho posible esta muestra:

Rodrigo Alonso, Mauro Álvarez, Carlos Basualdo, Florencia y Jacques Bedel, Julián Benedit, Juan y Lucía Bercetche, Marina Bertonassi, Marcelo Boullosa, Daniel y Violeta Bronstein, Laura Buccellato, Cristina Blanco, Anahí Cáceres, Juan Carlos Capurro, Paula Casajús, Juan Carlos "Tata" Cedrón, Marcelo Céspedes, Fernanda Curi, Fernando Davis, Pablo de Monte, Henrique Faria, Clara Ferrari González Mir, Mercedes Figallo, Juan Fontana, Olga Galperin de Deira, María Eugenia Garay Basualdo, María Florencia Gear de Crinigan, Matías Glusberg, Carla González Ferrari, Eduardo Guerresi, Ana María Gualtieri, Mauro y Luz Herlitzka, Kathryn Hodson, Sidney F. Huttner, Cecilia Jaime, Sofía Jones, Valeria Keller, Aimé Iglesias Lukin, Juan Alejandro Larumbe, Adriana Lauria y Enrique Llambías, Kelly Lehman, Mónica Lerner, Manuela López Anaya, Ricardo Madrazo, Margarita Marotta, Clara y Jacques Martínez, Leonor Matarazzo, Ana Luiza Mattos, Marcelino Medina, Rafael Menéndez, Cintia Mezza, Joaquín Molina, Raúl Naón, Ricardo Ocampo, Nidia Olmos de Grippo, Camila Pazos, Isabel Plante, Sylvia Perel, Liliana Piñeiro, Gregory Prickman, Cecilia Rabossi, Teresa Riccardi, Patricia Rizzo, Juan Carlos Romero, Adriana Rosenberg, Pedro y Damián Roth, Timothy Rub, Daniel Santoro, Graciela Sarti, Camila Sol de Pool, Oscar Smoje, María Inés Stefanolo, Graciela Taquini, Teresa Testa, Alejandro Zuy, Benson Latin American Collection - The University of Texas at Austin, Biblioteca del Congreso de la Nación, Casa Nacional del Bicentenario, Centro de Arte Experimental Vigo, Centro Virtual de Arte Argentino, Document-Art Gallery, Fundação Bienal de São Paulo - Arquivo, Fundación Espigas, Fundación Proa, Henrique Faria Fine Art y 11x7 Galería, International Center for the Arts of the America at the Museum of Fine Arts - Houston, Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Palais de Glace - Palacio Nacional de las Artes, Philadelphia Museum of Art, Special Collections & University Archives, The University of Iowa Libraries, Tate Gallery Archive, The University of Iowa.

Fundación OSDE
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Agosto 2013

Todos los derechos reservados
© Fundación OSDE, 2013
Leandro N. Alem 1067, Piso 9 (C1001AAF)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
República Argentina.

Queda prohibida su reproducción por cualquier medio de forma total o parcial sin la previa autorización por escrito de Fundación OSDE.

ISBN 978-987-9358-78-8
Hecho el depósito que previene la ley 11.723
Impreso en la Argentina.

arte de sistemas

el cayc y el proyecto de un nuevo arte regional

1969
1977



ESPACIO DE ARTE FUNDACIÓN OSDE

Suipacha 658 1° - Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Tel / Fax: (54-11) 4328-3287/6558/3228
espaciodeartefundacion@osde.com.ar
www.artefundacionosde.com.ar

Herrera, María José
Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977 / María José Herrera y Mariana Marchesi.
- 1a ed. - Buenos Aires : Fundación OSDE, 2013.
96 p. ; 22x15 cm.

ISBN 978-987-9358-78-8

1. Catalogo de Arte. I. Marchesi, Mariana
CDD 708

del 25 de julio al 5 de octubre de 2013

**Arte de sistemas:
el CAYC y el proyecto
de un nuevo arte regional**

Hacia fines de la década de los sesenta, cuando Jorge Glusberg creó el Centro de Arte y Comunicación, pensó en un espacio interdisciplinario que pudiera generar un movimiento de arte experimental. Por un lado, buscó articular una red de comunicación entre artistas y críticos latinoamericanos y sus pares argentinos; por otro, proyectarse internacionalmente para la configuración de un nuevo arte regional.

Para poner en marcha su proyecto, el crítico acuñó la categoría *arte de sistemas* que, en sus comienzos, identificó con las prácticas asociadas al arte conceptual que se desarrollaban en ese momento en el ámbito internacional. Luego, en su discurso, el término se resignificó y se asoció exclusivamente al ámbito latinoamericano. La temática regional que tanto las exposiciones como los estudios interdisciplinarios abordaron, se difundió con el "sello CAYC" hasta fin de la década de los setenta, con fuerte incidencia en el ámbito nacional y especialmente en el internacional.



Grupo de los Trece (parte de su primera conformación) hacia 1972: Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Jorge Glusberg, Jacques Bedel, Víctor Grippo, Julio Teich, Luis F. Benedit (sentados). Juan Carlos Romero, Luis Pazos, Gregorio Dujovny, Jorge González Mir (de pie).

La creación del Grupo de los Trece (1971) y su dinámica de artistas invitados creó un espacio de pensamiento y producción para impulsar el *arte de sistemas*. Así, esta categoría ligada al arte tecnológico, procesual, político y, en general, de temática social, fue la estrategia de promoción institucional del CAYC, a lo largo de los años setenta.

Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional brinda un panorama tanto de las poéticas involucradas en el *arte de sistemas*

como de la institución que le dio origen y continuidad. El recorte temporal abarca desde el cruce entre arte y tecnología (*Arte y Cibernética*, 1969) hasta la presentación en la Bienal de San Pablo de la instalación *Signos en ecosistemas artificiales*, en 1977. Esta participación del, desde entonces, Grupo CAYC funcionó como un compendio del *arte de sistemas* y mostró la coherencia del trabajo colectivo de casi una década. Fue la consagración y el punto de partida para proyectos futuros.

La exposición presenta cinco núcleos que se desarrollan alrededor de dos ejes temáticos: el proceso de formación y consolidación de la categoría *arte de sistemas* y la difusión internacional de este proyecto.

El vínculo entre *arte* y *tecnología* fue lo que exploraron las dos primeras exposiciones del CAYC en 1969: *Arte y Cibernética y Argentina Intermedios*. La colaboración entre ingenieros y artistas ya había mostrado sus frutos en diversas muestras internacionales, que el CAYC se propuso introducir en el medio argentino. El impacto de las teorías de la comunicación y la información en la experimentación contemporánea sellaron esta primera etapa de la institución, aun cuando el concepto de *arte de sistemas* no estaba explicitado. En 1970, con la exposición *Escultura, follaje y ruidos* en la Plaza Rubén Darío, el "arte al aire libre" introdujo un factor determinante en la poética del *arte de sistemas*: el "contexto social".

Con la muestra *Arte de Sistemas* (1971) se consolidó y legitimó el término junto a las tendencias internacionales (*arte conceptual, land art, performance, arte povera*) que la muestra exhibió. En la exposición actual se documenta por medio de gacetillas de prensa, catálogos y fotografías, la participación de artistas extranjeros como Joseph Kosuth, Dennis Oppenheim y otros miembros destacados de las vanguardias europeas. La presencia de personalidades como Lucy Lippard y Charles Harrison, invitadas a disertar en el CAYC, muestra la intención de la institución de poner en contacto al arte argentino con las últimas tendencias de la crítica y la teoría.

A partir de 1972, el *arte de sistemas* reflejó el clima político y social que atravesaba la Argentina. El arte como parte de la ideología fue la propuesta que identificó de manera casi exclusiva al *arte de sistemas* con las prácticas estético-políticas. Censura, violencia y revolución fueron conceptos claves para la definición temática de esta dirección.

La dialéctica *Regionalismo/Internacionalismo* se evidenció en las muestras itinerantes que preparó el CAYC para hacer circular y dar a

conocer su proyecto para el arte latinoamericano. En *Hacia un perfil del arte latinoamericano* y *Art Systems in Latin America*, en sus distintas versiones y sedes, se manifestaba tanto una perspectiva del arte como ideología como un suscito panorama del arte regional contemporáneo. En esta sección de la muestra se exhiben las heliografías con las que los artistas argentinos e internacionales reflexionaron sobre la situación política común de los países latinoamericanos.

Con la participación en la Bienal de San Pablo de 1977, el CAYC y sus artistas reciben la consagración internacional. Por primera vez en los veintisiete años de la Bienal, el premio se otorga a una representación latinoamericana. Será la última oportunidad en que Glusberg presente una propuesta basada en el *arte de sistemas* como elemento convocante. Si bien la temática de su exitosa intervención colectiva en la Bienal sigue siendo la situación latinoamericana, el tono político cede paso a una visión más retorizada.

Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional reúne obras y documentos de los archivos de los artistas y acervos públicos. Documentación, registro fotográfico, recreación y reconstrucción, son todas instancias que la curaduría asumió al tener que comunicar las vicisitudes de un arte que se planteó, en muchas ocasiones, como efímero y gestual. No obstante, el museo o los espacios de exhibición tradicionales, *per se*, "museifican" a sus objetos. Hemos tratado de minimizar esta situación en la encrucijada de conservar adecuadamente las obras para su exhibición y, a la vez, respetar el modo alternativo y no convencional con el que se presentaron a sus públicos contemporáneos. Por último, la puesta en escena de estos materiales, muchos de ellos reunidos por primera vez, espera poner en estado de reflexión y debate un momento particularmente prolífico para el arte y el pensamiento en la Argentina.

María José Herrera / Mariana Marchesi

Parece demasiado inapropiado -por no decir absurdo- levantarse a la mañana, entrar en una habitación y aplicar pequeñas porciones de pintura que salen de un pomo, sobre un cuadrado de tela. ¿Qué podrías hacer tú, joven artista, que parezca más relevante y significativo?

Kinaston McShine, *Information*, 1970

Introducción

En el irreverente, crítico y politizado ambiente de fines de los años sesenta en la Argentina, la "utilidad del arte" y la "muerte de la pintura" fueron dos tópicos que desencadenaron reacciones diversas y hasta contrapuestas. Los entusiastas de un "nuevo humanismo" basado en la tecnología y el diseño apostaron al artista como agente social –destacado por su sensibilidad– necesario para producir el cambio que la crisis requería. Ellos no salieron del campo del arte sino que lo ampliaron hacia otros ámbitos como el del consumo. Otros, en las antípodas, impugnaron las prácticas artísticas y hasta se internaron en el "antiarte" como actividad estética que desbaratase un "sistema" que juzgaban agotado por haber apostado a su autonomía, a su especificidad. No es este ensayo el lugar para juzgar la eficacia de ambas estrategias, pero sí para describirlas y conectarlas en su operatividad: una suerte de dialéctica que había superado muchos de los supuestos canónicos que seguían vigentes a comienzos de la década. Me refiero

al bizantino antagonismo entre figuración y abstracción, la oposición entre poéticas racionalistas o subjetivistas, la desconfianza ante la incorporación de materiales y soportes no tradicionales, los géneros híbridos... Todas estas cuestiones parecieron volverse irrelevantes luego de las experimentaciones extremas que coronaron los años sesenta. No obstante, estos debates artísticos apenas rozaban al público que, aunque ya más acostumbrado a los desenfadados vanguardistas, continuaba preguntándose si esas actividades que las galerías, los museos y la televisión difundían y apañaban eran realmente "arte". En tanto, los tiempos políticos se aceleraban. Luego del Cordobazo, el fin del gobierno de facto se aproximaba. Los aprestos para el retorno de Juan Domingo Perón y la legalidad del partido estaban avanzados. Una nueva faceta del peronismo conducida por jóvenes, antes de verse frustrada, fue una esperanza de contagioso nacionalismo. Pero la censura campeaba y la violencia iba en aumento. La "teoría de la dependencia" explicaba la situación de pobreza y falta de desarrollo en los países latinoamericanos. La crisis económica que había abierto camino a la sublevación obrera y estudiantil tenía su correlato en las agrupaciones armadas, que ya actuaban su intención revolucionaria. Así, los primeros años 70 estuvieron signados por el impulso a la movilización colectiva. En las artes, muchos desconfiados del alcance de su prédica desde las instituciones salieron a la calle con una renovada intención de ampliar la audiencia. Junto a las exposiciones al aire libre que organizaba la municipalidad de Buenos Aires, diversos grupos se propusieron acercar las obras al "hombre de la calle", para enfrentarlo con el lenguaje artístico de la época. Las preguntas por cómo el arte sirve a la sociedad y de qué modo desdibujar los límites entre arte de elite, arte popular y arte de masas, resonaban en estos artistas que apostaron a seguir con su práctica en un ambiente tan cuestionador como estimulante. Cerrada la sede del Instituto Di Tella en la calle Florida, cierta orfandad sobrevolaba la ciudad de Buenos Aires. Aun aquellos que lo habían denostado se habían quedado sin la referencia insoslayable en la que el Di Tella se había convertido desde 1963 de la mano de Jorge Romero Brest. Dentro y fuera del Instituto la comunicación había sido un tema crucial para entender las últimas tendencias. Así lo vio

Romero Brest quien, ante los problemas económicos y políticos que llevaron al cierre de la institución, intentó convertir los centros de arte en espacios de experimentación utilizando el medio de comunicación del momento: la televisión. Efectivamente, el tiempo no había pasado en vano y muchos procesos sociales –entre ellos, el arte– se veían íntimamente afectados por las tecnologías de la comunicación. En este contexto y proponiéndose portador de una perspectiva superadora nació el CAYC, Centro de Arte y Comunicación, a fines de 1968. Capitalizando muchas de las tendencias incipientes en los últimos años del Di Tella, el Centro señalaba a la comunicación como el paradigma del presente y el futuro. Liderado por el crítico y empresario Jorge Glusberg se presentó como un espacio que favorecía la interdisciplinariedad no solo entre las artes sino también –y específicamente– entre el arte, la ciencia y los estudios sociales. En este programa se fundaba la instancia superadora ya que, a diferencia de lo que ocurría en el Di Tella, para el CAYC ideología y política no eran conceptos ajenos al arte y, sin duda, definían los marcos de la comunicación. La "realidad", instancia a la que muchas de las poéticas de entonces remitían, estaba permeada por el modo en que los hombres la veían, la pensaban y la actuaban. Sobre este terreno creían que había que operar para que las simbolizaciones del arte se tornaran visibles a un "nuevo hombre" que solo podía conocerlas por entre los resquicios de una cotidianeidad dominada por los medios y las necesidades del día a día. ¿Quiénes mejores que los arquitectos (diseñadores de los espacios para vivir), los científicos (estudiosos de las leyes de la vida) y los artistas (creadores de imágenes) para unirse a configurar un nuevo arte desde un continente que aún esperaba por ocupar un lugar en el mundo?

La propuesta resultó de interés en aquel medio. En los primeros años de la década de los setenta, el CAYC organizó exposiciones, reuniones de intelectuales y formó un colectivo artístico propio: el Grupo de los 13, luego Grupo CAYC. Esta agrupación operó bajo las ideas de una categoría artística, el *arte de sistemas*, que acogió distintos significados a lo largo de su historia y en relación con lo que específicamente se proponían: trabajar *sobre* y *en* el espacio social.

Antecedentes

En 1967, Romero Brest acuñó la categoría “experiencias visuales”, que aplicó a aquellas cosas “que no son estáticas obras de arte” –terminadas y definitivas– “sino proyectos de creación dinámica para el contemplador”.¹ “Se trata de alertar al contemplador acerca de lo que tiene a la vista y en lo que tal vez no repara, para que intensifique su contemplación hasta vivir él mismo con la mayor intensidad, tomando conciencia de su lugar en el mundo.”² Un año después avanzó señalando que el arte se había desplazado de los objetos a los procesos, y de éstos a la información, circunstancia que provocaría la “conciencia de imaginar”. Así, el arte era una experiencia “presentativa”, una “situación”, como la llamaron distintos artistas imbuidos del “aquí y ahora” del existencialismo. En la crítica inglesa, Victor Burgin, con su “estética relacional”, proponía que los objetos podían funcionar como “generadores” de un espacio que está una parte en lo físico y otra en un espacio psicológico interior.³

Desde la geometría, ámbito heredero del “marco recortado” de los concretos-madíes, Alejandro Punte señaló el rol del artista como “diseñador de sistemas que hacen objetos”.⁴ Su pintura modular evidenciaba que una norma regía la configuración y que, eventualmente, era posible seguir adicionando partes solidarias con esa estructura.

En 1970, el Centro de Experimentación Visual de La Plata⁵ presentó la exposición colectiva *Sistemas*, donde las obras eran el resultado de sistemas formales cuyas relaciones entre las partes formaban una totalidad “dinámica y abierta”.⁶

¹ Documento del archivo del Centro de Artes Visuales (CAV) del Instituto T. Di Tella, fechado en 1968, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella.

² *Ibid.*

³ Victor Burgin, *Situational Aesthetic*, Nueva York, Studio International, vol. 178, n° 915, octubre 1969.

⁴ Alejandro Punte, “Sistemas”, en Rafael Cippolini, *Manifiestos argentinos, políticas de lo visual*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, p. 358.

⁵ Agrupación de artistas platenses de la que formaba parte, entre otros, Juan Carlos Romero.

⁶ Juan Carlos Romero, Fernando Davis y Ana Longoni, *Romero*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2010, p. 54.

De este modo, en un medio permeado por la introducción del estructuralismo, la fenomenología de la percepción y las teorías de la comunicación, a fines de los sesenta, si bien no se usaba la categoría, sin duda se había profundizado en experiencias que en el ámbito europeo y estadounidense se denominaban *arte conceptual*. Ya en 1966, el manifiesto del *arte de los medios* proponía trabajar con la “materialidad” de los medios masivos de comunicación, una materialidad particular que podía producir obras que no fueran objetos sino procesos, “resultado de la información desencadenada”.⁷

“Hasta hace poco tiempo, y durante más de cien años, la historia del arte se dedicó a inventariar, categorizar y catalogar las obras con clasificaciones descriptivas propias de la botánica o la anatomía; con valores absolutos, sin tomar en cuenta sus significados en función de creador y contemplador; sin considerar la posibilidad del entorno social en que se desarrollaron, y sin comprender sus valores como actos comunicacionales”, señalaba Jorge Glusberg en el prólogo de la exposición *Estructuras primarias II*, en 1967. En ese mismo sentido estaba trabajando Víctor Grippo cuando en 1966 expuso la obra *Sistema*, en una muestra que investigaba el proceso de la creación. En ella planteaba al esquema comunicacional emisor/canal/receptor su equivalente artístico: artista/obra/público. “El artista: en su entorno”, ampliaba. “La obra: como concreción a partir de imágenes de objetos cotidianos que por modificación de ciertas variables cobran otra significación”.⁸ Así, en estas ideas ya se vislumbraba el rumbo que tomaría el Centro de Arte y Comunicación que Glusberg fundó a fines de 1968 y en el que tanto Juan Carlos Romero como Víctor Grippo participaron desde sus comienzos.

⁷ Publicado en Oscar Masotta, *Happenings*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1967. Véase, también, María José Herrera, “En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del sesenta”, en *Arte argentino del siglo XX. Premio telefónica de Argentina a la investigación en Historia de las Artes Plásticas*, Buenos Aires, 1997.

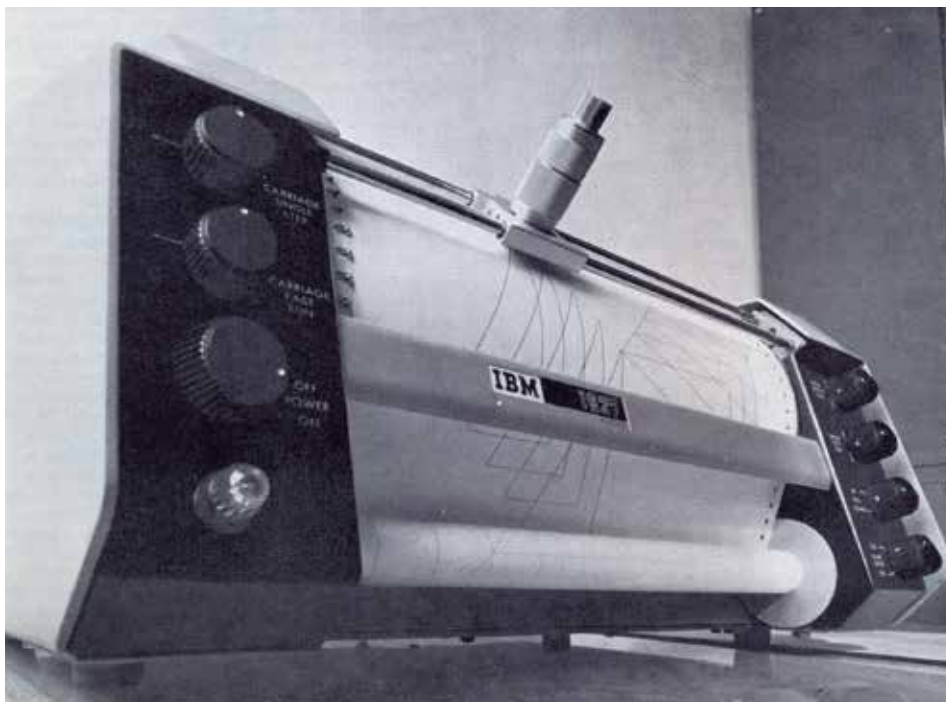
⁸ Citado en Víctor Grippo, Birmingham, Icon Gallery, 1995. El texto pertenece a la exposición colectiva *Investigación sobre el proceso de la creación* (E. Barilari, V. Grippo, K. Kemble, E. Renart), Buenos Aires, Galería Vignes, 1966.

De la creatividad de la máquina a la exposición como “máquina de guerra”

En 1969, con la primera exposición el CAYC definió su perfil experimental. *Arte y Cibernética* reunió a artistas japoneses, británicos, norteamericanos y argentinos, quienes exploraban con sus dibujos las posibilidades creativas de los ordenadores. Ocurrió solo un año después de la paradigmática *Cybernetic Serendipity*, organizada por Jasia Reichardt en el *Institute of Contemporary Arts* (ICA) de Londres.

Los artistas fueron asistidos por ingenieros y analistas de sistemas de la UBA y las escuelas técnicas Ort. En el ecléctico grupo convocado, los argentinos que provenían del arte generativo-cinético fueron los más afines a la operatoria de la máquina, capaz de reproducir serialmente y con variantes controlables un *pattern* determinado. Antonio Berni, Ernesto Deira, Miguel Ángel Vidal, Eduardo Mac Entyre, Luis F. Bénédit y

Los artistas utilizaron una computadora IBM para realizar las obras de la muestra *Arte y Cibernética*



Oswaldo Romberg, entre otros, adaptaron sus ideas a las posibilidades que ofrecía el *software* de la IBM.

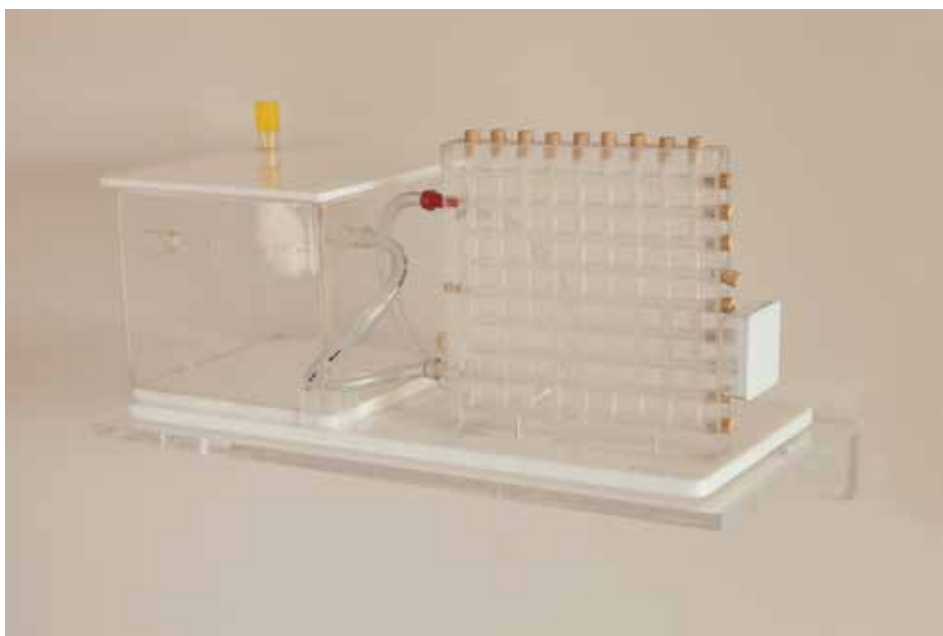
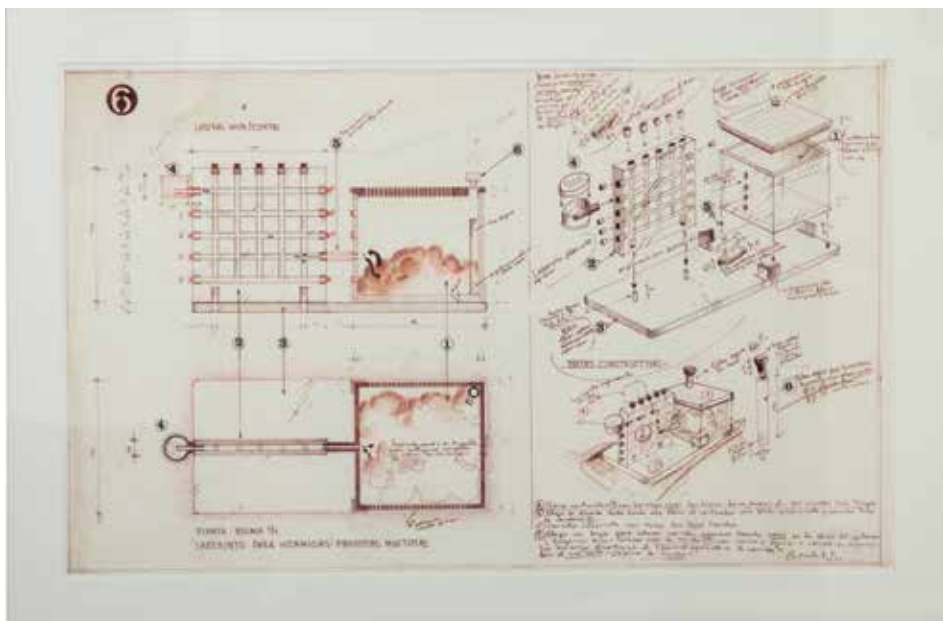
Con esta experiencia Glusberg proponía “un arte nuevo, dinámico, comprometido con el contexto social al que pertenece, con la época interplanetaria que va más allá de las técnicas institucionalizadas”. De este modo abonaba el pensamiento de la “muerte de la pintura” y su reemplazo por “luces y motores e información en lugar de pinceles”.⁹

También signado por el uso de la tecnología, el espectáculo *Argentina Inter-Medios* (teatro Ópera, Buenos Aires, 1969) se inspiró en *Nueve noches: teatro e Ingeniería* del E. A. T.¹⁰ El espectáculo *Argentina Inter-Medios* fue pensado como una ambientación integral de música electrónica, teatro y films experimentales, poesía, danza y esculturas cinéticas. Se proponía enriquecer la percepción audiovisual por medio de dispositivos lumínicos y sonoros controlados por computadoras.

La cibernética, disciplina encargada de estudiar el control de los sistemas de comunicación tanto de máquinas como de los seres vivos, inspiró las investigaciones de Luis Fernando Bénédit. En 1970 este artista, con la colaboración de Jorge Glusberg y un equipo de científicos, representó a la Argentina en la XXXV Bienal de Venecia, dedicada a la relación entre arte y ciencia. Diseñó el *Biotrón*, un hábitat artificial para abejas que permitía a los insectos alimentarse de las flores mecánicas que les proveían del néctar, o salir al exterior, libar y volver a la colmena plástica. Bénédit expuso así la contraposición entre lo natural y lo artificial, la racionalidad del instinto y la naturalidad de lo social. Mostró el espectáculo de la naturaleza en sus procesos y funciones como metáfora y reflexión sobre la conducta del hombre. Junto a la máquina se exhibían los dibujos según el “sistema proyectual” de la arquitectura.

⁹ *Primera muestra del Centro de Estudios en Arte y Comunicación* (cat. exp.), Buenos Aires, Galería Bonino, 1969.

¹⁰ *Experiments in Art and Technology* fue fundado en 1966 por el artista Robert Rauschenberg y el ingeniero Billy Kluver.



Luis F. Benedit, *Laberinto para hormigas*, 1974 (plano y múltiple)



Luis F. Benedit, *Biotrón*, 1970. Obra presentada en la XXXV Bienal de Venecia, realizada con la colaboración de Jorge Glusberg y Antonio Battro.

Ese mismo año el CAYC organizó una exposición al aire libre en la Plaza Rubén Darío, *Escultura, follaje y ruidos*. Pensada como un espectáculo musical y lúdico, aportó un cambio de rumbo respecto de las actividades realizadas hasta el momento. Prescindió de la tecnología y las instituciones (museo, galería) para sacar partido de lo gestual, lo espontáneo y efímero. Los artistas platenses Edgardo Vigo y Carlos Ginzburg realizaron "señalamientos". Benedit, Vicente Marotta y Glusberg, un "recorrido" para niños. Otros artistas, experiencias musicales y escultóricas participativas. La muestra terminó con gran parte de las obras destruidas debido a los "ánimos caldeados" del público asistente y, seguramente, con extensas reflexiones por parte de los organizadores acerca de las conductas colectivas del alienado hombre de la ciudad.¹¹

¹¹ "Triste fin tuvo una experiencia", *La Razón*, 9/11/1970.



Edgardo Vigo y público en una acción. *Escultura, follaje y ruidos*. CAYC al aire libre, Plaza Rubén Darío, Buenos Aires, 1970.

Edgardo A. Vigo, *Manojo de semáforos*, 1968

Pero no iba a ser en la calle donde se construyera la genealogía del arte que propiciaba el Centro. En la sede del CAYC, en Buenos Aires, y en el Museo "Emilio Caraffa", de Córdoba, se presentó *De la Figuración al Arte de Sistemas*, también en 1970. En esta exposición Glusberg introdujo la categoría *arte de sistemas* para describir la producción de Benedit, Vigo y García Urriburu. El modelo fue el del artista-antropólogo, portador de una conciencia expandida, que se proyecta como agente de la realidad a la que señala, modifica y documenta. Para esta última acción, la fotografía cobró un rol instrumental ineludible, convirtiéndose en "registro de la evidencia física de un hecho artístico [...] la operación del mirar".¹²

¹² Jorge Glusberg, *De la Figuración al Arte de Sistemas* (cat. exp.), Buenos Aires, CAYC, 1970, p. 9. Vigo venía trabajando en ese sentido y, sin ser nunca parte de los grupos del CAYC, participó en muchas de sus actividades. En 1968 había presentado *Manojo de semáforos*, también expuesto en *De la Figuración...*, el primero de sus "señalamientos". En este señalamiento se proponía "no construir más imágenes alienantes sino señalar aquellas que no teniendo intencionalidad estética como fin, la posibilidad". Efectivamente, la obra fue una fotografía de un semáforo que, situado en una intersección de diagonales en La Plata, apuntaba en cinco direcciones diferentes. Ejemplo del panóptico contemporáneo, Vigo ironizaba sobre el patético e inútil destino de la señal. Véase María José Herrera, "Vigo en (con) texto", en *Edgardo-Antonio-Vigo* (cat. exp.), Buenos Aires, Fundación Telefónica, 2004, p. 19.



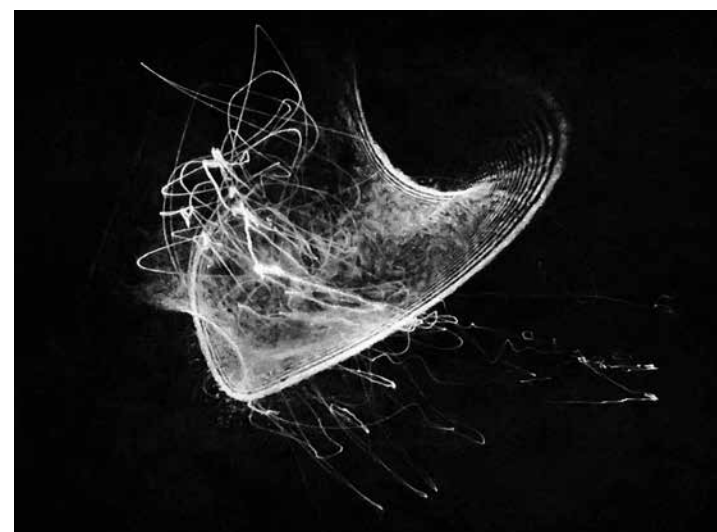
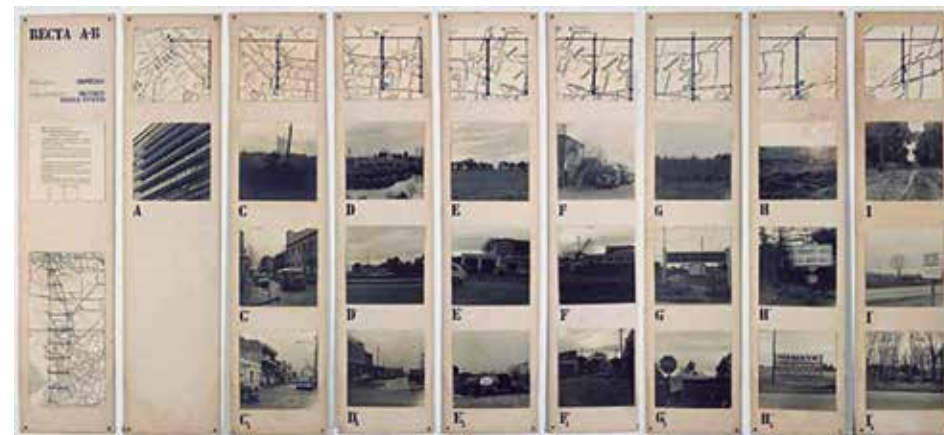
Contemporáneamente, en el ámbito internacional, el crítico estadounidense Jack Burnham teorizaba, en 1968, sobre una *Estética de Sistema* (*System Esthetic*), tendencia en la que incluía diversas producciones que se concretaban en ideas, procesos, información. El crítico afirmaba que la “cultura supercientífica” emergente se orientaba hacia los “sistemas” más que hacia los “objetos” y que pensar en términos de “sistema” implicaba establecer un complejo de “componentes en interacción”.¹³

Por su parte, Glusberg caracterizó al *arte de sistemas* como una práctica que “se refiere a procesos más que a productos terminados del buen arte”. Las obras tenían el objetivo de acrecentar o intensificar la “comprensión” de los “sistemas”, “conduciendo al espectador a través de los problemas principales que conciernen a las experiencias que se dan en este último tercio del siglo XX”.¹⁴ Así, en esta primera etapa, el *arte de sistemas* apuntó a un tipo de producción que, basándose en los modelos y lenguaje de las ciencias, tuviera un carácter universal.

Para *Arte de Sistemas I* y las exposiciones en el exterior que luego se organizaron, Glusberg concibió una metodología de producción de las obras muy original, que también remitía al concepto de “sistema”. Específicamente consideraba la exposición como tipología, como “sistema” altamente codificado para mostrar arte; esto implicaba: diseño espacial, montaje, tarjetas nomencladoras de obra, iluminación, textos didácticos, etc. Para hacer sustentable el programa internacional que se proponía llevar a cabo ideó una metodología de producción *ad hoc*. Así, el invitado realizaba una imagen inscripta en un formato estandarizado, reproducible y fácilmente trasladable. Las estampas, todas del mismo tamaño, cumplían con los códigos de exhibición: incluían la ficha identificadora (autor, título, año) y se montaban sobre una pared o panel para su mayor legibilidad en un relato espacializado. Con esta metodología “pobre” se sostenía idealmente la existencia de una difusión más masiva. La logística consistía en pedir a los artistas que enviaran por correo

¹³ Jack Burnham, *Systems Esthetics*, Nueva York, *Artforum*, 1968.

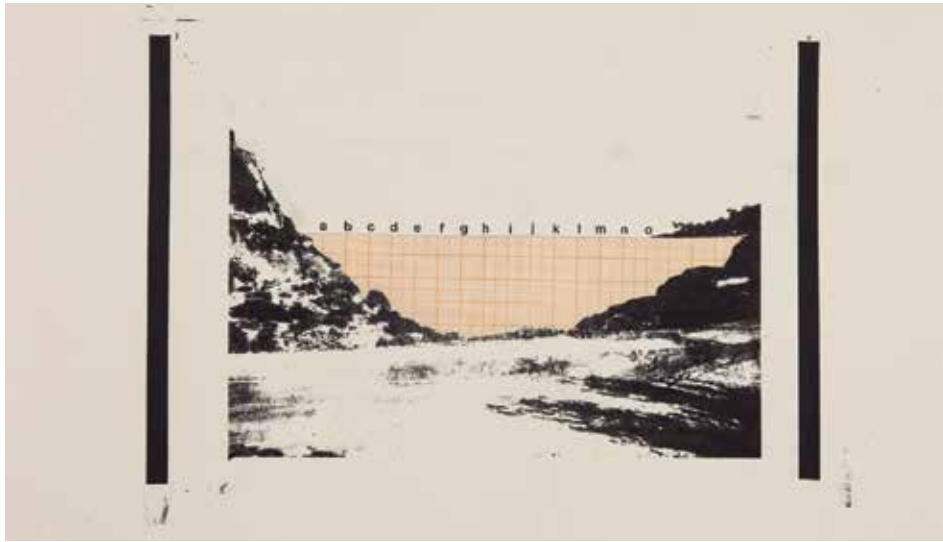
¹⁴ *Arte de Sistemas* (cat. exp.), Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1971.



Juan Carlos Romero,
Segmento AB=53.000
metros [La realidad
nacional vista
desde la ruta 2]
(detalle), 1971

Gregorio Dujovny,
Rayos láser,
Polarización
de la luz,
1971

su obra en papel de calco, de 60 x 90cm, para que en Buenos Aires se reprodujeran por medio de la técnica heliográfica. El formato normalizado facilitaba el montaje en los distintos espacios por los que la exposición itineraria. A diferencia de los planteos tecnológicos de las exposiciones anteriores, un lápiz y un papel eran instrumentos suficientes para elaborar una reflexión, un diagrama analítico o una enunciación acerca de las problemáticas contemporáneas. En este sentido, como nunca antes en el arte argentino, los textos literarios, la escritura y la palabra fueron parte vital, visual o semántica de las obras. El éxito de esta operatoria replicada en decenas de exposiciones se basó, en parte, en la



Osvaldo Romberg,
El paisaje como idea,
c.1970

posibilidad de capitalizar la actitud antiinstitucional y alternativa que en ese momento el CAYC compartía con otros centros de arte semejantes ya existentes en las capitales europeas y de Estados Unidos.

Procesos, informaciones, situaciones, intervenciones y conceptos valoraban la experiencia por sobre la posesión. No obstante, los objetos nunca desaparecieron, aunque en ciertas instancias expositivas fueron reemplazados por su documentación. En tanto la eficacia comunicativa de las obras dependía en buena parte de la lectura del contexto.

Desde *Arte de Sistemas I* la convocatoria se había ampliado también al ámbito internacional. La participación de destacados artistas de las vanguardias mundiales otorgaba mayor legitimidad al *arte de sistemas* y lo instalaba en el *mainstream*.

Entre los argentinos en *Arte de Sistemas I*, Víctor Grippo presentó *Analogía*, una obra que proponía comparar la "papa" con la "conciencia". Como en un experimento científico, un voltímetro medía la cantidad de energía contenida en el "sistema" de 40 tubérculos. Un texto describía cómo ese alimento originario de América era un reservorio de energía, es

decir, de conciencia. La obra centraba la mirada en el aporte de América a la cultura mundial.

Jorge González Mir describía a modo del enunciado de una enciclopedia los componentes químicos de una piedra asfáltica hallada en Buenos Aires. Del "sistema" de su constitución física pasaba a enumerar sus diversos usos aun en otros sistemas, como el social. De lo natural a lo cultural, la misma "especie" servía tanto para echar al invasor inglés en 1807 como para protestar en las masivas manifestaciones obreras de Córdoba, Rosario y Tucumán, en 1969.



Jorge González Mir,
5 W en 500 W,
1971
(obra no exhibida)





Carlos Ginzburg,
Tierra, 1971.
Registro fotográfico
(parcial) en *Arte de
Sistemas*.

El análisis, la estadística y la prospectiva abundaron marcando la afinidad de los participantes con el arte conceptual. Una tendencia crítico-política desarrolló Juan Carlos Romero con *Segmento AB=53.000 metros* también llamada *La realidad nacional vista desde la ruta 2*, una performance fotográfica que señalaba el recorrido desde el centro de Buenos Aires hasta La Plata. De la modernidad de la gran urbe a la humildad suburbana, esta obra mostraba por medio de fotografías íconos distintivos de cada zona: cartelera callejera, paisajes campestres, pequeños pueblos de viviendas improvisadas. En un mapa anexo eran ubicadas geográficamente estas imágenes correspondientes a diversos segmentos



entre los dos puntos extremos de la "realidad nacional": un microsistema que podía aplicarse a todo el territorio argentino.

Carlos Ginzburg, artista del *Land Art*, con su obra *Tierra* (la palabra estaba escrita en el suelo de un terreno baldío frente al museo, desde el octavo piso de allí se podía ver y leer esta palabra) introducía una doble reflexión. Por un lado, la de una obra que funcionaba tanto dentro como fuera del museo y, por otro, la de la "nominación": la apropiación de una parcela, metáfora de la propiedad de la tierra en el sistema capitalista. Los registros fotográficos de las performances de coloración de ríos y los

señalamientos ecológicos de Nicolás García Urribu en Venecia (1968), en Nueva York y París (1970), también se incluyeron en la muestra. Por su parte, Luis Pazos, Jorge de Luján Gutiérrez y Héctor Puppo realizaron una falsa noticia –el secuestro de Jorge Glusberg– que continuaba la línea crítica de desmitificar la legitimidad de los medios de comunicación iniciada años antes por el *arte de los medios*.

También ligada a la comunicación era la propuesta de Alfredo Portillos, quien lanzaría a los ríos cercanos 60 cilindros numerados con un mensaje escrito: “Partida-río-Destino”. Estas palabras remitían al esquema de la comunicación “emisor-mensaje-receptor”, donde “río”, canal y mensaje al mismo tiempo, era una metáfora de lo que une a los pueblos vecinos, la similar situación cultural.

Arte de Sistemas I se inspiró en *Information*, la muestra que el MoMA de Nueva York había dedicado a las vanguardias experimentales un año antes. Buena parte de los artistas internacional de *Information* participaron de la muestra en Buenos Aires.¹⁵ Es el caso del alemán Hans Haacke cuya obra fue una crítica institucional de absoluta actualidad: transcribió un noticiero radiofónico en el que el director del Guggenheim de Nueva York explicaba que el museo no iba a auspiciar sus obras de contenido político y le cancelaba la exposición programada. Otro participante, el californiano Ed Ruscha, pionero de los *libros de artista* y la fotografía no narrativa del conceptualismo, presentaba el libro *A few palm trees (Algunas palmeras)*, donde hizo un inventario de palmeras que, sin duda, dialogaba con las intenciones estadístico-fotográficas de la obra de Juan Carlos Romero, *Segmento A/B = 53.000 metros*, a la que acabamos de referirnos.

El año 1971 fue de mucha actividad para el CAYC. Entre ellas, se decidió formar un colectivo artístico: un “taller-laboratorio” a la manera

¹⁵ Entre los invitados se encontraban Vito Acconci, John Baldessari, Christian Boltanski, Christo, Gilbert & George, Hans Haacke, Alan Kaprow, On Kawara, Joseph Kosuth, Ed Ruscha, Bernard Venet, Dan Graham y Hamish Fulton.

del “teatro-laboratorio” de Jerzy Grotowski, el director teatral polaco a quien Glusberg introdujo al potencial grupo. Luego de reuniones en las que se discutieron objetivos y operatoria del colectivo, nació el Grupo de los Trece (Jacques Bedel, Luis Fernando Benedit, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Víctor Grippio, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich, Horacio Zabala y Jorge Glusberg), en homenaje a las 13 filas del pequeño teatro donde Grotowski elaboró su estética.

“Trabajar en cerrado, sin acceso de público, en forma agresivamente sectaria, como grupo de discusión para dialogar colectivamente sobre proyectos individuales y grupales, para pensar en el futuro, para pasar del pensamiento a la acción, sin interés por el momento en los medios de comunicación, en el prestigio fácil de los apoyos oficiales o del falso poder administrativo de la cultura”.¹⁶ Con estas palabras invitó Glusberg a quienes entendía afines a sus propuestas. En este sentido, actuó como artista, mentor intelectual y gestor de un discurso artístico, en una modalidad que excedió la de las funciones tradicionales de un crítico.

La presentación oficial del Grupo de los Trece fue en la exposición *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, en la III Bienal Coltejer de Medellín, en 1972. Allí el grupo planteaba que el arte es parte de la ideología “tanto como la política, la moral, el derecho y las costumbres”. A partir de estas declaraciones, tempranamente la crítica internacional denominó a esta tendencia “conceptualismo ideológico”, y la hizo extensiva al ámbito latinoamericano en general.¹⁷ Efectivamente, la modalidad del grupo iba más allá de las estrategias tautológicas y autorreferentes predominantes en el conceptualismo lingüístico europeo y estadounidense. El arte como forma de ideología, aseveraban siguiendo a Althusser, no era autónomo y tenía la función de hacernos “ver”, “percibir”, “sentir” algo “que alude a la realidad”.

¹⁶ Carta de Jorge Glusberg a Juan Carlos Romero invitándolo a formar parte del grupo. Fechada 1º de diciembre de 1971, Buenos Aires, archivo Juan Carlos Romero.

¹⁷ Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto. Las artes plásticas desde 1960*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1974.

En una segunda etapa y a partir de aquellas ideas, ese arte ideológico tomó partido por una concepción "regionalista" de los problemas sociales. La creación del Centro de Altos Estudios del CAYC, a comienzos de los 70, y su dedicación al análisis de la Argentina en el contexto de Latinoamérica desde la perspectiva del arte y la comunicación, fueron fundamentales para el diálogo interdisciplinario que definió el recorte geográfico-político y la orientación hacia el arte conceptual.

"No existe un arte de los países latinoamericanos, pero sí una problemática propia, consecuente con su situación revolucionaria", señalaba Glusberg en los catálogos del CAYC, empeñado en crear un circuito regional diferenciado.

El artista debía señalar el "proceso ideológico" que "invierte y oculta la realidad social", luchando por una cultura popular "que no sea la popularización de los valores de una clase dominante". El discurso se radicaba y su canal fueron las exposiciones.

Luis Pazos,
Transformaciones de masas en vivo,
Registro fotográfico
(parcial), 1973



La serie *Crímenes políticos* (1973), de Jacques Bedel, proponía una lectura poética del convulsionado presente. El artista montó enigmáticas escenas en estampas de interiores de estilo clásico. La víctima, vestida a la manera contemporánea, contrasta con la arquitectura, cuyo "sistema de representación" se evidencia en la planta, signo del espacio físico del crimen. Una cruz señala en el diagrama el lugar preciso donde yace el misterioso cadáver.

Con *Hipótesis para el bombardeo de la catedral de San Pedro en Roma*, Bedel "destruye" tanto el mayor símbolo de la institución eclesiástica como la obra más emblemática de la arquitectura y el arte barroco. Arte que, con su retórica teatral, evidencia el lenguaje del "sistema" de la fe.

Transformaciones de masas en vivo (1973) llamó Luis Pazos a distintas fotorperformances en las que los actores se agrupaban y posaban formando distintas "figuras", entre ellas, las de clara alusión al momento político, por ejemplo: el signo de la juventud peronista, VP.



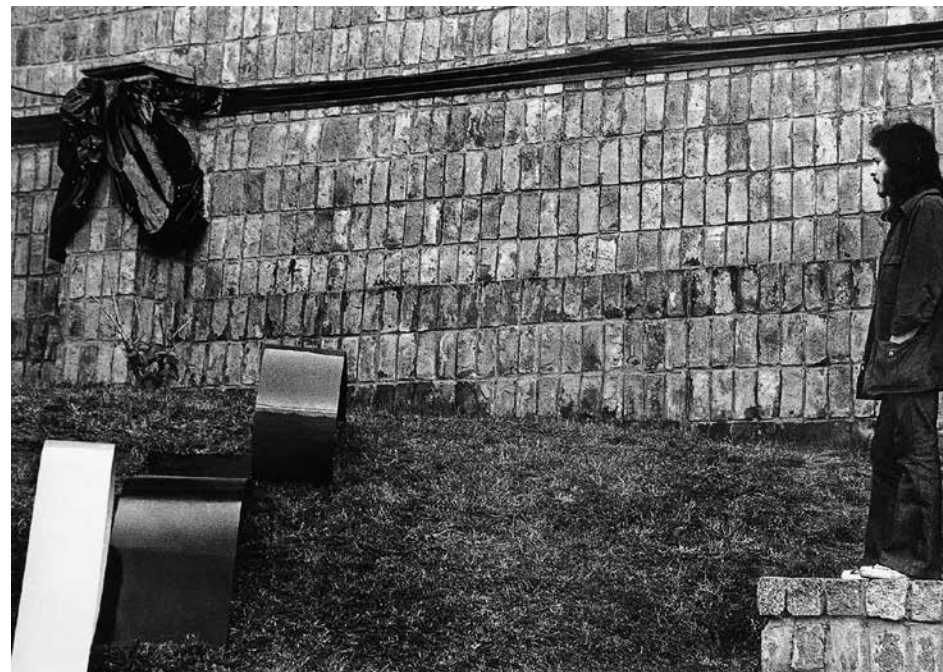


No menos políticas eran las cartografías de Horacio Zabala donde aseveraba, gráficamente, que *Las transformaciones son proporcionales a las tensiones*.¹⁸

Con *Homenaje* (1974), Leopoldo Maler sumaba datos y hechos a las tensiones políticas del momento. Una máquina de escribir en llamas homenajeaba a un prestigioso periodista asesinado por la violencia terrorista ese mismo año.

Tras el antecedente de la muestra en la plaza Rubén Darío (1970), en 1972 volvieron a la calle. *CAYC al aire libre*. *Arte e ideología*, del Grupo de los Trece y sus invitados, quería "alternar con los transeúntes, con parejas que se hacen el amor, con grupos de estudiantes, con niños que juegan en la plaza", en definitiva, con la vida cotidiana. "Los artistas, señala Glusberg, están dando cuenta de la realidad nacional emergente

¹⁸ En 1973, pocos días después de asumir el presidente constitucional, Zabala expuso sus arquitecturas carcelarias en el CAYC. En el prólogo del catálogo, Glusberg señaló que esos "anteproyectos" intentaban "explicitar las estructuras represivas de la sociedad en la que le ha tocado actuar como artista y arquitecto". Las cárceles albergan a distintos reos, entre ellos, a los artistas. Michel Foucault señaló que las prisiones son la exteriorización del sistema judicial, que busca reencaminar como dócil y útil para la sociedad al que delinque. La cárcel disciplina los cuerpos, ordena a los individuos y los clasifica en base a un aparato de observación que codifica su comportamiento. Véase María José Herrera, "Este papel es una cárcel, un gesto fecundo", en *Horacio Zabala. Anteproyectos (1972-1978)*, Buenos Aires, Fundación Alon, 2007.



Horacio Zabala,
*300 metros de cinta negra
para enlutar una plaza pública*,
1972 en *Arte e ideología*.
CAYC al aire libre,
Plaza Roberto Arlt.

Vista de la Plaza Roberto Arlt en
Arte e ideología.
CAYC al aire libre,
Plaza Roberto Arlt,
1972



del proceso social y político del momento". Inspirados por el concepto de "pobre" como antitecnológico, efímero y "comprometido con la contingencia",¹⁹ la exposición en la plaza se resignificó en las escasas 48 horas que estuvo abierta al público. Una de las obras, fuera de catálogo, armada por un grupo de participantes, durante el montaje, desató la ira y la censura policial. *La realidad subterránea*, de Roberto Duarte Laferrière, Eduardo Leonetti, Luis Pazos, y Ricardo Roux, fue el título de la obra, colocado en una "pintada"²⁰ a la cal, de una hilera de dieciséis cruces en la entrada de un baño público soterrado donde se exhibían fotos sobre el Holocausto judío. En realidad, la obra aludía a otro holocausto más reciente: el de los fusilamientos de presos políticos en la cárcel de Trelew. También Horacio Zabala con *Trescientos metros de cinta negra para enlutar una plaza pública* rindió homenaje a las víctimas.

La violencia sobrevolaba la plaza y Luis Pazos, con tres ataúdes que representaban el *Monumento al prisionero político desaparecido*, introducía premonitoriamente el destino próximo de muchos militantes.

De contenido político evidente o más abstractas, el contexto sellaba la significación de las obras en la plaza. La convulsionada situación política argentina y latinoamericana y la posibilidad de un arte para el cambio social se debatían en diálogo en el espacio público al aire libre. El hambre fue tema en dos instalaciones: la huerta natural de Julio Teich, titulada *Proyecto de solución para el problema del hambre en los países subdesarrollados*, y *Construcción de un horno popular para hacer pan*, de Jorge Gamarra y Víctor Grippo. Esta última es una obra emblemática del cruce de distintas inquietudes de la época. El horno, construido a la vista del público por dos trabajadores rurales, señalaba los saberes populares desestimados por la cruda competencia capitalista. Desde una perspectiva antropológica, la obra hablaba del *homo faber*, del que hace, una instancia aún anterior a la del *zoon politikon*, el "animal político" al que muchas de las obras hacían referencia. La valoración de la

¹⁹ Germano Celant, "Arte povera. Apuntes para una guerrilla", en *Flash Art*, nº 5, noviembre- diciembre de 1967.

²⁰ Nombre que se da a los grafitis políticos.



Mirtha Dermisache, *Diario n°1*, 1972. Obra expuesta en *Arte e ideología. CAYC al aire libre*, Plaza Roberto Arlt.

En paginas siguientes:
Duarte Laferrière,
Leonetti, Pazos, Roux,
La realidad subterránea,
1972 en *Arte e ideología*.
CAYC al aire libre,
Plaza Roberto Arlt.

tecnología básica y la ironía sobre su proyección como única alternativa social campeaban el espíritu de una exposición que por callejera era aún más una cuestión pública.

CAYC al aire libre. Arte e ideología fue clausurada y las obras desmontadas y confiscadas. La exposición se convirtió en una verdadera "máquina de guerra", es decir, en un dispositivo capaz de socavar el centralismo de un "aparato de Estado".²¹

²¹ De este modo entiende Georges Didi-Huberman las exposiciones. Basándose en el concepto de "máquina de guerra", desarrollado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (capítulo 12: "Tratado de Nomadología: la Máquina de Guerra"), propone las exposiciones como dispositivos dialécticos que potencian el pensamiento. Georges Didi-Huberman, "La exposición como máquina de guerra" [en línea]. Consultado el 12 de junio de 2013 en http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/La_exposicion_como_maquina_de_guerra_6489.pdf



LA REALIDAD SUBTERRANEA

Jorge Gamarra, Víctor Grippo y A. Rossi, *Horno popular para hacer pan*, 1972 en en *Arte e ideología*. CAYC al aire libre, Plaza Roberto Arlt.

Efectivamente, siguiendo la reflexión de Didi-Huberman, la exposición en la Plaza Roberto Arlt creó un lugar dialéctico, "dialogó" con los transeúntes, con la "realidad" –tal como se lo había propuesto–, en un grado de intensidad que fisuró las estrategias retóricas que atenuaban la denuncia política. El aparato de Estado justificó la censura en su convicción de que "no ha sido expuesto lo que nosotros tenemos definitivamente dado como arte", rezaba el comunicado. En tiempos de verdadera conmoción respecto de los criterios que definían al arte, las *convicciones artísticas* de la policía desbarataron la muestra y penaron con la persecución a los protagonistas y organizadores.

Pero la situación en el exterior era distinta, especialmente en Europa. Así, varias versiones de *Art Systems in Latin America* continuaron llevando la problemática de la región, sus conflictos políticos y, entre ellos, la censura, asentando el prestigio del grupo y la institución en el mundo. Recónditas bibliotecas que apenas sabían de la existencia de la Argentina, recibían puntualmente las gacetillas (coloquialmente llamadas "hojas amarillas") que el CAYC enviaba con sus actividades.



Carlos Ginzburg, *Piedra*, 1972. Registro del señalamiento realizado por el artista para la III Bienal de Coltejer (Medellín).

En 1973, como consecuencia de la experiencia callejera en la plaza Roberto Arlt, pero también en concordancia con los tiempos políticos –el 25 de mayo asumía el gobierno electo con Héctor J. Cámpora en la presidencia–, Glusberg trazó un temario para la reunión del 22 de mayo del Grupo de los Trece. En él apuntó para discutir: "Relaciones entre el Arte Popular y nuestro Arte Conceptual".²² Consciente de haber promovido un arte conceptual particular y vernáculo, caracterizado por su intención política, vio en ese momento de euforia del retorno del peronismo y la esperanza que en ello se cifraba, de intensa movilización popular, la ocasión de "programar" y "sistematizar" un "acercamiento" entre ambas expresiones. La calle, el espacio en la dimensión urbana, el espectador casual, las acciones de señalamiento y resignificación del entorno, parecían ser las características de ese "arte popular" que el CAYC había desarrollado desde "su" arte conceptual. Las teorizaciones de García Canclini avalaban esta caracterización, de todas maneras, él también señalaba sus limitaciones a la hora de producir un efectivo cambio social.

²² Documento del CAYC, fechado el 16 de mayo de 1973, archivo Juan Carlos Romero.



Jacques Bedel,
Los crímenes políticos,
de la serie homónima,
1973-2011

Carlos Ginzburg,
10 ideas de arte pobre,
1971

Con la revolución como hipótesis, García Canclini sostenía: “lo más eficaz es que el trabajo de los artistas se inscriba en las luchas populares por la liberación”.²³ Los acercamientos existieron, rápidamente el Grupo se organizó para enviar una exposición a itinerar por el interior y, del mismo modo que en *Tucumán Arde*,²⁴ se ofreció a Raimundo Ongaro, líder de la CGT de los Argentinos, una exposición para exhibir en la sede de los trabajadores gráficos.²⁵ Las luchas políticas que siguieron en ese año 1973, y después, frustraron esta y otras iniciativas.

Hacia mediados de la década de los 70, los trece integrantes originales del grupo se redujeron a nueve (Bedel, Bénédict, Grippo, Glusberg, Maler, Marotta, González Mir, Portillos y Testa). Exilios, diferencias políticas, alteraciones en la dinámica del grupo y personalismos fueron las causas

²³ Néstor García Canclini, “Vanguardias artísticas y cultura popular” en *Transformaciones*, Buenos Aires, CEAL, 1973.

²⁴ Experiencia colectiva estético-política realizada en 1968 que culminó con una exposición en la sede de la CGT de los Argentinos, presidida por Ongaro, primero en Rosario y luego en la sede porteña. Véase Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000.

²⁵ La exposición era *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, información obtenida del documento del CAYC “Grupo de los Trece. Reunión del 12/VI”, ca. 1973.

Alfredo Portillos, *Altar latinoamericano*. Fue David Cooper quien, en 1972, orientó al artista para comenzar a trabajar en base al tema de la ritualidad vinculado a nuestras raíces latinoamericanas. Desde entonces estos temas caracterizan su trabajo.



de la reconfiguración del colectivo. También, la siempre cambiante realidad política latinoamericana estaba pasando por otro de sus momentos más oscuros: el retorno a las dictaduras.

El grupo siguió actuando bajo el nombre de Grupo CAYC. Continuó trabajando en su temática histórica no obstante atemperar la carga ideológica explícita para dar paso a una visión más poética y connotativa. En 1977 llegó la consagración en el circuito internacional cuando ganaron el Gran Premio Itamaraty, otorgado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, en la XIV Bienal de San Pablo con la instalación *Signos en ecosistemas artificiales*. El premio fue polémico para ambos países.²⁶

Notas sobre un guión

La gran instalación en la que Glusberg actuó una vez más como curador, crítico y artista, tenía gran coherencia temática. *Signos en ecosistemas artificiales* condensaba las poéticas individuales de modo que resultaran complementarias para una lectura colectiva. Desde la perspectiva semiótica que planteaba habitualmente Glusberg, la distinción entre natural y artificial no era operativa ya que para el hombre todo objeto es *signo*. No obstante, el título se refería a lo "artificial". "Nada es tan natural ni tan artificial", para la percepción humana, señalaba el crítico.²⁷ Así, proponía un esquema topológico del sistema de signos que había creado donde los objetos artísticos eran, lógicamente, "artificiales". O sea que "ecosistemas artificiales" era un modo de llamar a las obras, a los *objetos artísticos todos*. Porque "cada discurso artístico es el producto de un sistema de transformaciones retóricas" y "cada articulación de espacio artístico, en tanto sistema de signos, está dada por las diferentes posibilidades retóricas en el momento histórico en que los operadores artísticos actúan y en los medios o instrumentos con que operan".

²⁶ Véase el artículo de Mariana Marchesi en esta misma publicación.

²⁷ Jorge Glusberg, *The group of thirteen. XIV biennial of são paulo*, Buenos Aires, CAYC, 1977 (la traducción es nuestra). Todas las citas que aparecen en esta página y la siguiente pertenecen a este mismo texto.

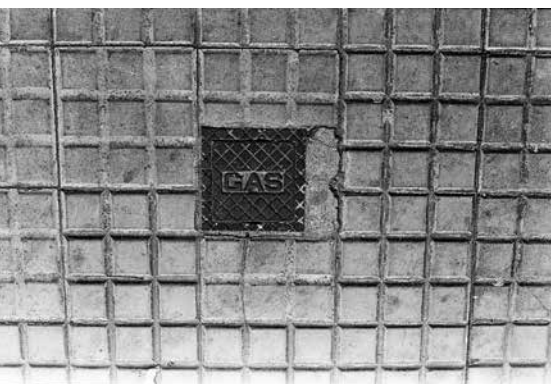


Vista de sala en la XIV Bienal de San Pablo, 1977

De este modo, Glusberg planteaba: "la suma de los discursos artísticos constituye un 'lenguaje' del arte, es decir, un paradigma capaz de representar por medio de una trama de relaciones".

El crítico buscaba evidenciar esa trama espacio-discursiva en la que cada obra actuaba como fragmento solidario de la narración total. Basándose en la semiótica de Algirdas Greimas, Glusberg entiende el espacio museográfico como "significante", y la exposición como "texto". En consecuencia, piensa el espacio del edificio de la Bienal como un "espacio topológico", donde el continente (arquitectura) y el contenido (las obras –marcadas por relaciones de convergencia, conectividad y continuidad–) determinan una trama, que es posible dada la "uniformidad ideológica y regional" de las condiciones de producción.

En sus propias palabras: "La exaltación del contexto geopolítico en el que los distintos proyectos se crearon se manifiesta: es la conciencia latinoamericana en Grippo, el peligro de la destrucción ecológica y la contaminación en Testa, el regionalismo y el automatismo social en Bedit, la recuperación de la arqueología en Bedel, la desnutrición y el hambre en Marotta, los rituales mítico-religiosos en Portillos, los paralelismos



Jorge Glusberg,
Tipologías urbanas,
1976

gastronómicos en Maler, los enclaustramientos y agresiones de Mir, y la fertilidad de los suelos y la riqueza de nuestros frutos en Pazos”.

Glusberg así explicaba cómo lo que las obras ofrecían eran “variables retóricas” de un mismo conjunto temático. Una especie de diagrama de esas variables, podríamos decir, de esas poéticas, se desplegaba en fotos en la extensa pared del espacio asignado al grupo. Era un collage de obras de cada uno de los participantes que, a modo de soporte gráfico del guión, establecía relaciones entre las imágenes y permitía identificarlas en la sala. Una grilla ordenaba este dispositivo de referencia. En determinados ángulos de la cuadrícula trazada en el piso se ubicaban pedestales/ atriles con comentarios acerca de las instalaciones. Para el curador ambos recursos, grilla y puntos de información, constituían “un metalenguaje para hacer las relaciones entre las obras más explícitas”.

Todas estas reflexiones sobre la curaduría de la exposición fueron incluidas en *El Grupo de los trece. Bienal de San Pablo*, una publicación inmediatamente posterior a la presentación en Brasil. En ella se evidencia el guión y sus núcleos conceptuales.

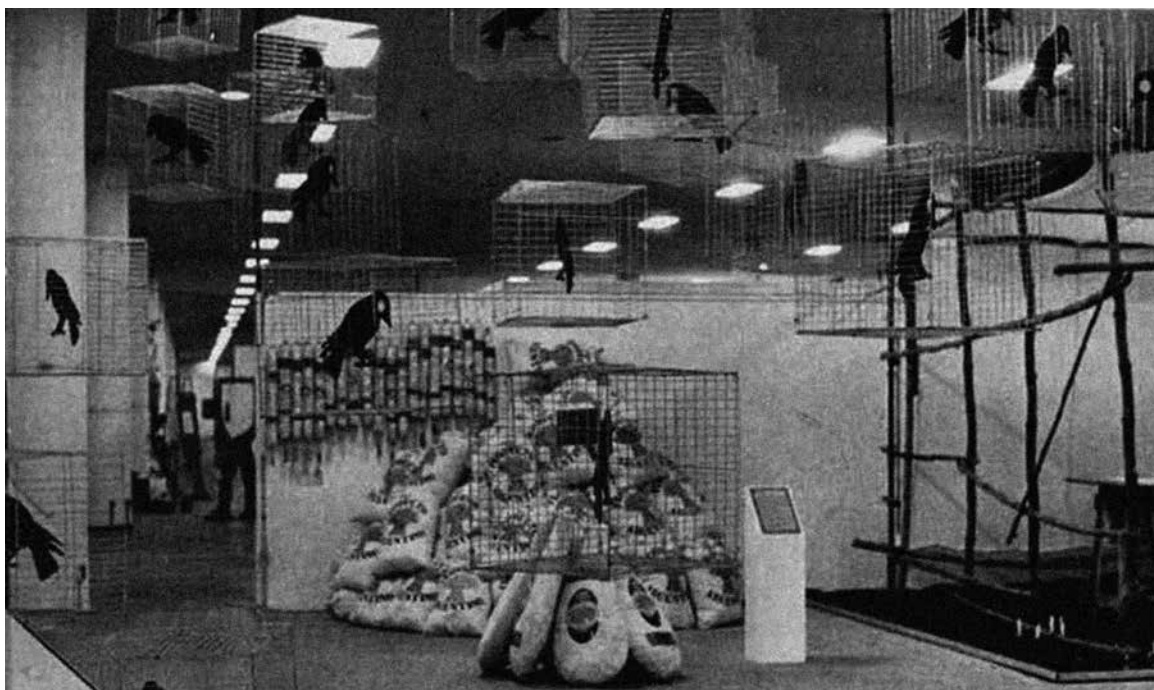
“Libros, naturaleza y residuos arqueológicos” era el título de los comentarios acerca de las obras de Jacques Bedel. Sus esculturas *Las ciudades de plata* eran libros que mostraban míticas urbes americanas nunca



Jorge Glusberg
y un funcionario
gubernamental miran la
obra de Jacques Bedel en
la Bienal de San Pablo,
1977



Jacques Bedel,
Las ciudades de Plata,
1977



Vista de sala en la XIV Bienal de San Pablo, 1977

halladas por los conquistadores. Ruinas de la cultura preservadas en el formato de la transmisión de la cultura, el libro. Bajo el nombre de "Sociedades artificiales" se agrupaban las obras de Luis Benedit. El *Proyecto huevos* y el *Laberinto para ratas blancas* iban en la misma dirección, la del experimento con las conductas naturales y las adquiridas. La "Tipología urbana" reunía la obra de Glusberg. Hablaba del carácter indicial de la fotografía y del reconocimiento de la identidad de una ciudad por medio de fragmentos de algunos de sus signos callejeros.

"Múltiple, hombre y tiempo" y "Tiempo geológico" eran dos denominaciones para el sector de las obras de González Mir. Sus 25 jaulas reales con pájaros "artificiales", instalación titulada *Factor interespecífico*, proponía reflexionar sobre las relaciones de dominación, una de las posibles dentro de un ecosistema. "Arte, naturaleza y cultura" eran los términos presentes en la obra de Grippo, una versión monumental de



Víctor Grippo, *Analogía 1, 2ª versión*, 1977

sus dispositivos para medir la energía del gran alimento americano, las papas.

Con *La última cena*, Maler agregaba al clásico tópico religioso algunos signos de insoslayable lectura política: corderos plásticos colgando de una noria en perpetuo movimiento sobre una mesa vacía con trece lugares, bloqueados por manojos de alambres de púas.

Más y mejores alimentos para el mundo era la propuesta de Marotta que identificaba cultura y comida. Una prospección sobre las necesidades alimentarias del planeta en el futuro y el destacado rol que Latinoamérica tendría como reservorio de recursos naturales.

"Arte de acción" era la categoría que recibía la obra de Luis Pazos, *Arte como forma de vida*, un simulacro de huerta que era ocasión para que el



Leopoldo Maler,
La última cena,
1977

propio artista hable con los visitantes acerca de la fertilidad del suelo latinoamericano y el valor del trabajo del campesino como modelo de vida ecológico, pacífico y constructivo.

Separado del resto, "Altar Latinoamericano" era la sección donde Portillos montaba un espacio ecuménico: un lugar donde pudieran realizar su liturgia todas las religiones que existen en Latinoamérica. Ceremonias católicas, protestantes, judías y del candomblé tendrían lugar para mostrar su ética y estética para un mejor entendimiento entre los hombres.

"La plaga en la ciudad", de Testa, pensaba la arquitectura en su dimensión ecológica. Plagas y pestes del pasado son metáfora del hacinamiento y las condiciones de vida del presente, evidencia del fracaso del proyecto moderno en Latinoamérica.

El área asignada a la presentación del grupo, 800 m² del emblemático pabellón de Niemeyer, en la sección "Arte no catalogado", fue, a juzgar por las fotografías, un excelente escenario para desplegar toda una serie de estrategias de exhibición que, al menos en la Argentina, todavía nadie practicaba. En este sentido, Glusberg definió entonces el modelo de curador que actualmente conocemos.

Como líder del grupo que presentaba, y luego de casi una década de actuación conjunta, supo establecer las relaciones conceptuales y espaciales (a su juicio indivisibles) que mostraban la instalación como un

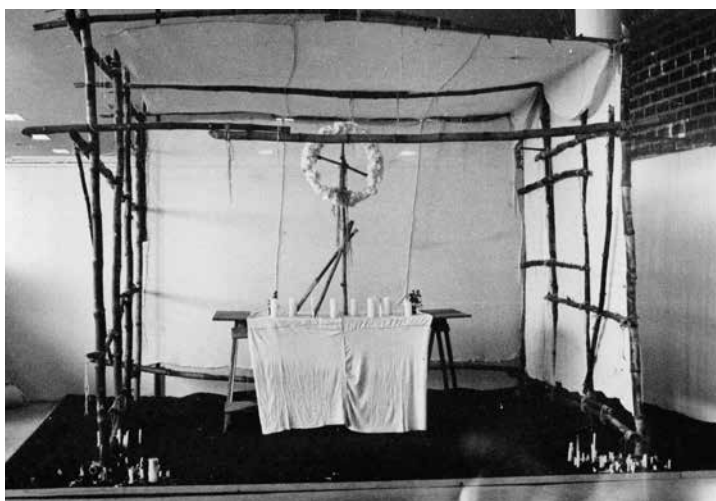
Vicente Marotta,
*Más y mejores alimentos
para el mundo*, en *Gente*
N° 47, 1977



Clorindo Testa y su serie de La peste, en Bienal de San Pablo, 1977



Alfredo Portillos, Espacio ecuménico, 1977



gran "aparato semiótico", constituido por textos que se van abriendo a sus sentidos en las distintas competencias de los visitantes/ lectores. El concepto de instalación, como se desarrolló en las décadas subsiguientes, es deudor de la lectura semiológica aportada por Glusberg y otros críticos de su entorno institucional.

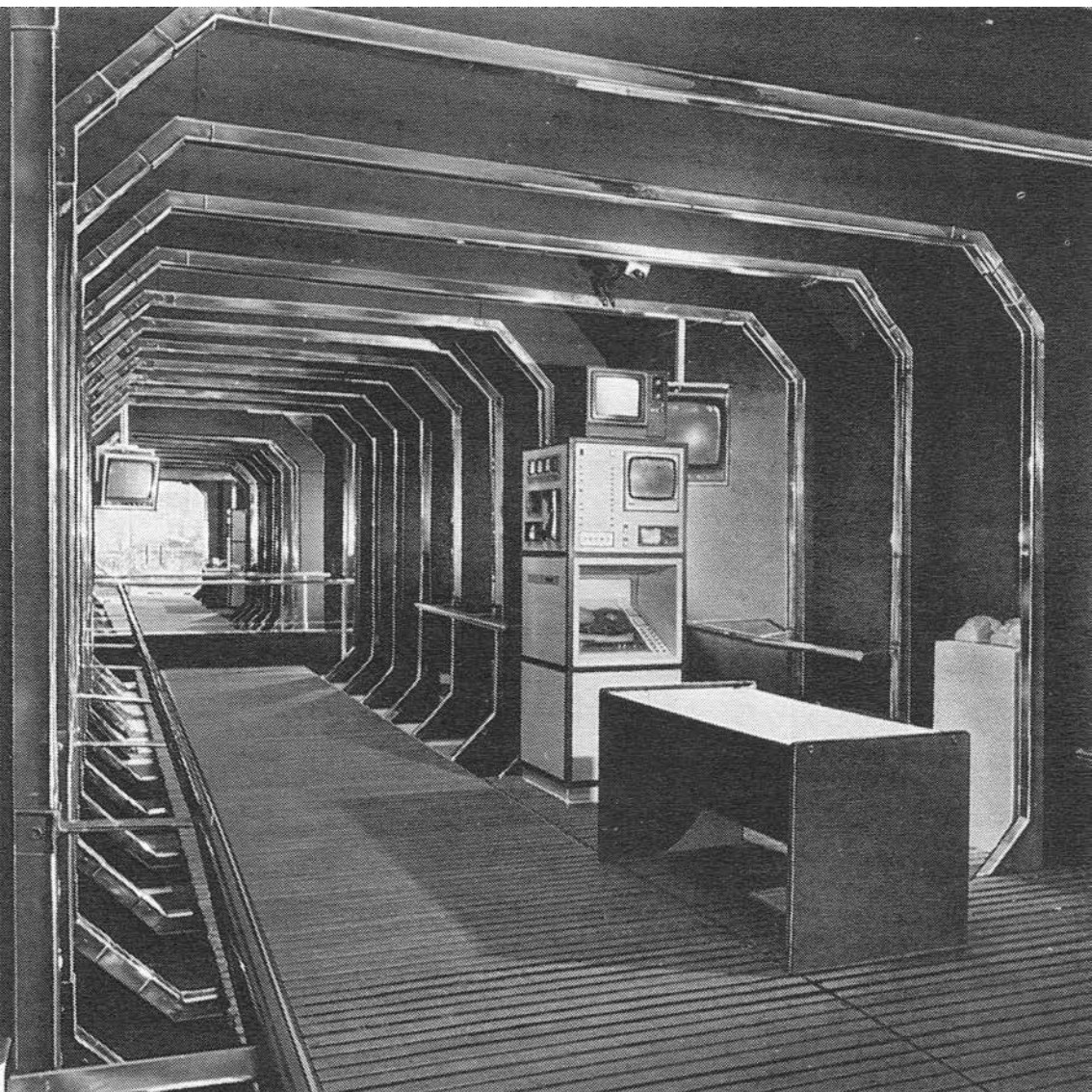
Como señaló Graciela Sarti, la participación del Grupo de los Trece en la Bienal revivió la vieja pregunta por si aquello era arte.²⁸ Los medios más conservadores reaccionaron así, otros lo vieron como un momento para "volver a decir cosas".²⁹

Lo cierto es que la presentación en la Bienal condensaba la propuesta del CAYC y del grupo dada a conocer en sus distintas actuaciones hasta ese momento. La institución se propuso ejercer la hegemonía de un discurso y actuó con un programa orientado a colocar el arte argentino en el contexto internacional. Desde sus intenciones explícitas, tenían la intención de "romper con la dependencia cultural" a partir de generar un arte de lenguaje y circulación internacional. No obstante, al menos hasta mediados de los años 70, el Centro no buscaba competir con los operadores tradicionales del mercado y apoyar la creación de objetos comercializables. Tal vez por este motivo, pero también por el alto nivel de intelectualización de las propuestas, el *arte de sistemas* fue una "tendencia carente de audiencia".³⁰ En cierto modo, el CAYC con sus presentaciones grupales de alto impacto visual y conceptual, apuntó a un formato de exposición más espectacular, como el de las bienales y su público internacional, por donde, desde entonces y hasta la actualidad, pasa el circuito de legitimación de los discursos del arte contemporáneo.

²⁸ Graciela Sarti, *Grupo CAYC* [en línea], Buenos Aires, Ministerio de Cultura GCBA-CVAA, 2013. Consultado el 12 de junio de 2013 en <http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/cayc>

²⁹ "Más allá de las grandes individualidades, la propuesta argentina —en un momento en que el arte quiere volver a decir cosas, a estar presente más allá de las formas tradicionales que lo acorralan o lo matan— es la más inteligente. El premio no es casual", Miguel Briante, en *Confirmado*, n° 426, año 11, archivo J. Bedel, citado en Graciela Sarti, *ibid.*

³⁰ Jorge López Anaya, *Ritos de fin de siglo*, Buenos Aires, Emecé, 2003.



El CAYC y el arte de sistemas como estrategia institucional

Mariana Marchesi

En 1977, *Signos en ecosistemas artificiales*, la presentación colectiva del Grupo de los Trece en la XIV Bienal de San Pablo, se alzaba con el Gran Premio Itamaraty. Tras casi una década de existencia se cerraba allí un ciclo para el CAYC (Centro de Arte y Comunicación).

En ese lapso la institución se había afianzado como uno de los espacios de arte más importantes del campo local y, sin duda, como la institución argentina más reconocida en el exterior. Este hecho no era casual sino que respondía al diseño estratégico de Jorge Glusberg, su fundador y único director, quien se propuso establecer un novedoso modelo de institución que tuviera como objetivo la creación de circuitos de visibilidad local e internacional para la promoción de artistas argentinos y latinoamericanos.

Su estrategia se basó en el concepto de *arte de sistemas*, una categoría que daría forma a su programa institucional en los años setenta, con la que Glusberg intentaría dar entidad internacional al arte latinoamericano. Esta propuesta se encontraba fuertemente enraizada en el estructu-

ralismo, tendencia teórica que dominaba el panorama del pensamiento en los años sesenta y que incorporaba la "comunicación" y la unión de perspectivas disciplinares como conceptos renovadores de las ciencias sociales.

A través de los distintos usos del término *arte de sistemas*, este texto propone reponer algunas de las estrategias institucionales que el CAYC implementó durante los años setenta para impulsar y difundir su propuesta con el fin de lograr una nueva estética regional.

"Todos agrupados en la plástica"

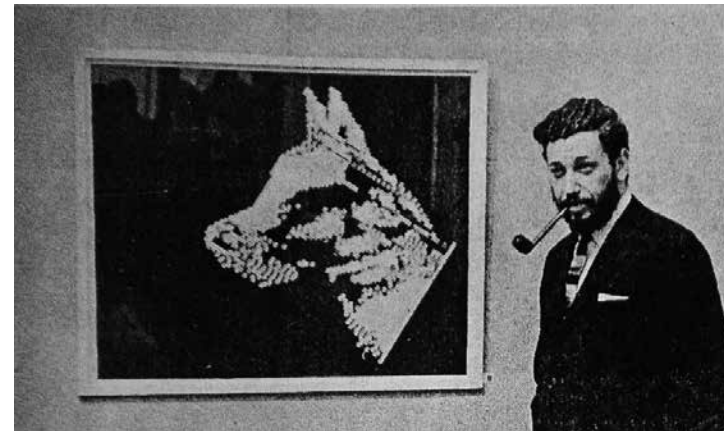
Con estas palabras, en julio de 1969, el crítico y empresario Jorge Glusberg resumía al cronista de *Primera Plana* el objetivo del recién creado Centro de Arte y Comunicación.¹ Se trataba de un espacio de interacción multidisciplinaria que, con una fuerte base en las prácticas artísticas experimentales, se abrió a las ciencias exactas y sociales, y a la arquitectura, entre otras disciplinas.²

Para entender el origen del CAYC debemos inscribirlo dentro del complejo contexto cultural imperante en la Argentina de esos años: el del desmantelamiento de la cultura y la educación que propició el gobierno de facto del General Juan Carlos Onganía, que incluyó la intervención y ocupación forzada de facultades así como la represión sistemática de estudiantes y profesores.³ Dentro de ese panorama, el Centro surgió como una rama de la Fundación de Investigación Interdisciplinaria, espacio que reunió a un grupo de profesores disidentes de la Facultad de Arquitectura y Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires tras la intervención militar en la institución, en junio de 1966.⁴

¹ Jorge Glusberg, "Ni la más mínima idea", en *Primera Plana*, n° 344, julio de 1969, p. 64.

² Desde el comienzo el nombre fue Centro de Arte y Comunicación, no Centro de Estudios de Arte y Comunicación como se señala habitualmente. La confusión se debe a que hubo una modificación en su sigla: en un primer momento fue CeAC y luego CAYC, así se decidió conservar solo la inicial de cada palabra y agregar la conjunción "y". Véase "Qué es el CEAC", en *Primera muestra del Centro de Arte y Comunicación de la Fundación de Investigación Interdisciplinaria* (cat. exp.), Buenos Aires, CEAC, 1969.

³ Con la Noche de los Bastones Largos se iniciaba la clausura del programa desarrollista y de los proyectos artísticos, científicos e intelectuales que éste había alentado.



Jorge Glusberg
en la muestra
Arte y Cibernética
junto a una de las
obras realizadas por
computadora

Desde un inicio el CAYC intentó distanciarse de la dinámica del Instituto Di Tella que, en 1969, ofrecía sus últimas exposiciones. Así, en agosto de ese año, Glusberg irrumpía en los medios con una fuerte crítica al Instituto al señalar cómo éste se había convertido en un espacio oficializado donde, además, no se había podido organizar el trabajo en equipo. Situándose en la vereda contraria anunciaba: "[...] no vamos a reunir a artistas y a nadie más, queremos entremezclar las disciplinas y acabar con los compartimentos estancos de la cultura".⁵ Esta declaración daba la pauta de una de las premisas irreductibles con las que se identificaría el CAYC desde ese momento: la interdisciplina.

En efecto, a partir de esta perspectiva de trabajo interdisciplinar, la institución comenzó sus actividades con un seminario organizado en colaboración con el Centro de Cómputos de las escuelas técnicas ORT. En marzo de 1969, un grupo de programadores, ingenieros y analistas

⁴ Según la nota de *Primera Plana*, el modelo de funcionamiento era el del E. A. T. (Experiments in Art and Technology), un centro dedicado a los cruces entre arte y tecnología creado en los Estados Unidos por Robert Rauschenberg y Billy Kluver, en 1966. No se conoce el origen de la relación de Glusberg con los profesores disidentes de la UBA. Una posibilidad es que el crítico haya tomado contacto con ellos cuando cursó algunas materias de la carrera de ingeniería en esa casa de estudios.

⁵ *Ibid.*

asistieron a un grupo de artistas con el objetivo de generar una experiencia que se ubicara en el cruce entre el arte y la tecnología. Bajo la supervisión del director del Centro de Cómputos, Julio Guibourg, los artistas Luis F. Bénédict, Antonio Berni, Rogelio Polesello, Josefina Robirosa, Osvaldo Romberg y Miguel Ángel Vidal, entre otros, trabajaron junto al matemático Manuel Sadovsky, el epistemólogo Gregorio Klimovsky y el arquitecto Alfredo Ibarlucía de la Fundación de Investigación Interdisciplinaria.⁶ En el mes de agosto, los resultados de esa labor conjunta se tradujeron en la muestra *Arte y Cibernética*, realizada en la galería Bonino.⁷ Allí también se incluyeron las producciones del grupo japonés CTG (Computer Technique Group), pionero en la técnica del *computer art*, cuyos trabajos –sumados a la exitosa exposición *Cybernetic Serendipity*– habían inspirado a Glusberg para avanzar en esa dirección.

La revista *Primera Plana*, que junto a otras publicaciones masivas daban cuenta de la irrupción del CAYC en el medio artístico, dejaba entrever lo ambicioso de este proyecto: “Los grabados nipo-ciberneticos son apenas el heraldo de un proyecto vastísimo: el CEAC (Centro de Arte y Comunicación de la Fundación Interdisciplinaria)”.⁸

La dimensión del mismo se vislumbró con mayor claridad en 1970, cuando el Centro se afianzó como una institución protagónica en el ambiente cultural. Como bien señala Natalia Pineau, ese año el CAYC construyó su andamiaje institucional al inaugurar la histórica sede de Viamonte 452,⁹ instaurar un método de difusión periódico de sus actividades por medio de gacetillas (las llamadas *hojas amarillas*) y acuñar la categoría crítica *arte de sistemas*. Esta fue utilizada por primera vez

⁶ “Pintores y computadoras. Cibernética un cierto rigor”, *Análisis*, n° 441, 26 de agosto de 1969, p. 69.

⁷ La exposición también fue acompañada por un seminario sobre la cibernética y sus vínculos con la creación artística dictado por Gregorio Klimovsky.

⁸ “Ni la más mínima idea”, en *Primera Plana*, art. cit.

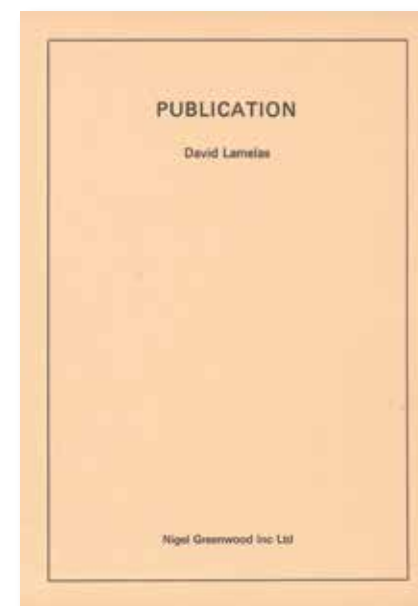
⁹ El edificio de tres plantas fue remodelado por el estudio de arquitectura Manteola, Petchersky, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly y Tonconogy. Hasta los años noventa, en ese lugar funcionaron tanto el espacio de exhibiciones como la Escuela de Altos Estudios. Por otro lado, según señaló Glusberg, las oficinas administrativas y el archivo del CAYC se instalaron frente a las oficinas de su empresa Modulor. Sobre este último dato, cfr. memorando “Síntesis y decisiones de la reunión del martes 24.4.73”, archivo Juan Carlos Romero.

¹⁰ Natalia Pineau, “El CAYC: la reconstrucción de un programa institucional”, en *ICAA Documents Project Working Papers. The Publication Series for Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*, Houston, The International Center for the Arts of the Americas-The Museum of Fine Arts, n° 1, septiembre de 2007, p. 26.

en la muestra *De la Figuración al Arte de Sistemas*, realizada en el Museo “Emilio Caraffa”, de Córdoba, en noviembre de 1970.¹⁰

Desde un inicio, el Centro apostó a una fluida comunicación con el ambiente internacional. En este sentido, para la inauguración de la sede del CAYC se realizó una subasta de obras donadas por artistas para traer críticos extranjeros. Con la visita de Jasia Reichardt –directora del Institute of Contemporary Arts de Londres–, la presencia de Willoughby Sharp, Charles Spencer –director del Camden Arts Centre de Londres– y el crítico Charles Harrison, comenzó un período de intercambios transnacionales que signaron buena parte de la década. Los primeros resultados de esos contactos se dieron cuando Charles Spencer invitó al CAYC a exhibir una versión ampliada –y más heterogénea, podríamos agregar– de la muestra presentada en Córdoba. *From Figuration to System Art* se presentó en el Camden Arts Centre, en Londres, en febrero de 1971. La estrategia del *arte de sistemas* se había lanzado a la arena internacional.¹¹ Por su parte, los críticos Lucy Lippard y Charles Harrison

David Lamelas,
Publication, 1971
Esta publicación reúne a
artistas conceptuales en
torno a la pregunta sobre
si el lenguaje puede ser
una forma de arte.



realizaron exposiciones de arte conceptual en el CAYC (2.972.453 y *Art as Idea from England*, respectivamente) ni bien se inauguró la sede.

En relación con el trabajo en torno al *arte de sistemas*, hacia fin del año 1971 quedó conformado el Grupo de los Trece. Evidentemente, luego de *Arte de Sistemas I*,¹² la exposición donde Glusberg buscó trazar una línea de identificación entre las producciones locales e internacionales ligadas al arte conceptual, se hizo tangible la necesidad de generar una instancia de discusión y de creación desde donde se diera forma a esa iniciativa. El objetivo: proveer a los artistas de un bagaje científico para que, en sus trabajos, pudieran vincularlo con las problemáticas de su entorno.

Según señalaba Glusberg, el breve encuentro de seis horas entre algunos artistas y el dramaturgo polaco Jerzy Grotowski, bastó para sembrar el germen del Grupo de los Trece, que luego de algunas idas y vueltas quedó conformado por Jacques Bedel, Luis Fernando Bénédit, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Jorge Glusberg, Jorge González Mir, Víctor Grippo, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich y Horacio Zabala.

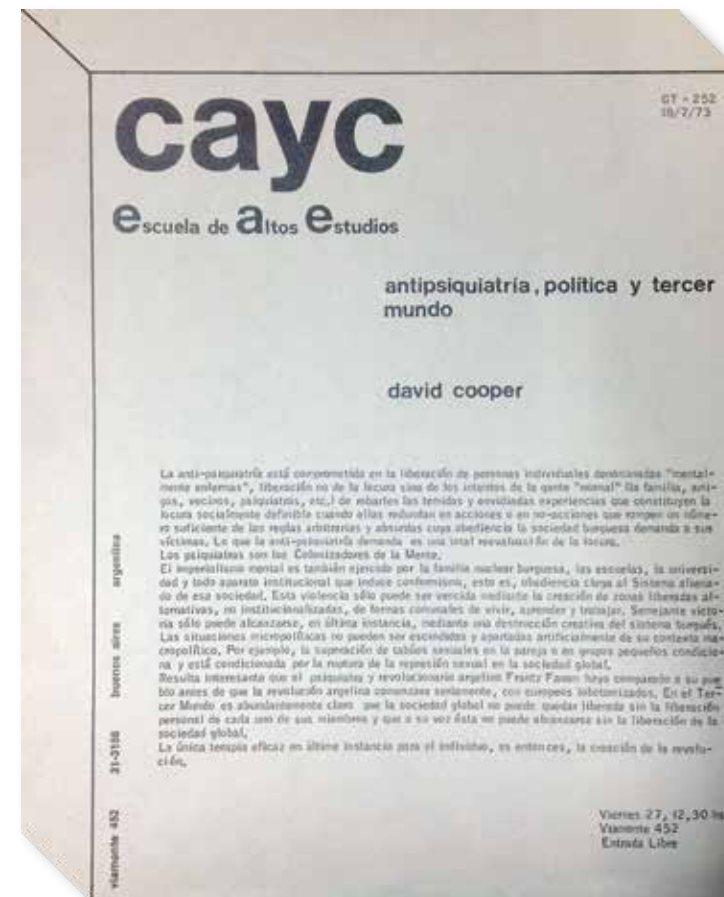
El método del taller-laboratorio fue la idea rectora de una la dinámica de trabajo que, junto con varias otras formulaciones grotowskianas, comenzaron a resonar en las prácticas del grupo: generar el acto creativo a partir de un mínimo de recursos (teatro pobre), la idea de libertad como última instancia del acto creador (aunque, como veremos, aquí podríamos establecer algunas diferencias), o la fuerte impronta interdisciplinaria.

Años más tarde, Glusberg explicaba cómo veía en sus postulados una

¹¹ En rigor, esta muestra presentaba diferencias con la versión local que mostraba, de manera muy clara, la transición de una poética a otra en los tres artistas seleccionados (Bénédit, G. Uriburu y Vigo). En este sentido, funcionaba como un verdadero "modelo reducido" de lo que en ese momento significaba para Glusberg el *arte de sistemas*. Posiblemente, tanto la necesidad de presentar un panorama comprensivo del arte local como la de incluir a los artistas que participaron de la subasta con sus obras, fueran dos factores determinantes para que la muestra en Londres incluyera más obras.

¹² Véase en esta misma publicación un análisis de las diversas poéticas desplegadas por el *arte de sistemas* en María José Herrera, "Hacia un perfil del *arte de sistemas*".

¹³ Jorge Glusberg, *Arte en la Argentina. Del pop art a la nueva imagen*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985, p. 129.



David Cooper, conferencia "Antipsiquiatría, política y Tercer Mundo", julio 1973

estrecha relación del Teatro Pobre con las vanguardias estéticas de los años sesenta y setenta "[...] que ven en el arte un medio de conocimiento y participación, un espejo del ámbito social donde viven".¹³ El teatro pobre, cuyo fundamento radicaba en la actuación, en el cuerpo y la voz despojados de todo otro elemento externo, establecía también una relación directa con las prácticas performáticas, una de las tendencias experimentales que Glusberg intentó promover en la escena local.

Otra figura central en esta primera etapa del Grupo de los Trece fue David Cooper, propulsor de la antipsiquiatría, una corriente que en aquellos años se alineaba (desde la radical impugnación del saber psiquiátrico) a los distintos modelos que se proponían contra las estructuras

hegemónicas. En este gesto radicaba uno de los temas preponderantes que inundaban los estudios y las prácticas sociales contemporáneas: el cuestionamiento a las instituciones como espacios de ejercicio de poder opresivo y asimétrico. Si como postulaba la antipsiquiatría, la locura y la psicosis eran producto de la sociedad capitalista, la liberación del poder psiquiátrico era en definitiva una liberación social y, en su manifestación extrema, un acto revolucionario. Desde esta perspectiva, sus propuestas se complementarían casi naturalmente con la dirección abiertamente politizada que tomó la agrupación en 1972.

Para su funcionamiento, el Grupo de los Trece también adoptó metodologías de trabajo ligadas a las distintas tendencias que buscaba incorporar al Centro, incluso aquellas tan en boga por aquel entonces en los ámbitos de la comunicación empresarial como la técnica del *brainstorming*, novedosa modalidad de ejercicios de imaginación creadora.

Si varias de las formulaciones de Grotowski encontraron eco en las intenciones del grupo, una coincidencia fundamental radicaba en que su estética del teatro suponía un estrecho vínculo entre la teoría escénica y la práctica actoral. En la intersección de esos dos planos de conocimiento residía otra de las premisas centrales del CAYC.

El interés concreto por articular un espacio que vinculara de manera efectiva el pensamiento teórico y la práctica de experiencias poéticas también se vio reflejado en la creación de la Escuela de Altos Estudios (EAE) que inició sus actividades hacia enero de 1973.

La dinámica de trabajo interdisciplinar se implementaba desde los primeros tiempos del Centro, que impartía seminarios y distintos encuentros donde se debatían ideas, pero posiblemente el clima de apertura

¹⁴ Un comité con especialistas de distintas disciplinas se designó como encargado para organizar las actividades impartidas por la escuela: Néstor García Canclini, Armando Levoratti, Eduardo Lipovetzky, Eduardo Rabossi, Enrique Rotzait y Gregorio Klimovsky, como asesor principal. Véase "Intenciones y dirección", *GT [gacetilla, hoja amarilla]* - 225, 26/4/1973.

¹⁵ *Id.*

¹⁶ Eliseo Verón *et al.*, *Lenguaje y comunicación social*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.

democrática que se vivía en ese momento permitió promocionar estas experiencias con mayor visibilidad y de manera más organizada.¹⁴ De ese modo, en abril de 1973, la EAE se presentaba como un "[...] grupo interdisciplinario que promueve en su contexto el desarrollo de inteligencias que, con las metodologías más avanzadas, investiguen aspectos de la realidad argentina y latinoamericana en los campos del arte y la comunicación".¹⁵

Con la creación de la escuela se formalizó un espacio de circulación de ideas que habían quedado relegadas a los márgenes del campo del saber (la filosofía analítica, la lógica matemática, los problemas epistemológicos, algunas ramas de la psicología, la semiótica y la lingüística). Intelectuales y académicos como Gregorio Klimovsky (nombre clave para reunir a varias de estas figuras), Eduardo Rabossi, Félix Schuster, Alfredo Ibarlucía, entre otros profesores alejados de la universidad, encontraron allí un lugar donde debatir así como un espacio de práctica profesional que, por aquel entonces, les era negado en los ámbitos oficiales.

Varios de estos cursos apuntalaron, desde un ángulo teórico, la puesta en práctica del *arte de sistemas* y los usos que de éste hicieron los miembros del Grupo de los Trece. Desde los primeros años del CAYC, tanto el impacto de la publicidad como la popularización de los estudios sobre la ideología en la comunicación social procedentes de la lingüística y la semiótica,¹⁶ pasaron a integrar el lineamiento de los seminarios impartidos en el Centro. Allí se trataron enfoques sociales asociados a las encuestas, la cibernética y la teoría de la información, de los cuales se desprendían términos como "ideología" o "sistemas" que luego serían apropiados por los artistas en sus obras.

Diversos enfoques teóricos pueden asociarse a las prácticas del Centro. Hasta 1977, todos ellos funcionaron en mayor o menor medida bajo la matriz teórica del estructuralismo. La raíz *levistraussiana* en la distinción entre naturaleza y cultura, la taxonomía y la clasificación como método de conocimiento, las categorías binarias o analogías derivadas de la lingüística, la apropiación de planos y diagramas de flujos, la idea de

la obra como “modelo reducido”, serán algunos de los conceptos que permitan considerar las propuestas del *arte de sistemas* como metáforas visuales del estructuralismo. En todas estas experiencias el aspecto procesual (la observación o participación del espectador dentro de un proceso), orientado a la decodificación de estructuras subyacentes, será un componente esencial de estas producciones.

El arte de sistemas como categoría

Creo que los actuales lenguajes creados por el hombre en su necesidad de comunicarse, tienen un denominador común que yo he dado en llamar “sistemas”.¹⁷

El arte como idea, representado en esta muestra, es así manifestación de una opacidad revolucionaria, opuesta a la conciencia engañosa de las ideologías, y representa una real problemática latinoamericana.¹⁸

Entre estas dos declaraciones podemos situar la propuesta estética que forjó el CAYC en sus primeros años con el objetivo de renovar el discurso del arte latinoamericano y articularlo dentro un marco internacional. Los punteos para los primeros debates en relación con la estructura del grupo, aún por formarse, lo dejaban claro: la idea de Glusberg era “fundar la nueva vanguardia argentina de la década del setenta”.¹⁹ Según manifestaba, parte de sus preocupaciones se relacionaban con la escasa presencia del arte argentino en la esfera internacional.

Desde esta perspectiva, sumada a la idea del sistema como un “denomi-

nador común”, perfiló una plataforma de promoción del arte argentino y latinoamericano: el *arte de sistemas*. Sin lugar a dudas, la insoslayable capacidad de Glusberg para interpretar y asimilar diversas tendencias estéticas posibilitó la versátil articulación de su propuesta.

Fue en el desplazamiento del término, desde un proceso de asimilación hacia otro de distinción, donde el Centro forjó su estrategia de visibilidad internacional. En los tres años que median entre la muestra *Arte y Cibernética*, en 1969, y las dos realizadas en 1972, *Hacia un perfil del arte latinoamericano*²⁰ y *CAYC al aire libre. Arte e ideología*,²¹ puede rastrearse ese desplazamiento de sentido que parte de una idea de la información como unidad cuantificable (aquella que no tiene en cuenta el contenido del mensaje) para llegar a otra definición, ampliada, que se apropia del término “ideología” y otorga al contenido de la experiencia estética un valor fundante.

En este proceso se advierten distintas etapas. En principio, instalar la categoría *arte de sistemas* identificando este concepto con los lenguajes estéticos internacionales.²² Aunque no de manera explícita, desde la exposición *Arte y Cibernética*, esta categoría subyacía en los vínculos que el cruce entre arte y tecnología guardaban con la teoría de la información o cibernética. Dos años más tarde, en la muestra *Arte de Sistemas*, Glusberg buscó la asimilación definitiva de las prácticas locales a aquellas predominantes en el ámbito internacional que en esa época recibían el nombre de *arte procesual*.²³ Sin embargo, advirtió que el cariz “político” de muchas producciones locales les otorgaba una identidad propia. Surgió entonces la idea de promover, desde una perspectiva regionalista, un *arte de sistemas* “latinoamericano” con el fin de afianzar

¹⁷ Jorge Glusberg, “Aproximación estructural para arte de sistemas”, en *IRAM*, n° 35, 1971, p. 251.

¹⁸ Jorge Glusberg, “Arte e ideología”, en *Hacia un perfil del arte latinoamericano* (cat. exp.), Buenos Aires, CAYC, 1972.

¹⁹ S/t [sobre la estructura de funcionamiento del grupo], archivo Juan Carlos Romero, 1972.

²⁰ La muestra itineró por Argentina (en el CAYC, en junio y en el Museo “Emilio Caraffa” de Córdoba, en octubre). En julio de ese mismo año también participó de los Encuentros de Pamplona (España). Véase *GT-124*, 12/5/72.

²¹ Esta última fue una muestra que formó parte de *Arte de Sistemas II*, que se desarrolló en tres sedes: el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, el CAYC y la Plaza Roberto Art. Participaron más de 100 artistas, la mitad de ellos argentinos, estadounidenses y británicos, y en menor porcentaje de otros países latinoamericanos, Europa y Asia.

²² De hecho el término *arte de sistemas* es una reinterpretación de la categoría *systems aesthetics* acuñada por Jack Burnham entre 1967 y 1968, en referencia a una serie de propuestas artísticas de la vanguardia internacional contemporánea. Véase Jack Burnham, “Systems Aesthetics”, *Artforum*, n° 24, septiembre de 1968, p.30-35.

²³ Esta estrategia de validación de las prácticas locales en relación al campo internacional puede rastrearse desde la primera exhibición organizada por Glusberg, *Estructuras primarias II* (Sociedad Hebrea Argentina, 1967), véase Fernando Davis, “El conceptualismo como categoría táctica”, ob. cit., p. 33. Resulta interesante pensar también, como en ese proceso de consolidación de la categoría, muchas otras prácticas que por aquel entonces se desarrollaban en un sentido similar, fueron invisibilizadas por el discurso institucional articulado por el CAYC.

Juan Bercetche y Horacio Zabala, *Esto no es una fotografía*, 1972. Registro fotográfico tomado de la obra expuesta en la muestra *Fotografía Tridimensional* (CAYC, 1972). Allí expusieron los artistas del recién conformado Grupo de los Trece, aunque sin identificarse como tal. La muestra propuso avanzar en la unión de las poéticas experimentales con el concepto de ideología, aunque no todas las obras respondieron a esta consigna.



Jacques Bedel, *Hipótesis para la desaparición de una piedra*, 1971. Obra presentada en la misma muestra.

su identidad y legitimarlo a través de un estatuto diferenciado: el arte como una práctica de acción política. Indudablemente, el convulsivo panorama político-social de la Argentina, donde coexistían la represión y la censura de los gobiernos militares junto a la lucha armada que un sector de la militancia promovía como táctica de liberación, definía un escenario particular. Este contexto, sumado al perfil politizado de varios integrantes, afianzó la dirección que tomó el grupo en sus primeros años, una situación que Glusberg supo aprovechar con gran sentido de la oportunidad.

En mayo de 1972, el Grupo de los Trece concretó su primera aparición pública en la III Bienal de Coltejer, en Medellín, con la exposición *Hacia un perfil del arte latinoamericano*.²⁴ En el texto de presentación de la muestra, Glusberg argüía el modo en que la idea de la exhibición había

²⁴ En el encuentro también se presentó una versión de la muestra *Arte de Sistemas I*. Véase GT-166, 14/9/1972.

²⁵ Jorge Glusberg, "Presentación de la muestra", *Hacia un perfil del arte latinoamericano* (cat. exp.), Buenos Aires, CAYC, 1972.

²⁶ Jorge Glusberg, "Arte e ideología", *Hacia un perfil del arte latinoamericano* (cat. exp.), ob. cit.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Otras lecturas refieren a esta perspectiva althusseriana que identifican ciertas producciones estéticas del CAYC con estos postulados. Véase María José Herrera, "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, tomo II*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 129, y Ana Longoni, "El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia", en *Podéres de la imagen*, I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. IX Jornadas del CAIA, Buenos Aires, CAIA, 2001, CD-rom.



surgido: como "[...] respuesta a los sentimientos y deseos de independencia y de liberación que sienten los artistas argentinos".²⁵ También señalaba la necesidad de definir "estructuras" o "modelos de producción", con un valor de denuncia directa que respondiera a la situación del continente y sirviera, a su vez, como vínculo de comunicación efectiva entre artistas de distintos países "[...] generando una red de comunicación efectiva en el proceso de concientización".²⁶ Acompañando esta presentación, el catálogo incluía otro texto que desde su título dejaba claro cuáles eran los principios que debían guiar esta nueva estética: "Arte e ideología". Allí planteaba una respuesta concreta a esta necesidad: "El propósito conciente [sic] de que este significado esté presente y adopte formas precisas determina la constitución racional y programática de un nuevo programa creativo (EL GRUPO DE LOS TRECE)".²⁷

Más allá del propósito estratégico que guiaba el uso de esta categoría, se advierte en estas frases el fuerte impacto que ciertas tendencias tenían no solo en Argentina, sino en toda Latinoamérica: las relecturas marxistas que desde el estructuralismo propiciaba Louis Althusser,²⁸ aquellas que había instalado la teoría de la dependencia, o la dialéctica del oprimido que, a principios de los años sesenta, había postulado Frantz Fanon. Los planteos de este último sobre las relaciones de poder

Juan Carlos Romero,
Violencia, 1973.
Vista de la instalación
presentada en el CAYC.



entre la figura del opresor y del oprimido tenían una amplia circulación y aceptación continental.²⁹ Su teoría dual de la violencia, basada en la existencia de una violencia opresora y otra liberadora, tuvo un correlato estético muy elocuente en los abordajes de Juan Carlos Romero, por ejemplo, en la instalación *Violencia* que realizó en abril de 1973 en el CAYC.³⁰ Sin lugar a dudas, los albores de la asunción de Héctor J. Cámpora, quien iniciaba el breve período democrático que tuvo la Argentina en la década de los setenta, se presentaban como un escenario favorable para desplegar estas ideas. Con esa misma matriz dialéctica se expresaba Glusberg en el catálogo *Arte de Sistemas en Latinoamérica*, una muestra que comenzaría a itinerar por Europa en 1974:

Siendo un hecho concreto, la comunidad histórico cultural de todos estos países [tercermundistas], podemos decir que la condición negativa de ser países colonizados es el motor de su dinámica revolucionaria. Su desarrollo cultural está directamente vinculado a una búsqueda, a una acción total que no puede darse sin destruir la dominación externa. Por eso podemos hablar de un arte de la dominación, característico de los países subdesarrollados de América Latina, que se opone al arte de la liberación.³¹

La noción del *arte de sistemas* se reformulaba desde la necesidad de crear modelos operacionales, "tipologías de formas significativas" ahora transformadas en estrategias de liberación que se valdrían, de manera analítica, de herramientas apropiadas del ámbito político, económico o social, para expresarse en el terreno de la cultura y el arte. Con un claro propósito político, una vez más, la idea del modelo reducido afloraba en la propuesta de instalar las obras como "modelos operacionales" que permitiesen leer estrategias para el cambio.

²⁹ Su manifiesto sobre la violencia del oprimido, *Los condenados de la tierra*, fue tempranamente publicado al español por el Fondo de Cultura Económica, en 1965.

³⁰ Véase un pormenorizado análisis de esta obra en Fernando Davis, "Múltiple Romero", en Ana Longoni y Fernando Davis, *Romero*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2011, pp. 121-142.

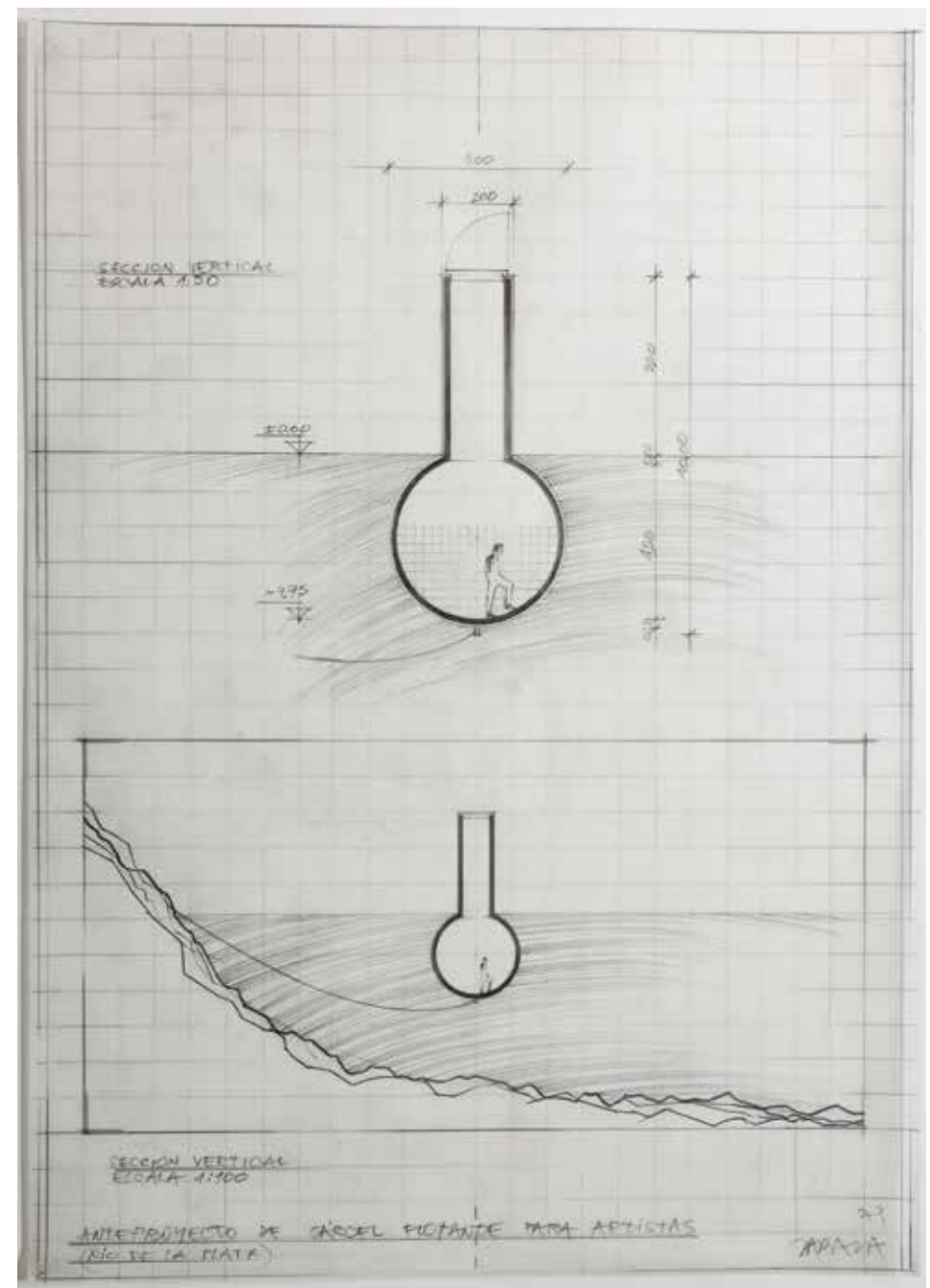
³¹ Jorge Gusberg, "Introducción al Arte de Sistemas en Latinoamérica", en *Arte de Sistemas en Latinoamérica* (cat. exp.), Buenos Aires, CAYC, 1974.

Junto con el interés por los estudios lingüísticos y semióticos de raíz estructuralista, estas preocupaciones de vertiente política se manifestaron en los cursos y seminarios que impartía el CAYC, primero de manera más informal y luego de manera más orgánica tras la creación de la Escuela de Altos Estudios.

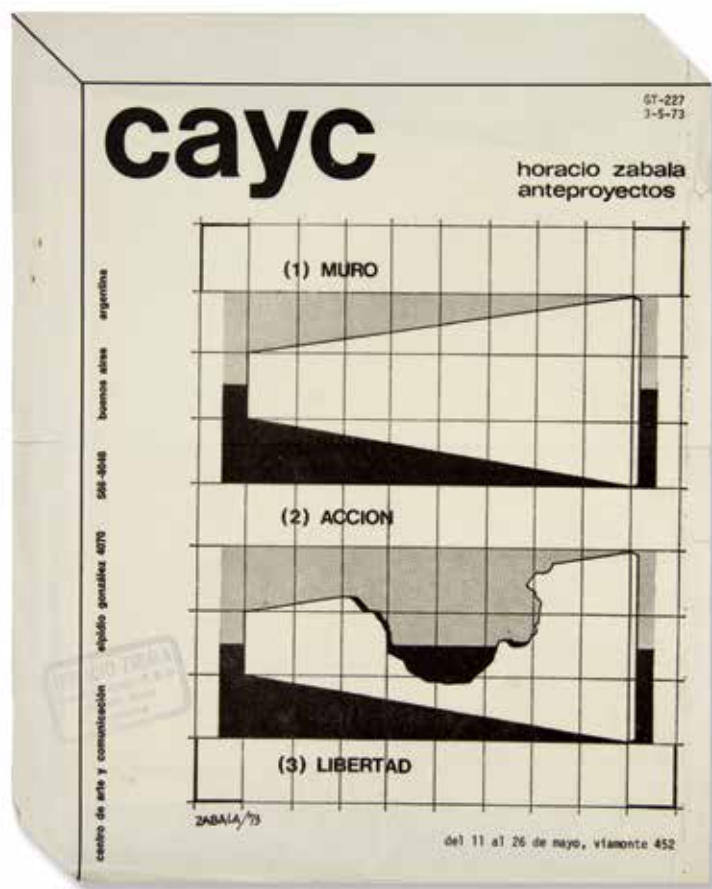
Uno de los primeros seminarios de la EAE fue el curso de Néstor García Canclini, "Vanguardias estéticas, estructura social y cultura popular", destinado a examinar las relaciones entre arte y sociedad, pensar críticamente las condiciones históricas de producción y rever el rol de los artistas en América Latina. Estas preocupaciones habían sido las mismas que lo llevaron a escribir un texto publicado unos meses antes por el Centro Editor de América Latina y que llevaba el mismo título del curso. Allí Canclini proponía la necesaria "[...] interacción entre las posibilidades del lenguaje artístico y las exigencias de liberación de una clase y de una sociedad".³² Desde esa perspectiva, el artículo también analizaba varias de las obras realizadas en el marco del CAYC en relación a la posible articulación de un arte popular vinculado a los nuevos modos de expresión artística. Con el tiempo, este trabajo pionero de la sociología de la cultura latinoamericana, se transformaría en una lectura clave para comprender las manifestaciones estéticas de esa época y las problemáticas culturales que les dieron lugar.

Otro de los ejes comunicacionales del Centro eran las exposiciones de artistas del grupo e invitados extranjeros y locales, como la ya mencionada instalación de Romero, las muestras de las coloraciones de Nicolás García Uriburu, los ecosistemas de Luis F. Bénédict, o la participación de invitados extranjeros como Sol Lewitt y Antonio Dias, por mencionar solo algunos de los artistas que se presentaron en 1973. En mayo, Horacio Zabala exhibía una serie de trabajos que reflexionaban sobre la relación del espacio con la libertad o su contraparte, el encarcelamiento. A sus hoy conocidas propuestas de estructuras carcelarias se sumaba la instalación *Espacio represivo*. Con respecto a este tema, uno

³² Néstor García Canclini, "Vanguardias artísticas y cultura popular", en *Transformaciones*, Buenos Aires, CEAL, 1973.



Horacio Zabala,
Anteproyecto de cárcel
flotante para artistas,
1973



de sus anteproyectos resulta un interesante correlato visual relacionado con la idea de “libertad intersticial”, término con el que se definía uno de los campos de libertad acuñados por Abraham Moles, referente de la Teoría de la Comunicación y figura muy vinculada al CAYC desde su primera época. En septiembre de 1972 el físico y filósofo había dictado el curso “Hacia una sociología de los objetos”. Allí planteó estos y

³³ Otros artistas podrían relacionarse con Moles en función de su metodología de investigación aplicada a la existencia de mecanismos socioculturales. El teórico francés utilizaba el método de las analogías como sistema intelectual para aprehender la realidad, y fue uno de los primeros en aplicar la teoría de la información al campo de lo social. En este sentido, obras como las de Grippo o Benedit también pueden asociarse a este método.

³⁴ Jorge Glusberg, *The group of thirteen. XIV biennial of são paulo*, Buenos Aires, CAYC, 1977, p. 78 (la traducción es nuestra).

otros temas, como el estudio de una política social a partir de modelos cibernéticos de la conducta. Moles relacionaba la idea de creatividad del comportamiento con la liberación de los sistemas dominantes. En la analogía que establece el anteproyecto de Zabala entre la topología del espacio (el muro como barrera restrictiva y la acción generadora del espacio intersticial) y los mecanismos socioculturales,³³ se desprende la interpretación del término contenido en las gacetillas amarillas: el hombre, en conflicto con el sistema social, encuentra su libertad en los márgenes intersticiales que dejan los sistemas de dominación o regulaciones. La propuesta de Zabala adquiere un plus de sentido si se piensa que su exposición se desarrolló durante los días anteriores al fin de la dictadura del General Lanusse.

Sin duda, el contexto local y regional fue clave para el afianzamiento de esta estrategia de inserción internacional. Este también hizo entendible la paradójica promoción de prácticas antiinstitucionales que supuso la reformulación política del *arte de sistemas*, en un contexto institucionalizado como, de hecho, era el CAYC. Hasta mediados de la década ese sería el *modus operandi*. Sin embargo, hacia el año 1976 Glusberg comenzó a deslindarse de la categoría *arte de sistemas*, que ya no parecería vinculada a exhibiciones y demás actividades del CAYC. En parte, aunque no exclusivamente, debido a que el apremiante contexto de represión vivido durante la última dictadura argentina tornaba inviables muchas de las premisas de contenido explícito que planteaban las propuestas del Centro en 1972 y 1973.

Un arte sin fronteras: lo regional en lo universal

Las obras de arte y demás expresiones culturales reflejan los problemas específicos del contexto que inspiró su creación. Desde esta perspectiva, su diseminación en contextos diversos implica las contribuciones particulares de los artistas argentinos en el proceso de universalización de la cultura contemporánea.³⁴

Trascender, o mejor dicho, disolver las barreras geográficas constituyó una de las principales preocupaciones de Glusberg y uno de los objetivos hacia donde dirigió sus mayores esfuerzos a partir de 1974. Fue entonces cuando su proyecto internacionalista se perfiló con mayor claridad. A partir de diversas estrategias institucionales y dispositivos de inserción en los circuitos extranjeros, como muestras de arte y encuentros de discusión sobre el arte latinoamericano, el CAYC buscó construir nuevas instancias de legitimación en el ámbito internacional. Estas se sumaban a las iniciativas que el Centro promovía para dar a conocer las tendencias experimentales extranjeras en el ámbito local. Fue así como logró afianzar diversas redes de intercambio. En ese marco, la estrategia curatorial de Glusberg se adaptó a un circuito contemporáneo compuesto por nuevos espacios y centros culturales que surgieron en Europa, impulsados por renovadas políticas culturales de los años sesenta y setenta.³⁵ Las exposiciones y actividades que promovió el CAYC se desarrollaron en estos ámbitos creados para dar cabida al arte contemporáneo.

En rigor, *From Figuration to System Art* fue la primera exhibición internacional que se propuso dar un panorama del arte local y, en menor medida, regional. También *Hacia un perfil del arte latinoamericano* circuló por diversas ciudades entre 1972 y 1975. Pero serían otras muestras y encuentros, concretados desde 1974, los que dieron el impulso y la legitimación internacional que Glusberg anhelaba para el *arte de sistemas* y el CAYC.

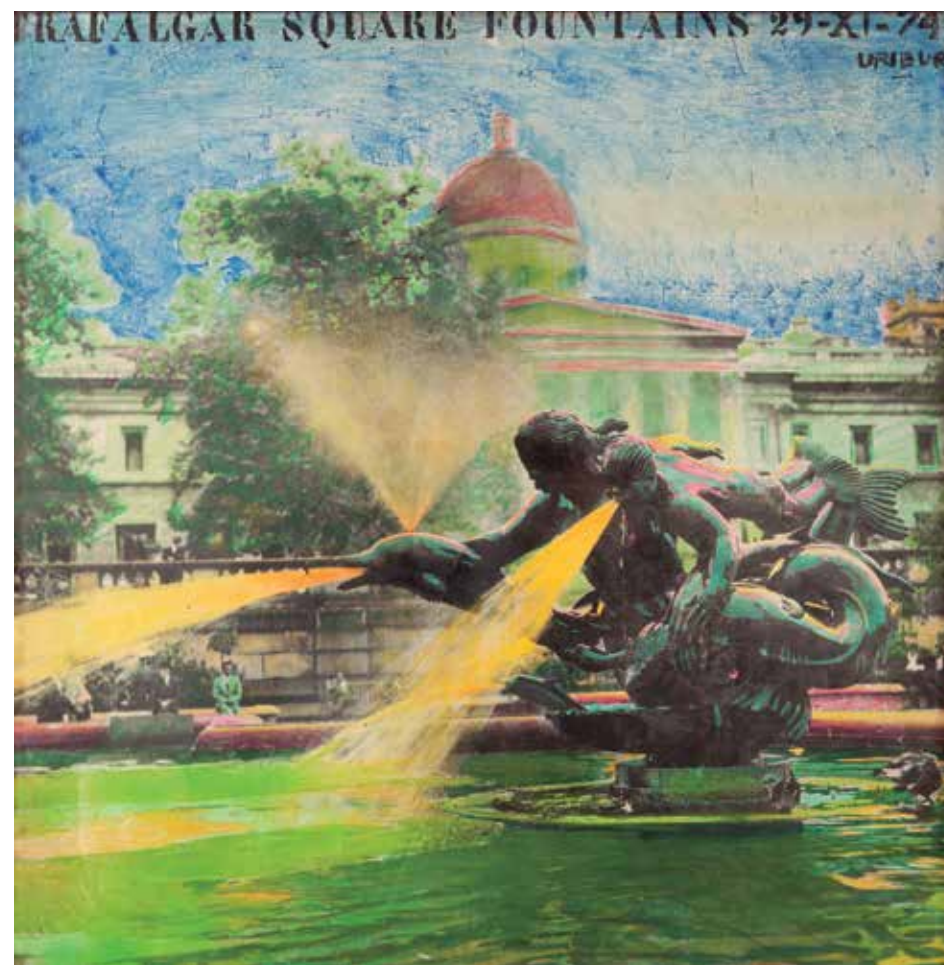
La exposición *Arte de Sistemas en Latinoamérica* circuló entre 1974 y 1976 por distintos puntos de Europa. Esta muestra presentaba una

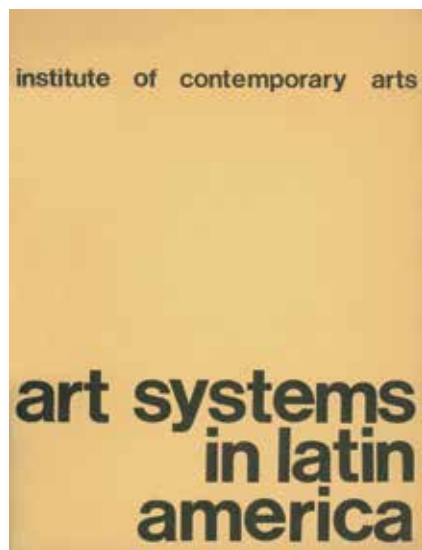
³⁵ El CAYC exhibió, en Londres, en el Camden Arts Centre y en la sede actual del Institute of Contemporary Arts (ICA), trasladada en 1968; en el Internationaal Cultureel Centrum (ICC), el primer centro de arte contemporáneo de Amberes, fundado en 1970; en el Espace Cardin de París, también creado en 1970; en la Fundación Joan Miró inaugurada en Barcelona en 1975 y en el Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, inaugurado en París en 1977. Véanse algunas cuestiones relativas a la promoción internacional del CAYC en Mariana Marchesi y Teresa Riccardi, "MNBA/CAYC, 1969-1983: dos alternativas institucionales en la promoción del arte argentino", en María I. Baldasarre y Silvia Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, CAIA-Eduntref, vol. 2, 2012, pp. 575-606.

³⁶ Jorge Glusberg, "Presentación de la muestra", en *Hacia un perfil del arte latinoamericano* (cat. exp.), Buenos Aires, CAYC, 1972.

diferencia sustancial con respecto a *Hacia un perfil...* que era, tal como Glusberg la había definido, una muestra "de bajo costo", por la facilidad de reproducción y de traslado que requerían las copias heliográficas. Este fue el soporte elegido como el más adecuado para evidenciar las "[...] injustas relaciones sociales que priman en los pueblos latinoamericanos".³⁶

Nicolás García Uriburu, *Coloración de Trafalgar Square*, 1974, Londres. El artista realizó coloraciones en algunas ciudades donde se presentó la muestra *Arte de sistemas en Latinoamérica*.





Portada del catálogo
Art Systems in Latin
America, ICA, Londres,
1974

Por el contrario, *Art Systems in Latin America* fue una muestra que tuvo otros costos de producción.³⁷ En este punto, Glusberg era absolutamente consciente de que cualquier estrategia de difusión eficiente requeriría una inversión económica mayor. Ya no se trataba de exponer solo heliografías (que también se incluyeron en estas muestras) sino de presentar un panorama de las recientes producciones regionales ajustadas a la propuesta del *arte de sistemas*. Incluso, se incorporaron algunos artistas consagrados que no se inscribían dentro de esta tendencia como, por ejemplo, Alberto Heredia o Antonio Berni. Tanto la producción de las muestras como el catálogo fueron enteramente financiados por el CAYC. Se trasladaron obras desde Buenos Aires y otros puntos de Latinoamérica y se proveyeron todos los materiales y soportes necesarios (incluso tecnológicos) para que los artistas que así lo requiriesen armaran sus propuestas *in situ*.³⁸

³⁷ Cabe señalar que el título fue traducido a los diferentes idiomas de las distintas sedes en que se presentó: *Kunstsystemen in Latijns- Amerika* (ICC, Amberes, abril 1974/ Palais de Beaux Arts, Bruselas, junio 1974), *Art Systems in Latin America* (ICA, Londres, diciembre 1974), *Art de systèmes en Amérique Latine* (Espace Pierre Cardin, París, febrero-marzo 1975). La muestra comprendía un conjunto de artistas sudamericanos provenientes de la Argentina, Brasil, Chile, Uruguay, Colombia, Perú, Paraguay y Guatemala.

³⁸ Por ejemplo, en el caso del ICA de Londres, según señala la correspondencia interna de producción, entre los materiales requeridos figuraban: 2 monitores de TV blanco y negro y 2 a color, 2 amplificadores, 6 bolsas de arena, 6 hamsters, 1 grabadora de cinta abierta y 35 pantallas de proyección. Allí mismo se indicaba que los costos corrían por cuenta de Glusberg. Carta de Julie Lawson a destinatario desconocido, Londres, 8 de noviembre de 1974, ref. TGA 955/7/2/106, ICA Papers, Tate Gallery Archive, Londres.

Además de la exposición en sí, se programaron una serie de actividades complementarias. Tanto en las sedes de Londres como en Amberes y en Bruselas, se organizó una Semana Latinoamericana que buscaba proyectar el espíritu experimental del CAYC y del arte argentino y regional. Hubo presentaciones de danza, música, teatro y cine experimental, también se realizaron performances. Todas estas actividades se completaron con debates sobre el panorama de estas disciplinas en Latinoamérica.³⁹

Los catálogos funcionaron como piezas a la vez complementarias pero independientes de cada exposición. Para su producción se enviaban hojas cuadrículadas que cada artista intervenía con un trabajo que podía guardar, o no, relación con la obra exhibida en la muestra. En este sentido, estas publicaciones fueron pensadas como una obra en sí.⁴⁰ Los catálogos (con formato de carpeta y hojas sueltas en su interior), compartían un prólogo común bilingüe, al que se anexaban las diversas intervenciones de los artistas que variaban según cada punto de itinerancia.



³⁹ En la carta de invitación a Juan Carlos Romero para la muestra en el ICA, Glusberg comentaba que había dispuesto un *charter* que saldría de Buenos Aires a Londres con 24 artistas que participarían tanto de la inauguración como de las jornadas de discusión. Entre ellos se encontraba la cantante Ginamaria Hidalgo quien, según señalan las crónicas, interpretó un cancionero latinoamericano durante la inauguración. Ya en Europa, otros latinoamericanos residentes en distintos países del continente se unirían al grupo. Carta de Jorge Glusberg a Juan Carlos Romero, Buenos Aires, 28/2/74, archivo Juan Carlos Romero.

⁴⁰ Carta de Jorge Glusberg a Juan Carlos Romero, Buenos Aires, 29/7/1974, archivo Juan Carlos Romero.

Vista de la muestra *Art Systems in Latin America*, ICA, Londres, 1974

En "Introducción al *Arte de Sistemas* en Latinoamérica", Glusberg avanzaba sobre sus definiciones anteriores para explicar en el viejo continente cuáles eran las características distintivas de su propuesta. Su hipótesis residía en el hecho de que el modelo de desarrollo cultural en los países dependientes o del Tercer Mundo, no podía ser el mismo que el de los países con estructuras socioeconómicas hegemónicas. En este gesto se advertía también la intención de establecer un nuevo giro fundante: que el arte latinoamericano no precisara legitimarse en otras producciones. Sin embargo, lejos de presentar una propuesta que rompiera con estas estructuras sociales, daba cuenta de un proyecto que, si bien se enraizaba en la formulación de una estética regional, buscaba insertarse en un circuito mundial.

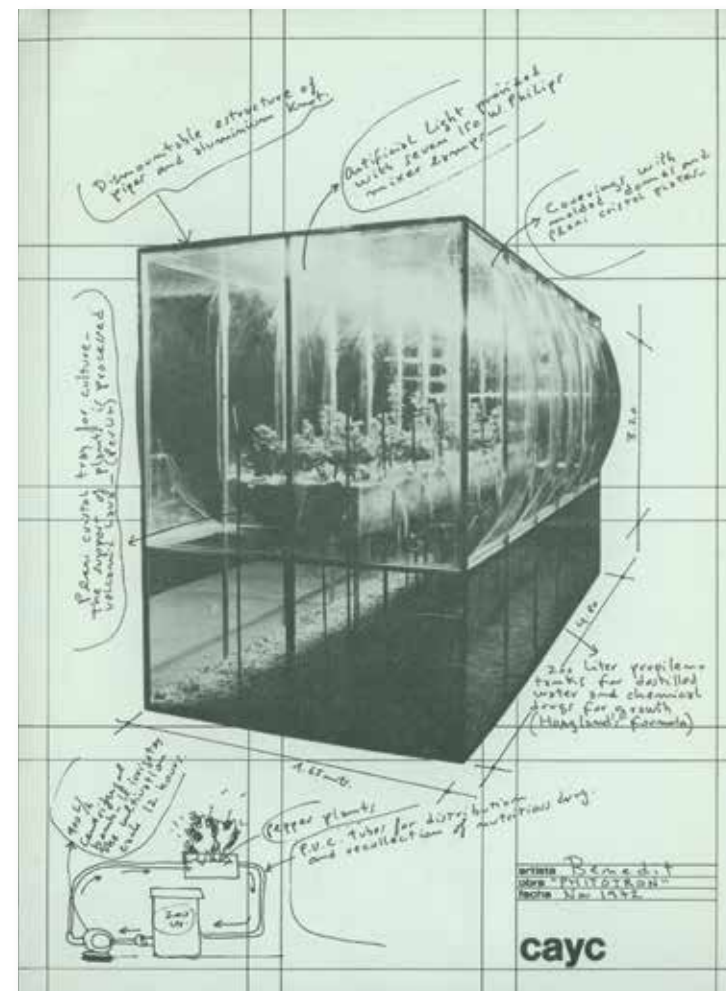
Desde un principio, la preocupación de Glusberg por establecer categorías universales de lectura, lo había llevado a formular una propuesta estética donde la distinción pasara por el contenido más que por las formas, donde los artistas trabajaran "[...] con un lenguaje internacional [para] esbozar las realidades propias de los países del tercer mundo".⁴¹ Esta práctica se basaba, asimismo, en una diferencia fundamental: los artistas europeos teorizaban sobre la política en tanto una realidad lejana, mientras que los latinoamericanos se veían obligados a incorporarla porque esta formaba parte de sus problemas cotidianos. Las diversas invocaciones al Tercer Mundo eran también estratégicas, ya que se insertaban en el corazón de problemáticas muy enraizadas en los debates de los circuitos europeos en los años setenta. Desde esa perspectiva, la introducción de Glusberg ya no apelaba a cuestiones teóricas (dos años antes el texto "Arte e ideología" comenzaba con tres definiciones sobre este último concepto), sino a las palabras de "hombres de acción" como las del presidente chileno Salvador Allende, muerto en la irrupción al Palacio de la Moneda en Santiago, durante el golpe militar en Chile, el 11 de septiembre de 1973.⁴²

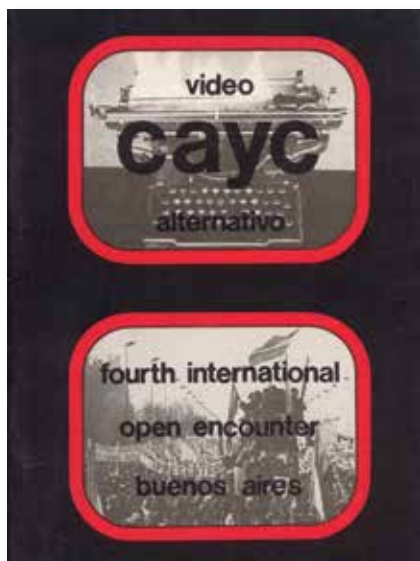
⁴¹ Jorge Gusberg, "Introducción al Arte de Sistemas en Latinoamérica", ob. cit.

⁴² En los meses posteriores al golpe, el CAYC organizó varias muestras que repudiaban la dictadura chilena.

⁴³ Entre 1974 y 1977 se realizaron seis encuentros: en Londres (ICA, 1974), París (Espace Cardin, 1975), Ferrara (Palazzo Diamanti, 1975), Buenos Aires (CAYC, 1975), Amberes (ICC, 1976) y Barcelona (Fundación Joan Miró, 1976).

Durante el transcurso de las actividades de la muestra en Londres también se desarrolló una jornada que funcionó como el primer Encuentro Abierto de Video. Retomando el interés por las nuevas tecnologías y en paralelo con las muestras de *Arte de Sistemas en Latinoamérica*, el CAYC comenzó a organizar estos encuentros de video promocionando a artistas de la disciplina y afianzando relaciones con especialistas del circuito europeo.⁴³ Esta fue otra apuesta de Glusberg en relación con los nuevos medios y la experimentación. La iniciativa surgió después de su participación para debatir la situación latinoamericana del video, la te-





Tapa del catálogo del Cuarto Encuentro Internacional Abierto de Video. Buenos Aires, CAYC, 1975

levisión y los nuevos medios en el encuentro *Open Circuits: An International Conference on the Future of Television* (MoMA, 1974), organizado por Fred Barzyk, Douglas Davis y Gerald O'Grady, estos dos últimos vinculados al CAYC desde principios de la década. Allí Glusberg integró el panel "Video and the Museum". Durante su conferencia, presentó un compilado de videos latinoamericanos realizado por Ediciones del Tercer Mundo, la cooperativa que había creado junto a Pedro Roth y Danilo Galasse un año antes. Además de este material, entre las pocas piezas de video de artistas argentinos que se exhibieron, se encontraban *Road* (1972), de Jaime Davidovich, y *To Pour Milk into a Glass* (1972), de David Lamelas. A decir verdad, excepto las producciones de artistas argentinos residentes en el extranjero, los materiales exhibidos en los sucesivos encuentros respondían más a estrategias de difusión de las producciones promocionadas por el Centro que a un verdadero impulso al cine y video alternativo. Como señalaba el mismo Glusberg, los encuentros posibilitaban el diálogo fluido con artistas más experimentados en el

⁴⁴ Esta presentación continuó su itinerancia por distintos lugares, entre otros, el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en 1978.

uso de nuevos lenguajes, que él entendía como contraparte indispensable para canalizar las nuevas necesidades sociales y estéticas. En este sentido, los videos cumplían una doble función didáctica: por un lado, explicar las prácticas impulsadas por el CAYC y, por otro, servir como canales para dar a conocer y entender mejor la situación latinoamericana.

Hemos señalado cómo hacia 1976 el concepto de *arte de sistemas* comienza a diluirse dentro del discurso institucional del CAYC. De hecho, la muestra programada en la novel Fundación Joan Miró, compuesta por un conjunto de obras muy similares a las que integraron las distintas versiones de *Arte de Sistemas en Latinoamérica*, se renombró *América Latina 76*. Los contextos represivos tanto del tardofranquismo como del recién instalado gobierno militar en Argentina pudieron hacer cambiar el contenido del prólogo (aunque mantuvo su título) hacia una orientación más semiótica sobre el discurso artístico. Allí Glusberg esbozaba una historia del *arte de sistemas* donde la categoría política ya no era central sino una de sus tantas manifestaciones. Iniciaba así un acercamiento a las nuevas vertientes semióticas que comenzaban a circular por esos años.

1977 será el año de la consagración definitiva del CAYC, cuando la presentación colectiva *Signos en ecosistemas artificiales* obtenga el Gran Premio Itamaraty de la XIV Bienal de San Pablo. Por primera vez en los veintiséis años de la Bienal, el premio se otorgaba a un representante latinoamericano, el Grupo de los Trece (que aún conservaba su histórico nombre aunque para ese momento se había reducido a diez miembros). 1977 también puede ser pensado como un año clave, porque será la última oportunidad en que Glusberg presente una propuesta basada en el *arte de sistemas* como elemento convocante.⁴⁴ Situando el eje de su propuesta visual en la relación binaria natural/artificial, repasaba la categoría que había distinguido la estética del CAYC por casi una década.

Pero la presencia del grupo, que por primera vez desde su creación había decidido concurrir a la Bienal, genera otros interrogantes. En este sentido, su participación permite observar ciertos reposicionamientos

institucionales. En las tres ediciones anteriores (1971, 1973 y 1975), el CAYC había declinado asistir en rechazo a la dictadura imperante en Brasil desde 1964. Resulta contradictoria, entonces, una postulación en el momento en que la Argentina también era gobernada por una junta militar. Por otro lado, la manera en la que se logró concretar la participación del CAYC, sorteando los impedimentos del reglamento que no permitía la presencia de artistas por fuera de una representación nacional oficial, da una idea del interés de Glusberg por formar parte de la XIV edición de la Bienal. Posiblemente este hecho hubiese pasado desapercibido si no fuera porque el grupo argentino se alzó con el premio mayor. Así, la inclusión extraoficial del CAYC dentro de la competencia despertó todo tipo de comentarios negativos por parte de los artistas y de un sector de la crítica brasilera que no dudó en llamarla "La bienal del escándalo". Incluso, algunos medios se refirieron a posibles motivos políticos en la premiación por tratarse de un "país de régimen amigo".⁴⁵

Más allá de las distintas versiones sobre la relación del empresario con el gobierno militar (que se extienden hasta el presente en Argentina),⁴⁶ una posibilidad para entender la participación y premiación del CAYC en la Bienal puede asociarse a los nuevos planteos sobre el regionalismo que emergían por esos años. Los debates a los que esta reformulación dio lugar se evidenciaron en los numerosos encuentros de críticos e intelectuales donde se discutían las diversas posibilidades que estas renovadas inquietudes generaban.

Los cambios que experimentó la Fundación Bienal de San Pablo (FBSP) también guardan una estrecha relación con este tema. En 1976, la institución encaró una profunda reestructuración que incluyó la creación de una bienal latinoamericana con la intención de promover el reconocimiento de la identidad regional y reformuló los estatutos de la Bienal

⁴⁵ Véase, por ejemplo, "Resultado da XIV Bienal não agradou: houve muita crítica", *Folha da Tarde*, 12/10/1977.

⁴⁶ Este interesante y delicado tema excede los límites de este ensayo. Sin embargo, a mi entender, si cupiera la posibilidad de pensar alguna relación entre el empresario y el gobierno militar argentino, esta debería buscarse después de 1977. En este sentido cabe destacar el total desinterés del gobierno argentino por la Bienal, simbolizado en el gesto de negarse a prestar la bandera oficial del consulado por no pertenecer el CAYC a una representación oficial. Carta de Julio A. Freitas (Cónsul General en San Pablo) a Luis F. Rodríguez Alves (vicepresidente, FBSP), San Pablo, 13/9/1977, archivo FBSP.

El video "alternativo didáctico", fue presentado en el CAYC, en junio de 1974. Fue expuesto por primera vez en el MOMA en el simposio *Open Circuits*, luego integró varios de los encuentros sobre film y video alternativo organizados por el CAYC.

cayc

GT-398
10-6-74

centro de arte y comunicación

elpidio gonzález 4070

566-8046

buenos aires

argentina







video educativo del cayc

Exhibición de video alternativo didáctico en color y blanco y negro (1/2") presentado por el CAYC en enero de este año en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (conferencia internacional sobre el futuro de la televisión); en mayo en el Centro Cultural San Fedele de Milán y en el Centro Cultural Internacional de Amberes y en junio en el Media Study de la Universidad de Buffalo (Nueva York) y en el Museo de Bellas Artes de Bruselas.

Presentación lunes 10 de junio
19 horas, Alsina y Bolívar

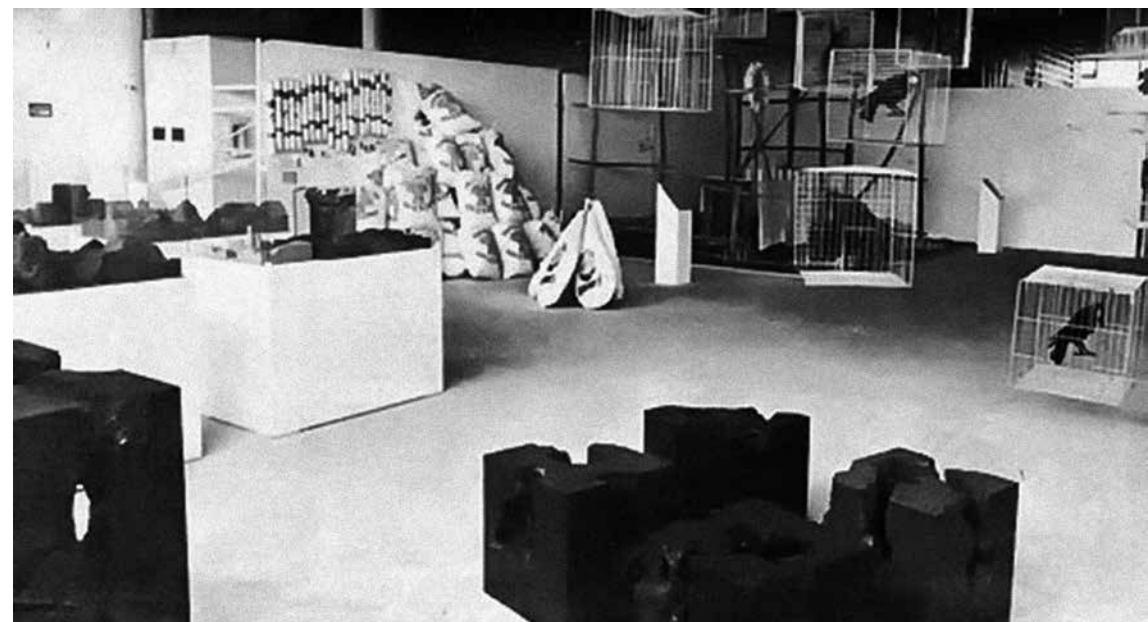
en ciudad educativa s.a.

internacional para privilegiar el espacio de la experimentación y las nuevas tendencias. En este sentido, desde 1976 representantes de la Fundación Bienal mantenían contacto con Glusberg para concretar la participación del Grupo de los Trece, con el objetivo de “[...] afianzar una presencia más destacada de América Latina en su conjunto en la Bienal de San Pablo”.

Tampoco caben dudas del interés del empresario argentino por obtener un galardón en uno de los más importantes eventos del arte mundial. Este logro le otorgaba al CAYC un plus de prestigio que excedía todos los reconocimientos que había alcanzado hasta el momento.

Sus declaraciones con motivo del premio también evidenciaban un marcado reposicionamiento al destacar como uno de los aspectos más positivos, el hecho de que la nueva orientación de la Bienal estaba dirigida a “[...] que los participantes se atengan a la creatividad y no a las cuestiones políticas”.⁴⁷ En sintonía con el texto de la muestra de la

Portada del catálogo
de la Primera Bienal
Latinoamericana de
San Pablo, 1978



⁴⁷ Jorge Glusberg, "Un espacio para las vanguardias de arte", *La Opinión*, 18/10/1977.

Fundación Miró, sus palabras denotaban un giro sustancial, posiblemente debido a la situación político-social argentina, donde muchos discursos debieron apelar a modos metafóricos de expresión. Pero en este contexto también cobra importancia el surgimiento de nuevas proposiciones retóricas que se adivinarían más claramente sobre el fin de la década, cuando Glusberg se apropió de muchas de las premisas del discurso crítico de la posmodernidad. En este sentido la participación del CAYC en la Bienal de San Pablo representa un momento bisagra, un corolario de la propuesta del *arte de sistemas*, pero también el umbral de una nueva etapa de la institución que se consolidará, en 1978, cuando el crítico publique el libro *Retórica del Arte Latinoamericano*. Con la irrupción de Glusberg en otros espacios del ámbito cultural local, como la Asociación Argentina de Críticos de Arte, también se abrieron otras esferas de gestión y legitimación que, junto a las nuevas direcciones teóricas que adoptó el CAYC, influyeron en el rumbo que tomó la institución en la década siguiente.

Conclusión

Revisar la década que abarca los años 1968-1978 implica transitar una época convulsionada tanto en el ámbito político como en el cultural. El CAYC no fue ajeno a estos hechos a los que debió adaptarse. El marcado proceso de desmantelamiento cultural que se inició con el golpe militar en 1966 y se proyectó en la década del setenta, marcará el rumbo de esta ambiciosa iniciativa privada ideada por una de las figuras más controvertidas del ámbito cultural argentino. Este contexto determinó el devenir cultural del país, perfilando un panorama político dominado por la censura y la autocensura, a lo que se sumó el desinterés del Estado por articular y apoyar políticas culturales.

Esta situación de inestabilidad nos enfrenta a una serie de interrogantes. Por ejemplo, las escasas posibilidades que tuvo el CAYC de promover las prácticas experimentales que debían llevar a la formación de una nueva vanguardia argentina, con vistas a la construcción del proyecto artístico

regional que tanto ansiaba Glusberg. Desde esta perspectiva, es interesante señalar cómo el CAYC supo adaptarse a los distintos contextos en que operaba promoviendo tendencias muy distintas, incluso al mismo tiempo. Así, podemos observar cómo hacia el fin de la década, mientras en el ámbito internacional Glusberg impulsaba prácticas experimentales como el video arte y la performance, en Argentina promovía al grupo de la *Postfiguración*, en un evidente acercamiento a las nuevas corrientes críticas italianas que asomaban en ese momento. Estas se adaptaban mejor al medio local, que manifestó una fuerte aproximación a prácticas tradicionales como la pintura durante los años setenta y primeros ochenta.

En este sentido, a través de diversas estrategias teóricas o de gestión, muchas de las cuales quedan aún por revisar, Glusberg supo implementar en nuestro medio un novedoso modelo institucional que incluyó la creación de una red internacional de contactos artísticos e institucionales, que pudo funcionar al margen de las casi inexistentes políticas culturales oficiales.

**ARTISTAS DEL GRUPO
DE LOS TRECE/CAYC**

JACQUES BEDEL

*Hipótesis para la
desaparición de una piedra,*
1971
fotografía s/piedra
27 x 53 x 22
Colección del artista

*Hipótesis para la verificación
de los daños producidos por
un terremoto en el centro de
la ciudad de Buenos Aires,*
1972
heliografía s/papel
60 x 85
Colección del artista

Los crímenes políticos,
de la serie homónima,
1973-2011
collage s/papel
90 x 60
Colección del artista

Las ciudades de plata,
de la serie homónima, 1977
hierro y aluminio s/
poliuretano
150 x 150 x 7,5
Colección del artista

Las ciudades de plata,
de la serie homónima, 1977
hierro y aluminio s/
poliuretano, tela
30 x 85 x 50
Colección del artista

LUIS F. BENEDIT

S/T, 1969
34 x 52
plotter s/papel
Colección Jacques Bedel

Biotrón, 1970
registro fotográfico
Archivo familia Benedit

Minibiotrón, 1970 (plano)
heliografía s/papel
36 x 38
Colección familia Benedit

Minibiotrón, 1970 (múltiple)
plexiglás, lupa e insecto
15,7 x Ø 9
Colección particular

Evaporador de Sachs, 1972
lápiz, marcador y acuarela
s/papel
49,5 X 70
Colección familia Benedit

Evaporador de Sachs, 1972
(múltiple)
plexiglás, agua y planta viva
32 x 15 x 11
Colección familia Benedit

Laberinto para hormigas,
1974
tinta s/papel
56,5 x 92
Colección particular

Laberinto para hormigas, 1974
plexiglás, PVC, goma,
tierra y hormigas
16 x 35,5 x 22
Colección particular

Proyecto huevos, 1977
registro fotográfico

Retrato de Pedro Roth, 1972
óleo s/tela
160 x 170
Colección Pedro Roth

**JORGE DE LUJÁN
GUTIÉRREZ, LUIS PAZOS y
HÉCTOR PUPPO**

La cultura de la felicidad,
1971
cartulina impresa
28,5 x 21,5
Colección Juan Carlos
Romero

La cultura de la felicidad,
1971
fotoperformance
Cortesía Document-Art
Gallery

GREGORIO DUJOVNY

*Rayos láser, Polarización de
la luz*, 1971
registro fotográfico
Archivo Centro Virtual de
Arte Argentino
Gobierno de la Ciudad
Autónoma de Buenos Aires

**JORGE GAMARRA, VÍCTOR
GRIPPO y A. ROSSI**

*Construcción de un horno
popular para hacer pan*,
1972
registro fotográfico
Archivo Nidia Grippo

CARLOS GINZBURG

Árbol, 1970
registro fotográfico
Archivo Carlos Ginzburg

10 ideas de arte pobre, 1971
libro de artista
28 x 26
Colección particular

Tierra, 1971
registro fotográfico (parcial)
Archivo Carlos Ginzburg

Piedra, 1972
registro de señalamiento
Archivo Carlos Ginzburg

*¿Qué es el arte? Prostitución.
Baudelaire*, 1974
hoja intervenida publicada
en *Art Systems in Latin
America* (cat. exp.), Buenos
Aires, CAYC, 1974, s/p.¹

JORGE GLUSBERG

S/T, 1972
heliografía s/papel
60 x 90
Colección Juan Carlos
Romero

S/T, de la serie
Tipologías urbanas, 1976
4 fotografías
Archivo Pedro Roth

JORGE GONZALEZ MIR

*Proceso de una agresión mal
canalizada*, 1972
fotoperformance
Archivo Clara Ferrari de
González Mir

*Relación con una realidad
geológica*, 1976-2013
piedras, arena y textos
medidas variables
Colección Clara Ferrari de
González Mir

Factor interespecífico, 1977
instalación, materiales
varios (detalle), 3/15
medidas variables
Colección Clara Ferrari de
González Mir

VÍCTOR GRIPPO

Analogía I, 1970-1971
Papas en estructura de
madera con voltímetro
47,4 x 156 x 10,8
Museo Nacional de Bellas
Artes

Analogía I, 2° versión, 1977
registro fotográfico
Archivo Nidia Grippo

Analogía I, 2° versión,
1977-1988 (reconstrucción)
papas, electrodos,
voltímetro, mesa, mantel
medidas variables
Cortesía Nidia Grippo

**EDUARDO LEONETTI,
JUAN CARLOS ROMERO,
RICARDO ROUX y
LUIS PAZOS**

El juego lúgubre, 1972
registro fotográfico
Archivo Juan Carlos Romero

LEOPOLDO MALER

Crane Ballet, 1971
16mm, 4´
Cortesía Henrique Faria Fine
Art, Nueva York

Crane Ballet, 1971
registro fotográfico
Archivo del artista

Homenaje, 1974
máquina de escribir
modificada
25 x 53 x 32
Colección particular

La última cena, 1977
registro fotográfico
Archivo del artista

VICENTE MAROTTA

*Más y mejores alimentos
para el mundo*, 1977-2011
(reconstrucción parcial)
instalación
medidas variables
Colección Casa Nacional
del Bicentenario

Pippo, c. 1977-1980
gres de alta resistencia, 17
objetos
medidas variables
Colección familia Marotta

LUIS PAZOS

*La ciudad poseída por los
demonios*, 1972
registro fotográfico
Cortesía Document-Art
Gallery

*Monumento al prisionero
político desaparecido*, 1972
fotoperformance
Cortesía Document-Art
Gallery

S/T, 1972
heliografía s/papel
60 x 90
Colección Juan Carlos
Romero

*Transformaciones de masas
en vivo*, 1973
fotoperformance
Cortesía Document-Art
Gallery

ALFREDO PORTILLOS

*Caja de jabones para distintas
clases sociales*, 1971
objetos y técnica mixta
medidas variables
Colección del artista

Altar latinoamericano,
ca.1974-2013
(reconstrucción con
materiales originales)
instalación
medidas variables
Colección del artista

Espacio ecuménico, 1977
registro fotográfico
Archivo del artista

JUAN CARLOS ROMERO

*Segmento AB=53.000 metros
[La realidad nacional vista
desde la ruta 2]*, 1971
fotografías y tinta s/cartón
97,3 x 268, 8
Colección del artista

*El lunfardo lenguaje
argentino 1, 2 y 3*, 1972
heliografía s/papel
60 x 85 c/u
Colección del artista

Globo, 1972
registro fotográfico
Archivo Espacio de
Arte - Fundación OSDE

Segmento de línea recta,
1972
fotografías, papel y tinta
22 x 44,5 (3)
22 x 29 (1)
14 x 21 (1)
Colección particular

Violencia, 1973-2013
(reconstrucción parcial con
materiales originales)
instalación
medidas variables
Colección del artista

CLORINDO TESTA

*Entierro de Manuel
Rodríguez, febrero de 1871*,
de la serie *La peste*, c. 1977
esmalte sintético s/papel
198 x 117
Colección particular

¹ Tomada de: Jorge Glusberg, *Del pop art a la nueva imagen*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985

HORACIO ZABALA

300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública, 1972
registro fotográfico
16,5 x 23,5
Colección particular

Anteproyecto 300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública (I), 1972
tinta s/papel
32,4 x 21,2
Colección particular

Anteproyecto 300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública (II), 1972
tinta s/papel
32,4 x 21,2
Colección particular

Forma y función, 1972-2013
botellas, agua, flor,
texto s/papel
60 x 20 x 50
Colección del artista

Anteproyecto de cárcel flotante para artistas, 1973
lápiz s/papel
70 x 50
Colección del artista

Espacio represivo, 1973
registro fotográfico
Archivo del artista

Argentina empaquetada, 1974
mapas, lacre, hilo
8 x 12 x 4 (2 piezas)
Colección Juan y Lucía Bercetche

Obstrucciones, 1974
(tríptico)
tinta s/mapas
21 x 45
Colección particular

Tensión. Fuerza. Área, 1974
(tríptico)
tinta s/mapas
57 x 43
Colección particular

HORACIO ZABALA y JUAN BERCETCHE

Esto no es una fotografía, 1972
registro fotográfico
publicado en *Fotografía Universal*, marzo 1972

Esto no es una fotografía, 1972-2013
instalación
Medidas variables
Colección de los artistas

OTROS ARTISTAS QUE PARTICIPARON DE EXHIBICIONES DEL CAYC**MARCEL ALOCCO**

S/T, 1972
heliografía s/papel
60 x 90
Colección Juan Carlos Romero

JAIME DAVIDOVICH

Road, 1972
video B/N, 20'
Cortesía Henrique Faria Fine Art, Nueva York

Libertad de Prensa, 1974
cinta de enmascarar s/papel
50,3 x 40,3
Cortesía Henrique Faria Fine Art, Nueva York

Untitled (Study for Blue, Red and Yellow), 1974
collage s/papel
20,3 x 27,6
Cortesía Henrique Faria Fine Art, Nueva York

La patria vacía, 1975
video B/N, 13' 22''
Cortesía Henrique Faria Fine Art, Nueva York

ERNESTO DEIRA

S/T, 1969
plotter s/papel
35 x 52,5
Colección familia Deira

GUILLERMO DEISLER

S/T, 1972
heliografía s/papel
60 x 90
Colección Juan Carlos Romero

MIRTHA DERMISACHE

Libro n°1, 1969 (múltiple)
libro de artista
21,5 x 16
Archivo Mirtha Dermisache

Carta, 1971
impresión offset s/papel
29,5 x 21
Archivo Mirtha Dermisache

Diario n°1, 1972
impresión offset s/papel
47,3 x 36,3
Colección particular

NICOLÁS GARCÍA URIBURU

Coloración del Gran Canal de Venecia, 1968
registro fotográfico
Cortesía Fundación Nicolás García Uriburu

Coloración de la Fuente del Trocadero, 1972
fotoperformance
Cortesía Fundación Nicolás García Uriburu

Coloración del pelo, 1973
fotoperformance
100 x 80
Colección del artista

Coloración de Trafalgar Square, 1974
botella, agua, tinta
32 x 8 x 8
Colección particular

Coloración de Trafalgar Square, 1974
fotografía intervenida
100 x 100
Colección particular

LEANDRO KATZ

Columna IX, Sección I, de la serie **21 columnas del lenguaje**, 1971
acuarela y tinta s/papel
300 x 14
Colección del artista

DAVID LAMELAS

A Study of the Relationships between Inner and Outer Space, 1969
16mm, 19' 35''
Colección del artista

Time as Activity, 1969
16mm, 12' 55''
Colección del artista

Gente di Milano, 1970
Super 8, 2' 25''
Colección del artista

Interview with Marguerite Duras, 1970
16mm, 5' 13''
Colección del artista

Publication, 1970
libro de artista
21 x 15
Colección del artista

Reading Film from "Knots" by R. D. Laing, 1970
16mm, 12' 09''
Cortesía del artista y Jan Mott Gallery

Reading of an Extract from "Labyrinths" by J. L. Borges, 1970
16mm, 3' 52''
Cortesía del artista y Jan Mott Gallery

Cumulative Script, 1971
16mm, 10' 22''
Colección del artista

To Pour Milk into a Glass, 1972
16mm, 7' 35''
Colección del artista

AURO LECCI

S/T, 1972
heliografía s/papel
60 x 90
Colección Juan Carlos Romero

LEA LUBLIN

Interrogaciones sobre el arte, 1977
registro fotográfico
Archivo Biblioteca Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

EDUARDO MAC ENTYRE

S/T, 1969
35,6 x 53
Colección Jacques Bedel

LEONARDO PEREL

Arte e ideología, 1972
(versión incompleta)
guión: Leonardo y Sylvia Perel
cámara: Pedro Roth
compaginación: Danilo Galasse
16mm (dvd)/ B/N, 16'

OSVALDO ROMBERG

El paisaje como idea, c. 1970
litografía y collage s/papel
36,5 x 41,2
Cortesía Henrique Faria Fine Art, Nueva York

El paisaje como idea, c. 1970
litografía y collage s/papel quemado
34 x 47,6
Cortesía Henrique Faria Fine Art, Nueva York

One Typology through 5 Parts of my Body, 1975
acuarela, lápiz y tinta s/papel
47 x 65
Cortesía Henrique Faria Fine Art, Nueva York

1-77 of 77 Tonal Value
Classif. of 77 Stripes (All of
Them) from "Madonna Di
Pellegrini", Caravaggio, 1977
collage y grafito s/papel
55 x 74
Cortesía Henrique Faria Fine
Art, Nueva York

RICARDO ROUX

S/T, 1972
heliografía s/papel
60 x 90
Colección Juan Carlos
Romero

JIRI VALOCH

S/T, 1972
heliografía s/papel
60 x 90
Colección Juan Carlos
Romero

MIGUEL ÁNGEL VIDAL

S/T, 1969
35 x 53
plotter s/papel
Colección Jacques Bedel

EDGARDO ANTONIO VIGO

Primera no presentación
blanca, 1968
catálogo
Archivo Centro de Arte
Experimental Vigo

Señalamiento I. Manojó de
semáforos, 1968
fotografía
Archivo Centro de Arte
Experimental Vigo

Poema matemático
(in)comestible, 1968
objeto
12,5 x 10,5 x 10,5
Archivo Centro de Arte
Experimental Vigo

Obras (in)completas, 1969
libro de artista
12 x 25,5
Archivo Centro de Arte
Experimental Vigo

Señalamiento V. Un paseo
visual a la Plaza Rubén
Darío, 1970
registro fotográfico y tarjeta
Archivo Centro de Arte
Experimental Vigo

Contempla y vota, 1971
urna y tarjeta
51 x 16,5 x 19 y 15 x 45,
respectivamente
Archivo Centro de Arte
Experimental Vigo

Homenaje a Allende, 1973
registro fotográfico
Archivo Centro de Arte
Experimental Vigo

HELIOGRAFÍAS

Colección del proyecto
"Alternative traditions in the
Contemporary Arts", Special
Collections & University
Archives, The University
of Iowa Libraries, Estados
Unidos.

Copias de exhibición de 60
x 90 de: Álvaro Barrios, Luis
F. Benedit, Juan Bercetche,
Antonio Berni, Elda Cerrato,
Jaime Davidovich, Gregorio

Dujovny, Carlos Ginzburg,
Haroldo González, Lea
Lublin, Alberto Pellegrino,
Julio Teich, Clorindo Testa,
Nicolás García Urriburu y
Horacio Zabala.
Cortesía Fundación PROA

DOCUMENTACIÓN ²

Antonio M. Battro,
XXXV Biennale di Venecia –
Italia, Argentina, Benedit, 1970

Jorge Glusberg, *The Group
of the Thirteen at the XIV
Biennial of São Paulo*,
Buenos Aires, CAYC, 1977

Jasia Reichardt (ed.),
*Cybernetic Serendipity. The
Computer and the Arts*, ICA,
1968

*The Magazine of the Institute
of Contemporary Arts*, N°5,
agosto 1968

Argentina intermedios
(cat. exp.), Buenos Aires,
Teatro Ópera, noviembre
1969

Arte y Cibernética
(cat. exp.), Buenos Aires,
Galería Bonino, agosto 1969

2.972.453 (cat. exp.), Buenos
Aires, CAYC, diciembre 1970

Nueva fotografía en U.S.A.
(cat. exp.), Buenos Aires,
CAYC, octubre 1970

9 días con Dennis
Oppenheim (cat. exp.),
Buenos Aires, CAYC,
agosto 1971

Arte de Sistemas, Buenos
Aires, Museo de Arte
Moderno, julio 1971

Burgy, Buenos Aires,
CAYC, 1971

*El arte como idea en
Inglaterra* (cat. exp.), Buenos
Aires, CAYC, mayo 1971

*From Figuration to System
ART* (cat. exp.), Londres,
Camden Arts Centre,
febrero 1971

Joseph Kosuth (cat. exp.),
Buenos Aires, CAYC,
junio 1971

Kosuth, Buenos Aires,
CAYC, 1971

Weiner, Buenos Aires,
CAYC, 1971

*El Grupo de los 13 en Arte de
sistemas* (cat. exp.), Buenos
Aires, CAYC, diciembre 1971

*Hacia un Perfil del Arte
Latinoamericano* (cat. exp.),
Medellín, III Bial de Arte
Coltejer, mayo 1972

*Arte e ideología. Cayc al aire
libre* (cat. exp.), Buenos Aires,
septiembre de 1972

Art Systems in Latin America
(cat. exp.), Londres, Institute
of Contemporary Arts,
noviembre 1974

*Fourth International Open
Encounter on Video*, Buenos
Aires, CAYC, noviembre
1975

América Llatina '76
(cat. exp.), Barcelona,
Fundació Joan Miró,
febrero 1976
*I Bial Latinoamericana de
São Paulo*, (cat. exp.), San
Pablo, Fundação Bial de
São Paulo, 1978

Cybernetic Serendipity, 1968
Afiche

Selección de gacetillas
(hojas amarillas),
1970-1975

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Gustavo Barugel: págs. 47 abajo, 67;
Archivo Jacques Bedel: pág. 42 izq.;
Archivo familia Benedit: pág. 19;
Archivo Centro de Arte Experimental Vigo:
págs. 20, 21;
Archivo Centro Virtual de Arte Argentino:
pág. 23 abajo;
Archivo Document-Art Gallery: págs. 32, 33;
Archivo Clara Ferrari de González Mir: pág. 25;
Archivo Carlos Ginzburg: págs. 28-29, 41;
Archivo María José Herrera: pág. 47 arriba;

Archivo Leopoldo Maler: pág. 50;
Archivo Mariana Marchesi: págs. 45, 57;
Archivo Museo de Arte Moderno de Buenos
Aires: pág. 23 arriba;
Archivo Museo Nacional de Bellas Artes:
pág. 27;
Archivo Raúl Naón: pág. 35;
Archivo Nidia Olmos de Grippo: págs. 35,
40, 49;
Archivo Luis Pazos: págs. 6-7;
Archivo Alfredo Portillos: págs. 43, 52;

Archivo Juan Carlos Romero: pág. 68;
Luis Miras: pág. 34;
Pedro Roth: págs. 38-39, 46, 54, 77;
Adrián Salgueiro: págs. 18, 24, 37, 42 der,
71, 75;
Tomado de *Arte y cibernética* (cat. exp.): pág.
16;
Tomado de revista *Gente*: págs. 51, 52 arriba;
Tomado de revista *Fotografía universal*: pág.
66;
Tomado de revista *Somos*: pág. 48.

² Archivos María José Herrera, Manuela López Anaya, Mariana Marchesi y Raúl Naón.

artedesistemas
:elcaycylproye
ctodeunnueva
rteregional1969
-1977seterminó
deimprimirenel
mesdeagostode
2013ennfgrafic
as.r.l.hortiguer
a1411ciudadaut
ónomadebueno
saioresrepública
argentinatirada
1000ejemplares