

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
INSTITUTO POLACO DE INVESTIGACIÓN DEL ARTE MUNDIAL

SZTUKA AMERYKI ŁACIŃSKIEJ ARTE DE AMÉRICA LATINA

(ANTY)ESTETYCZNE POSZUKIWANIA ORAZ ZAANGAŻOWANIE
POLITYCZNE I SPOŁECZNE W SZTUCE W ARGENTYNIE
XX I XXI WIEKU

BÚSQUEDAS (ANTI)ESTÉTICAS Y COMPROMISO POLÍTICO
Y SOCIAL DEL ARTE EN ARGENTINA EN LOS SIGLOS XX Y XXI

2017, NR 7

SZTUKA AMERYKI ŁACIŃSKIEJ / ARTE DE AMÉRICA LATINA

Rada Naukowa:

Członkowie polscy:

Jerzy Malinowski (przewodniczący) (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu), Zbigniew Bania (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego), Magdalena Śniadecka-Kotarska (Uniwersytet Łódzki, Uniwersytet Warszawski), Joanna Pietraszczyk-Sękowska (Uniwersytet Łódzki)

Członkowie zagraniczni:

María Cristina Valerdi Nochebuena (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México), André Tavares (Universidade Federal de São Paulo, Brasil), Yobenj Aucardo Chicangana Bayona (Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín), Doris Bieňko de Peralta (Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México), Olga Isabel Acosta Luna (Museo de Arte Colonial, Bogotá, Colombia), Guadalupe Romero Sánchez (Universidad de Granada, España)

Redaktor naczelny: dr Ewa Kubiak

Sekretarz: dr Katarzyna Szoblik

Recenzenci:

prof. dr hab. Jan Wiktor Sienkiewicz

prof. dr hab. Aneta Pawłowska

Redaktor tomu: dr Katarzyna Cytlak

Redaktor statystyczny: dr. inż. Błażej Ciarkowski

Redaktorzy tematyczni:

- sztuka nowoczesna i współczesna: dr Łukasz M. Sadowski
- sztuka kolonialna: dr Agata Andrzejewska
- sztuka tradycyjna i ludowa: dr Magdalena Nierzwicka, dr Joanna Pietraszczyk-Sękowska
- sztuki audiowizualne: dr Anna Wendorff

Redaktorzy językowi:

- j. polski: dr Krzysztof Cichoń
- j. hiszpański: mgr Daria Ornat, dr Anna Wendorff
- j. angielski: mgr Karolina Grzech

Redaktor prowadzący: Paweł Jaroniak

Redaktor techniczny: Tomasz Czapski

Korekta: Zespół

Projekt okładki: Krzysztof Galus

Adres Redakcji:

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

ul. Warecka 4/6-10, 00-040 Warszawa

© Copyright by Wydawnictwo Adam Marszałek

© Copyright by Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Toruń 2017

ISSN 2299-260X

Wydawnictwo prowadzi sprzedaż wysyłkową:

tel./fax 56 648 50 70, e-mail: marketing@marszalek.com.pl

Wydawnictwo Adam Marszałek, ul. Lubicka 44, 87-100 Toruń

tel. 56 664 22 35, 56 660 81 60, e-mail: info@marszalek.com.pl, www.marszalek.com.pl

Drukarnia nr 2, ul. Warszawska 54, 87-148 Łysomice, tel. 56 678 34 78

El Cayc y el arte de sistemas como estrategia institucional

Mariana Marchesi
Universidad de Buenos Aires
Museo Nacional de Bellas Artes

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.

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 vinculados a las prácticas experimentales.

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 estructuralismo, 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 cuyo fin fue lograr una nueva estética regional.



[Fig. 1. Ingreso al Centro de Arte y Comunicación.]

“TODOS AGRUPADOS EN LA PLÁSTICA”

De este modo,¹ 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 (Cayc). 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

¹ GLUSBERG 1969a: 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”, S/A 1969a.

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 Cayc 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

Desde un inicio Glusberg intentó distanciarse de la dinámica del Instituto Di Tella que, en 1969, ofrecía sus últimas exposiciones. Así, en agosto de ese año irrumpía en los medios con una fuerte crítica al Instituto al señalar cómo este se había convertido en un espacio oficializado donde, además, no se había podido organizar el trabajo en equipo. Situándose en la vereda contraria anunciaba que “[...] 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, el Cayc 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 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 de Julio Guibourg, director del Centro de Cómputos, los artistas Luis F. Benedit, 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 Estudios Interdisciplinarios.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 Tecnique

³ Con la noche de los Bastones Largos (episodio de represión y desalojo de cinco facultades de la Universidad de Buenos Aires, el 26 de junio de 1966) se iniciaba la clausura del programa económico del desarrollismo y de los proyectos artísticos, científicos e intelectuales que éste había alentado.

⁴ Según la nota de la revista *Primera Plana*, el modelo de funcionamiento era el del Eat (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 Klüver, en 1966. No se conoce el origen de la relación de Glusberg con los profesores disidentes de la UBA. Una explicación podría ser que el crítico hubiese tomado contacto con ellos cuando cursó algunas materias de la carrera de ingeniería en esa casa de estudios.

⁵ GLUSBERG 1969: 64.

⁶ S/A 1969b: 69.

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

Group), pionero en la técnica del “computer art”, cuyo antecedente –junto 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-cibernéticos son apenas el heraldo de un proyecto vastísimo: el Ceac (Centro de Arte y Comunicación de la Fundación Interdisciplinaria)”.⁸

La dimensión del proyecto 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”)¹⁰ y acuñar la categoría crítica “arte de sistemas”, que fue utilizada por primera vez en la muestra *De la Figuración al Arte de Sistemas*, realizada en el Museo “Emilio Caraffa”, de Córdoba, en noviembre de 1970.¹¹

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.

⁸ GLUSBERG 1969: 64.

⁹ El edificio de tres plantas fue remodelado por el estudio de arquitectura Manteola, Petcherky, Sánchez Gómez, Santos, Solsona Viñoly y Tocongy. 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 Modulator. Sobre este último dato véase el memorando “Síntesis y decisiones de la reunión del martes 24.4.73”, archivo Juan Carlos Romero.

¹⁰ La primera gacetilla fue lanzada en agosto de 1970. Durante los setenta, Glusberg utilizó este método de difusión para dar a conocer las actividades del CAYC, tanto a nivel nacional como internacional. Las hojas eran enviadas por correo semanalmente a distintos gestores culturales e instituciones en América, Europa, y Asia. Si bien el diseño de las hojas jugaba con la idea de lo tridimensional, dado el interés por las ciencias de la informática que evidenció el CAYC durante sus primeros años, es posible que también buscara emular las tarjetas, u hojas de cálculo, de uno de los lenguajes más populares de las ciencias de la computación que había desarrollado la empresa IBM en los años cincuenta: el FORTRAN. Las similitudes entre los cortes en los ángulos superior izquierdo e inferior izquierdo de las gacetillas y aquel que tenían las tarjetas, nos dan esa pauta. Junto con las exhibiciones y seminarios organizados en todo el mundo, esta estrategia de comunicación permitió que las actividades del centro fueran ampliamente conocidas. Por otro lado, su valor historiográfico es de suma importancia ya que a través de la información que contienen puede entenderse la historia y los objetivos de una institución clave del arte argentino y latinoamericano. Para citar estos documentos en el presente trabajo utilizaremos la inscripción GT, seguida por un número y fecha, respetando la inscripción que figura en el ángulo superior derecho de cada hoja.

¹¹ PINEAU 2007: 26.

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.¹² Por su parte, los críticos Lucy Lippard y Charles Harrison realizaron exposiciones de arte conceptual en el Cayc (*2.972.453* y *Art as Idea from England*, respectivamente) ni bien se inauguró la sede.



[Fig. 2. El Grupo de los 13 tal como se encontraba conformado en 1977: Luis F. Benedit, Alfredo Portillos, Víctor Grippo, Jorge Gonzalez Mir, Vicente Marotta, Jorge Glusberg, Jaques Bedel, Clorindo Testa, Leopoldo Maler.]

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*

¹² En rigor, esta muestra presentaba diferencias con la versión local que mostraba de manera muy clara la transición de una a otra poética en los tres artistas seleccionados (Benedit, García Urriburu y Vigo). En ese sentido, funcionaba como un verdadero “modelo reducido” de lo que en ese momento significaba para Glusberg el “arte de sistemas”. Posiblemente, 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.

de Sistemas I, en junio de 1971, 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 conectarlo 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 que guió la dinámica de trabajo junto con varias otras formulaciones grotowskianas que 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 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 (con una 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: 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, expresión extrema, revolucionaria. Desde esta perspectiva, sus propuestas se

¹³ GLUSBERG 1985: 129.

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 el Centro, incluso aquellas tan en boga por aquel entonces en los ámbitos de la comunicación empresarial como la técnica del “brainstorming”, una novedosa modalidad de ejercicios de imaginación creadora, o la sistematización y el registro de debates y reuniones de trabajo a través de memorandos de trabajo. 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 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 relegados 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 Gegerio Klimovsky (nombre clave para reunir a varias de estas figuras), Eduardo Rabossi, Félix Schuster, Alfredo Ibarlucía, entre otros, encontraron allí un lugar donde debatir ideas así como un espacio laboral que, por aquel entonces, les era negado en otros ámbitos. Varios de estos cursos apuntalaron, desde un ángulo teórico, la puesta en práctica del “arte de sistemas” y los usos que de este hicieron los miembros del Grupo de los Trece. Desde los primeros

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. “Intenciones y dirección”, Gacetilla (en adelante GT), núm.225, 26/4/1973.

¹⁵ GT-225, 26/4/1973.

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. 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 propuesta estética arte que forjó el Cayc en sus primeros años. Este se planteó como objetivo renovar discurso del arte latinoamericano y articularlo dentro de las tendencias internacionales del arte contemporáneo.

¹⁶ VERÓN 1971.

¹⁷ GLUSBERG 1971: 251.

¹⁸ GLUSBERG 1972a.

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 “denominador 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 estos desplazamientos 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 donde, 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*, en 1969, esta categoría subyacía en los vínculos manifiestos que el cruce entre arte y tecnología guardaban con la teoría de la información o cibernética. Dos años más tarde, en 1971, la muestra *Arte de Sistemas*, organizada en el Museo de Arte Moderno, buscó la asimilación definitiva de las prácticas locales a aquellas predominantes en el ámbito internacional que en esa época

¹⁹ S/T S/F.

²⁰ La muestra se presentó en 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). 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 Arlt. 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 Esta estrategia de validación de las prácticas locales en relación con el campo internacional puede rastrearse desde la primera exhibición organizada por Glusberg, *Estructuras primarias II* (Sociedad Hebreaica Argentina, 1967), DAVIS 2008: 33. Resulta interesante pensar también cómo en ese proceso de consolidación de la categoría, muchas otras prácticas, que por aquel entonces se desarrollaban en un sentido similar, quedaron invisibilizadas por la fuerte presencia del discurso institucional articulado por el Cayc.

recibía el nombre de “arte procesual”.²³ Sin embargo, Glusberg 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 su identidad y legitimarlo a través de un estatuto diferenciado: el arte como una práctica de acción política. Indudablemente, el convulsionado 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 realizó su primera presentación 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 surgido: como “[...] respuesta a los sentimientos y deseos de independencia y de liberación que sienten los artistas argentinos”.²⁵ Allí también planteaba la necesidad de definir “estructuras” o “modelos de producción”, con un valor de denuncia directa que respondieran a la situación del continente y sirvieran, 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

²³ 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 podrían asociarse a este método.

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

²⁵ GLUSBERG 1972b: sin paginar.

²⁶ GLUSBERG 1972a: sin paginar.

²⁷ GLUSBERG 1972a: sin paginar.

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 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 con su presidencia 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.

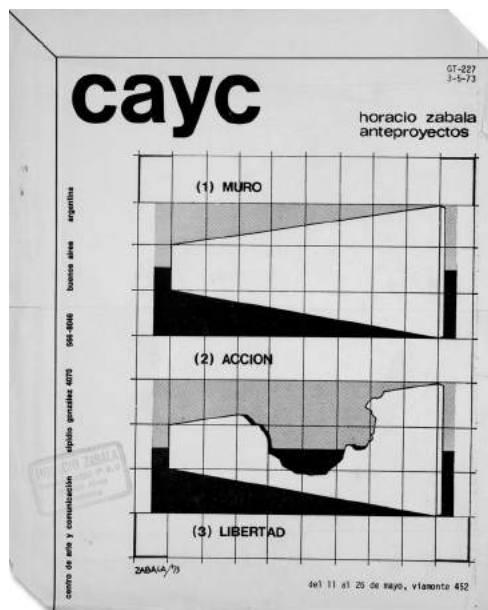
El catálogo que acompañó la muestra abría con las palabras que Monseñor Elder Cámara, uno de los Obispos de Tercer Mundo había escrito en 1970 para el libro *Espiral de violencia*: “La violencia está en todas partes, omnipresente y multiforme: brutal, abierta, sutil, insidiosa, disimulada, científica, condensada, solidificada, consolidada, anónima, abstracta, irresponsable”. Todas estas características fueron las que se propuso evidenciar Romero en la instalación que programó en el CAYC, para abril de 1973, a tan sólo un mes de la asunción del primer presidente constitucional desde 1966, Héctor Cámpora.

Las palabras del obispo brasileño, uno de los mayores referentes de la Teología de la Liberación, eran el primer contacto con el concepto de violencia que el espectador tenía al leer el catálogo de la muestra. La invocación a uno de los religiosos conocidos como Sacerdotes del Tercer Mundo no parece ser casual. Las reivindicaciones que proponían no sólo se postulaban desde problemas como la desigualdad, la liberación o el antiimperialismo sino que, en su expresión más radical, aceptaban la lucha armada como la legítima violencia del oprimido para generar un acto de liberación. En ese mismo sentido, desde 1972 Romero trabajaba casi exclusivamente con el concepto de violencia desde un enfoque dialéctico que diferenciaba una violencia “liberadora” y otra “re-presora”.

²⁸ Otras lecturas refieren a esta perspectiva althusseriana que identifica ciertas producciones estéticas del Cayc con estos postulados: HERRERA 1999: 129; LONGONI 2001: CD ROM.

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 LONGONI 2001; DAVIS 2011: 121-142.



[Fig. 3. Catálogo de la exposición Violencia (detalle), Cayc, 1973.]

En el CAYC, Romero instaló su obra en los tres pisos del local, apuntando a una reflexión visual para generar genuina conciencia en el espectador del contexto crítico en el que estaba inserto. Al ingresar, una serie de carteles cubría las paredes y el techo sólo con la palabra “violencia”. Otro nivel estaba cubierto con portadas de libros que contenían la palabra “violencia” en su título. Se trataba de textos que habían sido escritos en distintos momentos y recurrían a ese concepto desde las más variadas perspectivas. En un tercer nivel se exhibían recortes de diarios, principalmente de la revista sensacionalista *Así*, donde la palabra “violencia” se destacaba en los titulares. La instalación era un proceso de “sobreinformación”, por el que el artista buscaba guiar al visitante hacia una reflexión activa, con la convicción de que en estas propuestas estéticas se encontraba “una de las tantas formas de reducir la violencia represora”. 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. Ahora, 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.

En ese sentido, Glusberg planteaba al Grupo de los trece como una estructura

(...) clara y abiertamente ideológica, porque su aspiración fundamental no es hacer una revolución estética, si no la de contribuir a una revolución cultural (...) valiéndose de mediaciones conceptuales, toma conciencia de lo social y regional argentinos, para plantear una nueva cultura de la imagen.³²

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 así como el replanteo del 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”.³³ Con el tiempo este trabajo, pionero de la sociología de la cultura local, se transformaría en una lectura clave para comprender las manifestaciones estéticas de esa época y las problemáticas culturales que les dieron lugar.

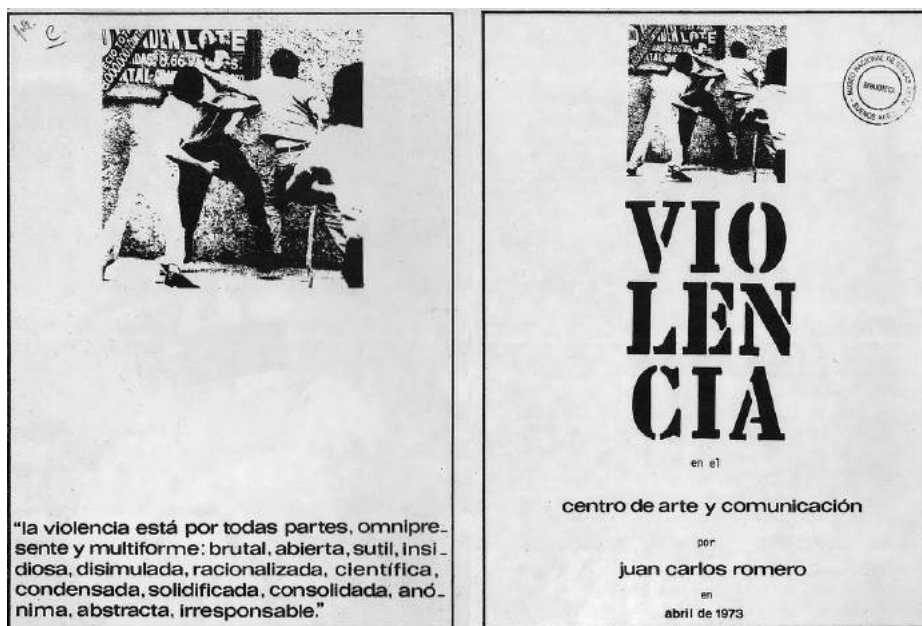
Otro de los ejes comunicacionales del Centro eran las exposiciones de artistas del grupo e invitados extranjeros y locales, como la ya mencionada

³¹ GLUSBERG 1974b: sin paginar.

³² GLUSBERG 1974a.

³³ GARCÍA CANCLINI 1973.

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 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.



[Fig. 4. Horacio Zabala, *Anteproyectos*, gacetilla de difusión de la muestra presentada en el Cayc, 1973.]

En septiembre de 1972 había dictado el curso “Hacia una sociología de los objetos” donde se habían planeado estos y 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 entre la topología del espacio (el muro como barrera restrictiva y la acción generadora del espacio intersticial) y los mecanismos socioculturales, 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 hace 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, que ya no aparecería 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

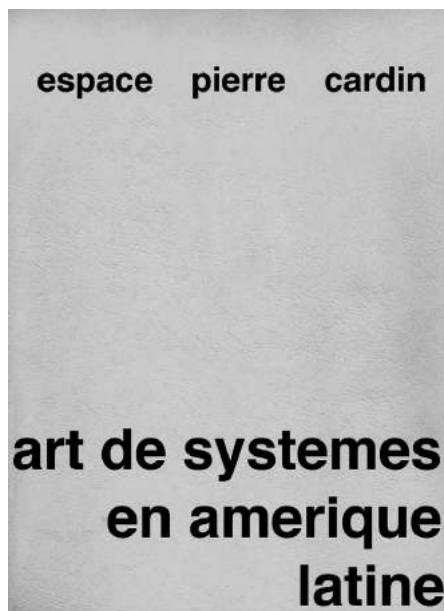
Trascender, o mejor dicho, disolver las barreras geográficas constituyó una de las principales preocupaciones de Glusberg y uno de los objetivos hacia donde dirigió sus mayores esfuerzos a partir de 1974. Fue entonces cuando su proyecto internacionalista se perfiló con mayor claridad. A partir de diversas 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 exposicio-

³⁴ GLUSBERG 1977a: 78.

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

nes y actividades que promovió el Cayc se desarrollaron en estos ámbitos que se crearon 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.



[Fig. 5. Portada del catálogo *Art Systemes en Amerique Latine*, Espace Cardin, París, 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 1975 por distintos puntos de Europa. Esta muestra presentaba una 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, el soporte elegido como el más adecuado para evidenciar las “[...] injustas relaciones sociales que priman en los pueblos latinoamericanos”.³⁶

Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou, inaugurado en París en 1977. Algunas cuestiones relativas a la promoción internacional del Cayc en: MARCHESI, RICCARDI 2012: 575-606.

³⁶ GLUSBERG 1972a: sin paginar.

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.



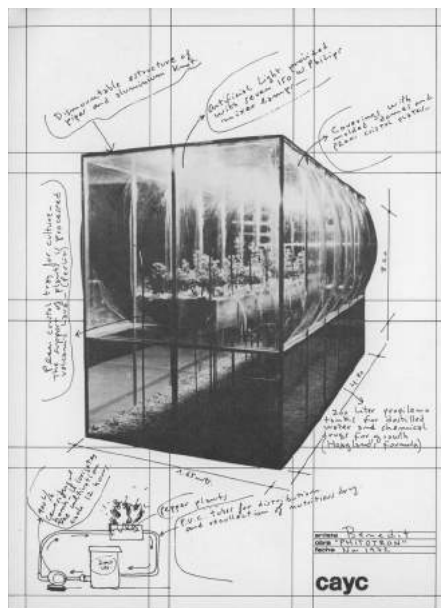
[Fig. 6. Vista de la muestra *Art Systems in Latin America*, Institute of Contemporary Arts, Londres, 1974.]

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 de la muestra fue traducido a los diferentes idiomas de las distintas sedes en que se presentó: *Kunstsystemen in Latijns – Amerika* (Ica, 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 hámsteres, 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



[Fig. 7. Hoja interior del catálogo *Art Systems in Latin America* intervenida por Luis F. Bedit.]

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

³⁹ En la carta de invitación a Juan Carlos Romero para la muestra en el Ica de Londres, 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 Ginamaría 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.

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.

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 otro 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, su preocupación por establecer categorías de lectura universales lo había llevado a formular una propuesta estética donde la distinción pasara por el contenido más⁴¹ que por las formas, donde los artistas trabajarán “[...] con un lenguaje internacional [para] esbozar las realidades propias de los países del tercer mundo”.⁴² 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 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, el texto de Glusberg ya no apelaba a cuestiones teóricas (dos años antes el texto de “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 durante la irrupción al Palacio de la Moneda en Santiago, durante el golpe militar en Chile, el 11 de septiembre de 1973.

Durante el transcurso de las actividades 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

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

⁴¹ En los meses posteriores al golpe el Cayc organizó varias muestras que repudiaban la dictadura chilena.

⁴² GLUSBERG 1974b.

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 televisión 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 uso de nuevos lenguajes, que él entendía como contraparte indispensable para canalizar las nuevas necesidades sociales y estéticas.

En este sentido, los videos cumplían fundamentalmente 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 como *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 uno con 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.

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).



[Fig. 8. El video “alternativo didáctico”, presentado en Buenos Aires 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 (GT-398).]

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 en la relación binaria natural / artificial el eje de su propuesta visual, repasa 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

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

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 brasileña 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

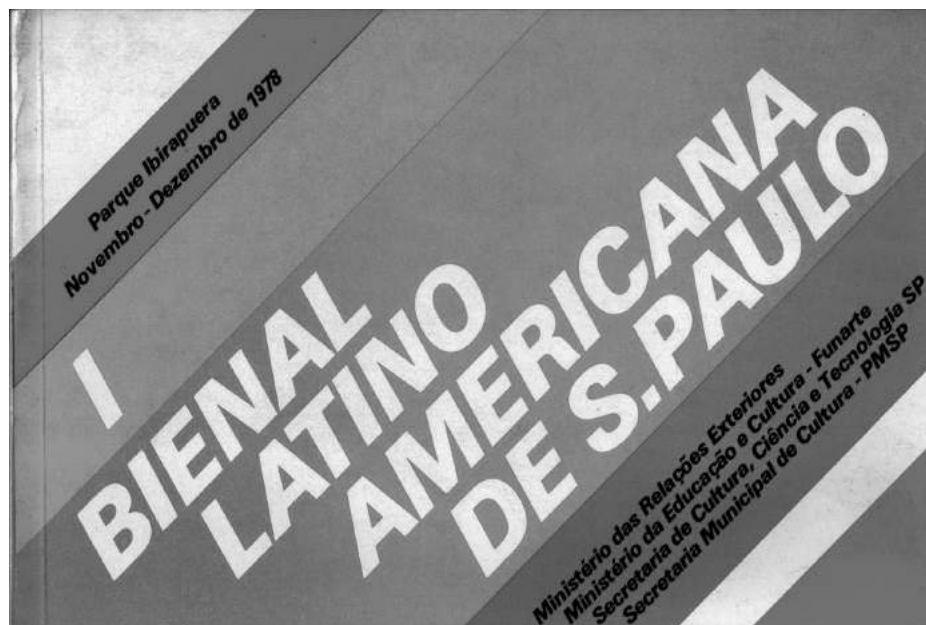
Más allá de las distintas versiones sobre la relación del empresario con el gobierno militar (que también las hay hasta el presente en Argentina),⁴⁶ una posibilidad para entender la participación y premiación del Cayc en la Bienal puede asociarse a los nuevos planteos sobre el regionalismo que emergían 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 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 ya que el premio le daba al Cayc un plus de prestigio que excedía todos los reconocimientos que había alcanzado hasta el momento.

⁴⁵ S/A 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.



[Fig. 9. Portada del catálogo de la *Primera Bienal Latinoamericana de San Pablo*, 1978.]

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 Fundación Miró, su discurso denotaba un giro sustancial, posiblemente debido a la situación político-social en 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 apropie de muchas de las premisas del discurso crítico de la posmodernidad. En este sentido, la presentación en la Bienal de San Pablo se muestra como un momento bisagra, como un corolario del “arte de sistemas”, pero también como el umbral de una nueva etapa que la institución consolidará en 1978 con la publicación del 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, 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.

⁴⁷ GLUSBERG 1977b.



[Fig. 10. Vista de la exposición Signos en ecosistemas artificiales, que tuvo lugar en la 14 Bienal de San Pablo, 1977.]

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 Glusberg impulsaba en el ámbito internacional prácticas experimentales como el video arte y la *performance*, en Argentina

impulsaba 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 inexistentes políticas culturales oficiales.⁴⁸

BIBLIOGRAFÍA

- S/A 1969a – sin autor, *Qué es el CEAC*, en: *Primera muestra del Centro de Arte y Comunicación de la Fundación de Investigación Interdisciplinaria*, Buenos Aires 1969.
- S/A 1969b – sin autor, *Pintores y computadoras. Cibernética un cierto rigor*, “Análisis”, n.441, 26 de agosto de 1969, p. 69.
- S/A 1977 – sin autor, *Artistas argentinos conquistan a Bienal*, “Folha Metropolitana”, 12 de octubre de 1977, archivo FBSP – Fundación Bienal de San Pablo.
- S/T S/F – sin título [sobre la estructura de funcionamiento del grupo], sin fecha, archivo Juan Carlos Romero.
- DAVIS 2008 – F. Davis, *El conceptualismo como categoría táctica*, “Ramona. Revista de artes visuales”, n.82, 3 de julio de 2008, <http://www.ramona.org.ar/node/21556>.
- DAVIS 2011 – F. Davis, *Múltiple Romero*, en: A. Longoni, F. Davis, *Romero*, Buenos Aires 2011, pp. 121-142.
- GARCÍA CANCLINI 1973 – N. García Canclini, *Vanguardias artísticas y cultura popular*, Buenos Aires 1973.
- GLUSBERG 1969 – J. Glusberg, *Ni la más mínima idea*, “Primera Plana”, n.344, julio de 1969, p. 64.
- GLUSBERG 1971 – J. Glusberg, *Aproximación estructural para arte de sistemas*, “IRAM”, n.35, 1971, p. 251.
- GLUSBERG 1972a – J. Glusberg, *Arte e ideología*, en: *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, Buenos Aires 1972, sin paginar.

⁴⁸ Una versión de este texto fue originalmente publicada en el catálogo de la exposición *Arte de Sistemas, El Cayc y el proyecto de un nuevo arte regional (1969-1977)*, que curé junto a María José Herrera en el Espacio de Arte – Fundación Osde, 2013.

- GLUSBERG 1972b – J. Glusberg, *Presentación de la muestra*, en: *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, Buenos Aires 1972, sin paginar.
- GLUSBERG 1974a – J. Glusberg, *El grupo de los trece*, Buenos Aires 1974.
- GLUSBERG 1974b – J. Glusberg, *Introducción al Arte de Sistemas en Latinoamérica*, en: *Arte de Sistemas en Latinoamérica*, Buenos Aires 1974, sin paginar.
- GLUSBERG 1977a – J. Glusberg, *The Group of Thirteen at the XIV Biennial of São Paulo*, Buenos Aires 1977.
- GLUSBERG 1977b – J. Glusberg, *Un espacio para las vanguardias de arte*, “La Opinión”, 18 de octubre de 1977.
- GLUSBERG 1985 – J. Glusberg, *Arte en la Argentina. Del pop art a la nueva imagen*, Buenos Aires 1985.
- HERRERA 1999 – M. J. Herrera, *Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción*, en: J. E. Burucúa (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, tomo II, Buenos Aires 1999, pp. 119-173.
- LONGONI 1999 – A. Longoni, *El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia*, en: *Poderes de la imagen, I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. IX Jornadas del CAIA*, Buenos Aires 2001, CD-rom.
- MARCHESI 2013 – M. Marchesi, *El arte de sistemas como estrategia institucional*, en: M. Marchesi, M. J. Herrera (eds.), *Arte de Sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional*, Buenos Aires 2013, pp. 54-87.
- MARCHESI, RICCARDI 2012 – M. Marchesi, T. Riccardi, *MNBA/Cayc, 1969-1983: dos alternativas institucionales en la promoción del arte argentino*, en: M. I. Baldasarre, S. Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, vol. 2, Buenos Aires 2012, pp. 575-606.
- PINEAU 2007 – N. Pineau, *El Cayc: la reconstrucción de un programa institucional*, “ICAA Documents Project Working Papers. The Publication Series for Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art”, n.1, septiembre de 2007, pp. 25-30, <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/Portals/0/WorkingPapers/No1/Natalia%20Pineau.pdf>.
- VERÓN 1971 – E. Verón, *Lenguaje y comunicación social*, Buenos Aires 1971.

Summary

Cayc and the Art Systems as an institutional strategy

In 1977, *Signs in artificial ecosystems*, Cayc's group exhibition at the 14th Sao Paulo Biennial, stood up with the Itamaraty Prize. After almost a decade of work this landmark also close a period for the group and for Cayc. During those years the institution had strengthened its position as one of the most important spaces in Argentinean art scene and, undoubtedly, as the most internationally recognized. This fact was far from being casual, it responded to the strategy of Jorge Glusberg, Cayc's only director and founder, who had proposed himself to establish a new institutional model. The aim was to create local and international circuits of visibility for both Argentinean and Latino-American artists. The concept of "art systems" was the main strategy he used to obtain this goal, a category that shaped his institutional program seeking for international entity for Latino-American art. The concept had a strong structuralist basis, the dominant theoretical tendency in culture during the sixties that incorporated "communication" and the union of disciplinary perspectives as the renewing concepts of the social sciences. Through the different uses of the term, this text intends to explain some of the institutional strategies that Cayc forged in the seventies in order to foster and promote Glusberg's proposal to reach a new regional aesthetics.

Streszczenie

Cayc i sztuka systemów jako strategia instytucjonalna

W 1977 roku, w czasie czternastego Biennial w São Paulo, wystawa grupy Cayc pt. *Znaki w sztucznych ekosystemach* została uhonorowana nagrodą Itamaraty. W ten sposób po prawie dekadzie działalności zakończyła się historia grupy Cayc. W ciągu tych dziesięciu lat grupa ta zdobyła rozgłos jako jedna z najważniejszych na lokalnej scenie artystycznej, a także jako najbardziej rozpoznawalna na arenie międzynarodowej. Stało się to dzięki strategii przyjętej przez Jorge Glusberga, dyrektora i założyciela Cayc, który postawił na wypracowanie nowego modelu instytucjonalnego. Jego celem było stworzenie przestrzeni do promocji lokalnej i międzynarodowej zarówno argentyńskich, jak i ogólnie latinoamerykańskich artystów. Idea „sztuki systemów” była jego podstawowym narzędziem do osiągnięcia tego celu i ukształtowała jego program instytucjonalny, którego celem było wypracowanie międzynarodowego podmiotu dla sztuki latinoamerykańskiej. Zamysł ten opierał się w dużej mierze na strukturalizmie, będącym dominującą tendencją teoretyczną w latach 60., wprowadzającym komunikację i interdyscyplinarność jako nowości w obszarze badań społecznych. Celem artykułu jest wyjaśnienie wybranych strategii wykorzystywanych przez Cayc w latach 70. w celu osiągnięcia i rozpropagowania idei Glusberga o stworzeniu nowej estetyki regionalnej.

tłum. Katarzyna Szoblik