

## ***Publicaciones de artista como forma de resistencia política y cultural: los papeles del CAyC (1969-1977)***

danielahermosillaz@gmail.com

---

por Daniela Hermosilla Zúñiga  
doctoranda en la Universidad de Barcelona (España)

### **Resumen**

En la segunda mitad del siglo XX el artista pasó a ser un agente activo en la sociedad, comprometido políticamente y en busca de nuevas nociones estéticas. En América Latina este período coincide con las dictaduras militares, lo cual despertó un modelo crítico, especialmente político, en la región. En Argentina, el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) recoge la práctica de publicaciones de artista como herramienta de comunicación democrática que intenta modificar el estado artístico y político del momento, circulando gacetillas y publicaciones con obras, textos o comunicados, como forma de resistencia política y cultural.

**Palabras clave:** conceptualismo, CAyC, publicaciones de artista, memoria, arte político.

### ***Artists' publications as a way of cultural and political resistance: the CAyC Papers (1969-1977)***

#### **Abstract**

During the second half of the 20th century the artist became an active agent in society, politically engaged and searching for new aesthetic notions. In Latin America this period corresponds to the military dictatorships, which sparked a critical, and especially political, model in the region. In Argentina, the Center for Art and Communication (CAyC) used artists' publications as a tool for democratic communication, trying to change the artistic and political conditions by means of free circulation of newsletters and publications with works, texts or releases, becoming a form of political and cultural resistance.

**Keywords:** Conceptualism, CAyC, Artists' Publications, Memory Practice, Political Art.

## **Publicaciones de artista como forma de resistencia política y cultural: los papeles del CAyC (1969-1977)**

Under oppression, memory can become a form of resistance.  
(Assmann, 2011: 56)

### **1. Introducción**

El rol del artista visual ha cambiado permanentemente a lo largo de la historia, tal como lo ha hecho la visión pública sobre el arte y su función en la sociedad. Ya durante el siglo XIX, mediante el Realismo europeo como gran impulsor de una práctica artística de carácter social, se concreta un aspecto fundamental del arte y del artista actual, esto es, su rol crítico. Con las Vanguardias Históricas continúa el desarrollo de una transformación tanto formalista como social en el arte: artistas que redefinieron su papel en la sociedad, rompiendo así los órdenes estéticos establecidos por la academia mediante la experimentación de nuevas técnicas y temáticas, o lo que Nelly Richard ha llamado "operaciones anticanónicas" (Richard, 2005: 16), con las cuales se continuó con una reposición de la práctica artística en la sociedad.

Recordemos todos los manifiestos escritos desde la primera década del siglo XX (especialmente los literarios), textos críticos publicados a modo de proclama ideológica, tanto política como estética. Un gesto que compartieron artistas y escritores de todos los continentes, desde el *Manifiesto Futurista* (publicado en Francia en 1909), el *Manifiesto Antropófago* (en Brasil, 1928), o el *Manifiesto por un arte revolucionario* (texto escrito por André Breton y Leon Trotsky, firmado también por Diego Rivera, en México, 1938), hasta el *Manifiesto Fluxus* de Georges Maciunas (Estados Unidos, 1963).

El manifiesto artístico y literario será, de hecho, una de las primeras expresiones escritas de un arte comprometido, en el cual el artista se convierte en un personaje activo, al presentar una postura clara con respecto a un orden oficial preestablecido, tal como lo harían los pintores realistas a mediados del siglo XIX.

Este ser activo se entiende como tal en la medida en que se diferencia del simple ejecutor de algo. En la acción hay una organización del hacer con un objetivo claro, una movilización que se realiza en la esfera social (Arendt, 2005). El artista que no sólo se

dedica a representar, manifiesta las mismas cualidades de las cuales hablaría Rancière al indagar sobre el “poder activo del teatro” y su capacidad de lograr que “los concurrentes aprendan en lugar de quedar seducidos por las imágenes, en que se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs pasivos*” (Rancière, 2010: 11).

Durante la segunda mitad del siglo XX, el arte conceptual será otro universo crítico en donde el artista adquiere una postura movilizadora frente a la realidad que lo rodea. Éste se desarrolla en un período de cambios políticos y sociales a nivel mundial, en el cual se cristaliza la percepción propia del artista como un *trabajador del arte* (*art worker*, idea que había comenzado décadas antes)<sup>1</sup> y del arte como un medio para cambiar los escenarios políticos y sociales, asumiendo así un rol expresamente activo.

En 1958, el argentino Edgardo Antonio Vigo, pionero en el trabajo de ediciones de artista y arte correo en Latinoamérica, escribió a modo de editorial en la publicación *WC* su postura frente al rol del arte, del artista y, en este caso, de la obra y su impacto en la sociedad:

[...] Realizando nuestro trabajo individualmente trataremos de cargar al mismo de dinámica social. [...]

Contamos en que las distintas manifestaciones (nada de estilo) de los trabajadores expresivos (nada de artistas) lleguen al pueblo (nada de público) y no retransmitidos (nada de críticos) sino palpados directamente [...] (Vigo, 1958).

El manifiesto de Vigo no sólo comparte el punto de partida de muchos otros artistas de la época, sino que sobre todo reproduce la filosofía de aquellas publicaciones

---

<sup>1</sup> La idea de concebir al artista como un trabajador cultural tiene diferentes antecedentes en las primeras décadas del siglo XX. En Estados Unidos, por ejemplo, frente a la crisis económica de 1929 se instauran los programas Public Works of Art Project (PWAP) y el Federal Art Project (FAP), como una medida para incorporar a los artistas al ámbito económico y laboral estatal. Veinte años después del término del último de estos proyectos, surgirá el término *art worker* en una carta escrita en 1969 en Nueva York, en donde se hace un llamado a rebelarse contra el sistema artístico determinado por el capitalismo, proponiendo un nuevo entendimiento de los procesos artísticos, ya no desde una esfera meramente estética o artística, sino principalmente desde el campo de lo social. La carta estaba firmada “an art worker” (“un trabajador del arte”). Para profundizar en el concepto de *art worker* y la misión del grupo Art Workers’ Coalition (1969), ver Bryan-Wilson, J. *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam Era*. University of California Press: Berkeley, 2009.

o revistas de artista que comienzan a publicarse desde finales de los cincuenta, durante al menos treinta años, determinados por el desarrollo del conceptualismo hasta el inicio de internet a principio de los noventa.

Como la mayoría de los movimientos que surgieron dentro del marco del arte conceptual, el origen de las publicaciones de artista es de carácter interdisciplinar, en tanto es posible remontarlo por un lado a la poesía concreta, al mismo tiempo que al movimiento internacional de Arte Correo y, por supuesto, a las obras que Ulises Carrión llamaría "el arte nuevo de hacer libros",<sup>2</sup> es decir, al Libro de Artista.

Estas revistas o *publicaciones de artista*, redefinieron tanto la producción artística como su distribución y circulación, proponiendo un espacio alternativo y crítico de difusión de ideas y de obras basadas en una comunicación social que trascendería geografías y censuras.

En más de treinta años de producción de diferentes publicaciones de artista, podemos ver variados tipos de ediciones: por un lado están aquellas que tenían un formato tradicional, es decir, conformado por páginas que le otorgarían una estructura de lectura lineal y una cierta bidimensionalidad en la capacidad de las obras (a excepción de la propia revista), y por otro lado las también llamadas *assemblage*, las cuales estaban constituidas por obras originales de distintos artistas en un contenedor (caja, carpeta, sobres, etc.), en el cual se encontraban obras sonoras, objetos, textos o fotocopias, entre otras.

Las variaciones dentro del primer grupo estarían en la exhibición sólo de obras (versus la inclusión de textos o publicidad), o bien en la calidad de la producción y procesos de circulación de la revista, es decir, si eran publicaciones de bajo presupuesto, auto-editadas y distribuidas gratuitamente (o en muy bajo costo), o si eran publicaciones exclusivas y por lo tanto su precio de adquisición más elevado. Normalmente, cuando se habla de publicaciones de artista se hace referencia a ediciones que funcionan como un medio de exposición y que, por lo tanto, contenían sólo obras originales, distribuidas periódicamente a bajo costo o de forma gratuita.

---

<sup>2</sup> Texto publicado por primera vez en la revista *Plural*, número 41 (México, 1975).

Tal fue el caso de las publicaciones editadas por Seth Siegelau entre 1968 y 1972 en Nueva York: The Xerox Book (1968);<sup>3</sup> *January 5-31* (1969); *March 1969*; *July, August, September 1969*; o *July/August* (1979), las cuales consistían en exposiciones impresas, que deliberadamente se salieron de la galería de arte para mostrar las obras de artistas como Sol LeWitt, Carl André o Lawrence Weiner de manera más democrática e íntima. Al mismo grupo pertenece Art & Project Bulletins, publicados regularmente en Ámsterdam entre 1968 y 1989, y cuya circulación (a cargo de los editores Adriann van Ravesteijn y Geert van Beijeren) era gratuita mediante correo postal. En Zagreb hubo una escena importante de publicaciones de artista, dentro de las cuales destacamos Maj 75, publicada por El Grupo de los Seis entre 1975 y 1985, en la cual se presentaban dibujos, manifiestos, textos, fotografías y documentos y que, tal como podríamos entender las publicaciones ya mencionadas, se presentaba como “an alternative to the contemporary trend of shaping works of art through the compartmentalization of media and presenting it exclusively through institutions” (Allen, 2011: 275).

En el caso de las ediciones como ensamblajes o *assemblages* podemos mencionar a la pionera revista Semina (1955-1964), revista hecha a mano y publicada por Wallace Berman en California. En ella se encontraban fotografías, textos, collages y dibujos dentro de sobres o carpetas pequeñas, realizadas por diferentes artistas (incluyendo al propio Berman), convirtiéndose así en una suerte de “exposición itinerante”.

S.M.S Shit Must Stop es otro caso emblemático: constituida por seis números publicados por William Copley durante el año 1968 en Nueva York, contenía obras de destacados artistas, tales como Marcel Duchamp, Meret Oppenheim, John Cage, On Kawara o Yoko Ono, entre muchos otros. La publicación alemana llamada Reaktion, editada por Milan Molzer desde Düsseldorf, es otro ejemplo de las publicaciones como ensamblaje de obras originales, en este caso reunidas en un archivador, ofreciendo una lectura lineal de cada obra. En los siete números, publicados anualmente durante los años 1975 a 1983, exhibieron sus obras Ulises Carrión, Michael Gibbs, Dick Higgins o Gilbert & George, entre otros.

---

<sup>3</sup> En los enlaces que encontrará en esta y las siguientes páginas se puede, en muchos casos, navegar por las publicaciones, viendo varias imágenes de estas o, incluso, la totalidad de las páginas de las revistas.

En América Latina la producción y distribución de publicaciones de artista fue menor pero no menos importante. La capacidad crítica de dichas publicaciones, además del tejido que se articularía mediante su circulación en épocas de conflictos políticos, fueron puntos centrales en el movimiento latinoamericano.

Desde un punto de vista formal, las publicaciones latinoamericanas se gestan principalmente a partir de un movimiento de poesía concreta que venía sumando fuerzas desde mediados de los años cincuenta, esencialmente desde Brasil, con los hermanos Haroldo y Augusto de Campos como mayores referentes, al mismo tiempo que como derivación de la práctica de arte correo, la cual, en el Cono Sur, tuvo su auge durante la década de los setenta en manos de artistas como Clemente Padín, Luis Camnitzer, Liliana Porter o Guillermo Deisler.

Las escenas de poesía experimental, de arte conceptual y de arte correo, tanto en América Latina como en el resto del mundo, mantuvieron un acento crítico frente al sistema social y cultural en el que se desarrollaron y, en el caso de los latinoamericanos, explícitamente político. Como bien lo explica Camnitzer, la *desmaterialización* en el conceptualismo latinoamericano, no se centraba exclusivamente en un aspecto formalista, sino que en este caso tenía que ver con la importancia del mensaje (político) sobre la materialidad del objeto. La desmaterialización, señala Camnitzer, "se convirtió en un vehículo oportuno para la expresión política, útil debido a su eficiencia, su accesibilidad y su bajo costo" (Camnitzer, 2009: 48).

En un momento en que el mundo se encontraba en plena guerra fría, en que la Revolución Cubana había marcado una pauta de subversión y solidaridad entre países latinoamericanos, en que los artistas se pronunciaban en contra de la Guerra de Vietnam y buscaban alternativas al sistema (neoliberal) cultural que marcaba el pulso del circuito de arte nacional e internacional. En plenas oleadas de dictaduras en el Cono Sur, que significó la persecución, la clandestinidad y el exilio de muchos artistas, principalmente hacia países como Venezuela y México en América Latina, además de otros países europeos, como Francia o Alemania (países en donde se vivían otras revoluciones sociales), se creó una forma de resistencia flexible a los cambios y a las distancias a través

de publicaciones que sirvieran de documentación y de obra original a la vez, las cuales cristalizarían las nuevas formas de arte crítico, des-jerarquizado, directo y democrático.

Estas prácticas de resistencia se entienden como tal al responder a los aparatos de control de una sociedad disciplinaria, como un “enfrentamiento de estrategias” frente a las relaciones de poder (Foucault, 1988: 5). La subversión a los órdenes establecidos que supuso la creación y circulación de publicaciones de artista latinoamericanas durante los años setenta y ochenta pasa también por el fundamental trabajo en términos de memoria que han significado al estudiarlas desde el presente. Hoy son obras y documentos a la vez, que dan cuenta de un pensamiento que en la época no debía ser parte de la memoria oficial.

En este sentido, la memoria se convierte en una herramienta de poder capaz de subvertir la historia pre-escrita. Tal como lo han propuesto autores como Halbwachs o Jan y Aleida Assmann, la memoria es un constructo social, político y cultural. Nace en relación a un contexto social, se convierte en un elemento cultural y adquiere un rol político en tanto es generado por los agentes que determinan los órdenes en la sociedad (Assmann, 2013; Assmann, 2011).

Desde las publicaciones de Edgardo Antonio Vigo en Argentina (*WC*, 1958-1969; *Diagonal Cero*, 1962-1968; y *Hexágono*, 1971-1975), o de Clemente Padín en Uruguay (*Los huevos del Plata*, 1965-1969; *Ovum / Ovum 10 / Ovum 2A*, 1969-1974), pasando por las brasileñas *Malasartes* (Río de Janeiro, 1975) y *Nervo Óptico* (Porto Alegre, 1977-1978), las mexicanas *Artes Visuales* (1973-1981), *Paso de Peatones* (1978-1980) y *Lacre* (1983), hasta aquellas publicadas por artistas o escritores latinoamericanos en el extranjero, tales como *Fandangos* (1971-1987), del colombiano Raul Marroquín, publicada en Holanda, la revista *Schmuck* (1972-1978), editada por los mexicanos Martha Hellion, Felipe Ehrenberg y David Mayor en Inglaterra, *Ephemera* (Ámsterdam, 1977-1978) de Ulises Carrión o *Uni/Vers* (1988-1995), publicada en Halle por el chileno Guillermo Deisler. El recorrido de estas ediciones es largo y diverso y, sin embargo, comparten el ímpetu de plantearse como una expresión cultural autónoma, tanto en términos formales como políticos.

En este contexto, Jorge Glusberg crea en 1968 el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) en Buenos Aires, proyectado como un lugar híbrido de creación y discusión de

prácticas artísticas, ciencia y tecnología. El CAyC y su firme creencia en un Arte de Sistemas,<sup>4</sup> se configuró como una verdadera red interdisciplinar que incentivaba el intercambio cultural latinoamericano. De esta manera, se organizaron simposios, exposiciones y otras exploraciones conceptuales como, por ejemplo, las ediciones de artistas.

Estas publicaciones, que contaron con obras de artistas claves de la escena conceptual latinoamericana, como Paulo Bruscky, Mirtha Dermisache, Víctor Grippo o Felipe Ehrenberg, entre muchos otros, viajaron por distintos países del mundo, en algunos casos como catálogo de actividades y, en otros, como exposiciones impresas (ensamblajes) o gacetillas.

La importancia de las ediciones del CAyC radica en el componente de red que significó para artistas que, por razones geográficas, políticas o artísticas, se encontraban marginados de una plataforma desde donde pronunciarse. Su rol en la escena conceptual de Sudamérica fue fundamental, en tanto representaría sus inquietudes teóricas, estéticas y políticas desde una perspectiva local.

En este artículo nos referiremos justamente a aquellas publicaciones que, tal como lo plantearía Vigo en 1958, se instalarían como una alternativa a los circuitos tradicionales del arte, en algunos casos como una forma de contracultura, y principalmente como un movimiento de resistencia tanto política como cultural.

Debido al carácter interdisciplinar de este tipo de publicaciones es necesario estudiarlas desde una perspectiva que sea capaz de abarcarlas en su complejidad, es decir, tanto en su valor estético-formalista como discursivo, político y comunicacional. De esta manera, situados desde los Estudios Visuales, será posible entender su impacto cultural.

---

<sup>4</sup> Nombre dado por el Grupo de los Trece a su tipo de práctica artística conceptual e interdisciplinaria, concebido como un rizoma creativo e interdisciplinar. El Grupo de los Trece (1971-1994), también llamado Grupo CAyC, fue el colectivo de artistas que participaron en distintas épocas en las actividades del CAyC, conformado por: Gregorio Dujovny, Calos Ginzburg, Jorge González Mir, Leopoldo Maler, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Juan Carlos Romero, Julio Teich, Horacio Zabala, Jacques Bedel, Luis Benedit, Víctor Grippo, Alfredo Portillos, Clorindo Testa y Jorge Glusberg. Para más información ver: Sarti, Graciela, *Grupo CAyC* [en línea], Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino, disponible en: [http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/cayc/03\\_intro.php](http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/cayc/03_intro.php)

Mediante las publicaciones del CAyC como un ejemplo de las posibilidades y alcance de dichas manifestaciones, se intentará establecer una relación directa entre los contextos de conflicto en los que fueron realizadas y su misión democratizadora, en el arte y en la sociedad.

## 2. Los papeles del CAyC

La segunda mitad del siglo XX en Argentina estuvo marcada por golpes de estado y dictaduras militares. Fue una seguidilla de gobiernos de facto y persecución política: de 1955 a 1958, de 1962 a 1963, de 1966 a 1973 y desde 1976 a 1983.

Como en cualquier régimen autoritario, las posibilidades de reacción frente a esto eran la aceptación, la sumisión, la rebelión (con consecuencias como prisión, tortura o muerte) o el exilio. No hay cabida para la indiferencia frente a tal escenario, al igual que para la neutralidad artística en un contexto político extremo.

En la mitad de este período, en el año 1968, cuando Jorge Glusberg funda el Centro de Artes y Comunicación en Buenos Aires, el país se encontraba en plena dictadura militar. Propuesto como una plataforma de estudios interdisciplinarios, será desde este lugar y mediante sus actividades culturales que se plantearán problemáticas en torno a la autonomía del arte como sistema semiótico, a su rol (y al del artista) en la sociedad, principalmente en función al sistema de relaciones de poder y a la dinámica entre arte e ideología, entre otras preocupaciones tanto de carácter político como formalista.

En los 26 años de existencia del CAyC (1968-1994) circularon más de quinientas gacetillas de forma gratuita (por lo menos hasta el año 1974), con textos de variados autores como García Canclini o Gillo Dorfles y, por supuesto, del propio Glusberg, quien escribió la mayoría de ellos. Además de estos textos, se editaron diversos tipos de publicaciones de artista, algunas con motivo de exposiciones (catálogos), otras como documentación del trabajo de los artistas del CAyC y también como ensamblajes.

La circulación libre de dichas publicaciones significó una ventana al mundo exterior y una oportunidad de expresión sin censura. Desde *statements* teóricos o artísticos, hasta pensamientos y denuncias políticas, que circulaban dentro y fuera del país.

El papel político que jugó el CAyC, y especialmente su director, ha sido cuestionado en diversas ocasiones por artistas como Matta-Clark o el propio Camnitzer.<sup>5</sup> Las críticas apuntan hacia un cierto “amarillismo” político en tiempos de dictadura, o lo que Matta-Clark se refiere en una carta abierta a Glusberg como “colaboracionismo” (Matta-Clark, 1971). Camnitzer, por su parte, le atribuye, entre otras cosas, el trabajar para un *mainstream* hegemónico en el cual comprendería el conceptualismo como un movimiento meramente formalista, ignorando su importancia política en pos de intereses económicos (Camnitzer, 2009: 314-316).

Ahora bien, si *desmaterializamos* este escenario, centrándonos ya no en el personaje de Glusberg sino en las publicaciones realizadas por el CAyC entre 1969 y 1977, es posible advertir la acción crítica y la clara postura que tuvieron durante esos años, como una forma de insurgencia ideológica, desde una perspectiva política y cultural.

En 1969, en lo que sería una declaración de artista, miembros del CAyC escribieron un texto titulado “Qué es el CAyC”, en donde manifiestan sus principales intereses:

[...] Sus objetivos fundamentales tienden a propiciar, apoyar y desarrollar aquellas tareas de interés social, estudios experimentales o investigaciones en el área del arte y la comunicación grupal, que planteen una integración interdisciplinaria, para mejorar y ampliar el escenario actual de las inquietudes humanas.

---

<sup>5</sup> En 1971 Glusberg fue invitado a organizar la muestra “Art Systems” en la XI Bienal de Sao Paulo, contra la cual un grupo de artistas e intelectuales latinoamericanos residentes en Nueva York, encabezados por el Museo Latinoamericano y el Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericano (MICLA), había llamado a boicotear por realizarse en un contexto de dictadura, como rechazo a la violaciones de derechos humanos que ahí se habían instaurado. La posición de Glusberg era la de participar en la Bienal como gesto de solidaridad con los artistas brasileños, utilizando este escenario como una posibilidad de denuncia, manifestación política y comunicación con el pueblo brasileño. Esta postura fue entendida como un gesto pro-institucional y neutro políticamente, por lo que, en vista del apoyo de una mayoría de artistas al boicot, Glusberg decidió finalmente no participar de la Bienal, sumándose así al rechazo público contra la dictadura militar. Además de este episodio, hubo otro tipo de eventos que fueron cuestionados, como su supuesta auto-promoción artística, la recepción de las felicitaciones de parte del dictador Videla al ganar el premio Itamaraty en la XIV Bienal de Sao Paulo, en 1977, y más tarde su gestión como director del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

Está formado por artistas, sociólogos, lógicos, matemáticos, críticos de arte y psicólogos cuya tarea en común apunta a destacar la conducta y el desarrollo de los fenómenos de comunicaciones masivas y la ruptura de las formas tradicionales, para permitir la apertura a nuevos sistemas de expresión, donde investigadores y artistas intenten perfilar los intereses plásticos del hombre del siglo XXI ("Qué es el CAyC", 1969).

Además del evidente interés por un trabajo de carácter interdisciplinar, los integrantes de CAyC proponen alternativas de reflexión en un momento en que los márgenes de acción estaban pre-establecidos. Hablan de "comunicación grupal" o "masiva", de "ruptura de formas tradicionales", de creación de "nuevos sistemas de expresión", todas ellas acciones que van de frente a un orden autoritario. La sola existencia de este grupo, que incentivaba ideas rupturistas al mismo tiempo que promovía actividades culturales basadas en diferentes modos de comunicación masiva, significaba una *ruptura con las formas tradicionales*, a lo que Foucault se ha referido como "estrategias de enfrentamiento" en las relaciones de poder, es decir, tácticas de resistencia (Foucault, 1988).

La cuestión de la comunicación fue un elemento fundamental para Glusberg y los miembros del CAyC. Y su origen radica justamente en la pregunta acerca del arte y la sociedad, de cómo el artista cumple su papel como actor social sin vaciar la obra de contenido estético o poético, o de qué manera el arte será capaz de adquirir una potencialidad transformadora frente a las diferentes esferas de poder.

La agrupación del CAyC se construyó sobre sólidas bases teóricas,<sup>6</sup> dentro de las cuales se encuentra el ya mencionado *arte de sistemas*, metodología que se refiere a los procesos y dinámicas que conforman la creación artística. El *arte de sistemas* se presenta como un "conjunto de estructuras que pueden ser agrupados y ordenados en función de determinadas relaciones que se cumplen entre ellos y sus propiedades" (Glusberg, 1971) y se basa en la necesidad de la comunicación de la obra (o el individuo) con la sociedad.

---

<sup>6</sup> Sus propuestas interdisciplinarias se basaron mayormente en estudios de lingüística y de semiótica, a partir de autores como Saussure, Peirce, Hjelmslev, Morris, Barthes, Derrida, Sollers y Kristeva.

En un intento por explicar el carácter rizomático de los procesos creativos, Glusberg proyecta mediante su teoría de *arte de sistemas*, la repercusión social de las experiencias creadoras:

Lo que podemos ver no son datos estáticos, aislados, reflejos de una estructura social o de la mera personalidad de un artista, sino hechos totales cuya significación objetiva, resulta de esa unidad dialéctica del individuo y sociedad que se explicita a través de la historia, y que comprende el potencial revolucionario que predice la aparición de cambios sociales radicales (Glusberg, 1971).

Dentro de esta estructura de sistema, la comunicación adquiere entonces un rol imprescindible, pues será el puente entre el artista, su idea, la obra y la sociedad. La comunicación es la manera de ponerlo en el contexto social, de *sociabilizar* la obra. En palabras de García Canclini:

Si se desea que los objetos artísticos sean por lo menos tan significativos como cualquier objeto cotidiano, es necesario estudiar la función social de los objetos, su evolución en medio de la relación de producción, difusión y consumo; si se desea que los sistemas de signos propuestos por los artistas tengan tanta pertinencia como los sistemas que organizan la comunicación social –las señales de tránsito, por ejemplo– es necesario que grupos interdisciplinarios [...] determinen cómo se gesta, se transmite, se recibe y se obstruye esa comunicación (García Canclini, 1973).

Tan importante como la idea del artista, de su proceso para llevarla a cabo y de la obra misma, es el que ésta llegue al grupo. La activación de la obra entra en marcha sólo una vez situada en el espacio de *lo social* y para esto es necesario el conocimiento profundo de la esfera social en que se busca generar un impacto. De esta manera, los métodos de comunicación deben responder a su contexto, tal como quedó demostrado

en el escenario latinoamericano mediante la politización del conceptualismo, el cual buscaba una colectivización de la obra y del discurso artístico.

Mediante las propuestas teóricas de Jorge Glusberg sobre la estructura semiótica del discurso, en la cual el *significado* (idea) dará pié a su *significante* (materialización de la idea, signo, obra), se planteará una nueva lectura de esta dinámica, más allá de lo lineal del proceso *significado – significante*. En esta nueva fórmula, el significante logra una función generadora, convirtiéndose así en un elemento activo o movilizador. Esto es a lo que Glusberg llama el “efecto estético” o el “poder del significante” (Glusberg, 1978: 108).

Los lingüistas que han razonado sobre el tema investigaron al texto como un campo de transgresión; en efecto, cuando se entiende el discurso en función generadora y productora, más que como valor representativo o icónico o como “expresión” del pensamiento, es un campo transgresivo del código del cual proviene. No es difícil correlacionar estos conceptos con la práctica artística, actividad de transgresión por excelencia, y ejercicio social del juego con el significante (Glusberg, 1978: 108).

Sobre esta noción del discurso y su poder de activación y transgresión en la esfera social se desarrolló el conceptualismo latinoamericano, y las prácticas interdisciplinarias del CAyC como un importante exponente en América del Sur.

Así, en un período de desmaterialización de la obra (en este caso por razones formalistas y políticas), la manera de concretar la preocupación por los modos de comunicación, en la cual el discurso se vuelve operacional y transgresor, fue volverse hacia una práctica de difusión inclusiva, económica, autónoma, íntima y con posibilidades de movilidad y adaptación espacial, para lo cual las publicaciones de artista parecían un medio ideal.

Todo el material impreso del CAyC sirvió como una plataforma creativa, de difusión y circulación de ideas. La intención era que esta comunicación no se generara a partir de instituciones, sino en el espacio íntimo de la lectura, al mismo tiempo que desde

fuera de la exclusividad del mundo del arte. De esta manera, tanto las gacetillas como las publicaciones sirvieron como un micrófono para amplificar ideas contestatarias a la *colonización* política y cultural.

En 1972 una parte de la exposición *Arte e ideología*<sup>7</sup> organizada en la plaza Roberto Arlt, en Buenos Aires, fue clausurada por la policía municipal, ya que "la expresión del arte se había desvirtuado, dándosele carácter subversivo" (*Arte y Política*, 1972), y en los días posteriores Glusberg fue sometido a proceso. En esa instancia, varios comunicados circularon desde el CAyC. En ellos se denunciaba lo sucedido y se volvía a poner sobre la mesa el tema de la responsabilidad social del arte, especialmente en un escenario de conflicto político.

[...] con un lenguaje exclusivamente artístico se comentó la problemática que viven los habitantes de esta parte del cono sur del hemisferio; la realidad nacional indisolublemente ligada a las nuevas formas de comportamiento que se estructuran en las generaciones jóvenes durante el proceso social y político que vivimos los argentinos (*Comunicado n° 2*, 1972).

Los propios comunicados significaron una acción espontánea en contra de la censura, una *estrategia de enfrentamiento*, pues no sólo contenían un mensaje directo, sino que en ellos se concretaba un acto de rebelión contra la privación de libertades mínimas, como la de expresión.

*Arte e ideología* se trataba de una exposición cuyo punto de partida era la ideología como forma de representación, es decir, como sistema semiótico. En el texto de presentación (el cual también circuló gratuitamente como las otras gacetillas) (Imagen 1),<sup>8</sup> se plantean tres problemáticas centrales que explicaban los cimientos de la muestra:

---

<sup>7</sup> Exposición organizada por Jorge Glusberg, que constaba de tres exposiciones simultáneas: *Arte de Sistemas- Internacional* (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires), *Arte de Sistemas- Argentina* (sede CAyC) y *Escultura, Follaje y Ruidos* (Plaza Roberto Arlt). La exposición presentaba las obras de 80 artistas argentinos y 114 internacionales.

<sup>8</sup> Imagen 1. Jorge Glusberg. "Arte e Ideología en CAyC al Aire Libre." en *Arte e ideología*, publicación de la exposición organizada por el Centro de Arte y Comunicación, 1972. Imagen realizada en el Archivo Centro de Estudios y Documentación Museo Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), Barcelona.

la primera era de carácter regional (en la cual se parte desde las nociones de centro y periferia), la segunda sobre los cambios formales (o semióticos) que vienen de la mano de la experimentación artística, y la tercera fluctuaba entre ambas de manera implícita, y se trataba del carácter político de las obras conceptuales en América Latina (en este caso, en Argentina).

La publicación que circuló de manera paralela era, como siempre, una obra aparte. Se trataba de un contenedor en donde se encontraban los proyectos de las obras (el proceso creativo) de cada artista o algún mensaje asociado a ellas, graficado mediante fotografías, dibujos, textos o documentos.

Una hoja por artista, presentadas dentro de una bolsa realizada por Joseph Beuys (la cual era una obra en sí misma), titulada "Comparación entre dos tipos de sociedades" (Imagen 2).<sup>9</sup> La obra de Beuys se exhibía en diálogo con un texto, escrito por él mismo, titulado "Organización para la democracia directa por medio del plebiscito". El texto, incluido dentro de la bolsa, expone detalladamente las razones para un sistema de democracia directa, en donde las decisiones políticas reflejen la voluntad del pueblo sin pasar por ningún poder gubernamental. Toda la publicación de *Arte e ideología* está contenida en esta bolsa de elocuencia anarquista, en donde nos encontramos con el dibujo del esquema social de una democracia directa. Este es sólo el comienzo del recorrido de las obras que componen la muestra, comienzo que, como mínimo, refleja un desafío al sistema político establecido en tiempos de dictadura. Dentro de la bolsa se encontraban las obras de otros artistas, quienes también proponían públicamente una ruptura con un orden hegemónico: algunos desde la urgencia política, otros desde una inquietud estética (Imagen 3).<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Imagen 2. Joseph Beuys. *Comparación entre dos tipos de sociedades*. En *Arte e ideología*, publicación de la exposición organizada por el Centro de Arte y Comunicación, 1972. Imagen realizada en el Archivo Centro de Estudios y Documentación Museo Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), Barcelona.

<sup>10</sup> Imagen 3. Luis Pazos. *Monumento al prisionero político desaparecido / Proyecto de solución para el problema del hambre en los países sub-desarrollados, según las grandes potencias*. En *Arte e ideología*, publicación de la exposición organizada por el Centro de Arte y Comunicación, 1972. Imagen realizada en el Archivo Centro de Estudios y Documentación Museo Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), Barcelona.

El poeta francés Henri Chopin, por ejemplo, presenta un texto sin título que se pasea entre una problemática de carácter formalista y una de crítica social (Imagen 4).<sup>11</sup> Apunta hacia la transformación de la poesía concreta en *poesía objetiva*, una poesía activa que actúa en vez de hablar: “la poesía ya no dice, hace”. Localiza el origen de esta nueva poesía en las calles de Praga y Francia en el año 1968, en un contexto de revoluciones sociales, “la calle es nuestra propiedad para llevar a la palabra más allá de la imprenta”, dice Chopin.

Clemente Padín también va a hacer un llamado al rol activo del arte en su texto y esquema titulado “inobjetal 4” (Imagen 5).<sup>12</sup> En él señala que la obra de arte, para cumplir su responsabilidad movilizadora en la sociedad, debe salirse de la esfera de lo artístico, y situarse en una dimensión intermedia, entre el *antes* y el *después* de la realización de la obra, en donde no se mire a sí misma (ni al artista, ni a su concepto de representación), sino a su entorno. Sólo así, señala Padín, es posible comprobar su capacidad de acción real.

Esta percepción de la obra artística más cercana a la acción política que a una experiencia estética, al ser una formulación muy común en el conceptualismo latinoamericano ya había sido manifestada en publicaciones del CAyC anteriormente. Un ejemplo es la obra del argentino Juan Pablo Renzi publicada en la edición de la exposición *Arte de Sistemas* en 1971 (Imagen 6).<sup>13</sup> El texto, titulado “La nueva moda (panfleto n°3)” se refiere de manera peyorativa al arte conceptual del *mainstream*, al encarnar un sistema de representación meramente formalista y, por ende, vacío de contenido. Renzi marca su diferencia con respecto a (*la moda*) del arte conceptual, y

---

<sup>11</sup> Imagen 4. Henri Chopin. *Sin Título*. En *Arte e ideología*, publicación de la exposición organizada por el Centro de Arte y Comunicación, 1972. Imagen realizada en el Archivo Centro de Estudios y Documentación Museo Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), Barcelona.

<sup>12</sup> Imagen 5. Clemente Padín. *Inobjetal 4*. En *Arte e ideología*, publicación de la exposición organizada por el Centro de Arte y Comunicación, 1972. Imagen realizada en el Archivo Centro de Estudios y Documentación Museo Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), Barcelona.

<sup>13</sup> Imagen 6. Juan Pablo Renzi. *La nueva moda (panfleto n°3)*. En *Arte de Sistemas*, publicación de la exposición organizada por el Centro de Arte y Comunicación en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1971. Imagen realizada en el Archivo Centro de Estudios y Documentación Museo Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), Barcelona.

Exposición organizada por Jorge Glusberg en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en julio de 1971. En la muestra se incluyeron los trabajos de más de 80 artistas de 15 países diferentes.

reafirma sus criterios artísticos basados en la importancia del mensaje (político) que se busca comunicar.

El logro de los propósitos políticos y estéticos de cada una de estas obras se consiguió principalmente gracias a la capacidad itinerante de las publicaciones de artista, a la estrategia comunicacional de las mismas y en su conjunto como repositorio de una memoria cultural.

### 3. Conclusión

La preocupación por un arte eficaz, no elitista y comprometido con la sociedad y su contexto político, parece ser un común denominador en las obras que se presentaron en las exposiciones *Arte e ideología* y *Arte de Sistemas* (y en sus respectivas publicaciones). El que hayan podido hacer circular estas ideas, como obras o como discursos, en un momento en que en Argentina (y en la mayoría de los países vecinos) no existía la libertad de expresión, no sólo habla de un frente de resistencia importante, sino que también genera, gracias a la posibilidad de un archivo de materiales impresos (gacetillas y publicaciones), un trabajo de memoria que fundamenta la construcción de un movimiento artístico y social.

De aquí la necesidad de llevar la cuestión de las publicaciones de artista a una dimensión cultural mediante un acercamiento desde los Estudios Visuales, en tanto que estos ofrecen una comprensión sobre su importancia social, localizada culturalmente. Al preguntarse sobre las diferentes dinámicas de poder, insertando la producción de manifiestos y publicaciones de artista en una cultura popular, y que debido a los contextos políticos se desarrollaron en ella como un medio subversivo, es posible considerarlas entonces como un movimiento contra-cultural capaz de desafiar la historia oficial.

La acción contestataria tuvo diferentes estrategias en los movimientos artísticos de la época, las cuales lograron un impacto de carácter cultural. El caso del CAyC, organismo que constituía un verdadero *arte de sistemas* en sí mismo, sin duda no fue una excepción. Cada artista, teórico o escritor que participó en sus actividades formuló su propia visión y solución al problema planteado, ya sea desde el discurso estético o desde

la urgencia de la acción inmediata. Sin embargo, en las publicaciones se agrupó todo bajo un mismo paradigma, el del documento activo y subversivo que trascendería la historia y los discursos, sostenido en las diferentes estrategias de resistencia del arte como poder político y en las publicaciones como un método eficaz de comunicación social.

## Bibliografía

- Allen, G. *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*. Cambridge, Mass.: MIT, 2011.
- Anónimo. "Arte y Política: El Levantamiento de una Muestra Plástica no Tuvo Fundamento Legal" en: *Clarín*, Buenos Aires, 8 de diciembre de 1972. Obtenido el 11 de febrero de 2016, del archivo ICAA (International Center for the Arts of the Americas), del Museum of Fine Arts de Houston. Disponible en: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/747956/language/es-MX/Default.aspx>
- Arendt, H. *La condición humana*. Barcelona: Editorial Paidós, 2005.
- Assmann, A. *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Assmann, J. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Bryan-Wilson, J. *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam Era*. Berkeley: University of California Press, 2009.
- Camnitzer, L. *Didáctica de la Liberación: Arte Conceptualista Latinoamericano*. Murcia: CENDEAC, 2009.
- Camnitzer, L., Maus, T., Porter, L., Stellweg, C. & Wells, L. "Estimado compañero", en: *Contrabienal*, 1971. Obtenido el 1 de febrero de 2016, del archivo ICAA (International Center for the Arts of the Americas), del Museum of Fine Arts de Houston. Disponible en: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/766014/language/es-MX/Default.aspx>
- Centro de Arte y Comunicación. "Qué es el CAyC = What is the CAyC", en: *Argentina Inter-medios* (cat.), organizada por el Centro de Arte y Comunicación de la Fundación de Investigación Interdisciplinaria. Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1969. Obtenido el 8 de febrero de 2016, del archivo ICAA (International Center for the Arts of the Americas), del Museum of Fine Arts de Houston. Disponible en: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/748013/language/es-MX/Default.aspx>

Centro de Arte y Comunicación (1972). "Comunicado n° 2: Clausura de la muestra "CAyC al Aire Libre" en la Plaza Roberto Arlt". Buenos Aires: CAyC, 14 de diciembre de 1972. Obtenido el 5 de febrero de 2016, del archivo ICAA (International Center for the Arts of the Americas), del Museum of Fine Arts de Houston. Disponible en: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/747531/language/es-MX/Default.aspx>

Foucault, M. "El sujeto y el poder", en: *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 50, núm. 3, julio- septiembre 1988, pp. 3-20.

García Canclini, N. (1973). "Arte, vanguardias estéticas, estructura social y cultura popular en CAyC: escuela de altos estudios", en: GT-228. Obtenido el 14 de noviembre de 2015 del Fondo Publicaciones en Serie del Centro de Estudios y Documentación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA).

Glusberg, J. (1971). "Introducción al Arte de Sistemas", en: *Arte de Sistemas* (cat). Obtenido el 14 de noviembre de 2015 del Fondo Publicaciones en Serie del Centro de Estudios y Documentación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA).

Glusberg, J. *Retórica del arte latinoamericano*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1978.

Matta-Clark, G. "Gordon Matta", en: *Contrabienal*, 1971. Obtenido el 8 de febrero de 2016, del archivo ICAA (International Center for the Arts of the Americas), del Museum of Fine Arts de Houston. Disponible en: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/766244/language/es-MX/Default.aspx>

Rancière, J. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones, 2010.

Richard, N. "Arte y política: lo político en el arte", en: Oyarzún, P., Richard, N. & Zaldívar, C. (eds.). *Arte y política*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005.

Vigo, E. A. (1958). *WC*, número 2. Obtenido el 5 de diciembre de 2014 del Fondo Publicaciones en Serie del Centro de Estudios y Documentación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA).