

**Katarzyna
Cytlak**

Universidad
Nacional de San
Martín
Buenos Aires,
Argentina

**HACIA EL ARTE
LATINOAMERICANO
GLOBALIZADO.
LA AUTO-INVENCION DEL CAYC—
CENTRO DE ARTE Y
COMUNICACION—DESDE LA
PERSPECTIVA TRANSMODERNA Y
TRANSREGIONAL**

Las polémicas alrededor del CAYC

El catálogo de la exposición *Global conceptualism: points of origin, 1950s-1980s*, organizada en 1999 en Nueva York con la ambición de mapear el desarrollo mundial de las tendencias conceptuales en el arte incluyendo contextos no-occidentales como Europa del Este o América Latina, menciona solo en unas notas al pie al CAYC—Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires—, una institución que se dedicó a la difusión del arte conceptual en América Latina en los años setenta, y

sobre todo a la promoción internacional de varios artistas latinoamericanos de la época.¹ En las publicaciones del artista uruguayo-alemán Luis Camnitzer, uno de los organizadores de esta muestra y defensor del arte conceptual latinoamericano en Estados Unidos, el CAYC, y sobre todo, su fundador, Jorge Glusberg—curador, empresario y propietario de la fábrica de iluminación Modulor SA—, son presentados siempre de manera peyorativa: Glusberg, como un crítico oportunista cuyo objetivo era “aprovecharse de la fama hegemónica.”² Camnitzer, el segundo latinoamericano después de Glusberg que ganó en la época reconocimiento en Estados Unidos como teórico del arte y que, con motivo de su establecimiento permanente en Nueva York, fue excluido de la red de artistas latinoamericanos del CAYC, evaluó negativamente el hecho de que “el CAYC trató de empujar a los artistas argentinos y latinoamericanos hacia el *mainstream*.”³ Según Camnitzer, la estrategia de internacionalización de Glusberg incitó una “homogeneización cultural”⁴ al mezclar en las muestras y los eventos del CAYC artistas latinoamericanos apoyados por el centro con artistas de renombre internacional.⁵

En el segundo capítulo de su libro *Culturas híbridas*, el antropólogo argentino y teórico de la cultura Néstor García Canclini, al definir las relaciones no evidentes entre el modernismo cultural y la modernización social en América Latina, citó al CAYC—“la institución

¹ Camnitzer, Luis, Farver, Jane y Weiss, Rachel (1999). *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. Nueva York: Queens Museum of Art.

² “piggybacking on hegemonic fame” [traducciones de la autora]. Camnitzer, Luis (2013). *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias*. Austin: University of Texas Press, 171.

³ “the CAYC tried to push Argentinian and Latin American artists into the mainstream.” Camnitzer, Luis (2007). *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press, 248.

⁴ *Ibid.*, 248.

⁵ *Ibid.*, 248.

casi unipersonal”⁶ —como un caso ejemplar del desarrollo, a mediados de los años setenta, del patrocinio privado del arte latinoamericano por parte de corporaciones gigantes.⁷ García Canclini, que conoció a Glusberg personalmente y que dio, en los años setenta, dos ciclos de conferencias en el CAYC,⁸ observó que el centro “establece así una tupida red de lealtades profesionales y paraprofesionales con artistas, arquitectos, urbanistas y críticos.”⁹ Para Camnitzer, y sobre todo, para García Canclini, la actividad de Glusberg como director del CAYC y como líder autoritario del Grupo de los Trece—un colectivo de artistas reunidos alrededor de su centro—contribuyó al fenómeno de estereotipación, etiquetado y homogeneización del “Arte de América Latina” tal como fue construido por el mercado de arte occidental.¹⁰ El CAYC participaba simbólicamente de una “globalización imaginada,” concebida por García Canclini, como un fenómeno universal que negaba las desigualdades, injusticias y diferencias en la traducción de la modernidad en los contextos locales.¹¹

⁶ García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo, 89.

⁷ *Ibid.*, 89-91.

⁸ Los dos ciclos de conferencias de García Canclini *Para una sociología de las vanguardias* de noviembre a diciembre de 1972 y *Nuevas formas de comunicación entre artistas y público en América latina 1960-1975*, de abril a mayo de 1975, fueron organizadas en el marco de la Escuela de Altos Estudios Sociales, creada como parte del CAYC con el fin de profundizar el debate sobre el arte actual en Argentina.

⁹ García Canclini, *Culturas híbridas*. [op. cit.], 90. Como observa García Canclini, la posición de Glusberg fue reforzada por su liderazgo de la Asociación Argentina de Críticos de Arte (en 1978-1986, y en 1989-1992), y su vice-presidencia del AICA International.

¹⁰ Vid. Mosquera, Gerardo (2002). Goodbye identidad, welcome diferencia: del arte latinoamericano al arte desde América Latina. *Arte en América Latina: tránsitos globales*. In: León, Rebeca (ed.). *Arte en América Latina y Cultura Global*. Santiago de Chile: Facultad de Artes, Universidad de Chile, 123-137. Barriandos Rodríguez, Joaquín (2013). *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

¹¹ García Canclini, Néstor (1999). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.

Estas críticas al CAYC, dirigidas sobre todo a la figura de Jorge Glusberg, consideran el funcionamiento del centro en el contexto del modernismo dominante. La dura opinión sobre la actividad curatorial de Glusberg se basa en su relación con las instituciones, artistas y el mercado del arte occidentales. No obstante, el CAYC funcionó durante más de diez años como la única institución latinoamericana que contaba con una gran visibilidad en Europa occidental y en Estados Unidos, gracias a los talentos de Glusberg para la creación y la gestión de lazos transatlánticos de intercambio cultural, que incluían actores originarios de países considerados, en los años setenta, como “periféricos” o “semi-periféricos” en el sistema-Mundo moderno.¹² Estas relaciones, que incluyen los vínculos de Glusberg con alrededor de cincuenta artistas de Europa del Este, nunca fueron resaltados en los análisis críticos sobre el CAYC. Este texto propone reconsiderar el fenómeno del CAYC desde la perspectiva transnacional y transcultural propuesta por el concepto de *transmodernidad* tal como fue acuñado por el filósofo argentino Enrique Dussel,¹³ quien postula el reconocimiento de otras modernidades y la aceptación de un diálogo inter-epistémico y no jerárquico entre culturas. El intento de dar una mirada del CAYC como una institución descentralizada responde a los objetivos de los estudios globales del arte (*global art studies*) desarrollados, entre otros, por Partha Mitter¹⁴ y Piotr Piotrowski,¹⁵ que proponen abandonar las narrativas

¹² Wallerstein, Immanuel (1976). *The Modern World-System: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. Nueva York: Academic Press.

¹³ Dussel, Enrique (1999). *Posmodernidad y Transmodernidad, Diálogos con la filosofía de Gianni Vattimo*. Puebla: Universidad Iberoamericana, Plantel Golfo Centro.

¹⁴ Mitter, Partha (2008). Decentering Modernism: Art History and Avant-garde Art form the Periphery. *Art Bulletin*, 90, 4, 531-548.

¹⁵ Piotrowski, Piotr (2015). The Global NETwork. An Approach to Comparative Art History. In: Joyeux-Prunel, Béatrice, Dossin, Catherine y DaCosta Kaufmann, Thomas (eds.). *Circulations in the Global History of Art*. Farnham: Ashgate, 149-165.

occidentalistas sobre el arte moderno, inscriptas dentro del modelo de centro/periferia. Asimismo, se corresponde con la necesidad, caracterizada por Dussel, de deconstruir “el mito eurocéntrico de la modernidad” con el fin de reconsiderar la heterogeneidad estructural oculta de la modernidad y restaurarla.¹⁶ El objetivo de este artículo es (re-)construir una visión más compleja del CAYC: multifacética y, quizás, más difícil de evaluar. En este sentido, se propone observar las estrategias cambiantes del CAYC al posicionarse tanto en la escena argentina como en la internacional. Los intentos de Glusberg de reinventar el CAYC como una institución “tercermundista,” y luego, el establecimiento de redes de intercambios con otros países considerados marginales según la óptica occidentalista del desarrollo cultural, serán vistos como los impulsores para poder reevaluar la actividad del CAYC y sus estrategias de posicionamiento en la escena mundial.

Hacia la crítica de un arte conceptual

Uno de los argumentos recurrentes usados contra Jorge Glusberg fue su intento de construir lazos estrechos con críticos y artistas occidentales y su postura seguidora de las tendencias artísticas, sobre todo, de Nueva York y Londres.¹⁷ La estrategia inicial adoptada por Glusberg para imponer su centro en la escena artística de Buenos Aires fue a través de la promoción de nuevas tecnologías. El CAEC—Centro de Estudios de Arte y Comunicación—, que luego se transformaría en el CAYC, había sido pensado en sus comienzos como un equipo de

¹⁶ Dussel, Enrique (1992). *1492. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. Madrid: Nueva Utopía.

¹⁷ Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art*. [op. cit.], 248.

científicos y profesionales (arquitectos, ingenieros, psicólogos, sociólogos, químicos) que colaboraran con los artistas. El centro tomó como modelo al instituto neoyorquino EAT—Experiment in Art and Technology—, una organización sin fines de lucro cuyo objetivo era, sobre todo, facilitar el contacto entre artistas e ingenieros.¹⁸ A fines de 1970, el interés de Glusberg se focalizó en el “arte de ideas”: el arte conceptual en su variante lingüística y tautológica, tal como se desarrolló en Occidente. Así, invitó a colaborar a Lucy Lippard, crítica de arte estadounidense que ya en 1968 había visitado Argentina. Ella entró en contacto con el Grupo de Rosario, cuya “mezcla de ideas conceptuales y políticas” consideró “una revelación.”¹⁹ La exposición “2,972,453”, curada por Lippard durante su viaje a Buenos Aires, entre noviembre y diciembre de 1970, constituía una continuación de sus “muestras de números” (“Number shows”) de Seattle (1969) y Vancouver (1970).²⁰ Después de la primera exposición del CAYC fuera de Argentina, organizada en el Camden Arts Centre de Londres en febrero de 1971,²¹ el CAYC recibió en su sede la muestra *El arte como idea en Inglaterra*, cuyas obras fueron seleccionadas por el historiador del arte inglés Charles Harrison, miembro del grupo Art & Language.²²

¹⁸ Herrera, María José (2014). *Cien años de arte argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 189.

¹⁹ “I returned belatedly radicalized by contacts with artists there [in Argentina], especially the Rosario Group, whose mixture of conceptual and political ideas was a revelation” [“Regresé tardíamente radicalizada por contactos con artistas de allí [de Argentina], especialmente el Grupo Rosario, cuya mezcla de ideas conceptuales y políticas fue una revelación”, traducción de la autora]. Lippard, Lucy R. (1973). *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*. Nueva York: Praeger, ix.

²⁰ Lippard, Lucy y Glusberg, Jorge (1970). *2,972,453*. Buenos Aires: CAYC. Day, Pip (2012). Locating '2,972,453': Lucy R. Lippard in Argentina. In Butler, Cornelia (ed.). *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74*. Londres: Afterall Books, 78-97.

²¹ Glusberg, Jorge (1971). *From Figuration Art to Systems Art in Argentina*. Buenos Aires: CAYC.

²² Glusberg, Jorge (1971). *El arte como idea en Inglaterra*. Buenos Aires: CAYC.

Luego, Glusberg organizó dos exposiciones individuales de precursores del arte conceptual estadounidense: “Joseph Kosuth. El arte como idea como idea”, que se llevó a cabo en junio de 1971,²³ y “Nueve días con Dennis Oppenheim”, en agosto y septiembre de 1971.²⁴

No obstante, la orientación de Glusberg del programa del CAYC hacia, por un lado, la “desmaterialización en el arte,” tal como lo definía Lucy Lippard,²⁵ y por el otro, hacia el arte conceptual estrechamente definido y asociado con la filosofía analítica y el conceptualismo basado en la tautología, encontró una cierta resistencia en la escena artística argentina, que en este momento ya había desarrollado sus propias prácticas, que podrían ser vistas como paralelas a los fenómenos definidos como “arte conceptual” estadounidense o de Europa occidental.²⁶ Contrariamente a las opiniones sobre Glusberg que lo consideraban un intolerante,²⁷ él se mostró abierto a exponer críticas a su modelo curatorial. Para la muestra del CAYC en Londres en febrero de 1971, Oscar Bony, precursor del video arte y de la performance en Argentina, quien había sido también autor de la tapa del primer

²³ Glusberg, Jorge (1971). *Joseph Kosuth. El arte como idea como idea*. Buenos Aires: CAYC.

²⁴ Glusberg, Jorge (1971). *Nueve días con Dennis Oppenheim en el Centro de Arte y Comunicación*. Buenos Aires: CAYC.

²⁵ El concepto de desmaterialización en el arte fue acuñado en Estados Unidos por Lippard y John Chandler para etiquetar las prácticas artísticas de la época, diseñadas como mínimas, anti-formales, sistemas, arte conceptual, o arte idea. Lippard, Lucy R. y Chandler, John (1968). The Dematerialization of Art. *Art International*, 12, 2, 31-36.

²⁶ Como observa la historiadora del arte y socióloga Ana Longoni, el concepto de “arte desmaterializado” fue desarrollado en Argentina, simultáneamente al de Lippard, por el crítico y artista Oscar Masotta. Longoni demuestra también unos paralelos entre la práctica y estrategia artística de las figuras clave del arte conceptual en América del Norte y en Europa Occidental con las desarrolladas por los artistas argentinos como Edgardo Antonio Vigo y Juan Pablo Renzi. Longoni observa las coincidencias entre el concepto del arte de Joseph Kosuth y el de Ricardo Carreira. Longoni, Ana (2007). Otros Inicios del Conceptualismo (argentino y latinoamericano). *Papers d’Art*. 93, 2º semestre. 65-73, 155-158, 202-205.

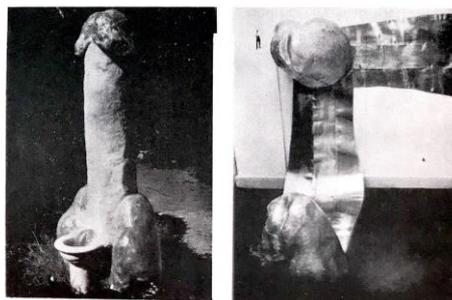
²⁷ Camnitzer, *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias*. [op. cit.], 171.

catálogo del CAYC,²⁸ envió un mensaje que fue reproducido en el catálogo: “Estoy en contra de la idea de cualquier tipo de exhibición de arte, es por eso que no estoy enviando ningún trabajo a Camden. Además, estoy a favor de la no-participación como verdadera vanguardia.”²⁹ **(Fig. 1)** Este trabajo de Bony no solo demuestra que la tendencia conceptual ya había sido desarrollada en Argentina antes de la actividad curatorial de Glusberg, sino también que era paralela al arte conceptual occidental. En el catálogo de la muestra “El arte como idea en Inglaterra”, que tuvo lugar en Buenos Aires tres meses después de la presentación del CAYC en Camden, el artista inglés Keith Arnatt planteaba la misma propuesta que Bony, pero definida desde un punto de vista filosófico: según él, la explicación de la propuesta de “hacer nada” ya era “algo.”³⁰ **(Fig. 2)**

4 0 6 5 4 7

I am against the idea of any kind of art exhibit, that is why I am not sending any work to Camden.
In addition I am in favour of non-participation as being true avant-garde.

O.B.



[Fig.1.] Oscar Bony, en Glusberg, Jorge (1971). *From figuration art to systems art in Argentina*, Buenos Aires: CAYC, Archivos de la Biblioteca del Museo de Bellas Artes, Buenos Aires.

²⁸ Glusberg, Jorge (1969). *Primera muestra del Centro de Estudios de Arte y Comunicación de la Fundación Interdisciplinaria presentada en la Galería Bonino de Buenos Aires*. Buenos Aires: CAEC.

²⁹ “I am against the idea of any kind of art exhibit, that is why I am not sending any work to Camden. In addition I am in favour of non-participation as being true avant-garde”. Oscar Bony. In: Glusberg, *From Figuration Art to Systems Art in Argentina*. [op. cit.], s. n.

³⁰ “¿Es posible que yo no haga nada en calidad de contribución para esta exposición?”. Keith Arnatt. In: Glusberg, *El arte como idea en Inglaterra*. [op. cit.], s. n.



Tres preguntas sobre esta obra.

1. ¿Suponiendo que la decisión de hacer esta obra es la obra misma, se desprende acaso que esta obra es la obra?
2. ¿Suponiendo que la decisión de hacer esta obra es la obra misma, se desprende acaso que esta obra es la presentación de la obra?
3. ¿Suponiendo que la decisión de hacer esta obra es la obra misma, se desprende acaso que la obra existe?

Keith Arnatt, 1970

Three questions on this work?

1. If the decision to do this work is the work does it follow that this work is the work?
2. If the decision to do this work is the work does it follow that this work is the presentation of the work?
3. If the decision to do this work is the work does it follow that the work exists?

Keith Arnatt, 1970.

17

[Fig.2.] Keith Arnatt, en Glusberg, Jorge (1971). *El arte como idea en Inglaterra*. Buenos Aires: CAYC, Archivos de la Biblioteca del Museo de Bellas Artes, Buenos Aires.

En la muestra en Londres, Jorge Caraballa propuso vender, a “una sociedad consumidora de arte”,³¹ pinturas de otro artista—Arturo Gustavino—que él había comprado previamente a la mitad del precio pedido al público londinense. **(Fig. 3)** Juan Pablo Renzi, un artista de Santa Fé integrante del movimiento *Tucumán Arde* de Rosario (1968), definió el arte no como una decoración de ámbitos burgueses, sino como “un compromiso activo con la realidad.”³² Para la misma muestra, Renzi propuso un trabajo que relacionaba “las consciencias ética y

³¹ “art consuming society.” Jorge Caraballa. In: Glusberg, *From Figuration Art to Systems Art in Argentina*. [op. cit.], s. n.

³² “an active engagement with reality”. Juan Pablo Renzi. In: *Ibid*.

estética.”³³ Como señaló Ana Longoni, cuatro meses más tarde, Renzi formuló de manera explícita una crítica de los intentos de Glusberg realizados en esta primera etapa del CAYC de inscribir el arte argentino del momento en la tendencia “occidental” del “arte conceptual.”³⁴ En su *Panfleto número 3*, de junio de 1971, expuesto por Glusberg en la exposición “Arte de sistemas,”³⁵ Renzi identificó la categoría de “arte conceptual” como “una nueva moda,” o “una especulación estética” “errónea,” cuyo objetivo era “incentivar la venta.”³⁶

Painting by Arturo Guastavino acquired and presented at the Camden Arts Centre by Jorge Carballa.
Purchase price: £ 100
Sales price: £ 200
Date of purchase: December 31, 1970

Idea for the Hampstead Artist's Council Ltd. and for Sir Colin Anderson K.B.E., Sir Leon Bagrit, Lord Clark, C.H., K.C.B., F.B.A., etc.

It is my answer to Jorge Glusberg's invitation to participate in the exhibit "From Figuration to Systems Art in Argentina". I believe that the only coherent possibility open for me as an artist at this time is to purchase and sell art for an art consuming society.

Young artists like Jorge Carballa are doing today what Marcel Duchamp did 50 years ago. That is taking masks off with his "ready-mades" in the sacred premises of art galleries. They are doing instead in lay surroundings. The traditional work of art has begun to be replaced by an artistic situation composed by a series of events that correspond to social, ideological, creative or play functions that belong to the realm of what is probable, to the world of free relationships.

The intention of the artists of this decade is to get away from the traditional rules of the game. The idea is that their works must be shown exactly as they were conceived and not falsified by a system capable of marketing just anything. That way the works would represent the real sense imparted by the artist and present art from becoming a currency.

The basic concepts of artistic creation have been perverted by the marchands that appeared with impressionism. Their interests deny the basic human values of life and they have become game for an elite. The intentions of young artists like Carballa, some of them more conscious than others, propose a change that liberates the artistic fact, so that it can begin to serve the needs of freedom and communication.

[Fig.3.] Jorge Carballa, en Glusberg, Jorge (1971). *From figuration art to systems art in Argentina*, Buenos Aires: CAYC, Archivos de la Biblioteca del Museo de Bellas Artes, Buenos Aires.

Arte latinoamericano como “arte del Tercer Mundo”

En 1971, Glusberg apoyó a Luis Pazos y Héctor Puppó, dos integrantes del Grupo de Experiencias Estéticas de La Plata, en la realización de un proyecto para la séptima edición de la Bienal de París. **(Fig. 4)** Aunque Glusberg había sugerido *Cementerio*—una instalación de cruces blancas

³³ “ethical conscience – esthetical conscience.” Renzi. In: *Ibid*.

³⁴ Longoni, Ana (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierda en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel, 57-62.

³⁵ Glusberg, Jorge (1971). *Arte de sistemas*. Buenos Aires: CAYC.

³⁶ Renzi, Juan Pablo (1971). *La Nueva moda (Panfleto número 3)*. Buenos Aires: CAYC.



[Fig.4.] Grupo de Experiencias Estéticas (Luis Pazos, Héctor Puppo y Jorge de Luján Gutierrez), *Cementerio*, 1971, cruces blancas de 3,50 m x 2 m con los siguientes textos: libertad, originalidad, igualdad, paz, amor, comunicación, sexo, imaginación, cambio, ideal, presentado en “Arte de Sistemas”, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1971, Archivos de Luis Pazois y Héctor Puppo, La Plata.



[Fig.5.] Grupo de Experiencias Estéticas (Luis Pazos, Héctor Puppo y Jorge de Luján Gutierrez), *Estilo de vida argentino*, 1971, presentado en la VII Bienal de París, septiembre – noviembre de 1971, Archivos de Luis Pazos y Héctor Puppo, La Plata.

que simbolizaba los valores que, según el grupo, corrían peligro, tales como el amor, la libertad y la igualdad, expuesta el mismo año durante la muestra del CAYC “Arte de sistemas” en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires—,³⁷ el grupo presentó en París una ambientación/performance titulada *Estilo de vida argentino*. (Fig. 5) La obra, definida como un *tableau vivant* e inspirada en las representaciones del siglo XIX de los “usos y costumbres” argentinos,³⁸ ofrecía al público parisino una visión estereotipada del latinoamericano como hombre primitivo hambriento, brujo drogado, gaucho salvaje, e incluso, caníbal. Los rituales puestos en escena, enteramente inventados por Pazos y Puppo, tenían como objetivo no solo la provocación del público para revelar su racismo, prejuicios y falta de conocimiento del contexto argentino.³⁹ También, servían a los artistas para ironizar sobre su propio rol dentro de la escena artística parisina. Aunque admitido dentro del mundo del arte occidental, un latinoamericano jugaba siempre el rol del *Otro*: exótico, salvaje, inferior. Unos meses después de la Bienal de París, Jorge Glusberg adoptó en sus escritos una postura semejante a la del Grupo de Experiencias Estéticas.

A mitad de 1972, Glusberg rompió con la idea de la inclusión del arte latinoamericano en las tendencias occidentales y empezó a definir la producción artística argentina, y luego la latinoamericana, como política

³⁷ Entrevista de la autora con Luis Pazos, La Plata, 20 de agosto de 2017. Glusberg editó dos libros bilingües que describían los proyectos del grupo y contribuyó al financiamiento del viaje de sus integrantes. Grupo de Experiencias Estéticas (1971). *Imágenes*. Buenos Aires: CAYC; Grupo de Experiencias Estéticas (1971). *Experiencias*. Buenos Aires: CAYC.

³⁸ Según: Davis, Fernando (2013). *Luis Pazos. El “fabricante de modos de vida”*. *Acciones, cuerpo, poesía*, Buenos Aires: Document Art, 85-87.

³⁹ Según el relato de Pazos, la obra fue objeto de varias controversias y causó numerosos problemas de seguridad. Los perros caniches del público parisino fueron atraídos por numerosos esqueletos vacunos usados como elementos de instalación. Jack Lang, miembro del Consejo Francés para el Desarrollo Cultural, intentó usar la bombilla para inhalar la yerba mate por la nariz. Entrevista de la autora con Luis Pazos. [op. cit.].

y socialmente comprometida, respondiendo a los problemas de los contextos locales. En la primera edición de la serie de exposiciones “Hacia un perfil del Arte Latinoamericano”, que tuvo lugar durante la tercera Bienal de Arte Coltejer en Medellín (mayo de 1972), Glusberg afirmó que el arte latinoamericano tiene “su propia temática,” que era un resultado de su contexto sociopolítico, determinado por conflictos violentos.⁴⁰ Lo que caracterizaba al arte latinoamericano (etiquetado como “arte del Tercer Mundo”) era, para Glusberg, su potencial revolucionario y su necesidad tangible de cambiar la sociedad que, para los artistas de los “países del Primer Mundo,” era únicamente “una posición teórica.”⁴¹

En noviembre de 1972, en el catálogo publicado en ocasión de la exposición del CAYC en la galería van Riel (Buenos Aires), Glusberg anunció con optimismo: “Hemos ya superado el período COLONIAL.”⁴² Él juzgó “el período COSMOPOLITA” en el arte argentino de los sesenta como favorecedor de las posturas “neo-colonialistas.”⁴³ En un texto escrito en inglés en agosto del mismo año que anunciaba el cierre de la exposición “Hacia un perfil del arte latinoamericano”, Glusberg, para referirse al fenómeno de *Tucumán Arde* y denunciar la ausencia de arte argentino durante la quinta edición de la *documenta* (Kassel, 1972), observó: “Una nueva generación [de artistas argentinos] (...) cuestiona definitivamente el decaimiento colonial, cultivado intensamente por amos, herederos y marcaderes.”⁴⁴ Al definir esta relación específica de

⁴⁰ Glusberg, Jorge (1972). *Arte de sistemas en la III Bienal de arte Coltejer. Medellín, Colombia*. Buenos Aires: CAYC.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Glusberg, Jorge (1972). Ideología y arte de sistemas. In: *5 artistas en arte de sistemas*. Buenos Aires: Galería van Riel, s. n.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ “A new generation [of Argentinian artists] (...) definitely questions the colonial decay, cultivated intensely by masters, heirs and marchands” [sic]. Glusberg, Jorge

los artistas latinoamericanos con los “problemas regionales,” Glusberg declaró:

Él [el enfoque sobre la realidad nacional] no es “criollismo” ni “nativismo,” es una reacción contra la creación al servicio de una ideología dominante que durante años se ha asegurado el control estético, histórico, político y muchas veces financiero del arte.⁴⁵

Las declaraciones de Glusberg, que presentaban el CAYC como una “institución del Tercer Mundo,” todavía estaban inscritas en el modelo antinómico de centro/periferia que dominaba el discurso sobre el arte moderno, apoyado por la división binaria del Mundo de la época de la Guerra Fría. No obstante, Glusberg intentó alejarse de la estrategia de internacionalización del arte argentino de Jorge Romero Brest -director del Instituto Di Tella, institución que apoyaba el desarrollo del arte de neovanguardia argentina durante los años sesenta. Contrariamente a Romero Brest, quien buscó promover a los equivalentes argentinos de movimientos artísticos occidentales,⁴⁶ Glusberg hizo un esfuerzo por asumir su posición deslocalizada: redefinir el papel de la creación artística “provincial” y el de la institución artística descentrada. Su posición constituye, entonces, un cambio importante respecto a las estrategias de los sesenta, incluso si, al mismo tiempo, contribuía a las lecturas del arte latinoamericano como atractivo para Occidente por su “exotismo sociopolítico”; incluso, si ella, como reprochó García Canclini

(1972). *New Closing Date of [the]Show Towards a Profile of Latin American Art*. Buenos Aires: CAYC.

⁴⁵ It [the focus on national reality] is not “criollismo” nor “nativismo,” it is a reaction against the creation at the service of a dominant ideology which for years has assured itself of the aesthetic, historic, political and often financial control of art. *Ibid.*

⁴⁶ Giunta, Andrea G. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 167-182.

a Glusberg,⁴⁷ hubiera contribuido a la popularización de una imagen estereotipada de la producción artística latinoamericana.

Las relaciones en los márgenes: lazos con Europa del Este

Aunque Glusberg se dedicó principalmente a la promoción del arte “nacional,” “regional,” y “latinoamericano,” tenía la ambición de generar, a través de la actividad del CAYC, una especie de plataforma internacional de arte contemporáneo, que incluiría artistas prominentes de países occidentales, así como de regiones “marginales” del sistema-Mundo de la postguerra, como Europa del Este. Además, su mirada de esta producción artística estaba libre de los prejuicios de los curadores de Occidente. Glusberg otorgaba a Jerzy Grotowski, director de teatro polaco fundador del Teatro Laboratorio, que visitó la Argentina en 1971, un rol importante en la consolidación del Grupo de los Trece. En 2004, Glusberg ratificó el papel protagonista de la visita de Grotowski en la consolidación del colectivo de artistas del CAYC: “Una extensa charla de Grotowski el 12 de noviembre de 1971, como invitado nuestro, fue el origen del Grupo CAYC. En efecto, días después invitamos a 25 artistas a formar un equipo de trabajo a la manera del laboratorio de Grotowski.”⁴⁸

Glusberg también concedió a la cultura este-europea una gran importancia dentro del programa del CAYC. Ya la exposición “Arte de sistemas”, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, incluía obras de artistas checoslovacos: Eugen Brikcius, Stano Filko, Olaf Hanel,

⁴⁷ García Canclini, *Culturas híbridas*. [op. cit.], 89-91.

⁴⁸ Glusberg, Jorge (2004). El CAYC (26 años). 1968-1994. In: *Siglo XXI Las transformaciones del arte: Homenaje a Virtú Maragno 1928-2004*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 4, 59-69, 65.

Dušan Klimeš, Jiří H. Kocman, Josef Kroutvor, Petr Štembera y Jiří Valoch.⁴⁹ Durante la segunda edición de la muestra, que tuvo lugar en septiembre de 1972 en la plaza Roberto Arlt, en la sede del CAYC (la sección argentina) y en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (la sección internacional), al lado de los artistas checoslovacos de la edición previa se presentaron varios artistas de Hungría, artistas y poetas de Rumania y un artista polaco, Jarosław Kozłowski.⁵⁰ Luego, durante sus numerosos viajes por países este-europeos, Glusberg estableció amistades con artistas y sobre todo críticos de arte de Hungría y Polonia: László Beke, Janusz Bogucki y Jan Świdziński.⁵¹ Estos contactos tuvieron como resultado dos exhibiciones de performance húngara en la sede del CAYC: el “Festival de la vanguardia húngara”, en noviembre de 1973,⁵² y “Hungría 74”, en noviembre y diciembre de 1974.⁵³ **(Fig. 6)** Fruto de su colaboración directa con Beke, quien estuvo de visita en Buenos Aires en esa ocasión,⁵⁴ estas muestras incluían trabajos que respondían al contexto argentino. El proyecto *Presence-peace* (1974), de Dóra Maurer, proponía una sustitución de su presencia física por fotografías de partes de su cuerpo, mechones de pelo y muestras de sangre, con el fin de sobreponerse a la distancia entre Europa del Este y Argentina, a pesar de la imposibilidad de su participación directa en el evento del CAYC.⁵⁵ Tibor Gájor envió la

⁴⁹ Glusberg, *Arte de sistemas*. [op. cit.], s. n.

⁵⁰ Glusberg, Jorge (1972). *Arte e ideología (Arte de sistemas II), CAYC al aire libre*. Buenos Aires: CAYC.

⁵¹ La exposición itinerante de Glusberg “Hacia un Perfil del Arte Latinoamericano” se presentó, entre otras, en la galería Współczesna de Varsovia, en 1973. En 1977, Glusberg participó en la conferencia “Art as activity in the context of reality” en la galería Remont de Varsovia. Bogucki, Janusz (1983). *Sztuka Polski Ludowej*. Varsovia: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 357.

⁵² Glusberg, Jorge (1973). *Festival de la vanguardia húngara*. Buenos Aires: CAYC.

⁵³ Glusberg, Jorge (1974). *Hungría 74 en el CAYC*. Buenos Aires: CAYC.

⁵⁴ Entrevista de la autora con László Beke, Budapest, 20 de diciembre de 2014.

⁵⁵ Glusberg, *Hungría 74*. [op. cit.], s. n.

documentación fotográfica de las acciones *Baldosa* y *Argumentos* (1971), en las cuales el cuerpo humano era primero yuxtapuesto, y luego, cubierto por baldosas, ilustrando simbólicamente el fracaso de la Revolución Húngara del año 1956. La obra *Argumentos* estaba dedicada al artista argentino-italiano Lucio Fontana.⁵⁶



[Fig.6.] *Festival de la vanguardia húngara 1973*, CAYC, Buenos Aires, noviembre de 1973, gacetilla publicada por Jorge Glusberg (1973), CAYC: Buenos Aires, Archivo del MAC USP - Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de San Pablo, San Pablo, FMACUSP 0046 003.

⁵⁶ *Ibid.*

Aunque olvidados en la mayoría de las publicaciones sobre el CAYC,⁵⁷ los vínculos con Europa del Este tenían una gran influencia en la estrategia de posicionamiento internacional del centro. La consideración de estos lazos puede también facilitar la evaluación de la actividad de Glusberg desde otra perspectiva. Los artistas del otro lado de la cortina de hierro fueron, en la época, poco reconocidos en Occidente, y sus trabajos se desarrollaron fuera del mercado del arte. Al establecer estos lazos, Glusberg no estaba motivado por la cuestión del mercado o fama en Occidente, como sugirió Luis Camnitzer.⁵⁸ Además, la referencia al arte y modelos culturales este-europeos, como el teatro de Jerzy Grotowski, tenía en la época de la Guerra Fría un significado muy simbólico—el de ser una alternativa a la cultura de Occidente. El acercamiento entre el arte de Europa del Este y de América Latina, regiones que, para entonces y como subrayó el historiador de arte polaco Piotr Piotrowski, eran consideradas “periféricas desde la perspectiva Occidental,”⁵⁹ se producía en el marco de un cuestionamiento de los cánones de la historia del arte vistos como el resultado de la hegemonía de Europa occidental y América del Norte sobre el resto del mundo.

El examen de los lazos entre el CAYC y los artistas de Europa del Este permite problematizar el tema de la relación entre arte y política. La perspectiva transnacional o transregional facilita visibilizar que la cuestión de la toma de posición política es relativa, dependiente del

⁵⁷ En los textos curatoriales de la primera muestra organizada en Argentina sobre el CAYC (2013), el tema de los intercambios con Europa del Este no fue desarrollado. La exposición incluyó solo un trabajo de un este-europeo—el artista checo Jiří Valoch—, mientras que Glusberg había promovido a más de cincuenta artistas de la región. Herrera, María José, y Marchesi, Mariana (2013). *Arte de sistemas. El CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional*. Buenos Aires: Fundación OSDE.

⁵⁸ Camnitzer, *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias*. [op. cit.], 171.

⁵⁹ “peripheral from the Western perspective.” Piotrowski, *The Global NETWORK*. [op. cit.], 149-165.

contexto y difícil de someter a una evaluación inequívoca. No solo la comparación de los contextos de América Latina y Europa del Este revela, como subrayó Piotrowski, las diferencias en la consideración del marxismo,⁶⁰ sino que también las estrategias artísticas desarrolladas por los artistas para “instalar una denuncia de régimen de facto”⁶¹ podrían perder su pertinencia. La actividad del CAYC fue muy criticada en Argentina a causa de la posición política ambigua de Glusberg mismo. No obstante, las denuncias de fraudes de la empresa de Glusberg y su contribución a numerosas construcciones de edificios públicos durante la dictadura de Jorge Rafael Videla (1976-1981), así como las acusaciones por el deterioro de la colección de arte del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires durante la dirección de Glusberg entre 1994 y 2003,⁶² no se aplican, como observó García Canclini mismo, al período más importante de actividad del CAYC, durante la primera mitad de los años setenta.⁶³ Después de la campaña en defensa de Glusberg incitada por el artista alemán Klaus Groh, luego del cierre por parte del gobierno argentino de la exposición “Arte e ideología en CAYC al aire libre” en la Plaza Roberto Arlt (1972),⁶⁴ Glusberg fue considerado en Europa del Este un curador políticamente comprometido: Jarosław Kozłowski y László Beke enviaron cartas

⁶⁰ *Ibid.*

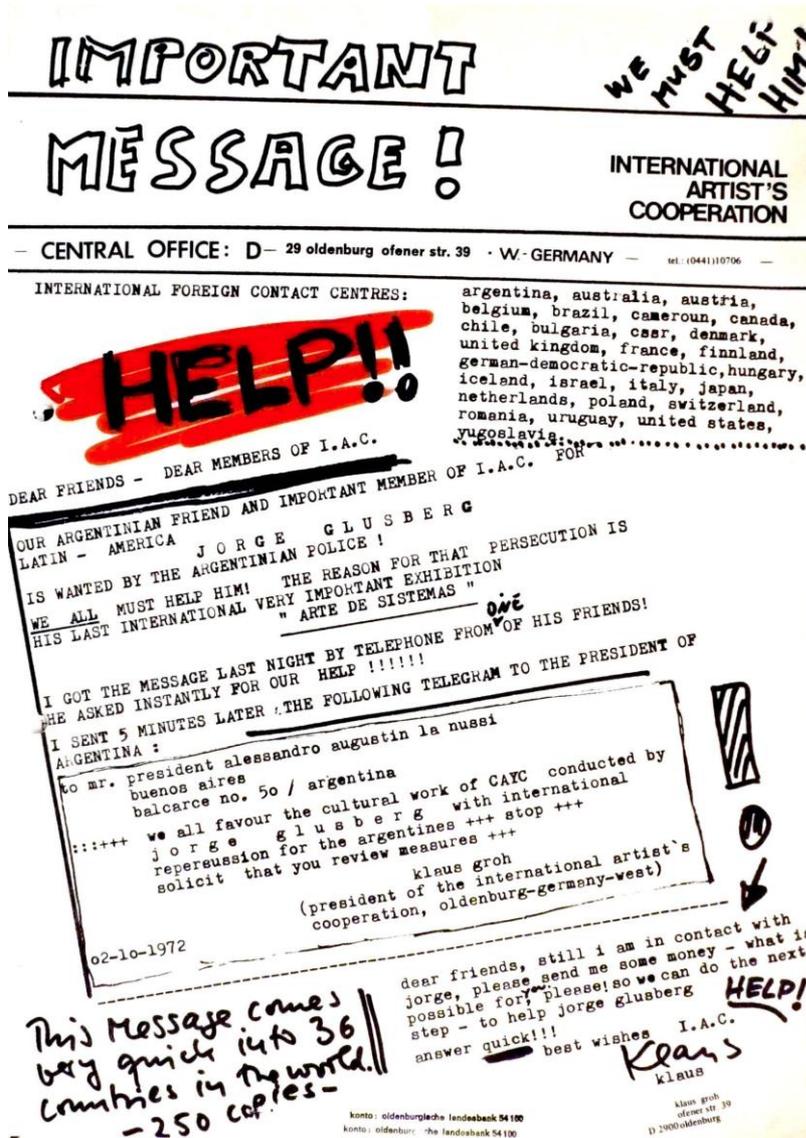
⁶¹ Longoni, *Vanguardia y revolución*. [op. cit.], 14.

⁶² Buffone, Xil (2004). Los expedientes Glusberg. *Ramona. Revista de artes visuales*, 38, 56-85. Un análisis de la polémica alrededor del personaje de Jorge Glusberg: Vindel, Jaime (2014). *La Vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*. Madrid: Brumaria.

⁶³ Según García Canclini, la primera etapa del funcionamiento del CAYC, entre 1971 y 1974, se distinguió por su búsqueda de la “innovación estética”. En este momento, el centro sufrió una cierta represión por parte de las autoridades. García Canclini, *Culturas híbridas*. [op. cit.], 90-91.

⁶⁴ Groh, Klaus (1972). *IAC-International Artist's Cooperation Newsletter (Help! Jorge Glusberg is wanted by the Argentinian police)*. Oldenburg: IAC.

protestando contra la persecución que Glusberg sufrió en ese momento.⁶⁵ (Fig. 7)



[Fig.7.] Klaus Groh, (1972), IAC-International Artist's Cooperation Newsletter (Help! Jorge Glusberg is wanted by the Argentinian police), Oldenburg: IAC, Lomholt Mail Art Archive, Dinamarca.

⁶⁵ Comunicado N°4 [carta de Jarosław Kozłowski] y Comunicado N°6 [carta de László Beke]. In: Glusberg, Jorge (1972). *Duplicados de telegramas y cartas recibidas a raíz de la clausura de "CAYC al Aire Libre"*. Buenos Aires: CAYC.

Glusberg mismo parecía ser consciente de la relatividad de una lectura politizada de las manifestaciones artísticas, necesariamente determinada por circunstancias socio-políticas muy precisas. Él invitó al artista húngaro György Galántai y a Jarosław Kozłowski a participar de una exhibición en homenaje a Salvador Allende.⁶⁶ Para Kozłowski, representante del conceptualismo analítico y tautológico este-europeo que, según Piotrowski, nunca tomó en Polonia una posición política clara,⁶⁷ la participación en la muestra del CAYC, en octubre de 1973, fue una de las ocasiones de expresar su apoyo a la izquierda chilena. En sus cartas a Walter Zanini, director del Museo de Arte Moderno de la Universidad de San Pablo (MAC-USP), Glusberg asumió el papel de defensor de artistas del bloque del Este.⁶⁸ Él ofrecía a Zanini organizar muestras de arte este-europeo como una opción menos controversial que su proyecto original, una exposición sobre arte latinoamericano que podía eventualmente generar problemas con las autoridades brasileñas. En diciembre de 1973, Glusberg escribió:

Aprovechando la simpática visita a Buenos Aires de Aracy Amaral, hemos conversado y entiendo los problemas que ud. pueda tener con “determinadas obras de la muestra Perfil

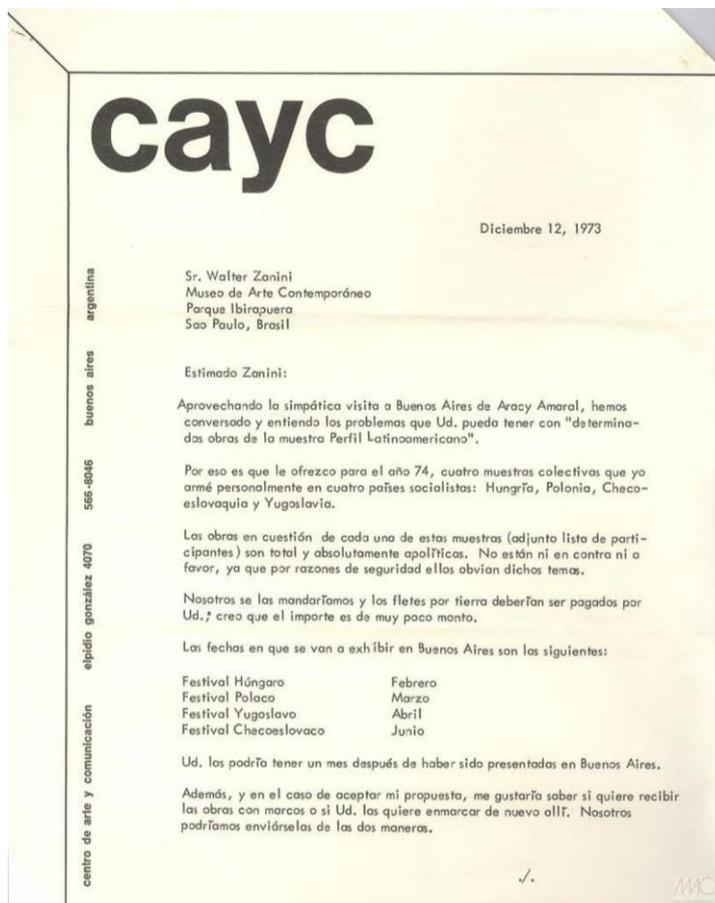
⁶⁶ Glusberg, Jorge (1973). *Homenaje a Salvador Allende en el CAYC*. Buenos Aires: CAYC.

⁶⁷ Al analizar la colaboración entre Kozłowski y el artista brasileño Ângelo de Aquino, Piotrowski observó: “Mientras que el trabajo de Aquino estaba inmerso en el contexto político brasileño, el de Kozłowski, por el contrario, carecía de ningún contexto” [“while de Aquino’s work was immersed in the Brazilian political context, Kozłowski’s, on the contrary, lacked any context at all.”] Piotrowski, *The Global NETwork*. [op. cit.], 149-165.

⁶⁸ Glusberg, Jorge (1972). Carta de Jorge Glusberg a Walter Zanini del 16 de marzo de 1972. Archivo del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, FMACUSP 0046/003 UJ, Carta 16/03/1972; Glusberg, Jorge (1973). Carta de Jorge Glusberg a Walter Zanini del 12 de diciembre de 1973. Archivo del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, FMACUSP 0046/003 UJ, Carta 12/12/73.

Latinoamericano.”⁶⁹ Por eso es que le ofrezco para el año 74, cuatro muestras colectivas que yo armé personalmente en cuatro países socialistas: Hungría, Polonia, Checoslovaquia y Yugoslavia. Las obras de cada una de estas muestras (adjunto lista de participantes) son total y absolutamente apolíticas.⁷⁰

(Fig. 8)



[Fig.8.] Jorge Glusberg, Carta a Walter Zanini del 12 de diciembre de 1973 (fragmento), Archivo del MAC USP - Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de San Pablo, San Pablo, FMACUSP 0046 003.

⁶⁹ Glusberg, Carta del 12 de diciembre de 1973, s. n. La carta trata probablemente de la muestra “Hacia un perfil del Arte Latinoamericano”, que Glusberg ofreció enviar a San Pablo en junio de 1972.

⁷⁰ *Ibid.*

Un grito generacional

Al recordar el ámbito intelectual en la Argentina de la década de los cincuenta, Enrique Dussel confesó que en aquella época para nadie en el país había “ninguna duda que éramos parte de la ‘cultura occidental.’”⁷¹ No obstante, según Dussel, “la toma de consciencia de América Latina”⁷² y de su heterogeneidad y complejidad cultural a fines de los años sesenta podría ser vista como “un grito generacional.”⁷³ La actividad de Jorge Glusberg como director del CAYC y promotor del arte latinoamericano (y este-europeo) se inscribe en el contexto de la Argentina de aquella época—el de la emergencia de la teoría de la dependencia y de una redefinición cultural⁷⁴— y puede ser leída como parte de este “grito.” Como Dussel ha recordado, incluso “una obsesión de ‘situar’ América Latina en la historia mundial”⁷⁵; Glusberg estaba haciendo un esfuerzo tanto financiero como intelectual para buscar otra manera de vincularse con Occidente a través del posicionamiento del CAYC como una institución latinoamericana. Además, el centro puede ser visto como un fenómeno único, ligado a la contra-cultura de los setentas: a las redes de arte correo y la circulación de revistas de poesía experimental y visual independientes, desarrolladas fuera del mercado del arte. La visibilidad a nivel internacional que logró el CAYC no se repitió nunca más en ninguna institución artística argentina, privada o pública. La crítica de la actitud de Glusberg como director del CAYC se resume, sobre todo, a su relación con Occidente. Sin embargo, la estrategia de Glusberg no consistía únicamente en vender a Europa

⁷¹ Dussel, Enrique (2015). *Filosofías del Sur. Descolonización y transmodernidad*. México D.F.: Akal, 257.

⁷² *Ibid.*, 263.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, 264-265.

⁷⁵ *Ibid.*, 273.

occidental o América del Norte el “exotismo” de la cultura latinoamericana. Uno de los elementos de su táctica de posicionamiento en la escena artística mundial, el intento de generar redes internacionales desde la llamada “periferia” cultural, parece precursor respecto a las estrategias del mundo del arte contemporáneo.

En abril de 1971, Glusberg exponía su idea de crear AGALA—Asociación de Gente de Arte de Latino América—, que uniría a artistas, críticos y diversos profesionales del arte con el objetivo no solo de facilitar un intercambio dentro del continente, sino también de ganar autonomía frente a los centros culturales hegemónicos de Occidente.⁷⁶ Esta ambición de Glusberg de generar también a partir del CAYC redes marginales y rizomáticas de intercambio cultural, que excluyeran a los centros hegemónicos (o negaran su predominio cultural) dentro de América latina y entre los actores latinoamericanos y este-europeos, puede ser vista de manera negativa como un intento de institucionalizar varias redes de contactos transatlánticos no oficiales desarrollados gracias al arte correo.⁷⁷ No obstante, el mismo intento puede ser leído como una prueba de la defensa de la creación latinoamericana frente a los procesos de homogeneización cultural impulsados por el mercado de arte global occidental ya emergente en la época.

Tres meses después, en julio de 1971, el Grupo de Experiencias Estéticas de La Plata (Jorge de Luján Gutiérrez, Luis Pazos y Hector Puppo) anunció, en ocasión de la muestra “Arte de sistemas” en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, el secuestro de Glusberg. (Fig.

⁷⁶ Glusberg, Jorge (1971). *A.G.A.L.A.* Buenos Aires: CAYC.

⁷⁷ Vortice Argentina (2005). *Arte correo en Argentina*. Buenos Aires: Vortice Argentina Ediciones.

9) Los artículos de prensa falsificados y unas fotografías presentaban las circunstancias y sucesos de este acontecimiento apócrifo. Este proyecto puede entenderse como un grito generacional. Nació de la frustración de parte de los artistas jóvenes de la provincia argentina frente al ámbito artístico de la capital y su sistema de valores aburguesados, que no los reconocía ni les daba espacio para expresarse.⁷⁸ La condición para devolver a Glusberg a la sociedad, expresado en el *Comunicado a la población* distribuido durante la apertura de la muestra, era crear “una nueva comunidad”⁷⁹ de artistas que incluiría a los integrantes del grupo. Supuestamente secuestrado y retenido, Glusberg jugaba en este proyecto el rol del crítico de arte emergente y autoritario, con poder financiero y visibilidad internacional, cuya ignorancia respecto de los artistas jóvenes, todavía desconocidos para el público general y no consolidados en términos del mercado del arte, causaba una desilusión, o incluso una frustración. Quizás él nunca más pudo salir completamente de este rol. Pero eso no significa que el CAYC—una institución multifacética y, en muchos aspectos, controvertida y contradictoria—debería ser desvalorizada en los relatos sobre la historia del arte tanto argentino como mundial. **(Fig. 10)**

⁷⁸ Entrevista de la autora con Luis Pazos. [op. cit.].

⁷⁹ Glusberg, *Arte de sistemas*. [op. cit.], s. n.; Davis, *Luis Pazos*. [op. cit.], 76.



[Fig.9.] Grupo de Experiencias Estéticas (Luis Pazos, Héctor Puppo y Jorge de Luján Gutierrez), *Secuestro*, 1971, detalle del proyecto en el catálogo de “Arte de Sistemas”, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1971, Archivos de Luis Pazos y Héctor Puppo, La Plata.

jorge de luján gutiérrez
luis pazos
héctor j. puppo



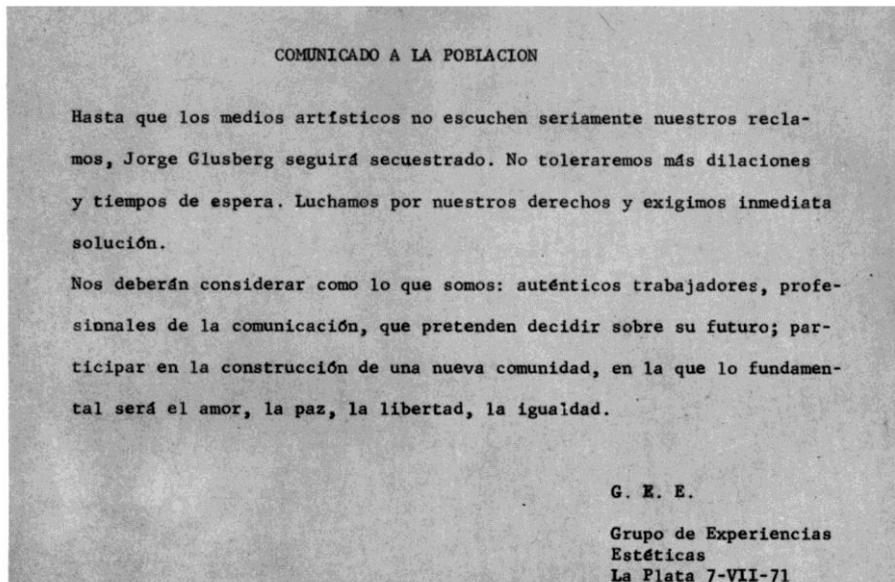
1969 Expo Internacional de Novísima Poesía, Instituto Torcuato Di Tella; Experiencias 69 I, Instituto Torcuato Di Tella. Experiencia presentada: "Señores, pasen y vean", audiovisual con representación en vivo; Arte de consumo, experiencia colectiva realizada por Jorge Romero Brest, Cámara Argentina de la Construcción, La Plata. 1970 Tercer Festival de las Artes, Tandil, experiencia presentada: "Excursión"; Escultura, Follaje y Ruidos, muestra colectiva organizada por el Centro de Arte y Comunicación, Plaza Rubén Darío, Buenos Aires. Experiencia presentada: "Homo Sapiens". 1971 Invitados a participar en la Séptima Bienal de París, Museo de Arte Moderno de París, Francia.

Obras presentadas por el grupo:

Cementerio (10 cruces: La igualdad, El cambio, El sexo, El ideal, La imaginación, La Paz, El amor, La comunicación, La libertad, La originalidad).

Secuestro (una información periodística).

La Cultura de la Felicidad (Máscara para uso obligatorio). Homo Sapiens (Video-tape) 30'.



[Fig.10.] Grupo de Experiencias Estéticas (Luis Pazos, Héctor Puppo y Jorge de Luján Gutierrez), *Secuestro*, 1971, detalle del proyecto en el catálogo de "Arte de Sistemas", Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1971, Archivos de Luis Pazos y Héctor Puppo, La Plata.

REFERENCIAS

Barriendos Rodríguez, Joaquín (2013). *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Bogucki, Janusz (1983). *Sztuka Polski Ludowej*. Varsovia: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

Buffone, Xil (2004). Los expedientes Glusberg. *Ramona. Revista de artes visuales*, 38, 56-85.

Camnitzer, Luis, Farver, Jane y Weiss, Rachel (1999). *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. Nueva York: Queens Museum of Art.

Camnitzer, Luis (2007). *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press.

Camnitzer, Luis (2013). *On Art, Artists, Latin America and Other Utopias*. Austin: University of Texas Press.

Davis, Fernando (2013). *Luis Pazos. El "fabricante de modos de vida". Acciones, cuerpo, poesía*. Buenos Aires: Document Art.

Day, Pip (2012). Locating '2,972,453': Lucy R. Lippard in Argentina. In Butler, Cornelia (ed.). *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74*. Londres: Afterall Books, 78-97.

Dussel, Enrique (1992). *1492. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. Madrid: Nueva Utopía.

Dussel, Enrique (1999). *Posmodernidad y Transmodernidad, Diálogos con la filosofía de Gianni Vattimo*. Puebla: Universidad Iberoamericana, Plantel Golfo Centro.

Dussel, Enrique (2015). *Filosofías del Sur. Descolonización y transmodernidad*. México D.F.: Akal.

García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo.

García Canclini, Néstor (1999). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.

Giunta, Andrea G. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.

Glusberg, Jorge (1969). *Primera muestra del Centro de Estudios de Arte y Comunicación de la Fundación Interdisciplinaria presentada en la Galería Bonino de Buenos Aires*. Buenos Aires: CAEC.

Glusberg, Jorge (1971). *A.G.A.L.A.* Buenos Aires: CAYC.

Glusberg, Jorge (1971). *Arte de sistemas*. Buenos Aires: CAYC.

Glusberg, Jorge (1971). *El arte como idea en Inglaterra*. Buenos Aires: CAYC.

Glusberg, Jorge (1971). *From Figuration Art to Systems Art in Argentina*. Buenos Aires: CAYC.

Glusberg, Jorge (1971). *Joseph Kosuth. El arte como idea como idea*. Buenos Aires: CAYC.

Glusberg, Jorge (1971). *Nueve días con Dennis Oppenheim en el Centro de Arte y Comunicación*. Buenos Aires: CAYC.

Glusberg, Jorge (1972). *Arte de sistemas en la III Bienal de arte Coltejer. Medellín, Colombia*. Buenos Aires: CAYC.

Glusberg, Jorge (1972). *Arte e ideología (Arte de sistemas II), CAYC al aire libre*. Buenos Aires: CAYC.

Glusberg, Jorge (1972). Carta de Jorge Glusberg a Walter Zanini del 16 de marzo de 1972. Archivo del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, FMACUSP 0046/003 UJ, Carta 16/03/1972.

Glusberg, Jorge (1972). *Duplicados de telegramas y cartas recibidas a raíz de la clausura de "CAYC al Aire Libre"*. Buenos Aires: CAYC.

Glusberg, Jorge (1972). Ideología y arte de sistemas. In: *5 artistas en arte de sistemas*. Buenos Aires: Galería van Riel.

Glusberg, Jorge (1972). *New Closing Date of [the]Show Towards a Profile of Latin American Art*. Buenos Aires: CAYC.

Glusberg, Jorge (1973). Carta de Jorge Glusberg a Walter Zanini del 12 de diciembre de 1973. Archivo del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, FMACUSP 0046/003 UJ, Carta 12/12/73.

Glusberg, Jorge (1973). *Festival de la vanguardia húngara*. Buenos Aires: CAYC.

Glusberg, Jorge (1973). *Homenaje a Salvador Allende en el CAYC*. Buenos Aires: CAYC.

Glusberg, Jorge (1974). *Hungría 74 en el CAYC*. Buenos Aires: CAYC.

Glusberg, Jorge (2004). El CAYC (26 años). 1968-1994. In: *Siglo XXI Las transformaciones del arte: Homenaje a Virtú Maragno 1928-2004*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 4, 59-69.

Groh, Klaus (1972). *IAC-International Artist's Cooperation Newsletter (Help! Jorge Glusberg is wanted by the Argentinian police)*. Oldenburg: IAC.

Grupo de Experiencias Estéticas (1971). *Experiencias*. Buenos Aires: CAYC.

Grupo de Experiencias Estéticas (1971). *Imágenes*. Buenos Aires: CAYC.

Herrera, María José (2014). *Cien años de arte argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Herrera, María José, y Marchesi, Mariana (2013). *Arte de sistemas. El CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional*. Buenos Aires: Fundación OSDE.

Lippard, Lucy R. y Chandler, John (1968). The Dematerialization of Art. *Art International*, 12, 2, 31-36.

Lippard, Lucy y Glusberg, Jorge (1970). *2,972,453*. Buenos Aires: CAYC.

Lippard, Lucy R. (1973). *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*. Nueva York: Praeger.

Longoni, Ana (2007). Otros Inicios del Conceptualismo (argentino y latinoamericano). *Papers d'Art*. 93, 2º semestre. 65-73, 155-158, 202-205.

Longoni, Ana (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierda en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.

Mitter, Partha (2008). Decentering Modernism: Art History and Avant-garde Art from the Periphery. *Art Bulletin*, 90, 4, 531-548.

Mosquera, Gerardo (2002). Goodbye identidad, welcome diferencia: del arte latinoamericano al arte desde América Latina. *Arte en América Latina: tránsitos globales*. In: León, Rebeca (ed.). *Arte en América Latina y Cultura Global*. Santiago de Chile: Facultad de Artes, Universidad de Chile, 123-137.

Piotrowski, Piotr (2015). The Global NETwork. An Approach to Comparative Art History. In: Joyeux-Prunel, Béatrice, Dossin, Catherine y DaCosta Kaufmann, Thomas (eds.). *Circulations in the Global History of Art*. Farnham: Ashgate, 149-165.

Renzi, Juan Pablo (1971). *La Nueva moda (Panfleto número 3)*. Buenos Aires: CAYC.

Vindel, Jaime (2014). *La Vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*. Madrid: Brumaria.

Vortice Argentina (2005). *Arte correo en Argentina*. Buenos Aires: Vortice Argentina Ediciones.

Wallerstein, Immanuel (1976). *The Modern World-System: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. Nueva York: Academic Press.

ENTREVISTAS

Cytlak, Katarzyna. Entrevista con László Beke, Budapest, 20 de diciembre de 2014.

Cytlak, Katarzyna. Entrevista con Luis Pazos, La Plata, 20 de agosto de 2017.