

Intervenciones críticas del artista argentino Leandro Katz a inicios de los años setenta entre Buenos Aires y Nueva York

CRITICAL INTERVENTIONS OF THE ARGENTINE ARTIST LEANDRO KATZ
AT THE BEGINNING OF THE SEVENTIES BETWEEN BUENOS AIRES AND
NEW YORK

Graciela Pierangeli

Universidad Nacional Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina

<https://orcid.org/0009-0002-4581-668X>

grapierg@gmail.com

RESUMEN: El presente artículo aborda una serie de intervenciones realizadas por el artista argentino Leandro Katz a inicios de los años setenta, en el marco de acciones y exposiciones impulsadas por el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAyC), un espacio interdisciplinar que promovió las prácticas experimentales y la producción teórica sobre el arte latinoamericano y llevó adelante una política de exposiciones articuladas en torno a la creación de una red de vínculos entre instituciones alternativas, artistas y teóricos. Desde mediados de los años sesenta, Katz se encontraba trabajando fuera del territorio e inserto en la escena neoyorquina, signada por una actitud antiinstitucional y alternativa entre los artistas asociados a los conceptualismos. En este artículo, nos centraremos en una serie de intervenciones performáticas que Katz realiza en 1972 en Buenos Aires, una contribución no solicitada a la III Bial Coltejer de Medellín (1972) y su participación en diversas agrupaciones de artistas que lo acercan a los debates en torno al boicot a la XI Bial de San Pablo (1971). Nos proponemos

revisar algunas de las acciones de intercambio impulsadas o acompañadas por el CAyC, en las cuales participó Leandro Katz, y acercarnos a la prolífica y poco conocida trayectoria temprana de Katz.

PALABRAS CLAVE: Leandro Katz, Centro de Arte y Comunicación, conceptualismos, arte latinoamericano, Luis Camnitzer.

ABSTRACT: This article deals with a series of interventions carried out by the Argentine artist Leandro Katz at the beginning of the seventies, within the framework of actions and exhibitions promoted by the Center for Art and Communication of Buenos Aires (CAyC), an interdisciplinary space that promoted experimental practices and theoretical production around Latin American art and which carried out an exhibition policy articulated around the creation of a network of links between alternative institutions, artists and theorists. Since the mid-sixties, Katz has been working outside the territory and inserted in the New York scene, marked by an anti-institutional and alternative attitude, among the artists associated with conceptualism. We will focus on a series of performative interventions that Katz carried out in 1972 in Buenos Aires, an unsolicited contribution to the III Coltejer Biennial of Medellín (1972) and his participation in various groups of artists that brought him closer to the debates around the boycott of the XI Biennial of Sao Paulo (1971). This article intends to review some of the exchange actions promoted or accompanied by the CAyC, in which Leandro Katz participated, as well as an approach to the prolific and little-known early career of Katz.

KEYWORDS: Leandro Katz, Centro de Arte y Comunicación, Conceptualism, Latin American Art, Luis Camnitzer.

INTRODUCCIÓN

A fines de los años sesenta, la renovación de las instituciones artísticas en Argentina vio la emergencia de actores culturales como el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAyC), un espacio interdisciplinar que promovió las prácticas artísticas experimentales y que buscó articular una red de comunicación entre artistas y críticos latinoamericanos y sus pares argentinos, fomentando también su proyección en la

escena internacional. En este artículo, nos proponemos revisar algunas de las acciones de intercambios impulsadas por el CAyC y acercarnos a los momentos iniciales de la trayectoria artística de Leandro Katz. Para ello, nos enfocaremos en una serie de intervenciones performáticas que Katz realiza en 1972 en Buenos Aires, una contribución no solicitada a la III Bienal Coltejer de Medellín (1972) y la inserción de Katz en diversas agrupaciones de artistas que proponen un cuestionamiento a las instituciones, a través de las cuales participa en los debates en torno al boicot a la XI Bienal de San Pablo (1971). Para ello, analizaremos textos programáticos, textos de catálogos, notas de prensa, gacetillas y entrevistas. Desde un abordaje contextual, nos referiremos a los debates que atraviesan el campo intelectual latinoamericano de la época como “interpelados por el sino revolucionario y el rol del arte dentro del proceso de transformación colectiva que se vislumbra como inexorable” (Longoni, “Poeta trashumante” 85-86). Al tiempo que la teoría de la dependencia, sostenida desde varias disciplinas, se presenta como “un modo de explicar durante los setenta la situación de los países latinoamericanos” (Herrera, *Cien años* 187), nos interesa abrir la posibilidad de indagar en los intercambios entre escenas y poner de relieve las redes de artistas e intelectuales, así como las estrategias de los artistas, grupos y formaciones de artistas latinoamericanos para posicionarse y autogestionarse.

EXPERIMENTALISMO Y ALTERNATIVIDAD

El fin de la década del sesenta se encontró atravesado por una serie de tensiones que redefinieron el campo cultural de la Argentina tanto a nivel nacional como internacional. Si bien existen múltiples trabajos que han centrado su mirada en el campo cultural argentino de los años sesenta y setenta, tomaremos como referencia la caracterización de su dinámica como una articulación entre modernización institucional y emergencia de tendencias plásticas vanguardistas (Longoni y Mestman 40-44). Para el ámbito porteño, los autores han considerado la consolidación de un circuito institucional modernizador y señalan una posición protagónica del Instituto Di Tella¹ como agente impulsor y dinamizador de las corrientes

¹ Desde 1963 y dirigido por Jorge Romero Brest, el Instituto Di Tella había sido una referencia insoslayable para las prácticas experimentales. Dentro de este

experimentales². Hacia mediados de la década, surgió una multiplicidad de tendencias artísticas caracterizadas por la experimentación, un fenómeno que se producía simultáneamente en la escena internacional. Esta voluntad experimental tendía a un desplazamiento del interés en las características objetuales de la obra hacia una materialidad de otro orden, que “focaliza en conceptos o procesos que se desatan a partir de situaciones creadas por ese objeto” (Longoni y Mestman 59). Aquí puede hablarse de una ampliación del campo de lo que se considera “artístico”, pues los artistas se apropian de materiales ajenos al arte que adoptan formatos diversos (fotografías, comunicaciones telefónicas, documentos, películas, entrevistas, textos, etcétera). En este sentido, se prioriza la obra seriada, procesual y no artesanal, junto a una ampliación del público, incorporando la calle y los medios de comunicación como espacios de circulación. Asimismo, surgieron también una serie de agrupaciones y formaciones de artistas que fueron agentes de la renovación a nivel de las instituciones³.

En esta coyuntura, situaremos al Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAyC) como un actor emergente a fines de la década. El nuevo centro fue fundado en 1968 por el empresario, crítico y gestor

circuito modernizador, otras instituciones en las que se exponían las nuevas tendencias experimentales fueron el Museo de Arte Moderno y las galerías Lirio y Arte Nuevo (Herrera, *Cien años 185-220*).

² En “La comunicación como un *happening* global” se sitúa a las prácticas experimentales de los años sesenta en el contexto de la Guerra Fría y la emergencia de diversas revoluciones y dictaduras, señalando la importancia de reconocer que este proceso se estaba produciendo simultáneamente en forma global. La autora toma como casos las “redes de colaboración entre científicos, industria y artistas: por ejemplo, la que se desplegó desde Nueva York con la EAT (Experiments in Art and Technology) fundada en 1967 por Billy Klüver y Robert Rauschenberg, o la que se extendió en Buenos Aires con el Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), que desde 1963 se estructuraba a partir de la coexistencia de distintos departamentos o áreas artísticas (Giunta, *La comunicación* 171-190).

³ Son múltiples los trabajos teóricos que se refieren a las *Experiencias visuales 1967* y las *Experiencias 68*, realizadas en torno del Instituto Di Tella, como el momento de radicalización de las propuestas estéticas y el abandono de las instituciones por algunos sectores de la vanguardia. Asimismo, se señala en la experiencia de *Tucumán Arde* (1968) la adopción de procedimientos artísticos apropiados de formas de operar propias de las acciones políticas radicalizadas. Para más detalle, véase Giunta; Longoni y Mestman.

Jorge Glusberg e irrumpió en el campo artístico porteño al año siguiente. Durante los setenta, el centro fue uno de los actores culturales de referencia para las tendencias experimentales del arte argentino⁴. Su sede, en la calle Viamonte 452, fue un espacio de reunión de artistas e intelectuales y ha sido entendida como una instancia superadora y capitalizadora de muchas de las tendencias incipientes en los últimos años del Instituto Di Tella, que cerró sus puertas en 1970 (Herrera, “Hacia un perfil” 11-13).

El surgimiento del CAyC, y sus primeros años de funcionamiento, se enmarcan en un periodo de gobierno dictatorial –la “Revolución Argentina”–, con un inestable interregno democrático que desembocó, en 1976, en el Proceso de Reorganización nacional. El clima cultural represivo, sobre todo en los ámbitos oficiales, generó un desplazamiento de actores hacia espacios más informales. En este sentido, el CAyC estuvo ligado a un grupo de profesores disidentes de la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires quienes, tras la intervención militar a la universidad en 1966, crearon la Fundación de Investigación Interdisciplinaria (Marchesi y Riccardi 576). Como hemos dicho, Jorge Glusberg impulsó y dirigió la iniciativa con el objetivo de promover proyectos “donde el arte, los medios tecnológicos y los intereses de la comunidad se planteen una integración interdisciplinaria” (CAyC, *Qué es el CAyC* s/p), tal como puede leerse en la gacetilla de presentación que describe el carácter y los objetivos del centro. La confluencia de artistas, sociólogos, lógicos, matemáticos, críticos de arte y psicólogos conformó un espacio que funcionó como sala de exposiciones, centro de estudios y plataforma de difusión (*ibid.*).

En un principio, el nuevo centro estuvo más ligado a la investigación entre arte y cibernética. Sin embargo, a partir de 1970 se evidencia un giro hacia las tendencias no convencionales, como el arte en la calle y las acciones estético-políticas. En este artículo, tomaremos algunos aspectos relevantes de los primeros años –desde 1970 hasta mediados de la década–, cuando se comenzó a evidenciar un cambio de rumbo en los posicionamientos teóricos y en las estrategias de gestión⁵.

⁴ El otro actor de referencia en el campo artístico era el Museo Nacional de Bellas Artes, una institución oficial que respondía a los parámetros de museo tradicional, en tanto formador del canon (Marchesi y Riccardi 576).

⁵ En este trabajo nos centraremos únicamente en los primeros años de funcionamiento del CAyC. Para un análisis completo del recorrido del centro y sus

Otro de los aspectos que caracterizó al CAyC fue su carácter internacionalista. Si bien este rasgo estuvo presente desde sus inicios, fue a partir de mediados de la década cuando se intensificaron los esfuerzos para insertarse en los circuitos extranjeros. Estas estrategias se sumaban a las iniciativas para dar a conocer las tendencias experimentales extranjeras en el ámbito local, así como la presencia de críticos extranjeros que impartieron seminarios y realizaron exposiciones, como es el caso de Lucy Lippard y Charles Harrison, que realizaron exposiciones de arte conceptual en el CAyC (2.972.453 y *Art as Idea from England*, respectivamente)⁶. En ambos casos, se trató de exposiciones en las cuales participaban artistas locales junto a artistas internacionales. Hubo también exposiciones de artistas extranjeros, como las de los artistas estadounidenses Douglas Davis, Dennis Oppenheim y Joseph Kosuth.

Fue así como el CAyC logró afianzar diversas redes de intercambio. En ese marco, la estrategia curatorial de Glusberg se adaptó a un circuito contemporáneo compuesto por nuevos espacios y centros culturales que surgieron en Europa, impulsados por renovadas políticas culturales de los años sesenta y setenta. Las exposiciones y actividades que promovió el CAyC se desarrollaron en estos ámbitos, creados para dar cabida al arte contemporáneo (Marchesi y Herrera, *Arte de sistemas* 77-78).

Una de las claves para el afianzamiento de estrategias de inserción internacional fue el contexto local y regional. Por un lado, como respuesta a la censura oficial durante el gobierno dictatorial y, por otro, por la escasez de políticas culturales oficiales. En la producción textual de Glusberg, la alusión al contexto se tornó programática, al plantear que no existe “un arte de los países latinoamericanos”, pero puede hablarse de “una problemática propia”, vinculada a la realidad social y política de la región, la cual no puede dejar de aparecer en las producciones culturales. Es aquí donde reside la “apertura” propuesta por la “nueva

estrategias institucionales, puede consultarse el catálogo de la exposición curada por María José Herrera y Mariana Marchesi, *Arte de sistemas: el CAyC y el proyecto de un nuevo arte regional* (2013) y el artículo de Natalia Pineau, “El Cayc: la reconstrucción de un programa institucional” (2022).

⁶ En su libro sobre la desmaterialización, Lippard habla sobre la muestra 2.972.453, realizada en el CAyC (Buenos Aires, noviembre de 1970). La exposición fue organizada por Lucy R. Lippard, como una continuación extraoficial de las exposiciones 557.087, de Seattle (1969), y 955.000, de Vancouver (1970). Ninguno de los artistas estaba en las exposiciones anteriores (Lippard 292).

avanzada artística argentina”: la propuesta de un “conceptualismo ideológico (...) que emerge como consecuencia de una problemática regional que utiliza una metodología común a diferentes contextos” (Glusberg s/p). Una lectura contextual también permite entender la paradoja de que “si bien desde el punto de vista estructural el CAyC funcionó como una institución”, tanto los contenidos alternativos que acogió como las estrategias de gestión que adoptó en sus primeros años “lo asimilan a la flexibilidad de las formaciones culturales independientes” (Herrera, *Cien años* 189).

Ahora bien, llegados a este punto, nos ocuparemos de delinear un perfil del CAyC como plataforma curatorial. El proceso de experimentación y desmaterialización de las prácticas artísticas propició diseños expositivos alternativos, que significaron una ruptura del modelo del “cubo blanco” modernista. Durante los primeros años de funcionamiento del centro, convivían diferentes modelos de exposiciones: uno de ellos fue el de las exposiciones callejeras realizadas en Buenos Aires. Estas exposiciones implicaron una ampliación de los espacios de circulación, situando las obras por fuera de los ámbitos tradicionales, en un gesto de acercamiento a la vida cotidiana (Glusberg y Grupo de los Trece s/p). Paralelamente, se articularon modelos de producción de obras y exhibiciones transportables que, además de insertarse en la tendencia conceptualista internacionalmente dominante, lidiaban exitosamente con las dificultades generadas por la censura y la represión en el ámbito cultural. Estos dispositivos implicaban diseño espacial, montaje, tarjetas nomencladoras de obra, iluminación y textos didácticos, además de una metodología de producción de las obras *ad hoc*⁷. Esta operatoria se utilizó para *Arte de Sistemas I*, de junio de 1971, y se replicó en decenas de exposiciones como un modo de “capitalizar la actitud antiinstitucional y alternativa que en ese momento el CAyC compartía con otros centros de arte semejantes ya existentes en las capitales europeas y de Estados Unidos” (Herrera, “Hacia un” 23-24).

⁷ El artista invitado realizaba una imagen inscripta en un formato estandarizado, reproducible y fácilmente trasladable. Las estampas, todas del mismo tamaño, cumplían con los códigos de exhibición: incluían la ficha identificadora (autor, título, año) y se montaban sobre una pared o panel para su mayor legibilidad en un relato especializado.

REDES INTERNACIONALES: LO LATINOAMERICANO FUERA DEL TERRITORIO

La convulsionada escena neoyorquina de los años sesenta, donde se encontraban residiendo o de paso muchos artistas y escritores argentinos y latinoamericanos –como Leandro Katz y Jorge Glusberg, ya entonces impulsor del CAyC–, ha sido caracterizada por el cruce de dimensiones como la revolución sexual, la radicalización política contra la guerra de Vietnam, la experimentación con drogas, la antiinstitucionalidad artística y una efervescencia cultural desconocida (Longoni, “Poeta trashumante 65, 111”⁸). De esta escena, nos interesa particularmente la trama de relaciones en las que se insertó Katz, que fue el grupo de los poetas ligados a las tendencias preconceptualistas y a los artistas conceptualistas. Además, nos interesa señalar la participación de Katz en grupos y formaciones de artistas ligados a la crítica institucional, así como en los grupos que se focalizan en los debates sobre el arte latinoamericano. Con el objetivo de delinear un perfil de los debates, hemos considerado los que tuvieron lugar en relación con las protestas de los artistas en torno a las críticas al Center for Inter-American Relations de Nueva York (CIAR, actual Americas Society) y a la XI Bienal de San Pablo.

Leandro Katz⁹ residió desde 1965 en Nueva York, donde se quedó por varias décadas, luego de viajar por Latinoamérica desde Argentina. Katz es artista visual, escritor y cineasta; sin embargo, su aproximación al arte se dio desde la literatura. Tempranamente, hay indicios de su inclusión en la red de relaciones articulada en torno a distintas revistas de poesía latinoamericana. Además, había establecido algunos contactos

⁸ En la caracterización de la trama de relaciones en las que se inserta Leandro Katz en Nueva York, seguiremos el ensayo de Longoni, elaborado a partir de conversaciones con el artista. Salvo que se indique lo contrario, las citas de este apartado corresponden a dicha publicación.

⁹ Leandro Katz (Buenos Aires, 1938) es un artista visual, escritor y cineasta, conocido principalmente por sus películas e instalaciones fotográficas. Vivió en Nueva York desde 1965 hasta 2006, y allí realizó actividades tanto académicas como artísticas. Desde 2006 reside nuevamente en Buenos Aires. En 1960, Katz comenzó a viajar desde Buenos Aires al norte argentino y luego por América Latina. Durante su itinerancia de varios años, escribió poesías y realizó ediciones experimentales. En sus viajes toma contacto con las culturas antiguas y además se involucra con artistas y poetas locales, construyendo una red de amistades perdurables.

entre poetas norteamericanos como Paul Blackburn, John Ashbery, Carol Bergé y Anne Waldman, integrándose a esta escena a su llegada. Aun así, “ya había pasado de la literatura a un trabajo más visual. No a una poesía concreta, sino que trabajaba con el lenguaje en un sentido conceptual” (Alonso 210). En los años setenta, comenzó a hacer cine y fotografía y trabó amistades con artistas como Hélio Oiticica, Marcelo Bonevardi, Robert Smithson, Joseph Kosuth y Laurence Weiner, y se vinculó con muchos de los artistas y escritores argentinos y latinoamericanos que vivían o estaban de paso allí, entre ellos Jorge Glusberg, que iba con frecuencia a Nueva York.

Hacia fines de los años sesenta, se produjo un proceso de radicalización y desinstitucionalización que afectó a la sociedad en general y a los intelectuales en particular, que en Europa se manifestaron principalmente como movimientos estudiantiles y obreros en episodios como el “Mayo francés” o las revueltas de Praga. En el ámbito estadounidense, tuvieron lugar las luchas por los derechos civiles de los afroamericanos, por los derechos de personas homosexuales y el movimiento feminista. En medio del clima de protestas callejeras y cuestionamiento de las instituciones, la escena artística neoyorkina entró en un nuevo proceso de radicalización con la fundación de la Art Workers’ Coalition (AWC), una asociación que operó en Nueva York entre 1969 y 1970 con el objetivo de transformar las relaciones entre museos y artistas y que también defendió los derechos del público. Participaron de esta asociación tanto Katz como Frederick Ted Castle, Lucy Lippard, John Perreault y Carl André, junto a otros artistas, activistas y teóricos. Este colectivo utilizó tácticas assemblearias y sindicales para presionar a los museos y otras instituciones de lucha antibelicista y a favor de derechos civiles. Katz también participó en The Catalog Committee of Artists Meeting for Cultural Change (AMCC). Ambos movimientos se plantearon un nuevo modelo de trabajo artístico que condujo a una serie de reivindicaciones gremiales y una trama de solidaridades que cuestionaron el estatuto tradicional del artista. Se hacían huelgas y protestas contra el sistema de legitimación institucional (en especial contra el MoMA) y sus políticas de exclusión de mujeres y latinos. Se había instalado, además, el debate y la controversia acerca de la categoría de “arte latinoamericano”:

Hay un movimiento de artistas neoyorkinos en contra de las instituciones y a la vez hay un deseo de los artistas latinoamericanos de entrar en la discusión acerca de que es el arte latinoamericano y hay controversia entre artistas puertorriqueños, centroamericanos, chicanos, sudamericanos (Longoni, “Poeta trashumante” 92).

Esta cita nos da pie a considerar un factor contextual en el que se insertan las prácticas artísticas llevadas adelante por los artistas latinoamericanos, incluyendo a los residentes en Nueva York. Se trata del “giro latinoamericanista”, que ha sido analizado por Fabiana Serviddio, que se focaliza en las circunstancias históricas de las relaciones entre las Américas. Como hemos mencionado, al esbozar la caracterización del campo artístico argentino desde mediados de los años sesenta se evidencia una crítica al imperialismo norteamericano y sus programas para Latinoamérica. Desde mediados de esa década, el planteo de un arte de la “resistencia” y la denuncia de las políticas imperialistas en la esfera cultural comenzaba a crear un clima adverso a una posición internacionalista y recolocaba la pregunta por la identidad regional. Así, los movimientos decoloniales funcionaron como motor de los movimientos de la resistencia del Primer Mundo, donde son más tardías¹⁰.

Dentro de este panorama general hubo temas que sensibilizaron particularmente a los latinoamericanos, como el asesinato de Ernesto “Che” Guevara, la revolución cubana y el bloqueo, así como la instauración de gobiernos dictatoriales represivos en muchos países latinoamericanos. Este último punto se ha entendido como parte del cambio en las políticas de relaciones interamericanas desde el apoyo al desarrollo económico hacia la imposición de orden político. Esta escalada de desconfianza fue la antesala de la crisis que atravesaron, a comienzos de los setenta, instituciones como el Center for Inter-American Relations (CIAR) de Nueva York, “que si bien se propuso como un ámbito para mejorar las relaciones panamericanas funcionó, principalmente, como un espacio de debate productor de recursos útiles a los intereses norteamericanos

¹⁰ Así entendido, el conglomerado de significaciones que, en términos políticos, estéticos, culturales y teóricos implica a los sesenta sería un fenómeno emanado desde los movimientos de emancipación y descolonización acontecidos en los escenarios latinoamericanos y africanos y que culminaron en sucesos represivos operados desde el primer mundo, tales como los golpes de Estado en los territorios latinoamericanos (Jameson).

en la región” (Serviddio 2). El CIAR fue un espacio de referencia de los artistas latinoamericanos residentes. Sin embargo, las relaciones entre el grupo de artistas y la institución distaban mucho de ser pacíficas. En efecto, el CIAR fue cuestionado por propiciar políticas de penetración cultural en el continente, tal como se evidencia en los numerosos textos, declaraciones y entrevistas a los artistas. Este momento ha sido entendido como un punto de inflexión que dio pie a la politización de un grupo de artistas e intelectuales de la diáspora al crear el grupo Museo Latinoamericano y luego el Movimiento por la Independencia Cultural de Latinoamérica (MICLA), que llevaron adelante un boicot contra el CIAR, en 1970, y contra la XI Bienal de San Pablo de 1971, en cuanto acto cultural propiciado por el gobierno militar establecido en Brasil (Camnitzer, *Didáctica* 23-56). Durante este periodo, Leandro Katz tomó parte activa en las reuniones de artistas latinoamericanos residentes en Nueva York, siendo uno de los miembros fundadores del grupo denominado Museo Latinoamericano¹¹ y organizando, como miembro activo de este grupo, la publicación del catálogo *Contrabiennial* (Iglesias Lukin, “Contrabiennial: Redefining” 3).

El grupo llamado Museo Latinoamericano se trataba de un museo conceptual, en el cual los talleres de los miembros conformaban “el museo”, al que se sumaron también algunos artistas norteamericanos. El funcionamiento de la agrupación estuvo signado por tensiones y discrepancias que dieron lugar a la separación de un grupo radicalizado que pasó a conformar el MICLA. Sin embargo, ambas agrupaciones publicaron de manera conjunta el libro-catálogo *Contrabiennial*, en 1971, como un llamado al boicot de la XI Bienal de San Pablo. El libro era estéticamente heterogéneo, incluyendo a artistas de diferentes generaciones y movimientos. No obstante, sus organizadores fueron parte del desplazamiento hacia el conceptualismo que estaba teniendo lugar. *Contrabiennial* fue una instancia de intersección entre las búsquedas conceptuales y la identificación política para la comunidad de residentes en Nueva York. Se trató, por lo tanto, de una manifestación del

¹¹ El documento fundacional del grupo Museo Latinoamericano fue firmado en febrero de 1971 por Arnold Belkin, Leandro Katz, Rubens Gerchman, Leonel Góngora, Luis Molinari Flores, Alejandro Puente y Rolando Peña. Luis Camnitzer, Eduardo Costa, Liliana Porter, Teodoro Maus, Carla Stellweg y Luis Wells, entre otros, se sumaron pronto a las reuniones a partir de entonces (Iglesias Lukin, “Contrabiennial: Latin American” 75).

conceptualismo latinoamericano que identificó las prácticas artísticas latinoamericanas como modos de intervención estético-política. En este sentido, se desviaba de las categorizaciones sostenidas al respecto por el sistema artístico hegemónico. En los textos-manifiesto que cada uno de los grupos incluyó en la publicación de *Contrabiennial*, se hace patente el tenor de los debates y controversias sostenidos entre ambos grupos. En el caso del Museo Latinoamericano, el debate se centraba en lo artístico y en la crítica institucional, en contraste con la crítica antiimperialista llevada adelante por el MICLA (Camnitzer, “The Museo”).

En relación con este cuestionamiento, son pertinentes las reflexiones de Martha Rosler acerca de la criticidad en el arte. La autora considera que, de la mano de la desmaterialización, se ha dado un cuestionamiento de los tópicos modernistas a través de la producción de objetos múltiples a bajo costo, la autodistribución, las colaboraciones interdisciplinarias y la intrusión del lenguaje. Asimismo, ha entendido a los conceptualismos como modos de análisis e intervenciones simbólicas, ya sea al interior de las instituciones o a través de acciones públicas y visibles. Sin embargo, Rosler considera que el cuestionamiento de la institucionalidad, si es planteado desde las propias instituciones, aparece como un asunto paradójico (46-49; 52-53).

En esta discusión podemos situar también la confrontación pública entre ambos grupos de artistas. Reconstruir los términos de esta polémica implica poner en foco una serie de problemas en torno a una de las principales apuestas del programa crítico del conceptualismo latinoamericano, que es el rol de la pedagogía, sin desligarlo, a su vez, de otras cuestiones centrales, como la función de la desmaterialización en las prácticas latinoamericanas. Para Camnitzer, principal referente del MICLA, a diferencia de las prácticas hegemónicas derivadas del minimalismo, en las prácticas latinoamericanas se responde a la búsqueda de claridad en la traducción de intenciones e ideas sin desligarse de un proceso pedagógico y de concientización. En efecto, se trata de “dar a conocer lo que está pasando”, tal como puede leerse en las proclamas del MICLA en el catálogo *Contrabiennial* y en las declaraciones de los artistas sobre el proyecto de crear un museo latinoamericano —que pudiera funcionar como centro de reunión de la comunidad creativa latina y como espacio para desarrollar un programa de actividades culturales y de diseminación “información moral” respecto a la censura y la repre-

sión de actividades culturales—. Katz, aunque fue uno de los miembros fundadores de este grupo, señala la paradoja de crear un museo —aun si se trata de un museo utópico, una entelequia— justamente cuando la institución museal estaba siendo cuestionada.

Sin embargo, tal como advierte Fernando Davis (“Entrevista” s/p), es necesario recuperar toda la complejidad de estas prácticas disruptivas para menguar el peligro de que sean entendidas solo como alteridad disidente. En este sentido, podemos entender que la estrategia de crear el museo latinoamericano supo vislumbrar la conformación de una comunidad de artistas y contribuir al cuestionamiento del canon museal, poniendo de relieve la necesidad de repensar el rol del artista y redefinir el rol social de los museos. De esta forma, el museo puede ser tanto una posibilidad de revertir la instrumentalización de la disidencia y utilizarla como herramienta transformadora, como un proceso de aprendizaje y construcción de comunidad.

EL PROYECTO DE LEANDRO KATZ EN BUENOS AIRES

Como esbozamos en el apartado anterior, la trayectoria temprana de Katz fue multifacética en varios sentidos: participó a la vez en varias agrupaciones de artistas, tanto latinoamericanos como internacionales, y desplegó su accionar en múltiples direcciones, formatos y disciplinas. Al rememorar los momentos iniciales de su trayectoria, el artista consideró que fue a partir del contacto con Jorge Glusberg que comenzó a exponer más sistemáticamente. Glusberg se había interesado en la serie de piezas que él estaba realizando en torno al lenguaje y fue en esa coyuntura que Katz regresó a Argentina, luego de once años, para exponer en el CAyC en 1972 (Alonso 211). Al igual que otros poetas en Nueva York, Katz comenzó a interesarse en formas de arte que iban más allá de la palabra, deslizándose hacia el arte conceptual e incorporando luego el cine y la fotografía en sus obras. Sin embargo, su obra se desmarcó del conceptualismo hegemónico y de la severidad del minimalismo norteamericano.

En mayo de 1971, Katz comenzó a realizar la serie de obras denominada *21 columnas del lenguaje*, según lo registró Lucy Lippard en su libro *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*,

quien fue una de las teóricas que valorizó los aportes de las producciones de los artistas migrantes a la escena neoyorkina. Este proyecto era una serie de rollos de papel escritos a máquina e instalaciones monumentales imaginarias que el artista caracterizó como columnas de palabras que llegan hasta el límite de la atmósfera (Katz y Reynaud 28-29). Cada una de las piezas eran rollos de papel que “surgían pensando en la literatura como una acumulación de palabras en cualquier orden arbitrario, evitando cualquier tipo de asociación o construcción gramatical” (Alonso 211). De este modo, implican un cuestionamiento al lenguaje, al tensionar con su función articuladora. Para la realización de las piezas se utilizaban rollos de papel de calculadora y luego materiales más sofisticados, como el papel de arroz. Con una rara máquina de escribir, de tipografía grande y que solo escribía en mayúsculas, fueron escritas largas listas de palabras a las que luego se les inyectaba acuarelas en los costados del rollo de papel. El cromatismo es uno de los elementos que desmarca las piezas de Katz de la rigidez del conceptualismo minimalista norteamericano.

Una particularidad en la trayectoria artística de Katz es la recurrencia a referencias teóricas y literarias: Jorge Luis Borges, Roland Barthes, Guy Debord y Raoul Vaneigem. Para el caso de sus columnas de palabras, el artista señala que surgen de la lectura de *Elementos de semiología* (1964), donde Barthes habla del lenguaje como una construcción arquitectónica (Katz y Reynaud 28-29). Las piezas de la serie *21 columnas del lenguaje*, pueden entenderse como un *work in progress*, cuyo proceso de realización articuló distintas instancias e involucró un aspecto particular en la trayectoria de Katz: su participación en proyectos editoriales. En Nueva York, junto con el artista David Lee y el escritor Frederick Ted Castle llevaron adelante la editorial independiente The Vanishing Rotating Triangle [El Triángulo Rotador Evanesciente]. Con ella, publicaban textos literarios y libros de artista en ediciones realizadas con escaso presupuesto, donde daban a conocer autores e ideas de avanzada. El sello editó varias propuestas conceptuales de sus impulsores, como es el caso de algunas de las piezas que integran nuestro corpus. Una de ellas es *Dislocamiento y reubicación de monumentos*, un informe que se propone erigir monumentos imaginarios emplazados en lugares clave de distintas ciudades del continente y que el artista expuso en Buenos Aires en 1972. “Busqué los planos del obelisco con la propuesta de reemplazarlo por una alta columna de palabras. Un proyecto que mezclaba el delirio con el rigor”, relata el artista (Alonso 210).

Otra de las publicaciones es *Negación y consumo de la cultura* (1972), que Katz entregó a Glusberg para que la presentara en la III Bienal Coltejer de Medellín (Colombia) en el mes de mayo y en los Encuentros de Pamplona (España), entre junio y julio de ese año. Esta consistía en una traducción del capítulo VIII del libro *La sociedad del espectáculo*, de Guy Debord. La pieza incluye un texto introductorio de Daniel Alegre, integrante del grupo En Cuestión, primer núcleo situacionista en Argentina, en el que propone la autogestión organizada como alternativa revolucionaria. Respecto de esta pieza Katz comenta que:

Le mandé a Glusberg una cantidad de ejemplares para que distribuyera en la bienal Coltejer. Debord habla de la cultura como industria, una industria con un impacto tan grande como la invención del ferrocarril. Creo que fue la primera traducción al español que se hizo (...) yo –que hablo muy mal francés– hice la traducción cotejando la versión en francés y la versión en inglés” (Longoni, “Poeta trashumante” 84).

Además de su carácter experimental y de “publicación no autorizada”, la iniciativa editorial configuraba un modo de circulación alternativa en el ámbito artístico y desplegaba tácticas de infiltración en acontecimientos relevantes del mundo del arte, que aprovechaba para poner en circulación materiales y discusiones. La contratapa de la edición presenta un fotomontaje de Katz donde se produce un diálogo ficticio entre Fidel Castro y Andy Warhol. “No es suficiente ser un revolucionario para ser un artista”, dice Castro, a lo que Warhol responde: “Tampoco es suficiente ser artista para ser un revolucionario”. Un diálogo que pone en escena la autocrítica como estrategia vanguardista y alude a los dilemas y polémicas que atraviesan el campo intelectual latinoamericano en las décadas del sesenta y setenta y que problematiza el rol del artista en el proceso de transformación social. Como hemos mencionado, se trata de un tema que atravesó los debates de la época y que se manifestó en múltiples intervenciones de los artistas e intelectuales (Figura 1).



FIGURA 1. Leandro Katz, *Ilustración de contratapa tapa para "Negación y consumo en la cultura"*, texto de Guy Debord, de *La Sociedad del Espectáculo*, traducido por Leandro Katz, TVRT Press, 1972. Archivo de Leandro Katz.

Luego de este paréntesis sobre los antecedentes, nos centraremos en el proyecto realizado por Katz en Buenos Aires por invitación del CAyC. Se trata de *Columna III, Livingston. Dislocación y reubicación de monumentos*, que es parte del proyecto *21 columnas del lenguaje* (1971-72). Este proyecto es un *work in progress* enunciado como una probabilidad, tal como puede leerse en el siguiente texto de presentación del proyecto, fechado el 8 de febrero de 1971 y reproducido en su totalidad en la gacetilla de la presentación en el CAyC en Buenos Aires:

Columnas o bien listas enumerativas de palabras, cualquier o la menor expresión, declaración o fragmento del habla, palabras aisladas elegidas al azar y por lo tanto no necesariamente dispuestas alfabéticamente o en otro orden sistemático y en cualquier tiempo, estado, longitud o forma sea generativa, transformacional, con o sin errores ortográficos, se ajusten o violen reglas gramaticales, y cualquier otra condición del habla, la expresión verbal en contraste con la acción o el pensamiento presentando el objeto a la mente como un cuadro y compuestas en secciones de texto, inscripciones o escrituras de aproximadamente 7 pies de alto las cuales podrán llegar a acumularse, unirse alzarse y elevarse dentro de la profundidad de la atmósfera o 60 kms. y ser llamadas *las 21 columnas del lenguaje*.

Cada una de ellas nombrada igual a un sitio o localidad específica a través y a lo largo del continente americano, norte, centro y sur america [*sic*], el cual podrá o no indicar el aún indeterminado sitio final de ubicación y cuyas secciones habrá de ser numeradas, nombradas y distribuidas entre individuos a través de mundo quienes actuarán como depositarios hasta la hora de sus erecciones finales para cuyo propósito recibirán listas con los nombres de aquellos a quienes también se les haya encargado el cuidado de secciones particulares de las columnas (CAyC, gacetilla GT-102).

Estos 21 elementos habrán de realizarse en diferentes puntos del planeta. Hasta ahora, se ha realizado uno en Nueva York, otro en Venezuela y un tercero en Buenos Aires. La elección de cada uno de estos espacios puede ser entendida como un acto o una situación. La presentación de cada una de las cuatro primeras columnas estuvo acompañada por un texto que el artista enviaba como arte de correo y repartía durante la inauguración pública de la ubicación de las columnas imaginarias de palabras. Estos textos fueron redactados como una larga oración ininterrumpida, escrita en letras mayúsculas. A continuación, citamos el texto presentado en Buenos Aires:

12 1 72

DISLOCAMIENTO Y REUBICACIÓN DE MONUMENTOS, BUENOS AIRES

UN ÁREA LLANA DE CAMPO, UNA EXTENSIÓN DE SUELO PAREJO O PRADO RASO, TERRITORIO, PRADERA O REGIÓN PLANA DE CAMPO ARBOLADO O DESARBOLADO POR SOBRE LA CUAL EL PROPIO CUERPO

PUEDA AVANZAR A TRAVÉS DE MOVIMIENTOS ALTERNADOS DE LAS PIERNAS DE MANERA TAL QUE UNO DE LOS PIES PERMANEZCA SIEMPRE SOBRE EL SUELO LIBRE DE ELEVACIONES O DEPRESIONES, LIBRE DE OBSTRUCCIONES O INTERRUPCIONES, CLARO, ABIERTO Y PÚBLICO PUNTO DE PARTIDA DE BUSCADORES DE EL DORADO, FUNDADORES DE UNA CIUDAD DE TERRAZAS MULTIPLICADAS Y TORRES, Y CONSTRUCTORES DE UNA COLUMNA AHUSADA DE PIEDRA HUECA CON CUATRO LADOS Y CÚSPIDE PIRAMIDAL, LA CUAL EN ESTE DÍA ES VENDIDA EN SU ABSOLUTO MATERIAL COMO OBRA PÚBLICA Y PATENTE, DOCUMENTO U OBJETO ÚTIL PARA LA HISTORIA O PARA LA INVESTIGACIÓN DE TODO HECHO RELACIONADO CON SU SIGNIFICADO POR MEDIO DEL CUAL SE CONSERVA LA MEMORIA DE PERSONAS, HECHOS O ACCIONES HEROICAS, Y ES REEMPLAZADA EXACTAMENTE POR UNA ACUMULACIÓN DE LENGUAJE O COSA SINGULAR LLAMADA COLUMNA III, NOMBRADA LIVINGSTON, LA QUE PODRÁ ELEVARE HASTA UNA ALTURA NO MAYOR DE SESENTA KILÓMETROS, PERTENECIENDO DESDE ENTONCES AL ESPECÍFICO PERO NUNCA ESTÁTICO, PERCEPTIBLE PERO JAMÁS VISIBLE, INVISIBLE Y SIN EMBARGO SIEMPRE CAMBIANTE ORDEN DE LA DESMATERIALIZACIÓN DEL ARTE, PARA ADMITIR DENTRO DEL SER LA PREPONDERANCIA DEL ESPÍRITU SOBRE LA MATERIA (Alonso 112).

La propuesta de Katz para Buenos Aires gira en torno al obelisco, monumento histórico e imagen icónica de la ciudad de Buenos Aires¹², donde opera como el centro neurálgico de las manifestaciones políticas, culturales, deportivas, publicitarias y ha sido objeto de numerosas intervenciones, entre las que se cuenta el proyecto realizado por Katz referente a su venta. El texto refiere también a la leyenda de El Dorado, mito que se remonta al siglo XVI, durante los momentos iniciales de la conquista de América, cuando los exploradores europeos buscaban un reino con muchas riquezas en América del Sur. Este proyecto, denominado *Dislocamiento y reubicación de monumentos*, alude a todos los monumentos de la historia de las civilizaciones que han sido transportados y asimilados como esculturas.

¹² Fue construido en 1936 con motivo del cuarto centenario de la llamada primera fundación de Buenos Aires por Pedro de Mendoza. Se encuentra ubicado en la Plaza de la República, en la intersección de las avenidas Corrientes y 9 de Julio y es de autoría del arquitecto argentino Alberto Prebisch.

Otra de las piezas mencionadas en el texto precedente es *Venta del obelisco*, fotografía tomada en 1972 por Florencio Malatesta que registra la acción de Leandro Katz frente al monumento, sosteniendo un cartel de “Se vende” (Figura 2). En este caso nos encontramos nuevamente frente a un hecho de carácter lingüístico, en el cual el artista apela a una frase que remite al ingenio popular, cuando se habla de “Te vendieron el obelisco”. Esta obra puede ser entendido como una crítica a los sistemas establecidos, en especial al régimen de legitimación en el circuito artístico y el mercado del arte. Por otro lado, a partir de estas pequeñas ideas, ambas intervenciones poéticas son capaces de interpelar al espectador, generando nuevas asociaciones y modos de intervención diferentes.



FIGURA 2. Leandro Katz, *Venta del obelisco*. Registro de acción, Leandro Katz frente al monumento. Fotografía tomada para la exposición en el CAyC por Florencio Malatesta, 1972. Archivo de Leandro Katz.

Estas obras se exponían en espacios alternativos, donde Katz exhibía varias columnas colgando desde el techo. Como puede verse en muchas fotografías, casi siempre presentaba las columnas enhebradas en la máquina, hacia atrás y rodando en el piso. Para los *Encuentros de Pamplona* (1972), donde el espacio expositivo consistía en una enorme carpa, el artista había realizado una columna que no llegó a instalar porque la muestra fue sabotada, pero que de todas formas aparece en los catálogos¹³ (Figura 3).

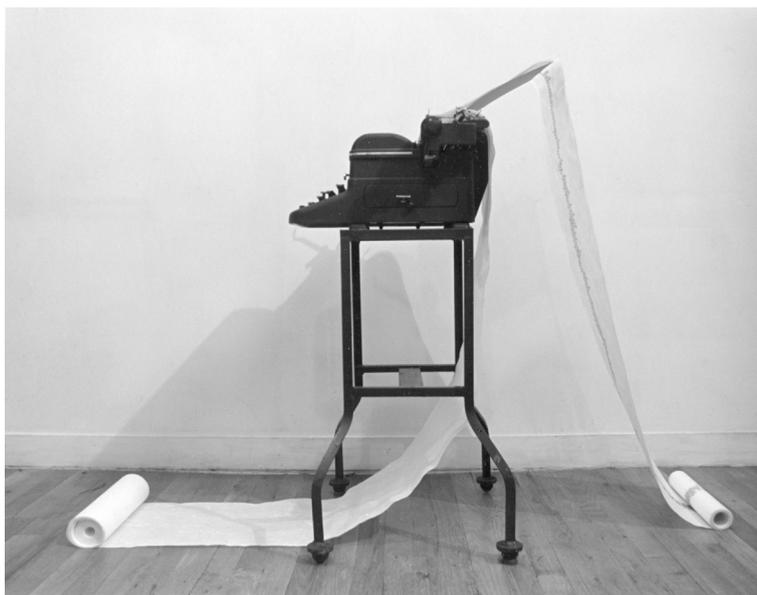


FIGURA 3. Leandro Katz, *Máquina de escribir y Columna del Lenguaje* (de la serie *21 Columnas del lenguaje*), 1971. Archivo de Leandro Katz.

A modo de conclusión, seguir la pesquisa de las intervenciones de Katz en el entorno del CAyC abre un amplio y complejo panorama en

¹³ Esta obra, que forma parte de la Sackner Collection en Miami, fue recientemente montada en *Encuentros de pamplona 72: fin de fiesta del arte experimental*, en el Museo Reina Sofia, de octubre de 2009 a febrero de 2010.

el que el artista situaba sus prácticas. En este artículo hemos indagado en los intercambios entre escenas y en los debates y controversias que signaron los debates en torno a las prácticas y las estrategias de posicionamiento de un sector de la comunidad de artistas latinoamericanos y argentinos insertos en la escena neoyorquina que, como hemos visto, estuvo marcada por el experimentalismo y la antititucionalidad. Consideramos que la recuperación de esta complejidad sobre las prácticas artísticas latinoamericanas –que incluye visitar los debates y las redes de relaciones entre artistas, críticos e intelectuales, así como entre instituciones alternativas o contraculturales– contribuye a una lectura situada de las prácticas asociadas a los conceptualismos latinoamericanos y de la particular trayectoria temprana de Leandro Katz.

REFERENCIAS

- ALONSO, RODRIGO. “Entrevista a Leandro Katz”. En Rodrigo Alonso (ed.), *Imán: Nueva York Arte argentino de los años 60*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2010, pp. 210-212.
- ART WORKERS’ COALITION. *Manifiesto*. Museum of Modern Art Archive, Nueva York, 30 de octubre de 1969. Disponible en: <<https://guernica.museoreinasofia.es/documento/manifiesto-del-colectivo-art-workers-coalition>>. (Acceso: 5 de octubre de 2022).
- BORJA-VILLEL, MANUEL. *Luis Camnitzer. Hospicio de utopías fallidas*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018, pp. 17-25.
- CAMNITZER, LUIS. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo, HUM, 2008, pp. 23-56 y 281-290.
- _____. “The Museo Latinoamericano and MICLA”. En Jose Luis Falconi y Gabriela Rangel (eds.), *A Principality of Its Own: 40 Years of Visual Society*, Nueva York, Americas Society, 2006, pp. 216-230.
- CENTRO DE ARTE Y COMUNICACIÓN. *Qué es el CAYC = What is the CAYC*. Gacetilla s/n, 1969. ICAA RECORD ID 748013. Disponible en: <<https://icaa.mfah.org/s/es/item/748013#?c=&m=&s=&cv=&xywh=1601%2C-403%2C5240%2C2933>>. (Acceso: 10 de septiembre de 2022).

- _____. *Escuela de Altos Estudios: presentación*. Gacetilla GT-201, 11 de enero de 1973, ICAA Record ID. 747449. Disponible en: <<https://icaa.mfah.org/s/es/item/747449#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-614%2C-402%2C3144%2C1760>>. (Acceso: 10 de septiembre de 2022).
- _____. *Comunicado n° 2: clausura de la muestra "CAYC al Aire Libre" en la Plaza Roberto Arlt*. Buenos Aires, 1972. ICAA RECORD ID 747531. Disponible en: <<https://icaa.mfah.org/s/es/item/747531#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1339%2C0%2C4716%2C2640>>. (Acceso: 10 de septiembre de 2022).
- _____. *Leandro*. Presentación de Leandro Katz el 12 de enero. Gacetilla GT-102, 31 de diciembre de 1971.
- DAVIS, FERNANDO. "Global Conceptualism fue algo intestinal e incontrolable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico". *Ramona* vol. 86, noviembre 2008, pp. 24-34.
- GIUNTA, ANDREA "La comunicación como un happening global. La imaginación predigital en el arte de los años sesenta: simultaneidades y anticipaciones entre la Guerra Fría, la revolución y las dictaduras". En *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2020, pp. 171-193.
- _____. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino de los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001.
- GLUSBERG, JORGE. *Arte e Ideología en CAYC al Aire Libre*, Buenos Aires, 1972. ICAA RECORD ID 747360. Disponible en: <<https://icaa.mfah.org/s/es/item/747360#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1339%2C0%2C4716%2C2640>>. (Acceso: 5 de octubre de 2022).
- Herrera, María José. *Cien años de arte argentino*. Buenos Aires, Biblos, 2014, pp. 185-220.
- _____. "Hacia un perfil del arte de sistemas". En María José Herrera y Mariana Marchesi, *Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977*, Buenos Aires, Fundación Osde, 2013, pp. 11-53.
- IGLESIAS LUKIN, AIMÉ. "Contrabienal: Latin American Art, Politics and Identity in New York, 1969-1971". *Artl@S Bulletin* vol. 3, núm. 2, 2014. Disponible en: <<https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol3/iss2/5/>>. (Acceso: 10 de mayo de 2022).

- _____. “Contrabienal: Redefining Latin American Art and Identity in 1970’s New York”. En María C. Gaztambide (ed.) *ICAA Documents Project Working Papers*, ICAA/MFAHN, núm. 4, noviembre de 2016, pp. 3-16.
- JAMESON, FREDRIC. *Periodizar los 60*. Córdoba, Alción, 1997.
- KATZ, LEANDRO. *Dislocation and Relocation of Monuments*. Nueva York, The Vanishing Rotating Triangle, 1972.
- _____. *Negación y consumo en la cultura*. Nueva York, The Vanishing Rotating Triangle, 1972.
- KATZ, LEANDRO Y BÉRENICE REYNAUD. “Una entrevista circular”. En Eduardo Grüner y Bérénice Reynaud (eds.), *Leandro Katz: arrebatos, diagonales y rupturas*, Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica, 2013, pp. 25-36.
- LIPPARD, LUCY. *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid, Akal, 2004, pp. 292-341.
- LONGONI, ANA. “Poeta trashumante, artista polimorfo. Conversaciones con Leandro Katz”. En *LeandroKatz*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2013, pp. 14-116.
- LONGONI, ANA Y MARIANO MESTMAN. *Del Di Tella a “Tucumán arde”: vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Eudeba, 2008.
- MARCHESI, MARIANA. “El Cayc y el arte de sistemas como estrategia institucional”. *SZTUKA AMERYKI ŁACIŃSKIEJ*, núm. 7, 2017. Disponible en: <https://www.ceda.cl/wp-content/uploads/2020/08/MARCHESI_-CAYC-pl.pdf>. (Acceso: 10 de mayo de 2022).
- MARCHESI, MARIANA Y SEBASTIÁN VIDAL VALENZUELA. *La exposición olvidada y una lectura a cuatro artistas chilenos*. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2021. Disponible en: <https://media.bellasartes.gob.ar/h/Publicaciones/cat_cayc.pdf>. (Acceso: 21 de mayo de 2022).
- MARCHESI, MARIANA Y TERESA RICCARDI. “MNBA/CAyC, 1969-1983: dos alternativas institucionales en la promoción del arte argentino”. En María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina vol. 2*, Buenos Aires, Eduntref, 2012, pp. 575-606.

- MARCHESI, MARIANA Y MARÍA JOSÉ HERRERA. *Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977*. Buenos Aires, Fundación Osde, 2013, pp. 55-58.
- MUSEO LATINOAMERICANO Y MOVIMIENTO POR LA INDEPENDENCIA CULTURAL DE LATINOAMÉRICA Y OTROS. *Contrabienal*. Nueva York, 1971.
- RABOSI, CECILIA. “La XI Bienal de San Pablo: propuestas, cuestionamientos y reacciones”. María José Herrera (dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: el rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte*, Buenos Aires, Artexarte, 2013, pp. 191-209.
- RICHARD, NELLY. “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: Montaje, representación”. *Visiones comparativas: XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994. pp. 1011-1016. Disponible en: <<https://icaa.mfah.org/s/es/item/755084>>. (Acceso: 10 de mayo de 2022).
- ROMERO, JUAN CARLOS ET AL. *Romero*. Buenos Aires, Espigas, 2010.
- ROSLER, MARTHA. *Clase cultural. Arte y gentrificación*. Buenos Aires, Caja Negra, 2017, pp. 34-67.
- STELLWEG, CARLA. “Magnet - New York: conceptual, performance, environmental, and installation art by Latin American artists in New York”. *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*. Nueva York, Bronx Museum of the Artists in association with Harry N. Abrahams, 1988, pp. 284-330. Disponible en: <<https://icaa.mfah.org/s/es/item/841710#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-647%2C139%2C2527%2C1414>>. (Acceso: 10 de junio de 2022).
- RABOSI, CECILIA. *El obelisco. Su construcción y apropiaciones*. Buenos Aires, Fundación Proa, 2020. Disponible en: <https://issuu.com/proafundacion/docs/ebook_obelisco_final_media>. (Acceso: 20 de mayo de 2022).
- SERVIDDIO, FABIANA. “Ser latinoamericano: lo precolombino como herramienta del discurso latinoamericanista en los años setenta”. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Ponencia inédita. s/f. Disponible en: <<http://www.caia.org.ar/docs/Serviddio.pdf>>. (Acceso: 10 de septiembre de 2022).

