

# *Inserciones en circuitos ideológicos, o la desobediencia silenciosa de Cildo Meireles, Grup de Treball y Equipo Santiago & Bruscky*

## **INSERTIONS IN IDEOLOGICAL CIRCUITS, OR THE SILENT DISOBEDIENCE OF CILDO MEIRELES, GRUP DE TREBALL, AND EQUIPO SANTIAGO & BRUSCKY**

### **ABSTRACT**

---

This article examines three artistic interventions from the 1970s that used different communication channels, controlled by authoritarian regimes, to disseminate subversive messages that encourage critical thinking. It presents a comparative analysis of three case studies that, despite being geographically distant, share the context of repression under military dictatorships in both Brazil and Spain: *Inserções em circuitos ideológicos* by Cildo Meireles (1970), *Anunciamos* by Grup de Treball (1973), and *Revista Classificada* by Equipe Bruscky & Santiago (1978).

A material-based study of these works allows us to identify the strategies employed and the spaces in which they operated, examining their attempt to communicate with a new audience through their insertion into preexistent circuits. Through these actions, the article explores how artistic interventions that integrate into everyday structures, such as consumer goods or mass media, can create narratives of resistance in response to complex socio-political conditions.

**Keywords:** conceptual art, communication, dictatorship, printed art, committed art

### **RESUMEN**

---

Este artículo trata sobre tres intervenciones artísticas de los años setenta en las cuales se emplean distintos canales de comunicación, controlados por regímenes autoritarios, para lanzar mensajes subversivos que invitan al pensamiento crítico. Se realiza un análisis comparativo de estos tres casos de estudio, alejados geográficamente, pero que comparten el contexto de represión proveniente de una dictadura militar, tanto en Brasil como en España: *Inserções em circuitos ideológicos* de Cildo Meireles (1970), *Anunciamos* de Grup de Treball (1973) y *Revista classificada* de Equipe Bruscky & Santiago (1978).

Un estudio de las obras desde su materialidad nos permite identificar las estrategias utilizadas y sus espacios de actuación, examinando su tentativa de comunicar con un público nuevo, a partir de su introducción dentro de un circuito preexistente. A través de estas acciones, se explora cómo una intervención artística que opera al interior de elementos o estructuras de la vida cotidiana, como pueden ser productos de consumo o medios de comunicación de masas, permite crear narrativas de resistencia frente a una situación socio-política compleja.

**Palabras clave:** arte conceptual, comunicación, dictadura, arte impreso, arte comprometido

## 1 INTRODUCCIÓN

---

A ocho mil kilómetros de distancia, en dos ámbitos geográficos y artísticos muy distantes, se presentan, durante los años setenta, tres propuestas artísticas relacionadas entre sí. Tres obras, dos provenientes de Brasil y una de Cataluña (España), utilizan a su manera algunos circuitos cerrados de información o de consumo, controlados por un gobierno represivo y censor, para poner en circulación discursos propios (de cuño poético o subversivo) de manera silenciosa, casi imperceptible. Se trata de la conocida serie de Cildo Meireles, *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola & Projeto Cédula* (1970), la serie *Anunciamos* del Grup de Treball (1973), y el proyecto *Arte Classificada* y su subsecuente *Revista Classificada*, del Equipo Santiago & Bruscky, formado por Daniel Santiago y Paulo Bruscky (1978).

Son tres proyectos que, a su manera, utilizan canales de comunicación oficiales para elaborar un discurso crítico, oponiéndose al régimen dictatorial vigente en ambos territorios. La intención de este artículo es hacer un recorrido por las tres intervenciones, buscando los puntos de contacto en las estrategias de producción empleadas y en sus materialidades, desde una revisión comparativa. Se busca identificar la particularidad de cada propuesta en relación a sus contextos de producción específicos y a los distintos registros con los que operan, elaborando un análisis de sus diferentes estrategias de comunicación y de la capacidad que manifiestan a la hora de canalizar una resistencia popular en relación al contexto sociopolítico en el que se desarrollan.

Para ello, se analizará con detalle cada uno de estos proyectos, deteniéndonos en las tácticas utilizadas por cada artista para realizar dichas inserciones, y las similitudes existentes entre los distintos proyectos. Se podrá así observar cómo el uso de objetos cotidianos y la apropiación de circuitos de información cerrados, como un periódico, o la empresa estatal de Correos, se vuelven tácticas subversivas para infiltrar mensajes clandestinos, posibilitando una reflexión crítica, desde los márgenes, sobre la situación sociopolítica en las que se presentan. Desde un enfoque material, se atenderá al lugar que ocupan este tipo de propuestas dentro del arte contemporáneo, y su relación con el contexto en el que operan.

## 2 CILDO MEIRELES: CUANDO LA REPRESENTACIÓN SE VUELVE SITUACIÓN

---

El proyecto de Cildo Meireles *Inserções em circuitos ideológicos* tiene inicio en 1970, cuando el joven artista de Rio de Janeiro empieza a intervenir directamente sobre objetos cotidianos de amplio consumo: por un lado, botellas de Coca-Cola retornables (*Projeto Coca-Cola*) y por otro, billetes de curso legal (*Projeto cédula*). Meireles recoge estos objetos, los retira de su ámbito de circulación, graba en ellos mensajes subversivos, referentes a la actualidad del país (como las frases: *Yankees go home!*, *Quem matou Herzog?*, o *Diretas*<sup>1</sup>), y luego vuelve a colocarlos en circulación, dando lugar a esta larga serie.



**Figura 1.** *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Cédula (1970), de Cildo Meireles.* Foto: Por uma arte revolucionária independente - Scientific Figure on ResearchGate. [visitado el 26/02/2025]  
[https://www.researchgate.net/figure/Cildo-Meireles-Projeto-Cedula-1970-1976\\_fig3\\_380272901](https://www.researchgate.net/figure/Cildo-Meireles-Projeto-Cedula-1970-1976_fig3_380272901)

La acción de Meireles juega con la invisibilidad del mensaje infiltrado, que puede pasar desapercibido a ojos del régimen, inscrito sobre objetos producidos y distribuidos de manera serial. Esta serialidad es garantía de la eficacia de la operación, ya que permite aprovechar esa circulación masiva para llegar a un amplio público, inaccesible de otro modo. Así, el mensaje logra llegar a su destinatario final: los propios ciudadanos, consumidores de una botella de Coca-Cola rayada, o receptores aleatorios de uno de los billetes vandalizados. La reproducción masiva permite que el mensaje infiltrado desaparezca a gran escala, pero que reaparezca cuando el objeto pierda su rol como producto de masas, y entre en una esfera doméstica, privada.

El proyecto se convierte en un trabajo de correspondencia directa con el espectador, ofrece un mensaje claro que reclama una réplica y abre un diálogo. Los mensajes se enuncian desde la urgencia, impulsan una denuncia social, vinculándose directamente con la realidad sociopolítica de un Brasil que está viviendo los años más duros de su dictadura militar. Sobre las botellas de Coca-Cola [Figura 2], Meireles inscribe distintos mensajes: instrucciones para hacer bombas molotov, la pregunta *Which is the place of the work of art?*<sup>2</sup>, o la elocuente expresión *Yankees go home!*, que posteriormente también va a estampar sobre billetes de un dólar. La apropiación de este símbolo del imperialismo estadounidense como soporte también forma parte de la estrategia: el artista de esta forma canaliza un sentimiento de resistencia común ante la dominación cultural y económica ejercida por los Estados Unidos en Brasil y extensible a todo el Cono Sur durante los años setenta.<sup>3</sup>

La pregunta *Quem matou Herzog?*, a su vez, hace referencia a un caso local, empezando aparecer en billetes de 500 cruzeiros a partir de 1975. Remite a Wladimir Herzog, periodista y profesor, de ideología comunista y participante activo del movimiento de resistencia contra la dictadura, asesinado en 1975 por el régimen. Su muerte, que intentó ser pasada por un suicidio, en su versión oficial, suscitó una ola de indignación por parte del pueblo brasileño, desembocando en una serie de manifestaciones y un incremento en la reacción popular contra el régimen.

Meireles emplea el símbolo de una lucha, esta vez nacional, haciendo explícito y canalizando el rechazo popular ante la violación de derechos humanos perpetrados durante la dictadura militar. Se trata de un momento clave en la historia del país: la década de los setenta abre tras el episodio histórico de la emisión del Acto Institucional n.º 5, o AI-5, en 1968. Dicha enmienda a la constitución otorgaba poderes extraordinarios al presidente y permitía suspender derechos políticos a los ciudadanos, acarreando un fuerte endurecimiento del régimen que da lugar a los años de plomo. Son años marcados por la violencia, la represión y la falta de libertades políticas, vigentes hasta finales de los años ochenta.

Por otro lado, la palabra *Diretas* alude a la demanda popular de elecciones democráticas. Durante la dictadura, el presidente de Brasil era elegido de manera indirecta, por un colegio electoral controlado por el Congreso Nacional, lo cual impedía cualquier posibilidad de que la oposición subiera al poder, manteniéndolo en las manos del sector militar. El reclamo por unas elecciones directas a partir de los años setenta desemboca en el movimiento *Diretas já*<sup>4</sup> de 1984, cuyas movilizaciones masivas permitieron, entre otros factores, abrir paso a la transición hacia la democracia, culminando en el fin de la dictadura militar en 1985.



**Figura 2.** *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola (1970), de Cildo Meireles, expuesto en el Museo Serralves en Oporto, Portugal. Foto: “Serralves 3” de Browserd (Pedro Rebelo).*

A la par de la urgencia exigida por el contexto sociopolítico en el que se desarrollan, en las Inserciones de Meireles podemos identificar una estrategia de comunicación nueva, vinculada a la inquietud compartida por su generación artística respecto al lugar y la agencia del público dentro de la práctica artística. Se busca hacer partícipe al espectador, involucrarlo directamente, trabajando con objetos reales y haciendo de la producción artística una acción insertada en la vida cotidiana.

Desde finales de los años sesenta, este giro participativo empieza a tomar forma en la escena artística brasileña, expresado, por ejemplo, en el *Esquema general de la nueva objetividad* de Hélio Oiticica. En este texto fundamental, escrito para el catálogo de la exposición *Nova objetividade brasileira*, en 1967, el artista expone que “al individuo, a quien llega la obra, se le solicita completar los significados propuestos en la misma: se trata, entonces, de una obra abierta”, especificando que dicha participación del público puede ser “corporal, táctil, visual o semántica”. También alude a la “tendencia al objeto al ser negado y superado el *cuadro de caballete*”, al “abordaje y toma de posición en relación a problemas políticos, sociales y éticos”, e incluso a “la formulación del concepto *antiarte*”, elementos latentes en la obra de Cildo Meireles (Oiticica, 2011).

Para la correcta circulación de su mensaje, Meireles busca establecer una conversación directa con el espectador, llegar al público sin mediadores. La urgencia política y el contenido de los mensajes demanda una conversación independiente, alejada del circuito artístico, sin mediación por parte de ninguna esfera de poder: ni política, ni económica, ni cultural. Meireles crea un nuevo canal utilizando el propio circuito de distribución ya asegurado por el sistema capitalista e impulsado por las altas esferas que dominan el país, dando así la vuelta al régimen de consumo pasivo al que pertenecen las botellas de Coca-Cola o los billetes, y utilizando estos mismos objetos como soporte para la formulación y circulación de su pensamiento crítico.

Meireles y Macieira (1981) utilizan esta estrategia para crear un idioma nuevo, que sólo podrá ser entendido por el receptor que también maneje su código. En el *Projeto Coca-Cola*, las letras grabadas se vuelven transparentes cuando la botella está vacía, y vuelven a aparecer, por contraste con el líquido oscuro, cuando la botella vuelve a llenarse. El mensaje de Meireles es escurridizo, se camufla dentro del circuito controlado, desvelándose una vez pasado el peligro. Su nuevo idioma constituye una manera de vincularse, como ciudadano, con otros iguales, en un movimiento que rechaza cualquier institución oficial como vehiculadora de su mensaje.

La preocupación sobre el lugar del público es inseparable de un cuestionamiento sobre el propio rol del artista como autor de la intervención. En sus inscripciones de tono panfletario, que podrían funcionar como insignias para las pancartas de una manifestación, es significativa la ausencia de su firma. Meireles aparentemente renuncia a vincular su nombre con este proyecto, optando por el anonimato como una manera de hacer vibrar más fuerte los mensajes, canalizadores de una rabia y de un dolor extensibles a toda la sociedad civil. Sin embargo, en una segunda categoría de inscripciones, encontramos las propias instrucciones necesarias para llevar a cabo la acción artística. Podemos leer, en algunos billetes:



## INSERCIONES EN CIRCUITOS IDEOLÓGICOS2 - PROYECTO CÉDULA

Grabar informaciones y opiniones críticas en las cédulas

y devolverlas a la circulación.

C.M. - 5/70

De la misma forma, encontramos su símil sobre las botellas de Coca-Cola. Meireles de esta forma juega un doble juego. Si, por un lado, dispara frases colectivas y anónimas, también aporta, en el mismo circuito, la cartela identificativa de su acción artística: nombre, descripción, autor, fecha. Estas inscripciones permiten el reconocimiento de las botellas o los billetes grabados como parte de una estructura conceptual, diferenciándolos y otorgándoles el carácter de obra, así como también podrían ser invitaciones para que el propio receptor pueda continuar la acción del artista.

La identificación, tanto de la obra como de su autor, nos indica que, por más partícipe de la realidad que sea la acción de Meireles, sigue siendo una acción artística, desde su concepción hasta su materialización. Se trata, en definitiva, de una estrategia que no pretende disolverse completamente en la vida cotidiana, sino operar dentro de ella. Este equilibrio entre anonimato y autoría refuerza la doble naturaleza del proyecto: como acto de resistencia política, disimulado dentro de los circuitos de consumo, y como investigación artística que busca explorar los límites del arte conceptual y su capacidad para infiltrarse en los sistemas de comunicación ya establecidos. Jaime Vindel (2008) señala que Meireles plantea “una auténtica inversión del *ready-made*”. La operación sería la opuesta a la de Duchamp: en vez de extraer un objeto de la vida cotidiana para insertarlo en el sistema del arte, introduce un gesto artístico dentro de los flujos habituales de circulación económica, devolviendo a esta red los objetos intervenidos artísticamente. Se trata de un movimiento propio de los conceptualismos latinoamericanos de los años setenta, donde la práctica artística opera como un dispositivo crítico inserto en la esfera de lo cotidiano, en una posición que cuestiona los marcos establecidos entre arte y política.

A nivel material, llama la atención la técnica del *Projeto Coca-Cola*. Meireles imita la serigrafía industrial utilizada para el logotipo original del envase a través del calco. De esta forma, sus inscripciones pueden mimetizarse con el diseño original de la marca, volviéndose indistinguibles de los elementos gráficos originales hasta que no sean fruto de una mirada más detenida. Al imitar tamaño, color, y tipografía, las frases críticas pueden parecer a simple vista producidas por la misma empresa Coca-Cola. El artista debilita así la autoridad de este medio de consumo, apropiándose de su soporte para convertirlo en el altavoz de sus mensajes críticos y subversivos. El propio medio que sostiene una lógica hegemónica de consumo se vuelve contra sí mismo, permitiendo que el mensaje infiltrado circule con la misma eficacia que la etiqueta original.

Por otro lado, para el *Projeto cédula* [Figura 1], Meireles adopta un procedimiento más directo. El uso de sellos de goma con tinta indeleble rompe la estética original del billete, destacando sobre el fondo como elemento gráfico añadido, lo cual ayuda a resaltar la apropiación de Meireles. Este uso del sello como herramienta artística subversiva se inscribe en lo que el artista francés Hervé Fischer (1974) denomina “estrategias de comunicación marginal”. Según Fischer, “el sello es un instrumento de certificación y validación burocrática, cuya función es conferir

autoridad a un documento". Sin embargo, cuando es apropiado por el artista, "este dispositivo administrativo se convierte en un medio de contestación, en una marca que no legitima, sino que interfiere". Meireles, al estampar sus mensajes sobre los billetes con un sello de goma, subvierte la propia lógica del sello como herramienta de poder, usándolo para hacer del billete un soporte de resistencia ideológica contra el régimen.

A diferencia de las botellas de Coca-Cola, los billetes son objetos pequeños, livianos, fácilmente transportables, con un uso y una circulación más amplio, permitiendo así una mayor interferencia, de manera velada, en la esfera pública. La elección del papel como soporte, el uso de una técnica de impresión casera como el sello de goma y el movimiento de circulación que conlleva, podrían incluso acercar esta intervención al fenómeno del arte correo o *mail art* que empieza a aparecer en esos años, donde la diferencia entre emisor y receptor se difumina, y el propio canal de comunicación (en este caso, el correo) adopta una posición central dentro del propio concepto de la acción (Vigo y Zabala, 1976). Aquí, es el propio movimiento irrefrenable del circuito monetario lo que otorga sentido a la pieza, la condición para que se realice la diseminación del mensaje de manera silenciosa pero constante, pudiendo entrar de manera desapercibida en el ámbito de la vida privada y cotidiana.

El *Projeto Cédula* es, además, un proyecto que sigue en actividad hasta el día de hoy. Tras las intervenciones originales de los años setenta, el artista ha recuperado en diferentes momentos esta práctica, para lanzar mensajes reveladores sobre la situación actual de Brasil. Frases como *Cadê Amarildo?* o *Quem matou Marielle?*<sup>25</sup> hacen referencia a dos casos, de 2013 y 2018 respectivamente, en los que se hace explícita la persistencia de un Estado que, a pesar de su transición democrática, sigue permitiendo con impunidad la violencia policial. Ambos personajes, víctimas de una desaparición forzosa a manos de la Policía, se han vuelto símbolos de la lucha contra la violencia policial y política, retrato de la represión sobre los cuerpos vulnerables (racializados, empobrecidos y disidentes sexuales) que sigue operando en el país. Si en la dictadura, la violencia del Estado era ejercida de manera abierta, institucionalizada y sistemática contra los disidentes políticos del régimen, a día de hoy, la violencia estatal opera de forma velada, a través de prácticas de control y represión con un alto nivel de letalidad, sobre todo en las zonas más periféricas.

La reactivación del *Projeto Cédula* en este escenario pone en evidencia la necesidad actual de mecanismos que cuestionen el aparataje del Estado y el control que ejerce sobre la ciudadanía. Meireles crea una línea de continuidad que une, a través de la similitud visual y semántica, casos con casi cuarenta años de diferencia, contraponiéndose así al relato oficial de una democracia liberal con todos los derechos humanos garantizados.

Así como en el caso de Herzog en 1975, los casos de Marielle y Amarildo fueron silenciados por los grandes medios de comunicación, teniendo no obstante mucha repercusión entre la población. La complicidad entre el poder político y los medios tradicionales de comunicación, controlados por los intereses políticos y empresariales, garantiza que la narrativa oficial invisibilice estos casos de violaciones de derechos humanos. En este contexto, el *Projeto Cédula* de Meireles actúa como un mecanismo de resistencia que suma a la denuncia social una preservación de la memoria sobre estos casos de violencia. A través del "infiltrarse en los circuitos de comunicación existentes, introduciendo en ellos mensajes que perturban su uso institucionalizado", las Inserciones de Meireles corresponden a lo que Fischer, Forest y Thénot (2011) llaman el arte sociológico, donde a través de la práctica artística, se opera una



transformación de los canales de comunicación en herramientas de intervención política. La descentralización del mensaje entre la multitud de billetes en circulación disuelve el rol original del artista como emisor, dando pie a un reclamo que permite canalizar, de manera anónima, una expresión colectiva, que atraviesa toda la sociedad.

### 3 GRUP DE TREBALL Y EL PERIÓDICO COMO ESPACIO DE CONTRAINFORMACIÓN

La táctica de inserción en circuitos oficiales de Meireles encuentra eco en otras prácticas artísticas a través del globo, en un contexto en el que los artistas empiezan a interesarse en los medios de comunicación de masas como espacios de intervención y de experimentación artística. Es especialmente interesante el vínculo entre el conceptualismo latinoamericano y las propuestas que empiezan a tener lugar en el Estado español. Juan Albarrán comenta que “el primer contacto entre agentes trabajando a ambos lados del Océano Atlántico tuvo lugar a finales de los años sesenta y a principios de los setenta”, dando lugar a lo que fue llamado “conceptualismo ideológico” “para caracterizar las prácticas desmaterializadas y politizadas en Argentina y en España.”<sup>6</sup>

En este marco podemos situar el trabajo del colectivo catalán Grup de Treball. Con uso afilado del lenguaje como herramienta política, sus acciones buscan visibilizar los mecanismos de control ideológico y social de la dictadura franquista. En su caso, la resistencia ante el régimen constituye la base y el objetivo de su conformación como colectivo artístico, con miembros ya previamente comprometidos con el activismo y la militancia política, interesados en reevaluar el propio valor y función de práctica artística en un contexto de represión y censura. El papel del arte sería responder a la situación sociopolítica del país, para completar lo que el grupo llama una “estrategia de clase” (Mercader, Parcerisas y Roma, 1999) realizada a través del rechazo al objeto como producto-resultado de la práctica artística. Por ende, el colectivo suele trabajar a partir de prácticas procesuales, con documentos y publicaciones como soporte para su trabajo de archivo, así como acciones en el espacio público.

La serie Anunciamos [Figura 3] consiste en la publicación de 17 anuncios en la sección de clasificados del periódico “La Vanguardia”, entre junio y julio de 1973. Los artistas crean anuncios ficticios, incorporados perfectamente dentro del conjunto impreso, con frases que escapan al tipo habitual de anuncio que un lector se podría esperar, como parte del mismo entramado de anuncios de compra y venta, o similares. Reproducimos a seguir dos de estos anuncios:

POR TEMPORAL ausencia del país interesa información directa sobre la realidad del mismo Visitas 5 a 7 o escribir Muntadas Comercio Barcelona 3. T. 319-09-30

PERSONA buena presencia desea trabajo responsable serio y bien remunerado. Posee excelente formación sobre problemas de arte contemporáneo, trabajo permanente todo el año, Esc. c. Ancha 101 Terrassa, Sr. F. Abad. T. 2974158

Este tercer tipo de inserción, tras el circuito de botellas de Coca-Cola y las cédulas de *cruzeiros*, utiliza otro soporte: el periódico. Encontramos estos mensajes, escritos a modo de telegrama, por su publicación por cantidad de palabras, que intentan simular un anuncio común. Sin embargo, es en el contenido que se vislumbra la capacidad de convocar situaciones irracionales, o cómicas, para desvirtuar el uso natural de este espacio. Los artistas se apropian de la estética que intentan imitar, comprobando su capacidad para penetrar clandestinamente en un medio de comunicación intensamente controlado por un régimen censor. Las páginas del periódico se vuelven el espacio desde donde formar resistencia, como si de los muros de la ciudad se tratase, aportando la contrainformación que permite posicionarse en contra del sesgo ideológico vehiculado por los medios de comunicación.

Este uso del espacio de un tablón de anuncios para lanzar mensajes disruptivos puede recordar a lo que se ha formulado como “deshabitación” dentro del contexto del arte conceptual en Argentina (Vindel, 2014). La acción de Grup de Treball interrumpe la lectura funcional, automática de cualquier lector al encuentro de su página habitual del periódico, camuflándose entre los anuncios verdaderos. Es en esta ruptura en la percepción del lector en lo que consiste la deshabitación: al forzar al lector a volver a asimilar lo que puede encontrarse en el espacio de la página del periódico, el anuncio de Grup de Treball permite generar una resistencia al desarrollo habitual del flujo de comunicación, desde su interior.

La forma de materialización de esta acción es imprescindible para el correcto transcurso de la misma, donde el soporte físico del periódico cobra un papel fundamental. Hay una diferencia con las Inserções de Meireles respecto a las condiciones de producción de la pieza: mientras que la acción de Meireles conllevaba una intervención directa sobre los billetes y las botellas retornables, estampando a mano sus mensajes, los miembros de Grup de Treball no manipulan físicamente la obra puesta en circulación, sino que su intervención se realiza de forma indirecta. La elección del periódico como soporte les permite aprovechar sus condiciones de impresión y puesta en circulación masivas, delegando la materialización de la obra a otras manos. Así, la acción consiste en la conceptualización del mensaje y las instrucciones para su difusión, que será elaborada integralmente por parte del propio periódico, cómplice del colectivo sin saberlo.



Figura 3. *Anunciamos* (1970) de Grup de Treball, en la portada del catálogo de su exposición monográfica de 1999, editado por el MACBA. Foto de la autora.

Además, este uso del periódico se vincula a una investigación más extensa por parte del Grup de Treball, que podemos encontrar en un trabajo de la última fase del grupo antes de disolverse, en 1975. *Champ d'attraction. Document. Travail d'information sur la presse illégale des Pays Catalans* se realiza por invitación para la 9a Bienal de París, y consiste en “un trabajo de investigación sobre los principales periódicos clandestinos, 115 en total, que circulaban en Cataluña durante el régimen franquista, revelando la prensa como medio de comunicación, vehículo de ideología, medio de información e instrumento de agitación y organización”<sup>7</sup>. El grupo emprende una amplia investigación recogida en un dossier final sobre los periódicos clandestinos, sobre todo vinculados a movimientos comunistas, anarquistas o sindicales en el contexto catalán. La materialización final de la obra es el propio dossier, la información organizada que permite difundir y preservar la memoria de estos periódicos, vinculándose a prácticas dentro del llamado giro de archivo (Guash, 2012).

Tanto en *Champ d'Attraction* como en *Anunciamos*, encontramos una lógica similar: ambas evidencian la potencialidad del periódico como soporte idóneo para articular una resistencia hacia el régimen, transformándolo en espacio de subversión. La disrupción del flujo habitual de información se vuelve la estrategia artística que permite apropiarse y subvertir la función

original del soporte, formando una respuesta a su instrumentalización por el régimen franquista. De hecho, tal fue la presión del régimen, que en el caso de *Champ d'Attraction* los artistas decidieron a última hora no firmar su obra, por miedo a las posibles represalias, dejando también en blanco las dos páginas del catálogo que les correspondían.

El alineamiento político del *Grup de Treball* es claro, y nace de su concepción del arte como herramienta para la transformación social. Alberto Corazón afirma, en una carta de 1973 a Antoni Mercader, miembro del Grup de Treball, que “la existencia de un tipo de arte perfectamente útil está en función de la superación de lo que han sido estas prácticas artesanales por el desarrollo de los medios de comunicación.”<sup>8</sup> Es este uso de los medios de comunicación como espacios para la práctica artística el que permite desestabilizar la estructura ideológica dominante desde dentro, ingresando de manera disimulada. Desde una lógica marxista, la obra artística debe ser útil, servir a un fin, tener capacidad de agencia dentro del mundo. Son aquí los nuevos medios de comunicación, los canales que vehiculan la información recibida por parte de los ciudadanos, los que permitirían trazar ese puente entre artista y público.

Llama la atención que, al igual que con Meireles, dentro de los anuncios publicados encontremos la declaración del propio proyecto, cuyo inicio da en este caso nombre a la serie:

Anunciamos

la aparición de 27 anuncios en esta misma sección de este periódico que realizarán 9 personas del día 1 al 26 de julio como sigue, días 1 9 y 17 Sr Benito, días 2, 10 y 18 Sr. Rovira , días 4, 5 y 6 Sr. Santos, días 7, 11, 19 Sr. Abad días 8,12, 20 Sr. Mercader, días 9, 13, 21, A. Fingerhut, día 14 Santos, día 15 Sr. Selz días 16 22, 23 Sr. Muntadas [...].

Además, la materialización de la obra funciona a modo de dossier, donde los periódicos con los anuncios señalados con rotulador rojo (un gesto que podría imitar al del ojo censor), completadas por una serie de hojas mecanografiadas que funcionan a modo de cartela, como por ejemplo, la que reza: *Anuncis per paraules Treball col.lectiu aparegut entre els dies 28 de juny de 1973 i el 21 de juliol del mateix any al periòdic “La Vanguardia” de Barcelona.*<sup>9</sup>

La publicación de estas descripciones de la propia acción, y en este caso la clara reivindicación de su autoría, permite preguntarnos una vez más por la naturaleza de la obra: ¿se trata de una acción desinteresada que busca la comunicación con el espectador, o de un ejercicio conceptual, que investiga la potencialidad del medio para experimentar con los resultados de una escritura plástica y maleable? La respuesta difícilmente será dicotómica, ya que se trata de acciones que resisten a encerrar sus objetivos en una respuesta absoluta. Ana Longoni (2007), al tratar el arte conceptual latinoamericano, traza algunas ideas en este sentido:

Estos movimientos artísticos no estaban reclamando un lugar en el mundo del arte o el reconocimiento de su existencia periférica, sino algo mucho más audaz y crítico: querían poner en cuestión el estatuto de lo artístico, desbordándolo. Es el estatuto de la relación instituida y convencionalizada entre el arte y la política lo que está puesto aquí en cuestión[.] [...] En ese sentido, el conceptualismo (no sólo el latinoamericano) no admite ser leído como un nuevo estilo o movimiento, de los muchos y sucesivos que tienen lugar en el arte de la posguerra, sino de “una estrategia de antidiscursos” contra el fetichismo del arte autónomo y los sistemas de producción y circulación de la obra de arte en el capitalismo tardío. [...] Se trata de uno de los más radicales experimentos artísticos que tiende a autodisolverse en el acto mismo de apropiarse de territorios hasta

entonces ajenos al arte. Recorrerlo como un inestable territorio de fronteras imprecisas nos ayudará a eludir versiones estereotipadas o tranquilizadoras categorías.

Tanto en Grup de Treball como en Meireles, encontramos una obra autoconsciente, que deja explícita su condición de producción artística, ejerciendo una postura crítica en relación al mundo del arte y resistiéndose a una categorización inequívoca. La pregunta por “Cuál es el lugar de la obra de arte” de las botellas de Coca-Cola de Meireles podría tener por respuesta la acción del Grup de Treball: el periódico con su tablón de anuncios también puede ser un lugar (es parte de los nuevos lugares) para una producción artística que quiere ensanchar su espacio de actuación participando de manera radical en la vida cotidiana.

#### 4 EQUIPO SANTIAGO & BRUSCKY Y LA REVISTA ENSAMBLADA COMO ESTRATEGIA DE COMUNICACIÓN

Así como con el franquismo en España, durante la dictadura militar en Brasil, los mecanismos de opresión y censura promovidos por el régimen contribuyen al desarrollo de una escena artística desde los márgenes, espacio en el que la experimentalidad permite la creación de un imaginario de resistencia. De manera similar al *Anunciamos* del Grup de Treball, los artistas Paulo Bruscky y Daniel Santiago también empiezan en 1973 a publicar anuncios en la sección de clasificados de distintos periódicos brasileños y extranjeros, dentro de su proyecto *Arte classificada*.

Los anuncios se asemejan a los de Grup de Treball en la temática, ya que ambos usan el lenguaje como instrumento para un humor y una ensoñación que encubren el deseo de subvertir la realidad, atravesada por un estado de excepción. Encontramos, por ejemplo, la propuesta de venta de una máquina de filmar sueños patentada por Bruscky, en 1977, o en 1982, el anuncio en inglés rezando “Air art: propuesta de composición de nubes coloridas en el cielo de Nueva York”<sup>10</sup>, en un periódico de esta ciudad. Así como las *Inserciones* de Meireles, se trata de una práctica dilatada en el tiempo: el Bruscky de 1990 continúa con esta práctica, en la que nos insta a “olvidar la copa mundial de fútbol y a pensar en el gobierno”<sup>11</sup>.

Sin embargo, a pesar del carácter, a primera vista, lúdico de los mensajes, la propia administración confirma su potencial disruptivo: los anuncios llevan a la censura a Bruscky por parte de la Policía Federal de Brasil, en 1977, tras haber juzgado que podrían tratarse de mensajes cifrados, peligrosos para el régimen. El suceso demuestra que cualquier información que no colabore a preservar los intereses de la ideología dominante (todo lo que presente una anomalía) representa un riesgo para las autoridades. A raíz de la prohibición de publicar en periódicos, Bruscky empieza a hacer circular sus mensajes en periódicos extranjeros, como en Estados Unidos, Holanda, o México. De este contacto inicial nace el proyecto de crear una revista colectiva de carácter internacional (De Freitas Veneroso, 2015).

*Revista Classificada* es una publicación que recoge los anuncios clasificados en periódicos realizados por distintos artistas a través del mundo, contactados mediante la red de arte correo, con la propuesta de compartir la práctica de publicación de anuncios que ya venían desarrollando en Brasil los artistas Santiago y Bruscky.

El elemento particular del arte correo que juega un papel central en la estrategia de la *Revista classificada* es su condición de horizontalidad, en la que el receptor de una pieza es a su vez productor de la siguiente, subvirtiendo la clásica distinción entre los artistas creadores y los



consumidores pasivos de las producciones culturales. En el caso de esta revista, el intercambio de intervenciones se hace mediante el envío postal de reproducciones de los anuncios fotocopiados, haciendo de la reproducibilidad un elemento clave. Tras recibir las piezas, Santiago & Bruscky las modifican libremente: con recortes manuales, saturaciones, iluminaciones con rotulador y un proceso experimental de maquetación, el colectivo hace de la edición de la revista un proceso artístico en sí.

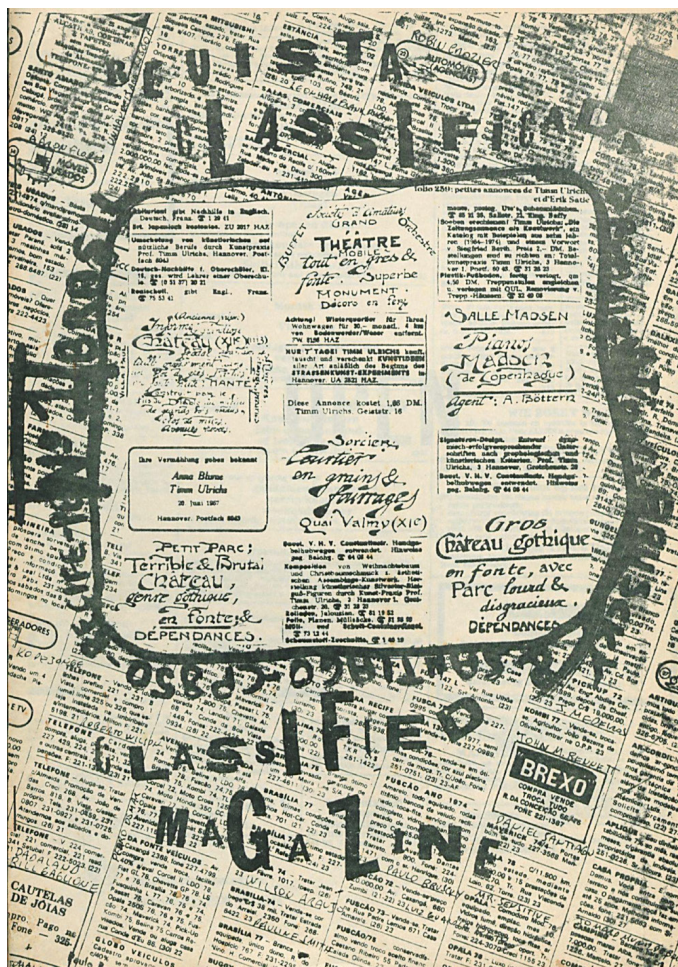


Figura 4. Revista Classificada (1978), editada por Paulo Bruscky y Daniel Santiago. Ejemplar de la colección de Libros de Artista de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul (Porto Alegre, Brasil).

La propuesta común traída por Bruscky y Santiago permite que la revista sea un medio de reunión deslocalizada a través de las producciones gráficas de artistas repartidos en todo el mundo. Los transmisores y los receptores se multiplican: si las intervenciones originales tenían por público los lectores de determinado periódico, la iniciativa de Bruscky y Santiago permite que el mensaje original adopte un significado distinto, al formar parte de un proyecto artístico transnacional.



La creación de una revista ensamblada como ésta permite reformular el formato expositivo, creando una instancia nueva donde exhibir producciones de artistas repartidos por el globo. Su formato permite la interacción entre las páginas que se encuentran lado a lado, generando diálogos visuales entre imágenes de autores distintos, lo cual modifica los significados iniciales de maneras totalmente ajenas al emisor original de cada propuesta y genera una multiplicidad de lecturas posibles. Estos elementos permiten pensar en la *Revista Clasificada* como una red de comunicación expandida, presentando un desafío al modelo de comunicación tradicional de las producciones culturales, al hacer uso de recursos innovadores como la polifonía y la intertextualidad.

Además, el proyecto *Revista Clasificada* introduce un nuevo tipo de inserción, en la cual destaca el uso de una institución oficial como Correos para llevar a cabo un proyecto marginal y clandestino. A nivel nacional, en el caso de Brasil, el uso del correo postal permite que artistas provenientes de lugares distintos al eje Rio de Janeiro-São Paulo participen y se relacionen al interior de esta red, como es el propio caso de Paulo Bruscky, que actúa desde Recife (Pernambuco), lo cual permite integrar la periferia de un sistema del arte profundamente centralizado y jerárquico. A escala internacional, esta disolución de las fronteras permite alcanzar lugares mucho más alejados, posibilitando que artistas del mundo entero puedan participar en exposiciones colectivas de arte correo, construyendo comunidades entre artistas que jamás han tenido contacto si no es a través de la correspondencia postal (Freire, 2017).

Dentro del contexto político de los años setenta, esta libertad geográfica es especialmente significativa, ya que construye un canal de comunicación que permite sortear las limitaciones impuestas por las dictaduras militares latinoamericanas. Artistas exiliados en otros países o continentes, por ejemplo, pueden intercambiar información con sus pares en su país de origen, esquivando la censura. En este sentido, se da, por ejemplo, una especial conexión a través del arte postal entre artistas latinoamericanos y artistas de Europa del Este (Cytlak, 2019). Sometidos ambos territorios a regímenes autoritarios durante el período de la Guerra Fría, el arte postal permite la creación de puentes entre artistas privados de la posibilidad de desplazarse físicamente a ambos lados del telón de acero. La utilización del sistema de correos permite así generar vínculos de solidaridad y comunicación entre artistas en lugares opuestos del globo, creando una brecha en el muro que separa ideológicamente éste en dos polos.

La propuesta de Bruscky & Santiago constituye, por lo tanto, otra inserción en un circuito cerrado, presentando un uso de herramientas proporcionadas por una institución oficial para subvertir sus propias lógicas y elaborar un discurso crítico. Para Bruscky, la materialización de sus producciones es el paso posterior, necesario para la memoria de una acción, pero no configura la obra como tal: “la propuesta principal era el intercambio. Lo que quedó es la prueba de esto, no son las obras. Es cierto que todo acaba convirtiéndose en obra, pero es también la comprobación de que lo más importante de la comunicación entre los artistas era discutir la vida, los conceptos.”<sup>12</sup>

El arte correo permite dejar de lado la búsqueda del objeto artístico finalizado, poniendo en el centro la acción y la comunicación. La creación gráfica de imágenes funciona como una bisagra que une y genera una red entre distintos artistas, permitiendo explorar el potencial comunicativo del periódico o del correo para favorecer una escena artística contracultural y libre. Podemos recordar, en este sentido, el concepto de “comunicación a distancia” formulado por Edgardo Antonio Vigo, que sirve para nombrar la especificidad de la estrategia comunicativa

del arte correo (Aguerre, 2018). El uso del correo como medio para generar una comunicación responde a una necesidad dada por la propia naturaleza de la obra, que transforma el soporte de actuación en un agente participativo para la creación del mensaje. Es en la posibilidad de acercar personas alejadas físicamente que radica la potencialidad de esta práctica, generando redes de colaboración y creando una comunidad que desafía el control social sobre los medios de comunicación institucionales.

## **5 CONCLUSIONES. O ¿CÓMO COMUNICARÍAN CILDO MEIRELES, GRUP DE TREBALL Y EQUIPO BRUSCKY & SANTIAGO A DÍA DE HOY?**

---

A lo largo de este artículo, hemos revisado la utilización de estrategias de comunicación alternativas en el trabajo de artistas como Cildo Meireles, Grup de Treball y Paulo Bruscky junto a Daniel Santiago. Hemos podido observar que el desafío a los circuitos oficiales del arte y del poder político es un elemento transversal en su producción, una herramienta valiosa mediante la cual cuestionar las estructuras dominantes. Su intervención dentro de la esfera pública a través de las inserciones en circuitos cerrados (monetario, para el billete; de consumo, en el caso de la Coca-Cola; un medio de comunicación para el periódico; o un circuito que permite la comunicación en el caso de la empresa de Correos) nos permite imaginar maneras de transformar el modo en que nos comunicamos, además de cuestionarnos sobre el impacto que tienen en este intercambio las estructuras de poder sociopolítico.

En los procesos que hemos visto, la reproducibilidad juega un rol fundamental en la amplificación del mensaje y su circulación. Sin embargo, traída a un contexto actual, esta potencia comunicativa de lo impreso entra en tensión con nuevas formas de comunicarnos y de diseminar información, perdiendo su efectividad. En la actualidad, son otros los mecanismos de control: en vez de una prohibición o censura propia de los regímenes autoritarios, es en este caso la mediación de lo mercantil en las formas de comunicación actuales lo que prima.

Resulta interesante, desde nuestro presente hiperconectado y mediatizado, preguntarnos cómo podrían concebirse obras que usaran la misma estrategia en el presente, donde lo analógico ha sido reemplazado por lo digital, la prohibición por la captura del deseo, y donde el campo de circulación de la información se ha multiplicado exponencialmente, transformando de manera radical la relación en que recibimos información y nos comunicamos. ¿Tendría sentido una acción como la que proponen estos artistas en el panorama actual? ¿Se podría pensar una inserción similar usando herramientas o estrategias nuevas, adaptadas a los medios de comunicación que operan a día de hoy? ¿No correrían, a día de hoy, un mayor riesgo de ser asimiladas y vaciadas de sentido? ¿Serviría la estrategia empleada por estos artistas de los años setenta para repensar y generar un discurso crítico sobre nuestra relación en la actualidad con los canales de comunicación?

Aunque tanto en Brasil como en España los regímenes dictatoriales hayan dado paso a democracias, el control mediático y de los mecanismos de comunicación por parte de las esferas del poder persiste como una problemática estructural. El ciudadano se vuelve muchas veces consumidor pasivo de las herramientas, puestas a disposición de manera controlada para la comunicación con sus pares. Este control simbólico por parte del Estado y de las grandes empresas detentoras de riqueza genera la necesidad de replantear nuestro poder de agencia,

como ciudadanos, dentro de este esquema. En dicha situación, el legado de Cildo Meireles, Grup de Treball y Bruscky y Santiago puede ser de gran valor para preservar la memoria de las estrategias de resistencia elaboradas desde el campo artístico, ofreciendo herramientas conceptuales que sirvan como referencia para nuevas tácticas que cuestionen y elaboren alternativas críticas a las estructuras del presente.

## 6 REFERENCIAS

Aguerre, N. (2018). *Edgardo Antonio Vigo y la comunicación a distancia*. *Bold*, 5, 21-31. [https://scholar.google.com/citations?view\\_op=view\\_citation&hl=es&user=MjY3txEAAAAJ&citation\\_for\\_view=MjY3txEAAAAJ:ufrVoPGSRksC](https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=es&user=MjY3txEAAAAJ&citation_for_view=MjY3txEAAAAJ:ufrVoPGSRksC)

Albarrán, J. (2019). Repositioning Spanish conceptualisms: New institutionalism, coloniality and the contemporary. En N. Aikens, S. Pui San Lok, & S. Orlando (Eds.), *Conceptualism: Intersectional readings, international framings, Black artists & modernism in Europe since 1968* (pp. 352-368). Van Abbemuseum.

Alonso, R. (Ed.). (2011). *Sistemas, acciones y procesos. 1965-1975*. Fundación Proa. Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.

Bugnone, A., & Capasso, V. (2017). El giro crítico en torno a los sujetos y objetos del arte: Edgardo A. Vigo y Cildo Meireles. *Arte, Individuo y Sociedad*, 29(3), 537-553. <https://doi.org/10.5209/ARIS.55775>

Bruscky, P. (2006). Arte correio e a grande rede: Hoje, a arte é este comunicado. En G. Ferreira & C. Cotrim (Eds.), *Escritos de artistas: Anos 60/70* (pp. 374-379). Jorge Zahar.

Camnitzer, L. (2009). *Didáctica de la liberación: Arte conceptualista latinoamericano*. Cendeac.

Carta a Antoni Mercader de Alberto Corazón, 15 de marzo de 1974. (1974). *Archivo MACBA: Sèrie Documents relacionats i notes, 1973. Secció 1972-1973*. Fons Grup de Treball.

Cytlak, K. (2019). Redes marginales. La especificidad de los intercambios postales y las colaboraciones de arte correo entre Europa del Este y América Latina, 1969-1989. En B. Gustavino (Ed.), *Órbita Vigo: trayectorias y proyecciones*. (pp. 73-82) Universidad Nacional de la Plata / Facultad de Bellas Artes.

Coutinho, W. (1978). A estratégia de Cildo Meireles. *Arte Hoje*, 13.

De Carvalho Porto, F. (2016). Triângulo Amoroso: O uso do carimbo como dispositivo gráfico e político nas práticas artísticas do Nordeste brasileiro [Tesis de maestría, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital USP. <https://doi.org/10.11606/D.93.2017.tde-12052017-091945>

De Freitas Veneroso, M. do C. (2015). A 'Revista Classificada' de Paulo Bruscky. *Revista: Estúdio*, 6(11), 222-232. [https://scielo.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1647-61582015000100023&lng=pt&tlng=pt](https://scielo.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582015000100023&lng=pt&tlng=pt)

Filipini dos Santos, F. (2016, septiembre 26-30). *'Arte novos meios/multimeios – Brasil 70/80' e a sua contribuição para a historiografia da arte contemporânea* [Comunicación presentada en congreso]. 25o Encontro da ANPAP 'Arte: seus espaços e/em nosso tempo', Porto Alegre, Brasil. [http://www.realp.unb.br/jspui/bitstream/10482/20261/1/2015\\_FranciaeFilipinidosSantos.pdf](http://www.realp.unb.br/jspui/bitstream/10482/20261/1/2015_FranciaeFilipinidosSantos.pdf)

Fischer, H. (1974). *Art et communication marginale. Tampons d'artiste*. Balland.

Fischer, H., Forest, F., & Thénot, J.P. (2011). II Manifiesto del arte sociológico. En R. Alonso (Ed.), *Sistemas, acciones y procesos. 1965-1975* (pp. 222-223). Fundación Proa.

Freire, C. (1999). Arte postal: Comunicação marginal. En C. Freire (Ed.), *Poéticas do processo: Arte conceitual no museu* (pp. 76-86). Iluminuras; MAC-USP.

Freire, C. (2007). *Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia*. Companhia Editora de Pernambuco. Freire, C., & Longoni, A. (Eds.). (2009). *Conceitualismos do Sul/Conceptualismos del Sur*. Annablume.

Freire, C. (2017). Mail art in 1960s-70s South America: Tactical and tactile operations. *Diálogo*, 20(1), 49-58. <https://doi.org/10.1353/dlg.2017.0018>

Guasch, A. M. (2012). El giro de la memoria y el giro del archivo en las prácticas artísticas contemporáneas. *Revista 180*, (29). Recuperado de <https://revista180.udp.cl/index.php/revista180/article/view/93>

Herkenhoff, P. (1997). Brasil (es)/Brazil(s). *Lápiz*, (134), 19-35.

Longoni, A. (2007). Otros inicios del conceptualismo argentino (y latinoamericano). *Papers d'Art*, 92, 155-158.

Meireles, C., & Macieira, E. (1981). Inserções em circuitos ideológicos (1970). En *Cildo Meireles* (pp. 24- 25). Funarte.

Mandelli, A. L. (2011). *Aberturas utópicas: Singularidades de arte política nos anos 70* [Tesis doctoral, UFRGS]. Lume Repositório Digital. <http://hdl.handle.net/10183/37341>

Mercader, A., Parcerisas, P., & Roma, V. (1999). *Grup de treball*. MACBA.

Oiticica, H. (2011). Esquema general de la nueva objetividad. En R. Alonso (Ed.) *Sistemas, acciones y procesos: 1965-1975* (pp. 24-25). Fundación Proa.

Vigo, E. y Zabala, H. (1976). Arte-correo: Una nueva forma de expresión. *Buzón de Arte/Arte de Buzón*, 1, (Caracas, Venezuela), 1.

Vindel, J. (2008). Arte y publicidad: Del arte pop a la crítica institucional. *De Arte*, 7, 213-234. <https://doi.org/10.18002/da.v0i7.1422>

Vindel, J. (2014). Por un arte semiológico: “Deshabitación” y “discontinuidad” en el arte argentino de los años sesenta. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26(3), 521-537. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ARIS.2014.v26.n3.43406](https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2014.v26.n3.43406)

## NOTAS

1. Respectivamente: “¡Yanquis, vuelvan a casa!”, “¿Quién ha matado a Herzog?” y “Directas”. (Traducción de la autora).
2. “¿Cuál es el lugar de la obra de arte?” (Traducción de la autora).
3. Para más ejemplos de mensajes del *Projeto Cédula*, visitar la web de la Tate Modern de Londres, en el siguiente enlace: <https://www.tate.org.uk/art/artists/cildo-meireles-6633>
4. “Directas ya”. (Traducción de la autora)
5. Respectivamente, “¿Dónde está Amarildo?”, y “¿Quién mató a Marielle?”. (Traducción de la autora)
6. Traducción de la autora de Albarrán, 2019.
7. Traducción de la autora de Mandelli, 2011.
8. Corazón, A. (1974, marzo 15). Carta a Antoni Mercader [Carta]. Archivo MACBA: *Sèrie Documents relacionats i notes*, 1973. Secció 1972-1973. Fons Grup de Treball.
9. “Anuncios por palabras. Trabajo colectivo aparecido entre los días 28 de junio y 31 de julio del mismo año en el periódico “La vanguardia” de Barcelona”. (Traducción de la autora)
10. Galería Nara Roesler. (n.d.). Paulo Bruscky. Nara Roesler. <https://nararoesler.art/en/artists/56-paulo-bruscky/> [consultado el 27 de febrero de 2025].
11. Dani N. A. M. (2013, junio 17). *Paulo Bruscky: Bem lembrado*. Dani N. A. M. <https://daniname.wordpress.com/2013/06/17/paulo-bruscky-bem-lembrado/> [consultado el 27 de febrero de 2025].
12. Freire, C. & Longoni, A. (Eds.). (2009). *Conceitualismos do Sul/ Conceptualismos del Sur*. Annablume.