



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

Dipartimento di Studi Storici

Corso di Laurea Magistrale in Storia Dell'Arte

Tesi di Laurea

Il conceptualismo ideologico nell'Argentina degli anni '70: analisi dell'operato del Grupo CAYC

Relatrice: Dott.ssa Franca Varallo

Laureando: Matteo Gregoricchio
Matricola: 821338

Anno Accademico 2016/2017

Indice

Introduzione	5
1 Il <i>conceptualismo ideológico</i> : peculiarità	9
1.1 Caratteri di due visioni	9
1.2 Denominazioni, esposizioni, riletture?	12
1.3 Altre denominazioni del <i>conceptualismo</i> argentino per gli anni '70: sono utili o necessarie?	16
2 Contesto storico argentino e antecedenti culturali del Grupo CAYC	21
2.1 Argentina, dal secondo dopoguerra alla dittatura Videla: un contesto storico	23
2.2 Antecedenti artistici del <i>Conceptualismo</i> dei '70	31
2.2.1 Artisti argentini residenti all'estero	31
2.2.2 Esperienze argentine tra '66 e '69	37
3 Grupo CAYC, CAYC e Jorge Glusberg. Presentazione e problematiche	53
3.1 CAYC e Grupo CAYC: dati essenziali	53
3.2 Il CAYC: ragioni alla base di una genesi	66
3.2.1 Il CAYC come centro multidisciplinare	66
3.2.2 Il CAYC come centro artistico internazionale	68
3.2.3 Il CAYC come ambiente fondativo dell'avanguardia argentina degli anni '70	70
3.3 Jorge Glusberg: riflessioni e problematiche in merito a un "dittatore culturale"	71
4 Basi teorico-metodologiche dell'attività del Grupo	81
4.1 Una nuova teoria critica: <i>socio-semiótica de la producción artística</i>	83
4.2 Il segno estetico in una Teoria della Cultura	89
4.3 L'opera come fatto produttivo: condizioni di produzione e retorica dell'arte	93
4.4 Il ruolo del consumo/ricezione dell'arte nel compimento del processo creativo	101
4.5 <i>Retórica del Arte Latinoamericano</i>	106
4.6 Breve riflessione critica	113
5 1969-1980: Opere e mostre principali del Grupo CAYC	119
5.1 1969-1972: Arte de Sistemas, I e II	119
5.2 1972-1975: la propagazione internazionale	141

5.3	1975-1980: la Biennale brasiliana del 1977 e le sue conseguenze	148
5.4	Conclusione	155
Appendice: Illustrazioni del cap. 5		161
Bibliografia		177

Introduzione

Il tema della mia ricerca è il *conceptualismo ideológico*, nelle forme sviluppate in Argentina negli anni Settanta del Novecento dal principale gruppo artistico inserito in questa tendenza, il Grupo de los Treces (o Grupo CAYC).

Il mio studio approfondisce la poetica collettiva con cui questo gruppo, di volta in volta negli anni, si è posto nei confronti del mondo artistico e del pubblico, andando a ricostruire la loro storia espositiva.

Si può dire che l'aspetto più complesso di questo studio sia il tentativo di comprendere e analizzare il tipo di rapporto che si stabilì negli anni tra i vari membri e il coordinatore, Jorge Glusberg, in quanto in queste relazioni si trovano chiaramente le tracce che spiegano i temi e le forme di analisi del loro lavoro. I singoli artisti non si espressero unicamente con le forme ereditate dell'arte concettuale anglosassone ma ognuno esplorò tendenze differenti, come la performance, l'happening, l'installazione, l'arte ecologica o la post-figurazione; lo si può vedere per esempio nelle installazioni alimentari di Marotta, negli altari religiosi di Portillos, negli oggetti concettuali di Grippo. Questa varietà di percorsi era accomunata dalla centralità dell'idea come motore della sperimentazione artistica. Il fattore interessante della loro unione si può trovare nella uniformità critica che cercarono di sviluppare attorno ad alcuni temi forti, man mano che la loro collaborazione si evolse negli anni.

Oltre questo argomento, ho cercato di illustrare anche quali fossero gli obiettivi politici espressi dalle loro opere, data la caratterizzazione ideologica del loro *conceptualismo*. Questo gruppo si forma in un contesto sociale e culturale molto movimentato, dopo un decennio in cui all'instabilità e alla violenza politica si erano contrapposti artisti e pratiche dal forte carattere ideologico. Ereditando questa situazione, gli artisti si dovettero confrontare da una parte con il recente passato dell'arte nazionale, dall'altra parte con il mondo internazionale e il desiderio di aggiornarsi alle ultime tendenze. L'opposizione tra una più forte tendenza politico-sociale e un concentrarsi sul lato prettamente artistico rimase costantemente uno dei temi intorno a cui questo gruppo rifletté per tutto il decennio, spostandosi da una sponda all'altra a seconda della composizione del gruppo e del contesto intorno a loro. Spinte interne ed esterne li influenzarono, provocando un'evoluzione particolare.

Infine, basandomi sui manifesti, le opere, sulle presentazioni delle mostre, ho provato a fare chiarezza intorno al modello di analisi artistica sviluppato entro le riunioni del gruppo e pensato per ricercare una maniera di catalogare e affrontare criticamente l'opera d'arte contemporanea, denominato dal gruppo

Arte de Sistema. Attraverso questo modello, basato per lo più sulla disciplina semiotica e sulla teoria dei sistemi, si cercava poi di individuare e rendere chiari a critica e pubblico i concetti e i problemi che formavano l'indole latino-americana, il coacervo di caratteristiche che secondo loro contraddistingue le opere di ogni creatore proveniente dal continente sud-americano.

Mi sono basato principalmente su una ricerca bibliografica e documentale: inizialmente ho approfondito gli studi fatti da precedenti testi e articoli dedicati all'argomento, come i lavori fondamentali di S. Marchán Fiz, L. Camnitzer, M. C. Ramírez, A. Longoni, N. G. Canclini ma non solo; centrali sono stati i volumi scritti dallo stesso critico Glusberg. Successivamente ho lavorato sui documenti sul tema catalogati dal ICAA (International Center for the Arts of the Americas, ospitato al Museum of Fine Arts di Houston), il cui archivio digitale dedicato ai documenti dell'arte latino-americana del secolo XX è fondamentale per lo studio e approfondimento in questo specifico ambito dell'arte contemporanea.

Non avendo potuto viaggiare fino in Argentina, ho poi lavorato sui cataloghi delle esposizioni del Grupo CAYC che ho rintracciato nelle biblioteche torinesi ed estere, facendo ampio uso del prestito interbibliotecario per reperire la necessaria bibliografia critica. Attraverso questi testi ho ritrovato immagini delle opere e installazioni proposte dagli artisti nella loro attività di gruppo, necessarie per osservare quanto da loro realizzato e poter riflettere sulla natura e animo della loro attività come singoli e come gruppo.

Il mio lavoro si articola in cinque capitoli: i primi due capitoli sono dedicati a una presentazione sia delle questioni teorico-critiche del *Conceptualismo Ideológico*, su cui attualmente il dibattito è ancora vivo e acceso, sia del contesto storico-artistico dell'Argentina del periodo e degli anni precedenti, importanti e necessari per inquadrare le evoluzioni degli anni Settanta. Il terzo capitolo invece introduce il Grupo CAYC e le sue personalità parlando anche del centro omonimo, ambiente di sviluppo del lavoro collettivo e punto di riferimento importante. Sempre in questo capitolo espongo anche i problemi pertinenti la figura di Glusberg, critico e mecenate del gruppo ma anche artista aggiunto, centrale figura politica dell'universo istituzionale-artistico argentino. Nel quarto capitolo approfondisco e spiego le matrici teoriche del gruppo negli anni Settanta, come esposte da Glusberg nel 1978, in *Retorica del Arte Latinoamericano*, in una forma completa raggiunta dopo i lunghi anni di elaborazione collettiva. Nel quinto capitolo infine illustro cronologicamente le fasi di lavoro che secondo me si possono rintracciare nell'attività decennale del

gruppo, delineando queste fasi intorno alle loro mostre più importanti, con cui giungo infine a definire il loro impegno nelle sue diverse forme e cambiamenti.

1. Il *conceptualismo ideológico*: peculiarità

Il tema di cui parlerò in questo lavoro è il panorama dell'arte di *matrice* concettuale che si sviluppa in Argentina negli anni '70 del Novecento. Mi concentrerò sugli eventi e le attività sviluppatesi intorno all'istituzione CAYC¹ di Buenos Aires e al Grupo de Los Trece, gruppo di artisti argentini le cui vicende e riflessioni si intrecciano profondamente agli eventi occorsi nel Centro, punto di incontro comune.

Prima di addentrarmi nell'analisi dell'argomento, ritengo utile riflettere brevemente sulla terminologia di *conceptualismo ideológico*. Oggigiorno viene utilizzata per classificare complessivamente l'arte concettuale latinoamericana degli anni '60 e '70 del Novecento, applicata alle esperienze più disparate del continente. Dovendo parlare di un argomento specifico tra quelli identificati dall'espressione, mi è necessario recuperare la storia del termine e della distinzione che traccia nel campo della critica d'arte, per poter poi distinguere in modo più preciso la relazione che secondo me intercorre tra la terminologia e il mio campo d'indagine, identificando le peculiarità degli anni '70 anche in questo ambito.

1.1 Caratteri di due visioni

Conceptualismo ideológico è una definizione che vuole distinguere in maniera netta le tendenze artistiche concettuali latinoamericane da quelle di matrice (perlopiù) anglosassone, legate a una visione tautologica dell'arte, appellandosi al carattere ideologico-politico identificato nelle prime.

Oggi l'associazione principale che viene fatta per identificare il movimento artistico "concettuale" è con l'arte analitica e linguistica che artisti come Joseph Kosuth, Sol LeWitt, il gruppo inglese Art&Language e altri, hanno incominciato a sviluppare nei primi anni '60. La loro proposta, influenzata dai campi della filosofia semantica e del neopositivismo logico, si sviluppa maggiormente intorno al problema ontologico dell'Arte, con attenzione rivolta al linguaggio proprio della disciplina. Secondo questi artisti l'arte, come espressione dell'atto umano del pensiero, attività astratta, si dedica alla creazione di proposizioni. Rispetto alla definizione aristotelica di enunciato verbale che può essere definito vero o falso², la proposizione diventa frase che esprime descrizione o dichiarazione d'esistenza di un fatto, o ancora classe di espressione³. La cosa importante della

¹ Centro de Arte y de Comunicación.

² S. MARCHÁN FIZ, *Del Arte Objetal al Arte de Concepto*, Madrid, Ediciones AKAL, 1994 Fiz, p. 251

³ *Ibidem*, p. 251

riductio a proposizione dell'arte è il fatto che le asserzioni sono espressioni primigenie sia di un concetto generato dall'attività della mente sia della pre-cognizione di un'attività da realizzare⁴.

La riflessione di questi artisti si interessa perciò all'aspetto riflessivo-mentale che sottende all'opera d'arte; la loro analisi si occupa in particolar modo dello studio degli aspetti che concorrono a definire l'identità di un oggetto in quanto opera. L'arte, in questa maniera, “diventa un problema di definizione dell'arte⁵”; si riduce a essere lo studio di una tautologia, come spiegano bene le parole di Kosuth:

Le opere d'arte sono delle proposizioni analitiche⁶. Vale a dire che se le si considera nel loro contesto, in quanto arte, esse non apportano alcuna informazione su delle questioni di fatto. Un'opera d'arte è una tautologia nel senso che è una presentazione dell'artista, in altri termini è l'artista che dichiara che questa opera d'arte è dell'arte, vale a dire una definizione dell'arte. Così il fatto che ciò sia dell'arte è un puro a priori.⁷

In quest'ottica si capisce come la riflessione giunga fino alla (presunta) scomparsa dell'oggetto artistico, alla *dematerialization of art* di cui scrivono nel 1968 Lucy R. Lippard e John Chandler⁸. Se l'arte è un processo mentale, se a importare sono i progetti e le idee che si instaurano nella mente dell'artista, allora l'opera non avrà più l'obbligo di assumere una forma fisica e potrà esprimersi in maniera immateriale. Potrà rimanere nella forma di puro pensiero, espresso secondo codici linguistici umani, essere esternata in forma di linguaggio o essere ibrida di varie forme, poiché:

[...] la obra conceptual carece de una realidad estética formal en el sentido tradicional de una pintura o de una escultura. Su recurso a medios relativamente desmaterializados se apoya en significantes diversos, reducidos a la mínima expresión y superando las imágenes «bellas» y consistentes del arte tradicional. Los diversos soportes físicos, incluso los más cercanos al cuadro, no son fines formales en sí mismos, no son la obra, sino las señales, los documentos de otros fenómenos que abren nuestra conciencia a algo exterior. [...] Los documentos, las indicaciones

4 *Ibidem*, p. 251

5 F. POLI, *Minimalismo, arte povera, arte concettuale*, Milano, Laterza, 1995, p. 173

6 Kosuth opera qui una distinzione (riprendendo la terminologia kantiana) tra proposizione *analitica*, la cui validità dipende soltanto dalla definizione dei simboli che contiene, e proposizione *sintetica*, la cui validità dipende dai fatti dell'esperienza.

7 *Ibidem*, p. 159

8 L. R. LIPPARD, J. CHANDLER, *The Dematerialization of Art*, “Art International”, vol. 12-2 (1968), pp. 31-36

signaléticas, los proyectos de toda índole no poseen más que un valor de medio, sustituyen al soporte tradicional en esta tendencia a la desmaterialización, propia de este antiformalismo⁹.

Nel mondo latino-americano, invece, si evidenziò fin da subito una distanza, sia ideologica che formale, dalle proposte occidentali. Gli artisti sudamericani adottarono un approccio fortemente impegnato a livello politico e sociale: le condizioni socio-politiche delle nazioni in cui erano nati e vivevano portò gli artisti a impegnarsi per creare opere d'arte che operassero trasformazioni del contesto sociale e potessero influire attivamente sul mondo loro circostante. La loro arte non si limitava a discorsi auto-referenziali o a una critica del mondo artistico in vigore, bensì mirava a estendersi fino alla discussione dei problemi politico-sociali delle proprie nazioni sotto-sviluppate. Questo obiettivo sfruttava anche nuove tattiche di inserzione nei circuiti comunicativi dei mass media, per attirare l'attenzione e colmare la distanza che li separava dal grande pubblico. Erano modi di rispondere all'isolazionismo del mondo artistico, tentativi di bucare la bolla che si era creata tra artisti e pubblico non elitario, che non riusciva più a comprendere l'astrattezza e la complessità dell'arte post-seconda guerra mondiale.

Proprio per questa volontà comunicativa, gli artisti del continente non presero a ispirazione dogmatica il principio della dematerializzazione dell'oggetto, anzi, recuperarono l'oggetto artistico con la volontà di trasformarne il ruolo e il significato. I nuovi valori e messaggi si connettevano al circuito sociale dei paesi di provenienza, con l'ottica di operare delle inversioni concettuali sugli oggetti per riportare l'arte a essere un fattore influente nelle pratiche rivoluzionarie. Liberazione dei propri popoli, sviluppo delle proprie nazioni, rompere lo sfruttamento capitalista del Terzo Mondo: erano questi gli obiettivi delle "militanze" artistiche latino-americane.

Il recupero del concetto duchampiano di *ready-made* è ciò a cui dobbiamo rifarci per comprendere molte soluzioni presenti



Fig1 L. Camntizer, *Massacre of Puerto Montt*, 1969, Museo Reina Sofía, Madrid

9 S. MARCHÁN FIZ, *Del Arte Objetal al Arte de Concepto*, p. 252

nelle opere. Non interessava tanto la accezione dissacratoria dell'arte quanto il valore di destabilizzazione. Molto spesso l'oggetto comune veniva estrapolato dal suo contesto e successivamente riqualificato e ri-semantizzato, per permettergli di comunicare un messaggio critico nuovo, che portasse all'attenzione le coordinate complesse della realtà in cui l'opera era pensata.



Fig2 L. Camnitzer, *Leftovers*, 1970, Tate Modern, Londra

l'idea delle Brillo Boxes di Warhol e presenta 80 scatole industriali, avvolte in garze colorate di rosso a ricordare il sangue, con sopra scritto *Leftover* accompagnato da un numero romano a identificarle. Il processo allusivo apre a molteplici interpretazioni, tutte legate al carattere oppressivo delle relazioni tra primo e terzo mondo.

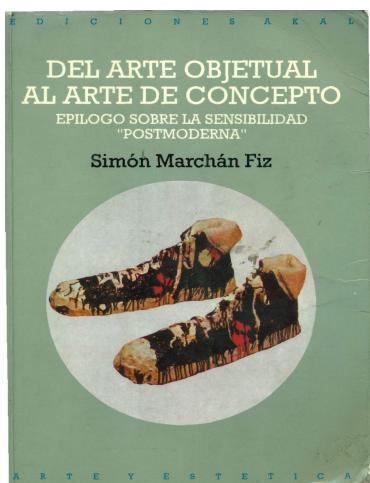


Fig3 Copertina del volume di Marchán Fiz.

Come esempio emblematico si possono citare due opere dell'uruguiano Luis Camnitzer. *Massacre of Puerto Montt* del 1969 in cui lavora sullo spazio in sé, ri-semantizzandolo attraverso l'uso di parole su nastro per reinserire l'evento citato nel titolo, il massacro in Cile da parte di soldati di contadini che avevano occupato della terra incolta nel villaggio di Puerto Montt. *Leftovers*, del 1970, dove riprende

1.2 Denominazioni, esposizioni, riletture?

La definizione *conceptualismo ideológico* fu coniata dallo storico dell'arte Símon Marchán Fiz nel 1972 in *Del arte objetual al arte de concepto*, sua tesi di dottorato. Nel libro Marchán Fiz tripartisce l'arte concettuale in base alle influenze linguistico e filosofico: identifica un primo gruppo linguistico-analitico¹⁰, un secondo gruppo empirico-mediale¹¹ e un terzo gruppo ideologico¹². A distanza di vent'anni

10 Si identifica maggiormente con il versante analitico-linguistico di cui sopra.

11 Si caratterizza per la predominanza dello studio della percezione in quanto fondamento della percezione. In questo gruppo c'è una mediazione tra gli aspetti ontologici dell'arte e la fenomenologia della percezione/visione. L'autore indica tuttavia che queste ricerche non erano considerate "concettuali" dal versante più purista della tendenza

12 Presente in ambienti caratterizzati da instabilità sociale e politica, regimi dittatoriali o militari... l'autore porta gli esempi di Spagna e Argentina.

due storiche dell'arte, in quasi perfetta contemporaneità, ripresero a riflettere sull'argomento. La prima fu Jacqueline Barnitz con il saggio *Conceptual Art And Latin America: A Natural Alliance*¹³ nel 1992, la seconda fu Mari Carmen Ramírez con il saggio *Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America*¹⁴ nel 1993. Entrambi i testi furono scritti come contributi in catalogo per due mostre negli Stati Uniti dedicate ad artisti ispano-americani, testimonianza della loro fortuna negli Stati Uniti, iniziata verso la metà degli anni '80 e proseguita con la mostra *Encounters/Displacement* del 1992, promosse un progetto critico di rottura. Successivamente altre esposizioni perseguiroono i medesimi intenti, come *Global Conceptualism. Points of Origin, 1950s-1980s*, organizzata nel 1999 a New York nel Queens Museum of Art da Luis Camnitzer, Jane Farver e Rachel Weiss; le 5 mostre di *Versiones del Sur*, organizzate da differenti curatori al Museo Nacional Reina Sofia a Madrid tra il 2000 e il 2001, quindi nel 2004 *Utopías Invertidas: Las Vanguardias artísticas en América Latina*, curata da Mari Carmen Ramírez e Héctor Olea al MFA di Houston.

A partire dalla centralità dei critici e artisti latinoamericani nella preparazione delle esposizioni, si mirava a porre in essere nuove prospettive per analizzare l'arte sudamericana, per contrastare le narrazioni semplificate che i centri culturali occidentali avevano offerto al grande pubblico negli anni precedenti. Dalla prospettiva latinoamericana tali letture erano considerate come degli adattamenti ai canoni ideologici della società di arrivo, perché ripulite delle idee meno affini così da non disturbare il pubblico di approdo. In questo caso la visione critica si concentrava sul problema dell'assorbimento di tradizioni estranee in una cultura dominante; in particolar modo qui rifletteva sulle modalità con cui il mondo capitalista assimilava le culture straniere, per renderle "esotiche" ai propri occhi e inoffensive. Si mirava a rompere l'unitarietà storico-critica che, nei decenni precedenti, aveva promosso una narrazione in cui l'arte concettuale occidentale appariva come l'unica proposta di tal genere esistente a livello globale. Tale presentazione esponeva quel fronte artistico come unitario e formato soltanto delle esperienze sorte nei paesi più avanzati, con le proposte fuori da questo spazio geografico relegate in secondo piano. Gli attori di questo progetto intendevano perciò rompere l'assodata convinzione di una egemonia anglo-americana in materia di concezione e sviluppo di questa tendenza, per

13 J. BARNITZ, *Conceptual Art and Latin America: a natural alliance*, in M.C. RAMÍREZ, B. ADAMS, (ed.), *Encounters/Displacements: Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles*, Austin, University of Texas, 1992, pp. 35-48

14 M. C. RAMÍREZ. *Blue Print Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America*, in A. RASMUSSEM, (ed.), *Latin american artists of the twentieth century. Exhibition Catalogue*, New York, MOMA, 1993, pp. 156-168

riscattare e rivalutare esperienze meno note, ignote al grande pubblico a causa della provenienza periferica degli artisti.

Nella loro opinione la curatela e la critica occidentale avevano privilegiato le esperienze a loro più prossime, affermandole come predominanti e principali all'interno della corrente, a causa di un approccio parziale che valutava solo in base al proprio metro di giudizio culturale. Il declassamento per presunta provincialità era così giustificato da bias culturali della critica egemone.

Da quest'ottica, le curatele dovevano agire come catalizzatori d'attenzione per le attività provenienti da poli culturali esterni al mondo occidentale. Si voleva aprire la categoria del *conceptualismo* a una prospettiva globale e universale, maggiormente consci delle varietà geografiche e temporali, rimpiazzando così il canone egemonico euro-nordamericano¹⁵.

Oggiorno, tuttavia, si sta sviluppando un dibattito critico che mette in questione la congruità della narrativa “alternativa” che era stata promossa da queste iniziative. M. C. Ramírez, dopo aver curato alcune delle esposizioni interessate, in *La opción del conceptualismo: ¿un “Ismo” más o una táctica de sentido?*¹⁶ afferma come, con questa serie di esposizioni, si sta scrivendo una storia dell'arte latino-americana procedendo non con i parametri accademici canonici della storia dell'arte ma secondo quelli della curatela. Il problema insito nell'affidamento a quest'ultima di una maggiore responsabilità etica e intellettuale è, secondo la studiosa, quello legato al processo di legittimazione di una identità, dentro al panorama della globalizzazione. La studiosa scrive di come il format della esposizione partecipi all'assestamento della funzione di “capitale simbolico” dell'oggetto d'arte, che nel capitalismo ha valore economico, di feticcio, di proiezione identitaria. Questa attenzione orientata delle élite occidentali comporterebbe indirettamente una rilettura del significato delle esposizioni, che perderebbero il loro valore culturale originario per acquisirne uno ammorbidente o deviato dalle letture egemoni. Così facendo, il mondo occidentale presenta una visione riduttiva e parziale delle esperienze esterne alle proprie, figlia di una volontà comune di rendere assimilabili al pubblico i caratteri della produzione latino-americana¹⁷ attraverso l'uso di paradigmi e categorie più affini a quelli occidentali. La studiosa segnala inoltre come il lavoro critico da compiersi dovrebbe puntare a contrastare questi effetti negativi e

15 *Memorias del primer coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano. Realizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín en mayo de 1981*, Medellín, Editorial Artes y letras S.A.S., 2010, p. 67

16 M. C. RAMÍREZ, *¿La opción de lo conceptual: un “ismo” más o una “táctica de sentido”?*, in T. DÍAZ BRINGAS, *Situaciones artísticas latinoamericanas. TEOR/éTica arte + pensamiento*, San José, BPR Publishers, 2005, pp. 41-52

17 Ma non solo, il processo di assimilazione egemonica si riproduce ugualmente su altre culture sottomesse.

generare nuovi paradigmi di analisi per l'arte latinoamericana in generale, rispettosi della complessità propria del continente.

Da una prospettiva diversa, invece, una corrente di studio ha intrapreso una strada che si interroga sulle ragioni della scelta di una retorica “ideologica”, per distinguere e identificare in maniera unitaria il *conceptualismo latinoamericano*. Questa strada si chiede perché, a partire dal recupero del termine di Marchán Fiz, figure come Camnitzer, Ramírez, e altri, abbiano sottolineato e indicato l'aspetto ideologico e politico come carattere principale della tendenza concettuale latinoamericana. Punto di partenza per pensare questa rilettura è sicuramente l'attività segnalata da Ana María Longoni:

Paralelamente, con menos visibilidad internacional y sin duda con menor presupuesto, en distintos puntos de América Latina se sostienen esfuerzos hasta ahora aislados por rescatar del olvido otros casos que obligan a repensar los relatos inaugurales canónicos [...] como las que vienen desarrollando hace años los peruanos Emilio Tarazona y Miguel López sobre los orígenes del no-objetualismo peruano [...] o el trabajo de los argentinos Fernando Davis y María de los Ángeles de Rueda sobre el conceptualismo surgido en los años 60 en la ciudad de La Plata (en particular el radical proyecto artístico “revulsivo” de Edgardo Antonio Vigo), o la revisión que propone Soledad Novoa (entre otros investigadores chilenos) sobre los desarrollos del experimentalismo previos al golpe de Estado de 1973.¹⁸

Sono esempi di un'attività espositiva che promuove studio e analisi di un'arte concettuale latinoamericana altra rispetto a quelle di marca argentina e brasiliiana, sorte all'attenzione del pubblico in modo prepotente con le esposizioni nord-americane dei '90 e primi anni Duemila. Questa analisi viene approfondita anche da Miguel A. López, che in *¿Es posible reconocer el Conceptualismo Latinoamericano?*¹⁹ rilegge la scelta della Ramírez di usare il termine di Marchán Fiz come una volontà di politicizzazione del pubblico, utile per sottolineare in modo marcato la differenza tra *conceptualismo* sud-americano e occidentale. Secondo López, l'intenzione più evidente della studiosa era favorire l'inserimento degli episodi artistici locali del continente sud-americano nel continuum storiografico “mainstream”, ossia nella memoria culturale sempre dominata dal punto di vista euro-americano. Posto ciò, è per lui utile procedere un passo oltre alle motivazioni di Ramírez e interrogarsi sulla scelta di una particolare lettura storiografica come quella ideologica. Diventa cioè interessante comprendere la

18 A. LONGONI, *Otros Inicios del Conceptualismo (Argentino Y Latinoamericano)*, “Papers d'Art”, nº 93 (2007), pp. 65-73, 155-158, 202-205, pp. 65-66

19 M. A. LÓPEZ, *¿Es posible reconocer el conceptualismo latinoamericano?*, “Afterall: A Journal of Art”, n. 23 (primavera 2010), pp. 5-21

motivazione alla base del particolare taglio analitico, ossia spiegare perché i critici negli anni '90 abbiano posto in luce una narrativa basata sulle relazioni conflittuali con il potere, sui processi dialettici tra forze di normalizzazione culturale e forze opposte di resistenza, invece di proporre altre chiavi di lettura dei fenomeni in esame.

[...] no se trata ya de seguir alojando incansablemente sucesos en el contenedor inagotable que creemos es la historia, sino de interrogar las maneras en que éstos reaparecen y cumpliendo qué nuevos papeles²⁰.

Diventa ancora più importante capire il perché di questa resa “standardizzata” delle esperienze radicali latinoamericane, visto che rende indirettamente più difficolta la comprensione di eventi esterni a quelli menzionati nelle esposizioni²¹. La domanda che sembra porsi in essere in questo dibattito è quella che ricorre molto spesso, parlando di arte e cultura latinoamericana: come è possibile parlare dell'America Latina, della sua cultura e delle sue specificità, senza assumere una prospettiva semplificante? O, altrimenti, come si fa a non rileggere e rivalutare queste esperienze secondo l'occhio deformante della storia della cultura, dell'arte e della società occidentale, tradizione profondamente diversa da quella d'origine?

La generale difficoltà a trovare una matrice critica innovativa con cui parlare di arte latino-americana senza deformazioni, ha causa, secondo il sottoscritto, nella natura irrisolvibile di queste domande.

1.3 Altre denominazioni del **conceptualismo argentino** per gli anni '70: sono utili o necessarie?

Ripartendo dalla spirito critico espresso nel saggio di López, vorrei soffermarmi adesso a valutare se la definizione di Marchán Fiz sia ancora adeguata per identificare l'arte concettuale argentina degli anni '70.

Quando Marchán Fiz scrive, tra il 1972 e il 1974 (anno di prima e seconda edizione in volume del suo lavoro), riferisce il termine in particolare a delle manifestazioni in atto in Argentina e in Spagna, scrivendo “se ha hablado de un conceptualismo ideológico²²”. Sicuramente, per l'importanza sulla successiva

20 *Ibidem*, p. 7

21 Per esempio, López segnala termini come *dematerialisation*, *no-objetualismo*, *deshabituación*, da analizzare fuori dalle matrici occidentali, nei singoli contesti di nascita nel continente, per poterne apprezzare l'originalità e l'autonomia ideativa. Tale lavoro diventa complesso da affrontare senza una prospettiva che nasca da uno sguardo interno e non dipenda dalle coordinate culturali extra-latinoamericane.

22 S. MARCHÁN FIZ, *Del Arte Objetal al Arte de Concepto*, p. 269

storiografia del testo scritto dallo storico, si deve a lui la fortuna del termine. Nella nota 48, in fondo alla stessa pagina della citazione, nomina come primo esempio della tendenza la mostra *Arte e ideología*, organizzata dal CAYC nel 1972. Ritengo la scelta di indicare questa mostra e non *Arte de Sistemas*, mostra ben più famosa e epocale del gruppo già avvenuta nel 1970-1971 con una seconda versione nel 1972, un indizio chiaro che spiega da quali fonti/eventi Marchán Fiz prese ispirazione per scegliere il termine. La mia teoria pare avere fondamento se si va a guardare come Jorge Glusberg, (figura chiave per esplicare i lavori del Grupo e del CAYC) usi più volte il termine *ideología*, limitandosi però a parlare del fatto che secondo lui l'arte è parte attiva nella formazione di ogni *ideología* sociale, a pari livello con il ruolo di settori come politica o economia. Ai lavori di quegli anni si riferisce, piuttosto, parlando di *sociosemiotica* o *sistema artistico*. Quando Marchán Fiz parla di un “conceptualismo, así entendido, no es una fuerza productiva pura, sino social. La autorreflexión no se satisface en la tautología, sino que se ocupa de las propias condiciones productivas específicas, de sus consecuencias en el proceso de apropiación y configuración transformadora activa del mundo desde el terreno específico de su actividad²³”, è sicuro che lo storico si sta riferendo alle manifestazioni in corso al CAYC. La difficoltà risiede nel capire se, con questa descrizione, si stia riferendo *anche* al decennio appena passato e *quanto* vi si stia riferendo, per definire il concetto.

Il '68 termina con *Tucumán Arde*, apogeo di un'arte concettuale dallo spirito rivoluzionario e anti-estetico. Nel '69 finisce l'epoca dell'Istituto Torcuato di Tella e nasce, a contraltare, il CAYC. Non è un semplice avvicendamento tra due istituzioni culturali. Il di Tella era, al momento della chiusura, il centro di arte contemporanea più importante di Buenos Aires, nel suo decennio di attività sorto a epicentro delle iniziative artistiche più avanzate in Argentina, grazie a mostre e proposte sperimentali che orientavano e influenzavano l'intera discussione artistica nazionale. Allo stesso tempo, però, era visto come il maggior simbolo del mercato artistico di stampo capitalista che governava le logiche dell'arte contemporanea e che anche in Argentina esercitava il suo peso. L'arte concettuale argentina degli anni '60 si scagliò molte volte contro al Di Tella, fino a raggiungere l'apice nelle due lettere inviate da Pablo Suárez e Roberto Jacoby per *Experiencias 68* - esposizione organizzata nel centro - in cui mettevano in discussione l'istituzione come ambiente di distribuzione delle forme sperimentali e il suo pubblico di riferimento. Questi artisti, come i loro colleghi, presero posizione con le loro opere contro alle istituzioni dominate dai commercianti d'arte e contro agli interventi culturali in America Latina che celavano interventi

²³ *Ibidem*, p. 269

neo-colonialisti da parte degli Stati Uniti, desiderosi di controllare culturalmente il continente e mantenerlo nella posizione di succursale economica-culturale.

Se osserviamo gli eventi da questa prospettiva, lo stesso Glusberg criticò e si scagliò contro il di Tella, proponendosi attraverso la fondazione del CAYC come laboratorio sperimentale alternativo e indifferente alle logiche di potere che albergavano nel di Tella. In realtà, come spiegherò nei capitoli successivi, Glusberg e il CAYC finirono per assumere il ruolo del di Tella nei giochi di potere istituzionale dell'universo artistico.

Di conseguenza, è difficile affermare che esista una continuità fedele tra l'arte degli anni '60 e le attività di CAYC e Grupo de los Trece nei '70. La prima faceva del discorso anti-istituzionale parte essenziale della sua natura e cercava vie alternative per esporre e diffondere le proprie opere; i secondi invece, anche se fecero propri i temi di opposizione alle istituzioni ufficiali, rimasero pur sempre legati al mondo istituzionale, alle sue esposizioni, alle sue forme di promozione e diffusione. Una narrativa che li veda come fedeli eredi dei '60 è fallace.

CAYC e Grupo vissero, a mio parere, in simbiosi questo periodo, con risultati proficui ma che non proseguirono direttamente quanto proposto dai loro precedenti. Sicuramente ne furono influenzati ma, rispetto alla forte politicità e all'interventismo sociale degli artisti degli anni '60, gli artisti affini al CAYC proposero una ricerca artistica che perdeva parte del tono distruttivo/dionisiaco per recuperare una sguardo diverso, che era sia più passivo sia più costruttivo; una costruttività che ritengo essere meno affine al sentimento rivoluzionario di opere come *Tucumán Arde* e più vicina a studi di campo sociologico, sociale, antropologico o relazionale, come ad esempio si vede in alcuni lavori di Jacques Bedel e Luis Benedit, che si occupano del problema abitativo, del sovraffollamento, delle questioni igieniche in ambiti cittadini, da un punto di vista che potrei definire scientifico.

Non intendo affermare che scomparve il carattere politico all'interno del gruppo, ritengo tuttavia che in quel momento non avesse più quella preminenza che aveva avuto negli artisti del decennio precedente, poiché la loro ricerca si aprì a uno spirito diverso, di natura meno militante ma più "culturale". La profonda influenza di altre discipline in voga nel periodo spinse il loro studio dell'arte, intesa come sistema, su versanti più scientifici che politici, con la disposizione di operare come elementi trasformatori positivi della società di appartenenza, un loro aspetto che ritengo più sociologico che politico.

Lo stesso Camnitzer, quando riflette sul periodo, parla di un cambiamento avvertito nelle proposte artistiche dagli anni '70. Questo cambiamento comportò uno slittamento verso quella da lui definita come *pospolítica*, un'attività meno

radicale e meno violenta nei toni di denuncia e nel tentativo di risolvere parte dei problemi politici e sociali del continente.

En 1970, por lo tanto, comenzó a tomar forma una especie de arte político «blando». Algunos artistas latinoamericanos que pertenecían a la generación anterior, incluyendo a Cildo Meireles, Antonio Díaz y otros (yo incluido) probablemente sintieron el cambio con más fuerza que otros. Durante los sesenta habíamos sido parte de una cultura política que rodeaba al arte político «duro». Pero resultó que nuestro trabajo solamente tenía validez política mientras manifestaciones más radicales (Tucumán Arde, actuaciones de los Tupamaros) actuaban como caja de resonancia. Una vez que este tipo de operaciones comenzó a desaparecer quedó un espacio para que la calidad objetual del arte volviera a tener prioridad y nuestro trabajo ya no podía ser una referencia para la desinstitucionalización²⁴.

Per questo insieme di ragioni, ritengo che *conceptualismo ideológico* sia un termine che era valido nel momento in cui Marchán Fiz scrisse. Con la successiva evoluzione delle ricerche artistiche in esame, quel termine non ha più rappresentato coerentemente una realtà che si era differenziata in modo sostanziale dagli anni '60 e che oramai non dimostrava più quel carattere ideologico-militante, sottolineato invece da Camnitzer per sé e i suoi colleghi della generazione precedente.

Alcuni dei temi principali del gruppo furono: il principio di Arte de Sistemas, l'analisi delle basi produttive e sociali dell'oggetto artistico, il recupero dell'opera d'arte come lavoro non più di sola rottura politica bensì anche di creazione sociale (esemplare *Horno de Pan* di Victor Grippo, durante Arte al Aire Libre nel 1972), dal senso quasi primordiale, una sperata nuova apertura di rapporti umani. Queste tematiche ed altre, che conto di approfondire nel resto del mio lavoro, mi inducono a proporre l'adeguamento della terminologia di Marchán Fiz. Se necessario, si potrà sostituirla con termini che mettano maggiormente in luce questo carattere sociale e scientifico, questa volontà di essere agenti attivi trasmutanti della realtà sociale, senza però la potenza rivoluzionaria che gli anni '60 contenevano e che si legge nel termine *ideológico*. Potrebbero andare bene parole semplici come *conceptualismo social*, *arte conceptual de proceso*, *conceptualismo socio-transformador*. Altrimenti, riprendendo le teorie del Grupo espresse nei testi di Jorge Glusberg, esempi come “*conceptualismo sistémico*”, *arte socio-semiótica conceptual*. L'importante è sottolineare la distanza che intercorre con l'arte politicizzata argentina degli anni '60 e restituire

²⁴ L. CAMNITZER, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinamericano*, Montevideo/Buenos Aires, HUM/Casa Cultural de España, 2009 (ed. or. 2007), p. 241

maggiormente le peculiarità di entrambi i periodi, senza più mescolarli in un termine che semplifica le due esperienze storico-artistiche, profondamente autonome anche se interconnesse.

2. Contesto storico argentino e antecedenti culturali del Grupo CAYC

Nel primo capitolo avevo iniziato parlando di una distinzione molto specifica tra arte concettuale anglosassone e dei paesi latino-americani, separazione sì valida ma che operava una semplificazione. In realtà, per poter parlare di *conceptualismo latinoamericano*, nello specifico argentino degli anni '70, serve a priori sottolineare come questo non fu un semplice movimento artistico, ascrivibile a un preciso periodo storico, con delle sue caratteristiche stilistiche e contenutistiche ricorrenti, in diverse sfumature regionali, facilmente identificabili. Le opere e gli artisti che rientrano ancor oggi a pieno titolo sotto questa etichetta mostrano, in realtà, una ricca varietà espressiva. Questo assortimento, che riunisce opere concettuali, happening, disegni così come opere ambientali ma anche non-oggettuali e mail-art, si spiega quando nel *conceptualismo* andiamo a cercare non i segnali di un movimento (contenitore che squalificherebbe, per forza di cosa, tante forme di espressione non affini ai canoni del discrimine) bensì una tendenza comune di approccio, ossia uno spirito condiviso da più artisti sul come pensare arte, non sul come realizzarla. Serve riaffermare la sua natura come matrice filosofica di tanta arte del periodo, un genere di “ricerca artistica universale”, condivisa nei secoli ma declinata secondo vari stili.

Mentre la tendenza anglosassone (che ho preso come naturale pietra di paragone) ha storicamente una nascita ben precisa, che possiamo identificare negli anni '60 del Novecento, e alcune caratteristiche comuni identificabili, che ho riassunto nel capitolo precedente, il *conceptualismo* riverbera certi tratti e stimoli di base che lo identificano come un motivo di ricerca su cui, in lungo e in largo nei secoli della cultura umana, i creatori hanno riflettuto partendo da alcune direttive comuni, come la filosofia dietro all'arte come campo culturale, l'oggetto come spazio mentale dell'artista, l'idea che sta alla base dell'opera e i suoi codici di realizzazione.

È sicuramente un motivo che associamo più facilmente agli sviluppi novecenteschi, dal momento in cui il creatore si è definitivamente spogliato di una fedeltà verso la ricerca formale canonica e ha esplorato forme di espressione oltre la pittura, la scultura, il disegno... Solo con il sopraggiungere di una coscienza storica alterata, che affrontava le nuove questioni che la società industriale e capitalista rivolgeva all'artista, spogliandolo di parte della sua aura di intellettuale e spingendolo a trovare una rinnovata ubicazione, gli uomini d'arte rifletterono in modo innovativo e destabilizzante sulla filosofia alla base del concetto di opera. Chiedersi cosa la rende tale, chiedersi cosa determini lo

status dell'artista e come questo avvenga, prima e dopo gli stravolgimenti culturali della società moderna, riflettere sulla natura dei circuiti e degli ambienti artistici e poi sul loro peso nella ricezione delle opere, sono tutte meditazioni che, per quanto abbiano interessato in modo trasversale gli intellettuali nel corso della storia, magari da punti di vista "lateralì" affini ai caratteri culturali dell'era in cui nascevano, solo in epoca contemporanea hanno assunto questi precisi risvolti, che possiamo riepilogare infine come una tendenza al *conceptualismo*. Attitudine quindi, inclinazione per un lato della ricerca artistica, in cui si ritrovano molti artisti latino-americani degli anni '60 e '70 del Novecento.

Uno dei maggiori padri di questa tendenza fu sicuramente Marcel Duchamp (1887-1968), artista poliedrico e dalla produzione esigua ma influente come pochi altri per l'evoluzione artistica globale. A partire dai suoi progetti futuristi e cubisti, breve periodo della sua carriera, passando per la complessità concettuale di un'opera misteriosa e criticamente irrisolvibile come *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, ancora poi con la definizione di concetti come il ready-made, la sperimentazione dell'assemblaggio nell'opera o la sperimentazione delle conseguenze delle nuove tecniche di riproduzione dell'arte, la messa in chiaro tramite i suoi lavori dei meccanismi che il mondo artistico compie per auto-alimentarsi, fino a *Étant Donnés*, quasi un approccio personale all'installazione. La sua vulcanica intelligenza ha toccato così tanti punti di riflessione sull'arte come sistema e mondo culturale che non si può prescindere dal citarla, per spiegare gli antefatti del *conceptualismo*.

È per questo che, ad esempio, Mari Carmen Ramírez cita Duchamp²⁵ come fattore primo delle scelte concettuali nel mondo latino-americano, segnalando che da lui proviene l'idea primigenia di re-semantizzare gli oggetti comuni, per fornire loro nuovi valori (aggiungendo in quei luoghi un senso politico e sociale). Lo stesso Camnitzer parla di Duchamp e ricorda l'importanza del suo lavoro per coniare tali soluzioni nel continente²⁶.

Posto ciò, per comprendere meglio quanto successe negli anni '70 del Novecento in Argentina, è necessario delineare le esperienze e gli artisti che precedettero l'arrivo del CAYC e del Grupo de los Trece. Evidenzierò inoltre quali di queste, secondo me, abbiano avuto più influenza sui suddetti, di quali invece abbiano abbandonato stile o messaggio, di quali ancora abbiano recepito solo una parte del messaggio. Ancor prima sarà utile riassumere brevemente il

25 M. C. RAMÍREZ, *Blue Print Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America*, pp. 157, 159

26 L. CAMNITZER, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Austin, University of Texas Press, 2007, cap. 14

contesto storico in Argentina nel secondo dopoguerra, in cui agirono o si formarono, passo fondamentale per poterli situare coerentemente in un continuum storico-artistico.

2.1 Argentina, dal secondo dopoguerra alla dittatura Videla: un contesto storico

L'Argentina si affacciò sulla soglia degli anni '60 del Novecento in uno stato di persistente confusione politica ed economica. Il governo Perón, in carica inizialmente dal 1946 fino al 1955, aveva agito fin dall'inizio con un'ottica nazionalista e anti-americana, puntando a far crescere il paese svincolandosi dal giogo del polo di influenza americano. L'avversità agli Stati Uniti è ben evidente dall'appartenenza peronista alla Terza Via, quella dell'astensione rispetto allo schieramento con uno dei due poli della Guerra Fredda, USA e URSS. Perón, salito al potere dalla carica di colonnello, voleva spingere il paese verso la modernizzazione senza dover sottostare ai dettati della "politica panamericana²⁷" nordamericana.

Dal punto di vista economico si ispirò ai programmi quinquennali di impronta sovietica. Le sue scelte si rivolsero, in particolar modo, alla classe dei lavoratori e degli operai, stringendo un rapporto proficuo con i sindacati, e per questo conquistò un grosso consenso tra tali categorie, che permarrà anche dopo la fine del suo governo. Incentivò lo sviluppo di un'industria destinata al mercato interno, pensando di aumentare il bacino di consumi nazionali e puntando al raggiungimento della piena occupazione nazionale. Lo stato partecipava attivamente all'economia, con ampi incentivi economici e ponendosi come garante e controllore del mercato; correlata a questo indirizzo statale, infatti, fu la lotta per la nazionalizzazione dei servizi pubblici e il rimpatrio delle compagnie controllate da capitali esteri. Tutto questo processo fu investito di una carica simbolica molto forte, racchiusa nello slogan di "Indipendenza Economica²⁸".

Dal punto di vista politico il governo Perón assunse, fin da subito, le forme di un regime autoritario. Se, inizialmente, il rapporto con il mondo sindacale e con i partiti politici era stato collaborativo e aperto al dialogo, poco tempo dopo le elezioni Perón ordinò sia la dissoluzione di molte associazioni che avevano collaborato con lui sia l'elezione negli organi di difesa dei lavoratori (che si erano

²⁷ Secondo questa volontà politica, gli Usa erano desiderosi di guidare il LatinoAmerica verso uno sviluppo in chiave capitalista sfruttando, allo stesso tempo, il loro ruolo di guida per tenere sotto controllo le instabilità politiche del continente ed evitare che nelle varie nazioni prendessero forza i partiti comunisti.

²⁸ L. A. ROMERO, *A history of Argentina in the Twentieth Century*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2002, p. 103

molto rafforzati in quegli anni) di persone mediocri a lui fedeli, per poter controllare dall'alto le organizzazioni e prevenire eventuali proteste da parte dei movimenti operai e sindacali. In realtà il rapporto tra mondo operaio e governo peronista fu molto complesso; pur nonostante le pressioni e le scelte repressive, il governo continuò a rivolgersi ai lavoratori industriali per avere una base sociale di legittimazione e, viceversa, gli operai continuarono a vedere nel governo un modello politico vicino ai loro interessi e interessato a promuoverne le necessità. Perón poi sfruttò il suo rapporto con l'esercito per reprimere e censurare l'opposizione politica, cercando di mettere a tacere ogni fonte di dissidio interna, per esempio privando gli oppositori dell'immunità parlamentare, come successe al leader radicale Ricardo Balbín²⁹. L'intenzione era quella di rendere uniformi le opinioni nell'apparato politico statale, facendo largo uso di propaganda e controllando i media nazionali e epurando le voci avverse. Emblema del clima autoritario fu quando Perón chiese, a ogni deputato e senatore del suo partito, l'impegno ad acconsentire a rassegnare le dimissioni a discrezione sua, come espressione di fedeltà nei suoi confronti³⁰. Si voleva presentare al pubblico un ambiente dai toni illuminati e progressisti, senza opposizioni, unito contro la minaccia individuata: l'influenza estera. L'intero paese, preso come massa omogenea, doveva essere indottrinato secondo la retorica "peronista" e reso fedele partecipe dei piani di governo.

Tali piani, però, funzionarono solo fino ai primi anni '50, quando le politiche protezioniste potevano ancora contare su ampi capitali esteri da sfruttare (in Argentina fin dalla Seconda Guerra Mondiale) mentre il paese, la cui economia si basava su produzione e commercio di grano e carne, approfittava di una congiuntura favorevole su questi prodotti nel mercato internazionale. Dal 1949, mentre in Europa le nazioni post-belliche iniziavano la ripresa, supportate dal piano Marshall, gli Usa iniziarono a boicottare e contrastare sistematicamente la potenza agricola dell'Argentina, crescendo come *competitors* e produttori in campo alimentare e contribuendo a far rientrare la bolla del mercato. A seguito di questa evoluzione l'Argentina si ritrovò con un'inflazione in crescita, con un'agricoltura in crisi e con un'industria stagnante, anche perché le riforme protezioniste e le innovazioni avevano prodotto solo industrie medio-piccole, inefficienti e poco innovative, incapaci di dirigersi oltre il mercato interno, che non aveva aumentato la sua domanda di prodotti in modo sufficiente a sostenere la crescita. Le risposte governative non tardarono ad arrivare ma l'esito non fu positivo. La speranza maggiore risiedette, all'opposto da prima, nell'attrazione di capitali stranieri, utili per rimettere in piedi l'economia e dare possibilità di

29 *Ibidem*, p. 109

30 *Ibidem*, p. 110

sviluppo ulteriore all'industria nazionale. Tuttavia le riforme necessarie per questo settore e per l'agricoltura non arrivarono e il malcontento si diffuse sempre più, con gesti che partirono anche dai due agenti sociali promotori a suo tempo del governo: l'esercito e le unioni dei lavoratori. La repressione sempre maggiore non impedì all'autorità di venir rovesciata nel settembre del 1955 da una rivolta militare, che mise temporaneamente a capo il generale Eduardo Lonardi.

Per un decennio, fino al 1966, dei deboli governi di stampo maggiormente democratico cercarono di superare il periodo peronista, facendosi portatori di istanze diverse da quelle populiste e "operaie" del predecessore. Per determinarne le scelte esecutive fu decisivo il legame ristabilito con gli Stati Uniti, che li portò a seguire il modello di sviluppo americano. Seguirono quello che, durante i forti contrasti tra sostenitori della via americana e fedeli della visione peronista, venne chiamato impero in modo polemico. La lotta tra queste due fazioni antitetiche caratterizzò la storia argentina per molto tempo; il peso della figura di Perón non poteva scomparire dopo la sua deposizione, specialmente visto il forte seguito che aveva conservato tra operai e ceto popolare, le categorie più interessate dalle politiche protezioniste e populiste del governatore. Il nuovo approccio in materia di relazioni internazionali e di economica è perfettamente esplicato in queste parole di Luis Alberto Romero:

As in Peronist Argentina, in the United States and Europe the state decisively intervened, presiding over economic reconstruction and mediating complex agreements between business and labor. But this increasing power of the state—of the interventionist and welfare state—was accompanied by an integration and liberalization of economic relations in the capitalist world. In 1947, the Bretton Woods monetary agreements established the dollar as the global currency, and capital began to move freely again in the world. Those countries shut off from the outside world grew fewer in number, and multinationals began to establish themselves in markets that had previously been prohibited. For the countries whose economies had grown based on the internal market and in carefully protected fashion, as in the case of the Latin American, particularly Argentine, economy, the International Monetary Fund (IMF)—a financial entity that had enormous power in the new context—proposed so-called orthodox policies: stabilizing the currency by abandoning unrestrained monetary emission, ceasing to subsidize "artificial" sectors, opening markets, and stimulating traditional export activities. Nevertheless, an alternative policy gradually began to be formulated, elaborated especially by the United Nations' Economic Commission for Latin America (ECLA). ECLA proposed

that the “developed” countries help the “underdeveloped” ones to eliminate the factors responsible for their backwardness through appropriate investments in key sectors, accompanied by “structural” reforms, such as agrarian reform³¹.

Per adattarsi ai dettami del mondo capitalista l’Argentina doveva aprire i propri spazi al mercato mondiale e alle nuove regole dettate da multinazionali e capitalismo, per quanto l’ingresso dei capitali stranieri necessari a questo processo suscitavano appunto una contrapposizione tra chi si fidava di questi e chi invece li vedeva come un esercizio di controllo sul paese. Modernizzare e assecondare l’economia di mercato, per rendere produttivo il paese e uscire dalla stagnazione e dalla crisi: tutto questo richiedeva una resa da parte dei lavoratori e di chi si opponeva a una eccessiva dipendenza dal capitale straniero. A contraltare delle decisioni prese, in Argentina questi anni di rapido sviluppo furono intervallati ogni triennio da cicliche crisi. La causa era da trovarsi nell’inflazione incontrastata, contro la quale non erano state trovate soluzioni, e nel debito pubblico; quest’ultimo si contraeva con l’estero per spingere la crescita ma continuava a crescere senza essere ripianato. Così facendo si aprivano delle crisi economiche che per essere risolte richiedevano ulteriori piani di stabilizzazione e nuovi tagli.

The expansion of the industrial sector, of commerce, and of the services linked to the internal market depended ultimately on the availability of foreign exchange with which to pay for the capital goods and inputs necessary to keep the system operating. These were provided by an agricultural sector with few possibilities for growth, facing difficult conditions in world markets, and routinely used, through foreign exchange and price manipulations, to cover government expenses in the domestic economy. Thus, all growth of industry implied an increase in imports and led to a serious deficit in the balance of payments. [...] The stabilization plans, modeled on the guidelines of the IMF—which the country resorted to in emergencies—consisted of a sharp devaluation, and then of deflationary policies (freezing credit, suspending public works projects, and so on), which reduced industrial employment, wages, and imports, until the lost equilibrium was recovered, thereby creating conditions for a renewed growth³².

Dopo il ‘60 si cercò di porre rimedio alla situazione ma il risultato fu solo quello di veder crescere i settori economici che puntavano e si rivolgevano ai ceti sociali più ricchi, poiché tali settori erano supportati dalla capacità di spesa delle

31 *Ibidem*, pp. 132-133

32 *Ibidem*, pp. 156-157

multinazionali. La crescita non funzionale andò a discapito dei versanti dell'economia che in Argentina si rivolgevano tradizionalmente al mercato di massa. Questi si ritrovarono infatti in una situazione stagnante, con notevoli ripercussioni sulla "piena occupazione", tema che era stato uno dei cavalli di battaglia del peronismo. Il risultato finale fu l'incapacità e il disinteresse, da parte dei settori cresciuti, a far maturare la competitività della nazione in suolo internazionale; i prodotti continuaron a essere diretti solo al mercato interno, le eccellenze rimasero destinate una scarna parte della popolazione, quella benestante.

Un ultimo aspetto interessante della dipendenza re-instaurata con il mondo occidentale era la rinnovata pervasività culturale dei modelli occidentali. Fondamentali per la loro diffusione furono diverse istituzioni argentine, come ad esempio l'Istituto Torcuato di Tella, che propagavano la cultura internazionale come modello a cui aggiornarsi per superare il provincialismo della nazione. In quest'ottica si cercò di trasformare la capitale Buenos Aires in un centro cosmopolita.

I risultati di questo decennio si videro nel 1966, quando la fine della "democrazia borghese³³" fu decretata da un nuovo colpo militare, questa volta a opera del generale Juan Carlos Onganía. Davanti alle prospettive o di proseguire con il governo filo-straniero e elitario o di accettare il ritorno del populismo in salsa "semi-liberista" di Perón, l'esercito orchestrò un *coup d'état* e assunse la guida dello Stato. La nuova presidenza, accolta con iniziale giubilo, come era stato per ognuno dei precedenti cambi di governo, aveva come obiettivo immediato la riorganizzazione statale, per recuperare il controllo sugli investimenti; per fare ciò fu messo in opera un

"authoritarian shock treatment". The beginning of a revolutionary stage was proclaimed, and to the Constitution was added a Statute of the Argentine Revolution sworn to by General Juan Carlos Onganía, designated president by the military chiefs of staff and remaining in power until June 1970. Congress was dissolved—the president concentrating both executive and legislative powers in his own hands—as were the political parties, whose assets were confiscated and sold to demonstrate that the ban on politics was irreversible. The military itself was carefully distanced from political decisions, although on matters of national security its representation was institutionalized through its commanders. The number of government ministries was reduced to five, and a military general staff of the state was created, made up of the Security Council, the Councils of Economic Development, and the Council of Science

33 *Ibidem*, p. 173

and Technology, because in the new order, economic planning and scientific research were considered part of national security³⁴.

Con il potere in mano, il regime intraprese un'attività di forte repressione sulla società per scongiurare la paura del comunismo, spauracchio comune di questa ala politica. Principale obiettivo delle repressioni furono le università, considerate culla e centro di infiltrazione comunista; assieme a queste operazioni fu estesa la censura ai nuovi costumi e alle nuove mode, come per esempio i capelli lunghi o la minigonna, perché erano visti dalla Chiesa Cattolica come preludio demoniaco al comunismo.

Fu avviata una politica di stabilizzazione economica, che ebbe ottimi risultati sul breve periodo, riducendo l'inflazione e riportando a livelli accettabili il tesoretto statale. Non furono, però, risultati duraturi: i benefici non avevano risollevato la situazione rurale del paese, vero centro nevralgico del problema economico, e già dal 1969 in tutto il paese avevano iniziato ad accendersi focolai di protesta contro la censura e alla repressione militare. Una delle sollevazioni più importanti avvenne il 29 maggio del 1969, quando a Córdoba lavoratori e studenti si unirono in una protesta di massa contro il governo, repressa dall'esercito. Il *Cordobazo*, così ricordato, fu la miccia di una generale mobilitazione sociale che rifletteva gli sviluppi dei movimenti di protesta globale iniziati già nel 1968. Le sollevazioni erano dirette contro alle ingiustizie sociali e ai governi dittatoriali, esprimendo un ampio scontento tra le frange più deboli e povere della popolazione. Come in Argentina, si ebbero eventi in New Mexico, a Praga, a Parigi³⁵.

La situazione dal 1970 continuò a peggiorare: se da un lato il governo militare doveva affrontare gli attacchi di organizzazioni di guerriglieri terroristi sorte fin dal 1967, come per esempio i *Montoneros* o le FAR, dall'altro lato la dottrina peronista continuava a prendere forza tra la popolazione. Si vedeva come il simbolo di una resistenza contro la dittatura, l'imperialismo straniero e il socialismo, con mosse economico-politiche a favore della massa di lavoratori e professionisti di basso livello. Questa strategia politica, nonostante fosse già fallita negli anni '50, si era mitizzata nelle vesti di speranza populista nella memoria storica della popolazione. Risultato della situazione fu che Perón continuò a crescere di popolarità, anche tra schieramenti opposti tra loro; la sua figura era diventata il modello vivente di un'utopia felice, "un'epoca d'oro" che gli argentini ritrovavano nelle congiunture favorevoli della seconda metà degli anni '40.

34 *Ibidem*, p. 174

35 *Ibidem*, p. 180-185

This phenomenon [...] of Perón's being simultaneously many things for many people, was due to the heterogeneity of the Peronist movement and Perón's decision and skill in not dispensing with any of its many parts. Furthermore, as José Luis Romero wrote, Perón's symbolic figure, one and many at the same time, ended up replacing the real historical personality. For all, Perón expressed a general sentiment of a nationalist and popular kind, in reaction to the recent experience of denationalization and privilege³⁶.

Nel giugno del 1973 Perón rimpatriò dall'esilio e tornò alla guida del paese. Le sue ricette economiche, con al centro il "Patto Sociale", puntavano ancora a favorire l'espansione del mercato interno e ad aumentare le entrate dalle esportazioni. Funzionarono solo fino al dicembre di quello stesso anno, grazie a una nuova congiuntura favorevole. La crisi araba, che ebbe gravi influenze sull'economia mondiale, si fece sentire anche in Argentina ma il governo non la affrontò, poiché l'unica soluzione per proteggere il mercato sarebbe stata quella di svalutare la moneta. Se lo avessero fatto l'inflazione sarebbe tornata nuovamente a crescere, opzione che il governo non poteva permettersi a livello di popolarità, dato che uno dei suoi motti era stato l' "inflazione a zero".

Nel 1974 Perón morì, lasciando al potere la terza moglie Isabel; la scomparsa della personalità che incarnava - che *era* il peronismo - causò un grosso colpo alla fiducia nel governo. La guerra civile tra esercito e ribelli rivoluzionari di sinistra, sempre attivi, destabilizzava il governo, che tentò ancora una volta di reprimere duramente gli oppositori. Fu tutto inutile, poiché il 24 marzo del 1976 un nuovo golpe militare depose la presidentessa e pose a capo dello stato una nuova dittatura militare, guidata dal generale Jorge Rafael Videla.

Il peso che ebbero gli Stati Uniti nel favorire l'ascesa della dittatura Videla è evidente dai documenti della "Operazione Condor" e oggi il periodo è passato alla storia con il nome di *Guerra Sucia*. Le alte cariche americane, per paura delle fazioni comuniste, appoggiarono in tutta l'America Latina governi militari di estrema destra, dittatoriali, che misero in atto una repressione feroce e brutale contro gli oppositori. In Argentina il caso più famoso di questa strategia del terrore è stato quello dei *desaparecidos*: oltre 30.000 persone furono fatte sparire dalle forze armate di Videla, usando metodi di tortura brutali e uccidendole nelle maniere più crudeli, senza lasciare traccia né notizia di loro.

36 *Ibidem*, p. 197

There were many victims, but the true objective was to reach the living, the whole of society that, before undertaking a total transformation, had to be controlled and dominated by terror and by language. The state became divided in two. One-half, practicing terrorism and operating clandestinely, unleashed an indiscriminate repression free from any accountability. The other, public and justifying its authority in laws that it had enacted, silenced all other voices³⁷.

Questa epoca di genocidi e feroce repressione sociale non vide nessun esito positivo. Le consuete manovre di austerità, promosse per superare la crisi profonda, erano complicate sia dall'instabilità sociale sia dalle difficoltà nel combattere le organizzazioni di guerriglieri.

Stavolta il governo identificò come causa di questa instabilità

the impotence of political power when faced with the great corporative groups - labor but also business - which continuously fought with one another, generating chaos and disorder³⁸.

e per questo cercò con ogni mezzo di giungere alla stabilità politica, eventualmente a costo dello sviluppo economico autonomo del paese. La soluzione ricordò quella inseguita anni prima, quando l'esterofilia aveva condotto tra '55 e '66 a un predominio del capitale estero e del mercato globale sul nazionale.

At the end of the transformation presided over by Martínez de Hoz, economic power was concentrated in such a fashion among an ensemble of business groups, of transnational and national corporations, that the former corporative tug-of-war and negotiation were no longer possible. This transformation was not the product of impersonal and divine forces. It required a strong state intervention to repress and dismantle the actors in the corporative game, to impose rules facilitating the growth of the victors, and even to transfer to them, through the classic route of the state, the resources of all of society that made possible their consolidation³⁹.

L'interesse si spostò in ambito finanziario, scenario di operazioni più remunerative in termini di guadagno rischioso ma estremamente rapido; l'influenza del dollaro sull'economia nazionale si impose così in maniera sempre più pesante.

37 *Ibidem*, p. 219

38 *Ibidem*, p. 221

39 *Ibidem*, pp. 221-222

Il lato negativo di questa opzione si fece palese dal 1980, quando il ciclo continuo composto da debiti per realizzare investimenti fallimentari o non sufficientemente produttivi che originavano nuovi debiti per ripagare i precedenti, collassò su se stesso. Il crollo del mercato finanziario nazionale, sotto il peso della speculazione, evidenziò la vacuità dell'economia reale del paese, non cresciuta e rimasta in una situazione di quasi indigenza. L'agricoltura delle pampas aveva raggiunto il suo apice pochi anni prima, attorno al '75, ma la perdita crescente di valore della moneta nazionale aveva poi avuto ampie ripercussioni sugli agricoltori, innescando un processo che arrivò al climax nel 1980. L'industria, d'altro canto, aveva perso con il governo militare di Videla le protezioni peroniste ed era stata travolta dalla competizione estera e dalla perdita di potere d'acquisto da parte della popolazione. La società pagò il prezzo di questo gioco finanziario.

Per distogliere l'attenzione pubblica dai problemi interni il governo Videla puntò a riconquistare le isole Falklands, possedimento del Regno Unito fin dal 1833 ma che l'Argentina riteneva suo per discendenza dal governo coloniale spagnolo. L'occupazione militare iniziò nell'aprile del 1982, con grande trasporto emotivo della popolazione, che colse questo successo militare come una forma di rivalsa a livello internazionale. La dittatura contava di ri-guadagnare consensi e mettere a tacere le proteste contro il suo operato. L'amministrazione argentina era convinta di ottenere una soluzione diplomatica del conflitto e una rapida vittoria; il Regno Unito, però, rispose in maniera violenta all'occupazione. L'Argentina rimase isolata e già nel giugno perse nuovamente le isole, venendo sconfitta e vedendo fallire il tentativo di rafforzamento nazionale.

La società si stava risvegliando e così, nel 1983, la dittatura cadde, riaprendo lo spazio alla democrazia. Il nuovo presidente eletto fu Raul Alfonsín, con il quale l'Argentina si trovò a ripartire con prospettive diverse.

2.2 Antecedenti artistici del *Conceptualismo* dei '70

2.2.1 Artisti argentini residenti all'estero

Quando si cercano i precedenti delle opere che il Grupo de Los Trece realizzò sotto l'egida del CAYC, il primo nome che deve essere citato è quello di Alberto Greco (1915-1965). Greco fu, a mio parere, un artista eclettico e geniale paragonabile a Duchamp o a Piero Manzoni, al quale sembra davvero accomunabile per gli stimoli provocatori e per i suoi esiti neo-dadaisti. Dalla natura internazionale, studiò e lavorò principalmente in Europa, diventandone espressione artistica di prim'ordine, alla fine degli anni '50 e '60 del Novecento.

Proprio in Spagna, a Madrid, diede la prima prova dell'attività che, secondo me, influenzò maggiormente il Gruppo, ossia quella che va sotto al nome di *Arte Vivo-Dito*. Usando le parole che lui stesso scrisse nel *Manifiesto Vivo-Dito del Arte-Vivo*⁴⁰ (1962-1963):

El arte VIVO-DITO es la aventura de lo real, el documento urgente, el contacto directo y total con las cosas, los lugares, las gentes, creando situaciones, lo imprevisto. Es mostrar y encontrar el objeto en su propio lugar. [...] La realidad sin retoque ni transformación artística.



Fig4 A. Greco, *Arte Vivo-Dito*, 1962, Parigi

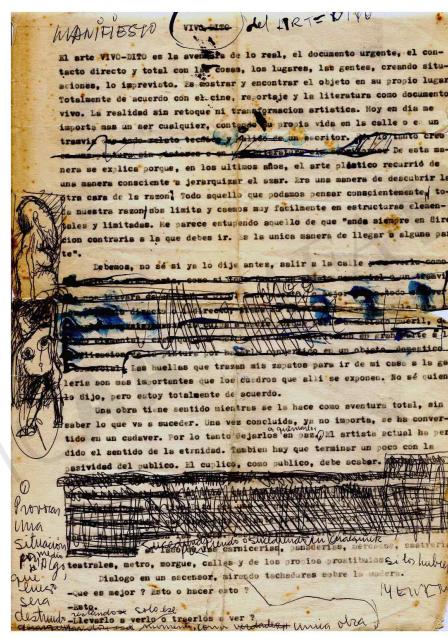


Fig5 Manifiesto VIVO-DITO.

L'attività che Greco compiva era quello di una identificazione nuova dell'oggetto attraverso l'estemporaneità del gesto, appunto il "Vivo Dito", con cui l'artista indicava degli elementi e li marchiava come opere d'arte. Questo processo, privo della forma e della materialità classica, astraeva dal flusso della vita comune, nella quale andava cercando i suoi soggetti, degli elementi e li trasformava in oggetti artistici, senza che però avvenissero trasformazioni concrete. In pratica, un happening, se non già un'opera concettuale, tutto ricondotto al gesto provocatorio che isola e definisce; per Greco l'importante diventava qui il momento in cui veniva vissuta e ideata, rendendo l'opera importante ed esistente grazie al gesto fisico dell'artista. Subito dopo la

40 A. GRECO, *Manifiesto Vivo-Dito del Arte-Vivo*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 1962, [ICAA 759619]

conclusione della “designazione”, l’evento non aveva più importanza e diventa un retaggio senza più valore.

Una obra tiene sentido mientras se la hace como aventura total, sin saber lo que va a suceder. Una vez concluida, ya no importa, se ha convertido en un cadáver.

Nonostante la sua fortuna e lunga permanenza europea, i lavori di Greco furono esposti anche in Argentina e lì ebbero grande eco (lui stesso, per esempio, nel ‘64 tenne uno dei suoi spettacoli artistici alla Galería Bonino di Buenos Aires, segno di un suo muoversi tra diverse città e nazioni senza disdegnare la patria). È nella conclamata ricerca di un legame con la Realtà che lo circonda, nel suo invito a “salir a la calle⁴¹”, che si ritrovano i prodromi di eventi come *Cayc al Aire Libre*, con i quali il Grupo de Los Trece promosse nuove relazioni e rapporti tra i creatori e la società che li circonda, tra opere d’arte e spettatore, tra natura - vita oltre l’opera d’arte - artista che pensa e crea arte. “Greco enseñó a observar con nuevos ojos aquello que sucedía en la calle⁴²”: un insegnamento che al CAYC appresero molto bene.

Oltre a Greco, devono essere citate altre due artiste argentine che lavorarono prevalentemente all'estero. Mi riferisco a due donne che si trasferirono nel principale centro dell'arte contemporanea del dopo-guerra, New York, dopo i primi studi in Europa.

La prima di queste è Marta Minujín (1943), eclettica e brillante, che nei primi anni ‘60 studiò a Parigi grazie ad alcune borse di studio e lì si avvicinò fin da subito alla pop art e all'happening (partecipò alla prima esposizione di pop art a Buenos Aires *El hombre antes del hombre* nel 1962⁴³). Si trasferì nel 1966 a New York, dove aveva già catturato l'attenzione per un happening messo in atto in Argentina nello stesso anno all’Instituto di Tella (lo si legge in una recensione del New York Times che annunciava l’arrivo in città dell’artista⁴⁴). La sua fama nella Grande Mela continuò a crescere con opere dall’atteggiamento sperimentale e avant-garde, come *El Bataclan*, un environment in cui l’esperienza, fatta da una persona per volta attraverso una specie di tunnel, circondava lo spettatore di oggetti e elementi diversi, come mosche intrappolate in pannelli di vetro, per

41 *Ibidem*.

42 J. GLUSBERG, *Arte en la Argentina: del Pop-Art a la Nueva Imagen*, Buenos Aires, Ed. de Arte Gaglianone, 1985, p. 288

43 *Ibidem*, p. 76

44 C. STELLWEG, "Magnet - New York": conceptual, performance, environmental, and installation art by latin american artists in New York, in L. CANCEL, *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, New York, Bronx Museum of the Artists, 1988, pp. 284-311 [ICAA 841710], p. 289

coinvolgere più sensi durante la visita. Qui si mescolava la sensibilità pop, la sovra-esposizione della coscienza attraverso la ridondanza e l'entropia oggettuale, con la volontà di colpire e shockare lo spettatore, intrinseca in opere che vengono "vissute". I suoi lavori continuarono a mettere alla prova nuovi materiali e nuove tecnologie, con la volontà multimediale di esprimere lo "spirito" del mondo tecnologico avanzato che andava sviluppandosi in ambienti come New York, al centro della nuova bolla comunicativa-tecnologica dei mass media.

By choosing the most debated issues of the times and presenting these in media spectacles, Marta Minujín became, more than any other Latin American artist, a media celebrity not unlike Andy Warhol. She adapted to United States culture and became an outright proponent of the American dream⁴⁵.



Fig6 M. Minujín, *El Batacazo*, 1966, Buenos Aires

In questa citazione si coglie il carattere internazionale della sua produzione, che divenne espressione di una sensibilità diversa da quella del contemporaneo mondo latino-americano. Tuttavia della Minujín è più interessante questo aspetto occidentale, quando preso in relazione con il Grupo de Los Trece.

Soprattutto mi preme far notare come non sembrerebbe esserci stata una grossa influenza su di loro, da parte di una figura come lei dalla natura fortemente estera. Eppure la sua presenza mediatica, la sua importanza come artista globale, le sue esposizioni/apparizioni in Argentina negli anni '70, ci porta a chiedere se invece possa esserci stato un imprinting. Di sicuro ne conoscevano l'attività e sicuramente avevano visto le sue opere, anche soltanto quando avevano avuto l'occasione di frequentare ambienti artistici stranieri; di certo, il carattere cosmopolita dei suoi lavori entrava in conflitto con la loro analisi della *problematica del arte latinoamericana*. In diversi testi di J. Glusberg, però, si

45 *Ibidem*, p. 290

può leggere di come negli anni successivi l'arte sarebbe andata sempre più perdendo una forma "originale", ricollegabile a una nazione o a una regione in particolare. In questo processo, dovuto alla globalizzazione e ai nuovi media, la ricerca artistica avrebbe preso forme sempre più di matrice globale, dalle quali invece far uscire contenuti di natura regionale. In questo richiamo a un'arte globalizzata nelle sue forme, nell'esplorazione delle nuove possibilità espressive offerte dai media e dalle nuove tecnologie, come la video-art, penso possa trovarsi l'influenza vera e propria della Minujín: nella sua capacità di imparare e assimilarsi all'impero culturale dominante, appropriandosi in modo profondo delle sue forme. La differenza invece stava, ovviamente, nel suo appropriarsi anche dei problemi e delle questioni contenutistiche del Primo Mondo.

La seconda fece invece parte del polo "politico" dell'arte latino-americana all'estero. Liliana Porter (1941), dopo i primi studi artistici in Messico, si era trasferita negli Stati Uniti nel 1964, continuando allo stesso tempo a esporre nel suo paese d'origine. L'aspetto che più mi interessa qui del suo lavoro è quanto ha prodotto, dal 1965 fino al 1970, con il New York Graphic Workshop, che aveva fondato assieme a Luis Camnitzer e José Guillermo Castillo. Questo laboratorio artistico riuniva i tre artisti come collettivo artistico di orientazione politico e sociale; l'influsso di Camnitzer, la figura con coscienza politica più pressante, indirizzava l'attività.

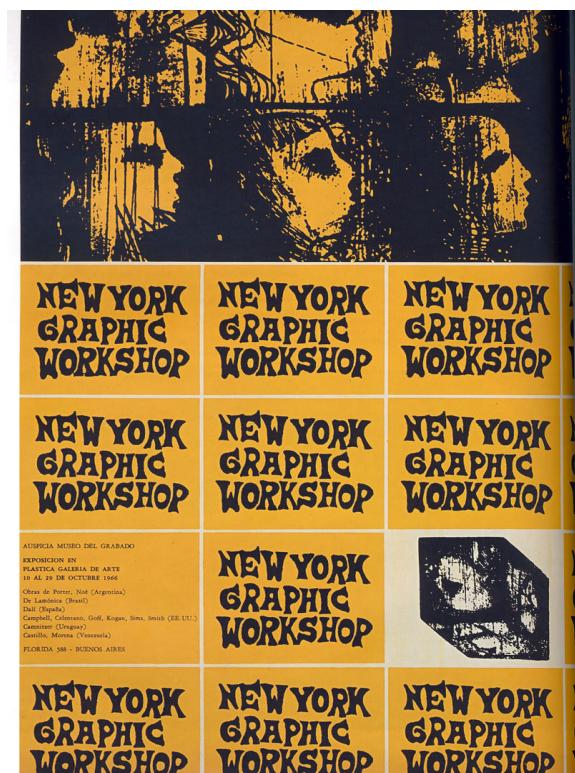


Fig7 Presentazione della esposizione del NYGW alla Plastica Galeria de Arte, 1966, Buenos Aires

We gave a lot of consideration to the political and moral aspects of artmaking, and through prints there was this idea we were working toward mass culture. Painting was reactionary. While this seemed intellectually coherent, my interest was always more toward the poetics of printmaking⁴⁶.

46 *Ibidem*, p. 301

Le sue tendenze minimaliste si applicavano alla produzione di stampe, cercando soluzioni per una produzione che fosse semplice e allo stesso tempo potesse trasmettere un significato profondo. I suoi studi si concentrarono sul tema dell'assenza, sull'ombra dei soggetti su cui si concentrava, come si vede nella serie *Retratos de Nadie* del 1967, dove studiava graficamente la silhouette di un uomo. Rispetto ai colleghi fu meno politica⁴⁷, anche se partecipò con loro a lavori con una sotto-tematica politica, strutturati intorno alla concezione dei FANDSOS:

Free Assemblable Non-functional Disposable Serial Objects. Essentially the ethical concern of massproduced art is to eliminate the high cost and pompous ritual that separate art from the public⁴⁸.

Questo tipo di lavori appariva come un adattamento americano del concetto di arte povera (coniato in Italia da Germano Celant) al tema della stampa e della grafica; il rifiuto di materiali costosi si riconduceva all'interesse etico per la ideazione di una nuova arte diretta verso le masse. Si voleva permettere loro un avvicinamento al medium, che era sempre rimasto ristretto a un mondo per lo più elitario e ricco, con una estremizzazione negli anni '50 e '60 del Novecento per l'esplosione del mercato collezionistico. Il desiderio di unire arte e pubblico doveva giungere con questa produzione artistica di massa, con l'opera trasformata in un mezzo semplice e economico.

L'influenza che credo di trovare negli artisti del CAYC degli anni '70 è legata in primis all'esperienza del NYGW, laboratorio paradigmatico di una politicità artistica che non poteva essere sconosciuta al gruppo, specialmente la ricerca in merito a forme di espressione di basso costo e alta diffusione. Secondo, credo sia importante anche il fatto che abbia sperimentato la mail-art, prodotta/esposta nel 1969 durante *Experiencias '69*, all'Istituto di Tella di Buenos Aires. Lei e Camnitzer, per l'occasione,

As Silvia Dolinko comments: "Between August 18 and September 1 - before *Experiencias 69* opened to the public - approximately one thousand people in Buenos Aires received eight envelopes, each numbered in sequence." [...] "In the successive mailings they distributed envelopes containing unfinished cards –a quantity of four to each– to the people who were part of the directory of the institute. Porter's cards

47 Come ricorda lei: "Luis seemed more religiously political than Jose Guillermo, who approached mass production from design; as for myself, I saw it as a mystical thing, the idea that something is born, happens, and then dies." *Ibidem*, p. 301

Ibidem, p. 301

48 *Ibidem*, p. 301

had a visual quality and Camnitzer's cards had a literary one. Received in advance, the replies from their addressees were disclosed the day of the inauguration of the experiences, along with the complement of what was missing. Obviously, and beyond the intention of the authors, the insertion in the channel of communications is evidently clear⁴⁹.

Per mail-art intendo ciò che in Sud America avrebbe preso il senso che Mari Carmen Ramírez associa ai lavori di artisti brasiliani quali Eugenio Dittborn e Alfredo Jaar:

The closing of the gap between "center" and "periphery," between "first" and "third" worlds-constructs that convey the disparities between highly industrialized and still-developing nations-has been at the heart of Latin American concerns since the colonial period. [...] Dittborn's Airmail Paintings are emblems of the search to bridge the gap between two worlds and also ironic vehicles to expose the precariousness of artistic practice in the periphery⁵⁰.

La mail art veniva così ad assumere il ruolo di strumento di scambio: sia esso di informazioni, di idee, di richieste, l'interscambio postale permetteva agli artisti di raggiungere un grande numero di persone, comunicando con loro in una maniera innovativa e portando l'arte a connettersi alla realtà circostante in modo diverso.

Fu un'esperienza importante per il CAYC se si pensa al fatto che il Grupo ideò uno standard, economico e semplice, per presentare all'estero le proprie esposizioni. Queste cartoline, realizzate secondo precisi dettami seriali, servivano agli artisti per inviare opere. Era un metodo economico e dall'ampia diffusione, che non richiedeva gli elevati costi di trasporto di un'esposizione classica, così come faceva lo strumento della mail art per trasmettere idee, messaggi, opere.

2.2.2 Esperienze argentine tra '66 e '69

Vorrei ora parlare di alcune esperienze avvenute in Argentina, la prima nel 1966 e la seconda nel 1968. Spiegherò perché ritengo che la prima abbia maggiormente influenzato l'operato del CAYC rispetto all'altra, che fu soprattutto un evento nodale degli anni di maggior contestazione artistica ma con un modello di relazione diversa da quella socio-costruttiva del CAYC.

49 Z. GILBERT, *Genealogical Diversions: Experimental Poetry Networks, Mail Art and Conceptualisms*, "Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)", n. 4 (2014), p. 2

50 M. C. RAMÍREZ, *Blue Print Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America*, p. 157

Prima vorrei aggiungere un elemento di riflessione che si ricollega all'introduzione. Solitamente il tema del rapporto centro-periferia conduce a identificare le arti periferiche (provenienti da continenti o spazi geografici esterni a quelli delle culture dominanti) come delle copie povere o riduttive delle arti provenienti dal centro. Seguendo questa concezione, l'arte concettuale di marca anglosassone rappresenterebbe l'arte dominante e d'avanguardia, che ispirerebbe gli artisti residenti nelle provincie del Primo Mondo e li condurrebbe a creare copie spurie, in perenne ritardo stilistico, con un processo di sola ricezione passiva delle irradiazioni artistiche principali. Il riduzionismo di questo genere di lettura, specialmente in epoca contemporanea, pare evidente; bollare delle opere d'arte come provinciali, arretrate, meramente esotiche, a causa della loro provenienza da centri esterni a quelli metropolitani, ignora il fatto che, al contrario, dalle zone non metropolitane provennero movimenti e creatori dal carattere innovativo e personale, che non scontavano debiti di dipendenza dal mondo metropolitano né denunciavano un carattere, per questo, folkloristico. Esempio sono le esperienze già citate prima e anche quelle che citerò a breve: tali artisti/e svilupparono opere e idee di matrice concettuale in contemporanea temporale rispetto a quelle prodotte da artisti più famosi, come Kosuth e LeWitt. Il rapporto tra i vari movimenti concettuali non può essere definito un rapporto di dipendenza o discendenza. In questo sono d'accordo con la studiosa A.M. Longoni, che scrive come bisogna oggi riconoscere:

la existencia de un clima de época compartido, que excede la circulación unidireccional de información y produce obras (e ideas) que fluyen en formas no subordinadas a cánones metropolitanos, dando lugar a procesos de experimentación semejantes en distintos puntos del globo. Estas hipótesis pueden ayudar a explicar los inicios simultáneos y coincidentes del conceptualismo en –por ejemplo– Argentina, Yugoslavia y Estados Unidos. Propongo llamar **descentradas** a estas condiciones particulares de producción y circulación⁵¹.



Fig8 Raúl Escari, Eduardo Costa, Roberto Jacoby, 1966

Il primo evento accadde nel maggio del 1966 e fu a opera di Roberto Jacoby (1944), Eduardo Costa (1940) e Raúl Escari (1944), riunitisi come *Arte de los Medios de Comunicaciones de Masas*. Il nome indicava fin da subito l'argomento centrale della loro ricerca. I tre artisti organizzarono

⁵¹ A. LONGONI, *Otros Inicios del Conceptualismo (Argentino Y Latinoamericano)*, p. 2

una esposizione molto particolare: prepararono tutto il materiale e l'apparato critico necessario, inviarono inviti a personalità illustri di Buenos Aires mentre ai giornali una presentazione della mostra, per ottenere risonanza e pubblicità sulle loro pagine, definirono infine il catalogo dell'esposizione. Ciò che però non fu realizzata, alla fine, era la mostra d'arte.

La loro attività aveva come soggetto l'informazione e il rapporto tra il pubblico e la creazione artistica nella nuova epoca dominata dai mass media. Collocavano l'opera non più nell'ambito dell'arte bensì in quello della comunicazione, diventata essa stessa una tematica. Per loro l'interesse della pratica non dipendeva più dal risultato finale ma da quanto di un'opera era recepito e comunicato dal mezzo di trasmissione. Se, di conseguenza, un'entità non era più importante in quanto espressione personale ma in quanto elemento di comunicazione, non aveva più senso elaborare una vera esposizione o delle opere d'arte da esibire, poiché era sufficiente fornire ai mass media il contenuto, il messaggio, la descrizione di ciò che sarebbe stato esposto. Ritornava qui il tema della dematerializzazione dell'arte teorizzato da L. Lippard, non però come riflessione sul linguaggio e sulle qualità propri dell'arte bensì come sperimentazione sul contesto comunicativo e sociale del mondo artistico, per capire fino a che punto il "mezzo" poteva diventare soggetto artistico.

Nel luglio del 1966 i tre artisti pubblicarono il Manifesto *Un arte de los medios de comunicación*⁵². Spiegando il loro gesto provocatorio, i tre artisti scrivono

En una civilización de masas, el público no está en contacto directo con los hechos culturales, sino que se informa de ellos a través de los medios de comunicación.

Di conseguenza, in questo contesto la produzione artistica concreta smette di avere importanza, dato che non raggiunge né interessa un numero di persone

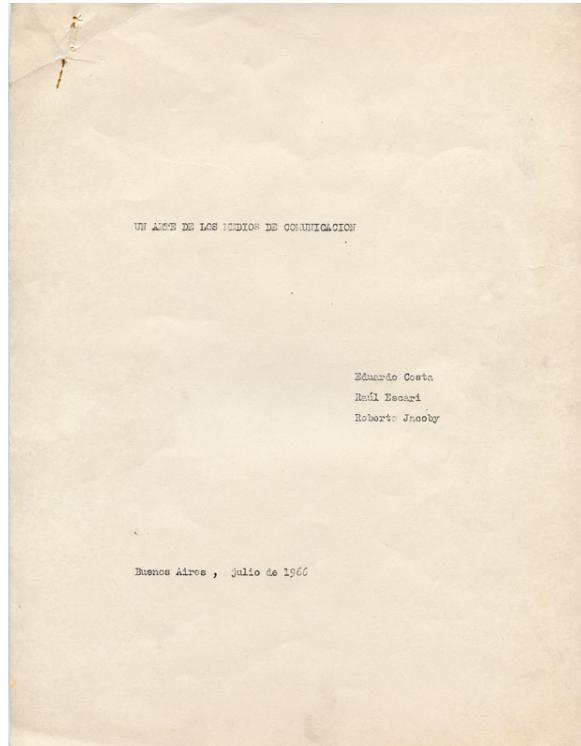


Fig9 *Un arte de los medios de comunicación*, luglio del 1966, Buenos Aires

⁵² E. COSTA, R. ESCARI, R. JACOBY, *Un arte de los medios de comunicación*, archivio personale di Roberto Jacoby, Buenos Aires, 1966 [ICAA 750362]

elevato. La sua qualità allora è inutile, si perde nel disinteresse che questo pubblica prova verso le opere fisiche poiché

sólo importa la imagen que de este hecho artístico construye el medio de comunicación.

A differenza del pop, loro affermano di voler creare l'opera direttamente *all'interno* dei mezzi di comunicazione, non al riguardo; la diffusione di eventi falsi, mai realizzati, completi di nomi luoghi e dati approfonditi, costituirà l'intera creazione, perché così si otterrà

Una obra que comienza a existir en el momento mismo en que la conciencia del espectador la constituye como ya concluída. Existe, pues, una triple creación:

- la redacción del falso informe
- la transmisión que de dicho informe realizan los canales de información
- la recepción por parte del espectador que construye - a partir de los datos recibidos y según la significación que en él adquieren estos datos - el espesor de una realidad inexistente que él imagina verdadera. [...]

De este modo se privilegia el momento de la transmisión de la obra más que el de su constitución. La creación consiste en dejar librada su constitución a su transmisión.

Il passaggio prodotto tradizionale, realizzato, a quello sparito e sostituito dai suoi mezzi di trasmissione, apre infine due letture possibili allo spettatore:

por un lado la del espectador que confía en el medio y cree en lo que ve; por otro, la del espectador avisado que está al tanto de la inexistencia de la obra que se noticia.

La relazione con l'attività del CAYC e del Grupo de Los Trece è estremamente forte. La "finta" esposizione parla della comunicazione e della sua importanza sempre maggiore come mediatrice tra pubblico e artista, fino al punto estremo di scavalcare l'opera d'arte stessa nel ruolo di creatrice della percezione. Il CAYC⁵³ nasce esplicitamente per studiare sia l'arte contemporanea sia la comunicazione e i suoi nuovi codici linguistici, per approfondire i processi che sottostanno alla costruzione e trasmissione del messaggio artistico. Se Jacoby e colleghi stuzzicano i mezzi di comunicazione a rivelarsi nel loro ruolo di produttori occulti del messaggio di un elemento culturale, il CAYC riparte da queste sperimentazioni per proporne di nuove e per studiare e comprendere scientificamente il ruolo e funzionamento dell'arte all'interno della società

53 Come si vede dal suo nome, Centro de Arte y Comunicación.

dell'informazione, cercando di definirne i diversi aspetti anche dall'ottica di discipline fuori dalla critica o storia dell'arte.

Del secondo avvenimento in questione, *Tucumán Arde*, ho già scritto nell'introduzione che fu l'apice, a fine anni '60, di una comune strategia artistico-politica da parte di alcuni artisti sud-americani. Con la loro arte cercarono di inserirsi nel contesto socio-politico in cui vivevano, per agire come attori di una rivoluzione sociale. La loro attività doveva promuovere una nuova sensibilità politica nei connazionali, grazie alla denuncia e alla promozione delle informazioni in merito ai soprusi e alle violenze (sia sociali che economiche) che il governo militare stava compiendo.

In Argentina questa attività comune iniziò verso la metà degli anni '60, già con i governi di matrice democratica che promuovevano uno sviluppo nazionale secondo i modelli americani, perché l'arte di protesta si strutturò su due piani diversi.

Il primo piano era rivolto contro al “neo-colonialismo artistico”: accusavano il mondo artistico argentino di essere dominato unicamente dalle logiche commerciali di matrice capitalista che imperavano nel mondo occidentale. Di conseguenza affermavano che la critica si interessava e promuoveva esclusivamente figure e opere nazionali che si affiliavano ai canoni e alle ricerche formali importate dal mondo occidentale. Di questo aspetto parla diffusamente N. García Canclini:

el período decisivo es el de los años sesenta. La burguesía industrial acompaña la modernización productiva y la introducción de nuevos hábitos en el consumo que ella misma impulsa, con fundaciones y centros experimentales destinados a conquistar para la iniciativa privada el papel protagónico en el reordenamiento del mercado cultural. [...] En la Argentina y el Brasil eran desplazadas las instituciones representativas de la oligarquía agroexportadora -las academias, las revistas y los diarios tradicionales- y ganaban espacio el Instituto di Tella, la Fundación Matarazzo, semanarios sofisticados como Primera Plana⁵⁴.

In questa lettura erano “demonizzate” le istituzioni come l’Instituto di Tella, poiché promuovevano le ricerche che seguivano i movimenti importati, critici d’arte come Jorge Romero Brest, ritenuto agente promotore della cultura internazionale-dominante a scapito delle proposte interne, e i mercanti d’arte, come l’americano Leo Castelli, perché erano coloro che, in accordo con i critici

54 N. GARCÍA CANCLINI, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F., Editorial Grijalbo, 1990, pp. 65-94, pp. 86-87

allineati, promuovevano e valorizzavano anche in Argentina l'arte come fiera del lusso, un mercato costruito per soddisfare i gusti esotici dei ricchi collezionisti internazionali.

En la década de los sesenta, la creciente importancia de los galeristas y marchands llevó a hablar en la Argentina de "un arte de difusores" para aludir a la intervención de estos agentes en el proceso social en que se constituyen los significados estéticos. [...] Se pasa así de una estructura en la que los vínculos horizontales, las luchas por la legitimidad y la renovación, se efectuaban con criterios predominantemente artísticos y constituían la dinámica autónoma de los campos culturales, a un sistema piramidal en el que las líneas de fuerza se ven obligadas a converger bajo la voluntad de mecenas o empresarios privados. La innovación estética se convierte en un juego dentro del mercado simbólico internacional, donde se diluyen, tanto como en las artes más dependientes de las tecnologías avanzadas y "universales" (cine, televisión, video), los perfiles nacionales que fueron preocupación de algunas vanguardias hasta mediados de este siglo⁵⁵.

Neocolonialismo, dunque, come forma di affermazione indiretta dei valori occidentali su quelli argentini attraverso le istituzioni ufficiali, che costringevano indirettamente gli artisti nazionali a produrre in accordo con quanto le istituzioni volevano promuovere, se volevano trovare uno spazio ufficiale di esposizione.

La risposta di alcuni fu la produzione di opere dissidenti, prive di valore commerciale, che uscissero dalle logiche capitaliste del mercato artistico e che sottolineassero, al contrario, quanto stava accadendo in quel preciso momento storico. L'uso di forme anti-artistiche, la scomparsa dell'oggetto, scelte neo-dadaista o concettuali, rispondevano a questa volontà di sottrarsi all'influenza internazionale e proporre un'arte di rottura critica.

Esempi se ne ebbero direttamente dall'interno del mondo istituzionale, come per esempio nel 1968, durante *Experiencias '68*, evento annuale di arte d'avanguardia promossa dall'Istituto di Tella. La prima

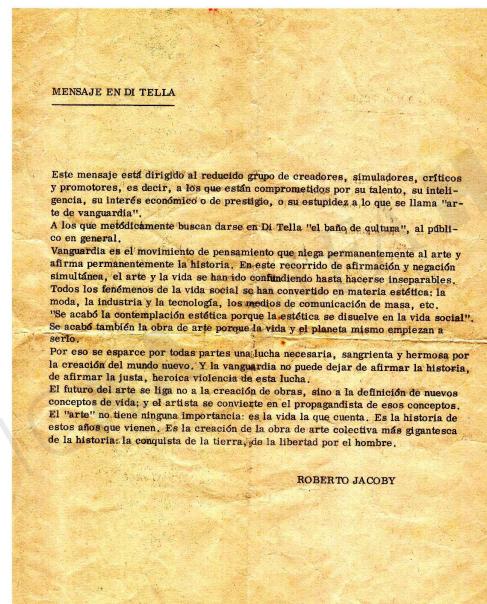


Fig10 R. Jacoby, *Mensaje en di Tella*, 1968

opera fu l'invio di due lettere, da parte di Pablo Suárez (1937-2006) e R. Jacoby, all'indirizzo di Romero Brest, delle quali fecero 25.000 copie da leggersi all'apertura dell'esposizione. Nelle due lettere erano contenute le motivazioni per cui entrambi gli artisti si rifiutavano di presentare dei lavori, erano piene di risentimento e di avversità morale contro il ruolo che l'istituzione aveva in quel momento verso l'arte avanguardista.

Suárez, ripercorrendo le proteste già avvenute durante altre mostre degli anni precedenti, scriveva:

Hace una semana le escribí dándole a conocer la obra que pensaba desarrollar en el Instituto Di Tella. Hoy apenas unos días más tarde, ya me siento incapaz de hacerla por una imposibilidad moral. [...] Me pregunto: Es importante hacer algo dentro de la institución, aunque colabore a su destrucción? [...] Hoy lo que no acepto es al Instituto que representa la centralización cultural, la institucionalización, la imposibilidad de valorar las cosas en el momento en que éstas inciden sobre el medio, porque la institución sólo deja entrar productos ya prestigiados a los que utiliza, cuando, o han perdido vigencia o son indiscutible dado el grado de profesionalismo del que los produce, es decir, los utiliza sin correr ningún riesgo. Esta centralización impide la difusión masiva de las experiencias que puedan realizar los artistas. [...] Si yo realizara la obra en el Instituto, esta tendría un público muy limitado de gente que presume de intelectualidad por el hecho meramente geográfico de pararse tranquilamente en la sala grande de la casa del arte. Esta gente no tiene la más mínima preocupación por estas cosas, por lo cual la legibilidad del mensaje que yo pudiera plantear en mi obra carecería totalmente de sentido. [...] Entonces? Entonces, los que quieran trepar, trabajan en el Instituto. Los que quieran ser entendidos en alguna forma díganlo en la calle o donde no se los tergiverse⁵⁶.

Caustico allo stesso modo era il messaggio di Jacoby:

Este mensaje está dirigido al reducido grupo de creadores, simuladores, críticos y promotores, es decir, a los que están comprometidos por su talento, su inteligencia, su interés económico o de prestigio, o su estupidez a lo que se llama "arte de vanguardia". A los que metódicamente buscan darse en Di Tella "el baño de cultura", al público en general. Vanguardia es el movimiento de pensamiento que niega permanentemente al arte y afirma permanentemente la historia. [...] Todos los fenómenos de la vida social se han convertido en materia estética: la moda, la industria y la tecnología, los medios de comunicación de masa, etc. "Se acabó la contemplación estética porque la estética se disuelve en la vida social". Se acabó

56 Trascrizione presa da <http://www.vivodito.org.ar/node/171> (consultato in data: 25/06/2017)

también la obra de arte porque la vida y el planeta mismo empiezan a serlo. Por eso se esparce por todas partes una lucha necesaria, sangrienta y hermosa por la creación del mundo nuevo. [...] El futuro del arte se liga no a la creación de obras, sino a la definición de nuevos conceptos de vida [...]. El "arte" no tiene ninguna importancia: es la vida la que cuenta. Es la historia de estos años que vienen. Es la creación de la obra de arte colectiva más gigantesca de la historia: la conquista de la tierra, de la libertad por el hombre⁵⁷.

Evidente era così l'identificazione negativa tra avanguardia istituzionale, il suo pubblico, l'istituzione che la formalizza. Entrambi attaccavano l'arte istituzionalizzata in quanto strumento di promozione di una pratica che era già vecchia nel momento in cui veniva esposta; Suárez scrive di "productos ya prestigiados", prodotti che o han perso valore d'attualità o sono espressione di un'attività priva di rischi, quel rischio che entrambi associano alla vera arte di *vanguardia*. In questa, come scrive Jacoby, il pensiero conduce sempre a negare l'arte, in quanto *vanguardia* risiede nella storia corrente e nella vita, senza possibilità di dividersi da esse se si come artisti vuole operare in questo ambito. È la vita a doversi investigare, operando una lotta creativa verso una rivoluzione espressiva non per forza estetica, così come bisogna tornare alla *calle*, alla strada in cui questa vita si evolve e sviluppa. La chiusa di Jacoby è indicativa della comune ricerca di questi artisti "rivoluzionari": si vuole conquistare la "libertà per l'uomo", un desiderio che esula dall'arte tradizionale o formalista delle istituzioni e si appropria invece di un sentito sociale e politico.

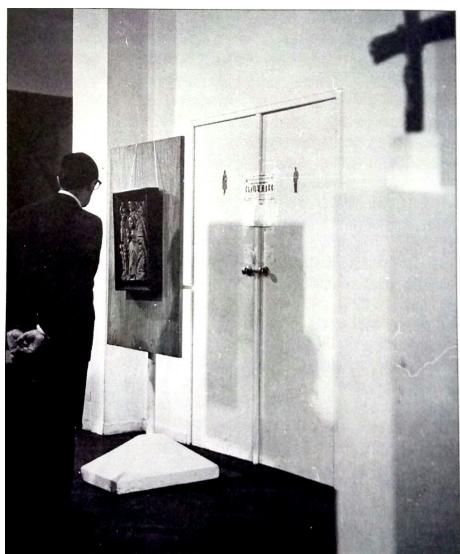


Fig11 R. Plate, *El Baño*, esposto nel 1968 al Instituto di Tella, Buenos Aires

In quella stessa mostra, poi, fu esposta l'opera *El Baño* di Roberto Plate (1940). Quest'opera, allestita al centro della sala, simulava un bagno pubblico, vi si accedeva attraverso due porte e all'interno aveva diversi bagni privi di sanitari. L'invito era che questo ambiente venisse vissuto dagli spettatori della mostra, ossia era uno strumento atto a ricevere lo "scarico" non di atti fisici ma emotivi, protetti dalla privacy come in un vero bagno. Ciò che si innescò fu la scrittura, sulle pareti

delle postazioni, di oscenità, di scritte a carattere sessuale e politico, proprio come se il

57 R. JACOBY, *Mensaje en Di Tella*, archivio personale di Roberto Jacoby, Buenos Aires, 1968 [ICAA 751060]

pubblico si trovasse all'interno di uno spazio pubblico, anonimo, a disposizione di sfregio.

L'installazione fu vista dal governo militare come un attacco e per questo impose la chiusura dell'opera il giorno dopo l'inaugurazione, lasciando disponibile l'accesso al resto dell'esposizione. In protesta a questo atto censorio, gli altri artisti presenti a *Experiencias '68* firmarono un manifesto di protesta e decisero, come atto di risposta, di ritirare le opere e distruggerle pubblicamente nelle strade di Buenos Aires.

Il lavoro di Plate assunse qui, grazie alla partecipazione del pubblico, un carattere di protesta ulteriore, rispetto a quello contro le istituzioni artistiche. La provocazione serviva a risvegliare un sentimento di denuncia/protesta nella popolazione che aveva frequentato la mostra; la censura innescata attestò il successo dell'opera. La volontà di Jacoby e Suárez di andare *por las calles*, di unire arte e vita per operare verso un comune sentimento di libertà, di mobilitazione sociale, fu qui colto dall'inventiva di Plate.

Qui, comunque, si manifestava già il secondo piano di protesta, ossia di critica e denuncia politica. Questo sentire generale si era acuito dopo il golpe militare del 1966 guidato dal generale Onganía. Come già scritto, l'attività repressiva e censoria del nuovo governo era stata immediata, in special modo contro università e centri culturali alternativi, con l'obiettivo di sedare le proteste e ricacciare il “pericolo comunista” dal paese. La strategia governativa, però, non aveva fatto altro che innescare maggiormente l'attività artistica dissidente che proprio dal '66 vide una esplosione, con i giornali che identificarono quell'anno come “el año de la vanguardia⁵⁸”.

Un altro esempio molto interessante della radicalizzazione politica che portò a *Tucumán Arde* avvenne il 12 luglio del 1968. Juan Pablo Renzi (1940-1992), Norberto Julio Puzzolo (1948) y Rodolfo Elizalde (1932-2015) interruppero una conferenza di Romero Brest, organizzata a Rosario nel Circolo degli Amici delle Arti, per catturare l'attenzione del pubblico borghese, reo di non aver mai voluto ascoltare gli artisti che non rientravano nelle loro concezioni di fiducia, e denunciare-annunciare l'esistenza di una vera arte di *vanguardia*, esterna a quella professata in quell'ambiente borghese, che deprivava i lavori critici delle qualità disturbanti. Nel canovaccio del discorso⁵⁹ lì tenuto, si legge che l'azione è una “pequeña violencia que hemos perpetrado al imponerles a Uds. nuestra

58 A. LONGONI, *Otros Inicios del Conceptualismo (Argentino Y Latinoamericano)*, p. 155

59 GRUPO DE ARTE DE VANGUARDIA, *Asalto a la conferencia de Romero Brest*, archivio personale di Graciela Carnevale, Rosario [ICAA 752318]

presencia”, affermazione che chiarisce fin da subito il carattere impositivo della performance. La ragione di questo atto è:

Estamos aquí porque Uds. han venido a escuchar hablar de arte de vanguardia y de estética, y el arte de vanguardia y la estética, y el arte de vanguardia y la estética es lo que nosotros hacemos. Estamos aquí porque Uds. evitan encontrarse directamente con nuestras obras de arte, como si tuvieran miedo de que les trastorne vuestras vidas. [...] Para oponerse a ello, para demostrar nuestra actitud de independencia y libertad frente a ese mecanismo que pretende transformar al arte en "ovejitas de sacrificio", es que aquí les ofrecemos a Uds. y avuestras Conciencias, este acto, este simulacro de atentado, como una Obra de Arte Colectiva, y también los principios de una nueva estética.

In questo ambiente i tre artisti si fanno portatori di una esperienza estetica innovativa, che vuole scardinare i dettami e le consuetudini del mondo borghese, che secondo loro imprigiona l'opera d'arte in un simulacro di significato revalorizzato in base alle aspettative del pubblico di ricezione. Per tale ragione gli sforzi creativi non emetterebbero più dei messaggi vitali, attivi, con un contenuto davvero sociale. L'affermazione di quest'arte d'avanguardia passava per il rifiuto di quella borghese, identificata in lavori dal carattere accomodante e decorativo, come apparivano gli esiti delle ricerche di movimenti occidentali quali l'informale, il minimalismo o anche le concettuali di stampo linguistico.

- Creemos que el arte no es una actividad pacífica ni de decoración de la vida burguesa de nadie.
- Creemos que el arte significa un compromiso activo con la realidad, activo porque aspira a transformar esta sociedad de clases en una mejor.
- Por lo tanto, debo inquietar, constantemente, las estructuras de la cultura oficial.

Questa inquietudine si rifaceva, inoltre, al tema della rivoluzione: la citazione di Che Guevara, emblema di una stagione politica di sollevazioni e ribellione clandestina contro le strutture di potere, imprimeva nello spettatore dell'evento la natura distruttiva/rivoluzionaria di questi propositi: “Mueran todas las instituciones, viva el arte de la Revolución (a coro)”.

Inquietudini politiche, ribellioni, avversione allo status quo borghese e al potere dittoriale in carica in molti paesi del mondo, desiderio di trasformare con l'arte il mondo in cui vivevano. In quello stesso anno, il 1968, sotto la spinta di questi ideali, fu presentato *Tucumán Arde*.

Questo progetto aveva reso realtà la prima tra le due strade che Camnitzer, nel suo saggio *Contemporary Colonial Art*⁶⁰ (1969), identificava (per l'artista proveniente dalle colonie culturali) per evadere dalle opzioni espressive che il sistema culturale globale gli concedeva normalmente, che erano o produrre un'arte internazionale (derivativa degli stimoli provenienti dal centro culturale) o una folklorica (che rifiuta le proposte internazionali, rinchiudendosi in tradizioni locali già culturalmente morte e distanti dalla contemporaneità) o un'arte dal contenuto politico-letterario (con una grossa funzione didattica e una pesante ridondanza di fondo, con poco spazio per l'originalità del singolo artista). La strada invece era così spiegata⁶¹:

The first one, moderate, is to continue to use the system of reference pertaining to certain forms capable of being related to art, but not to produce cultural products, but rather to inform about data toward a culture. This means to inform about situations not necessarily aesthetic, able to affect the mechanisms that eventually will produce or define a culture⁶².

Tucumán Arde rientrava alla perfezione in questa opzione.

Tucumán, una piccola provincia nel nord-est dell'Argentina, alla seconda metà del Novecento era specializzata nella coltivazione dello zucchero; questa monocoltura era la sola fonte di guadagno per l'intera regione, retta da industrie di diverse dimensioni. Il piano di razionalizzazione economica promosso dal governo Onganía, però, portò dopo la metà degli anni '60 alla chiusura della maggior parte delle raffinerie di zucchero nella zona, depauperando l'intero settore e colpendo duramente la popolazione che vi abitava. Allo stesso tempo, questa situazione di profondo dissesto era occultata dal governo attraverso una campagna mediatica che prometteva per il Tucumán un fantomatico sviluppo industriale, promosso da nuovi capitali esteri, secondo lo slogan “Tucumán, the Garden of the Republic⁶³” e accompagnato da idillici poster. La campagna

60 L. CAMNITZER, *Contemporary Colonial Art*, in A. ALBERRO, B. STIMSON, (ed.), *Conceptual Art: a critical anthology*, Cambridge, MIT Press, 1999, pp. 224-230

61 Per completezza, includo la seconda possibilità: “The second possibility is to affect cultural structures through social and political ones, applying the same creativity usually used for art. If we analyze the activities of certain guerrilla groups, especially the Tupamaros and some other urban groups, we can see that something like this is already happening. The system of reference is decidedly alien to the traditional art reference systems. [...] The urban guerrilla functions in conditions very similar to those with which the traditional artist is confronted when he is about to produce a work. There is a common goal: to communicate a message and at the same time to change with the process the conditions in which the public finds itself.” *Ibidem*, p. 229

62 *Ibidem*, p. 229

63 L. CAMNITZER, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, p 64

spostava in secondo piano la catastrofe sociale in atto nella regione e copriva gli effetti che avrebbero potuto soltanto peggiorare.

Tucumán Arde fu pensata da un collettivo di artisti argentini, provenienti in particolar modo dalla zona di Rosario, come programma artistico che sarebbe dovuto consistere sia di esposizioni sia di attività collaterali per diffondere i contenuti di questo lavoro. Il progetto non era quello di creare una mera opera estetica bensì quello di diffondere la verità in merito allo stato in cui versava la provincia, attraverso l'esposizione dei fatti e documenti raccolti per dimostrare quanto presentato e svelare l'inganno del circuito informativo.

The work consists of the creation of an informational circuit to demonstrate the distortion that the activities in Tucumán suffer from a mass media that holds official power along with the bourgeois class. The media is a powerful interceding element, susceptible to being charged with different kinds of content; the positive influence that the media produces in society depends on the realism and truthfulness of its content. The information about the facts produced in Tucumán given by the government and the official media tend to silence the serious social problem unleashed by the closing of the sugar refineries⁶⁴.

Quali furono i passaggi necessari per attuare il loro proposito?

The artists worked in collaboration with student and worker groups with that collaboration being integrated into the artistic process. The artists traveled to Tucumán with extensive documentation of the economic and social problems of the province and a detailed knowledge of all the information that the media had produced regarding the problems. [...] In a second instance, the information gathered by the artists and technicians was developed for the exhibit. [...] The second part of the work is the presentation of all the information gathered about the situation and about the performance of the artists in Tucumán, part of which would be disseminated in union halls and in student and cultural centers. [...] The informational circuit [...] would reach a high point in the third and last phase of generating publicity in a formal publication⁶⁵. [...]

Il gruppo, riuniti come *Grupo de Artistas de Vanguardia* (nome assunto nell'agosto del '68, a un incontro organizzato per discutere dello sviluppo di questa nuova arte ideologica ed etica), si affiliò per il progetto al CGT (*Confederación General Del Trabajo*) e a diverse figure professionali, come

64 A. ALBERRO, B. STIMSON, (ed.), *Conceptual Art: a critical anthology*, p. 78

65 *Ibidem*, p. 79

sociologi, giornalisti, economisti. Il lavoro di ricerca si protrasse per diversi mesi in Tucumán e raccolse informazioni sia sulla situazione già in essere sia sui fattori scatenanti questa situazione. Il passo successivo fu quello di presentare l'esibizione prima a Rosario e poi a Buenos Aires, nei locali di proprietà della CGT, pubblicizzando l'evento sia in metodo tradizionale, con poster e volantini distribuiti per le città, sia con metodi illegali, come l'apposizione di graffiti con la scritta *Tucumán arde* sui muri delle due città. Nell'installazione gli spettatori venivano trasportati in un unico ambiente in cui erano presentate immagini, grafici, statistiche, fotografie, ogni genere di documento raccolto utile a illustrare allo spettatore la distanza della narrativa ufficiale dalla realtà. Inoltre venivano diffusi anche dichiarazioni e pamphlet, scritti per spiegare e continuare l'opera di diffusione artistica delle conoscenze raccolte.

LA REALIDAD TUCUMANA EN NÚMEROS	
JUNIO 66 - I.N.T.A.:	
4 y 1/2 meses zafra	90.000 trabajadores
terminación zafra	25.000 trabajadores
SIN TRABAJO: 72% (65.000)	
DESOCUPADOS 6 meses al año: 65.000	
DESERCIÓN ESCOLAR:	
70% índice de deserción escolar de la provincia.	
90% índice de deserción escolar rural.	
La Gaceta, 11-3-67	
DATOS DADOS POR LA SECRETARÍA DE CULTURA Y EDUCACIÓN DE LA NACIÓN	
Alumnos inscriptos en primer grado:	39.373
Abandonan antes de terminar ciclo primario:	29.034
ANALÍSIS:	
20% de la población, excluyendo los que sólo saben firmar.	
ENFERMEDADES "MAL DE CHAGAS" EN TODO EL PAÍS:	
1956	800.000...
1966	1.800.000...
MORTALIDAD INFANTIL 1968: 75/1.000.	
TUBERCULOSIS INFANTIL	
en el Ingenio Bella Vista: 30%	
LALES	
21 propietarios	25% tierra
20.520 cañeros tienen	75% tierra
A.T.E.P. (AGENCIACIÓN TUCUMANA EDUCADORES PROVINCIALES)	
LA ACTUAL POLÍTICA ECONÓMICO SOCIAL DEL GOBIERNO SIGNIFICA:	
1) desnutrición y sus secuelas en la salud infantil.	
2) alto porcentaje de deserción y ausentismo escolar.	
3) disminución del rendimiento escolar.	
4) desintegración de núcleos familiares.	
5) represión moral.	

Fig12 *La realidad tucumana en números, 1968*



Fig13 *Tucumán Arde, 1968, Buenos Aires*



Fig14 *Tucumán Arde, 1968 Buenos Aires*

Se a Rosario la mostra durò per due settimane, a Buenos Aires l'esposizione fu chiusa dalla polizia già dopo due giorni dalla apertura. I risultati di *Tucumán Arde* nel lungo periodo furono contrastanti, come spiega bene Camnitzer:

Despite the short duration of the events, it set a paradigmatic model for an all-out art/political action. But because participants had focused only on the event and not on a broader strategy that would generate other events, the group was at a loss as to how to continue⁶⁶.



Fig15 *Tucumán Arde*, 1968, Buenos Aires

In conclusione, resta da chiedersi se e quanto *Tucumán Arde* influenzò il lavoro posteriore del Grupo CAYC. Prima di tutto, è importante notare che la maggior parte degli artisti “politici” impegnati negli anni ‘60 smise di dedicarsi all’arte per diversi anni: abbandonarono questo campo culturale per dedicarsi ad altri oppure si unirono ai gruppi di guerriglieri in attività nel paese o ancora lasciarono completamente la produzione culturale⁶⁷. Al contempo, le figure del CAYC non apparvero sulla scena artistica come affiliati a questo versante culturale perché erano vicini a quello più istituzionale, come per esempio si vede con Victor Grippo, che espose le sue *Analogía* per la prima volta verso il ‘66 nella Galería Lirolay di Buenos Aires.

Sempre su questo argomento, mentre nei manifesti di *Tucumán Arde* veniva ribadita in modo perentorio la distanza dalle istituzioni e dalle arti d'avanguardia “borghesi”,

66 L. CAMNITZER, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, p. 66

67 *Ibidem*, p. 68

beginning in 1968, a series of aesthetic works started to be produced in the Argentinean art world which broke with the avant-gardist pretense of the artists associated with the Di Tella Institute. Until then, this institution had adjudicated responsibility for legislating and proposing new models of engagement, not only for the artists linked to it, but for all new artistic affairs that arose in the country. These works ruptured the celebrated and precious aesthetic atmosphere of the false avantgarde events produced in the official cultural institutions and began to suggest the emergence of a new attitude⁶⁸ [...].

nel CAYC non si può che ritrovare l’Istituzione come mondo e come riferimento fondante, in quanto il Centro nacque e prese il posto dell’Instituto Di Tella, così fortemente ostracizzato dagli artisti degli anni ‘60.

Tucumán Arde, e con esso l’arte politica di questi anni, denunciava un impegno e una forte natura rivoluzionaria che il Grupo de los Trece non riprese (perlomeno non in quei toni). L’interesse per l’arte come sistema, immerso in relazioni biunivoche complesse con altri sistemi, aveva una matrice sociale e latino-americana al suo interno che però si rifaceva maggiormente a ricerche di natura semiotica e ontologica e non politica, riflesso di un approccio derivato dagli stimoli esteri. Il forte desiderio rivoluzionario degli artisti qui in esame venne smorzato e rielaborato in una forma più condiscendente verso il contesto di appartenenza. Questa forma leggeva la pratica artistica come un sistema di scambi e relazioni che permetteva, se definito nelle sue regole e principi, di sviscerare gli aspetti propri delle diverse questioni regionali di ogni arte e di affrontarli in modo innovativo. Mancava qui la natura travolgente, intrisa del clima sessantottino, che eventi come *Tucumán Arde* trasudavano.

Aggiungo come prove della mia opinione questi due apporti, emblematici della differenza ben avvertita in primis dagli artisti che agirono negli anni ‘60.

1. Le parole che J.P. Renzi inviò alla mostra *Arte de Sistemas*, organizzata dal CAYC nel 1971, nel *Panfleto n. 3*. Renzi affermava polemicamente di non far parte della “moda concettuale” (si riferiva alla versione occidentale) in cui critici come Glusberg e Lippard lo inserivano. Dato che la sua arte si costituiva tale in quanto anti-sistema e di denuncia, sottolineava l’errore critico grave compiuto in quella operazione.

Ahora lo que está de moda es el arte conceptual (renovar el stock periódicamente para incentivar la venta de su mercancía - que, entre otras cosas, es siempre la misma - es uno de los sistemas que caracterizan a la cultura burguesa), y resulta que soy (al menos para algunos críticos como Lucy Lippard y Jorge Glusberg) uno de los

68 A. ALBERRO, B. STIMSON, (ed.), *Conceptual Art: a critical anthology*, p. 76

responsables de la iniciación de este fenómeno (junto con mis compañeros de los ex-grupos de artistas revolucionarios de Rosario y Buenos Aires en los años 67-68.) Esta afirmación es errónea. Como es errónea toda intención de vincularnos a dicha especulación estética. La cultura burquesa siempre ha tendido a descontentidizar todo acto de creación artística, y este arte conceptual de hoy, no es más que la variante sin contenido (y sin sentido) de nuestros esfuerzos por comunicar mensajes políticos⁶⁹.

2. Le parole che L. Camnitzer scrisse anni dopo per spiegare la differenza tra il *conceptualismo* pre e post-1970:

From an initial hope of making art a form of politics, we had been reduced to making political art⁷⁰.

Per queste ragioni, si capisce perché la tendenza degli anni '70 fu maggiormente debitore della non-esposizione del 1966, degli studi sulla comunicazione e i media che ne trasparivano, che non dei lavori "politici" di artisti come Camnitzer e Renzi, che lavoravano a una proposta artistica collettiva rivoluzionaria, lontana dalle proposte emesse dai centri culturali egemoni borghesi.

69 J. P. RENZI. *La nueva moda: [Panfleto nº 3]*, July 1971, archivio personale di Graciela Carnevale, Rosario [ICAA 761475]

70 L. CAMNITZER, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, p 190

3. Grupo CAYC, CAYC e Jorge Glusberg. Presentazione e problematiche

3.1 CAYC e Grupo CAYC: dati essenziali

Tra il 1969 e il 1970, dopo gli eventi descritti nel precedente capitolo, la storia dell’Instituto Torcuato di Tella giunse al termine. Aperto nel ‘58, insieme a un famoso Centro de Artes Visuales dedicato alla promozione e all’esposizione delle ultime tendenze, chiuse alla fine del 1969 osteggiato sia dal governo Onganía sia da gran parte della comunità artistica nazionale. Non casualmente in quegli stessi mesi venne fondato (e vi si tenne la prima esposizione) il CAYC per mano di Jorge Gusberg, impresario culturale, critico d’arte ma prima di tutto imprenditore e proprietario della Modulor, azienda del settore elettrico specializzata nell’illuminazione di edifici pubblici e privati. La fondazione avvenne nel 1968 con il nome di Centro de Arte y de Comunicación mentre la sigla inizialmente adottata - CeAC - diventò successivamente CAYC⁷¹. Il modello di riferimento era l’E.A.T. (Experiments in Arts and Technology), fondato nel 1966 negli USA da R. Rauschenberg e B. Kluverm per dedicarsi alla commistione tra arte tradizionale e tecnologia. La prima esposizione del Centro si aprì il 18 agosto del 1969 nella galería Bonino di Buenos Aires con il titolo *Arte y Cibernetica*, accompagnata da un catalogo con indicate le motivazioni all’origine della creazione del centro. Spazialmente l’ambiente autonomo del CAYC venne inaugurato nell’ottobre del 1970 negli uffici di via Viamonte 452, Buenos Aires, con una esposizione intitolata *Nueva Fotografía: U.S.A.* organizzata in sinergia con il Museo d’Arte Moderna di New York. Fin da subito si rese esplicita la natura multidisciplinare di questo centro artistico, che puntava a introdurre ed esplorare le novità di tre ambiti: l’arte, la architettura, la comunicazione. Altra tappa da segnalare fu la creazione nel 1969 della Escuela de Altos Estudios, spazio pensato in collaborazione con il centro principale ma che era formalmente dedicato



Fig16 Esposizione *Arte y Cibernetica*, 1969, Centro de Cálculo de la Escuela Ort, Buenos Aires

⁷¹ M. J. HERRERA, *Arte de Sistemas: el Cayc y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2013, p. 56 nota 2.

all'elaborazione teorica e alla circolazione di idee e conoscenze su campi del sapere ancora marginalmente noti (come la filosofia analitica, la logica matematica, la psicologia, la semiotica e altri⁷²). Nella Escuela proseguì la promozione di seminari e corsi dedicati a varie tematiche di ricerca, attività che al CAYC fin da subito erano state centrali per sviluppare la concezione di multidisciplinarietà.

Il Grupo CAYC, invece, ebbe una genesi posticipata al 1971, quando a Buenos Aires fu ospitato per una giornata il drammaturgo Jerzy Grotowski (1933-1999). Invitato al CAYC per tenere una conferenza su idee e concetti da lui sviluppati, si fermò al Centro il 12 novembre del 1971 dalle undici di mattina alle quattro di pomeriggio e poi tornò in Polonia, senza però che la fugacità della sua apparizione gli impedisse di influenzare in modo decisivo le persone lì presenti. Grotowski, nelle vesti di inventore del “teatro povero”, portò in Argentina una concezione del teatro innovativa che poteva però essere estesa alla pratica artistica. Nel tentativo di delimitare l'atto teatrale in sé e soltanto in sé, il regista lavorò sulla progressiva eliminazione dallo spettacolo di tutti gli elementi accessori rispetto al puro soggetto della *piece* teatrale come gli effetti di luce, la musica di scena, le scenografie, in sostanza l'ambiente scenico intorno ad attori. Questo espediente era mirato a estrapolare le massime possibilità di comunicazione diretta tra attori e spettatori, elemento secondo Grotowski fulcro del teatro come esperienza culturale. L'unica cosa indispensabile diventava così la sala vuota, nella quale sviluppare un rapporto profondo tra gli agenti umani presenti al suo interno. Il teatro come attività di conoscenza e partecipazione fu il messaggio principale che affascinò la creatività delle personalità argentine presenti alla conferenza, desiderose di espandere la metodologia anche all'opera artistica, figli inoltre di un'epoca in cui happening e body art avevano preso già piede. Altra importante nozione che il gruppo recepì fu quella per il quale l'atto creativo non doveva immischiarsi con soddisfazioni esterne o con obiettivi sociali umani perché si doveva interessare esclusivamente di azioni e proposte vive, personali, non necessariamente esplicabili in forma semplice o diretta, poiché il motore dell'attività artistica non era la spiegazione di questa ma doveva essere il tentativo di applicarsi e giungere alla realtà⁷³ (idea che riporta, indubbiamente, all'Arte Vivo-Dito di Greco). La proposta giunse a esito per il CAYC perlomeno in *Arte Al Aire Libre*, esposizione pubblica tenuta in mezzo a Buenos Aires, ma permeò concettualmente l'intero lavoro artistico del gruppo. Infine importante fu per loro l'approccio alla creazione dal punto di vista del laboratorio, della collaborazione in piccoli gruppi per stimolare l'evoluzione e il pensiero;

72 *Ibidem*, pp. 62-63

73 J. GLUSBERG, *Arte en la Argentina*, p. 129-130

emblematico il fatto che, dieci giorni dopo la visita di Grotowski, il CAYC spedì a venticinque artisti un invito per entrare a far parte di un circolo di lavoro, affine a quanto organizzato negli anni dal regista teatrale in diverse città. All'invito risposero in 13, numero che casualmente ricalcava quello del *Teatro de las Trece Sillas*, primo gruppo teatrale fondato da Grotowski nel 1959 ad Opole, nella nativa Polonia. In onore a questa casualità si chiamarono Grupo de Los Trece e come tali vennero conosciuti alla loro prima esposizione collettiva nel 1972, in Colombia, *Hacia un perfil del Arte Latinoamericano* (anche se la prima individuale fu nel dicembre del '72). Sotto questo nome erano riuniti in quell'epoca: Jacques Bedel, Luis Benedit, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich, Horacio Zabala e lo stesso Glusberg. La formazione non rimase la stessa negli anni successivi.

Seconda figura fondamentale per delineare le problematiche interne del gruppo e proseguire il lavoro collettivo fu lo psichiatra David Cooper (1931-1986) che lavorò con loro dai quattro ai nove mesi⁷⁴, tra il 1972 e il 1974, conducendo il discorso su versanti meta-analitici tramite l'uso del metodo anti-psichiatrico da lui ideato. I membri dedicarono questo tempo ad analizzare le motivazioni e le riflessioni di ogni partecipante, ad aiutare ognuno a liberare l'energia "rivoluzionaria" insita dietro ai propri blocchi e problemi e ad aiutare lo sviluppo del discorso artistico comune, alle prese con l'analisi delle relazioni tra opera, sistema culturale, contesto di produzione, destinatari. Come riporta Glusberg, "si la influencia de Grotowski había determinado la formación del Grupo, la de Cooper ayudó a su consolidación como tal"⁷⁵. Dopo questo periodo la formazione del gruppo mutò a causa sia del trasferimento di alcuni membri fuori dall'Argentina sia di dissidenze interne tra loro. Con l'uscita di Dujovny, Ginzburg, Romero, Teich, Zabala, e l'ingresso di due invitati, si ridusse a 10 persone: Jacques Bedel, Luis Benedit, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Leopoldo Maler, Clorindo Testa e J. Glusberg. Nel 1975 cambiarono nome, prendendo la sigla dell'istituzione in cui era stato creato, diventando il Grupo CAYC.

Vorrei ora presentare brevemente i singoli artisti che ne fecero parte fermandomi, nel parlarne, all'incirca agli anni '70 della loro attività, ovvero prima dell'inizio della loro unione. Partirò da coloro che per primi si sottrassero all'impegno preso nel 1971, poi approfondirò opere e riflessioni nell'ultimo capitolo, contestualmente alle singole mostre e al loro impegno con il collettivo.

74 Nel catalogo GRUPO DE LOS TRECE, *El Grupo de los Trece en Arte de Sistemas*, Buenos Aires, CAYC, dicembre 1972 - marzo 1973 [ICAA 761687] compaiono indicati quattro mesi mentre in J. GLUSBERG, *Arte en la Argentina*, p. 131 sono nove.

75 J. GLUSBERG, *Arte en la Argentina*, p. 131

Gregorio Dujovny⁷⁶ (1925-1990) nacque nella provincia di Córdoba e si formò sotto la supervisione di Mauricio Lasansky e Julio Barragán; verso gli anni '50 si laureò in Architettura e iniziò ad avvicinarsi alla tecnologia come mezzo di produzione artistica. Nel decennio seguente viaggiò diverse volte all'estero, stabilendosi anche negli USA, e si concentrò sull'esplorazione delle possibilità espressive di materiali e prodotti industriali, testandone in diverse opere l'esito derivato dalla loro concatenazione materica, con uso di resine industriali, colori fluorescenti, legname e altro. Insieme a questo filone di ricerca prese ben presto a lavorare con musica, illuminazione elettrica, computer, per formare nelle esibizioni una sintesi tra movimento, luce, materia, che doveva molto alle esplorazioni della Optical Art. Proseguendo in queste sperimentazioni approdò all'uso dei moderni raggi laser, per "giocare" con la luce e la sua interpolazione, producendo esiti di illusione ottica. Fu soprattutto con i lavori sulla luce che partecipò alle esposizioni del *Grupo*, prima di lasciarlo verso il 1975 ed emigrare dal paese.

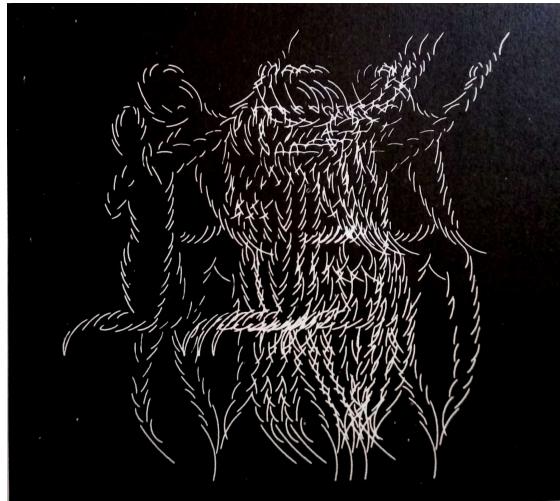


Fig17 G. Dujovny, *El Tango*, esposta nel 1969 in Galería Bonino, Buenos Aires

Espatriato come lui, **Carlos Ginzburg** (1946) nacque a Buenos Aires e si laureò in Filosofia, con una particolare attenzione per le scienze sociali, elementi fondamentali per il suo approdo negli anni '70 a esposizioni di matrice concettuale. Prima di questo, però, la frequentazione con l'irrequieto poeta E. A. Vigo gli aprì le porte alla concezione di un'arte "vitale", all'apertura dell'artista e dell'opera al mondo per riuscire a cogliere l'elemento della vita quotidiana nella pratica artistica, superando la "volontà di rappresentazione" per giungere alla

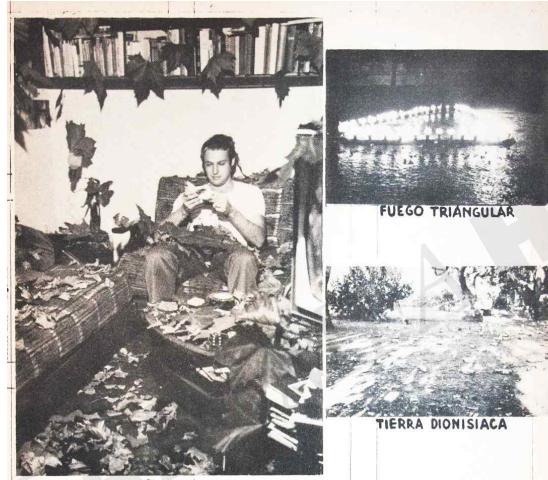


Fig18 C. Ginzburg, *Vivienda Otoñal*, 1968-1970, fotografia dell'happening

76 G. SARTI, *Grupo CAyC [en línea]*, Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino, http://cvaa.com.ar/o2dossiers/cayc/03_intro.php, http://cvaa.com.ar/o3biografias/dujovny_gregorio.php (consultato in data 05/07/2017)

semplice presentazione di azioni naturali. Per queste ragioni è difficile ascrivere la sua opera a una corrente singola; negli anni '60-70 sperimentò gesti e pratiche della *land art*, come quando lasciò invadere casa sua dal vento autunnale e da foglie secche per vivere un istante di dominazione naturale nel suo vissuto (*Vivienda Otoñal*) o progettò di scavare un cubo di terra di diversi chilometri per indagare la struttura intrinseca della materia terrestre da una prospettiva geopolicanalitica (*Madre Tierra*). Sempre in quegli anni provò soluzioni dell'arte povera, come si vede in *Muerte Natural*, nella quale prese dal cimitero di Bebedero, San Luis, fiori putrefatti e li disseminò nel deserto salino lì vicino per vederli spazzare dal vento, o ancora produsse lavori concettuali (specialmente nei primi anni '70 dentro al Grupo CAYC) con il sussidio della teoria e della filosofia dell'arte per esprimere la particolarità dell'arte come modalità di rappresentazione non analitica, in quanto lavoro totalizzante e non per parti⁷⁷. Verso il 1972 si trasferì fuori dal paese, fermandosi negli anni in diverse città europee.

Julio Teich (1934-2000), nato a Buenos Aires, dalla metà degli anni '50 lavorò come collaboratore di architetti e disegnatori, fino a laurearsi effettivamente in Architettura nel 1965. Da questo momento iniziò a produrre arte in maniera più continuativa, mescolando l'interesse architettonico e urbanistico con il design e l'arte. Questi interessi vennero però coltivati con un gusto ironico e dadaista, producendo disegni e progetti in cui l'oggettistica comune perdeva la sua funzione per aprire un "nuovo" processo di consumo, questa volta riflessivo in merito al ruolo del fruitore nella società a lui contemporanea, come in *Series de antidesños*. Parallelamente si interessò all'elaborazione di murales, oggetti e installazioni all'interno delle città (come vedremo poi), sempre con spirito di stimolazione dell'ingegno umano di chi assiste a tali opere. Fu il terzo a partire per l'estero, trasferendosi verso fine anni '70 negli Stati Uniti, dopo aver collaborato con il gruppo particolarmente nei momenti iniziali.

Juan Carlos Romero (1931), della provincia della capitale argentina, iniziò molto presto a studiare arte, frequentando prima corsi di disegno in Avellaneda e poi frequentando l'università di La Plata, ottenendo il titolo di professore di disegno verso l'inizio degli anni '60 e catturando l'attenzione già in questi anni con opere di stampo cinetico ma anche con le prime installazioni di carattere politico, come *American way of life* del 1966. Interessato alle tecniche grafiche, la sua produzione affrontò tematiche politiche che lo obbligarono a uscire dal paese verso il 1976, anche a causa della militanza sindacale. Le opere che realizzò

⁷⁷ G. SARTI, *Grupo CAYC [en línea]*, http://cvaa.com.ar/03biografias/ginzbburg_carlos.php (consultato in data 05/07/2017)

rispondevano ancora una volta alla necessità di giungere, tramite l'arte, a indagare la vita attuale e a toccare gli ambienti fuori dal mero contesto artistico, cosa che condivideva con le prime intenzioni del gruppo. La forte vena polemica e critica dei suoi lavori concettuali si mostrò maggiormente dagli anni '70, quando la situazione politica lo spinse a prendere sempre più posizione contro la violenza diffusa; la costante denuncia e condanna degli eventi in atto segnarono probabilmente la separazione dal resto del gruppo, che dopo il '74 scelse vie diverse per esprimere dissenso (o per non farlo).

Horacio Zabala (1943), nato a Buenos Aires e laureato in Architettura, ebbe un cammino leggermente diverso. Parallelamente agli studi in architettura si dedicò da auto-didatta all'approfondimento delle varie correnti moderne in diversi ambiti culturali, dall'arte al cinema alla letteratura. Portato per l'applicazione teorica studiò autonomamente, tramite riviste e pubblicazioni internazionali, i movimenti artistici, dalle Avanguardie Storiche fino alle ultime tendenze, dal Minimalismo all'Arte Povera⁷⁸. Dai primi esperimenti astratto-geometrici la sua produzione virò verso opere concettuali pienamente latino-americane, come si vede nell'esposizione *Anteproyectos* del 1973, organizzata al CAYC e nella quale i tre piani della struttura furono occupati da una grande riflessione in più punti sullo stato dell'America del Sud e sulle sue problematiche (per esempio con mappe alterate del continente in base a singoli problemi che lo affliggevano). Questi lavori si riflessero poi in una più generale ricerca concettuale sul mondo dell'arte contemporaneo e sui suoi problemi istituzionali; famosa rimase la performance *Qué es el arte? Prostitución*, consistente in una scritta esibita su un cartello da una prostituta pagata per presenziare a un'esposizione parigina in cui era stato invitato. Questo lavoro, come



Fig19 H. Zabala, *Qué es el arte? Prostitución*, performance del 1974 nel ICC, Amberes

⁷⁸ G. SARTI, *Grupo CAYC [en línea]*, http://cvaa.com.ar/03biografias/zabala_h.php (consultato in data 05/07/2017)

altri successivi alla metà degli anni '70, quando Zabala si trasferì in Italia e poté inserirsi maggiormente nelle riflessioni teoriche in atto tra gli intellettuali del Vecchio Continente, approfondirono il concetto dell'arte come "carcere", ovvero ambiente socio-estetico chiuso e privo di sbocchi funzionali allo sviluppo sociale. Tali lavori concettuali mostrarono il rapido sviluppo dello Zabala teorico e filosofo dell'arte, ruolo in cui acquisì fama internazionale.

Ora, invece, le dieci figure che collaborarono regolarmente con il gruppo.

Jacques Bedel (1947), bonaerense, fece studi da Architetto mentre artisticamente fu autodidatta, influenzato molto dalla formazione universitaria, cosa che si vede nel costante interesse per il geometrismo delle forme e per il forte senso plastico sia in sculture sia nei progetti grafici. Nella seconda metà del '60 anche lui sperimentò opere cinematiche, sfruttando proiezioni multiple di ombre colorate per creare un oggetto che valesse in due accezioni, quella proiettata e quella sua autonoma. L'evoluzione di questo filone lo portò a valorizzare l'"effetto elettrico"⁷⁹ ottenuto dall'impiego dell'illuminazione elettrica, notando come l'ombra fosse ciò che davvero veniva posta al centro dell'installazione e non l'opera stessa. Per proseguire queste ricerche viaggiò a Parigi con una borsa di studio tra 1968 e 1969, concentrandosi sull'utilizzo di specchi e superfici riflettenti per ottenere immagini multiple brillanti che erano non più ombre scure bensì ombre elettriche, figlie del movimento della luce interpolata alle superfici a vetri. Passo successivo fu il passaggio alla scultura, con la quale iniziò a mescolare materiali solidi come l'acciaio (scelta giustificata per la grandezza degli specchi che il metallo poteva sostenere⁸⁰) con specchi e proiezioni di luci, un istinto questo a sfidare la percezione attraverso riflessi e rielaborazioni; giunse a lavorare con il gruppo verso il 1971 proprio in questa fase della sperimentazione scultorea, nel momento del passaggio allo studio della scultura come oggetto geometrico nello spazio, con già in mente la successiva attenzione ai temi della città, della memoria, della conservazione del passato e della natura.

Luis Benedit (1937-2011), come Bedel bonaerense e formatosi da architetto, lavorò a opere che appaiono intermedie tra installazioni e architetture, figlie della sua inclinazione per la scienza e l'antropologia. Dopo aver iniziato come pittore informale e poi brevemente neo-figurativo, dalla metà degli anni '60 iniziò ad avvicinarsi alla prospettiva di studiare artisticamente il comportamento di uomini e animali entro habitat naturali e non, analizzati con cura per trarre indicazioni sul comportamento sociale dei soggetti inseriti. Queste installazioni lo posero dal punto di vista dell'antropologo e del sociologo, più che da quello dell'artista, nel suo spingersi oltre le costruzioni meramente estetiche per

79 J. GLUSBERG, *Arte en la Argentina*, p. 134

80 *Ibidem*, p. 134

approfondire lo spirito di osservazione scientifico insito in tali elaborazioni. Il tema del comportamento e del contrasto tra sistemi naturali e artificiali fu anche accostato all'attenzione verso l'oggetto come espressione culturale; tema affrontato nella seconda metà degli anni '70, gli oggetti da lui creati mostrano un aspetto ludico nelle forme che cela una densa attenzione concettuale al contrasto dialettico tra Natura e Cultura.

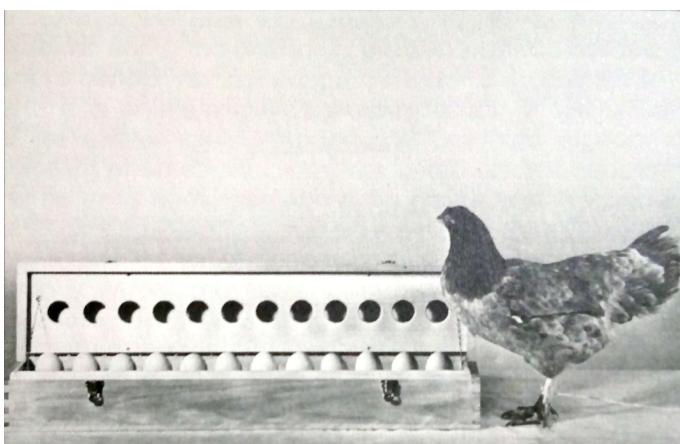


Fig20 L. Benedit, *Caja con huevos*, 1974

Vedasi, come esempio, *Caja con huevos* (1974-1975), una scatola con dodici piccoli spazi occupati da uova finte accompagnate da una gallina imbalsamata. L'insieme allude alla modifica biologica avvenuta nella gallina con lo sfruttamento umano ma allo stesso tempo pone la dialettica tra natura e artificialità e la problematica del valutare quale tra le due istanze sia da proteggere: la gallina vera ma imbalsamata o le uova finte ma protette dalla scatola? La contraddizione insita nell'inversione della regolare logica stimola la riflessione su questi temi.

Luis Pazos (1940), proveniente da La Plata, si avvicinò fin da giovane all'arte sperimentale e alla poesia, suo primo strumento espressivo, che coniugherà negli anni con il lavoro giornalistico, coltivando uno spirito critico acuminato. Importante per la sua formazione fu anche il rapporto con Edgardo Vigo; questa relazione introdusse il giovane alla sperimentazione formale più accesa e lo spinse a produrre sintesi poetiche in cui si ritrovavano impulsi musicali, estetici e artistici. Oltre all'impulso formale Vigo fu importante per trasmettere a Pazos la fiducia nell'elaborazione collettiva e nelle comunità artistiche⁸¹, pensata come strumento di superamento del mito creativo individuale. Diretta conseguenza furono le frequenti collaborazioni con amici quali Jorge de Luján Gutiérrez e Hector Puppo, con i quali presentò opere anche nel gruppo CAYC, e la predisposizione a entrare in relazione con il CAYC e il gruppo omonimo fondato da Glusberg. Durante gli anni '70 presentò il suo lavoro sia con il gruppo, nelle diverse esposizioni, sia singolarmente, come quando partecipò nel '71 alla VII Biennale di Parigi⁸². I suoi lavori si inserirono in due filoni: il primo è l'installazione e l'happening, gestiti però con l'attitudine di essere presenza

⁸¹ G. SARTI, *Grupo CAYC [en línea]*, http://cvaa.com.ar/03biografias/pazos_luis.php (consultato in data 05/07/2017)

⁸² *Ibidem*.

distante e operante sullo sfondo della scena, e non con una carica aggressiva diretta allo spettatore. Il secondo è l'arte concettuale di marca squisitamente latino-americana; nella natura delle sue opere era sempre forte il portato critico politico e di denuncia della situazione interna della nazione e del continente (atteggiamento politicizzato del quale fu il maggior esponente nel gruppo), accompagnato da una complessiva riflessione e analisi delle contraddizioni della società del tempo, a partire dalla messa in luce di comportamenti e atteggiamenti surreali dell'uomo. Si veda, per esempio *El grito sagrado*, muro pieno di maschere fermate nell'atto del grido con dietro un registratore che ripete la parola Libertà, replicando la frase insita nell'inno argentino e sottolineandone il valore. O ancora *Arte de consumo. I e II*, happenings performati in un supermercato con altri artisti a esprimere una visione dei processi in atto nella società di consumo.

Víctor Grippo (1936-2002) nacque a Junín, nella provincia di Buenos Aires, dove apprese i primi rudimenti di scultura da un fabbro della zona, sviluppando inoltre un fascino e una attenzione particolare per il lavoro manuale e artigianale che riverserà poi in diverse sue composizioni. Studente universitario di chimica in La Plata, la formazione scientifica ne caratterizzò l'approccio all'arte, che basava su “una observación de los procesos a través de los cuales se manifiesta la Naturaleza, y tratar de desarrollarlos y comentarlos⁸³”. Produsse i primi lavori dalla metà degli anni '50, prima di unirsi negli anni '60 al Grupo Sí, collettivo di giovani artisti esponenti dell'Informalismo, molto presto abbandonato per passare a dipingere opere astratte geometriche. Nel 1966 assistette a seminari di Disegno Industriale e Comunicazione Visuale all'Università de La Plata, prima di trasferirsi a Buenos Aires e iniziare a esporre alla Galería Lirolay. In questi anni segue i fermenti dell'arte cinetica, costruendo macchine in relazione con la luce, fino ad arrivare ai primi anni '70 a sviluppare le prime *Analogías*, serie di opere incentrate sull'energia potenziale nascosta in prodotti naturali, come la patata, e in parallelo sull'energia potenziale che risiede nella coscienza umana. Installazioni concettuali, le *Analogías* espressero il lato scientifico dell'artista, che indagava e esponeva in tal modo sia la coscienza umana sia una rivendicata forza e la rinascita del continente latino-americano, scegliendo oggetti tipici di esso. Altri temi che approfondì negli anni furono quelli delle relazioni sociali nella collettività, del lavoro manuale e artigianale come aspetto da riscoprire della comunità, del contrasto tra naturale e artificiale insito sia nelle trasformazioni oggettuali sia nelle attività di lavoro dell'uomo.

83 J. GLUSBERG, *Arte en la Argentina*, p. 167

Jorge González Mir (1927-2011), di Buenos Aires, crebbe vicino allo zio, il disegnatore P. Audivert, e ai suoi amici artisti, tra cui Enea Spilimbergo e Juan Battle Planas, ottenendo così le prime basi di disegno direttamente da loro⁸⁴. La sua formazione fu completata poi con gli studi all'Università del Tucumán, dove poi tenne la cattedra di Disegno tra '55 e '57. Verso il 1960 iniziò a esporre nella galería Lirolay, presentando dipinti a olio e disegni di tema sud-americano che gli valsero i primi premi. Verso il 1968, però, decise di variare la sua produzione e tentare esperienze plastiche diverse, riflettendo così il fascino diffuso in Argentina per l'arte cinetica, per i nuovi materiali industriali, per l'arte concettuale. Da *Piedra* del 1971 i suoi lavori virarono verso concetti che prendono in considerazione il rapporto tra Natura e uomo, l'istinto personale di quest'ultimo e della società in cui si evolve e vive. L'approfondimento di questo rapporto viene poi declinato nell'ottica dello studio del processo di liberazione dell'uomo all'interno del contesto che lo circonda, una ricerca che ne affronta diversi vincoli quali il tempo, reale e psicologico (*Tiempo Geológico*), o l'incarcerazione dell'essere, stato solo parzialmente sfuggibile (*Veinticinco jaulas*).

Vicente Marotta (1928-1994), bonaerense, architetto, iniziò a esporre sculture attorno all'inizio degli anni '60, periodo in cui viaggiò in Europa grazie a una borsa di studio come ceramista. Dopo il 1966, tornato in Argentina, evolse la sua ricerca verso espressioni più scultoree e



Fig21 V. Marotta posa vicino ad alcune opere durante *Expo Barba Azul*, 1966

avanguardiste, come *Expo Barba Azul*, esposta in collaborazione con Benedit, nella quale rielabora una antica storia di assassinio di donne. La narrazione, rappresentata dalle sue sculture di teste di donna e da grandi tele con i corpi realizzate dal collega, si sviluppava in uno spazio architettonico, figlio della loro formazione. Dagli anni '70, parallelamente all'inizio della collaborazione con il CAYC, si interessò sempre più al problema dell'alimentazione e dell'esportazione agro-alimentare, temi che rappresentò più volte negli anni come strumento per denunciare e sottolineare la disuguaglianza nel mondo a lui contemporaneo,

84 *Ibidem*, p. 160

cercando anche di apportare una vertenza costruttiva per modificare la situazione.

Alfredo Portillo (1928) è invece personalità particolare rispetto agli altri membri del gruppo. Sempre nato a Buenos Aires, il primo passo che fece fu entrare in un seminario gesuita intorno agli otto anni, spinto dalla religiosità paterna. Questa scelta di vita che non portò a termine, poiché abbandonò il seminario, lo influenzò comunque negli anni, poiché nelle sue opere cercò sempre di cogliere e riprodurre l'istinto religioso comune a diverse visioni della religione e del mondo, per esempio riscoprendo gli strumenti e le pratiche spirituali delle popolazioni indie del continente latino-americano, rivitalizzando modi ceremoniali quasi perduti e convertendoli in arte. Sviluppati con sculture e installazioni, questi lavori lo portarono a interpretare un ruolo da archeologo, o da antropologo, che però rivitalizzava simboli e segni religiosi adducendo loro un nuovo significato, che ne modificavano il valore. Verso gli anni '50 studiò all'università nazionale del Tucumán, rapportandosi in modo significativo con Enea Spilimbergo e con Pompeyo Audivert, zio di González Mir; questa educazione lo spinse inizialmente verso un astrattismo di maniera, mutato a fine decennio dopo il trasferimento nella Rioja, dove iniziò a interessarsi concretamente di rituali e religioni del continente, lavorando contemporaneamente come professore di disegno (fondando anche la Escuela Superior de Diseño y Técnica Artesanal⁸⁵). Viaggiò molto per tutto il decennio, vivendo diversi anni in Brasile, proseguendo la sua ricerca mistica e approcciandosi all'arte cinetico-ludica. Negli anni '70, integrato al gruppo CAYC, propose molto spesso opere concettuali e installazioni in cui indagava l'iconografia religiosa, mescolando simboli di culture e provenienze diverse e studiando l'esito della loro mescolanza, osservando come le rielaborazioni complesse degli oggetti di culto creino un doppio livello di ricezione nello spettatore, diviso tra un recupero delle tradizioni originarie e una nuova attribuzione di significato all'opera in sé; tali temi si vedono bene in *Viejos y nuevos mitos* o in *Altar latinoamericano*, realizzata in varie versioni come rivendicazione spirituale dell'anima del continente, contrapposto allo spirito di altri luoghi e ambienti.

Leopoldo Maler (1937) nacque a Buenos Aires e in principio studiò Diritto, ottenendo un dottorato e poi trasferendosi a Londra a inizio anni '60, per proseguire gli studi. Nel primo lustro del decennio lavorò con la BBC, si formò in produzione teatrale alla Royal Shakespeare Company, oltre a interessarsi di cinema, producendo nel 1964 il cortometraggio *Men in Silence*. Dal '65, tornato in Argentina ed entrò nel clima culturale dell'Istituto di Tella producendo

⁸⁵ *Ibidem*, p. 198

happening e installazioni assieme ad artisti come Lamelas o Minujín; approfondì i codici della comunicazione, del giornalismo, del mondo dell'arte, come in *Exposición de una inauguración*, nella quale presenta un' inversione del comune procedere del mondo artistico. Tornò a Londra già attorno al 1968, riprendendo a lavorare con la BBC e con il teatro, elaborando coreografie sperimentali per la Contemporary Dance Company. Con il CAYC iniziò a lavorare dopo il 1975, esponendo installazioni e performance in cui puntava a creare un "clima" attraverso le immagini mostrate e a suscitare un "cambiamento", una modifica nello spettatore, suggerendo mezzi e vie per spingerlo a una nuova libertà individuale, frutto dell'interazione con artista e opera. *Situaciones*⁸⁶, definì le sue opere, sottolineando questa estemporaneità dell'opera che agisce sullo spettatore, aiutandolo a operare uno scarto da se stesso verso nuove riflessioni.



Fig22 C. Testa, *Cuadrado gris en el centro*, 1960, Col. privata

Clorindo Testa (1923-2013) nacque a Napoli ma emigrò ancora in fasce in Argentina. Architetto tra i più importanti del secolo in America Latina, il suo percorso figurativo ebbe inizio nel 1948 quando con una borsa di studio andò a studiare in Italia, viaggiando anche in Spagna e Francia, imbevendosi soprattutto della cultura umanistica di questi luoghi⁸⁷. Già dal '52-'53, supportato dall'ammirazione del mercante d'arte Frans Van Riel, iniziò a esporre i suoi primi dipinti, ovvero quadri divisi tra le iniziali influenze informali e un figurativismo

che mostrava oggetti vari con semplicità. Verso la fine del decennio l'attitudine per l'astrattismo prese forza, assieme all'abbandono del colore per usare soprattutto bianchi, neri e gradazioni di grigio, producendo così opere astratte e legandosi a gruppi astratti argentini, come il gruppo Boa e il Grupo de los Cinco. Negli anni '60 sperimentò anche l'implementazione di materiali estranei all'interno delle tele, come nella serie di *Acanalados y plegados*, fin quando dagli anni '70, quando iniziò a esporre con il CAYC, ritornò alla figurazione, depurando però la sua espressività con disegni sintetici, quasi spogli, in cui la linea invade il bianco del foglio con effetto espressionista. Questi disegni e bozzetti riflettevano su tematiche ecologiche e urbanistiche, come nelle serie della Peste, in cui i

86 *Ibidem*, p. 177

87 *Ibidem*, p. 208

problemi delle città moderne vengono tratteggiati poeticamente attraverso metonimie della loro natura, per mostrare la relazione tra uomo e “peste”, malanno moderno visto nei problemi di inquinamento e degrado abitativo. L’ironia di Testa li mostra a volte come studi architettonici, corredati di misure e indicazioni in pianta, come in un ratto visto di lato e dall’alto, elementi che stringono relazioni tra i risultati dei problemi urbanistici (il ratto) e gli agenti alla base dei problemi non risolti (gli architetti incoscienti del pericolo).

Ricapitolando, la maggior parte degli artisti del gruppo proveniva da Buenos Aires e poteva contare su studi universitari di vario genere, per lo più in ambito architettonico o artistico. Nella comune base culturale è poi identificabile la loro predisposizione al collettivo, dato che molti di loro strinsero relazioni con vari gruppi nel corso delle carriere e sembrano stati particolarmente inclini al lavoro comune. Interessante è l’attrazione generalizzata per l’arte cinetica e ottica - passo sperimentale che molti compirono verso la fine degli anni ‘60 - e la successiva scelta di operare - nei ‘70 - ricollegandosi alle principali tendenze internazionali in voga: l’happening, l’installazione e l’arte concettuale declinate in chiave latino-americana, con un recupero quindi dell’oggetto e una attenzione spiccata al valore critico-sociale insito nel contenuto semantico dei loro lavori. In ultimo, quasi tutti gli artisti che accettarono l’invito di J. Glusberg a partecipare al gruppo CAYC erano figure in rapida ascesa nel mondo artistico argentino, “in rampa di lancio”, i cui lavori “avanguardisti” colpirono il critico negli anni in cui pensava e poi fondava il Centro de Arte y Comunicación. Lo spinsero a selezionarli nell’ottica cosciente di *fondare* l’avanguardia argentina degli anni ‘70, volontà soggiacente all’operato di Glusberg di cui parlerò a breve.

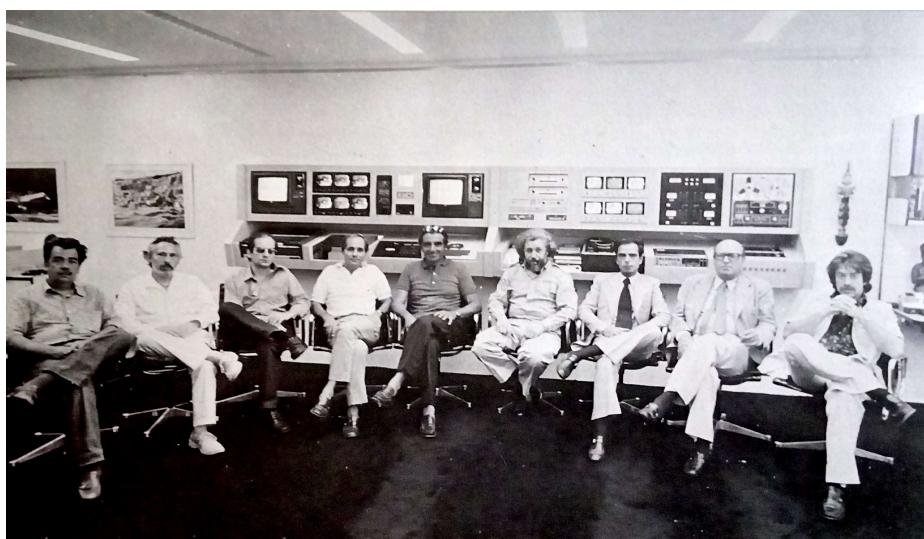


Fig23 Grupo CAYC: Benedit, Portillos, Grippo, González Mir, Marotta, Glusberg, Testa, Maler, 1980

3.2 Il CAYC: ragioni alla base di una genesi

Il CAYC nacque come centro dedicato alla ricerca, alla sperimentazione e alla esposizione di progetti e idee in cui settori tematici quali l'arte, la comunicazione come scienza e le necessità sociali della comunità si dovevano incontrare per sviluppare, con lo scambio reciproco, creazioni atte a rappresentare la commistione sempre più pressante tra arte, scienza e società⁸⁸. La sua matrice, influenzata dai più recenti studi in materia di mass media, sociologia, semiotica e teorie della comunicazione, è stata molto forte fin dalla fondazione. Per comprendere bene le fondamenta teoriche del centro è utile analizzare alcuni aspetti che individuano le linee guida dell'attività negli anni '70 (ma anche oltre), in parte illustrati dallo stesso Glusberg in alcune presentazioni a mostre.

3.2.1 Il CAYC come centro multidisciplinare

Sus objetivos fundamentales tienden a propiciar, apoyar y desarrollar aquellas tareas de interés social, estudios experimentales o investigaciones en el área del arte y la comunicación grupal, que planteen una integración interdisciplinaria, para mejorar y ampliar el escenario actual de las inquietudes humanas⁸⁹.

In questa frase ritroviamo la volontà del fondatore di promuovere in Argentina, partendo dal polo di Buenos Aires, un centro in cui non si dava interesse soltanto alle ultime ricerche artistiche internazionali. A queste venivano accostati studi e riflessioni provenienti da discipline nuove che con l'arte potevano intrecciarsi per un comune interesse all'aspetto sociale, come avveniva per esempio nella scienza della comunicazione. Le novità introdotte dalle ultime scoperte tecnologiche, già applicate all'uso comune o ancora ristrette in ambiti d'élite, avevano comportato la nascita di una nuova attenzione per l'effetto che innovazioni e sperimentazioni teoriche potevano avere sulla società umana. In questa prospettiva la mescolanza tra campi di studio era motivata come necessità per superare i limiti della conoscenza settoriale, espressione di un sapere che non riusciva più a far fronte a temi che richiedevano conoscenze da campi multipli per essere trattati. Proprio per questo Glusberg scrive:

La posibilidad de un conocimiento estrictamente sectorizado es así insuficiente [...] no se accede a él por vías de la dispersión temática, sino privilegiando la formación

⁸⁸ J. GLUSBERG, *Qué es el CAYC = What is the CAYC*, in *Argentina Inter-medios: Organizada por el Centro de Arte y Comunicación de la Fundación de Investigación Interdisciplinaria*, Buenos Aires, CAYC, 1969[ICAA 748013]

⁸⁹ *Ibidem*.

de ejes conceptuales precisos, que sirven de elementos aglutinantes a partir de los cuales se proyectan las necesidades de incorporación del nuevo conocimiento⁹⁰.

Di conseguenza lo svisceramento di un tema doveva passare per la contaminazione frequente tra branche disciplinari, per suscitare come esiti dei lavori artistici che riuscissero a convogliare quanto di teorico era stata articolato nelle diverse scienze. L'arte come forma pratica poteva così riacquistare valore sociale⁹¹.

L'apertura del CAYC fu rivolta a figure professionali che non fossero meramente artisti; come dichiarato nelle presentazioni del centro, erano coinvolti "artistas, sociólogos, lógicos, matemáticos, críticos de arte y psicólogos"⁹². Si andava creando una sinergia di personalità diverse, professionisti provenienti da vari campi del sapere, che si occupavano di un doppio processo di ricerca: prima l'analisi della realtà a livello scientifico, poi la canalizzazione nella produzione artistica⁹³ di quanto interdisciplinariamente trovato. Si era ripresentato il problema della separazione tra uomini di scienza e uomini di cultura, definiti da Glusberg come "hombres de reflexión" e "hombres de acción": i primi lavoravano a risposte teoriche per ipotetici bisogni della società ma, siccome non vi era una costante connessione alla realtà esterna, l'isolamento li conduceva verso ricerche non sempre coerenti con le necessità urgenti della collettività; i secondi operavano - o almeno volevano farlo - dentro la realtà ma l'incapacità di capirne nell'interezza i tratti e gli aspetti complessi, essendo loro troppo legati al processo



Encuentro de Escritores Afro-Asiáticos, Tokio, 1976.



Fig24 Incontro degli Scrittori Afro-Asiatici, organizzato a Tokyo nel 1976

90 J. GLUSBERG, *Arte en la Argentina*, pp. 94-95

91 In J. GLUSBERG, *Arte y cibernetica*, in *Primera muestra del Centro de estudios de arte y comunicación de la Fundación de Investigación Interdisciplinaria presentada en la Galería Bonino de Buenos Aires*, Buenos Aires, CEAC, 1969 [ICAA 747989] si scrive al riguardo: "El desinterés cada vez mayor en la obra de arte como objeto, obligó a los artistas a buscar nuevos canales de comunicación; la nueva tecnología y los nuevos medios, están evolucionando inexorablemente hacia una nueva situación cultural." La soluzione al problema dello svuotamento del valore dell'oggetto d'arte poteva così essere trovata in una innovativa relazione tra scienze sociali e arti.

92 J. GLUSBERG, *Qué es el CAYC*.

93 J. GLUSBERG, *Arte en la Argentina*, p. 96

pratico attivo dell'artista e mancanti di un approccio riflessivo ulteriore, li conduceva a non mettere a fuoco l'aspetto sociale nei loro lavori. L'integrazione multidisciplinare voleva perciò scatenare un processo di trasformazione delle due categorie di individui, per eliminare la divisione negativa tra loro e promuovere la “formación de hombres de reflexión con un alto grado científico, íntimamente conectados con la problemática y las necesidades sociales del país; y, por otra parte, la formación de hombres de acción que tengan acceso al conocimiento y a las metodologías que les permitan operar eficazmente en las diversas prácticas⁹⁴.” Esempi più lampanti di questo spirito furono Grippo e Benedit, che elaborarono proposte artistiche in cui centrale era l'approccio scientifico: una collaborazione con gli strumenti e lo spirito scientifico per realizzare metafore artistiche con anche uno spiccato significato sociale.

3.2.2 Il CAYC come centro artistico internazionale

La spinta internazionale che contraddistinse le operazioni del centro si deve alle mire del suo fondatore, il cui desiderio era di intrattenere relazioni proficue e approfondite con i centri artistici principali del mondo, come potevano essere New York, Londra, Parigi ma anche Città del Messico o São Paulo. Questa spinta cosmopolita aveva principalmente due ragioni.

Innanzitutto si puntava a sfruttare il centro come mezzo di diffusione mondiale dei movimenti argentini, una prospettiva che si ricollegava alle politiche di apertura verso l'occidente che in ambito politico-economico avevano contraddistinto gli anni '60. Secondo Glusberg, diffondere questa produzione doveva servire a partecipare come argentini al “proceso de universalización de la cultura contemporánea⁹⁵” e, allo stesso tempo, a far conoscere fuori dal paese gli aspetti/problemi specifici del contesto di appartenenza che si riflettevano nei prodotti culturali. Oltre a ciò, di certo nella mentalità imprenditoriale del critico le esposizioni interne ed estere avevano anche funzione pubblicitaria per gli operati latino-americani.

La seconda delle ragioni del cosmopolitismo del centro era l'aggiornamento degli artisti argentini alle ultime tendenze. Il desiderio di attirare l'attenzione non solo della critica artistica ma anche del mercato d'arte e dei capitali economici sul paese e sul continente è palese, se si pensa come l'auspicato avvicinamento delle pratiche locali alle forme internazionali sarebbe stato apprezzato particolarmente dai fruitori occidentali delle opere. Questa inclinazione del critico argentino era dovuta a quella che possiamo definire come “fascinazione coloniale”, provata

94 *Ibidem*, p. 96

95 *Ibidem*, p. 96

verso i centri di potere, verso l'Occidente e la sua forza di attrazione come produttore culturale. Gli artisti del gruppo parteciparono indirettamente a queste mire; il loro lavoro, inserito all'interno delle rotte di sviluppo dell'arte contemporanea (pur preservando valori latino-americani), coniugò il desiderio di attenzione internazionale con lo sviluppo di un'arte attenta ai problemi sud-americani (come si evince dalla concezione di *Arte de Sistemas* e di una *problematica* latinoamericana rispetto a un'arte latinoamericana, come spiegherò nei successivi capitoli). Il lavoro svolto da Romero Brest nell'Istituto di Tella negli anni Sessanta aveva aperto la strada al riconoscimento globale e, nonostante le critiche di Glusberg verso critico e istituzione, è evidente il *trait d'union* tra di Tella e CAYC.



Fig25 Il CAYC nella Fondazione Joan Miró, Colloquio d'arte architettura e comunicazione, 1977, Barcellona

Risultato di questa politica fu la creazione di una rete di conoscenze tra CAYC e gli agenti di questa cultura. Lo si vede, per prima cosa, dal grande numero di personalità invitate negli anni per tenere seminari e conferenze, tra i quali si possono annoverare Charles Spencer, Umberto Eco, Edward Fry, Willoughby Sharp, Jorge Luis Borges, oltre ovviamente ai lavori con

Grotowsky e Cooper⁹⁶. Gli inviti riguardavano partecipazioni a giornate di studio su svariati temi d'arte contemporanea, che dovevano servire a generare in Argentina un clima teorico-scientifico aggiornato e in linea con le ultime scoperte nelle scienze sociali e artistiche. Secondo aspetto emblematico furono le numerose esposizioni internazionali tenutesi al CAYC, a partire dalla prima mostra in assoluto ospitata nel centro nel 1969, *Arte y Cibernetica*, che illustra chiaramente come avveniva la costruzione della notorietà internazionale del centro. Verso febbraio, a Tokyo, Glusberg e alcuni artisti del CAYC presero contatto con il CTG, gruppo di otto artisti e matematici giapponesi, e portarono a Buenos Aires una mostra di disegni realizzati al computer. Ispirati da queste possibilità tecniche, in aprile venne organizzato un seminario tra artisti e matematici argentini in dieci sessioni nelle quali i primi vennero messi al corrente delle ultime coordinate tecniche in informatica e poi sfruttarono lo strumento per creare opere sperimentali. La mostra scaturita, organizzata in

96 *Ibidem*, pp. 99-103

collaborazione con il gruppo CTG alla galleria Bonino, espose 20 opere di video-art e arte computerizzata di artisti giapponesi, britannici, americani e argentini, presentate con accompagnamento di musica elettronica locale. Si vede bene come il lavoro si sviluppò secondo due diretrici: la prima fu il processo di studio e avvicinamento alle ultime innovazioni (in questo caso tecniche), per spingere gli autori argentini a provare strumenti e meccaniche all'avanguardia. La seconda fu la costruzione di una rete di relazioni con gruppi e operatori esteri che vennero poi presentati in Argentina accostati alle creazioni autoctone. Ciò inseriva nel flusso internazionale l'arte argentina e, allo stesso tempo, poneva le basi per far sì che questo processo di aggiornamento proseguisse negli anni seguenti, instaurando rapporti di conoscenza duraturi nel tempo. Dopo *Arte y Cibernetica*, vennero organizzate ulteriori esposizioni importate dall'estero, che introducevano in Argentina le ultime tendenze ed erano propedeutiche ad *Arte de Sistemas*. Nell'ottobre del 1969 fu inaugurata *Argentina Inter-Medios*, incentrata su spettacoli "totali" in cui musica elettronica, balletto, cinema e teatro sperimentale, si mescolavano e davano vita a un coacervo di esperienze da far vivere allo spettatore. Nell'ottobre del 1970 fu ospitata *Nueva Fotografia: U.S.A.*, nel dicembre invece *2.972.453*, terza versione di quattro di una mostra itinerante d'arte concettuale organizzata dalla critica Lucy Lippard. Nel 1971 vennero organizzate, oltre appunto ad *Arte de Sistemas*, *Art as Idea in England*, di Charles Harrison, *Art as Idea (U.S.A.)* di Joseph Kosuth, e *Body Works*, di Dennis Oppenheim, prospetti che servirono a installare nel paese i nuovi linguaggi estetici. Negli anni seguenti questo ciclo di mostre di artisti e movimenti internazionali proseguì assiduamente.

3.2.3 Il CAYC come ambiente fondativo dell'avanguardia argentina degli anni '70

Oltre a favorire l'esposizione all'estero, alla base del lavoro svolto nel CAYC si nota come sia esistita una tendenza, da parte del direttore, a influenzare gli artisti coinvolti nel gruppo perché elaborassero delle opere in accordo ai contenuti e ai concetti cari alla sua lettura critica. Se, come ho detto, il rapporto con l'arte internazionale serviva a inserire il paese nel continuum storico mondiale, la missione implicita del CAYC era quella di creare l'avanguardia argentina degli anni '70, vicina agli ideali di Glusberg. Il ruolo di gestore-critico-artistico mescolava in lui un potere non indifferente, permettendogli di indirizzare il lavoro comune in maniera indiretta e successivamente di presentare, a ogni mostra collettiva, letture critiche dei lavori dei singoli in accordo a sovrastrutture teoriche che aggiungevano strati di lettura non per forza completamente affini al

pensiero dell’artista. Il Grupo CAYC diventava così un *case study* delle strategie di controllo da parte della critica e dell’istituzione d’arte sulla formazione e spinta di un nuovo gruppo, nonostante alla sua base ci fosse un tentativo di produzione contrario (la volontà di sfuggire alle gabbie del mercato e del mondo artistico per produrre lavori con un peso e un’importanza sociale, oltre l’ambiente chiuso di gallerie e mostre-mercato⁹⁷). Lo si può ben vedere quando si pensa che fu Glusberg a scegliere quali persone invitare a partecipare al gruppo, ispirandosi alle prospettive che avevano questi di seguire lo spirito del suo progetto, o ancora che fu Glusberg a scegliere e spingere le attività collaterali del centro, come ad esempio con la scelta degli ospiti invitati, cosa che non poteva fare senza un particolare progetto in mente, o ancora che fu lui a curare il rapporto del gruppo con l’esterno, scrivendone i cataloghi, le presentazioni, gli articoli sui giornali, in una unitarietà critica che permise loro di farsi conoscere in modo armonico intorno a temi precisi, spiegati sempre secondo la cultura eclettica del critico.

Fu anche per questo che nel CAYC lo studio della problematica latino-americana fu un tema fondamentale. Impossibile da evitare, per qualsiasi agente culturale proveniente dal continente, il tema fu sempre al centro dei loro lavori. Tuttavia la convinzione nella prossima “universalizzazione” formale dell’arte spinse loro verso una produzione in linea con i canoni formali internazionali, relegando invece il carattere autoctono più ai contenuti delle opere. Questo approccio puntava a superare il provincialismo di certa produzione del continente sud-americano senza però cancellare dall’opera i valori e problemi del contesto di provenienza di ogni artista.

3.3 Jorge Glusberg: riflessioni e problematiche in merito a un “dittatore culturale”

Proseguendo dall’ultimo punto indicato, bisogna continuare ad analizzare alcuni punti spinosi intorno alla figura di Jorge Glusberg. Innanzitutto, identificare la sua provenienza e mettere meglio a fuoco la sua figura. Come già accennato, fu prima di tutto un imprenditore di successo che fondò la Modulor, compagnia nel mercato dell’illuminazione che approfittò degli incentivi al mercato offerti dallo stato per crescere negli anni Sessanta. Grazie a questa attività proficua l’imprenditore poté fondare in proprio il Centro. Il finanziamento personale⁹⁸ in toto dell’istituzione fa valutare il suo ruolo come quello di un moderno mecenate. La cosa interessante è che la sua attività non si fermò al supporto finanziario poiché nel CAYC coniugò sia la attività da critico

97 *Ibidem*, pp. 131-132

98 N. GARCÍA CANCLINI, *Culturas Híbridas*, p. 89

d’arte sia l’attività come artista in prima persona. Infatti nelle varie esposizioni del Grupo CAYC Glusberg compare sempre con una proposta personale, spesso accompagnato da eventuali collaboratori. In tutto questo possiamo ritrovare una figura poliedrica, che aveva un peso e una influenza nei progetti dell’istituzione e del gruppo molto più ampia di quella di altri suoi membri, per l’ampio numero di ruoli che ricopriva.

Perché parlare di maggior peso o “potere” di Glusberg, come scrivo sopra? Per diverse ragioni. Néstor García Canclini descrive molto bene le criticità che nascono dal monopolio culturale di istituzioni che fanno a capo di singole persone.

Si la cultura moderna se realiza al autonomizar el campo formado por los agentes específicas de cada práctica -en el arte: los artistas, las galerías, los museos, los críticos y el público-, las fundaciones mecenales omnicomprensivas atacan algo central de ese proyecto. Al subordinar la interacción entre los agentes del campo artístico a una sola voluntad empresarial, tienden a neutralizar el desarrollo autónomo del campo.⁹⁹

Secondo Canclini nel mondo contemporaneo l’avanzamento culturale, non per forza artistico, dipende dall’azione singola di ogni personalità produttrice di cultura in un dato momento, con la somma di questi processi autonomi e paralleli a rappresentare la cultura di un’epoca e un contesto. Oggi questo “progresso” in ambito artistico è esposto e valorizzato da ambienti privati, quali organizzazioni e fondazioni, mentre il settore pubblico-statale tende a occuparsi di protezione, cura e promozione di un patrimonio storico, non di uno ancora “in atto di sviluppo”. In Latino America, dopo il secondo dopoguerra, “la modernización de la cultura visual [...] tiene desde hace treinta años una alta dependencia de grandes empresas¹⁰⁰.” Oltre ai problemi di dipendenza culturale (dipesi dalla ramificata influenza delle aziende extra-continentali radicate nei diversi paesi), fattore molto percepito in Argentina negli anni ‘60, la radicale trasformazione delle società latino-americane era dipesa dall’impegno di compagnie e società in cui, come nel CAYC, il controllo stava in mano a una singola persona. Questo comportava una rottura nella presupposta autonomia dei diversi agenti culturali, neutralizzandone le possibilità di sviluppo e sottponendoli a costrizioni nelle loro espressioni per la loro dipendenza da queste strutture gerarchiche. L’evento diventava ancora più evidente quando a erogare e controllare i fondi era un singolo gestore, come appunto Glusberg per il

99 *Ibidem*, p. 89

100 *Ibidem*, p. 86

CAYC. Qui il controllo economico del critico era totale, come si vede dal citato (da Canclini) monopolio per “los catálogos, la propaganda, los fletes de las obras y a veces los materiales, si los artistas carecen de medios¹⁰¹”. Risultato, oltre alla uniformità di lettura critica - prodotta da Glusberg - dei lavori presentati dagli artisti del gruppo, fu la stabilità trentennale sia di Glusberg a capo del CAYC sia del Centro stesso alla sommità dell’ambiente artistico nazionale, continuità insolita per un paese contraddistinto dall’instabilità politica e dalla costante modifica dei rapporti di forza tra società e istituzioni. Per cementificare questa sua posizione fu fondamentale al critico il costante rapporto con le personalità più importanti in campo politico ed economico, cambiando sponda politica a seconda del governo e stringendo fluidamente contatti in base alla posizione occupata dalle persone. L’abilità di assecondare gli scambi al potere muovendosi a seconda del caso gli permise una sopravvivenza prolungata al vertice della cultura argentina.

Addizionale a ciò fu poi il controllo stretto tenuto sull’Associazione Argentina dei Critici d’Arte e dell’Associazione Internazionale dei Critici, come presidente della prima e vicepresidente della seconda, posizioni che non facevano altro che rinforzare il suo ruolo nel paese. Dal 1994 giunse anche a ricoprire la direzione del Museo Nacional de Bellas Artes di Buenos Aires ma intorno all’incarico sorsero le critiche più forti contro di lui. È questo caso a darci la possibilità di aggiungere prove alla supposizione sul genere di rapporto controverso che si instaurava, già negli anni ‘70, tra critico, artisti e collaboratori del CAYC.



Fig26 Jorge Glusberg ritira il titolo di Commendatore del Perù dall’architetto F. Belaúnde “por servicios distinguidos en Arquitectura”, 1981

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 90

Nel 2003 numerosi articoli giornalistici¹⁰² denunciarono i soprusi e gli illeciti che si erano realizzati negli anni al Museo sotto la gestione Glusberg, fino all'invio di lettere aperte firmate da numerosi artisti argentini per domandarne la destituzione dall'incarico. Si denunciò l'esistenza di una rete di controllo che, instaurata negli anni, consentiva al critico di dominare il Museo come un suo possedimento. In merito alle esposizioni, favoriti erano o gli artisti sotto la sua tutela oppure gli artisti che dimostravano di poter pagare più denaro per una propria esibizione. In merito: "cuando Pierri llamó a Modulor S.A, una empresa de artefactos de iluminación, propiedad de Jorge Glusberg, el precio por exhibir su obra en el Museo llegó a 30 mil dólares. Igualmente, Pierri consiguió un sponsor. Pero cuando juntos visitaron a Glusberg, el precio había subido nuevamente, y llegó a los 40 mil dólares¹⁰³." Questa scelta economica non era dovuta a una logica di incremento positivo dei fondi del museo ma serviva a risanare i debiti che si erano creati con la gestione inoculata di Glusberg. Era noto l'uso dell'azienda privata Modulor come cassa di credito da cui estrarre denaro per finanziare i vari progetti ma, allo stesso tempo, la Modulor negli anni '90 fu privilegiata da Glusberg per ogni concorso e lavoro richiesto dal museo, facendole ottenere numerosi appalti utili a ripianarne le casse. Questo circolo vizioso di favoreggiamento dell'azienda e sfruttamento per fini personali portò Glusberg a figurare come debitore fraudolento "en distintos créditos bancarios por la suma de 297.900 pesos. Y supera el millón de pesos de deuda por cheques rechazados¹⁰⁴." Ad aggravare la situazione di dissesto finanziario contribuirono i comportamenti del critico, che non si faceva remore a utilizzare i fondi del museo per sé e le sue conoscenze. Per esempio si ricorda che "En el resto del mundo, cuando una obra de un museo viaja en préstamo al exterior, debe ser acompañada por un especialista. Sin embargo, en la gestión Glusberg, viajan el Director junto a su mujer y su hijo, o algún favorito. El viaje lo realizan en clase business, y los viáticos están incluidos¹⁰⁵." Oppure vi era la gestione dei cataloghi, prodotti in numero esorbitante e sempre a sua firma; il costo di questi cataloghi era però fuori mercato, in quanto il prezzo singolo che veniva pagato era sempre eccessivo rispetto alle alternative esistenti. Il costo ingente ricadeva sulle casse del Museo, producendo altri buchi finanziari non ripianati. L'interesse di Glusberg, in questo caso, era legato al fatto che l'Editoriale Gaglianone, principale editore dei suoi cataloghi, era costretta a pagare delle commissioni per ogni lavoro realizzato per il museo¹⁰⁶; così facendo, il Museo pagava un prezzo

102 Riuniti in: X. BUFFONE, *Los expedientes Glusberg*, "Ramona", n. 38 (2004), pp. 56-85

103 *Ibidem*, p. 56

104 *Ibidem*, p. 58

105 *Ibidem*, p. 57

106 *Ibidem*, p. 61-62

eccessivo per le edizioni e una parte di questo costo rientrava nelle tasche private del suo direttore. Inoltre la proliferazione degli scritti aiutava a nutrire l'ossessione di Glusberg per la fama e la notorietà, passione ricordata da Pérez Celis¹⁰⁷. Il problema della mancanza di fondi era talmente grave che il Museo dovette vendere alcune opere per coprire debiti nell'immediato, così come perse alcune donazioni private per non aver raggiunto le condizioni di salvaguardia del patrimonio richieste dai donatori. Gli attacchi e le pubbliche accuse riuscirono, alla fine del 2003, a causare le dimissioni del critico, che si ritirò a vita privata (parzialmente).

Legato invece al tema di questo lavoro, Alina Tortosa riporta un interessante aneddoto.

In 1980 the person in charge of the art department in *La Prensa* newspaper asked this art critic to interview Rafael Squirru, Basilio Uribe and Jorge Glusberg, as the first of a series of articles on art critics. The ensuing articles on Squirru and Uribe were duly published in the Sunday cultural supplement, but when the time came to publish the article on Glusberg I was told it had been vetoed by the then upper echelons, as he was not considered genuine. It is true that the editorial management of *La Prensa* then was quite imperial, the proud "We do not approve" attitude they had on different matters had quite a regal ring to it, but their misgivings seemed to have been based on fertile ground. So if Glusberg was already academically suspect in 1980, how come it has taken government authorities, the art world and the public so long to come to terms with it?¹⁰⁸

Perché allora, se questo impero sospetto era già in attività da un decennio, Glusberg non fu fermato o indagato all'epoca? Secondo la giornalista il motivo stava nel disinteresse istituzionale a indagare i meccanismi occulti dietro ai finanziamenti che permettevano di sostenere istituzioni come il CAYC o il Museo Nacional de Bellas Artes. In anni di convulsa gestione politica la presenza di fondi era sufficiente per ottenere l'approvazione di politica e istituzioni, nonostante l'origine dei fondi fosse di natura coercitiva, come nel caso dell'obbligo per gli artisti di pagare per esporre o nella spremitura degli sponsor delle singole esposizioni grazie alla posizione privilegiata dalla quale Glusberg operava, posizione che gli permetteva questo genere di abusi.

In conclusione, da questo insieme di notizie si possono afferrare i tratti costanti del lavoro di Glusberg fin dagli anni '70, dato che atteggiamenti e comportamenti sono identici a quelli poi tenuti negli anni successivi

107 *Ibidem*, p. 57

108 A. TORTOSA, *The Glusberg affair in focus*, "Buenos Aires Herald", 14.12.2003

(innumerevoli cataloghi pubblicati di persona, la gestione personale di numerose associazioni, la tendenza a porsi al centro di attività e progetti, la scelta degli artisti invitati a gruppi e attività...). Fu una figura imponente, assertiva, indipendente e accentratrice, con l’accezione negativa che si può dare a quest’ultimo termine, perché il suo sembra esser stato più un impero culturale in Argentina che non un’attività di promozione e tutela artistica. Con questo impero ottenne anche forme personali di espressione, attraverso la sua attività critica (finanziata e giustificata accademicamente da se stesso) e la guida occulta del gruppo CAYC. Ciò si vede bene negli studi teorici e nei saggi da lui scritti, emanazioni indiscusse del suo pensiero non coadiuvato da testi altrui. In quanto “padrone” di diverse istituzioni, produsse un lavoro che non era mai messo in discussione da altre figure e lo diffuse personalmente sfruttando le attività artistiche altrui che promuoveva come curatore, per ottenere lui stesso notorietà. “Durante la gestión de Jorge Glusberg se hicieron 185 catálogos. La mayoría, llevan notas y análisis firmados por el propio Jorge Glusberg.¹⁰⁹”

Di conseguenza si può ipotizzare che negli anni ‘70 il CAYC, ambiente controllato - se non dominato - dal critico, vide lo sviluppo di un gruppo probabilmente guidato in modo esteso da Glusberg nell’elaborazione del progetto collettivo. Non essendo guidati nell’attività artistica personale, fu la lettura data ai loro lavori come insieme giunta al pubblico e al resto del mondo a essere probabilmente influenzata dal suo filtro, anche se rimarrà sempre difficile riconoscere (nei concetti del gruppo) la differenza tra un comune spirito autonomo e il peso di un’influenza pressante, in quanto gli scritti che ci sono da loro giunti furono quasi totalmente prodotti da lui.

Un tema a cui bisogna accennare è la linea di congiunzione che Glusberg tracciava arbitrariamente tra arte politica degli anni ‘60 e produzione esposta all’Instituto di Tella, con l’intenzione di proporre il Grupo CAYC come discendente di entrambi i versanti.

Come ho spiegato nel secondo capitolo, in Argentina si potevano trovare alla fine degli anni Sessanta due tradizioni “avanguardiste”; una faceva capo al mondo istituzionale rappresentato dal critico Romero Brest e dall’Instituto di Tella, la seconda faceva capo ai dissidenti rosarini e bonaerensi che diedero vita a Tucumán Arde. Nonostante qualche artista della seconda tradizione possa aver lavorato anche sotto alla prima a inizio carriera, dopo la metà del decennio le due tradizioni apparvero inconciliabili tra loro, per le motivazioni ideologiche insite nella seconda.

109 X. BUFFONE, *Los expedientes Glusberg*, p. 57

Glusberg, invece, nella proposta che sviluppò nei '70 assieme al Grupo CAYC, cercò di trasmettere il concetto per cui loro erano i discendenti legittimi di entrambe le tradizioni. Lo si nota in diversi documenti.

Nella premessa all'esposizione *Anteproyectos* di H. Zabala (1973) scrive:

Entre los antecedentes del conceptualismo ideológico que desarrolla el Grupo de los Trece, podemos comentar las dos Experiencias Visuales llevadas a cabo en el Instituto Di Tella en 1967 y 1968, la experiencia colectiva 'Tucumán Arde' (habría que unificar el formato para esta "experiencia colectiva", no sé cuál conviene) en 1968, capitaneada por el rosarino Juan Carlos [sic] Renzi [...]¹¹⁰.

In Arte de Sistemas, nel 1971, incluse una vasta scelta di artisti argentini nella rappresentazione dell'arte di concetto presente nel paese, accostandoli a numerosi autori e loro proposte artistiche occidentali. Facendo questo accostò a questi anche J. P. Renzi che però, come già ricordato, inviò un'opera fortemente irrisoria contro il tentativo operato da Glusberg e Lippard di includere lui e gli artisti dissidenti degli anni '60 sotto l'etichetta, nata nella critica borghese occidentale, di arte concettuale, per far rientrare nei canoni dominanti la loro attività.

Nel catalogo del 1978 per l'esposizione del CAYC tenuta in occasione della prima Biennale Latinoamericana in Brasile sono presenti le seguenti parole di R. Pontual:

[...] the Center of Art and Communication (CAYC) [...] has a lot of the interdisciplinary spirit of inquiry which characterized the Di Tella Institute, and follows its footsteps, above all, in the will to remain open to newness [...]. In this sense, Cayc is internationalist, as were or continue to be Petoruti, Fontana, the concrete artists, the kintetic artist, the nofigurative artists and the young militants at the Di Tella. But for what reason should one send them, only because of this, to Purgatory or to Hell? [...] If an internationalist posture is a fact of Argentina culture and art, it is convenient to deal with it not as a curse but as a natural impulse, less as bondage than as a consciously assumed guideline¹¹¹.

Sono parole molto interessanti perché riconoscono la discendenza del Centro dal Di Tella ma, allo stesso tempo, mettono in piedi una difesa proprio contro le accuse che gli artisti separati degli anni '60 avevano già rivolto all'universo

¹¹⁰ Da F. DAVIS, *El conceptualismo como categoría táctica*, "Ramona", n. 82 (2008), pp. 30-40,

p. 37

¹¹¹ *I Bienal Latino Americana de Sao Paulo. Catalogo*, Sao Paulo, Cart Color, 1978, p. 17

artistico legato al Di Tella. In questo scritto vengono citate delle critiche, stavolta contro al gruppo CAYC, che non possono non suscitare un parallelo con quelle di dieci anni prima. La mia non vuole essere una valutazione soggettiva ma solo una constatazione di come sia difficile accettare la costruzione teorica di Glusberg, specie quando sono così evidenti i paralleli tra CAYC e Istituto di Tella.

Questo parallelo tra istituzioni apparirebbe in contrasto con le critiche mosse da Glusberg contro l’Istituto Di Tella e ciò che rappresentava. Più volte infatti venne ripetuto il concetto per cui il lavoro del gruppo CAYC si poneva al di fuori delle logiche di mercato e delle gallerie, per sottrarsi al valore mercantile dell’oggetto d’arte senza però negarne la circolazione di consumo. Quest’idea, che recuperava lo scarto degli anni ‘60 dal mondo del mercato artistico, appare però contraddittoria, siccome la separazione dei due aspetti era impossibile. Un’opera inserita nel circuito di esposizione entrava anche nel circuito di mercato, per la commistione ineludibile tra esposizione e mercato. Perciò le parole di Glusberg sembrano solo il retaggio di una moda anti-istituzionale, legato alla volontà di ampliare il bacino di interesse per l’arte del gruppo a quanto più pubblico possibile, recuperando anche l’attenzione di persone, artisti e critici che avevano fatto della critica verso il mondo artistico una istanza impellente.

Il CAYC, che in breve tempo aveva sostituito il Di Tella come ambiente di punta dell’avanguardia istituzionale argentina, logicamente non poteva far figurare i suoi artisti come esterni al contesto di esposizione e mercato internazionale. Non poteva farlo dato i densi rapporti con il mondo artistico occidentale, data la imponente attività di esposizione e diffusione dei propri lavori all’estero negli ambienti e spazi dell’arte “ufficiale”, come erano le sale di organizzazioni private di Londra, Barcellona, Parigi. Lo stesso inquadramento dei lavori del gruppo nelle tendenze internazionali¹¹² fatto dall’esposizione *Arte de Sistemas* in poi conferma il loro inserimento nel contesto globale, non una volontà a sottrarvisi.

La cosa che più sconcerta, quindi, è la pretesa di proporre il gruppo come successore anche della tradizione ideologica con apice *Tucumán arde*. Questa volontà di condividere l’attenzione all’aspetto ideologico-politico si riscontra in parte nelle ricerche dell’insieme degli artisti, dove però manca il carattere rivoluzionario che contraddistingueva i precedenti. Nel gruppo l’interesse ideologico era destinato al peso comunicativo e sociale dell’arte nella formazione del pensiero della società, considerandola come uno dei sistemi semantici della Cultura. Non era più questione di rivoluzionare il mercato o di inserirsi nell’ambiente di origine come artisti ma anche come agenti di una vera

¹¹² Inquadramento fatto con l’aggiunta di distinzioni di contenuto, utili a ricavare una nicchia di originalità per l’arte argentina nel marasma internazionale.

rivoluzione sociale; qui si tentava l'innesto nel proprio habitat come soggetti culturali che, grazie a una analisi delle logiche del sistema artistico, aiutassero la comprensione di quelle dietro alla costruzione dell'apparato culturale e, in futuro, ispirassero una trasformazione sociale, non una rivoluzione. La forte differenza è così, come ho già definito, quello scarto tra costruttivo e distruttivo, tra apollineo e dionisiaco, figlio di due epoche differenti. Per questo appare erronea la lettura di Glusberg quando cerca di riunire nel gruppo CAYC due tradizioni diverse, appianandone le diversità. Il Gruppo CAYC discese, in modo particolare, dal clima intorno all'Istituto di Tella; della tradizione dissidente ereditò solo superficialmente lo spirito critico-politico, con diverse distorsioni.

4. Basi teorico-metodologiche dell'attività del Grupo

Prima di passare a una rivisitazione cronologica delle attività del Grupo CAYC negli anni '70, cercherò ora di delineare in modo esaustivo le fondamenta teorico-metodologiche di una teoria critica che J. Glusberg elaborò in maniera originale durante quegli anni per spiegare i fenomeni artistici latino-americani, ispirato dagli influssi captati partecipando all'attività di studio e ricerca multidisciplinare promossa sia tra le pareti del Centro bonaerense sia in altre occasioni e ambienti internazionali. È importante presentarle perché, oltre alla centralità di questo sguardo teorico nelle pratiche del Gruppo, su queste basi lui appoggiò sia le analisi dei lavori del Gruppo sia la comunicazione critico-didattica di questi lavori rivolta al pubblico nei vari cataloghi, presentazioni, saggi che curò nella sua voluminosa ed estesa produzione.

Per fare ciò mi baserò principalmente su quanto scritto in *Retórica del Arte Latinoamericano*¹¹³, in cui il critico argentino collezionò e cercò di dare corpus unitario agli stimoli del suo variegato pensiero, che aveva sparso in forme ancora incomplete in scritti precedenti a questa stesura del 1978, seppur senza raggiungere una ottimale coerenza di esposizione logica dei contenuti (comprensibile, dato che la materia è complessa, il suo stile nell'articolazione dei pensieri è vulcanico e appassionato, più che razionale e rigido, e in lui si agitano molti concetti intersecanti).

Prima di aprire il discorso, vorrei citare brevemente dei passi dall'introduzione di Marchán Fiz ne *Del Arte Objetal al Arte de Concepto*, in cui presenta eccelsamente in modo essenziale molti temi che corrono nel pensiero glusberghiano e che sono utili per inquadrare l'humus critico da cui il volume in esame proviene.

En alguna ocasión se ha insinuado que en el arte actual la teoría ha sustituido a la iconografía tradicional. En efecto, en función del arte contemporáneo se han constituido las críticas y, sobre todo, las poéticas. La poética no debe entenderse como pretexto para hacer literatura barata a expensas de las obras visuales. Intenta aclarar el proceso total del fenómeno artístico, posee un sentido operacional, que abarca la teoría y la praxis de cada tendencia¹¹⁴.

Davanti alle nuove ricerche artistiche degli anni '60, che qui divide in tre macro-settori (rinnovazione sintattico-formale, approfondimento semantico-

113 J. GLUSBERG, *Retórica del arte latinoamericano*, Buenos Aires, Nueva Vision, 1978

114 S. MARCHÁN FIZ, *Del Arte Objetal al Arte de Concepto*, p. 11

pragmatico, esame dello status proprio dell'opera come oggetto), Marchán Fiz evidenziava con acume come la critica d'arte aveva reagito davanti alla nuova importanza della teoria artistica nella produzione stessa dell'opera. Elaborare studi e poetiche in funzione dell'arte serviva ad affrontare in maniera totale un fenomeno che debordava dai suoi confini tradizionali e che in quel momento si appropriava di campi disciplinari esterni alla stretta pratica artistica. L'invito che lui faceva era perciò quello di abbandonare le categorie della riflessione estetica romantica, a sua opinione entrata in crisi verso gli anni Venti del Novecento.

Seguendo ciò, il concetto con cui affrontare le nuove produzioni diventava quello di *tendencia*, appoggiato dalla nozione moderna di *modelo*¹¹⁵. La sostituzione dell'idea tradizionale di stile non voleva cancellare la storia degli artisti e delle loro opere ma voleva approcciare il problema nuovo dato dai fenomeni di rapida e continua variazione/innovazione artistica. Davanti alla complessità e abbondanza quantitativa di oggetti in continua e rapida evoluzione, c'era bisogno di un concetto più dinamico per offrire ordine a una entropia produttiva altrimenti inafferrabile, poiché non più limitata a spazi, linguaggi, tempi e produttori ben definiti e chiari, ma ormai sfumata in un coacervo di vitalità ampio e fluido. In questo una riduzione a modelli poteva aiutare a tracciare delle linee di congiunzione tra diversi lavori e proposte mentre la riduzione a tendenze aiutava a inquadrarne diversi in base a simili qualità e specifiche; “el abanico de tendencias y subtendencias¹¹⁶”, così le definiva Marchán Fiz. Per lui questa inclinazione non era solo un prodotto della libertà creatrice degli artisti ma dimostrava invece quanto questi recepivano dal loro rapporto inconscio con la “super estructura del sistema social del capitalismo tardío¹¹⁷”. Le loro opere dimostravano l'incidenza dei nuovi metodi produttivi nella trasformazione del prodotto artistico, ossia il loro rapporto con le condizioni di produzione del loro tempo: “obsolescencia”, secondo Marchán Fiz, come categoria psicologica e tecnologica che influisce sull'artista e “en las sociedades actuales la obra artística, como los demás productos, será una originalidad provisoria, condenada a un rápido e incesante consumo, que potencia la exploración de lo nuevo, preferentemente formal, pero no de contenidos¹¹⁸. Naturalmente la considerazione del peso della moderna obsolescenza pianificata non doveva scadere in una critica puramente economica o sociologica, che identificasse le opere con l'economia da cui provenivano, bensì doveva tenere in conto questi aspetti del problema nel momento dello studio, valutandoli come parte dei nuovi linguaggi.

115 *Ibidem*, p. 12

116 *Ibidem*, p. 13

117 *Ibidem*, p. 14

118 *Ibidem*, p. 14

L'uso di "linguaggio artistico" da parte di Marchán Fiz è molto interessante, perché lui stesso scriveva di come le sue riflessioni fossero marcate dalla semiotica e dallo strutturalismo. Da queste branche disciplinari infatti acquisì l'approccio all'opera d'arte come a un messaggio simbolico tra mittente e destinatario, tra produttore e consumatore. Questa veniva letta come segno simbolico, parte di precisi sistemi comunicativi all'interno di un contesto storico, sociale e culturale, e perciò l'arte diventava un "subsistema social de acción"¹¹⁹. L'analisi semiotica si divideva in tre dimensioni: la sintattica, che si occupa del lessico e della sintassi dell'opera, la semantica, che ne affronta significati e valori sociali e la pragmatica, che ne studia il rapporto con il suo contesto. In ultimo, il critico presentava l'uso del termine *código*, come "modelo de convenciones comunicativas"¹²⁰ all'interno di un determinato gruppo sociale in una epoca e luogo preciso, concetto chiave per comprendere la comunanza tra segno linguistico e segno estetico.

Si vedrà, a fine capitolo, come i concetti presi da Marchán Fiz in questa breve presentazione siano gli stessi utilizzati e spiegati da Glusberg. Si può indubbiamente affermare che quest'ultimo lesse il volume dello studioso spagnolo, non solo per l'ampia diffusione e importanza che il volume ebbe nei territori *hispano-hablantes* ma anche per l'evidente vicinanza disciplinare e metodologica del loro approccio, testimoniata anche dalla citazione di Marchán Fiz che Glusberg inserisce a pagina 53. In Glusberg si muovevano infatti stimoli simili a quelli di Marchán Fiz: lo strutturalismo saussuriano, la semiotica di marca francese (Barthes, Derrida) così come quella di marca anglosassone (Peirce, Morris), la psicologia francese post-freudiana, in particolare nel nome di Lacan, la teoria linguistica di R. Jakobson, l'estetica secondo Morpurgo-Tagliabue, tutti apporti da lui citati occasionalmente nel testo e da cui ricavò abbondantemente per produrre la sua proposta sociosemiotica.

4.1 Una nuova teoria critica: *socio-semiótica de la producción artística*

Il lavoro di Glusberg nasce, fin da subito, con l'obiettivo di fornire all'arte latino-americana una nuova base teorica adatta allo studio delle produzioni del continente. Una nuova teoria che non sia importata dall'estero occidentale ma che invece, ispirata dalle sue conoscenze e conquiste culturali, si formi originalmente e si presti a rendere evidenti i tratti delle produzioni latino-

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 13

¹²⁰ *Ibidem*, p. 13

americane, per approdare ad analisi artistiche più congrue rispetto alle particolarità degli ambienti d'origine. Lui partì dall'appropriazione delle ultime nozioni semiotiche del tempo per realizzare questa nuova proposta.

Nel volume afferma che, in quanto processo totalizzatore, l'arte possiede una sua completezza semiotica. In altre parole, ogni opera artistica ha una sua autonomia e una sua organicità, qualità che rispecchiano le leggi e i principi regolatori del sistema di significazione a cui appartiene; con un parallelo il sistema artistico condivide con il sistema linguistico qualità simili, che gli consentono di avere indipendenza semantica. Alla critica di Morpurgo-Tagliabue, per il quale tale analisi dell'opera si limita a essere una disamina propedeutica alla conoscenza estetica (in quanto permette di capire come vanno usati teoricamente gli elementi del linguaggio estetico ma non come andrebbero impiegati davvero nella pratica), Glusberg risponde di come la semiotica artistica si sia fino allora occupata di “conceptos de las doctrinas del arte¹²¹” e non dell'arte stessa; uscendo da questa impostazione limitante, la semiotica artistica dovrebbe per Glusberg rivolgersi allo studio diretto dei codici iconici, degli oggetti e dei sistemi, dei gesti e dei comportamenti, per essere utile all'indagine delle estetiche contemporanee. “Los criterios semioticos pueden permitir [...] enfrentarse en forma directa con la constitución y no ya con la crítica de la obra¹²².” Nel campo di ricerca dell'arte contemporanea la semiotica diventa così fondamentale in quanto, se intesa come una “teoría de la producción social de significación¹²³”, solo essa permette lo studio approfondito delle organizzazioni segniche non verbali, così come la linguistica si occupa di quelle verbali.

Le possibilità qui spiegate, però, rimangono applicabili a un contesto astratto, alla proposizione di categorie entro cui definire il problema. L'interesse di Glusberg (e operativamente del Grupo CAYC), invece, è rivolto alla definizione di una teoria che permetta di affrontare il soggetto artistico come una manifestazione storica dai tratti concreti, non solamente come delle categorie estetiche astratte. Per fare ciò serve allora una “**socio-semiótica de la producción artística**¹²⁴”, una teoria del discorso in cui i segni artistici, l'elemento formale dell'opera, vengano concretamente correlati con “las condiciones productivas generales de la sociedad en que surgen dichos signos¹²⁵”, permettendo così di analizzare la specificità semantica (ossia di oggetto

121 J. GLUSBERG, *Retórica del arte latinoamericano*, p. 22

122 *Ibidem*, p. 22

123 *Ibidem*, p. 23

124 *Ibidem*, p. 24

125 *Ibidem*, p. 24

comunicante) di ogni lavoro artistico nella sua relazione con le condizioni di produzione.

La *socio-semiótica*, secondo Glusberg, dovrà essere vincolata al concetto filosofico di critica, nel senso di investigazione di aspetti e non di emissione di giudizi di valore¹²⁶. Solo in questo modo la sua azione potrà condurre al superamento delle conoscenze culturali di un particolare periodo, superando i precedenti picchi e proseguendo un lavoro costruttivo di analisi artistica.

Concretamente, gli aspetti (che approfondirò a breve) di cui essa dovrà occuparsi saranno: gli effetti inter-simbolici in essere nei campi differenziali dell'arte, sia nel campo diacronico sia sincronico; i condizionamenti che la società impone sulla concezione e produzione del fatto artistico; le relazioni strette tra la sfera di produzione dell'arte e gli altri processi culturali della società; le condizioni di ricezione e consumo dell'opera; l'influenza che questa avrà a sua volta su un gruppo sociale o su una società¹²⁷. In tal modo il lavoro della *socio-semiótica* sarà di carattere costruttivo, in quanto il critico parteciperà attivamente al processo di informazione e comunicazione artistica e influenzerà positivamente nel suo ruolo il processo di diffusione dell'attività artistica, permettendo conoscenza e fortuna di opere in base a schemi di studio che valorizzino effettivamente la complessità delle nuove riflessioni avanguardiste. Il lavoro di questa figura, secondo Glusberg, finirà così per essere funzionale al pubblico e al suo consumo dell'opera (considerato come attività essenziale). “Depende del crítico la imagen colectiva que se tenga de una obra. La responsabilidad estética se convierte en responsabilidad ética¹²⁸.”

Vi è un aspetto da definire a priori quando si tratta di teoria estetica, quello che vede il linguaggio come strumento di intermediazione obbligato tra un prodotto e la sua comprensione, a qualsiasi livello di analisi e ricezione. Secondo Glusberg l'uomo ha un bisogno ineludibile del linguaggio per accedere alle arti plastiche, non letterarie, nonostante siano per la maggior parte composizioni iconiche; in altre parole, l'accesso diretto all'immagine non è possibile, non perché l'arte sia puramente linguaggio ma perché il linguaggio è uno strumento a cui l'uomo non può sottrarsi, se vuole procedere dalla comprensione estetica fino allo sviluppo di un pensiero complesso. Questa cosa avviene dentro la mente, la quale è un ambiente personale e percettivo in cui la formulazione di pensieri logici è regolata da matrici linguistiche. Tale affermazione squalifica la concezione fenomenologica della “intuizione immaginativa” come elemento

126 J. GLUSBERG, *Arte en la Argentina: del Pop-Art a la Nueva Imagen*, p. 17

127 *Ibidem*, p. 22

128 *Ibidem*, p. 22

primigenio dell'esperienza estetica, concetto che si svuota di senso nella concezione di Glusberg.

Che processi governa allora il linguaggio nel momento in cui un essere umano si avvicina all'opera? Vi sono due tipologie specifiche che dipendono dal soggetto che la affronta: nel caso di una semplice ricezione, il linguaggio agisce con una categorizzazione e preparazione mentale per consentire prima la comprensione di quanto visto, poi una reazione estetica; nel caso di una ricezione critica, il linguaggio viene usato attivamente come strumento per trovare una strada alla descrizione e analisi verbale dell'opera artistica e dei suoi contenuti.

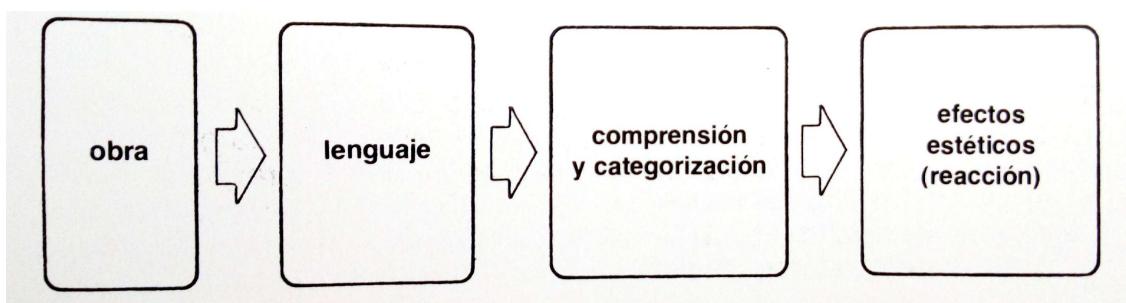


Fig27 Processo del *Receptor*

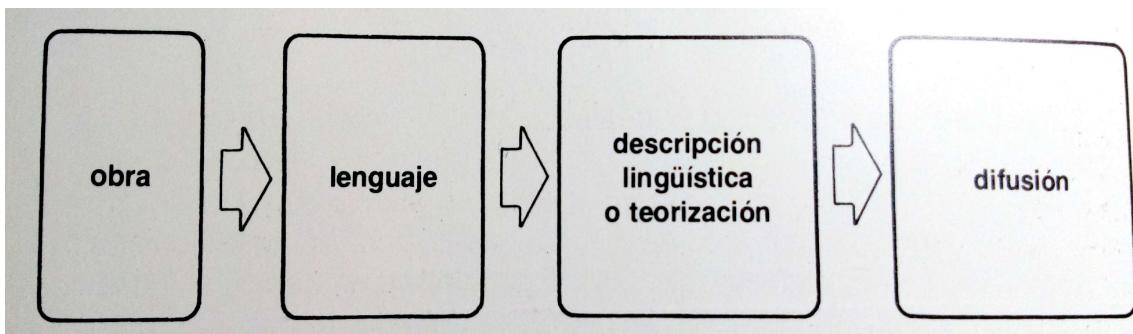


Fig28 Processo della *Crítica*

Si conclude allora che il linguaggio è presente in ogni momento dell'opera, dalla ricezione alla trasmissione di informazioni fino alla concezione stessa, dato che la concezione estetica è prima di tutto processo mentale. Per Glusberg il problema si presenta quando è necessario definire quali strumenti possono essere usati per una analisi semantica dell'attività artistica; il mero travaso di categorie linguistiche da altre discipline non può essere sufficiente, in quanto in arte il dominio principale è non-linguistico. “El hecho de que el lenguaje esté presente tanto en la codificación como en la decodificación de la obra [...] no excluye la presencia de elementos no lingüísticos ni la posibilidad de simbolizar a través de éstos¹²⁹.” Di conseguenza, per non cadere in un riduzionismo che impedirebbe l'analisi di sistemi non linguistici, è necessario ibridare le riflessioni

129 J. GLUSBERG, *Retórica del arte latinoamericano*, p. 26

sull'aspetto verbale rintracciabile nella produzione, ricezione e interpretazione dell'opera con un'attenzione agli elementi non-verbali del sistema. Però, per rendere la semiotica propedeutica a una teoria estetica, bisogna tenere allora distinte chiaramente la prima dalla seconda così come il Linguaggio dall'Arte, evitando di far confusione tra i campi. Inoltre è necessario ricordare come "la semiótica puede dar cuenta de numerosos procesos significantes, además de los estéticos¹³⁰", ossia che i concetti semiotici non si limitano a essere impiegati in ambito estetico ma sono applicabili allo studio dei significanti di altri campi. Realizzando questo complesso processo di definizione di intenti si potrà giungere alla descrizione e analisi non di un semplice idioma bensì dei suoi discorsi concreti, quindi a una "teoria del discorso artistico". Utilizzando la definizione di Glusberg:

la reflexión acerca de las prácticas significantes a partir de sus manifestaciones históricas concretas, sus comparaciones diferenciadas y una terminología y conceptualización que tenga en cuenta los aportes de una teoría lingüística, una teoría de la subjetividad de naturaleza psicoanalítica y una teoría semiótica general¹³¹.

Sempre su questo argomento, faccio un breve appunto sulla sociologia dell'arte e la sua relazione, secondo Glusberg, con la definita *socio-semiótica*. La disciplina, nell'accezione teorizzata da Pierre Francastel, concerne l'opera nelle sue relazioni vicine alle necessità espresse dal mezzo di espressione; l'interesse della materia è definito da Glusberg come rivolto ai problemi che nascono dal rapporto tra creatore e contesto di appartenenza, con una cura particolare per la sotto-tematica dell'influenza culturale, sia da parte del secondo sul primo sia da parte del prodotto finale sulla società o parte di essa. La disciplina si occupa quindi dell'ampio campo della produzione sociale di oggetti simbolici e della loro vera funzione all'interno di un ambiente geopolitico¹³². Ciò che Glusberg sottolinea è come, in quel periodo storico, l'attenzione degli studiosi di questo campo veniva rivolta non tanto ad artisti e opere d'arte bensì agli stili, intesi come "formas de manifestación social, como culturas regionales¹³³." Questa definizione sottintendeva però una frattura molto profonda tra due visioni critiche dell'arte. Una pensava che la forma artistica si originasse soltanto da altre forme affini, l'altra invece che in un'opera le componenti e variabili complesse insite nella sua genesi e realizzazione superavano il dominio estetico personale dell'artista. Entrambe le posizioni, secondo Glusberg, erano erronee: la

130 *Ibidem*, p. 27

131 *Ibidem*, p. 29

132 *Ibidem*, p. 33

133 *Ibidem*, p. 34

prima mancava di risolvere la questione del rapporto tra epoca e opera, che veniva ridotto a una semplice attività di replica della realtà da parte dell'artista; la seconda invece, attribuendo un peso maggiore per la genesi di un prodotto alla società e non all'artista, mancava di spiegare come questo nascesse effettivamente seguendo le ragioni e i desideri sociali dell'epoca e non in base all'attività del produttore in relazione biunivoca con il suo contesto. Il problema, di conseguenza, è quello di capire cosa definisce come artistico un oggetto simbolico in una società e soprattutto che relazioni intreccia tale oggetto con altre categorie e pratiche significanti entro la stessa; per lui è un problema affrontabile solo tenendo ben presente il peso che il carattere “significativo” (di significante, ossia di segno estetico con valori culturali) ha nell'opera. Secondo Glusberg questa necessaria attenzione porterebbe la sociologia dell'arte a essere inclusa nella sociosemiotica della produzione artistica¹³⁴, perché “la semiótica, que analiza las condiciones de existencia de la significación social [...] incorpora necesariamente una reflexión acerca de todo producto significante, de sus condiciones de uso y de sus condiciones de producción social¹³⁵.”

In questa prospettiva lo stile come problema retorico, come rapporto tra varietà particolari e elementi comuni tra loro, viene affrontato dalla prospettiva di “una forma en que lo imaginario social e individual de una época se inscribe en el discurso artístico¹³⁶” e non invece come una manifestazione artistica delle componenti sociali dell'epoca. In questo modo è superato l'approccio della creazione artistica come puramente “sociale” e si riconosce invece come l'artista produca una sua bellezza, che rientra a far parte delle sfumature culturali della sua epoca e per questo viene recepita e condivisa da altri soggetti. Nella generazione dell'opera si unisce l'aspetto retorico a quello sociale e ne derivano tanti stili e tante bellezze quante sono le società in cui vengono prodotti e recepiti¹³⁷.

¹³⁴ Lui stesso, più avanti nel libro, cita la sociologia dell'arte ma come se questa sia già stata inclusa nella sociosemiotica, in quanto definisce l'oggetto di questa sociologia come “atender a los matices expresivos, ateniéndose en cada caso al examen de las condiciones de producción [...]” (*Ibidem*, p. 66). In questa definizione utilizza la terminologia “condiciones de producción” da lui coniata e usata per riferirsi agli obiettivi della sociosemiotica. Non avendo fatto lo stesso nelle prime pagine dedicate alla sociologia dell'arte, l'uso qui di un termine così strettamente correlato alla sua teoria mi fa propendere per l'ipotesi che ritenesse incorporabile alla sua teoria la sociologia dell'arte.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 35

¹³⁶ *Ibidem*, p. 59

¹³⁷ *Ibidem*, p. 61

4.2 Il segno estetico in una Teoria della Cultura

Primissima base della semiotica proposta da Glusberg è il segno, inteso come unità minima fondamentale. In ogni società la produzione di segni (intesi come associazione tra significante-forma e significato-contenuto, per formare un sistema complesso di espressione culturale) risponde a diverse funzioni, come per esempio la creazione di un sistema linguistico comune all'interno di un gruppo sociale per permettere la comunicazione attiva tra soggetti. Una di queste funzioni è legata alla produzione di segni estetici, da Jakobson marcati da due caratteri: l'auto-riflessività (per essenza l'opera è anche riferita a se stessa) e l'ambiguità (il messaggio artistico contiene al suo interno diverse matrici semantiche, producendo un effetto polisemico sul fruitore del messaggio). Secondo Glusberg per questa tipologia è necessario approfondire le circostanze all'interno delle quali vengono pensati, sviluppati e recepiti.

In questa prospettiva gli effetti di un messaggio artistico dipendono dall'uso estetico del suo linguaggio¹³⁸ e in base a ciò può essere compiuto un lavoro di analisi. Innanzitutto si può operare sui significanti del segno, quindi sul piano dell'espressione formale, denominatore comune della pratica artistica. Successivamente si dà importanza a ciò che tali significanti contribuiscono a formare, poiché ogni alterazione del significante (così come, allora, ogni scelta formale) comporta una alterazione del significato dell'opera. “Cualquier alteración, cualquier cambio de matiz en la sustancia de la expresión, determina una diferente reacción del espectador de la obra¹³⁹.” Il rapporto tra l'azione sul significante e l'alterazione susseguente sul significato forma il tema della retorica, che mira a comprendere grammatiche e leggi di organizzazione proprie del segno artistico non linguistico. Questo insieme, poi, viene sottoposto a una trasformazione, che porta il suo codice espressivo a ibridarsi con quelli dell'esistenza quotidiana, in un processo che trasgredisce le coordinate del codice originario dell'opera ma permette la comunicazione del messaggio estetico, altrimenti non comprensibile al di fuori dell'artista emettitore. Il segno estetico si trasforma in messaggio creativo a patto che unisca in sé due qualità: del contenuto codificato, che il ricevente già conosce e che gli permette di decodificare il messaggio a partire dalla chiave di lettura a lui nota; dell'informazione nuova, per non ridurre il messaggio a una ripetizione inutile e superflua che il ricevente non ascolta.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 14

¹³⁹ *Ibidem*, p. 15

La cantidad de novedad que presenta un mensaje [...] crea por un efecto de retroalimentación otros códigos y así se produce una dialéctica en la cual los códigos cotidianos permiten la formulación del mensaje, pero éste, a su vez, retroactúa sobre el código. Lo nuevo se diluye [...] en lo conocido¹⁴⁰.

Cosa si ottiene dal processo di comunicazione estetica? La produzione finale di una *cosmovisión*, visione personale del mondo, differenziata tra emettitore e ricevente, che dipende dal totale di tutti gli stimoli culturali a cui viene sottoposto un soggetto. Tuttavia, nell'insieme relazionale che coinvolge i soggetti non si può scordare di dire come esiste sempre un'influenza, o condizionamento, che agisce su entrambe le parti: è un'atmosfera entro la quale il circuito comunicativo viene esperito da ogni soggetto e che corrisponde a una "sfera culturale", un contesto comune che cinge la produzione dei segni afferenti a esso ed entro il quale si realizza la dialettica tra permanenza o rottura dei codici semantici dell'arte.

In conclusione, si riconosce così un complesso sistema relazionale: il creatore-emittente produce segni estetici che vengono ricevuti e decodificati dal destinatario-ricevente, il quale ha una reazione culturale e produce a sua volta segni in risposta, che andranno a inserirsi nella stratificazione culturale della società (assieme ai segni estetici inviati dal creatore). In tutti i soggetti coinvolti nasce una cosmovisione particolare, soggettiva, che è anche influenzata dal complesso contesto culturale in cui trasmissione e comunicazione del messaggio avviene.

Di questo insieme semiotico di rapporti, l'interesse di Glusberg è rivolto allo studio particolare delle condizioni di produzione dell'opera artistica. Per affrontare allora da un punto di vista produttivo il problema dell'arte, più nello specifico di quella latino-americana, lui afferma come sia necessario avere alla base una visione coerente dei diversi fattori che compongono il campo culturale di ogni società.

Il critico parte supponendo che una teoria della cultura lo sia anche degli "oggetti culturali"¹⁴¹ (semiotici, che sono provvisti di significazione semantica e, all'interno del circuito culturale, di una funzione simbolica). Il campo di studio di questa teoria è l'approfondimento delle condizioni "a partir de las cuales el hombre se transforma en ser simbólico"¹⁴². La cultura, allora, corrisponde all'insieme dei sistemi allegorici esistenti all'interno della società in esame, insieme che però non si limita a nascere e discendere dall'attività umana ma a

140 *Ibidem*, p. 17

141 *Ibidem*, p. 69

142 *Ibidem*, p. 69

sua volta la influenza e definisce in quanto tale. In sostanza, secondo Glusberg cultura e essere umano sono concetti che si definiscono reciprocamente, poiché uno non esisterebbe senza l'altro e viceversa. L'uomo è ontologicamente un essere simbolico: la *simbolización*¹⁴³ è la qualità che distingue la società umana da quella animale e che, anzi, la definisce in quanto società creatrice di segni culturali attraverso i quali esprime le sue idee e organizza le sue relazioni sociali. “El hombre es un ser simbólico, creador de símbolos y susceptible de desarrollar valores en la medida en que las instituciones lo permitan [...]”¹⁴⁴. I sistemi simbolici che determinano attivamente il soggetto contano di due aspetti fondanti, la significazione e la comunicatività (possiedono cioè un “senso” e una “capacità di comunicazione”). Il rapporto tra sistemi e essere umano è, come già detto, di interdipendenza dialettica, in quanto il soggetto li crea ma da essi è a sua volta configurato e influenzato.

Per comprendere queste strutture serve rispondere alla domanda su come facciano tali apparati a conformare l'uomo come *ser simbólico*. Il primo passo, per lui, è comprendere che questi posseggono una propria storia e una permanente autoregolazione, che li sottrae al diretto controllo del creatore e in tal modo permette loro poi di svilupparsi autonomamente e di operare in maniera influente sul soggetto. I diversi sistemi di una società formano un complesso chiuso, che è unico e particolare a seconda della collettività di appartenenza; tale essenziale diversità spiega il perché delle differenze interculturali (tra società diverse) e intra-culturali (all'interno della società stessa¹⁴⁵). Bisogna inoltre sempre ricordare come il soggetto umano non sia determinato dalla comunità di appartenenza secondo un modello standard. Le sue matrici culturali proverranno infatti in parte dal sistema segnico di provenienza, poiché ne rifiuterà alcune matrici o ancora ne possiederà di estranee. La non-uniformità simbolico-culturale deriva dal modo in cui funziona la percezione; ogni persona opera delle scelte in merito a cosa notare o cosa captare di quanto gli accade intorno, e perciò ne deriva una visione selettiva e parziale del suo mondo: “no se ve todo quanto se mira, ni se oye todo lo que se escucha”¹⁴⁶.

Queste ragioni spiegano in parte la domanda di partenza ma, per Glusberg, serve anche ricordare come sulla crescita di un uomo (nel suo processo di simbolizzazione) incidano con decisione le istituzioni, poiché tali personalità giuridiche sono un peso di rilievo in tutto il processo di crescita e ubicazione

143 *Ibidem*, p. 70

144 *Ibidem*, p. 70

145 Siccome è impossibile l'uniformazione completa della popolazione di una società secondo i dettami di un singolo modello culturale, la presenza di sotto-gruppi sociali, economici, politici produrrà diverse sotto-società culturali e simboliche entro ogni macro-società.

146 *Ibidem*, p. 74

sociale dell'uomo. Se, come detto, la teoria della cultura deve studiare le condizioni di simbolizzazione dell'uomo, allora sarà necessario correlarvi un'altra teoria, dedicata alle istituzioni, in quanto organi sociali “sobre los que se asienta [...] el conjunto de sistemas de signos¹⁴⁷.” Quest'ultima sarà allora, nell'idea del critico, dedicata ai centri e ai nuclei nei quali si processano gli interessi generali di una società¹⁴⁸. Procedendo da ottica semiotica, le istituzioni vengono così studiate in quanto creatrici di discorsi significanti che si estendono alla società e influiscono sull'uomo. Il loro ruolo di agenti culturali autonomi, che partecipano come soggetto attivo alla simbolizzazione costante della società, non può venire ignorato o ridotto a un semplice mezzo comunicativo tra soggetti umani, poiché la loro azione tracima dai limiti di un mezzo e finisce per condizionare le attività stesse che vi passano attraverso.

In ambito artistico¹⁴⁹ per Glusberg si incontrano istituzioni private (gallerie, scuole di disegno private, fondazioni, riviste), statali (musei, accademie, università), e para-istituzioni (agenti di aiuto e complemento, come i laboratori dei singoli artisti). In questo contesto per il singolo artista l'istituto non è solamente un mezzo di diffusione ma diventa “un factor condicionante de algunos aspectos de su discurso¹⁵⁰”, poiché queste istituzioni sono la materializzazione delle condizioni di produzione del discorso artistico. La loro esistenza materiale mette in luce alcune di queste condizioni, che nell'opera d'arte traspaiono ma soltanto trasfigurate, provenienti dalla cultura dell'artista creatore. Emblema di questo loro ruolo è il fatto che le istituzioni intervengano in maniera decisiva nel processo di affermazione e fortuna della produzione artistica: nella società contemporanea loro sono sia responsabili della promozione di certi lavori rispetto ad altri, grazie al lavoro di scrematura, esposizione e diffusione delle esperienze proposte, sia si occupano in un momento anteriore di determinare cosa è e cosa non è “arte”, inserendosi nei rapporti (altrimenti binari) tra artista e pubblico. In ogni caso, il critico non vuole qui esprimere un giudizio sul funzionamento del mondo dell'arte ma segnalare come, senza il processo di comunicazione e informazione prodotto da istituzioni e mass media, l'accesso stesso all'opera non sarebbe possibile. Senza conoscere dove, quando e come un lavoro viene esposto o prodotto, il pubblico di massa non potrebbe accedervi; il modo in cui l'informazione è data o quali informazioni vengano date, invece, sono altre questioni separate. In sintesi Glusberg afferma

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 74

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 74

¹⁴⁹ Scrive, iniziando questo argomento, che l'analisi è ristretta all'apparato culturale in America Latina. Tuttavia, visti gli argomenti che aveva già trattato nello stesso capitolo e come, dopo l'affermazione, il discorso venga da lui portato avanti in maniera generale e senza evidenti restrizioni geografiche, ritengo che l'argomento sia applicabile a un contesto generale.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 75

che gli artisti “producieron y producen en este marco de sistemas simbólicos y aparatos culturales, circulando por el recorrido: cultura → instituciones → discurso artístico¹⁵¹.”

La definizione di una teoria culturale e di una teoria delle istituzioni deve essere il primo passo astratto per giungere all'esame del discorso. Dopo aver posto queste basi, Glusberg afferma come sarà possibile investigare gli aspetti socio-semiottici che più interessano: “sus condiciones objetivas y subjetivas de producción, sus lenguajes y el problema central: la retórica del arte¹⁵².”

Prima di procedere al paragrafo successivo, vorrei aggiungere un appunto sull'argomento dei campi differenziali, entro i quali tutte le opere d'arte si relazionano alle altre e che, per Glusberg, vanno tenuti in considerazione per ottenere una visione d'insieme. Il primo campo differenziale è quello sincronico, diviso in ristretto (con rapporti orizzontali, tra le opere elaborate in uno stesso momento e con le stesse condizioni di produzione) e generale (con rapporti orizzontali, tra tutte le opere di uno stesso periodo ma divergenti nelle condizioni di produzione). Il secondo è il campo differenziale diacronico, diviso in ristretto (con rapporti verticali, che si occupa di opere in successione storica legate da una stessa problematica in uno stesso ambiente socio-culturale) e generalizzato (con rapporti verticali, che si riferisce alla storia della produzione artistica nel suo divenire)¹⁵³. Queste relazioni differenziali sono le coordinate per produrre uno schema comparativo utile a organizzare un'analisi tra discorsi artistici, che siano essi simili o divergenti.

4.3 L'opera come fatto produttivo: condizioni di produzione e retorica dell'arte

La semiotica permette allo studioso di valutare un'opera d'arte come fatto produttivo e di comprendere lo statuto sociale di questo genere di pratica. Per affrontare questo problema bisogna innanzitutto rispondere a due domande: che tipo di relazioni intrattiene con altri sistemi significanti? Quale connessione esiste tra l'oggetto e le condizioni reali in cui il creatore si muove? Per Glusberg l'interesse è innanzitutto quello di capire se la sua natura sia quella di un prodotto speculare totale della realtà, e il suo artefice ne venga sommerso, oppure se il suo valore sociale dipenda dalle azioni e dai valori che un gruppo sociale privilegiato impone sull'autore.

151 *Ibidem*, p. 78

152 *Ibidem*, p. 83

153 *Ibidem*, p. 114

Alla prima domanda il critico risponde partendo dal concetto di sistema semiotico, nel quale l'arte è compresa: le strutture di tal genere sono circoscritte ma non sono chiuse rispetto all'esterno e tra di loro si stabiliscono chiare relazioni, interagiscono e ne derivano modifiche. La seconda domanda invece è più complessa e, per rispondervi, Glusberg parte dal fatto che un prodotto significante rimanda sempre a un altro elemento, in quanto per ogni segno esiste almeno un referente. Questo è un assunto valido per l'opera, che presenta due referenti diversi: uno diretto (*denotativo*), che allude a un ambito esterno a essa, e uno indiretto (*constitutivo*), che invece si rifà all'immaginario del creatore e al suo preciso contesto socio-culturale¹⁵⁴. Il problema si presenta, secondo Glusberg, dal fatto che si è sempre creduto che il solo referente di un prodotto sia il primo, costituito dai rimandi esplicativi alla realtà che il codice del lavoro contiene, mentre allo stesso tempo si è trascurata l'importanza per l'opera del secondo, cioè della presenza al suo interno delle sue condizioni di produzione, le vere condizioni sociali di questa. La seconda domanda quindi pone in essere il problema dell'azione sociale che dei soggetti compiono in società nel momento in cui diventano produttori di materiale significante; centro del problema è come questa azione nasca e si modifichi a seconda del suo rapporto con l'ambiente di appartenenza. Siccome gli autori si esprimono e trasportano nell'opera l'idea che hanno della loro relazione con le condizioni esistenziali, allora si potrà leggere l'attività come una “*objetivación* significante de las representaciones determinadas por el lugar que el creador ocupa en la estructura social¹⁵⁵.”

Prima di approfondire questo argomento è utile concludere il discorso sulla dicotomia in merito alla natura dell'opera d'arte come “riflesso della realtà” o come “prodotto di un gruppo privilegiato”. Secondo Glusberg vi sono state storicamente due posizioni estreme: una che valuta il prodotto artistico non per ciò che è ma per quanto rappresenta come merce (riduzionismo economista), l'altra che invece ritiene importante soltanto l'oggetto artistico in sé e che pensa che a partire da questo sia possibile decifrare tutte le sue condizioni produttive. È cruciale definire, invece, che al critico argentino di un'opera interessa, a livello sociale, l'analisi della sua struttura culturale, non di tutte le condizioni generative che stanno all'origine della sua produzione. Per lui questa restrizione permette di definire una specificità di campo in cui operare, occupandosi delle relazioni che l'opera intrattiene sia con altri sistemi di segni sia con la cultura in generale.

In questo modo Glusberg giunge a una conclusione intermedia tra i due estremi. L'idea per cui l'opera sia una riproduzione speculare della realtà non tiene in conto il peso semantico che la tradizione storico-estetica ha sulla

154 *Ibidem*, p. 38

155 *Ibidem*, p. 39

produzione di qualsiasi elemento significante; appoggiare questo concetto significa credere al fatto che la produzione artistica esprima unicamente le relazioni che l'operatore ha con le variabili della sua esistenza, ignorando invece il peso della storia dell'arte e della società alle sue spalle. Al contrario, limitare l'arte a pratica imposta dai criteri di un determinato gruppo sociale è concezione altrettanto riduttiva, perché dimentica invece di considerare che le strutture semantiche e il simbolismo di un contesto non vengono passivamente assorbite dal creatore ma da lui sono accolte, gestite e rielaborate; in più non esiste la possibilità di influenzare e decidere totalmente la cosmo-visione di una persona, men che meno di un'intera popolazione. I due estremi vengono riuniti dal critico, riconoscendo che nell'opera d'arte le condizioni di produzione del creatore sono presenti ma vengono a loro volta trasformate dalla storia e dalla cultura personale (artistica e non) dell'autore, fino a produrre opere in cui la retorica esprime dei messaggi semiotici provvisti dei loro tratti d'origine, trasformati e mutati, e delle loro condizioni di produzione¹⁵⁶.

Per affrontare il fenomeno dell'arte contemporanea e, più nello specifico, dell'arte sperimentale latino-americana, Glusberg afferma di rifarsi a una matrice teorica linguistica, utilizzando i modelli che gli paiano utili e corretti quando applicati al fenomeno artistico. Per spiegare teoricamente il cambio di parametri e variabili che l'arte sperimentale e avanguardista ha apportato dagli anni Venti del Novecento (per lui grazie principalmente a Marcel Duchamp) all'intera pratica artistica e di conseguenza allo studio critico-analitico, prende in prestito da Gaston Bachelard il concetto di *ruptura epistemológica*¹⁵⁷, inteso in ambito scientifico come il superamento in un campo disciplinare di un corpo di ipotesi da parte di un altro; questo è un processo che avviene in seguito all'appianamento di un conflitto tra le differenti proposte concettuali e consente di promuovere una rivoluzione concettuale. Questa idea, estesa alle scienze umane, diventa la *ruptura cultural*, “mecanismo por el cual determinadas producciones correspondientes a un período dado son superadas o sustituidas por otras¹⁵⁸.” A queste rivoluzioni si accompagna un rinnovamento dei criteri/regole su cui si fondavano le pratiche, evento successo per esempio con la rottura culturale del ventesimo secolo. Lo studioso chiarisce l'esempio parlando della crisi dei criteri artistici basati sul modello naturale, sulla mimesis aristotelica, sulla composizione e altro ancora, punti riassunti da lui come crisi della tradizione artistica classica, foriera della ridefinizione dell'arte poi

156 *Ibidem*, p. 41

157 *Ibidem*, p. 85

158 *Ibidem*, p. 85

avvenuta¹⁵⁹. Dal concetto bachelardiano Glusberg fa descendere poi il principio degli “ostacoli artistico-pedagogici”, ossia i pregiudizi che nascono quando i criteri tradizionali ereditati da un ricevente vengono messi in discussione dalle innovazioni. Questi ostacoli impediscono al ricevente, almeno fino al loro superamento, l’approccio corretto ai nuovi fenomeni. Tornando all’esempio, se l’accadere degli eventi ha innescato un cambiamento radicale, allora sono necessari dei nuovi strumenti metodologici per poter affrontare tale mutamento e dedicarsi a problemi magari ignorati prima o non curati con la dovuta attenzione. I problemi più importanti mal studiati fino a quel momento, nella prospettiva dell’autore, sono le condizioni di produzione del fatto artistico.

Le condizioni di produzione sono definite:

las representaciones imaginarias que el autor de una obra acuña acerca de la función que cumple, con su práctica y sus criterios estéticos, en la comunidad donde vive y en el momento en que plantea su propuesta¹⁶⁰.

Le rappresentazioni immaginarie derivano dallo spazio concreto in cui il creatore si ubica nel contesto sociale, economico e politico di una società; queste rappresentazioni personali si trasformeranno attraverso il lavoro artistico in opere, chiamate in questa teoria come “secuencia del discurso artístico”.

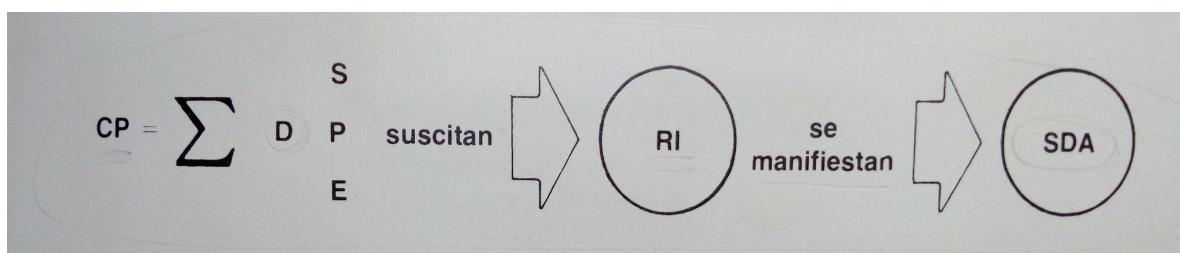


Fig29 Processo di nascita della *Secuencia del Discurso Artístico*.

Didascalia: CP = Condizioni di Produzione, D = Determinazioni (Sociali, Politiche, Economiche), RI = Rappresentazioni immaginarie, SDA = Sequenza del discorso artístico.

La somma delle sequenze di un autore equivarrà a un “discurso artístico”, la somma dei discorsi artistici di un periodo storico equivarrà a una “tendencia artística” in tal periodo; la somma delle tendenze artistiche di un periodo e contesto socio-culturale equivarrà a una “formación artística” entro queste coordinate. Riunendo tutte le rappresentazioni immaginarie concretizzate in opere d’arte di una data epoca e ambiente, allora, si avrà l’immaginario artistico dell’epoca e ambiente preso in esame¹⁶¹.

159 *Ibidem*, p. 86

160 *Ibidem*, p. 86

161 *Ibidem*, p. 87

Esistono due tipi di condizioni di produzione, quelle esterne (oggettive, ossia le circostanze sociali economiche e politiche) e quelle interne, o proprie dell'oggetto artistico (soggettive, ossia le rappresentazioni immaginarie dell'artista). Quelle che interessano per la comprensione del fatto artistico sono le seconde, in quanto nelle *secuencias del discurso artístico* si ritrovano “las huellas o marcas de sus condiciones imaginarias de producción¹⁶²”, riscontrabili all'interno della retorica del fatto artistico (intesa come il complesso di manovre stilistiche che l'operatore realizza in un'opera). In questo modo la retorica d'arte esprime due aspetti dell'opera: l'insieme delle scelte stilistiche espressive e le condizioni di produzione dell'artista, affermazione che è valida per ogni creazione culturale, da quelle tradizionali a quelle posteriori alla rottura culturale novecentesca¹⁶³.

L'opera d'arte, attraverso lo stile e le forme della sua espressione, parla delle rappresentazioni immaginarie che si agitano in un autore e che lo portano a comporre in un certo modo; queste parlano a loro volta delle condizioni interne ed esterne di produzione, in quanto risultato anche della loro influenza. Al livello successivo, il discorso artistico come sommatoria delle espressioni di un singolo autore risulta dalla confluenza tra un sistema di segni (retorica) e un sistema culturale (condizioni di produzione). Non può essere soltanto cultura, perché si esprime con forme e supporti segnici, materiali, verbali o altro, e non può essere solo una collazione di forme, poiché queste contengono sempre un referente intellettuale di cui incarnano l'espressione.

Continuando questa sequenza logica, l'Immaginario viene definito da Glusberg, recuperando lo sguardo della psicologia francese degli anni '70 (specialmente di marca lacaniana), “un efecto de la relación inmediata y espectral que un sujeto entabla con un semejante¹⁶⁴.” Questo immaginario, che può essere sia negativo (ostacoli culturali) che positivo (potere creativo), è un passo fondamentale nella formazione della personalità e determina le risposte inconsce di un soggetto nel momento del rapporto con un altro soggetto. Per potersi relazionare agli altri e non rimanere a una fase embrionale del rapporto conflittuale io-Altro, l'immaginario viene gestito dall'essere attraverso l'incorporazione in sé del piano simbolico, cosa che avviene grazie all'uso del linguaggio, strumento che facilita la mediazione tra il sé e l'esterno. Il piano simbolico, però, non rimane limitato all'aspetto linguistico, siccome tale ambiente allegorico permea l'individuo in ogni altro piano culturale della sua esistenza. L'intera relazione del soggetto con la società passa attraverso i sistemi

162 *Ibidem*, p. 87-89

163 *Ibidem*, p. 89

164 *Ibidem*, p. 89

semiotici (simbolici) del suo universo di riferimento. A riguardo di ciò bisogna sempre ricordare a priori che i sistemi semiotici di ogni contesto geo-politico vanno analizzati in base alle caratteristiche proprie del dato contesto. Espressioni artistiche che sembrano parallele da un punto di vista tematico andranno comunque analizzate secondo il quadro culturale d'origine; riportando l'esempio di Glusberg, l'arte mistica latino-americana non potrà essere analizzata prendendo a modello le stesse radici e i valori culturali dell'arte mistica asiatica, poiché ognuna di queste zone posseggono caratteri definiti e separati. Motivo per cui l'immaginario di ogni zona (e di ogni persona) e i suoi rapporti con le altre regioni tematiche andranno valutati in maniera separata.

Approfondiamo ora l'analisi della Retorica nell'opera d'arte, intesa come "forma de la cultura, que es su contenido¹⁶⁵", secondo la definizione riportata da Glusberg. La relazione tra Retorica e Cultura è la stessa che intercorre tra il significato (matrice culturale) e il significante (forma retorica) di un segno, come è la stessa che intercorre tra forma e contenuto di un oggetto. La retorica in arte non è però soltanto un insieme di figure fisse (tropoi), come da tradizione, bensì per il critico è più un gioco tra significanti. L'arte è una "combinatoria de signantes¹⁶⁶": nell'opera gli elementi della grammatica e della sintassi della lingua artistica formano un insieme paradigmatico ma non per questo chiuso o già definito a priori. Un artista, nel suo processo di elaborazione, seleziona dal repertorio e combina i componenti: questa selezione e combinazione di segni (che all'interno dell'arte sperimentale latino-americana è definito da Glusberg *competencia* nel senso chomskiano del termine, ossia "capacidad de elaboración según reglas dadas¹⁶⁷") è comune nell'operatore artistico, proprio perché questi seleziona da un *codice aperto* (termine scelto da Glusberg rispetto al codice linguistico, che è chiuso) di elementi e combina quanto selezionato per produrre messaggi distinti. In questo modo si conferma che i meccanismi stilistici di un'opera rinviano a due significati disgiunti ma riuniti in essa: il contenuto preciso - intorno cui il creatore ha dato origine al lavoro - e le condizioni di produzione - da cui sorge il condizionamento che ha indotto certe rappresentazioni immaginarie nella persona. Le due cose presentano una relazione causa-effetto biunivoca tra loro, in quanto le condizioni di produzione soggiacciono alle rappresentazioni immaginarie del creatore mentre il contenuto dell'opera prima nasce, dipendendo dalle rappresentazioni immaginarie del creatore, e successivamente va a unirsi all'humus culturale della società di

165 *Ibidem*, p. 98

166 *Ibidem*, p. 114

167 *Ibidem*, p. 101

appartenenza. “La retorización, como forma de expresión de la cultura, sintetiza los dos aspectos¹⁶⁸.”

La combinatoria di significanti è da studiare, secondo Glusberg, partendo dalla valutazione di essa come di una “forma di gioco” da parte del creatore con i significanti, che gli permettono la creazione di un’infinità di combinazioni; la cosa interessante dello studio delle possibilità combinatorie sarà sempre l’analisi della logica produttiva che esiste alla base. Le manovre del creatore sul significante (che agisce con l’uso di segni e codici compartiti con altri soggetti e poi con l’alterazione di tali codici) conducono lo studioso alla *superficie* dell’oggetto artistico: non la superficie tradizionale o quanto dell’opera giunga superficialmente bensì la superficie complessa formata dai significanti del lavoro, sulla quale si muovono secondo Glusberg i valori immaginativi dell’atto creativo. Per lui le autentiche profondità creatrici si trovano nello stimolo che un’attività artistica induce alla percezione umana, attraverso i suoi significanti¹⁶⁹.

Riprendendo Jakobson, lui afferma che esistono due tipi fondamentali di elaborazione: quella metaforica, che procede per relazione di sostituzione tra elementi, e quella metonimica, che invece procede per relazione di contiguità degli stessi; nonostante ciò, questa classificazione binaria è riduttiva rispetto al complesso di argomentazioni create nella effettiva pratica artistica, che escono dalle demarcazioni tipologiche. Come già ricordato prima, non esistono meccanismi puramente formali in un’opera, poiché ogni scelta formale implica un cambiamento nel suo contenuto. Per Glusberg, tuttavia, dovrà essere allora vero anche l’opposto, cioè che ogni alterazione nel contenuto comporta una modifica nella forma. Se ciò è vero, diventa impossibile che la manifestazione di differenti contenuti culturali passi attraverso l’impiego degli stessi procedimenti formali; così ogni opera “transmite un particular contenido cultural a través de estrategias estilísticas siempre correlacionadas con el mismo y diferentes a otras¹⁷⁰.” Conseguenza di questa affermazione è che ogni arte va compresa secondo parametri spazio-temporali e culturali diversi, non universali, dipendenti dal periodo storico e dall’ambito geografico di provenienza.

A ogni periodo storico e ambiente geografico corrisponde una matrice culturale che contiene l’universo di valori attraverso cui l’opera d’arte viene sia prodotta sia recepita. Si può dire, quindi, che agisce un “prisma culturale” in ogni momento della produzione intellettuale che un soggetto compie, sia nel processo di produzione dell’opera da parte di un operatore sia in quello di ricezione da parte di un destinatario. Il punto è che questo prisma, differente per ogni

168 *Ibidem*, p. 102

169 *Ibidem*, p. 115

170 *Ibidem*, p. 99

soggetto in esame, si relaziona con l'oggetto culturale sempre attraverso la manifestazione concreta delle idee dietro ad esso, ossia attraverso la *retorica formale* dell'oggetto. Di conseguenza, ciò che in un'opera è fondamentale è la sua retorica, in quanto questa è l'insieme delle manovre stilistiche che un creatore compie e attraverso di esse esprime le sue condizioni di produzione. Attraverso le forme il ricevente si rapporterà al messaggio estetico, valutandolo in base alla reazione che gli susciterà. La reazione dipenderà dal rapporto tra la sua matrice culturale e quella del creatore, nascosta nelle condizioni di produzione dell'opera che, completando il cerchio, si trovano nella retorica dell'oggetto.

La cultura è la grande sovrastruttura che circonda questi rapporti ma non solo, poiché a sua volta viene influenzata dalle relazioni tra i soggetti. Non è un'entità astratta, in quanto dipende dalle variabili e dalle costruzioni concrete della società di appartenenza dei soggetti.

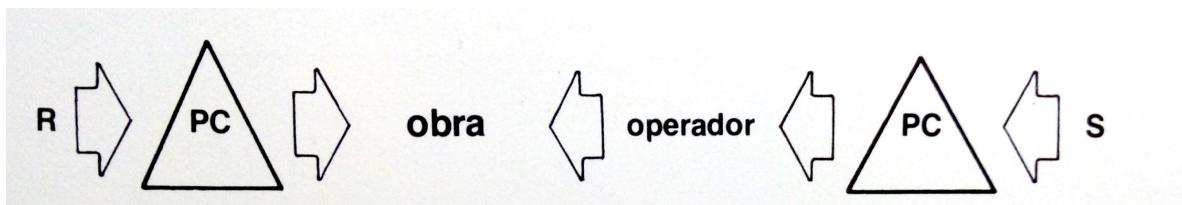


Fig30 Schema di relazioni con il Prisma Culturale.

Didascalia: R = Ricevente, PC = Prisma Culturale, S = Sistemi Reali.

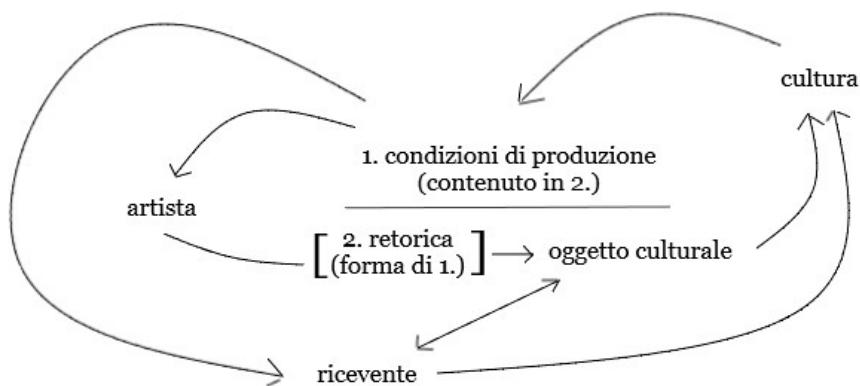


Fig31 Schema del Rapporto, entro un oggetto culturale, tra Cultura, Artista/Creator e Ricevente.

In conclusione,

el fenómeno de la creación no es solamente la obra del talento individual, ni tampoco algo que dependa de una creatividad universal y abstracta [...] depende de las condiciones objetivas y subjetivas de producción [...], de la acción de la cultura [...]¹⁷¹.

171 *Ibidem*, p. 101

4.4 Il ruolo del consumo/ricezione dell'arte nel compimento del processo creativo

I sistemi di simboli sono tali in quanto sono allo stesso tempo sia degli insiemi di valori sia delle istituzioni sociali, nel loro ruolo di organizzazione e orientamento delle relazioni umane. Secondo Glusberg, a causa del rapporto biunivoco tra questi due aspetti, esiste una dipendenza stretta tra il raggiungimento della completezza della produzione artistica e il suo processo di consumo: “una obra de arte no llega a ser tal si no es recibida. El consumo completa el hecho artístico, modifica su sentido según el grupo social y la formación cultural de los receptores¹⁷².” La critica d'arte deve capire non solo come si inserisce questo processo nella produzione ma anche in che forma interagisce con l'opera. Rivendicare il valore di questo momento serve, secondo Glusberg, a demolire una doppia deformazione tradizionalmente legata alla valutazione di un prodotto: che la qualità di un lavoro sia attribuita dal valore immanente delle opere e dal prestigio dell'autore o, a livello di mercato, che dipenda solo dalla fortuna economica che queste riscontrano all'interno di un gruppo di spettatori privilegiati (collezionisti, impresari, speculatori)¹⁷³. Queste deformazioni hanno portato a disconoscere la funzione del consumatore come soggetto partecipante attivo, fondamentale alla creazione artistica, restringendo tradizionalmente il ruolo del fruitore a una massa di pochi privilegiati che attribuivano unilateralmente il giudizio sulle opere e diminuivano drasticamente le possibilità comunicative del messaggio artistico. L'importanza di soverchiare questa limitatezza conoscitiva è, per lui, sentimento testimoniato nella sempre più ampia integrazione dello spettatore nell'opera, spirito che permea l'attività artistica sperimentale degli anni '60 e '70 del Novecento in lotta contro l'elitarismo della vecchia concezione. Questa necessità è rispecchiata nel nuovo approccio teorico glusberghiano dal legame con la semiotica, perché in questo campo di studi “los emisores o receptores de la obra artística no son simple individualidades biológica, sino sujetos actuantes dentro de una malla de relaciones interpersonales y con representaciones definidas acerca de sus relaciones con la sociedad y sus productos¹⁷⁴.”

Il consumo non è però un evento autonomo o indipendente da tutto il resto; non esiste un consumo del fatto artistico “ideale”. Il parallelo che si può fare è con l'opera d'arte: in ognuna esiste un discorso “stilistico” e una sua autonomia, grazie alle relazioni strutturali con il suo autore e con il resto dei prodotti artistici

172 *Ibidem*, p. 42

173 *Ibidem*, p. 42

174 *Ibidem*, p. 43

fatti dall'umanità, ma si inserisce ed esiste sempre in un preciso contesto, sia artistico che non. Tra opera e contesto, come già detto, esistono sempre uno o più soggetti mediatori che rappresentano quel mondo di istituzioni che si occupa dei circuiti primari di informazione e trasmissione tra i diversi agenti sociali. Con lo sviluppo delle società industriali e mercantili, dice Glusberg, venne a originarsi una re-ubicazione sociale del prodotto artistico attraverso la rete di istituzioni. Tale re-ubicazione, così come è vincolata alla produzione, è impossibile da non vincolare anche al consumo stesso dell'arte. Un esempio di tale fenomeno sono le esposizioni internazionali come Documenta Kassel e le Biennali d'Arte, eventi istituzionali che attuano una politica di selezione, presentazione e scelta destinata direttamente al fenomeno del consumo da parte del pubblico. Di nuovo, “*fueras de este circuito comunicacional donde hay emisores y receptores de signos, no es concebible hablar de arte propiamente dicho*¹⁷⁵.”

C'è un problema a cui si arriva seguendo la riflessione logica che pongono le successive parole scritte in quel paragrafo: “*El arte que no aspire a ser recibido por otros [...] no es arte en absoluto*¹⁷⁶.” Interpretando questa frase, in quel momento storico uscire dal circuito comunicativo significava impedire a un'opera di giungere a suo completamento, poiché ciò comportava l'impossibilità di farla giungere ai consumatori, al pubblico; se un artista voleva trasmettere il suo messaggio la rete istituzionale era ineludibile. Quello che sottintende questo concetto è però ancora una cosa antecedente. Se non è possibile collegare un lavoro al fruitore senza passare per tale rete, succede lo stesso per il procedimento inverso, ossia il consumatore passerà all'utilizzo dell'opera d'arte sempre attraverso tale step. Di conseguenza l'appropriazione artistica non è, come dicevo sopra, mai autonomo ma è sempre infilato all'interno di una struttura sociale chiara e definita; nel pubblico al momento dell'approccio all'opera ci sarà sempre, così come accade per l'artista, una relazione tra personale visione estetica e condizioni sociali di esistenza.

Nell'immagine 32 si può vedere uno schema dei soggetti e delle relazioni che intercorrono intorno all'arte e alle sue emanazioni, divise nei tre momenti fondativi di un'opera d'arte.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 49

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 49

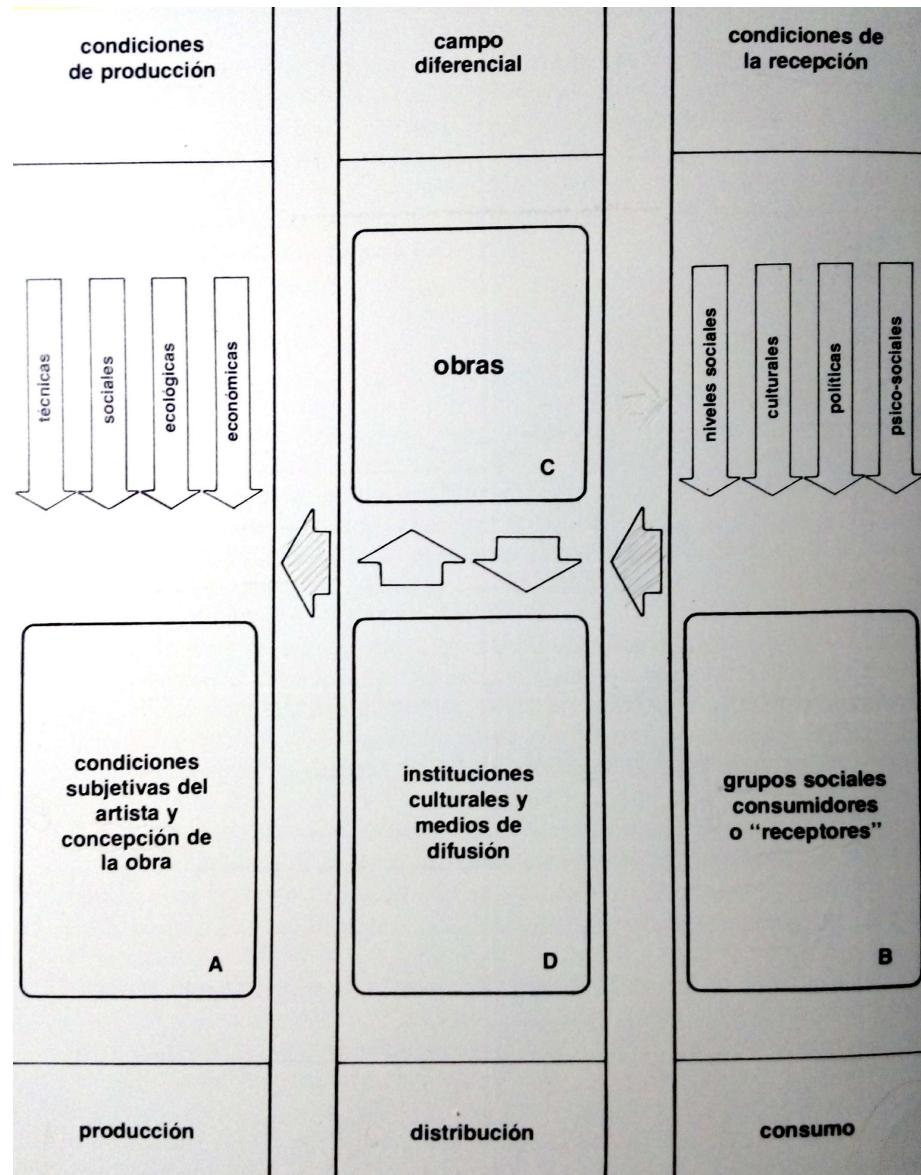


Fig32 L'opera artistica e i suoi tre momenti fondamentali: produzione, distribuzione, consumo.

Esiste un problema nella relazione tra produzione artistica e consumo, legato a un carattere di invecchiamento rapido. Data la estrema rapidità di avvicendamento di scuole e tendenze artistiche nel mondo contemporaneo, si domanda Glusberg, è possibile da parte del pubblico una percezione adeguata di ogni opera d'arte, data la sua minor inclusione attiva nel continuo flusso di rinnovazione estetica rispetto agli artisti¹⁷⁷? Teoricamente l'adeguamento estetico ai nuovi stili da parte del pubblico sembra impossibile, a causa della velocità incessante del loro rinnovamento, e questa incapacità adattiva sembrerebbe rompere la connessione tra i due soggetti. Invece nella pratica, dice Glusberg, si nota come la discrepanza teorica venga a scomparire e lo spettatore si adatti

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 54

continuamente ai nuovi fatti estetici, rispondendo positivamente anche alla richiesta di aumento della sua partecipazione attiva. La constatazione porta a confermare l'idea per cui la ricezione e consumo di un'opera la completi e, a sua volta - specialmente in ambito sperimentale e contemporaneo - arrivi ad alterarla, diventando parte del codice formale. Di conseguenza è corretto allora riconoscere il momento ricettivo come un momento costitutivo dell'opera¹⁷⁸: per valutarla non basta più rifarsi agli aspetti della sua produzione e al suo ruolo all'interno della cronologia artistica ma serve anche prendere in considerazione il consumo che ne viene fatto e il rapporto con la percezione dei consumatori. Le "opere aperte" (concetto che riprende da Eco, riferito alle opere che richiedono partecipazione attiva da parte dello spettatore) hanno innestato quest'evoluzione comunicativa e il conseguente adeguamento critico.

Perché ci possa essere partecipazione o consumo i codici semiotici dovranno essere simili tra emettitore e ricettore; perché lo siano è necessaria un'attività pratica che permetta agli spettatori di utilizzare e sperimentare i materiali e gli elementi che formano l'infrastruttura dei creatori. Secondo Glusberg, questa attività potrà essere messa in moto solo attraverso una rivoluzione nella "formazione artistica" che viene fatta (in maniera scarsa) dalla rete di istituzioni del mondo artistico: serve passare dall'insegnare allo spettatore "come si guarda un quadro", dandogli un insieme di concetti sul modo corretto e adeguato di osservare passivamente un'opera, al liberarne le potenzialità di consumatore produttivo, attivo nel rapportarsi all'opera d'arte¹⁷⁹. Questo processo sarà altrimenti impossibile, perché i codici per essere condivisi devono prima passare attraverso un processo di istituzionalizzazione, che metta in contatto gli approcci astratti di diversi soggetti. In tutto questo, afferma Glusberg, perde sempre più senso un'idea autoriale di opera e stile, legata al tradizionale concetto del singolo creatore, e assume invece concretezza l'idea di una creatività aperta come fatto sociale e non più individuale. "La creación no es copia ni reproducción sino, esencialmente, producción y transformación¹⁸⁰."

È utile ora ricapitolare brevemente gli obiettivi della sociosemiotica, dopo aver illustrato il quadro completo delle componenti formali e sociali di un'opera. Questa teoria deve dar conto dei processi insiti nell'appropriazione sociale dell'opera studiando diversi problemi: gli effetti inter-semiotici nei campi differenziali dell'arte, i condizionamenti esistenti e reciproci tra società storica e artista nella concezione e produzione artistica, lo studio delle relazioni tra artista,

178 *Ibidem*, p. 55

179 *Ibidem*, p. 57

180 *Ibidem*, p. 59

cultura, particolarità geografiche del soggetto e gli effetti che comportano sul primo, le condizioni di ricezione dell'opera e l'influenza che quest'ultima avrà sulla società stessa¹⁸¹.

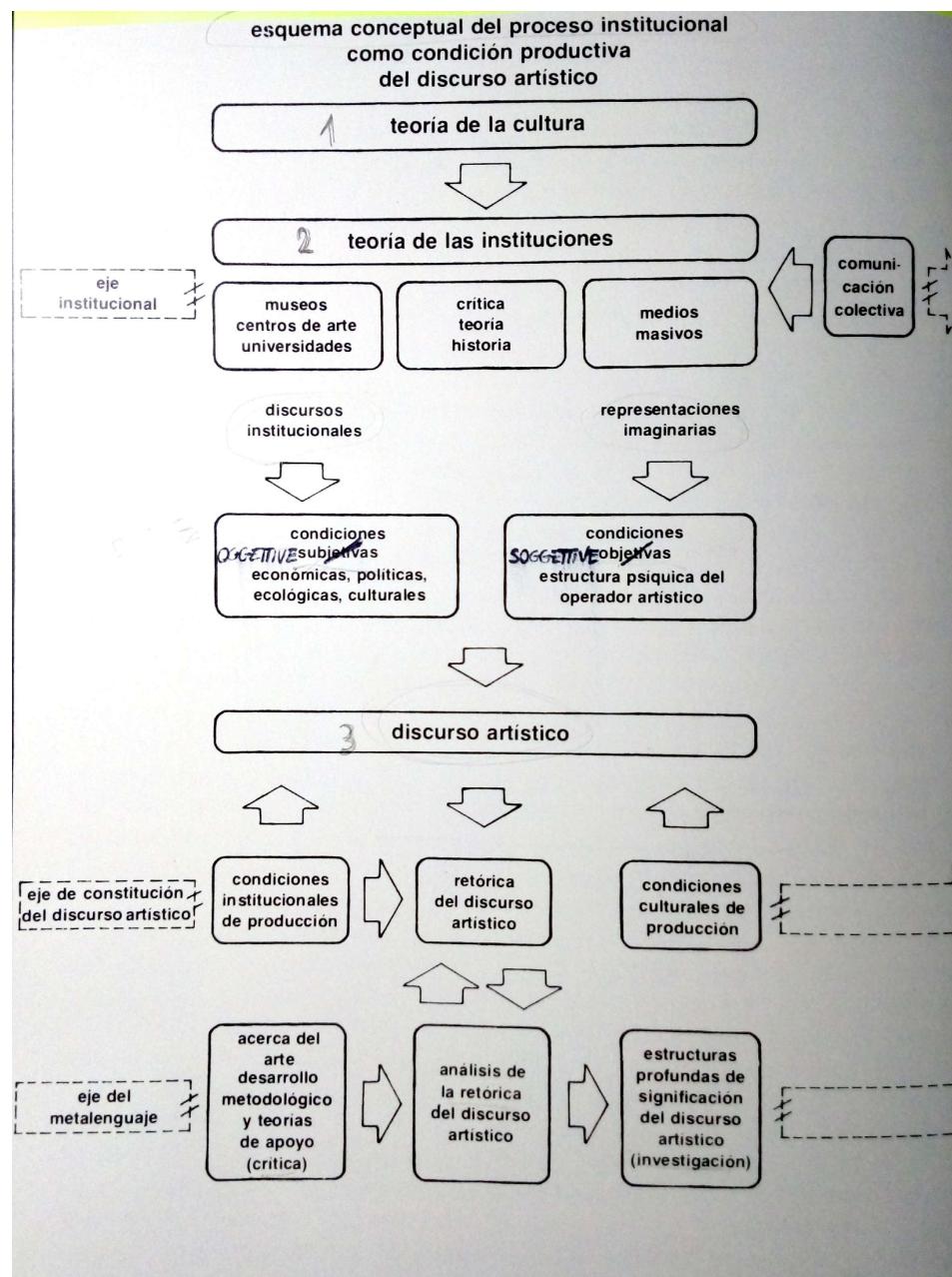


Fig33 Schema concettuale che lega teoria della cultura, teoria delle istituzioni e discorso artistico secondo l'idea glusberghiana.

181 *Ibidem*, p. 46

4.5 *Retórica del Arte Latinoamericano*

L'arte latino-americana contemporanea (al periodo storico del volume) è un esempio, secondo Glusberg, di *cultura en acto*, intesa come “acción productiva de significantes ligados a determinadas condiciones de producción¹⁸². ” Per il critico gli artisti sud-americani si trovano da sempre immersi in una contraddizione che vede in loro agitarsi due opposti spiriti artistici: l'affermazione dei valori autentici ereditati dalle culture locali e l'apertura naturale verso orizzonti creativi extra-americani, per permettere l'assorbimento di nuove problematiche estetiche ma che comportano come conseguenza l'universalizzazione dei loro risultati. In quel momento storico, però, per Glusberg, questi creatori hanno concretamente una maggior possibilità di costruire la loro identità artistica rispetto alla falsa speranza di ricostruire i valori originali della loro tradizione¹⁸³. Il punto qui è sottile: dall'ottica glusberghiana, il problema della dipendenza culturale (e la conseguente perdita di specificità regionale che deriverebbe dall'accettazione della dipendenza, pericolo che la tradizionale discussione latinoamericana in merito ha sempre evidenziato) è meno grave del folklorismo che deriva dalla chiusura cieca e dal rifugio intorno ai valori culturali propri, che si presentano all'occhio dell'autoctono come valori incontaminati e puri¹⁸⁴. L'isolamento, o la scelta di ritirarsi dietro alcuni aspetti per preservare la visione del proprio mondo contro le spinte laceranti e uniformanti di un potere dominante, ignora che l'idea di purezza è una pretesa utopica, se inserita in un concreto contesto geo-storico. È pari a un “mito del eterno retorno¹⁸⁵”, una speranza che viene disattesa dal preciso momento in cui si comprende come ogni sistema di segni non è chiuso ermeticamente rispetto agli altri; l'apertura avviene forzatamente anche contro una strenua opposizione da parte del sistema alle intermissioni e modifiche esterne. Dice Glusberg che, se la lingua con le sue costanti evoluzioni e interpolazioni con l'esterno dimostra tale assunto di “continuo evolversi del sistema”, l'arte non può essere impermeabile alle influenze esterne. Opporsi alla mescolanza tra mondo culturale esterno e ambito latino-americano è una posizione retrograda, che rifiuta di accettare l'esistenza di una costante e reciproca influenza tra i diversi sistemi semiotici. Nell'arte “la clausura equivale a la muerte¹⁸⁶. ”.

Per questa ragione il critico parla di “costruire” invece che di “ricostruire”: accettare la dialettica tra locale e globale comporta accettare che i prodotti di una

¹⁸² *Ibidem*, p. 29

¹⁸³ *Ibidem*, p. 30-31

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 30

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 125

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 30

zona geo-storica precisa devono nascere non da una chiusura rassicurante e anacronistica nella propria visione mitica della tradizione ma da una commistione tra vecchie e nuove condizioni di produzione, che dia origine a discorsi nuovi. “Las vanguardias de nuestro continente son un vívido ejemplo de la absorción que no produce cosas “puras” sino “genuinas”¹⁸⁷. ” Quanto deve stare nell’opera artistica è l’anima genuina della problematica del mondo di provenienza di ogni artista, perché solo così tali lavori potranno essere rappresentazione vera (e non “mitico-anacronistica”) di una cultura. Qui si inserisce un concetto interessante, quello per cui le istituzioni culturali (in quanto soggetti intermedi nella relazione tra mittente e destinatario) aiutano la progressiva “universalización de los lenguajes artísticos¹⁸⁸”: per Glusberg il potere comunicativo e istituzionale di tali soggetti comporterà una progressiva adozione di linguaggi artistici simili a livello globale. Questa uniformità di linguaggio, però, non pregiudicherà l’espressione personale di ogni gruppo e creatore, perché il linguaggio è meramente un sistema di segni che dei gruppi sociali compartiscono. Il significato dei singoli discorsi dipende dalle condizioni di produzione specifiche dell’emittitore del messaggio, quindi dall’individualità di ogni soggetto creatore e che deriva dalle proprie condizioni esistenziali. È, sostanzialmente, l’idea da cui partiva Morpurgo-Tagliabue¹⁸⁹ per criticare le possibilità dello studio semantico in arte: prendendo in esame un linguaggio estetico-artistico, è possibile identificare chiaramente la totalità dei suoi elementi grammaticali e sintattici. I concetti che saranno formulabili dai diversi autori non dipenderanno dall’uso di uno stesso strumento linguistico ma dal rapporto tra le condizioni di produzione di ogni singolo creatore e lo strumento; in sostanza, non da “cosa uso” ma da “come lo uso”. Se poi ricordiamo anche il concetto di opera aperta e il gioco dei significanti, comprendiamo come le possibilità espressive di un linguaggio universalizzato restano infinite e non pregiudicano l’espressione delle problematiche di uno specifico gruppo o creatore, dato che queste problematiche saranno espresse in maniera particolare anche con un sistema di segni uguale.

Hay un stock de formas y métodos de expresión con valor general. [...] Pero el sentido de las obras es siempre diferente. No existe, pues, un “arte latinoamericano” de hoy; sí, una problemática propia, común a todos los países del continente¹⁹⁰.”

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 31

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 51

¹⁸⁹ Vedi pagina 84.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 95

Lo stile latino-americano, ovviamente, non è una totalità unitaria. Esistono innumerevoli paesi, innumerevoli caratteristiche, l'armonia non esiste come continente perché il Sud America è un “mosaico de Estados con diversidad de contrastes¹⁹¹.” Questo conferma, evidentemente, l'assunto di poco prima. Tuttavia, secondo Glusberg, c'è qualcosa di categoria superiore ai singoli concetti artistici che permette di studiare differenze e somiglianze tra le varie espressioni: il concetto stesso di Latino America. Ciò significa che alla base del mosaico continentale si incontrano, entro le diversità di produzioni, delle istituzioni simili, un processo di emissione-ricezione comune e dei concetti che sono condivisi anche se diversamente espressi. Dice:

la denominación América Latina, si bien no expresa una realidad en cuanto a uniformidad política y económica [...], aluda a una aspiración. Creemos que sólo desde este punto de vista corresponde el correcto planteamiento de un arte latinoamericano: más que en la detección de identidades pasadas, más que una especie de arqueología, lo que se necesita es una visión actual y prospectiva que, sin embargo, puede tomar en cuenta el ayer. Eso sí, tomar en cuenta no es tomar partido¹⁹².

America Latina come aspirazione, quindi, e come costruire e inventare sotto il segno dell'esistenza non di un'arte latino-americana bensì di una problematica comune. Proprio per questo l'investigazione permetterà, da questo punto di vista, di dar vita a un modello retorico di insieme in cui integrare tutti i paesi del continente in base alle somiglianze. Fare ciò e non enfatizzare le differenze tra gli stati, secondo Glusberg, è la maniera corretta per assecondare gli sviluppi a lui contemporanei dell'arte, per così accettare lo spirito di rinnovazione e apertura e non rinchiudere i singoli stati in visioni troppo isolate, arcaiche e vecchie. Rinnovazione, apertura sono concetti che spiegano la volontà di presentare un modello di insieme in cui si possa leggere, costruttivamente, “una cierta síntesis problemática de la producción latinoamericana con la del resto de las naciones occidentales¹⁹³”. Con questo impianto teorico non spariscono le differenze ma, con spirito progressista, si presentano le somiglianze, per far afferrare quel che distingue ogni tematica continentale all'interno di una globalità di sistema sempre più uniformata. Uniformata di linguaggio, non di *sentido*.

191 *Ibidem*, p. 65

192 *Ibidem*, p. 65

193 *Ibidem*, p. 67

Come appena detto, l'obiettivo di tale impianto teorico è quello di avvicinarsi alla comprensione della retorica dell'arte latino-americana, intesa come “un cierto modo de apropiación estética de la realidad¹⁹⁴.”. Riferendosi all'arte sperimentale, è utile ripetere un concetto importante nella teoria semiotica glusberghiana. Qui l'arte non è più, come in tradizione, considerata “riflesso” di una realtà esterna ma è vista in ottica produttiva, perché un discorso segnico produttivo contiene un potere generatore nei suoi significanti; la scelta porta a interrogare nell'opera non il suo contenuto previo ma il modo in cui il gioco dei significanti permette la generazione di contenuti propri. Ritornando all'idea di rottura culturale, la capacità generatrice di un'arte produttiva dipende dal valore trasgressivo che il suo codice semiotico contiene: ogni pratica che contenga una forza generatrice si pone in contrasto con quanto già prodotto e, perché ciò avvenga, deve essere per forza trasgredito il codice estetico dell'oggetto già creato, per poter così attivare tale attività generatrice di nuovi contenuti.

L'arte latino-americana, dicevamo, presenta nella sua ricerca di un'identità precisa un conflitto tra le volontà espressive autoctone e l'attrazione esercitata dal mondo occidentale. In realtà, secondo Glusberg, storicamente si è avuta una collaborazione forte con la retorica regionale ma non con i linguaggi universali. L'universalizzazione dei linguaggi non è un fenomeno idealistico, un sistema di segni che precede la pratica sociale concreta, ma è un fenomeno che procede a posteriori, dallo sviluppo delle relazioni internazionali, mezzi di comunicazione di massa, istituzioni¹⁹⁵, eventi che si sono compiutamente realizzati solo a partire dagli anni '50 del Novecento. Quando allora si riferisce alla retorica regionale sud-americana, Glusberg afferma di riferirsi a certi giochi di significanti che nell'area si son incorporati in maniera ricorsiva durante l'intera storia artistica del continente e che ne hanno influenzato l'espressione. Il punto è che questi giochi e lessici non sono più regionali: nell'ottica universalista da lui teorizzata, il continuo progresso della comunicazione artistica eliminerà nel tempo le espressioni regionaliste a favore di linguaggi artistici universali. I giochi e linguaggi, sarebbe allora corretto dire, *presto* non saranno più regionali, perché il discorso del critico fa parte di una previsione storica, come dimostra questa frase: “La retórica regional latinoamericana parte de un proceso continuo que, con el tiempo, tenderá a desaparecer¹⁹⁶.” Per questa sua visione Glusberg afferma che l'opinione per cui l'opera è espressione di valori concreti e circonstanziali verrà superata dalla concezione per cui l'arte è espressione dell'astratto: “no de

194 *Ibidem*, p. 107

195 *Ibidem*, p. 111

196 *Ibidem*, p. 111

un abstraccionismo esencialista [...] sino de la indispensable abstracción para que la obra pueda ser decodificada por diversos medios sociales¹⁹⁷.”

Non si può evitare di notare come questa predizione analitica si sposi fin troppo bene all'intero apparato messo in piedi nel volume dall'intellettuale, dato che finisce per fungere da auto-giustificazione all'utilizzo della stessa teoria. Per giustificare il costrutto, inoltre, Glusberg lascia intendere che la vittoria del gruppo CAYC nel 1977 alla Biennale di São Paulo sia comprensibile attraverso la relazione linguaggi universali-problematiche specifiche. Scrive che i giurati internazionali poterono valutare proficuamente gli oggetti artistici del CAYC nonostante tali produzioni fossero alienate dal loro ambito culturale e fossero stati prodotti in condizioni di produzione ignote ai giurati¹⁹⁸. Siccome dice “la experiencia demuestra”, si comprende come per lui l'unica spiegazione plausibile alla loro vittoria (che sottolinea essere la prima di artisti latinoamericani nei 27 anni della Biennale) sia appunto che l'astrazione universalista dei linguaggi del gruppo permise ai giurati di decodificare, almeno in parte, la problematica regionale insita nei lavori e poi apprezzarla.

Infine arriviamo al primo risultato applicativo della teoria. Secondo Glusberg si possono definire alcuni punti di comunanza tra le diverse espressioni dell'arte ispano-americana.

Per prima cosa, esiste non un'arte bensì una *problematica latinoamericana*. Questo punto spiega perché, secondo Glusberg, con l'esistenza dei linguaggi universali vengono a perdere senso espressioni come “arte latinoamericana” o “arte statunitense”; in questa sua visione non esistono termini che permettono di racchiudere le espressioni artistiche di un continente in maniera singolare e definita, dato quanto diverse e in continua metamorfosi sono tra loro ma anche data la somiglianza dei linguaggi tra mondi differenti, che impedisce di distinguere a livello formale queste espressioni. L'impossibilità porta invece a mettere in luce il fatto che esiste, all'interno di tale ambiente, una sensibilità comune tra quegli artisti che, a un livello macro-geografico, sono accomunati dal contesto geo-politico di appartenenza e da simili condizioni di produzione. Si esplicita bene nei mondi instabili, come quello sud-americano¹⁹⁹. Definita allora la problematica come questioni e argomenti in comune tra diversi paesi di uno stesso contesto - come succede per il concetto di Latino America tra i paesi latinoamericani - Glusberg propone che in futuro il termine arte sia sostituito da

197 *Ibidem*, p. 113

198 *Ibidem*, p. 113

199 *Ibidem*, p. 113

tradizione²⁰⁰, espressione più equa per rappresentare il coacervo insito nel passato storico-artistico di ogni ambiente.

Secondo, caratteristica essenziale di tale arte è la “permanente referencia a la realidad de su contexto, es decir, a sus condiciones de producción”²⁰¹. Specifico che Glusberg scrive “condizioni di produzione” ma soprattutto intende negare che ci debbano essere per forza dei riferimenti concreti alla realtà: che l’opera d’arte latino-americana contenga referenti *denotativi* è facoltativo mentre non lo è per i riferimenti *connotativi* (le sue condizioni di produzione), che per Glusberg sono sempre esplicitati nella trama retorica delle opere del continente.

Altri tratti comuni²⁰² di tale arte citati nel volume sono: la permanente rivelazione del processo creatore e delle sue cause sociali, variazione sul tema di quanto appena detto ma riferito stavolta anche alla rottura della “quarta parete” tra creatore e consumatore, al riguardo della fase di concezione/produzione dell’opera; la posizione critica e di-svelatrice nei confronti delle storture insite nel mondo mercantile e commerciale dell’arte tradizionale; l’interesse degli autori per la società in cui vivono, che si evolve in un desiderio di comunicare con il pubblico e coinvolgerlo ma allo stesso tempo cercando di evadere dall’intrusione dei tradizionali intermediari del mondo artistico. In ultimo preferiscono produrre invece che riflettere a priori, definendo categorie teoriche in cui porre le opere o deliberando sul carattere filosofico delle loro opere. Non è, per Glusberg, un’assenza di riflessione o pensiero critico ma una posizione: “conciben el arte como algo que *debe ser hecho*, antes que como algo que *debe ser dicho*”²⁰³.

Per concludere, Glusberg riassume ancora una volta il modello retorico finale. Vi sono tre macro-domini, entro su cui si evolve e sviluppa storicamente un’opera d’arte. Il primo è quello del possibile, cioè quanto si può creare in un dato periodo storico, che possiamo anche definire come dominio della *Concepción*. Non è illimitato ma ristretto dalle condizioni sociali, politiche, economiche. È necessario ricordare come Glusberg rifiuta il mito del “eterno ritorno”, qui riferito concretamente all’identificazione da parte di alcuni studiosi di una ripetizione storica nella creatività, riscontrabile in base alla similitudine di forme (per esempio cita l’idea per cui l’happening è risurrezione di antichi rituali). Lui ritiene invece che, in quanto campo delle possibilità suscettibili di essere concepite, l’unico elemento permanente storicamente nell’arte sia la trasformazione qualitativa: se accettiamo il concetto di concezione produttiva

²⁰⁰*Ibidem*, p. 114

²⁰¹*Ibidem*, p. 108

²⁰²*Ibidem*, p. 104-105

²⁰³*Ibidem*, p. 105

dell'arte, “lo único que se repite es el cambio²⁰⁴.” Secondo dominio è quello della realizzazione estetica, anche definibile della *Manifestación*, nel quale si realizzano in concreto alcuni tratti del primo e ove si possono vedere in azione le leggi interne ed esterne dell'opera, ossia le sue condizioni di produzione. Qui è importante la *contextualización*²⁰⁵, ossia lo studio delle relazioni dell'oggetto con opere dello stesso periodo e con il contesto storico in cui è inserita (campi differenziali dell'opera). Il terzo dominio è quello della ricezione estetica, anche definibile della *Fruición*, in cui avviene il consumo e si realizza la dimensione comunicativa dei segni. Serve sempre ricordare che i segni sono anche istituzioni sociali e per questo posseggono tale dimensione.

A partire da un insieme di sequenze discorsive è possibile poi realizzare una “maglia” di effetti estetici, studiando le somiglianze tra i sistemi metaforici e metonimici delle singole opere e confrontando tra loro le esperienze artistiche di stessi discorsi artistici o di stessi periodi storici. Il risultato sarà uno schema in cui a livello orizzontale (diacronico) si incontreranno le sequenze di un simile discorso artistico mentre a livello verticale (sincronico) saranno accomunate le sequenze in base a diversi discorsi estetici coesistenti storicamente. Si potrà poi elaborare la mappa che permetta di indagare il processo di produzione e consumo dell'arte, oggetto vero e proprio della sociosemiotica della produzione artistica.

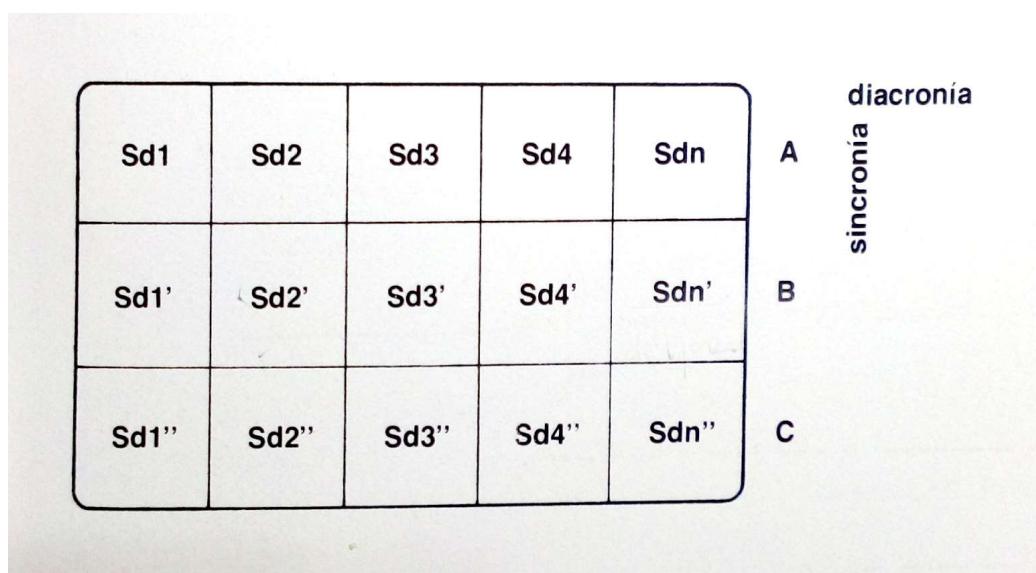


Fig34 Schema dei discorsi artistici secondo asse sincronico (y) e diacronico (x).

²⁰⁴Ibidem, p. 125

²⁰⁵Ibidem, p. 126

4.6 Breve riflessione critica

Il lavoro di Glusberg, visto nella sua completezza, poneva degli spunti molto interessanti per approcciare l'arte contemporanea. Il recupero di concetti e principi da più discipline differenti, tutte in rapido sviluppo nel periodo in cui scrisse, lo portarono a elaborare una teoria semiotica complessa per trovare una soluzione al problema dell'analisi critica dei movimenti artistici contemporanei, questione difficile da affrontare per il cambio radicale di paradigma che, già da inizio Novecento e poi rinfocolato dopo la fine della seconda guerra mondiale, questi movimenti imposero sull'intero sistema tradizionale di percezione, approccio e valutazione dell'arte, a partire dall'occhio del pubblico comune fino allo sguardo del mondo istituzionale. Non intendo entrare in merito alla discussione sulla correttezza o meno degli assunti, vorrei invece segnalare brevi spunti di riflessione in merito alla applicazione dei principi.

Il punto focale è quando Glusberg afferma l'esistenza di una problematica latino-americana. Questo tema è molto affascinante perché si rifà naturalmente al tradizionale dibattito in quest'area intorno al tema della "identità" del continente e alla sua definizione di fronte al pericolo che la dipendenza culturale coloniale e post-coloniale e l'assimilazione di paradigmi esterni, come quelli occidentali, comportano per la preservazione dei valori e modelli propri del continente. L'approccio di Glusberg prova ad aggiornare questo dibattito affrontando i sostenitori del folklorismo sud-americano, della chiusura intorno a principi e tradizioni del passato autoctono, accusandoli di essere retrogradi e incapaci di confrontarsi apertamente con il resto delle tradizioni culturali, causando perciò un declino della forza creatrice del continente, sprecata e sopita se dedita solo a un recupero archeologico di tradizioni "scomparse". Il fatto che giunga a bollare l'esistenza di concetti come arte latino-americana o statunitense e altri, in generale di arte continentale, dimostra quanto sia forte il tentativo suo e del CAYC di accettare positivamente lo sviluppo socio-culturale globale, prendendolo come un'occasione per integrarsi nell'attualità artistica internazionale ma conservando i tratti e i problemi del loro mondo di origine.

Tuttavia, l'affermazione di questa idea comporta anche dei problemi, perché denota nel critico la presenza degli errori ideologici che in parte affronta. Per giustificare il concetto Glusberg adduce diverse motivazioni, riconducibili a un'idea di arte prodotta nel continente accomunata dall'essere sociale, che fa del riferimento alle proprie condizioni di produzione - e di conseguenza alla propria realtà socio-culturale - una base fondante. Tuttavia, secondo il suo schema teorico, ogni opera contiene i riferimenti a queste condizioni, a seconda dell'immaginario di ogni creatore. Manca cioè una vera e propria motivazione

che spieghi il perché Glusberg scelga certe caratteristiche per la sensibilità sud-americana e non altre; mi spiego meglio. Non esiste concretamente una motivazione scientifica o, almeno, estetica, che spieghi perché per lui questa produzione possegga tali caratteri; quando usa degli esempi, introduce singolarmente gli artisti e a ognuno assegna una breve definizione delle opere compiute, senza però che da ciò sia evidente il motivo per cui tutti loro dovrebbero essere accomunati dalle peculiarità astratte da lui addotte che, allo stesso tempo, potrebbero essere applicate universalmente agli artisti di qualsiasi ambiente, sempre rifacendoci a quanto illustrava. Ciò che da parte sua non è presente, quindi, è una costruzione logica e motivata che esplichi in maniera approfondita il perché scelga certi caratteri e non altri per la problematica latino-americana; da un'ottica esterna, esse sembrano provenire da una posizione idealista e non analitica, da una visione platonica del problema del continente, contraddicendo le critiche da lui rivolte più volte verso l'idealismo e l'approccio fenomenologico ai problemi artistici.

È una contraddizione che mina, secondo me, l'applicazione al problema latino-americano che dà della sua teoria. L'assenza di motivazioni pone infatti diverse domande sulla concretezza della visione di Glusberg: perché gli elementi da lui indicati non potrebbero valere allo stesso modo per l'espressione regionale di altri continenti o paesi? La loro astrattezza sembrerebbe applicabile anche al di fuori della sua proposta e non vi è nulla che invece giustifichi la loro assegnazione particolare. Perché rimanere legati al concetto di latino-americano o asiatico, quando questi vengono posti accanto al concetto di statunitense e non di europeo o nord-americano? Ancora, perché conservare una concezione così ampia di Sud America, quando lui stesso dichiara le grosse differenze esistenti tra i paesi, e non cercare di proporre un concetto di problematica applicato ai singoli stati nazionali? Se trovare elementi comuni in un contesto enorme è questione molto complessa, non vedo il motivo per cui lui non scriva che sono da affrontare prima di tutto le problematiche singole, in cui è più facile individuare contesti simili, e poi cercare di riunirle in modo più specifico e concreto in base alle macro-regioni. Questo passaggio mancante portarsi a chiedersi se Glusberg abbia pensato la disciplina in tal modo o se, invece, abbia soltanto pensato di tracciare una sovra-struttura tra i paesi in base a modelli semiotici.

Di conseguenza la lettura del volume pone in dubbio il fatto che la problematica latino-americana, come da lui presentata, sia effettivamente correlata a una comprensione concreta dei diversi problemi del continente. Sembra invece che ne erediti visioni riduttive e semplificate, che nella tradizione storiografica occidentale han sempre avuto riscontro positivo per la facilità di approccio e valutazione delle questioni di un mondo difficile, se affrontato fuori

dagli schemi post-coloniali. Pare strano che un intellettuale come Glusberg, studioso eclettico e onnivoro, non abbia compreso la necessità di uno studio e approccio prima singolo che collettivo a causa delle differenze profonde del continente, per non ridurre un enorme territorio geo-culturale a una monovisione astratta e forzosamente unitaria. La somiglianza tra il suo riduzionismo e le visioni occidentali dell'America Latina può essere invece spiegata dalla esterofilia del critico, dalla sua forte fascinazione per il mondo artistico occidentale in sé, dimostrato dal suo atteggiamento cosmopolita. Questi suoi tratti caratteriali confermano la fonte del suo modo di pensare la questione.

A tal proposito, è interessante analizzare il punto in cui parla della vittoria del primo premio alla Biennale di São Paulo da parte del Gruppo CAYC, nel 1977, di cui dicevo prima. Fa un'interessante aggiunta, a pagina 153, in cui riporta che quella è stata la prima vittoria latino-americana alla Biennale brasiliana nei suoi primi 27 anni di vita. La cosa che, secondo me, è implicita nel suo sottolineare tale aspetto della vittoria è che, per lui, il mondo internazionale riesca attualmente a riconoscere il valore di queste proposte maggiormente rispetto a prima grazie all'evoluzione apportata dell'universalizzazione dei linguaggi artistici, visto che sottolinea anche il fatto che i giurati possono valutare “*objetos artísticos alejados de su ámbito cultural y producidos en condiciones que les son relativamente desconocidas*²⁰⁶” (quindi, indirettamente, i giudici riescono a comprendere il loro valore attraverso ciò che conoscono, l'aspetto formale). Se la mia ipotesi è corretta, Glusberg mancherebbe stranamente di arguzia nel non notare come in quel momento storico una maggior attenzione o comprensione di un fenomeno non occidentale non doveva essere per forza dovuto alle ragioni da lui scritte. Nel pensare così dimentica il peso che i fattori moda ed esotismo ricoprono nelle logiche di promozione e mercato dell'arte, specialmente da dopo gli anni '60; in più già in quegli anni c'è una volontà forte e in rapida crescita da parte del mondo internazionale per spingersi a una maggior apertura verso gli eventi e le esperienze non occidentali. È inoltre utile notare che Glusberg sottolinea la nazionalità dei giurati o meglio, sottolinea che nella giuria la presenza latino-americana era ridotta a due: con questa indicazione sembra quasi voler affermare che l'apprezzamento quella volta aveva raggiunto più paesi ed era uscito dal continente. Aggiunto alla nota sulla prima vittoria latino-americana, la sensazione è che Glusberg volesse indicare che l'apprezzamento era stato per la prima volta unanime e, data la lontananza tra i diversi paesi, fosse un evento rivoluzionario rispetto alle precedenti Biennali, che quindi dipendeva solo dalla qualità superiore della loro proposta rispetto a quelle del passato e non da relazioni di conoscenza e amicizia (come potevano esserci tra giurati

²⁰⁶*Ibidem*, p. 113

latinoamericani). I cinque giudici, oltre che da Brasile e Argentina, provenivano dal Giappone, dall'Italia e dagli Stati Uniti, tutti paesi con cui il critico e il CAYC avevano buoni rapporti e relazioni e in cui avevano esposto. Questo fa pensare che il gruppo CAYC fosse già conosciuto da queste persone; è possibile ipotizzare allora che nel 1977 il rapporto tra giurati e proposte provenienti dal Latino America non fosse la stessa degli anni precedenti, in cui magari la conoscenza previa di artisti e gruppi non era stata pari a quella del CAYC nel 1977. Non vuol dire che la loro vittoria non fu meritata o dipesa dalla loro qualità, semplicemente vorrei sottolineare che l'implicito punto di vista e la valutazione che traspare nell'uso delle parole da parte di Glusberg è da ridurre almeno in parte. L'insieme di queste ragioni, quindi, mi porta a ritenere che l'applicazione concreta della teoria operata da Glusberg per analizzare in modo innovativo il problema latino-americano soffra della mancanza di alcuni punti fondamentali per giustificare le sue particolari scelte o proposte per definire il problema. Più che una teoria, la sua prova applicativa sembra un'altra espressione artistica del gruppo CAYC e della loro lettura degli eventi.

In ultimo vorrei aggiungere un'osservazione sul *conceptualismo ideológico* come categoria omni-comprensiva e non tendenza precisa. A pagina 97 Glusberg fa un elenco di artisti sud-americani, dividendoli e raggruppandoli in base alla tematica principale dei loro lavori. La cosa interessante da notare è che, sotto la categoria di *conceptualismo ideológico*, il critico elenchi unicamente gli artisti U. Carrión (messicano), C. Perna (venezuelano), Lea Lublin (argentina ma residente a Parigi). I diversi artisti afferenti al Grupo CAYC, invece, compaiono sotto altre distinzioni, come per esempio problematica di natura etica e morale (González Mir), allusione alla regione economica (Marotta), immaginario archeologico (Bedel). Il fatto che Glusberg, invece di raggruppare a priori gli artisti sperimentali latino-americani sotto la categoria generale di *conceptualismo ideológico* e poi dividerli su base tematica, scelga di applicarla solo a certi artisti nello specifico, secondo me è una conferma indiretta del fatto che questo concetto non indichi un'uniformità formale precisa e ristretta, come per una tendenza artistica, idea che ho espresso nei capitoli precedenti. Come già detto, l'arte concettuale occidentale/anglosassone si presta a essere facilmente compresa entro i limiti di un'etichetta precisa, nonostante le differenze presenti tra artisti e opere, perché le matrici dei lavori afferenti sono evidenziabili in modo più netto e constano di una uniformità di approccio stilistico maggiore. In America Latina, invece, il *conceptualismo* non rappresenta una tendenza precisa e ristretta ma invece è un modo di pensare che, come definizione, si potrebbe applicare a tutte le esperienze e artisti citati da Glusberg in quella parte del libro.

Concettuale è la *forma mentis* con cui si affronta l'opera artistica, non una particolare ricerca retorica o formale; per questo le tendenze più disparate in Latino America degli anni '60 e '70 possono ricadere sia dentro singole inclinazioni con cui presentano affinità (arte concettuale, body art, happening...) sia dentro una generica categoria come il *conceptualismo ideológico*, che Glusberg declina anche nei termini di arte processuale, di nuovo una definizione generica e molto ampia per includere attività accomunate da questo spirito. Anche per questo nelle composizioni di stampo concettuale dell'America Latina non scompare forzatamente l'oggetto ma, anzi, si procede a un suo recupero in ottica polemica, proprio perché lo spirito comune è diverso da quello che anima gli artisti occidentali, puntando a riflettere su concrete categorie sociali e politiche, non solo sull'arte e i suoi problemi.

Per tali ragioni ritengo che la classificazione formale che Glusberg stila qui sia una conferma indiretta di quanto da me ipotizzato: divisioni stilistiche proprie a seconda del genere di ricerca formale privilegiato da ogni artista e una categoria generale per racchiudere molte sotto-classi, accomunate però da uno stesso spirito di riflessione filosofica, riflessione e critica sociale, spinta comunicativa, appropriazione del reale. Glusberg, per me, non sbagliava a riflettere in merito ai tratti di una problematica comune a livello continentale ma si è fermato prima di trovare delle risposte adeguate a rispondere alla domanda, dimenticandosi anche della necessità di avere un'analisi a livello regionale prima di giungere ad affrontare un problema di scala maggiore.

5. 1969-1980: Opere e mostre principali del Grupo CAYC

Per concludere questo lavoro illustrerò il percorso espositivo a cui il Grupo CAYC partecipò negli anni '70 del Novecento, in particolare per mettere in luce l'evoluzione delle riflessioni collettive tramite le quali si presentarono come gruppo. Ripartirò il loro percorso in tre blocchi cronologici, intorno alle esposizioni chiave di ognuno di essi²⁰⁷.

5.1 1969-1972: *Arte de Sistemas*, I e II

Il primo periodo che si può separare corre dal 1969 al 1972 e si incentra intorno a due mostre accomunate dal titolo, o argomento tematico, *Arte de sistemas*. Non essendo limitate ai loro precisi anni, le date permettono di includere anche le attività loro antecedenti e quelle subito correlate: il 1969 fu l'anno della prima esposizione organizzata dal CAYC mentre il 1972 si concluse con una mostra, che sforò anche all'anno successivo, direttamente legata alle due edizioni di *Arte de sistemas*. Non sono riferimenti stringenti nemmeno nei confronti del Grupo de los Trece, poiché si formò coscientemente solo nell'autunno del 1971, tuttavia ritengo che le ragioni della loro fondazione si intreccino in modo indissolubile a quanto fatto negli anni precedenti nel Centro e non siano perciò divisibili.

Tralasciando quanto compiuto anterioriamente alle due mostre e non imparentate a queste, di cui ho già accennato nei capitoli precedenti, si può dire che *Arte de Sistemas* furono due esposizioni tenute a Buenos Aires, in Argentina, tra il 1971 e il 1972, organizzate da J. Glusberg attraverso il CAYC, e che poi furono replicate in diversi ambienti europei (come Londra, Parigi, Amberes in Belgio, Ferrara, Copenaghen²⁰⁸) tra il 1974 e il 1976. Le due mostre furono pensate come un enorme impianto di informazione-promozione-aggiornamento per portare in Argentina, riunite in un singolo impianto logico-spaziale a favore di fruizione, tutte le ultime tendenze estetiche internazionali così da permettere al paese e ai suoi artisti di confrontarsi con le novità artistiche più all'avanguardia (un obiettivo che si vede già in atto in *Arte y Cibernetica* del 1969, mostra che propone arte cibernetica o "tecnologia artistica" negli stessi anni in cui si inizia a sperimentarla globalmente, e che proseguirà negli anni con lo spazio offerto alla video art). Il criterio critico, che riassumerò dopo aver tratteggiato i dati storici, si rivede con chiarezza nelle parole che Guillermo

²⁰⁷Le immagini di questo capitolo si trovano nella sezione "Appendice", in fondo alla dissertazione, visto il loro ingente numero, per evitare di interrompere eccessivamente la lettura.

²⁰⁸J. GLUSBERG, *Arte en la Argentina*, p. 113

Whitelow, direttore del Museo de Arte Moderna di Buenos Aires, pronunciò alla presentazione della prima mostra:

se debe al magnifico esfuerzo del Centro de Arte y Comunicación, el cual, en la persona del critico Jorge Glusberg, su director, cuenta con un organizador poco común. [...] Nos encontramos aquí con un vasto gesto informativo que, desde lo conceptual a lo cibernetico, no apela a un contemplador en busca de sublimaciones estéticas sino a un testigo lúcido de problemas contemporáneos y de investigaciones que tienen mucho que ver con la metodología²⁰⁹.

Il modello di indagine fu portato per la prima volta in luce in *De la figuración al arte de sistemas*, organizzata nel Museo Emilio Caraffa di Córdoba dal 14 al 31 agosto 1970 e poi replicata (espandendo il numero di artisti presentati) a Londra nel febbraio del 1971, al Camden Arts Center, grazie alla conoscenza tra Glusberg e Charles Spencer, direttore dell'istituzione²¹⁰. In questa mostra vennero presentate opere degli argentini L. Benedit, N. G. Uriburu e E. A. Vigo, accomunati dall'idea che in quegli anni la ricerca artistica si stesse spostando da un più classico versante figurativo, racchiuso entro i confini chiari di uno spazio pittorico/scultoreo definito e ancora riflesso in scelte formali che trovavano base comune in materiali, strumenti e supporti artistici tradizionali, a una produzione sperimentale che usciva da questi confini e si inseriva nella realtà in maniera più incisiva, provando soluzioni estetiche nella spazialità estesa della realtà circostante e con nuovi materiali e strumenti di lavoro. In questa logica, dei tre artisti non erano presentati solo fotografie o costruzioni sperimentali ma anche tele e disegni, che permettevano di illustrare la transizione logico-formale in corso. Benedit presentò i suoi "sistemi", sia come progetti che come foto, complesse creazioni di ambienti animali in cui, come un artista-scientista o un artista-antropologo, sottoponeva a test gli abitanti del modello per studiarne comportamenti e azioni in risposta a degli stimoli (per esempio porre 4000 api di un alveare davanti all'opzione di volare da fiori veri o artificiali). I suoi lavori si incentravano sull'osservazione empirica, non speculativa, per evidenziare le risposte sociali dei soggetti e delle comunità da lui ricreate; l'aspetto artistico si trovava in questo suo studio non strettamente scientifico, che metteva in scena delle proposte dai tratti essenziali e "primitivi" (in quanto al lavoro con stimoli e

²⁰⁹G. WHITELOW, *Transcript of remarks delivered at the inauguration of the Arte de Sistemas exhibition, July 19, 1971*, Buenos Aires, Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes [ICAA 747968]

²¹⁰M. J. HERRERA, *Arte de Sistemas: el Cayc y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977*, p. 59

sfide basilari, deprivate da sovrastrutture socio-culturali, attraverso gli animali²¹¹) per rintracciare uno stimolo intellettuale, che spingesse la ricerca intellettiva e artistica sulla natura umana. Uriburu presentava alcuni oli secondo i dettami della pop-art e le fotografie delle sue famose colorazioni di fiumi (dalla Senna ai canali di Venezia e New York), effettuate spargendo chili di sodio fluorescente nei fiumi. Intento dei suoi lavori sperimentali era dimostrare la pienezza che possiede la percezione di un oggetto comune, quotidiano, nel suo spazio visivo naturale. Trasfigurare in modo effimero con il colore un oggetto permette a questo di riacquistare attenzione da parte di chi lo vive costantemente e che nel quotidiano non lo nota per abitudine, favorendo una riscoperta naturale degli elementi più semplici che la vita umana ha intorno. La temporaneità di queste esperienze, documentabili poi solo con fotografie, non impediva all'artista di esprimere una forte vitalità diretta ai suoi spettatori, involontari e non, e duratura per il tempo in cui queste attività restano visibili; non era importante la durevolezza dell'opera quanto l'effetto che l'azione artistica sapeva compiere, effetto che (seppur in minor tono) gli scatti avrebbero poi ricordato in futuro. Vigo è invece figura interessante per la sua capacità eclettica di lavorare sia in ambito figurativo sia in ambito poetico e per questo assurge oggi a emblema di quel genere di *conceptualismo* che non prendeva le distanze dall'oggetto, che giocava con le parole come un poeta o un filosofo ma che le rimetteva a servizio dell'esperienza artistica, magari usandole concretamente in forma materiale, che spingeva la produzione e la costruzione di progetti in bilico tra più campi culturali. Nella sua produzione poesia e arte si mescolavano in opere in cui la parola scritta diveniva oggetto tridimensionale, installato come lavoro estetico a sé stante con ancora i tratti dell'elaborazione poetica. Era allora l'esempio perfetto dei tentativi, da parte degli artisti, di sfuggire ai limiti tradizionali dell'opera d'arte, per arrivare a includere non soltanto la parola o la filosofia o l'atto fisico bensì tutte le possibili forme di espressione in un insieme estetico nuovo, con alla base una concezione "processuale-concettuale" e una libertà espressiva che metteva in difficoltà la sensibilità estetica di chi guardava l'opera.

È importante citare questa mostra perché fu il primo passo concreto e autonomo dell'elaborazione del concetto di *arte de sistema* all'interno del CAYC, nel mentre che si presentavano a Buenos Aires mostre internazionali sulle ultime tendenze in voga e se ne respiravano gli stimoli tematici. Tutto l'insieme di spinte, confluì inizialmente in *De la figuración al arte de sistema*, giunsero nel 1971 all'esibizione autonoma con titolo *Arte de Sistemas*²¹². Era stata pensata da Glusberg per l'invio alla Biennale di São Paulo ma, ascoltando le proteste verso il

²¹¹ *De la figuración al arte de sistemas. Catalogo*, Buenos Aires, CAYC, agosto 1970 [ICAA 761141], p.7

regime brasiliano mosse da parte di numerosi artisti che avevano promosso il boicottaggio della Biennale fin dal 1969, il progetto venne abbandonato²¹² e per l'esposizione si ripiegò su Buenos Aires. Inaugurata il 19 luglio del 1971, durò per circa un mese occupando più piani del Museo de Arte Moderna di Buenos Aires; le personalità invitate furono 101, sia internazionali sia argentine²¹³, un'ampia selezione che ricoprì un vasto numero di pratiche e questioni artistiche. Coloro che pochi mesi dopo avrebbero fondato il Grupo de los Trece portarono queste opere. Benedit espose *Laberinto Invisible (experiencia de aprendizaje con participación del público)*, in cui il pubblico era invitato a partecipare, una persona per volta, a un labirinto creato con raggi di luce in cui doveva giungere alla fine senza commettere errori. Ogni attraversamento di un raggio corrispondeva a un'infrazione, segnalata dal suono di un allarme, e il partecipante poteva continuare a provare fino a giungere correttamente alla fine, dove lo attendeva in premio la visione di un *oxolote mejicano*, un anfibio il cui fascino stava nell'essere considerato correlato all'evoluzione dell'essere umano. L'interesse dell'artista stava nel mettere alla prova il fruitore, proponendo un percorso dal quale era poi possibile ricavare una curva di apprendimento media della risoluzione del tragitto, riflettendo sui limiti della capacità umana di superare un ostacolo basato sul *trial and error*. Nell'altra opera presentata, *Laberinto animal*, metteva sotto osservazione il comportamento animale all'interno ancora di alcuni labirinti, in cui gli animali (ratti bianchi, pesci, formiche) erano spinti a reagire a diversi stimoli. Da questi deduceva l'esistenza di due categorie di comportamento animale, quella del "territorio" e quella di

212 *El bazar de sistemas*, "Análisis", n. 541 (Luglio 1971), pp. 60-61 [ICAA 747124], p. 60

213 Argentina: Luis Benedit, Mirtha Dermisache, Antonio Dias, G. Dignac, Gregorio Dujovny, Nicolás García Uriburu, Carlos Ginzburg, Jorge González Mir, Victor Grippo, Uzi Kotler, David Lamelas, Lea Lublin, Jorge Luján Gutierrez, Mario Mariño, Vicente Marotta, Marie Orensan, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Héctor Puppo, Juan Pablo Renzi, Juan Carlos Romero, Clorindo Testa, Trotta, Edgardo Antonio Vigo. Austria: Otto Beckmann. Canada: David Askevold, Richard Jarden. Colombia: Bernardo Salcedo. Cecoslovacchia: Eugene Brikcius, Stanislav Filko, Dusan Klimes, Jiri Kocman, Josef Kroutvor, Petr Stembera, Jiri Valoch. Francia: Christian Boltanski Jochen Gerz, Alain Jacquet, Kirili, Jean Michael Sanejouand, Bernard Venet. Germania: Jürgen Claus, Herbert Franke, Klaus Groh, Olaf Hanel, Hans Haacke, Georg Nees, Tim Ulrich. Giappone: Arakawa, On Kawara. Italia: Vito Acconci, Auro Lecci, Mario Merz, Mauricio Nannucci, Franco Vaccari, Gilberto Zorio. Olanda: Stanley Brown. Peru: Rafael Hastings. Puerto Rico: Kozana. Regno Unito: Sue Arrowsmith, Ian Breakwell, Stuart Brisley, James Collins, David Dye, Barry Flanagan, Ken Friedman, Hamish Fulton, Gilbert & George, Peter Kuttner, John Latham, Richard Long. Spagna: Manuel Barbadillo. Sudafrica: Ian Wilson. U.S.A.: Eleanor Antin, Walter Ave, John Baldessari, Robert Barry, Mel Bochner, Donald Burgy, Don Celender, Christo, Agnes Denes, Terry Fox, Dan Graham, Douglas Huebler, Peter Hutchinson, Allan Kaprow, Michael Kirby, Joseph Kosuth, Christine Kozlov, Alexis Rafael Krasilovsky, Less Levine, Charles Mattox, Dennis Oppenheim, Nam June Paik, Dorothea Rockburne, Ed Ruscha, Richard Serra, John Van Saun, Lawrence Weiner. CAYC, *Arte de Sistemas en el Museo de Arte Moderno (GT54), June 28, 1971. Typed exhibition announcement*, Buenos Aires, Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes [ICAA 747665]

“esplorazione”, antitetiche tra loro ed entrambe connesso al rapporto dell’animale con il suo contesto spaziale. Serviva poi a indagare i limiti del raziocinio, ossia cercare di comprendere come il ragionamento animale vari rispetto a quello umano, influenzato nelle sue scelte dalla cultura e dalla società²¹⁴. Dujovny presentò un’esperienza di *Rayos Laser*, accompagnati da musica, in cui riproponeva gli studi che aveva iniziato negli anni precedenti sulle qualità della luce come mezzo artistico grazie al supporto di specchi tubi e minerali. Ginzburg presentò due opere: la prima fu *Tierra* e consisteva nel piazzamento di un cartello con la scritta *Tierra* su un suolo di fronte al museo, che poteva essere letto nella sua interezza solamente andando al nono piano del museo, la seconda fu una documentazione in merito a 18 lavori di Land Art realizzati nei due anni precedenti. Tutti i suoi lavori giocavano sulla possibilità di realizzare arte oltre lo spazio museale, permettendo di superare i convenzionali limiti dello spazio espositivo e i problemi che comportavano. Rifletteva poi sul problema della “proprietà”, tema caro al mondo capitalista che l’appropriazione concettuale compiuta con il posizionamento di un suo lavoro metteva in questione: il suo era un uso temporaneo del terreno, un’appropriazione regolare, una appropriazione indebita?²¹⁵ Il rimando al problema semantico tra terreno naturale e opera, la quale si limitava a ri-affermare linguisticamente quanto aveva intorno, ricordava inoltre l’arte concettuale e le riflessioni in merito al rapporto tra oggetto reale, sua rappresentazione e sua definizione. González Mir presentò *Piedra*, una pietra posta su un piedistallo sotto vetro accompagnata da una spiegazione in merito alla sua provenienza e al suo impiego da parte dell’uomo, con l’esito così di sottolineare la dialettica tra Natura e Attività Umana, permettendo di osservare un oggetto semplice sotto diverse prospettive, a seconda di chi era l’osservatore e di quale era l’obiettivo dietro alla sua osservazione, ma che infine portava sempre a rievocare la natura primigenia di questi oggetti. Espose poi *5 wats en 200 wats*, in cui una lampadina da 200w era attaccata a una corrente di soli 5w, operando contraddittoriamente in un regime di sotto-energia. Questo contrasto, secondo Glusberg, alludeva al contesto di sotto-sviluppo sociale delle società in cui l’energia umana opera sotto la sua potenzialità per la contrazione di risorse che ne mina la base, impedendo un totale sviluppo di queste possibilità sociali e personali²¹⁶. Sempre sul tema delle potenzialità in essere, Grippo espose invece *Analogía*, in cui proponeva una patata attaccata a un misuratore di tensioni elettriche per constatare la capacità di produrre energia da parte del tubero, se trasformato adeguatamente con una

²¹⁴ J. GLUSBERG, *Arte en la Argentina*, p. 145-146

²¹⁵ M. J. HERRERA, *Arte de Sistemas: el Cayc y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977*, p. 29

²¹⁶ J. GLUSBERG, *Arte en la Argentina*, p. 161-162

semplice reazione scientifica. A tale lavoro, proposto in diverse versioni (come in un sistema di 40 patate interconnesse a un solo voltmetro), accluse in un piccolo catalogo una spiegazione delle relazioni che intercorrevano tra patata e coscienza umana:

1 Papa: (vez quíchua) Nombre primitivo de la papa que aún se en España y en toda América. Tubérculo: papa de apio, fam. paparrucha. Fig. y fam. Cualquier especie de comida. Sopas blandas y puches. Papa de caña o real; aguaturma: Planta compuesta comestible. América Central: Papa del aire. Ñame cimarrón. Chile, papa espinosa. Bolivia, papa lisa, ulluco. 2 Función cotidiana de la papa: Alimentación básica. 3 Ampliación de la función cotidiana: Obtención de energía eléctrica (0.7 volt. por unidad).

1 Conciencia: Conocimiento, noción. Deriva del latín *conscientia*. Sentimiento interior por el cual aprecia el hombre sus acciones. Nuestra conciencia es nuestra jura. Moralidad - integridad. En sentido figurado: libertad de conciencia, derecho que reconoce el Estado a cada ciudadano de pensar como quiera en materia de religión. 2 Forma cotidiana de la conciencia: conciencia individual. 3 Ampliación de la función cotidiana: obtención de conciencia de la energía.²¹⁷

L'obiettivo del lavoro artistico-scientifico di Grippo era la dimostrazione della correlazione tra la coscienza umana e la patata, in quanto entrambe capaci di superare il loro stato iniziale attraverso la modifica e la trasformazione parziale della propria natura, arrivando a conseguire la produzione di energia. Questo sottolineare le potenzialità si tingeva poi di anima latino-americana, nel merito che l'aver scelto il tubero (alimento del continente) corrispondeva al chiaro intento di riferirsi alle capacità insite nell'umanità dell'America del Sud, che possedeva come le patate la capacità di ampliare il proprio stato e conseguire nuovi stimoli e nuove opportunità grazie alla natura amplificata. Marotta espose *Proyecto para una república democrática*, proposta in cui esponeva la possibilità (e speranza) per una nazione futura di ottenere un sistema politico diretto e democratico grazie alla consultazione diretta del popolo, con l'uso delle nuove tecnologie informatiche; questa proposta vedeva, nel nuovo mezzo informatico, la possibilità per l'umanità di riappropriarsi democraticamente delle sovra-strutture politiche e di tornare a influenzarle in maniera più incisiva, superando i problemi insiti nella rappresentanza politica che disattendeva i problemi di alcune fasce della società. Pazos, con l'aiuto degli amici Puppo e de Luján Gutiérrez, espose in mostra *Secuestro*, comunicato giornalistico in merito

²¹⁷ V. GRIPPO, A. PELLEGRINO, A. PORTILLOS, *Arte de Sistemas: 3 Proposiciones*, Buenos Aires, CAYC, 1971 [ICAA 746904], p. 6

al finto sequestro da loro effettuato di Jorge Glusberg, rivendicato come affermazione di centralità e importanza nella comunità, fondamentale per “participar en la construcción de una nueva comunidad, en la que lo fundamental será el amor, la paz, la libertad, la igualdad²¹⁸”; *Cementerio*, in cui un gruppo di dieci croci bianche (che avevano scritto sopra ognuna un concetto astratto come Libertà, Pace, Immaginazione) erano fatte pendere dal soffitto e, in mezzo allo spazio loro sottostante, erano posti trenta sacchi di terra, rappresentazione di un cimitero per concetti disattesi; *La cultura de la felicidad*, ossia delle maschere di cartone bianche e con un sorriso disegnato sopra che erano distribuite ai visitatori, obbligati a indossarle nella sala di esibizione. Il messaggio di critica politica giungeva attraverso la declamazione delle regole di comportamento e delle leggi da seguire in quello spazio per evitare aspre punizioni, firmate dai tre artisti riuniti in triumvirato:

- 1) AMARAS AL TRIUNVIRATO SOBRE TODAS LAS COSAS Y A CADA UNO DE LOS MIEMBROS COMO A TI MISMO
 - 2) NO TOMARAS EL NOMBRE DEL TRIUNVIRATO EN VANO!
 - 3) SANTIFICARAS SUS FIESTAS Y DIAS DE GUARDAR
 - 4) HONRARAS A SUS SUPERIORES
 - 5) NO LOS MATARAS
 - 6) NO DESEARAS A SUS MUJERES
 - 7) NO LOS ROBARAS
 - 8) NO LES MENTIRAS
 - 9) NO LES PROTESTARAS
 - 10) NO CODICIARAS LOS BIENES ADQUIRIDOS POR NINGUNO DE ELLOS
- EL TRIUNVIRATO: Jorge de Luján Gutiérrez - Luis Pazos - Héctor Puppo²¹⁹.

In alcune di queste esposizioni compaiono poi opere di Alberto Pellegrino entro il Gruppo. Lo cito soltanto ora in quanto, almeno formalmente, lo si trova inserito in alcuni cataloghi del Grupo de Los Trece, nonostante Glusberg nei suoi volumi posteriori non lo menziona nemmeno nei primi partecipanti del gruppo. Ritengo che fu incluso saltuariamente, senza concretamente farvi parte, perché aveva partecipato alla mostra del 1970 in Piazza Rubén Darío e perché orbitava per ragioni di amicizia intorno al CAYC. Alla mostra portò una “analisi storica”, una proposta di riflessione processuale in cui includeva lo spettatore nella

218 CAYC, *Ficha de obra de los artistas vinculados al Centro de Arte y Comunicación*, in J. GLUSBERG, *Arte de Sistemas*, Buenos Aires, CAYC, 1971 [ICAA 761657], p. 15

219 L. PAZOS, H. PUPPO, J. DE LUJÁN GUTIÉRREZ, *Experiencias realizadas: 1969-71 = Executed experiences: 1969-71*, in *Experiencias*, Buenos Aires, CAYC, 1971 [ICAA 745873], p. 6

elaborazione. Chiedeva allo spettatore di lavorare su due livelli diversi di esperienza, ossia di riflettere su un periodo storico in generale e poi sulla propria vita personale, per trovare delle relazioni e dei pensieri al riguardo. Prima domandava di farlo con l'epoca 1871-1971, ricercando relazioni con il proprio percorso, poi con il 1971-2071, di nuovo messo a confronto con la vita individuale, infine di relazionare le due riflessioni ed estrarne un pensiero, da comunicare all'artista perché ne traesse delle conclusioni sull'immaginario comune dei partecipanti, visti come punti di un ampio sistema di relazioni. Portillos espose *Partida Río Destino*, opera formata da 60 cilindri di alluminio 60 x 8 cm, chiusi ermeticamente e segnati da un numero progressivo, contenenti all'interno un *mensaje* per ciascuno. Questi cilindri dovevano essere gettati poi in un fiume nei dintorni. Lo scopo dell'artista era quello di ricreare il circuito semiotico "missione-messaggio-ricevente", attraverso l'azione fisica del "spedire" questi cilindri attraverso un canale di comunicazione, il fiume, e lasciarli al loro destino, essere ricevuti o meno²²⁰. Romero espose *Segmento A/B = 53.000 metros*, performance fotografica in cui illustrava con diverse fotografie lo spazio rettilineo con cui univa su una mappa il Museo de Arte Moderno di Buenos Aires e il Museo Provincial de Bellas Artes di La Plata, creando un rombo intorno a questo spazio e mappando questi luoghi attraverso fotografie, studiando così l'evolversi dell'ambiente espanso e le sue molte differenze, illustrando un micro-sistema simbolo della molteplicità del territorio argentino²²¹.

Nel 1972, sull'onda del successo di *Arte de Sistemas*, Glusberg e il CAYC decisero di replicare per riproporre una mostra che potesse proseguire il lavoro iniziato pochi mesi prima. *Arte de Sistemas II*, anche nota come *Arte e Ideología*, venne ampliata esponenzialmente e arrivò a dividersi in 3 rami: il primo, *Internacional*, vedeva esposte nel Museo de Arte Moderna opere di artisti internazionali (540 opere da 114 autori, per 24 paesi rappresentati), il secondo, *Argentina*, vedeva nelle sale del CAYC in calle Viamonte opere di argentini (oltre 260 opere per 80 autori), il terzo ramo era *CAYC al Aire Libre*, organizzata in plaza Robert Arlt con 60 creatori del paese. La prima parte fu inaugurata il 21 settembre per poi, nei due giorni successivi, essere seguita dalle altre due; a novembre l'impianto della mostra fu esposto al Museo di Bellas Artes in Cile, grazie all'appoggio del pittore Nemesio Antúnez, conoscente di Glusberg. Le prime due porzioni della mostra replicavano il progetto della prima *Arte de*

²²⁰M. J. HERRERA, *Arte de Sistemas: el Cayc y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977*, p. 30

²²¹J. GLUSBERG, *Retorica del arte latinoamericano*, p. 141-142

Sistemas, solamente allargando la quantità di contributi e personalità inserite e separando gli artisti argentini per dare loro miglior visibilità. Le figure del Grupo de los Trece, oltre a proporre alcuni lavori dell'anno precedente, esposero nuovi lavori (alcuni parteciparono con elaborazioni nuove solo nella terza parte). Benedit propose *Prototipo de Habitáculo Hidropónico*, ambiente in serra pensato per ovviare al problema della coltivazione proponendo una coltivazione priva di terra, ossia attraverso l'uso di una soluzione sintetica di acqua e sali minerali, una tentata soluzione empirica di risolvere problemi scientifici, con il tipico stile artistico-scientifico dell'artista. Dujovny propose *Vida Intrauterina*, nelle sue parole “La ilusión óptica llevada a la tecnología permite un movimiento ilusorio de la realidad²²²”, idea che lo porta a immaginare un lavoro cinetico che ricordi l'esistenza embrionale dell'uomo. González Mir pensò invece a *Propuesta en base a un esquema de los problemas de identidad humana*, in cui si richiamava al pensiero dello psichiatra David Cooper nel pensare ogni persona umana in base a delle dualità, rapporti di opposti che si estendono oltre alla personalità psichica e inficiano tutto il rapporto da soggetto e mondo esterno²²³. Nell'altra opera, inizio di una serie dal nome *Proceso de una agresión mal canalizada*, Mir rifletteva sull'energia umana e sul problema che si pone quando questa non viene canalizzata in attività e sentimenti positivi, finendo per esternarsi come potere negativo; le diverse versioni riflettevano sempre sull'antitesi tra risultato positivo e risultato negativo di una attività, giustapponendo le due possibilità antitetiche a cui l'energia può giungere e illustrando gli esiti di atteggiamenti violenti. Marotta presentò uno specchio di 1x2m recante la legenda: *Estoy preparado para el cambio?* In quest'opera l'artista poneva al centro dell'attenzione lo spettatore, recuperando il messaggio di impegno collettivo che già nel *Proyecto* del primo *Arte de Sistemas* esprimeva come proposito. Lo spettatore, posto di fronte alla sua immagine, era invitato ad accorgersi di come i tempi stavano mutando e di come era collettivamente richiesto un cambiamento personale, un cambio di ognuno per spingere oltre la “riforma politica” della società. Romero proseguì qui i progetti precedenti in *Linea recta entra las calles 24 de noviembre y dársena Norte e in Cálculo de probabilidades para uso popular*, opere in cui studiava nuovamente gli ambienti e gli spazi inseriti entro due punti geografici scelti o in cui affrontava calcoli probabilistici per presentare certi aspetti della vita quotidiana agli occhi della popolazione e permettere di afferrare una lettura diversa della realtà.

²²²J. GLUSBERG, *Ficha de obra de los artistas de la exhibición Arte de Sistemas II*, in J. GLUSBERG, *Arte de Sistemas II*, Buenos Aires, CAYC, 1972 [ICAA 761701], p. 4

²²³*Ibidem*, p. 7

La terza parte, invece, fu pensata come seconda edizione²²⁴ di *Escultura, follaje y ruidos*, mostra che si era tenuta nel novembre del 1970 nella plaza Rubén Darío. Questa volta l'esposizione fu organizzata in plaza Robert Arlt e voleva essere superamento della prima esperienza, utilizzando le opere che si rifacevano al concetto di "arte in quanto idea" come mezzo per esplicitare la realtà del contesto dei singoli artisti, connettendosi a nuove forme di comportamento e rapporto. L'obiettivo di dialogare con il pubblico di Buenos Aires, però, fu interrotto due giorni dopo l'inaugurazione a causa di due funzionari municipali che ritenevano che "No ha sido expuesto lo que nosotros tenemos definidamente dado como arte"²²⁵. La circostanza di dialogo aperto, sommata al problema del contenuto critico-politico di diversi lavori esposti, comportò la soluzione drastica, non la prima volta che accadde in quegli anni (nel 1968 si può ricordare il boicottaggio polemico da parte degli artisti di *Experiencias '68* dopo la censura dell'opera di R. Plate). Il Grupo de Los Trece propose alcune opere maggiormente vicine allo spirito di rottura e dialogo che lo spostamento in piazza presupponeva. Bedel presentò *Arriostramiento para una medianera*, un progetto per costruire una struttura di supporto che fungesse da collegamento tra alcuni edifici e andasse a formare l'immagine di una vela, espressione architettonica di libertà ma allo stesso tempo allusione, nel colore nero dei nastri, alla coercizione e censura, antitesi del desiderio insito nella forma animata dal vento. Dujovny presentò *Stop*, opera in cui una mano completamente nera intimava a un muro di parole di fermarsi, un muro composto da termini come "avanza, sigue, muevete" che rimandavano al dominio lessicale delle forze di polizia e all'uso della forza contro gli arrestati. Grippo, in collaborazione con Jorge Gamarra, si dedicò a *Construcción de un horno popular para hacer pan*, interessante opera in cui l'intento conclamato è di "Trasladar un objeto conocido en un determinado entorno y por determinada gente, a otro entorno transitado por otro tipo de personas."²²⁶ L'obiettivo di Grippo, così come succedeva in *Analogía*, era quello di rivalorizzare uno strumento quotidiano fondamentale per la società moderna e portarlo al centro di una tribuna sociale diversa da quella della sua funzione originaria (o corretta che dir si voglia). La bellezza del lavoro qui consisteva nell'obiettivo finale dell'azione, unire gli spettatori della mostra in un collettivo momento di fruizione del pane, conclusione partecipativa e costruttiva del lavoro dell'artista. In questo modo il processo concettuale dietro la scelta dell'oggetto nascondeva un valore sociale, che puntava all'avvicinamento tra le persone interessate. Glusberg

224 J. GLUSBERG, *Arte en la Argentina*, p. 108

225 CAYC, *Comunicado nº 2: Clausura de la muestra "CAYC al Aire Libre" en la Plaza Roberto Arlt*, Buenos Aires, CAYC, 1972, Museo Nacional de Bellas Artes [ICAA 747531]

226 J. GLUSBERG, *Ficha de obra de los artistas de la exhibición Arte de Sistemas II*, p. 6

segnalà inoltre come vi era anche il desiderio di portare l'attenzione sullo spopolamento della campagna, a cui il grano lavorato alludeva²²⁷. Ginzburg propose un progetto, *La cruz del Rascacielos*, in cui aveva scelto un grattacielo a New York (poi a Buenos Aires, per problemi logistici) per sfruttarlo, ogni notte per 30 giorni, illuminandone alcune luci. Ne sarebbe derivata una enorme croce cristiana, che doveva giocare nella dialettica tra progresso tecnologico-capitalistico e conoscenza religiosa, con uno spirito di critica verso il problema della perdita dei valori nella società contemporanea. González Mir espose *Tribuna*, spazio chiuso per segnalare agli spettatori l'idea di essere a loro volta soggetto di una visione, probabilmente politica. Glusberg, oltre a preparare i cartelloni esplicativi delle opere in esposizione, partecipò con *Ideología política (encuesta-votación sobre arte e ideología política en un país del tercer mundo)*, una interrogazione rivolta agli spettatori alla fine della visione delle opere per scoprire limiti e potenzialità del lavoro fatto. Erano domande atte a capire quel che la persona recepiva del progetto complessivo (per esempio, domandando se vedevano la mostra come rivolta a dei gruppi sociali o se la mostra fosse parte di una campagna politica da parte di un partito) e a quello che si pensava sulle opere, sul loro valore sia culturale che commerciale, così come sul concetto stesso di arte o ideologia. Marotta presentò qui *Descansemos hoy: Mañana comienza la lucha*, delle tende da campeggio montate nella piazza che avevano il valore di accampamento ribelle, per una lotta in procinto di farsi - come da titolo. Pazos presentò più opere: innanzitutto *Monumento al prisionero político desaparecido*, una installazione di tre lapidi nere anonime, dedicate ai morti e scomparsi per cause politiche. Poi realizzò *Proyecto de solución para el problema del hambre en los países subdesarrollados, según las grandes potencias*, una sarcastica balla di fieno stretta in un fiocco rosa, amara constatazione che non metafora dell'opinione in merito ai programmi di sviluppo economico pensati dai paesi sviluppati per le zone della Terra in difficoltà nel raggiungere la più basilare sopravvivenza. Infine produsse *La realidad subterránea*, allusione al massacro di Trelew, in cui erano morti 16 militanti guerriglieri nella base aeronavale omonima. L'opera consisteva in 16 croci bianche poste su un muro, con sotto alla parete diverse fotografie dei campi nazisti, richiami di accusa feroci verso il governo e la sua attività²²⁸. Portillos, con l'aiuto di Hebe Conte, portò in piazza *Transposición en el tiempo de la ex-asistencia pública de la ciudad de Buenos Aires a la plaza Roberto Arlt e Cubo - Teatro de Títeres*. Nella prima opera i due recintarono uno spazio di 4x4m e vi

227 J. GLUSBERG, *Arte en la Argentina*, p. 172

228 M. J. HERRERA, *Arte de Sistemas: el Cayc y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977*, p. 36

ubicarono una pedana, con sopra una barella; sul muro di fronte delimitarono poi uno spazio sempre di 4x4m. Invitavano gli spettatori a porsi davanti alla barella e a concentrarsi sulla parete bianca, immaginando di fronte a loro gli episodi che erano accaduti negli anni in cui l'Assistenza Pubblica²²⁹ della città era stata in attività. Lo spettatore era così da un lato spronato a porsi in modo attivo nel processo di memoria storica immaginativa degli eventi e dall'altro era spinto a "omaggiare" una unità di intervento chiusa in quegli anni di instabilità e gravi difficoltà. La seconda opera invece voleva porsi innanzitutto come arte, nel senso del cubo di circa 3 metri per lato del quale si poteva accedere alla sommità tramite una scalinata che permetteva di porsi entro un cerchio disegnato dall'artista e sentirsi, girando in cerchio, parte simultaneamente dei quattro punti cardinali della cittadina (grazie all'aver scritto i nomi delle *calles* sulle pareti laterali del cubo); successivamente una delle pareti laterali doveva aprirsi per diventare scenario del Teatro de Títeres. Romero presentò *El juego lúgubre*, in collaborazione con altri artisti (E. Leonetti, L. Pazos e R. Roux): vi era una corda con cappio, nella parte superiore senza altro mentre in quella inferiore con una punta; due giocatori dovevano porsi come opposti dialettici ai due vertici. Il giocatore in alto doveva fuggire per sottrarsi al gioco dell'altro, che lo teneva sotto il giogo del capestro, un'attività che ironicamente comprovava i processi violenti in atto sotto traccia nella realtà argentina, avvenimenti spesso senza una cosciente realizzazione da parte della popolazione. Teich realizzò una vera *Huerta Natural*, ossia un orto naturale, approfittando dell'occasione sia per riflettere sulle differenze che intervenivano in un'azione nel momento in cui era compiuta in privato o in pubblico sia per proporsi positivamente verso il pubblico, desiderando di riuscire a condividere con loro l'insalata da lui prodotta, un sentimento vicino al pane di Grippo. Zabala invece presentando *300 metros de cinta negra para enlutar una plaza publica* (una lunga cintura nera di plastica tirata intorno alla piazza) volle come Pazos commemorare il recente massacro di Trelew. L'arte per Zabala poteva così definirsi anche nelle preoccupazioni verso l'esistenza, nel suo valore di "utilizzo", in quanto strumento dalla parte dello spettatore: questo non si deve limitare a confrontare l'opera con la realtà da cui si origina, con ottica naturalista, ma deve sfruttarla per originare una conoscenza oggettiva, un'attività diversa di esperienza artistica "sociale" per cui "no tenga valor en sí, sino a través de si"²³⁰.

²²⁹L'assistenza pubblica a Buenos Aires era l'unità di guardia medica dedicata all'intervento per emergenze e catastrofi ed era stata chiusa nel 1969, dopo un'attività bisecolare sotto vari nomi (secondo quanto si riporta nella presentazione dell'opera in catalogo).

²³⁰J. GLUSBERG, *Ficha de obra de los artistas de la exhibición Arte de Sistemas II*, p. 15

Infine, cito qui anche *El grupo de los Trece en Arte de Sistemas*, che può essere presa come conclusione di questo primo periodo di assestamento e presentazione del paradigma analitico. Rispetto alle prime mostre, qui Glusberg propose gli artisti del gruppo in forma isolata, con lavori simili a quelli già apparsi nelle precedenti mostre, con la logica di astrarre i membri dalla massa di personalità presentati in *Arte de Sistemas* e presentare le loro relazioni singolarmente con il modello. Fu tenuta da dicembre del 1972 fino a marzo del 1973 nella sede del CAYC e presentò, secondo il catalogo, i seguenti lavori: Bedel portò *Vivienda Económica - Modelo Super Compacto Para Armar*, proposta di costruzione composta da una semplice catasta di legna, modello di abitazione ironicamente compatto fino all'essenza. Benedit presentò uno dei suoi labirinti in *Laberinto Para Hormigas - Prototipo Múltiple* e anche *Proyecto Múltiple "EVAPORADOR"*, piccola elaborazione che vedeva in una struttura ad arco in plexiglass inseriti dell'acqua e una pianta, che nei giorni cresceva assorbendo man mano il liquido contenuto nella struttura. Grazie a una scala graduata segnata sul vetro l'artista poteva controllare la crescita della pianta e al contempo vedere la diminuzione dell'acqua, studiando empiricamente questo effetto. Dujovny portò *Polarización De La Luz*, presentazione della proiezione di un caleidoscopio gigante che acquisisce colore e movimento in base alla polarizzazione della luce. La metafora di tale lavoro era quella di ricordare come anche l'uomo subisce delle trasformazioni involontarie quando patisce l'influenza di forze aliene, che influiscono sulla sua visione delle cose come se gli vengano poste davanti delle lenti a frapporsi e mediare tra la sua percezione naturale e quella modificata²³¹. Ginzburg espose *El Modelo Reducido*, un cartello di 2x2m in cui presentava il testo *El modelo reducido* di Lévi-Strauss, affiancato da una accumulazione di più modelli ridotti, a esemplificare il concetto scritto: da un trenino elettrico in movimento alla città di Buenos Aires in miniatura a paesaggi dipinti su capocchie di spillo e così via. Grippo presentò *Todo En Marcha (índice Del Movimiento General De Los Seres Y Las Cosas)*, in cui proponeva diversi lavori dove studiava l'evoluzione e il mutamento della natura al cambiare delle condizioni di partenza, evidenziando il trasferimento di energia che si compie nell'evoluzione dei diversi processi senza che tale potenza venga mai a perdersi. Per esempio esponeva la crescita di un cristallo immerso in una soluzione cristallina, il processo di putrefazione della patata e la segnalazione dei gas derivati dalla decomposizione, la maturazione di una patata con la nascita di altri germogli del tubero. González Mir propose ulteriori versioni di *Procesos De Agresiones Mal Canalizadas*, sempre secondo gli obiettivi sopra descritti, mentre Glusberg presentò con Juan Bercetche degli articoli di psicoanalisi e una

²³¹ GRUPO DE LOS TRECE, *El Grupo de los Trece en Arte de Sistemas*, p. 10

proposta ideologica dal titolo *Psicoanalistas, Psicólogos y Pseudo-Liberación*, un modello di psicoterapia trasformato in laboratorio di gruppo in cui i partecipanti erano sottoposti a diverse esperienze e giochi che avrebbero dovuto influenzarne la routine quotidiana e porli in posizione critica verso il comportamento che normalmente tenevano, spingendoli a una reazione di risposta contro le abitudini ideologiche imposte a livello sociale²³². Pazos portò *La Ciudad Poseída Por Los Demonios II*, rivisitazione di un evento di ribellione e conseguente repressione avvenuto nella Francia del Re Sole. Pellegrino portò una serie di lavori in cui centrale era il concetto di forza e di pressione, anelando una serie di rapporti tra spettatore e artista attraverso i quali entrambi vedessero stimolati la riflessione sulla realtà soggettiva e non. Portillos, con Conte, portò *Puntos Topes Alcanzados Por La Marea Humana (SIGLO XX) Bajo La Fuerza De Atracción De Un Símbolo*, in cui poneva al centro dell'attenzione una croce e intorno disponeva, come tanti punti di attenzione, i nomi di pensatori che si erano rapportati al simbolo con punti di vista diversissimi tra loro. Poi presentò *Estado Gregaria Vs Utopico*, in cui contrapponeva due società, una attuale in cui gli uomini erano mostrati vicini ma isolati tra loro dalla personale “capsula” che per Portillos li avvolgeva, l'altra utopica in cui la rottura di questi involucri consentiva la nascita di una vera comunità di persone in relazione. Romero espose *Tres Situaciones De La Vida Cotidiana. Para Una Cripto-Lectura*, dei cartelloni in cui esprimeva tre messaggi positivi su ecologia, gioco e erotismo, esplicandoli con un'azione utile a soddisfarli ma anche, al contrario, scriveva invece l'effetto reale di questi messaggi, ossia gli effetti negativi normalmente raggiunti. In questo modo poneva in luce la dialettica che semplici questioni della vita quotidiana scatenano in un soggetto. Teich presentò *Serie De Los 4 Elementos*, in cui metteva in relazione degli elementi semplici come l'acqua, delle vasche di contenimento, diversi livelli di altezza spaziale, per mettere in luce lo scorrere del tempo e le relazioni basilari che intrattenevano, e *Serie De Antidiseños*, progetti di oggetti inutili (come dei sandali di cemento), umoristiche riflessioni sull'oggettistica comune e sul ribaltamento di senso che l'apporto di minime modifiche al loro design potevano offrire. Zabala produsse *Veinte Palabras Sobre Latinoamérica*, in cui poneva venti parole su una tela appesa al muro e ne segnalava quattro (*sumergida, desgarrada, quemada, emblanquecida*), rappresentandole poi con mappe di diverso genere in prossimità che trasmettessero la pregnanza di tali idee. Lo spettatore era invitato a utilizzare i termini per riflettere sulle rappresentazioni ideologiche che, nella coscienza, un concetto/oggetto può finire per incarnare a seconda della visione personale da cui vengono mutuate. I lemmi sottolineati, inoltre, continuavano a

²³²Ibidem, p. 14-16

rimarcare la tematica della violenza di cui Romero si occupava per evidenziare, agli occhi dello spettatore, il funzionamento e le mutazioni che la violenza poteva creare²³³. *Situación Ideologica* invece proponeva una scacchiera “rivoluzionaria”, in cui erano presenti solo il re bianco e i pedoni dello stesso colore, opposti però l’uno agli altri. Il messaggio implicito poteva così essere letto come una metafora della ribellione di un popolo al suo re o ai suoi governanti.

Forse l’aspetto più interessante della mostra, però, si trova nel testo redatto da Glusberg e inserito in apertura di catalogo, che riassume concisamente la visione del gruppo in merito alla figura dell’artista e che riporto qui nella sua interezza:

El artista es el eslabón de una cadena que se extiende por encima de las ondas concéntricas del campo cotidiano de la vida del hombre. Los poderes que manipula, lo mantienen en una posición de modelizador de la realidad cotidiana, de creador de nuevos entornos, de humanizador de la geometría, de responsable por la materialización de hechos culturales, a través de la acción y el pensamiento, introduciendo su imaginación, sus diseños, sus deseos, en función del contexto social y la ideología que le pertenece. No hay dudas acerca de la incertidumbre de su papel al servicio de la sociedad, del artista, en la sociedad contemporánea, como "hacedor de lo artificial", pero es evidente que ya no opera solo; acciona en un entorno social - aunque al servicio del individuo y se prepara a través de la discusión y el diálogo para entrar en los umbrales de un nuevo tipo de sociedad. En esta actividad visionaria o profética, como anticipador de nueva realidades, el artista se mueve más cómodo trabajando en un grupo de pertenencia, comprendiendo por grupo - según Newcomb "la reunión de dos o más personas, que comparten normas con respecto a ciertos elementos y cuyos roles sociales están estrechamente intervinculados". A través del Grupo de los Trece será posible observar los efectos de una acción recíproca y su evolución. En su iniciación no habrá sabido campear sus crisis emocionales, y lucha con los mismos conflictos - dependencia y libertad - que el adolescente: hasta llegar, constructivamente a la madurez, que le permite aclarar y explicitar sus fines y objetivos, sin esfuerzos inútiles, planeando el y su futuro, logrando la colaboración y competencia de sus miembros, desarrollando la solidaridad sin anular la personalidad de sus miembros, encontrando finalmente un equilibrio entre la productividad del grupo (función del sociogrupo) y las necesidades personales de cada uno de sus miembros (función del psico grupo).²³⁴

Nella loro visione l’artista è visto come “ingranaggio della catena”, una metafora per indicare il suo essere uno degli elementi conformanti la realtà

233 *Ibidem*, p. 26-27

234 *Ibidem*, p. 4

sociale quotidiana e, di conseguenza, non un semplice fruitore passivo dei risultati di questa. Tale capacità è sottolineata dal concetto della manipolazione, abilità che permette al singolo autore di produrre e modellare la realtà intorno a sé grazie all'abilità creatrice positiva che discende dal suo immaginario personale. Nonostante questa forza, Glusberg ricorda come restano sempre dubbi sul ruolo dell'artista nella società contemporanea, sulla sua utilità e sul posto che può avere come agente sociale; questi dubbi vengono da lui risolti ricordando che ognuno opera entro un contesto sociale, si pone al servizio di questo, e che nella sua attività di creatore funge da anticipatore o conformatore di nuove esperienze sociali. In tal ruolo, quindi, esiste una funzione di artigiano socio-culturale e non di replicante a-critico di una situazione prestabilita, come presuppone chi critica questa figura.

Secondo la lettura qui presentata, viene affermata come assioma l'idea per cui l'artista si muove in maniera più proficua lavorando in un gruppo, sfruttando cioè gli influssi che derivano dai reciproci rapporti conflittuali (in senso costruttivo, di confronto e contrasto con obiettivo di miglioramento mutuo) con persone dalle potenzialità e attitudini mentali di simile valore. La logica dell'insieme permette al singolo soggetto di affrontare delle sfide complesse e non banali, che nascono dal conflitto tra le coscenze individuali ma che stimolano poi una apertura di sensibilità decisiva per conseguire uno sviluppo creativo elevato. Semplificando, in un gruppo l'individuo sperimenta una crisi, una *lucha* che pone in gioco la sua visione i suoi desideri e la sua indipendenza contro le rispettive degli altri membri. La crisi derivata dal conflitto lo costringe a mediare tra le diverse problematiche in gioco, permettendogli infine di giungere a maturità assieme agli altri membri. Quello che ne consegue è la nascita di una analisi e una proposta produttiva migliore di quella che avrebbe potuto elaborare in proprio, arroccato su posizioni mai messe in discussione tramite il confronto e il dibattito. In sintesi, essere costretto a uno sforzo di comprensione e apertura per superare una visione personalistica e limitata consente all'artista il miglioramento e il progresso, al contempo pervenendo alla fioritura del gruppo in quanto insieme di forze creative unite per un solo fine. Tutto questo spiega le ragioni dietro alla formazione del Grupo de los Trece: provarono a lavorare in modo difforme da quello soltanto personale per cercare di trovare una unitarietà nelle loro diverse esperienze di creatori, accomunati da alcune qualità e caratteristiche artistiche. La loro produzione, pur rimanendo sempre personale e singolare, mirava a ottenere un equilibrio finale per riuscire a riunirsi sotto a chiavi di lettura collettive, per trasmettere da opere diverse alcuni determinati concetti e messaggi, che rappresentassero lo spirito di tutti i membri nel relazionarsi ai diversi problemi della produzione artistica "sociale".

Da quanto presentato si evince che le mostre di *Arte de Sistemas* furono pensate dal CAYC come un progetto organico di promozione e sviluppo artistico dell’ambiente culturale nazionale. Il ruolo dell’istituzione fu fondamentale perché raccolse l’eredità dell’Instituto di Tella e ne proseguì il lavoro. Rispetto agli anni Sessanta, in cui questo programma era osteggiato in maniera veemente dagli artisti a causa della compromissione del programma istituzionale con agenti socio-culturali extra-argentini, fautori della spinta verso il “colonialismo culturale” del paese, negli anni Settanta il procedere del CAYC incontrò un campione di resistenza inferiore per diversi fattori (abbandono della pratica artistica da parte delle figure militanti dei Sessanta²³⁵, comportamento del centro apparentemente dai tratti meno “istituzionali”, coinvolgimento attivo dei creatori nei primi periodi di assestamento del centro, con conseguente acquisizione di una reputazione sperimentale) e poté conseguire con facilità una posizione eminente nel panorama culturale.

Il progetto aveva invitato sul suolo argentino, come già detto, personalità internazionali, coinvolgendoli nella costruzione e definizione critica della “Teoria dei Sistemi Artistici” e, allo stesso tempo, sfruttandoli sia come punti di collegamento per creare una rete di conoscenze globale sia come cassa di risonanza per la produzione del paese. Il coinvolgimento estero permetteva al magnate del CAYC e all’arte argentina (ma anche latino-americana) di cercare nel coacervo del mondo artistico delle persone e delle istituzioni che fossero interessate ai loro progetti; in questo modo si sarebbero poi potute sfruttare le conoscenze più proficue per portare fuori dal paese mostre e opere, ricavandosi spazi espositivi in paesi altrimenti difficili da raggiungere. A fondamento si può ricordare le diverse esibizioni di arte concettuale, di fotografia, di happening e installazioni, dedicate ad artisti stranieri organizzate tra ‘69 e ‘71 dal CAYC, portate in Argentina grazie al sodalizio di Glusberg con influenti personalità straniere come L. Lippard o J. Kosuth. Queste aprirono un discorso poi confluito agilmente nella presentazione a largo spettro della prima *Arte de Sistemas*, tuttavia è interessante far notare che, se un’attività del genere fosse stata promossa negli anni ‘60 dall’Instituto di Tella, ci sarebbero state forti proteste e risposte ostili dalla militanza artistica di quegli anni. Questo porta a concludere che in quegli anni non fu tanto l’anima dei progetti o delle istituzioni artistiche a mutare, come il CAYC cercò di dimostrare, quanto lo fecero il contesto intorno e i protagonisti al centro di questi progetti.

Arte de Sistemas nel 1971 aprì il percorso, proponendo una ampia selezione di artisti riuniti sotto al modello comune di Sistema. Il concetto in questione si rifaceva, scrive Glusberg, “a procesos más que a productos terminados del “buen

²³⁵L. CAMNITZER, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, p. 191

arte”²³⁶”, quindi a quell’insieme di produzioni artistiche dell’epoca che trascendevano dalla tradizione della ricerca dell’oggetto “finito” e mettevano in discussione la tradizionale capacità di percezione e giudizio da parte degli osservatori, stravolgendo e rivoluzionando lo sguardo consolidato. A riprova di ciò Glusberg cita, entro questo universo di discorso, “el arte conceptual, el arte ecológico, el arte social, el arte mágico, el arte corporal, el arte catastrófico, el arte zoológico, las performances, la postfiguración²³⁷”, includendole entro la definizione in quanto strutture formali autonome, costruite ognuna secondo le sue leggi segniche, ma interdipendenti per la comunanza delle condizioni di produzione. Il paradigma di Sistema serviva ad analizzare l’intersezione tra i discorsi e a elaborare, di conseguenza, un modello differenziale capace di spiegare i punti di collegamento tra diversi codici comunicativi. La scelta di questo dipendeva dal fatto che, per il Grupo, “los actuales lenguajes elaborados por el hombre en su necesidad de comunicarse, tienen un denominador general: los sistemas²³⁸.” Quest’ultimo termine è inteso secondo la definizione di “forma meccanica provvista di funzioni²³⁹” e con tre premesse annesse che, secondo Glusberg, possiede. La prima è che il sistema consta di diversi elementi associati da una matrice comune, che permette di definire ognuno di essi; in *Arte de Sistemas* ogni pezzo acquisisce un valore diverso ma tutti i pezzi sono imparentati per alcune direttive comuni. La seconda è che è una “forma que se mantiene constante a lo largo del tiempo, a pesar de deformaciones de diverso orden²⁴⁰”, quindi come modello mantiene una *invariancia* che permane anche nelle sue derivazioni e varianti. Tale struttura possiede delle caratteristiche precise: la solidarietà funzionale tra elementi, la prevedibilità del modello e dell’insieme delle trasformazioni, tutte caratteristiche che un modello costruito su oggetti artistici ha. La terza premessa è che il sistema funziona in base a un programma, quindi segue un obiettivo prestabilito che indirizza l’attività e forma una *instancia dinámica*. Il risultato derivato dall’azione del Sistema come modello è la capacità di “reunir [...] materiales originados en distintas latitudes y condiciones socioculturales, con el fin de establecer una especie de mapa de semejanzas y diferencias que dé cuenta de la relación interna y estructural de las obras de arte²⁴¹.” Il paradigma (che come forma di comunicazione non si limita a essere creazione umana ma esiste anche in ambito naturale-organico²⁴²) in questione tratta l’opera d’arte come oggetto di analisi e cerca di classificarla in

236J. GLUSBERG, (ed.), *Arte de Sistemas. Catalogo*, Buenos Aires, CAYC, 1971, p. 4

237J. GLUSBERG, *Arte en la Argentina*, p. 113

238Ibidem, p. 114

239Ibidem, p. 114

240Ibidem, p. 114

241Ibidem, p. 115

242J. GLUSBERG, (ed.), *Arte de Sistemas*, p. 4

base a criteri e logiche di vario genere, costruendo una serie di “stati” dell’impianto che corrispondono alle diverse variabili spazio-temporali. Bisogna però notare come Glusberg specifici che, a differenza dei sistemi matematici, questi non possono essere studiati in maniera rigorosamente scientifica, poiché l’oggetto d’arte è per sua natura un problema complesso, non riducibile completamente a una variabile quantitativa o esatta (come può essere la certezza di dare risposta vera o falsa a una domanda mirata). In sostanza, l’empirismo del modello presupponeva lo stabilirsi di una matrice di pensiero, che permettesse di riconoscere alcune tracce e valori simili tra opere d’arte distanti e aiutasse a distinguere delle linee di congiunzione tra esperienze fondamentalmente lontane. “Este pasaje por lo universal para volver a lo particular abre un panorama distinto [...] permite tomar al modelo de sistemas como un medio y no como un fin en sí mismo, y considerarlo una herramienta útil en un momento determinado del desarrollo teórico.²⁴³” Lo strumento doveva servire in questo modo alle arti visuali per favorire la loro trasmissibilità sociale, raggiungendo quindi lo scopo della comunicazione tra arte e società e riuscendo a dirimere entrambi i caratteri che Glusberg attribuiva all’oggetto artistico, la auto-riflessività del suo codice e la capacità comunicativa.

La prima mostra definì quindi questi concetti e li espose grazie a una scelta di opere ad ampio raggio, senza un solo filtro tematico-formale o geografico. Gli invitati giunsero da numerosi paesi sviluppati, catturando l’attenzione della città, e gli argentini parteciparono per lo più allineandosi a loro con proposte che si inserivano in altre discipline come la filosofia, la scienza o la sociologia (si escludono ovviamente le figure come J. P. Renzi, dissidente rispetto all’operazione compiuta da Glusberg). Il risultato però, riprendendo un articolo del tempo, apparve composto di (con poche eccezioni) “veleidades [...] banal como frívolo, pero goza de un amplio campo de acción²⁴⁴”. È un’opinione interessante perché permette di sottolineare come in questa mostra i - poi - artisti del Grupo de los Trece esposero lavori senza un palese senso di critica/denuncia politica (eccetto per il caso di Pazos); la maggior parte di loro contenevano dei valori di critica a livello sociale, non riconducibili facilmente ad accezioni di protesta ideologica. È una questione che è utile tenere a mente perché vi tornerò sopra a breve.

Arte de Sistemas II si inserì in questo discorso nel terzo trimestre del 1972, un anno dopo l’avvenuta formazione del Grupo de los Trece. Ripropose in veste più grande l’esposizione dell’anno precedente ma aggiungendo delle variabili da considerare, in quanto modificarono in parte le modalità per rivolgersi al

²⁴³J. GLUSBERG, *Arte en la Argentina*, p. 120

²⁴⁴El bazar de sistemas, p. 60

pubblico. Innanzitutto si può vedere, in merito alle due parti di esposizione museale, come la volontà di Glusberg di sfruttare l'occasione per promuovere l'arte nazionale assunse qui piena consapevolezza, siccome si passò a esporre due mostre separate, di cui una dedicata solo all'Argentina come esponente complesso dell'arte di sistema. La scelta è indicativa perché avvenne solo dopo pochi mesi dalla precedente esperienza e indica che nel 1971 non si era probabilmente compiuto un lavoro del genere perché il CAYC, ancora in uno stato embrionale di affermazione, non possedeva la reputazione necessaria per proporre una selezione di opere solo argentine entro una mostra così intrecciata al mondo estero. Invece nella seconda edizione si vide un'esposizione unicamente dedicata al paese, raggiungendo l'obiettivo prefissato alla fondazione dell'istituzione. Ancora pochi mesi dopo si compì un passo ulteriore, presentando unicamente il Grupo de los Trece entro *Arte de Sistemas*, completando così il processo di sequenziale passaggio dal generale al particolare e, di conseguenza, la indiretta affermazione dell'esistenza di una precisa avanguardia argentina in quell'inizio degli anni '70, quella del collettivo CAYC. Li fece allora definitivamente emergere dalla massa degli artisti nazionali in attività e li pose sotto le luci dei riflettori nelle vesti cucite di collettivo ufficiale delle tendenze avanguardiste del periodo. La presentazione separata li offriva indirettamente al mondo come i principali interlocutori nel paese del periodo.

La terza parte della mostra, invece, offre spunti diversi su cui riflettere. *CAYC al Aire Libre*, organizzata in una piazza di Buenos Aires, fu pensata come la seconda edizione di una precedente mostra organizzata in plaza Rubén Darío nel novembre del 1970. Le due esibizioni volevano essere un'occasione per il dialogo diretto con il pubblico, per ottenere cioè un interscambio tra soggetti sociali troppo distanti se l'arte si limitava a restare rinchiusa negli spazi ufficiali; prendevano a modello i festival all'aperto²⁴⁵ che in Europa e negli USA avevano già avuto fortuna nel decennio precedente. L'approdo alla *calle* fu una tendenza diffusa internazionalmente perché lo spazio pubblico era sentito come un ambiente in cui si poteva consumare il trinomio arte-vita-politica²⁴⁶; questo spazio permetteva agli artisti di riflettere sull'ovvio dell'esistenza quotidiana ma anche assieme a questo ovvio, portando avanti un'idea di pratica come spazio in cui poter esercitare in libertà la propria attività di creatori estetici e influenzare l'ambiente pubblico. Ciò consentiva agli artisti di "convertir lo político y lo social en una experiencia estética singular, contestataria y desacondicionante"²⁴⁷. Ad

245 J. GLUSBERG, *Arte en la Argentina*, p. 107

246 M. M. ÁLVAREZ LÓPEZ, *América Latina 1965-1975: la calle como escenario de situaciones determinantes de un arte político. Estudio de dos casos*, "Análisis político", vol. 23 n. 69 (maggio-agosto 2010), pp. 92-101, p. 94

247 *Ibidem*, p. 96

accompagnare l'apertura fu redatto un testo in cui si ripeteva chiaramente la volontà alla base della scelta:

El Grupo de los Trece, consejo de dirección del Centro de Arte y Comunicación ha querido ganar la calle para dialogar con el pueblo de Buenos Aires, en un intercambio que signifique un mutuo acercamiento. Las obras saldrán de los ámbitos elitistas de Museos y Galerías para alternar y convivir con el transeúnte, con parejas que se hacen el amor, con grupos de estudiantes, con niños que juegan en la plaza²⁴⁸.

Il discorso poi riportava quanto ho detto nel capitolo precedente al riguardo della problematica latino-americana e lo legava al tema dell'ideologia. Quest'ultima era definita come un sistema di rappresentazioni che forma, a diversi livelli, la super-struttura del sociale. I diversi campi ideologici venivano identificati con la religione, il diritto, la filosofia, la politica, eppure secondo il Grupo a questi doveva essere aggiunta anche l'arte, in quanto sistema universale di segni condizionato a monte dalle ideologie dei suoi creatori. Attribuirle un valore ideologico portava allora gli artisti del gruppo a studiare le relazioni tra campo artistico e sociale, per capire se poteva esistere opera in cui i due permanevano separati. La risposta negativa era evidenziata in piazza Roberto Arlt, in cui le proposte dal contenuto ideologico erano allo stesso tempo sistemi semiotici. Di conseguenza il *conceptualismo ideológico* era vista come apertura, una idea della nuova avanzata argentina per produrre arte dallo spirito latino-americano in cui si sviscerava il tema delle condizioni di produzione delle opere e si promuovevano analisi del contenuto sotterraneo a loro latenti.

La terza parte fu indubbiamente l'apice più politico del Grupo de los Trece. La maggior parte dei lavori esposti in piazza possedevano un valore impegnato che agiva fortemente contro a eventi a loro contemporanei o contro alla situazione governativa del paese, proponendosi di denunciare la censura e le restrizioni a cui la società argentina era sottoposta in quegli anni. A riprova di questo, la mostra fu chiusa al pubblico dopo solo due giorni dall'inaugurazione e Glusberg fu messo sotto processo ufficiale, come si legge da un articolo del Clarín, eventi che ottennero un certo riscontro a livello internazionale dopo un comunicato del CAYC in merito alla chiusura²⁴⁹. Entro queste opere si può individuare un doppio filone tematico con cui raggruppare le proposte: da una parte ci sono quelle di critica e denuncia politica diretta, che non mancavano di palesi riferimenti all'attualità o di rimandi al tema della violenza come problema di studio (Romero

²⁴⁸Arte e Ideología en CAYC al Aire Libre. Exhibition brochure, Buenos Aires, CAYC, 1972 [ICAA 761671]

²⁴⁹G. SARTI, *Grupo CAYC [en línea]*, http://cvaa.com.ar/02dossiers/cayc/04_hist0_04.php (consultato in data 05/07/2017)

si occupò molto di questo), dall'altra abbiamo invece numerosi riferimenti al problema della malnutrizione e della fame, come in Grippo o in Teich. Secondo me questo secondo tema fu quello che prevalse negli anni successivi entro il gruppo per una serie di motivi. Per prima cosa le figure più politiche, come Zabala e Romero, incominciarono a separarsi dal resto già verso il 1974, finendo di partecipare alla costruzione delle attività collettive. Il peso del loro lavoro nel determinare la “politicità” diretta del gruppo era decisivo e la loro uscita comportò naturalmente una differente visione di lavoro. Una seconda cosa è il fatto di non aver più organizzato mostre con l'organicità e la presenza in città che ebbe *Arte de Sistemas II*, un fatto che tolse ai loro lavori quella presenza politica che la piazza e la vicinanza al pubblico consentiva di ottenere. Un terzo aspetto è che l'arte analizzata come espressione di ideologia possedeva un carattere impegnato più indiretto che diretto, come si vedeva nelle opere sulla malnutrizione. Rispetto alla critica e denuncia, parlare di temi dai toni più astratti rispetto ai riferimenti alla realtà diretta portava l'apporto ideologico a incarnare più il tono di una segnalazione di un problema che di una denuncia aperta, come era stato nelle opere degli anni Sessanta. Parlare della fame, del cibo, di disparità tra paesi sviluppati e non, ha una sensibilità diversa dal denunciare i soprusi di un massacro ma i primi temi erano più trattati del secondo. Inoltre, secondo me è la cosa più importante, quando si avvicinavano a questi argomenti astratti gli artisti del CAYC proponevano opere in cui era molto forte uno spirito propositivo in merito all'impegno sociale. Ciò che intendo è che dietro a prodotti come quelle di Grippo, di Bedel, di Teich, di Marotta, si nascondeva un messaggio costruttivo ed esortativo diretto allo spettatore, che a volte veniva posto al centro di una rinnovata vicinanza collettiva mentre a volte era spronato a cogliere il tono di “incoraggiamento”, posto oltre il primo approccio superficiale e semplice a un'opera. In ultimo, è interessante notare in maniera indiretta come in *Arte en la Argentina: Del Pop-Art a la Nueva Imagen*, scritto da Glusberg nel 1985, non vengano mai approfondite (e a malapena citate) le figure di Dujovny, Ginzburg, Pazos, Romero, Teich e Zabala né nella sezione dedicata alle figure affiliate al CAYC né nella sezione dedicata agli artisti argentini del periodo. Il fatto che tra gli autori non citati si ritrovino le tre personalità più politiche del Grupo de los Trece, importanti come artisti nazionali a prescindere dal lavoro collettivo, instilla un ragionevole dubbio in merito alla persistenza negli anni del carattere politico del gruppo. Non aver riportato queste figure induce a pensare empiricamente che il critico preferì negli anni proporre una loro precisa versione, spuria della forte connotazione politica, cosa che si riscontra nel resto di questo capitolo.

5.2 1972-1975: la propagazione internazionale

Il secondo periodo che distinguo per l'attività del gruppo CAYC va dal 1972 ai mesi finali del 1975. Il motivo è che in questi tre anni si concentrò intorno alla promozione estera di due mostre, riproposte più volte in diverse città e paesi, e questo lavoro permise loro di farsi conoscere fuori dall'Argentina, arrivando anche al pubblico esterno agli "addetti ai lavori" del mondo artistico.

La prima esibizione prese il titolo di *Hacia un perfil del arte latinoamericano* e fin da qui è chiaro come lo spirito soggiacente all'impianto era quello di presentare internazionalmente l'arte contemporanea elaborata nei paesi latinoamericani. Si rifaceva alla concezione di problematica regionale espressa con forme internazionali che ho descritto nel precedente capitolo e approfondiva il principio dell'arte come espressione di ideologia, che il gruppo aveva tratteggiato in *CAYC al Aire Libre*. Il primo luogo in cui la presentarono fu la III Biennale Coltejer de Medellín in Colombia nel maggio del 1972, che fu anche la prima esposizione pubblica degli artisti sotto il nome di Grupo de los Trece; successivamente fu ampliata a Buenos Aires e a Pamplona in occasione del Encuentro Internacional de Arte, nel giugno dello stesso anno. Successivamente fu portata negli anni a Madrid, a Varsavia, a Reykjavik, a Quito, a Panama, a Cali, all'Università della Virginia e poi all'Oberlin College Museum (entrambi negli USA)²⁵⁰. Questa mostra permise al CAYC di vincere il loro primo premio come gruppo artistico, la medaglia d'oro al festival di Slovenj Gradec, in Yugoslavia²⁵¹, dove si festeggiava il trentesimo anniversario delle Nazioni Unite. Un aspetto interessante da sottolineare è la modalità di lavoro richiesta da Glusberg ai diversi artisti, poiché li sollecitò a inviare i lavori seguendo le direttive di normalizzazione tecnica fornite dall'IRAM (Instituto argentino de racionalización de materiales) nelle norme n. 4504 e 4508 e utilizzando carta eliografica come supporto grafico²⁵². La ragione dietro tale scelta era quella di elaborare un sistema espositivo economico e di facile riproduzione, che permetesse di esportare mostra e lavori in giro per il mondo aggirando la mancanza di finanziamenti o mezzi economici adeguati per supportare i normali aspetti tecnici della preparazione delle mostre. Glusberg affermava che c'era anche la volontà di dimostrare l'impossibilità, per l'arte proveniente dai paesi sottosviluppati, di competere con il mondo occidentale se questi erano erano

²⁵⁰In Messico venne presentata una mostra dal titolo *Arte conceptual frente al problema latinoamericano* nel 1974 ma, leggendo i testi di presentazione e visti gli artisti e opere esposte, si nota che il materiale è lo stesso di *Hacia un perfil del arte latinoamericano*. Fu probabilmente solo rinominata e presentata in forma ridotta.

²⁵¹J. GLUSBERG, *Arte en la Argentina*, p. 102

²⁵²*Ibidem*, p. 102

obbligati a utilizzare per esporre le soluzioni, le prassi e le modalità tradizionali dei paesi egemoni. Questa soluzione permetteva di proporre un modello alternativo, che poteva applicarsi teoricamente a ogni paese sottosviluppato, e rispondeva al desiderio di trovare forme proprie di espressione per l'arte latinoamericana a più livelli, da quello diretto della realizzazione a quello della critica fino a quello dell'esposizione.

Il testo di presentazione a questa mostra, redatto sempre da Glusberg, si intitolava *Arte e ideología* e riprendeva i concetti esposti per *CAYC al Arte Libre* per spiegarne il tema centrale, l'opacità. Ho già scritto che per il gruppo l'arte, in quanto sistema semiotico, è a sua volta un discorso ideologico, che partecipa alla formazione dell'immaginario collettivo della società. L'arte come forma di significazione della realtà incarna un sistema di rappresentazioni corali, definizione data da loro a ideologia. Il passo successivo in questo testo era l'affermazione che nei paesi politicamente ed economicamente sottomessi le manifestazioni artistiche non potevano mai smettere di riflettere la realtà dipendente in cui nascevano. L'elemento che il Grupo de los Trece voleva mettere in luce, allora, era il contenuto occulto che trasformava un'opera in un elemento ideologico, impedendo un “conocimiento verdadero de la estructura social [...] sino simplemente insertarlos de alguna manera en las actividades prácticas que sostienen dicha estructura²⁵³.” Nei loro lavori, afferma Glusberg, il contenuto concettuale sarebbe potuto essere più o meno rivoluzionario perché era la sostanza formale a rimandare a questo contenuto occulto, le condizioni di produzione, senza nasconderle sotto il messaggio esplicito. A questo scopo partecipava l'uso di un modello standard eliografico, perché il mezzo permetteva di normalizzare la base espressiva delle opere e di offrire una più chiara uniformazione della presentazione delle condizioni di produzione. Il significato globale della mostra era così l'opacità, intesa come “opacidad de la sustancia significante (papel heliográfico); opacidad del contenido de cada obra [...]”; opacidad que manifiesta la normalización y la fácil reproducción técnica [...] ²⁵⁴”. Questi tre livelli si univano nelle singole opere per rendere evidente il substrato occulto di dipendenza culturale che, per il Grupo, formava un filtro disturbante nel momento della fruizione e andava a impedire un'ottimale comunicazione tra artisti e pubblico.

Prendendo ora ad esempio la presentazione della mostra di Buenos Aires, riporto le opere del Grupo de los Trece presenti²⁵⁵. Bedel ne presentò tre

²⁵³J. GLUSBERG, *CAYC: Hacia un Perfil del Arte Latinoamericano* (GT-129; GT-129 II), Buenos Aires, CAYC, 12 giugno 1972 [ICAA 761168]

²⁵⁴*Ibidem*.

²⁵⁵Nei vari cataloghi della mostra risultano segnalati come “invitati speciali” i seguenti artisti: Marcel Alocco, Juan Navarro Baldeweg, Juan Bercetche, Guillermo Deisler, Juan Downey,

incentrate sull'ipotesi: *Hipótesis para la destrucción de la casa de don Federico González debido a una explosión*, *Hipótesis para la verificación de los daños producidos por un terremoto en el centro de la ciudad de Buenos Aires*, *Hipótesis para la desaparición del Pico Ojos del Salado (6.100m) provincia de Catamarca República Argentina*, studi sulla distruzione catastrofica di costruzioni artificiali o naturali in scala enorme che andavano a contrapporsi a *Estudio para la restauración de un papel de dibujo*, al contrario progetto per il restauro di un banale foglio bianco, che convogliava il senso di instabilità presente nel mondo argentino. Benedit propose nuovamente tre abitazioni e labirinti animali, *Habitáculo para ratas blancas*, *Habitáculo para cucarachas*, *Habitáculo para peces*, mentre Dujovny propose *Stop* (che descrivo sopra) e *Sin título*. González Mir presentò *Propuesta A-R-71*, in cui offriva allo spettatore un così chiamato “elemento estetico”, una visiera da porre sugli occhi e da usare nelle più disparate situazioni. Da un lato la visiera è bianca e vi è scritto *acción*, dall'altra è nera e vi è scritto *razonamiento*; con entrambe la visione pare però ostruirsi. Portò poi *Proceso de Relación*, progetto di performance per mostrare le relazioni dal vivo intrattenute da lui e altri artisti intorno all'edificio dell'esposizione. Grippo espose *Esquema de la obra presentada en la muestra Arte de Sistemas. Museo de Arte Moderno Buenos Aires, 1971* e anche *Esquema para Analogía II*, in cui avrebbe messo al centro dell'attenzione delle patate e studiato le variazioni metaboliche del tubero alle variazioni barometriche indotte su di esso. Tale studio era accompagnato, ancora una volta, dalle parole “La papa “Sabe”, el hombre puede “saber”²⁵⁶”, riferimento al fatto che la scienza non conosceva l'origine di tale fenomeno ma avrebbe potuto arrivare a comprenderlo, un richiamo al progresso insito nelle potenzialità umane. Pazos presentò *El muro de los lamentos*, eliografia completamente nera eccetto per un riquadro al centro con una frase di dedica agli argentini morti lottando per avere un paese libero e una società più giusta. Il muro concettuale si concludeva con “Argentina 1810-?”, indicazione evidente della prosecuzione sempre in essere di questa tradizione di lotta e morti politiche. Poi espose *El cazador maldito, Dialéctica de la realidad*

Ken Friedman, Jochen Gerz, Klaus Groh, Guerrilla Art Action Group, Dick Higgins, Richard Kostelanetz, Uzi Kotler, Auro Lecci, Oscar Maxera, Marie Orensanz, Osvaldo Romberg, Clorindo Testa, Enrique Torroja, Horst Tress, Jiri Valoch, Horacio Zabala. Da questa lista risulta già fuori dal gruppo Zabala mentre Testa compare come invitato. Ciò dimostra la difficoltà di delineare nel tempo i membri del gruppo, che nei cataloghi variano spesso passando da membri a invitati e viceversa senza chiaro collocazione. In ogni caso gli invitati speciali non esaurivano il computo delle personalità esposte in queste mostre; ad esempio a Buenos Aires furono esposte opere anche di: Antonio Berni, Lowry Burgess, Jaime Davidovich, Agnes Denes, Michael Kenny, Antonio José Caro Lopera, Lea Lublin, Julian Mereutza, Mauricio Nanucci, Bernardo Salcedo, Costantin Xenakis. Si vede così che la lista di artisti era sempre variabile.

²⁵⁶J. GLUSBERG, *Hacia Un perfil del Arte Latinoamericano. Encuentro internacional de arte en Pamplona, España, 26 de junio al 3 de julio 1972*, Buenos Aires, CAYC, 1972, p. 18

nacional, in cui presentava due cartine dell'Argentina, una reale e una ridotta a brandelli per identificare dove stavano i centri del potere secondo l'artista, accompagnate dal seguente testo di invito alla ribellione e rivoluzione “Thesis. Out of caos comes order. Antithesis. Out of order comes the new order. Synthesis: caos must be produced²⁵⁷”, infine *Proyecto del monumento al prisionero político desaparecido*, riprodotto anche in *CAYC al Aire Libre*. Pellegrino presentò *Crisis*, in cui presentava un uomo al centro di due mappamondi, uno con le Americhe e uno con il resto del mondo, accompagnato da una definizione di crisi che corrispondeva all'idea di “cambiamento tale che comporta una malattia come passaggio necessario per il miglioramento”, *Sin título*, che analizzava il cervello diviso tra i due stati possibili del suo utilizzo, azione vs non-azione, e la differente risposta al pericolo, morte violenta per la prima scelta e morte senile per la seconda. *El ABCDE del arte actual*, analisi dei diversi tipi di arte presenti in quel periodo storico e connessi a un particolare concetto o elemento rappresentativo (arte di sistema - organizzazione sociale, arte di potere - mente, arte di comunicazione - anima, arte di vita - società, arte di violenza - generato dall'uomo), *Texto para una cadena*, progetto per realizzare una catena di Sant'Antonio di lettere con ogni ricevente che inviava ad altre dieci persone la stessa lettera, con un testo di Einstein sul problema della radioattività nell'epoca contemporanea. Portillos mostrò *Boceto para un afiche callejero*, ironica rappresentazione di un manifesto di ricerca di Cristo e gli Apostoli per “agitazione della massa e cospirazione contro lo stato”, analisi di un fatto storico-religioso secondo le risposte che lo stato e la realtà contemporanea avrebbero dato, fatto per riflettere sul problema delle valutazioni e delle leggi che regolavano la società, *Una presentación Arte de Sistemas*, *Buenos Aires, 1971*, e *Piedra Fundamental*, in cui presentava un processo di affermazione del valore spirituale di una pietra per l'uomo, processo replicabile in ogni luogo e applicabile da ogni uomo, come strumento per ritrovare questo carattere fondamentale. Romero portò *Proceso de un ventilador* e *El lunfardo lenguaje argentino 1-2-3*, riflessione sul linguaggio gergale parlato in Buenos Aires che, se compreso dal repressore, arriva a perdere il suo significato di libertà e ribellione sotterranea, in quanto esautorato del suo compito di “alternativa”. Quest'ultima opera fu alternata a volte con *Destrucción y exaltación del cuerpo. I-II-III*, in cui l'artista rifletteva sul contrasto che la violenza poteva fare sul corpo umano, a seconda che ci si mettesse dal punto di vista della vittima o del carnefice. Teich presentò *Teoría de los residuos (esquema)*, schema di analisi su come funzionava il riciclo dell'energia della natura con l'uomo e il suo ciclo vitale, e *Florecimiento de la nada*, di cui dico sopra. Zabala invece presentò *Fuerza: Tensión por*

²⁵⁷Ibidem, p. 20

Superficie, Las deformaciones son proporcionales a las tensiones, in cui due cartine del Latino America erano accostate, una reale e una modificata a seconda delle lotte e tensioni in essere nel continente, e tre *Sin título*, poi noti come *Anteproyectos*, opere in cui ribaltava completamente la progettazione di un elemento per studiarlo in base a come era modificato dalla violenza (propose alterazioni delle mappe del Latino America, creazione di carceri e riformatori per artisti, rivisitazioni del gioco degli scacchi...).

Il problema per valutare l'impatto di questa mostra si pone quando si porta all'attenzione la seconda grossa rassegna che viaggiò in Europa tra il '74 e il '76, *Arte de sistemas en Latino América*, che come detto prima ripropose i concetti di *Arte de Sistemas* in alcune città d'Europa. Questa, rispetto ad *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, non si limitò a esportare i lavori su supporto eliografico bensì, per offrire un panorama completo delle produzioni regionali e non incluse nel paradigma, fece viaggiare direttamente le opere, gli artisti quando erano necessari per riproporle, comportando dei costi di produzione molto più elevati sostenuti interamente dal CAYC²⁵⁸. La ragione di questa diversa scelta era una risposta alla domanda: come realizzare una diffusione maggiore dei materiali latino-americani? Allo stesso tempo aver compiuto questa scelta comportò criticamente delle conseguenze. Innanzitutto, riproporre in maniera ibrida eliografie e normali opere, con tutti i costi di gestione conseguenti, andava a sconfessare il proposito intrapreso con la mostra parallela: mostrare le diseguaglianze e le inadeguatezze economiche del mondo artistico sud-americano attraverso un formato scelto economico e riproducibile. Il fatto che questa inversione capitò a metà del periodo in questione porta a ipotizzare che Glusberg e il gruppo abbiano adeguato la loro scelta di mezzi alle abitudini e alla prassi occidentale e che, di conseguenza, non accadde il contrario, ossia che fossero loro a imporsi e a catturare l'attenzione anche grazie alla dimostrazione della propria incapacità di soddisfare i requisiti economici dei paesi sviluppati.

Si entra nuovamente nel difficile discorso di analizzare che grado di politicità seppe trasmettere il *conceptualismo* argentino. Il cambio di atteggiamento espositivo dipendeva dalla obbligata risposta alle logiche istituzionali dell'arte e dimostra perciò il peso che esse continuaron a esercitare sulle volontà del Grupo e del suo mecenate. In *CAYC al Aire Libre* (ma non solo) il Grupo de los Trece aveva dichiarato di volersi sottrarre ai limiti entro cui la permanenza nel mondo ufficiale costringeva, impedendo di liberare la piena capacità comunicativa delle opere; andare in piazza, avvicinarsi alla *calle*, era una risposta a questo desiderio

²⁵⁸M. J. HERRERA, *Arte de Sistemas: el Cayc y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977*, p. 76

di comunicabilità e di avvicinamento al pubblico, per far sì che l'arte guadagnasse un peso sociale e non rimanesse elaborazione tautologica. Girare invece per diversi paesi ed esporre secondo la prassi delle istituzioni egemoni andava a inficiare e smentire questa volontà, perché tornava a chiudere le opere entro musei e incontri dedicati per lo più a *aficionados* e personalità già appartenenti al mondo artistico. Questo problema era acuito dall'incapacità di trovare una vera soluzione per il proposito di raggiungere una massa di persone più ampia e dal ripiegare, invece, su esposizioni che tornavano a significare entro i confini tradizionali dell'arte contemporanea occidentale. Una volta che, come abbiamo visto, si era teorizzato un moto di progressiva universalizzazione dei linguaggi artistici, se si esponevano delle opere latino-americane accomunate ad altre internazionali per i tratti formali, senza una precisa modalità espositiva per distinguerle da esse, il contenuto di questi lavori si perdeva nell'accostamento semantico con i concetti e le opere esposte nelle gallerie del mondo occidentale. Si appianava, cioè, la portata del lavoro ispano-americano perché in territorio occidentale questo lavoro veniva riassorbito nei codici interpretativi della cultura dominante. La teoria si infrangeva, secondo me, sul dilemma di appianamento istituzionale, che diminuiva la portata potenziale dei contenuti latino-americani e a sua volta portava il pubblico spettatore a diluire tali contenuti in base alle associazioni fatte con le tendenze occidentali che già conoscevano. Per me rimaneva, quindi, sempre vivo il problema di come "smuovere" concretamente le coscienze extra-latinoamericane per far acquisire loro conoscenza e sensibilità verso i problemi del continente. Non era così immediato e semplice far comprendere approfonditamente quanto veniva trasmesso nelle opere, impedendo che l'accostamento museale le portasse a perdersi nel circolo mercantile e istituzionale di marca occidentale. Rimaneva e rimase il problema sul come proporle fuori dai circuiti istituzionali per avvicinarsi alla gente. La scelta di *CAYC al Aire Libre* fu un'idea che appare oggi vincente, se si pensa al come l'esperienza seppur effimera seppe apparire e catapultarsi entro la vita concreta delle persone; il non aver trovato un'alternativa concreta fu un problema serio per la volontà politica del gruppo e di certo non aiutò il fatto che il CAYC, promotore e "ambiente" di questi artisti, fosse a sua volta un centro istituzionale fatto e finito.

Si possono poi individuare degli altre questioni. Il desiderio di rendere esplicite le condizioni di produzione, l'opacità ideologica dell'arte, si scontrava con il problema di lettura che i lavori "di idee" incontravano con il pubblico. La difficoltà nel comprendere e afferrare sia i contenuti che le forme delle opere sperimentali non aiutava di certo a trasmettere il messaggio rivoluzionario e inficiava la vera e propria forza comunicativa. Un conto era esporre nel paese

d'origine, un altro discorso era doversi presentare in terre straniere e riuscire a trasmettere i contenuti a una massa sufficientemente grande per avviare un cambiamento di coscienza e mentalità. Ritengo inoltre che l'astrattezza dentro ai messaggi di alcune proposte critiche andava ad applicarsi in maniera troppo generica al problema politico e sociale, non riuscendo a convogliare solo il focus sulla situazione latino-americana. In altre parole, la sensibilità su cui insisteva Glusberg non era sempre facilmente riscontrabile in certi lavori, che contenevano messaggi a volte troppo ampi a volte troppo enigmatici per essere associati chiaramente a questi luoghi. Di conseguenza queste mostre aiutavano a far conoscere il gruppo e alcuni problemi del mondo sud-americano ma non riuscivano a raggiungere né un pubblico sufficiente né spesso a toccare in maniera esaustiva il cuore dei problemi sociali che volevano mettere in luce. Per me soffrivano ancora di un problema comunicativo che rendeva la retorica delle opere diretta solo un élite che poteva comprenderle criticamente, nonostante il loro tentativo di sottrarvisi.

È indubbio però che certi artisti portarono avanti un discorso chiaramente politico, come Zabala, Romero e Pazos, ma il problema in questo caso è duplice. Da una parte anche loro soffrivano degli spazi e delle modalità di esposizione occidentali, che andavano a rompere il filo steso dagli artisti verso il grande pubblico e impedivano una vera realizzazione di una “arte con peso sociale”. Dall'altra parte c'era poi il fatto che il Grupo ebbe una esistenza travagliata: le figure affiliate mutavano continuamente, certe figure uscivano dal gruppo ma continuavano a esporre come invitati, altri comparivano annoverati nel gruppo nonostante fossero usciti da esso. Ritengo allora che la composizione instabile e complessa impedì al collettivo di raggiungere una forma di espressione collettiva completa e precisa; la reciproca influenza e le ispirazioni derivate dai loro colloqui, seminari e riflessioni collettive andò più a influenzare gli artisti singolarmente che a raggiungere una espressione di gruppo netta, rimanendo molto frammentaria e impedendo, ad esempio, di limitare il potere decisionale di Glusberg nelle relazioni con il mondo ufficiale dell'arte.

Ricapitolando, in questo periodo il Grupo CAYC proseguì a sviluppare un discorso incentrato intorno al rivelare gli elementi occulti dell'arte, elementi definiti come ideologici e che interferiscono con la percezione e fruizione delle opere. Questi fattori comportano l'assorbimento di un messaggio, anche discordante dal resto delle idee della società, all'interno dell'immaginario comune. Tale discorso teorico continuò a essere portato avanti secondo le due direttive tematiche che si evidenziavano già nel primo periodo del gruppo ma in questo caso la parte maggiore delle esposizioni venne organizzata all'estero. Ciò comportò una doppia conseguenza: da una parte si fecero conoscere in maniera

più capillare fuori dall'Argentina, dall'altra la portata comunicativa e di critica politica iniziò a diluirsi nel discorso istituzionale artistico del mondo occidentale, non riuscendo a superare i limiti insiti nel problema di comprendere come esporre arte latino-americana in maniera più "pregna", approfondita, e con i suoi veri valori, in territorio straniero.

5.3 1975-1980: la Biennale brasiliana del 1977 e le sue conseguenze

L'inizio del terzo periodo si interseca con il secondo perché coincide con le maggiori variazioni nella composizione del gruppo, che iniziano già verso fine del 1974 con il trasferimento lontano dall'Argentina di Teich, Ginzburg e Dujovny e proseguono dopo il 1975 con la separazione di Romero e Zabala e l'introduzione di Testa e Maler, con i restanti che andarono a formare il nucleo fino alla fine degli anni Settanta (con il diverso nome di Grupo CAYC). In questo periodo il cambio di approccio si completa a partire dalla partecipazione alla Biennale di San Paolo del 1977. Già nel 1976 *Arte de Sistemas en Latinoamérica* nella Fondazione Joan Miró in Spagna era stata presentata con il titolo *América Latina 76*, un cambiamento imputabile al progressivo spostamento dell'interesse dal problema politico²⁵⁹ verso vertenze meno impegnate e più sociali.

La partecipazione alla biennale di San Paolo apre un capitolo complesso. Fino a quel momento il Grupo CAYC si era sempre rifiutato di partecipare alla manifestazione per manifestare la sua opposizione alla dittatura in Brasile. Come scritto sopra, nel 1971 per *Arte de Sistemas* Glusberg aveva ascoltato il clima di protesta promosso dagli artisti contro la Biennale e aveva ritirato la candidatura argentina a parteciparvi; tuttavia questo fatto indica che già a quel tempo il desiderio del critico di partecipare alla mostra era forte. Presumendo che le ragioni fossero già allora insite nella volontà di auto-promozione, resta da comprendere perché anni dopo il gruppo cambiò idea e partecipò all'esposizione, vincendo poi il primo premio. La partecipazione del CAYC non fu supportata dal nuovo governo militare argentino ma entrò a far parte su invito della commissione della Biennale, aggirando il regolamento che impediva la presenza di artisti non parte di una rappresentanza ufficiale²⁶⁰. Questo aspetto, che aprì lo spazio alle polemiche contro la vittoria del gruppo (accusati di aver vinto per uno scambio di favori tra regimi amici²⁶¹), dimostrava il forte desiderio di Glusberg di entrare a far parte di una rassegna ancora osteggiata dalla maggior parte del

²⁵⁹M. J. HERRERA, *Arte de Sistemas: el Cayc y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977*, p. 81

²⁶⁰*Ibidem*, p. 82

²⁶¹*Ibidem*, p. 82

mondo artistico ma che, in quegli anni, stava promuovendo un avvicinamento all'arte latino-americana più sostanziale e concreto, ad esempio con la creazione della Biennale Latinoamericana (poi tenutasi per la prima volta nel 1978). Sicuramente la convergenza tra le visioni del critico argentino e dei curatori brasiliani giocò un peso importante nel loro avvicinamento. Questa volta, però, la scelta operata da Glusberg non si arenò ed ebbe successo perché probabilmente il suo controllo sul CAYC e sul gruppo si era allargato con l'uscita dei membri più politici e l'ingresso di figure come Testa e Maler, meno attenti a questi aspetti e inseriti nel contesto artistico internazionale da diverso tempo (entrambi erano habitué in Europa e avevano lavorato ed esposto con successo in città internazionali). Non credo siano punti da sottovalutare: da una parte Glusberg, come dimostrato nelle testimonianze di fine secolo sul suo modo di lavorare e comportarsi, dimostrava già dalla fine del 1972 una tendenza pervasiva imperniata sul suo ruolo di impresario-mecenate nei cataloghi, nelle indicazioni e indirizzi delle esposizioni e altro; dall'altra invece l'avvicendarsi nel gruppo delle personalità più critiche e politiche a livello artistico con altre dal carattere più europeo non fece altro che acuire il mutamento artistico del gruppo e il suo spostamento in ottica di impegno sociale astratto. È interesse a tal riguardo notare ancora come Glusberg, in *Arte en la Argentina: Del pop-art a la Nueva Imagen*, quando descrive singolarmente i membri del gruppo CAYC citi solamente Bedel, Benedit, González Mir, Grippo, Maler, Marotta, Portillos, Testa: oltre a non dedicare spazio personale al resto dei primi membri, citati molto brevemente in alcuni punti nella sezione dedicata alle attività svolte dal CAYC (una scelta discutibile ma che può ancora avere una sua logica), decide di non includere pure Pazos, che invece figurò nelle mostre ancora fino al 1978. La scelta pare fatta in base alla composizione del gruppo dopo il 1980 però, visto il peso e la continuità avuta da Pazos nel Grupo CAYC per un lungo periodo di tempo, non si capisce perché non si sia incluso nemmeno lui in questa lista dettagliata. Il risultato, come detto, è che nel volume non vengono approfonditi i soggetti più politici, dato che non compaiono nemmeno nella lunga lista di profili approfonditi dedicati ad artisti argentini contemporanei.

La proposta portata alla Biennale fu *Signos en Ecosistemas Artificiales*. Il tema proposto teoricamente era il rapporto topologico tra oggetti naturali e artificiali, con il carattere artificiale distinto a partire dal punto di vista dell'azione umana. Questo rapporto era analizzato sempre con la prospettiva del Sistema. Riprendendo il testo di spiegazione scritto da Glusberg, nel sistema totale degli oggetti esistenti o che è possibile creare era identificato un sotto-

insieme, *semiotical ecosystem*²⁶², in cui erano inseriti soltanto i manufatti realizzati. Questo ecosistema era poi diviso tra oggetti naturali all'occhio umano (come fiumi e montagne) e artificiali (prodotti dall'uomo), questi a loro volta divisibili in artistici e di design (architettonici, industriali). La differenza tra questi ultimi stava, secondo il Grupo, nella loro funzionalità “estetica”, ossia in quella qualità che dipende dalle condizioni di produzione ma che trascende da esse per convogliare un messaggio. In questa analisi, si ripeteva come lo spazio e il segno artistico esprimano sempre la natura delle società in cui sono stati prodotti, ossia che il “linguaggio” artistico dipende dalla totalità dei discorsi prodotti in un dato momento geo-storico con delle precise possibilità e mezzi retorici. Quello a cui volevano giungere gli artisti era la dimostrazione per la quale questo particolare insieme può essere analizzato secondo due livelli, quello “distribuzionale” (diacronico) tra oggetti artistici simili e accostabili formalmente, e quello “integrativo” (sincronico) tra elementi diversi nella struttura ma vicini per contestualizzazione. Si poteva in questo modo giungere a presentare le relazioni gerarchiche esistenti tra le opere e a definire una struttura spaziale in cui inserirle di un discorso artistico²⁶³. Concretamente, quindi, in questa esposizione il Grupo CAYC presentò l'ultima proposta di *Arte de Sistemas* secondo le direttive semiotiche e topologiche esplicitate da Glusberg nel volume *Retorica del arte latinoamericano*. La parola ideologia negli anni precedenti era usata nelle presentazioni come riferimento preciso al loro tentativo di rendere esplicite, attraverso l'opera d'arte, le sovrastrutture egemoniche che deformavano la percezione artistica (ma, in generale, quella di ogni evento o concetto culturale). Qui viene relegata all'accostamento tra i diversi autori, uniformi per “their ideological-regional conditions of creativity”²⁶⁴. La sotto-traccia critico-ideologica pare essersi ridotta a una valutazione semiotica o antropologica che, a livello sommario, studia come classificare i prodotti artistici mentre, a livello particolare, rapporta le opere del gruppo in mostra al tema della dialettica Natura-Artificio, problema più filosofico-antropologico che politico o sociale.

Bedel presentò *Libros, naturaleza e residuos arqueológicos americanos*, dei libri-sculture cavi che, creati seguendo il formato bibliografico francese del *Raisin* (50x69cm), quando venivano aperti rivelavano delle sculture di rovine e paesaggi umani, riprodotti in miniatura. Questi libri catturavano il sentito di tali ambienti e li trasformavano in parte del contesto culturale grazie all'inclusione nella forma-libro, che assumeva così un valore “magico” per il convogliare per

²⁶²*The Group of the Thirteen at the XIV Bienal de Sao Paulo. Catalogo*, Buenos Aires, CAYC, 1977, p. 4

²⁶³*Ibidem*, p. 7

²⁶⁴*Ibidem*, p. 7

analoga la memoria storica degli elementi riprodotti²⁶⁵. Portò inoltre *Cubos arqueológicos*, cubi di metallo da cui emergono dei paesaggi, un altro modo di catturare la magia dell'ambiente naturale e tramandarla²⁶⁶. Il contrasto tra la natura dei paesaggi e la rovina rifletteva sulla forza degli elementi naturali, quell'energia che deforma e modifica lo spazio e che viene da lui ritratta. Benedit presentò *Labirinto para ratos blancos*, *Projeto de huevos*, scatola di legno con dodici spazi per uova di legno e accanto una gallina imbalsamata, riflessione sul contrasto tra natura e cultura, *El súper artificial*, due auto giocattolo una artigianale composta in latta e l'altra una replica da parte dell'artista in acrilico, riflessione sulla reiterazione dell'oggetto e sull'accostamento di linguaggi differenti per creare uno stesso manufatto, e infine *El pato*, rappresentazione di un gioco tradizionale argentino usato come simbolo per il carattere nazionale e popolare. Glusberg presentò *60 múltiplos (tipología urbana)*, sessanta fotografie di appartamenti della città di Buenos Aires scattate a più livelli di altezza, per contribuire alla costruzione di un modello della città. Tale campione voleva servire a far comprendere come la città si stesse evolvendo e come, entro poco, avrebbe superato i suoi limiti naturali, un problema da affrontare concretamente. La ricognizione del presente, che si faceva passato nel momento stesso della creazione della fotografia, diventava allora un lavoro in prospettiva, per evidenziare i problemi legati al suolo e alla sua occupazione umana²⁶⁷. González Mir espose *Factor interspecífico*, venticinque gabbie appese con dentro ognuna la silhouette in legno completamente nera di un uccello, con gli occhi realizzati usando specchietti tondi. L'artista qui andava a presentare il simbolo dell'incarcerazione e della prigione involontaria, che trasforma in esseri inanimati gli uccelli viventi, portando così anche a riflettere sul tema degli effetti dell'azione umana sugli elementi della natura. Secondo Glusberg gli specchietti alludono con il loro riflesso alla forza ed energia costretta e imbavagliata²⁶⁸. Grippo presentò *Energía vegetal* e *Analogía con la ciencia*, due ulteriori esperimenti con le patate per dimostrare l'analogia nell'energia insita in loro e nella coscienza umana, questa volta presentate come forze di gruppo che unendosi ottiene risultati maggiori che non singolarmente. Maler presentò *La última cena*, installazione formata da un tavolo circondato da filo spinato e tredici sedie, con sopra appese trentacinque pecore di plastica in continuo movimento circolare sopra il tavolo. Il lavoro, chiaramente riferito all'evento cristologico, testimonia per prima cosa l'assenza dell'evento religioso, segnalando questa scomparsa di senso per invitare lo spettatore a ritrovare un senso magico-

265 J. GLUSBERG, *Arte en la Argentina*, p. 135-136

266 *Ibidem*, p. 138

267 *Ibidem*, p. 221-224

268 *Ibidem*, p. 165

religioso nel proprio essere. Il movimento delle pecore, continuo e permanente, è forse una metafora del cambiamento sociale, quale avvenne in passato con l'azione di Cristo e degli apostoli, e di conseguenza tale richiamo è un'affermazione di invito alla vita per lo spettatore. Marotta espose *Más y mejores alimentos para el mundo*, centinaia di sacchi di grano con la scritta "Prodotto argentino" uniti all'esposizione di salsicce autoctone penzolanti da una struttura metallica. Tale lavoro riconduceva all'interesse dell'artista per il problema della fame e malnutrizione a livello globale, qui declinato nella sottolineatura delle necessità di proteine per la crescita e lo sviluppo umano. La dicitura nazionale invece alludeva all'esportazione, ossia era parte di una visione personale per cui la società avrebbe dovuto creare una riforma internazionale per la distribuzione del cibo e ogni paese avrebbe dovuto partecipare a questa a seconda delle proprie qualità e capacità alimentari²⁶⁹. Pazos presentò *El arte es una manera de vivir*, performance in cui l'artista vestito da giardiniere interloquiva con il pubblico intorno al soggetto di un giardino coltivato, ambiente in cui l'attività artistica si fonda sullo scambio con lo spettatore e rimanda alla ricchezza e fertilità della terra argentina. Portillos presentò *Rituales latinoamericanos*, uno dei suoi altari religiosi simulacro dei rituali compiuti nel nord dell'Argentina (Jujuy), esaltazione sincretica dei valori religiosi ancorati nella storia nazionale²⁷⁰. Il rituale convertiva il mito in arte, assegnandogli un nuovo valore e spirito ma sempre richiamandolo nella presenza. Testa, infine, presentò *La peste en la ciudad*, trenta disegni intorno alla tematica della peste come evento catastrofico di contaminazione e morte per la società. Questi lavori, incentrati sul ruolo del ratto come agente portatore di malattie, riflettevano del problema attuale dell'urbanizzazione e del pericolo dato dalla sottovalutazione, nel momento della ideazione architettonica (Testa era prima di tutto architetto), degli standard necessari a fornire una sufficiente qualità di vita ai cittadini, come fornire servizi igienici adeguati a comunità popolose. La denuncia qui si dirigeva ai problemi della moderna città, esplicitati con disegni che rassomigliavano ironicamente alla forma del progetto tecnico. La peste così sembrava quasi un obiettivo dietro la costruzione delle città.

La vittoria del Grupo CAYC sollevò diverse polemiche nella stampa di settore²⁷¹. Tra gli oppositori il giudizio negativo sulla qualità delle opere del gruppo, osteggiate rispetto alle proposte di figure brasiliene, si trascinò fino all'accusarli di aver vinto grazie all'amicizia tra i regimi militari dei due paesi e grazie alle loro ingenti possibilità economiche. Il tema della ricchezza, usato dallo

²⁶⁹Ibidem, p. 190

²⁷⁰Ibidem, p. 203-204

²⁷¹G. SARTI, *Grupo CAYC [en línea]*, http://cvaa.com.ar/02dossiers/cayc/04_hist_05.php (consultato in data 05/07/2017)

scultore brasiliano Kracjberg per giustificare la sua sconfitta alla Biennale, fu direttamente smentito da Bedel e Portillos in un'intervista, in cui i due artisti definiscono il gruppo come insieme di professionisti, riportando che il costo alto dell'esposizione era stato sostenuto interamente da Glusberg, senza appoggio ufficiale (il critico era citato da loro non come magnate ma come studioso interessato alla promozione dell'arte latino-americana²⁷²). Questa confusione di accuse e smentite, di fazioni in lotta, porta poi a citare il telegramma di congratulazioni inviato dal dittatore Videla a Glusberg per la vittoria alla Biennale. Il punto da chiarire, allora, è il quesito in merito ai rapporti tra Glusberg (indirettamente anche il gruppo) e il governo militare argentino, su cui è difficile arrivare a una conclusione certa. Se da un lato esiste il telegramma di congratulazioni inviato dal governo²⁷³, dall'altro lato invece troviamo a smentire la mancanza di appoggio ufficiale per presentarsi alla Biennale come esponenti nazionali. Se da un lato due artisti difendono Glusberg attribuendogli un certo ruolo, dall'altra vi sono altri come Romero che affermano come tra loro non vi erano decisioni collettive ma soltanto decisioni prese dal critico²⁷⁴, opinione che si conferma con le accuse rivolte alla figura negli anni Duemila. Dal mio punto di vista, nelle scelte espositive e nell'indirizzo dato alla lettura del gruppo (spostato da critico-ideologico a semiotico-antropologico), Glusberg dimostrava già il suo spirito accentratore e dominante, influendo così sul tipo di idea trasmessa da loro. Il rapporto con il governo è un punto ambiguo: penso che la sua capacità di non esporsi eccessivamente a livello politico, di mantenersi sempre "impegnato" in maniera astratta rispetto allo stile di alcuni artisti con cui lavorò, lo condusse a evitare di entrare in conflitto con la dittatura e a permanere in rapporto neutro. Ciò è dimostrato dal fatto che in tali anni il CAYC continuò a promuovere esposizioni sia in Argentina che all'estero. Per evadere la censura aiutò sicuramente il fatto di aver spostato la matrice teorica del gruppo dal piano dell'analisi ideologica per l'arte al piano semiotico, del sistema di segni, e l'aver annoverato dopo il 1975 soprattutto artisti non chiaramente politici. La mostra della Biennale, a questo punto, rientrò sempre nel progetto glusberghiano di affermazione internazionalmente del valore delle proposte del Grupo CAYC e di sfruttare l'occasione per attirare l'attenzione del mondo artistico sul mondo sud-

²⁷²Ibidem, nota 31

²⁷³Nelle parole di Camnitzer: "Videla, the dictator of Argentina, sent a telegram to Glusberg congratulating him on the prize. Videla, at the time, was fending off international condemnations of his abuses of human rights with a campaign claiming that Argentineans were "right and human." Answering the congratulations, Glusberg promised to "represent the humanism of Argentinean art outside of the country" (cited by García Canclini in *Culturas híbridas*, 91)." L. CAMNITZER, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, p. 305

²⁷⁴G. SARTI, *Grupo CAYC [en línea]*, http://cvaa.com.ar/02dossiers/cayc/04_histo_05.php (consultato in data 05/07/2017)

americano e sulle espressioni del continente. Senza ipotizzare questa tentata neutralità di Glusberg, questo giocare tra due fronti senza esporsi eccessivamente, non si potrebbe spiegare né la sua permanenza ai vertici del mondo culturale argentino dopo la fine della dittatura né il fatto di sentirsi nel 1983, come parte del centro e del gruppo, al centro della rinnovazione culturale e politica del paese²⁷⁵.

Come dicevo poco sopra, dopo la Biennale il Grupo CAYC proseguì a esporre in diverse città. Nel 1978 partecipò alla *I Biennale Latinoamericana* con il progetto *Mitos del Oro*, in accordo al tema generale *Mitos y magia de origen mestiza*, svolto attorno alle diverse simbologie dell'oro nella società umana, dalla sua importanza rituale nel mondo pre-colombiano al suo essere motore della conquista dell'America nel XVI secolo fino al valore di moneta in epoca moderna²⁷⁶. Nel 1979 preparò nuovamente una partecipazione alla Biennale, pubblicando il catalogo del gruppo, incentrato intorno al tema *Hacia el fin de la segunda edad media*. Tuttavia nei cataloghi dell'incontro non si trova indicata la partecipazione del gruppo, probabilmente saltata, che tuttavia presentò la mostra nel 1980 prima nelle sedi del CAYC e poi in Irlanda per ROSC '80, quadriennale d'arte²⁷⁷. In quest'esposizione, la prima senza più la partecipazione di Pazos, il tema scelto del gruppo fu la storia, intesa come proposta di una sensibilità e di uno sguardo per l'analisi storica con opere "imbued with a subjacent historical feeling of humanity; its hopes and its pestilences"²⁷⁸. Le loro opere erano prese come punti di partenza per operare una rilettura degli anni appena trascorsi, i '70, e dimostrare di aver vissuto in una seconda era medievale, un riferimento giustificato perché "on one hand, it concentrated spectacular progress in science and technology, not always favorable for the human condition; on the other, it witnessed a barrage [...] of the fiercest and most penetrating criticism of the damages which runaway development inflicted on the stability of our planet"²⁷⁹. In quest'ottica l'arte del gruppo voleva anticipare un'era di nuova attenzione alla qualità della vita umana, presentando i lavori sia come critica dei problemi attuali di malnutrizione, inquinamento e libertà, attraverso l'uso di metafore in parallelo con il mondo passato, sia come proposizioni per riscoprire elementi vitali per l'uomo e traghettarlo oltre queste difficoltà. Come sempre rimaneva in mente la promozione dell'arte latino-americana, dato che la frase finale della

²⁷⁵J. GLUSBERG, *Arte en la Argentina*, pp. 482-488

²⁷⁶G. SARTI, *Grupo CAYC [en línea]*, http://cvaa.com.ar/02dossiers/cayc/04_histo_06.php (consultato in data 05/07/2017)

²⁷⁷*Ibidem*.

²⁷⁸CAYC Group at the Bank of Ireland. Catalogo, Buenos Aires, CAYC, 1980, p. 6

²⁷⁹*Ibidem*, p. 17

presentazione di Glusberg è: "Maybe the Second Renaissance will include the definite discovery of Latin American Art²⁸⁰", frase che spiega la visione utopica di Glusberg nell'immaginare la fortuna dell'arte continentale come un fattore chiave per avviare la società verso una nuova rinascita. Le opere presentate dal gruppo (Bedel e i *libros arqueológicos*, Benedit con *Furnarius Rufus* e $50+50 = 100$, scatole in acrilico contenenti oggetti culturali e naturali, mostrando la dialettica tra i due poli, Glusberg con *Los caballeros cruzados del presente*, fotografie di motociclisti presi come moderni cavalieri, González Mir con la riproposizione di *Factor interspecifico*, Grippo con *Arquetipo americano pobre* (lavori sempre con al centro la patata) e due *Valijas*, valigie aperte e riempite con rose, scrittura su piombo e specchi, assortimento con cui rimandava alla pratica alchemica, Maler con *25 HP*, performance organizzata a Dublino di 25 cavalli che trainavano antiche macchine senza motore, metafora della finzione dietro al concetto di potenza automobilistica, Marotta con degli oggetti in cemento a rappresentare la sua personale visione del lavoro manuale, artigianato reso importante in quanto assurto a protagonista di opere d'Arte Maggiore, assieme all'inversione di senso data dal presentare oggetti comuni inutilizzabili, Portillos con *Mitos nuevos y viejos*, ulteriore proposta analitica e appropriativa di una spiritualità passata, Testa con i suoi studi sulle catastrofe e la pestilenza moderna) appaiono per lo più simili a quelle già presentate lungo gli anni passati. La rilettura in chiave tematica diversa dimostra però definitivamente come il loro lavoro, nell'ultimo lustro, si era spostato verso un impegno sociale-critico molto meno politico e più interessato a fattori legati alla qualità della vita, come l'ecologia, il problema dell'inquinamento, la fame e la povertà.

5.4 Conclusione

Come abbiamo visto nel capitolo, negli anni gli artisti del Grupo CAYC proposero opere molto diverse tra loro, non legate a una unica forma di espressione, poiché ricoprirono ad ampio spettro diverse tendenze a loro contemporanee, come la land art, l'arte concettuale, l'arte cinetica, la body art e l'happening, le installazioni. Nonostante tutto, furono accomunati da alcuni aspetti che bisogna evidenziare.

Il primo è, ovviamente, la inclinazione a unirsi in gruppo per presentarsi al pubblico unificati sotto una stessa chiave di lettura; veicolate attraverso la produzione critica del coordinatore Glusberg, le chiavi di lettura non persistettero nel decennio ma si evolsero negli anni assecondando il mutare di diversi fattori: i componenti (con le loro caratteristiche personali a influire sulla

²⁸⁰Ibidem, p. 24

direzione collettiva), il contesto di riferimento in cui lavorarono (sia a livello storico sia a seconda dell'ambiente in cui organizzarono le loro esposizioni), l'assestarsi progressivo nella mentalità di Glusberg di uno spirito istituzionale-politico.

Un secondo punto, utile da riaffermare, è il fatto che il *conceptualismo* argentino degli anni Settanta rappresentò non una precisa o unica forma di espressione bensì uno spirito soggiacente, che trovava forma nell'idea come cardine della ricerca e degli esiti artistici: le loro opere possono perciò essere accomunate non in base a una mera vicinanza formale (per fare un esempio, come si potrebbe individuare nei precetti dei muralisti messicani) ma perché tutte figurano come esempi di “arte di concetto”, lavori in cui si cerca con un’arte processuale, composta a partire da un’interesse per l’ideazione mentale e non dalla ricerca formale, di veicolare con forza dei messaggi.

Correlato a questo è il terzo aspetto: le idee formularono soprattutto una complessiva riflessione incentrata sulle caratteristiche, sui valori, sui problemi del continente latino-americano. In questo senso è innegabile l’attenzione verso problemi o caratteri del loro continente, quest’ultimo assurto a pulsione vitale da riaffermarsi nel momento in cui creano arte; in questo senso il loro animo rimase sempre, costantemente, attivo e ricettivo nei confronti del loro mondo d’origine. La varietà degli spunti si divise in due grossi poli, tra la critica e la denuncia di problematiche continentali e lo sprone all’azione e alla lotta costruttiva, così da spingere la popolazione a cercare di guadagnare una libertà civile-politica che sfugga sia dalle tentazioni dittatoriali sia dalla orbitazione neo-coloniale imposta dal mondo americano. La *problematica latinoamericana* nelle loro opere emerse così dall’esplorazione di temi sociali e politici intimamente legati al loro contesto, ritrovabili sia nelle loro condizioni di produzione (nel loro immaginario soggiacente scelte, stili e punti di vista con cui esprimersi) sia a volte nel contenuto diretto. Questi spunti riflessero intensamente i problemi del contesto intorno a loro, senza limitarsi però a questo.

Il quarto aspetto, tipico in realtà di tutta la produzione *conceptualista* latinoamericana, è il recupero dell’oggetto artistico, elemento che rimase sempre al centro delle proposizioni e degli spazi in cui operarono²⁸¹. In contrasto con lo spirito anglosassone e la famosa teoria della “sparizione dell’oggetto”, in America Latina gli artisti rimasero fedeli alla tradizione del *ready-made* duchampiano perché sfruttarono la fisicità del prodotto e le diverse interpolazioni a lui applicate come principale vettore utile a veicolare un contenuto sociale, proprio come si vede nel Grupo CAYC (anche se loro sperimentarono fino al limite questo principio, presentando per esempio mostre composte di opere in forma

²⁸¹M. C. RAMÍREZ, *Blue Print Circuits*, p. 165-166

eliografica, una riduzione dell'opera al suo valore progettuale ma pur sempre “esistente” in quanto oggetto cartaceo, limite estremo ma anche affermazione della possibilità di trovare nel semplice supporto cartaceo un oggetto dalla grande forza comunicativa). La materia prodotta secondo logica artistica, l'oggetto comune investito di senso artistico, il corpo stesso, sono tutti esempi che dimostrano la fedeltà *conceptualista* latino-americana verso un'arte non puramente astratta o linguistica, in cui l'inversione di senso, la metafora, l'analogia, vengono trasmesse a partire dalla presenza fisica dell'opera, non dall'assenza.

Ricapitolando infine, i tre periodi in cui l'attività del Grupo CAYC può essere divisa mostra bene il loro evolversi. Seguendo i cataloghi e le opere delle principali esposizioni, si può notare come ci furono due anime che si mossero parallele. Una la diresse soprattutto il coordinatore Glusberg e puntava alla promozione e stabilizzazione del Grupo CAYC nel ruolo di avanguardia ufficiale argentina degli anni Settanta, a livello nazionale e internazionale. Questo desiderio, che nacque già in seno all'origine del CAYC stesso, fu promosso attuando un'aggressiva politica di esposizioni e stringendo una intensa rete di relazioni, attività portate avanti dal direttore del CAYC in maniera così esagerata da diventare macchietistica²⁸². L'altra, invece, si trova nel messaggio collettivo che si espresse nelle analisi e nei testi critici con cui si presentarono nelle diverse mostre: prima involontariamente contribuirono a definire il modello di *Arte de Sistemas*, pensato per identificare le relazioni in essere tra le ultime tendenze artistiche contemporanee, e parteciparono alla introduzione massiccia in Argentina di queste tendenze. Successivamente, assestandosi stabilmente dentro di esso, il neo-formato Grupo CAYC stabilì un'area di ricerca sociale, entro la quale mettere in relazione attraverso uno spirito di lettura comune i diversi lavori degli artisti del gruppo. Si mirava a estrapolare e rendere palese (attraverso il concreto operato artistico) il corredo ideologico di cui si serve un potere egemonico per assimilare le espressioni culturali difformi dai contenuti da lui propagandati, reintegrandole nei registri della società veicolati dal potere ma deprivate del potere critico o politico che eventualmente contengono. L'indagine fu portata avanti da un lato con lavori di evidente denuncia e critica politica, dall'altro lato invece con uno spirito critico propositivo, di invito alla comunanza e all'azione sociale per ritrovare lo spirito di comunità. Questa seconda anima prevalse verso la metà degli anni Settanta, in concomitanza con l'abbandono del gruppo da parte degli artisti più intensamente (e direttamente) “politici” e con il mutare del contesto intorno a loro, quando la salita al potere della dittatura

²⁸²L. CAMNITZER, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, p. 249

militare influì sullo spostamento critico verso tematiche meno direttamente politiche ma più “astratte”, come la sovrastruttura antropologica di *Signos en ecosistemas artificiales*. Questo spostamento sociale rimase costante fino alla fine della dittatura, nel 1983, sommandosi a un sempre crescente interesse per problematiche ambientali e urbanistiche, figlie le prime della più forte attenzione per le mutazioni negative di mano umana in atto negli eco-sistemi naturali latino-americani e non, le seconde del costante interesse per l’architettura dei membri del gruppo (molti infatti ebbero formazione da architetti). Anche dopo quello spartiacque il lavoro dei membri del gruppo, sempre meno negli anni, proseguì lungo questi indirizzi.

Alla fine degli anni Settanta, dunque, il Grupo CAYC si era affermato come il principale esponente dell'avanguardia argentina, il referente privilegiato con cui il mondo artistico globale poteva interagire in Argentina, nonostante lo spirito anti-istituzionale dei loro primissimi anni. Tale concetto è ben riassunto da Camnitzer: “Not only did CAYC play into the hands of a cultural homogenization (mostly based on imported prepackaged values), but it also tried to assert its importance in this task by carpet-mailing the world²⁸³.” Il Grupo era riuscito a catturare l'attenzione del mondo internazionale, esprimendosi però alla fine del decennio con un *conceptualismo* dallo spirito critico-politico diluito rispetto agli inizi, approssimatosi molto verso un interesse sociale di natura generica ed eclettica, sempre attenti alla potenza comunicativa dell'arte ma anche dando molta importanza alla sua forza come attività spirituale e comunitaria. Tale risultato era giunto, indubbiamente, non solo per onore degli artisti ma anche per il ruolo giocato da Glusberg, figura che in parallelo all'avanzare degli anni estese la sua area di influenza sul gruppo.

Di conseguenza il Grupo CAYC aveva finito per definirsi entro i limiti di un *conceptualismo* non fortemente politico né fortemente ideologico, bensì decisamente sociale, animato dalla volontà di integrarsi e partecipare alla vita della società di appartenenza (non di rivoluzionarla completamente!). Il desiderio così era quello di tentare di modificare la sua realtà attraverso l'impiego di messaggi positivi, costruttivi, per ritrovare e conservare lo spirito proprio del continente sud-americano, in un universo in cui si era dimostrato impossibile sfuggire concretamente dalle tendenze colonizzatrici che il mondo occidentale imponeva con vari mezzi.

²⁸³Ibidem, p. 248

Appendice: Illustrazioni del cap. 5

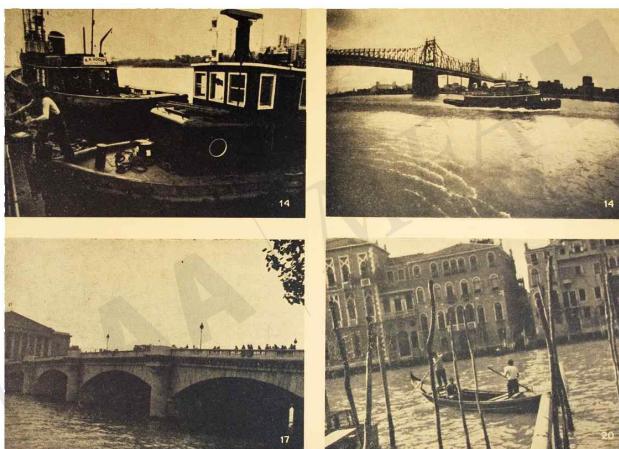


Fig35 N. G. Uriburu, *Coloración de ríos* (fotografie), 1970, New York-Parigi-Venezia

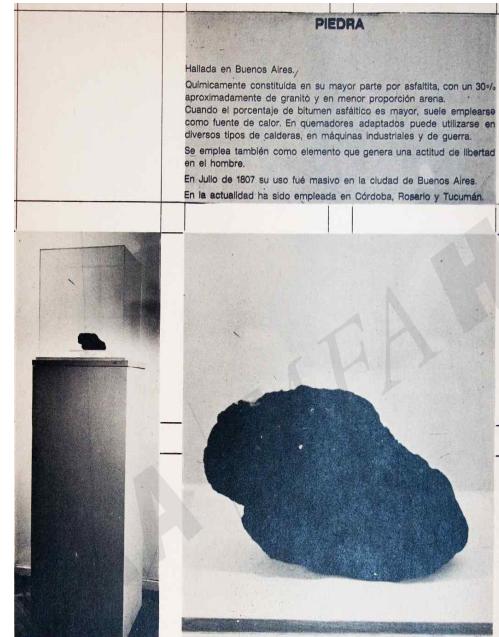


Fig39 J. González Mir, *Piedra*, 1971, Arte de Sistemas



Fig36 L. Benedit, *Laberinto Invisible*, 1971, Arte de Sistemas (a lato)

Fig38 C. Ginzburg, *Tierra*, 1971, Arte de Sistemas (in basso)





Fig37 C. Dujovny, *Rayos Laser*, 1971, Arte de Sistemas

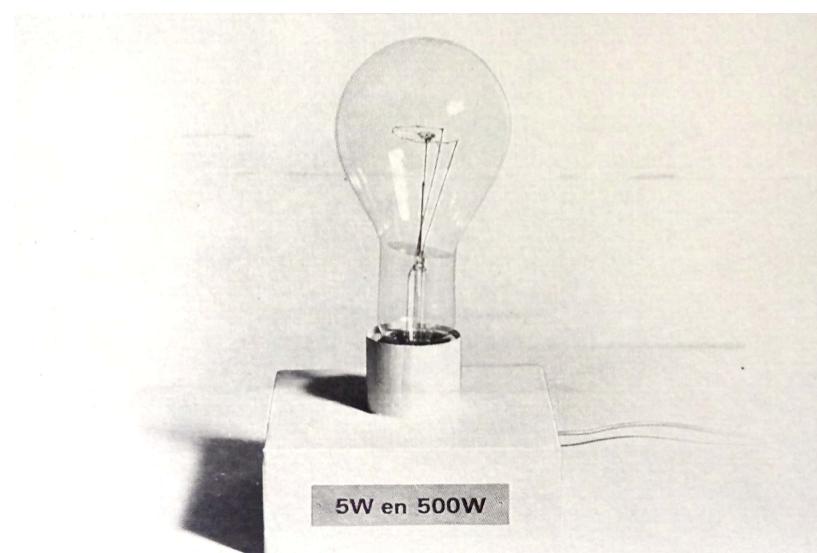


Fig40 J. González Mir, *5 wats en 200 wats*, 1971, Arte de Sistemas



Fig41 V. Grippo, *Analogía*, 1971, Arte de Sistemas

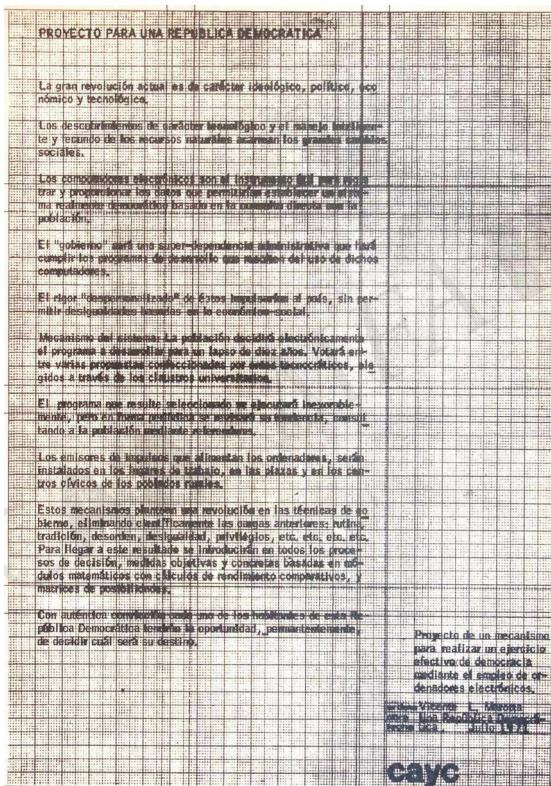


Fig42 V. Marotta, *Proyecto para una república democrática*, 1971, Arte de Sistemas

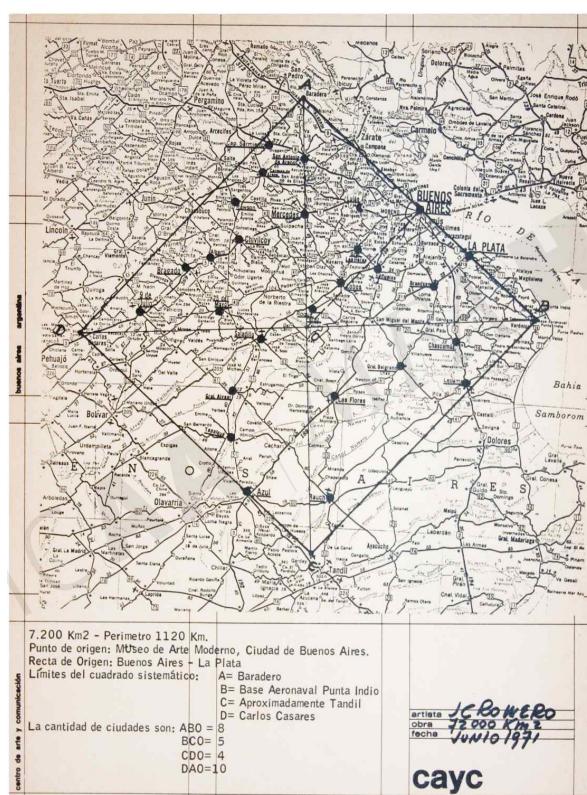


Fig44 J. C. Romero, *Segmento A/B = 53.000 metros*, 1971, Arte de Sistemas

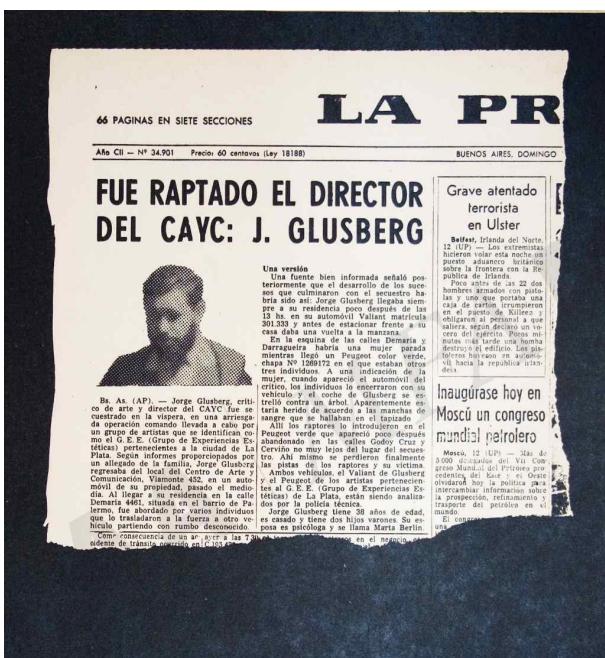


Fig43 L. Pazos, H. Puppo, J. De Luján Gutiérrez, *Secuestro*, 1971, Arte de Sistemas

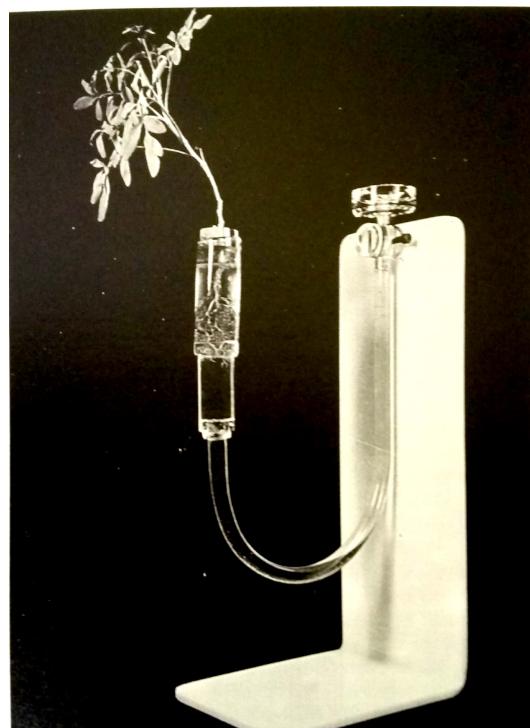


Fig47 L. Benedit, *Evaporador de Schatz*, 1972, Arte de Sistemas II

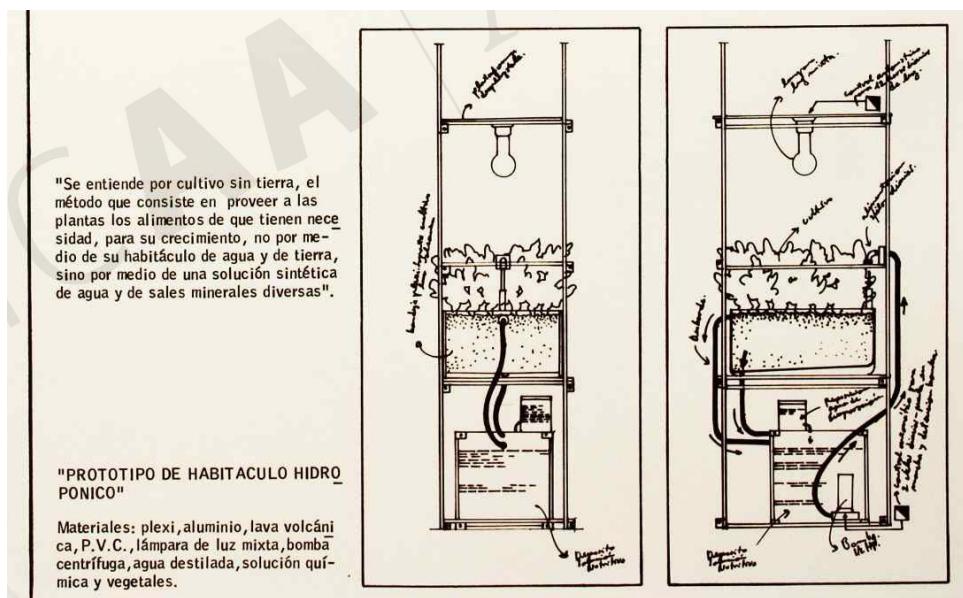


Fig46 L. Benedit, *Prototipo de Habitáculo Hidropónico*, 1972, Arte de Sistemas II

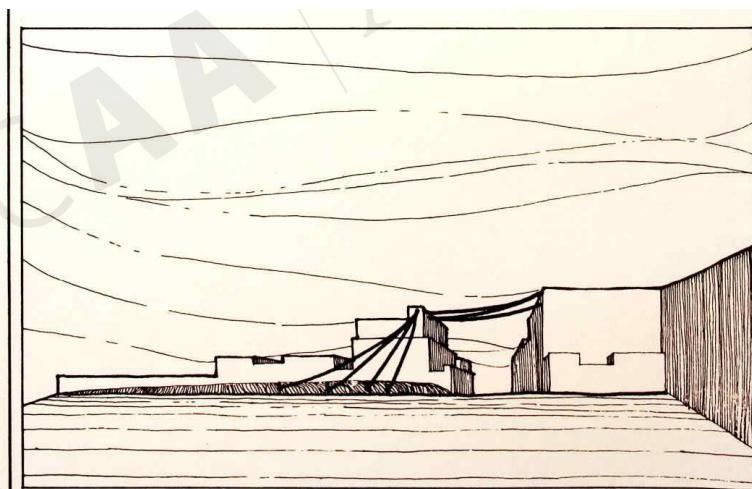


Fig45 J. Bedel,
Arriostramiento para una medianera, 1972,
Arte de Sistemas II



Fig48 G. Dujovny, *Stop*,
1972, Arte de Sistemas

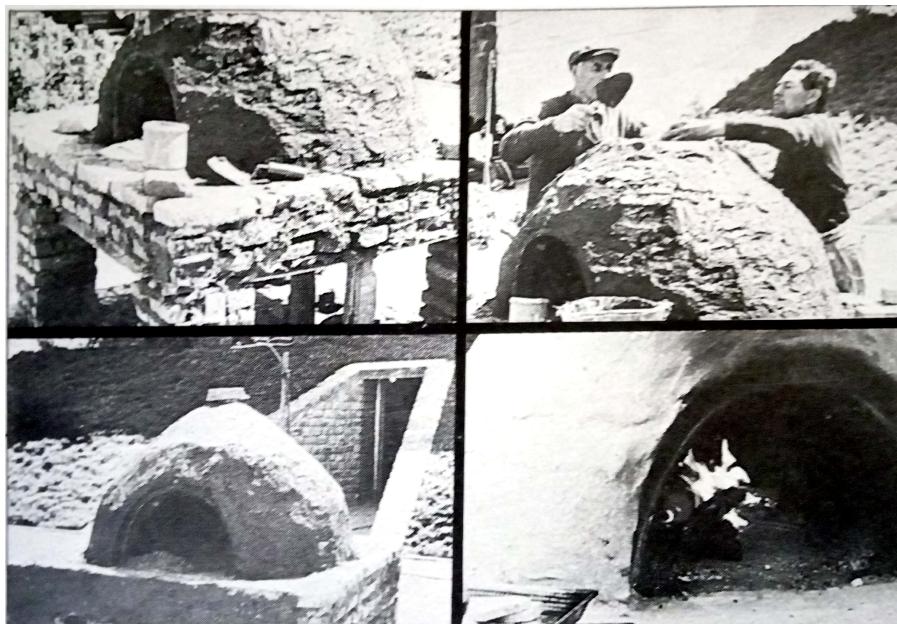


Fig49 V. Grippo, J. Gamarra, *Construcción de un horno popular para hacer pan*, 1972, Arte de Sistemas II

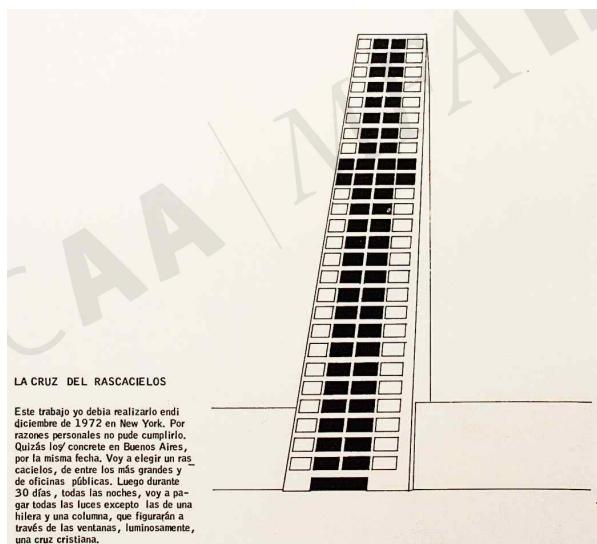


Fig50 C. Ginzburg, *La cruz del Rascacielos*, 1972, Arte de Sistemas II



Fig51 L. Pazos, *Proyecto de Monumento al prisionero político desaparecido*, 1972, Arte de Sistemas II



Fig52 L. Pazos, *Solución para el problema del hambre en los países subdesarrollados, según las grandes potencias*, 1972, Arte de Sistemas II

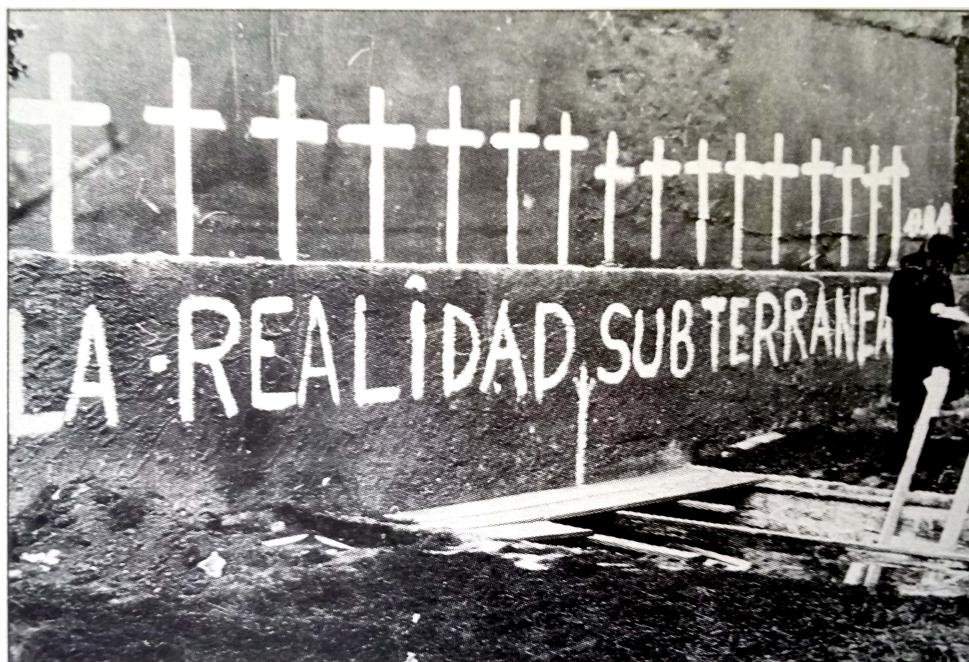


Fig53 L. Pazos, *La realidad subterránea*, 1972, Arte de Sistemas II



Fig54 J. C. Romero e collaboratori, *El juego lúgubre*, 1972, Arte de Sistemas II

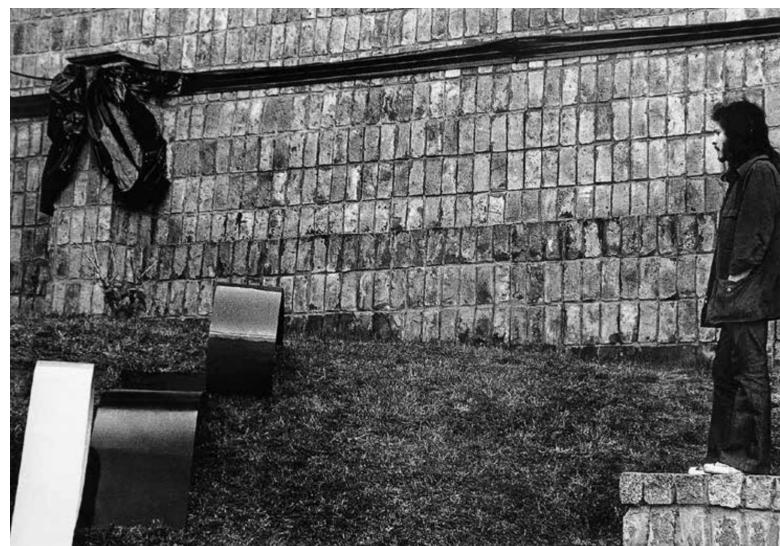


Fig55 H. Zabala, *300 metros de cinta negra para enlutar una plaza publica*, 1972, Arte de Sistemas II

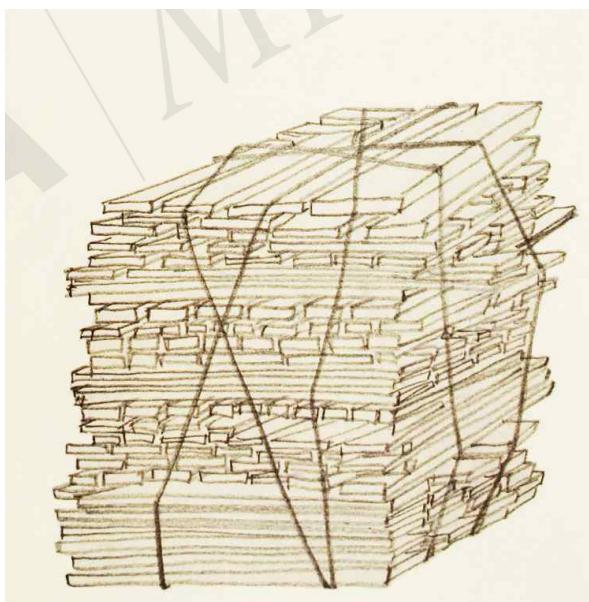


Fig56 J. Bedel, *Vivienda Económica - Modelo Super Compacto Para Armar*, 1972, El grupo de los Trece en Arte de Sistemas

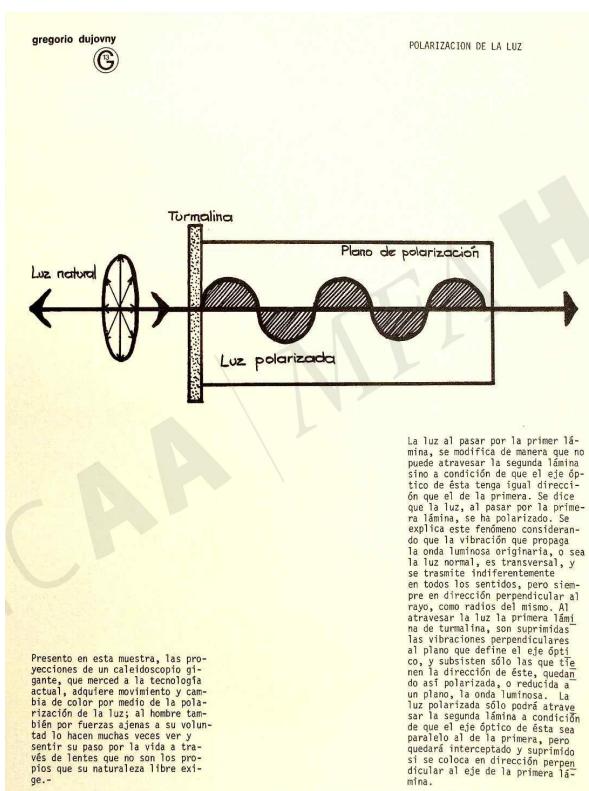
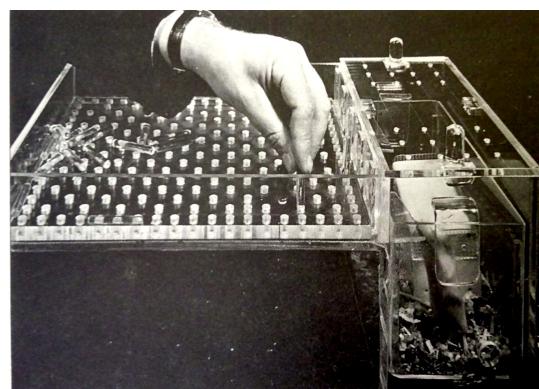
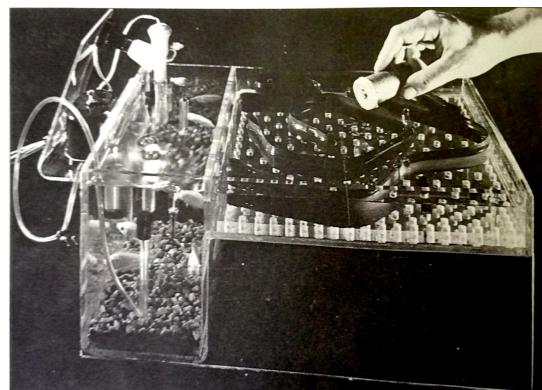


Fig57 G. Dujovny, *Polarización de la luz*, 1972, El grupo de los Trece en Arte de Sistemas

Fig58-59 J. Benedit, *Labirinto Animal (peces y ratones)*, 1972, El grupo de los Trece en Arte de Sistemas

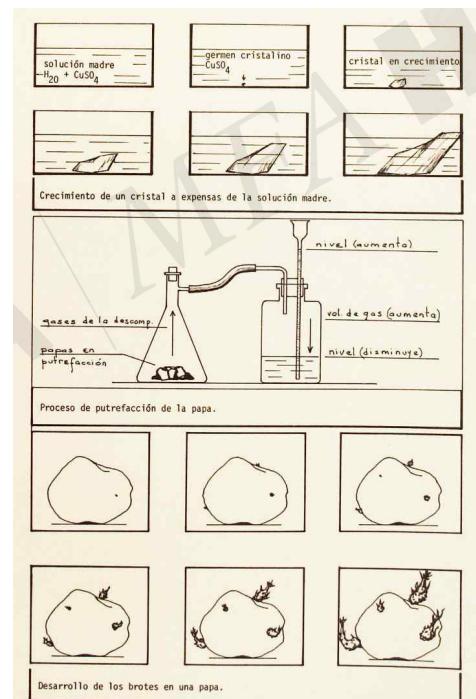


Fig60 V. Grippo, *Todo en Marcha*, 1972, El grupo de los Trece en Arte de Sistemas

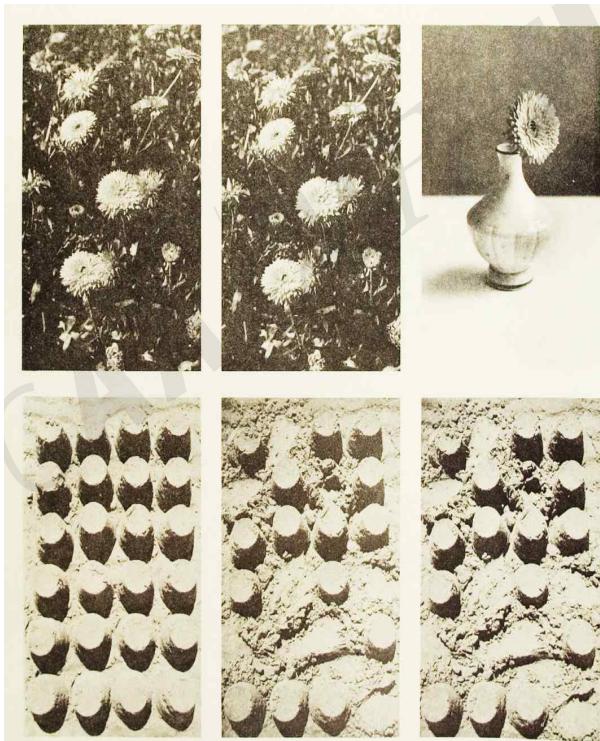


Fig61 González Mir, *Procesos de agresiones mal canalizadas*, 1972, El grupo de los Trece en Arte de Sistemas

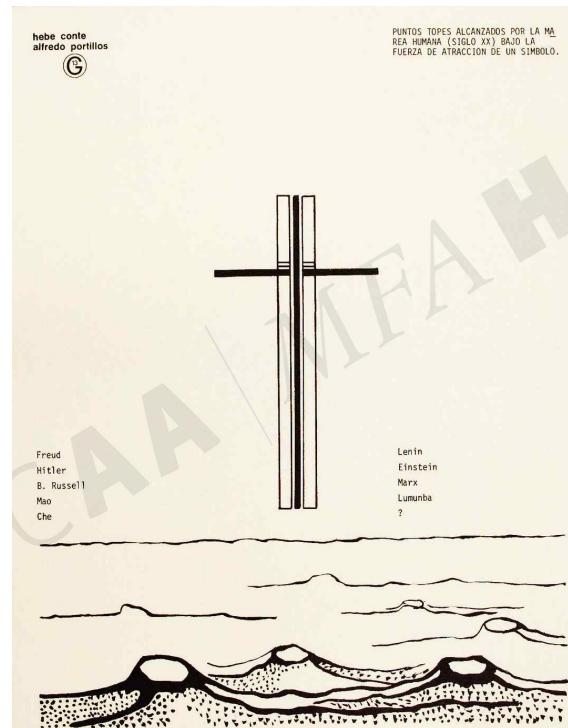


Fig62 A. Portillos, *Puntos topes alcanzados por la marea humana (Siglo XX) bajo la fuerza de atracción de un símbolo*, 1972, El grupo de los Trece en Arte de Sistemas

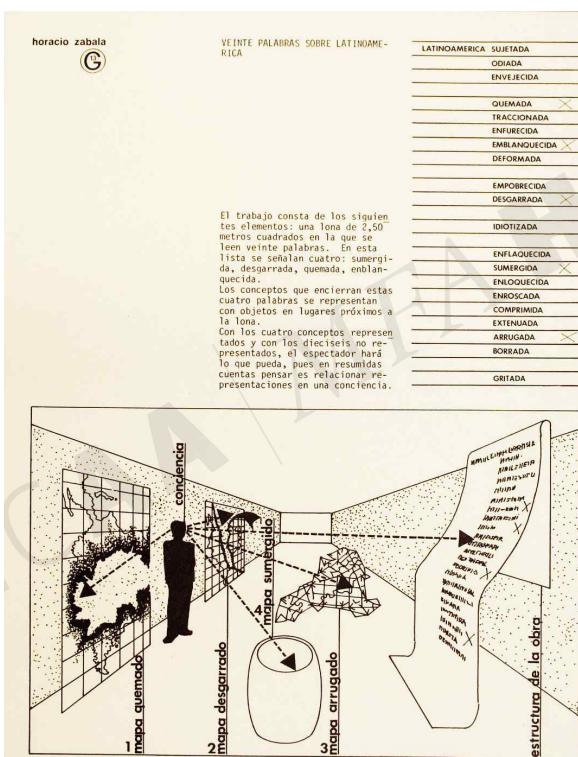


Fig63 H. Zabala, *Veinte Palabras sobre Latinoamerica*, 1972, El grupo de los Trece en Arte de Sistemas

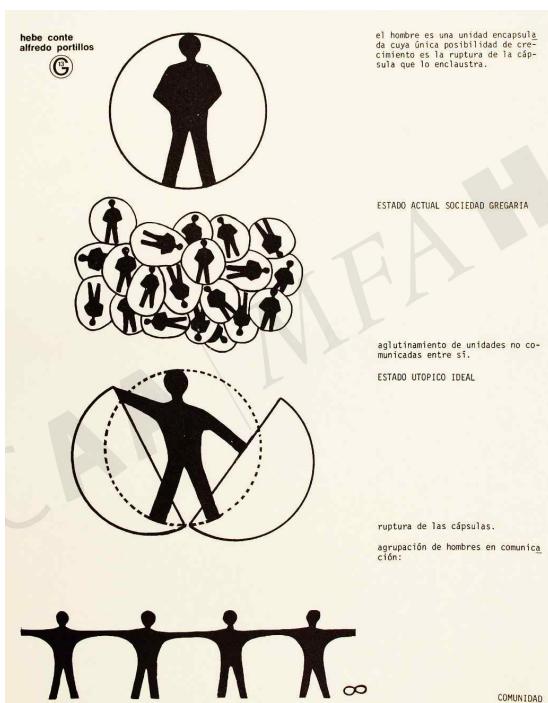


Fig64 A. Portillos, *Estado Gregaria vs Utopico*, 1972, El grupo de los Trece en Arte de Sistemas

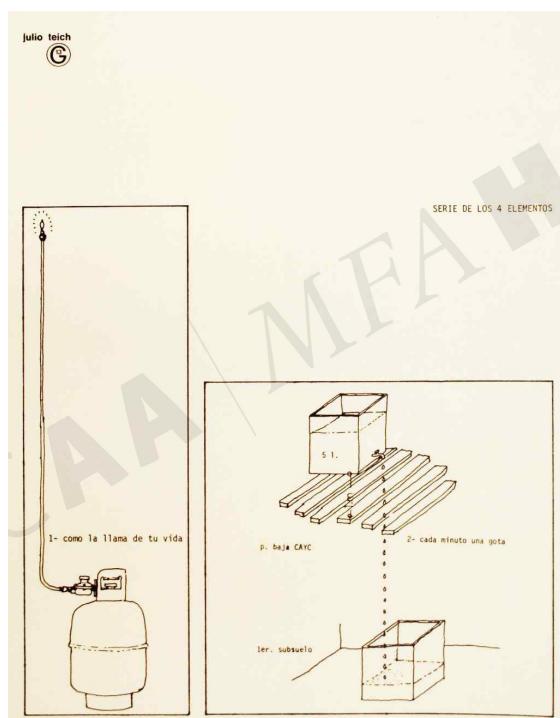
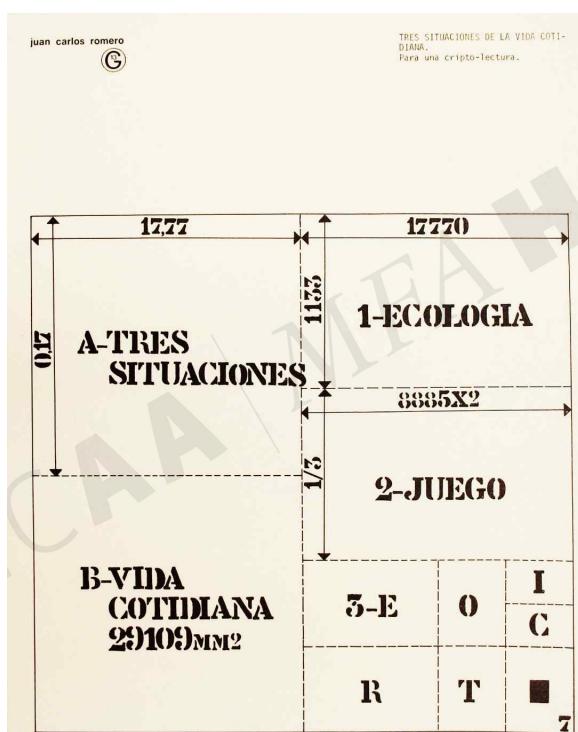


Fig67 J. Teich, *Serie de los 4 elementos*, 1972, El grupo de los Trece en Arte de Sistemas

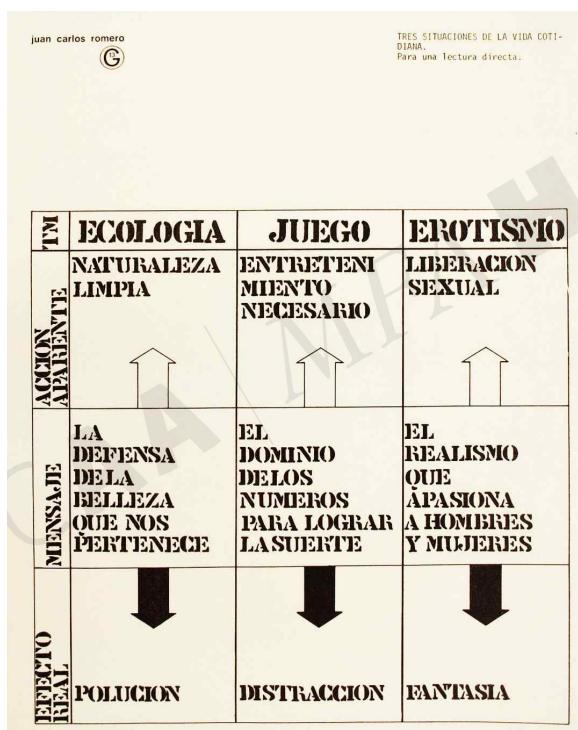


Fig65-66 J. C. Romero, *Tres situaciones de vida cotidiana*, 1972, El grupo de los Trece en Arte de Sistemas

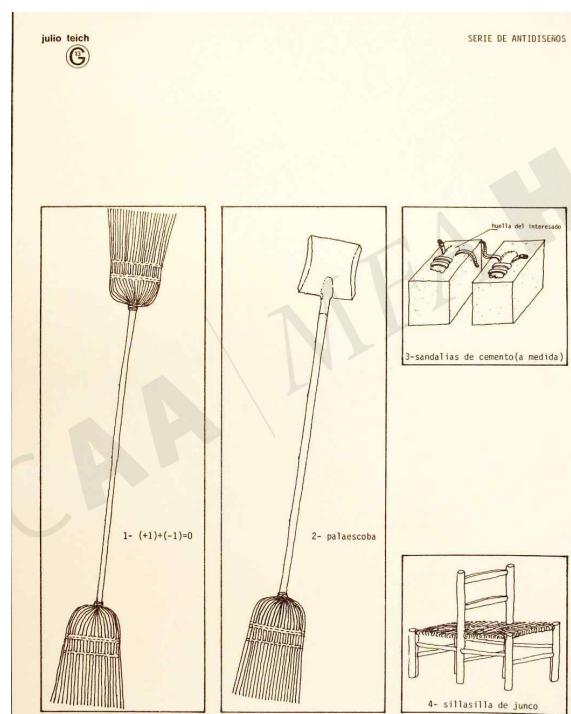


Fig68 J. Teich, *Serie de antidesigns*, 1972, El grupo de los Trece en Arte de Sistemas

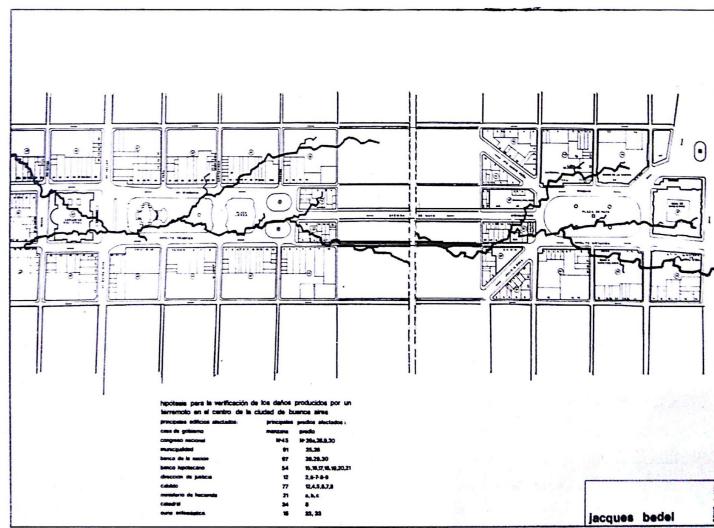


Fig69 J. Bedel, *Hipótesis para la verificación de los daños producidos por un terremoto en el centro de la ciudad de Buenos Aires, 1972-1974*, Hacia un perfil del arte latinoamericano

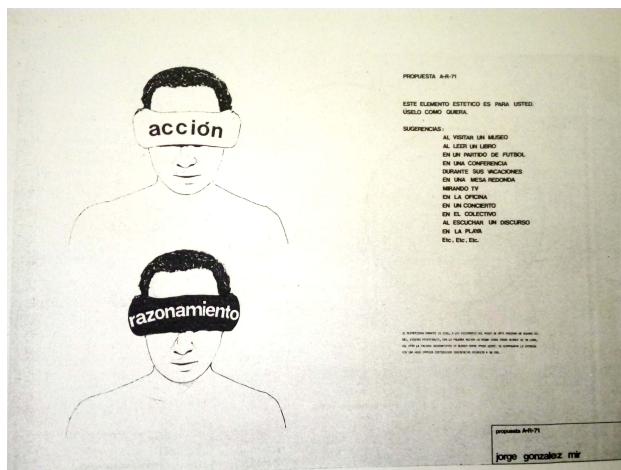


Fig70 González Mir, *Propuesta A-R-71*, 1972-1974, Hacia un perfil del arte latinoamericano

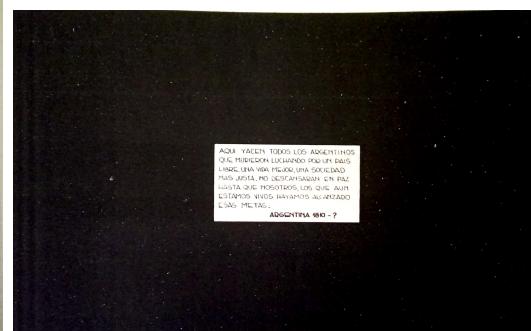


Fig71 L. Pazos, *El muro de los lamentos*, 1972-1974, Hacia un perfil del arte latinoamericano

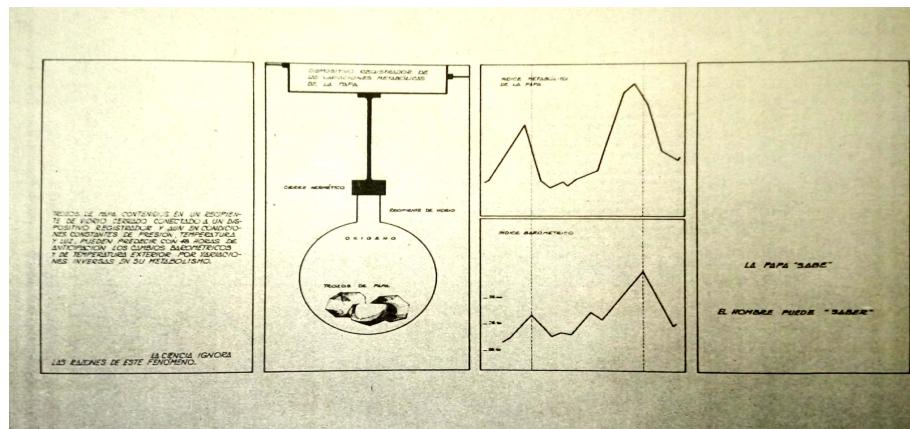


Fig72 V. Grippo, *Esquema para Analogía II*, 1972-1974, Hacia un perfil del arte latinoamericano



Fig73 L. Pazos, *Dialéctica de la realidad nacional*, 1972-1974, Hacia un perfil del arte latinoamericano

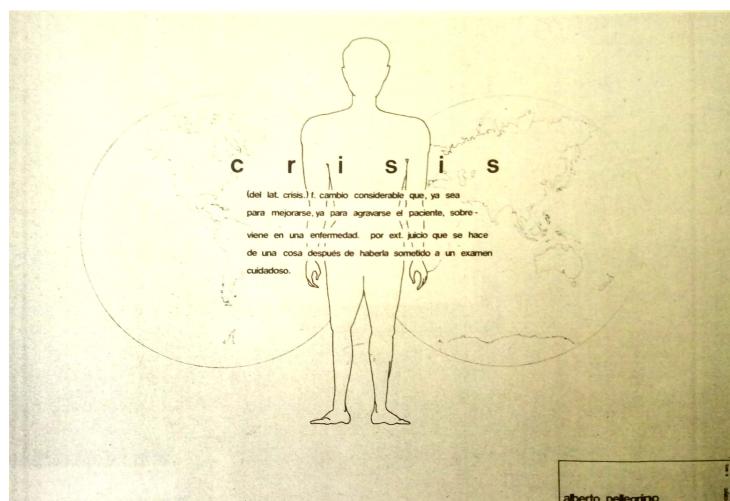


Fig74 A. Pellegrino, *Crisis*, 1972-1974, Hacia un perfil del arte latinoamericano (sotto)

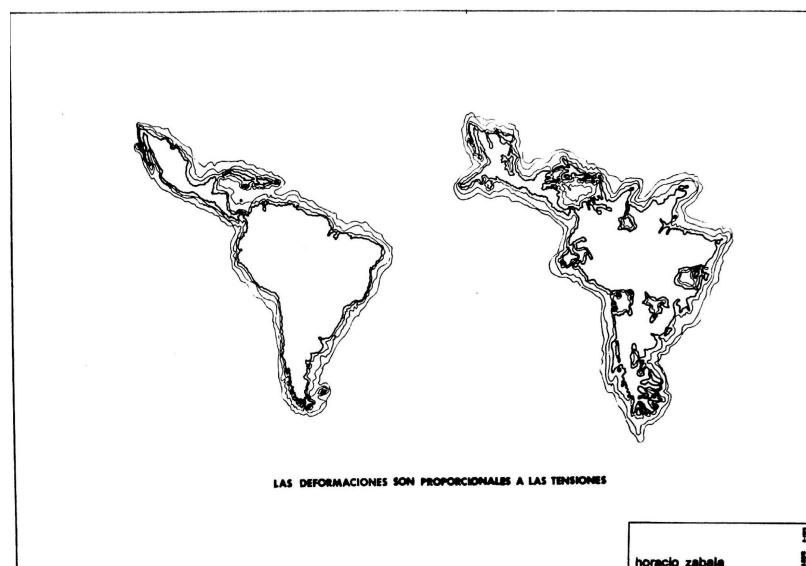


Fig75 H. Zabala, *Las deformaciones son proporcionales a las tensiones*, 1972-1974, Hacia un perfil del arte latinoamericano

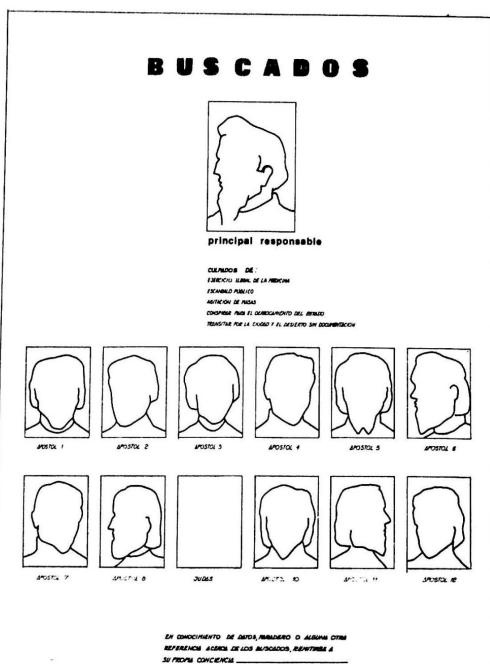


Fig76 A. Portillo, *Boceto para un afiche callejero*, 1972-1974, Hacia un perfil del arte latinoamericano

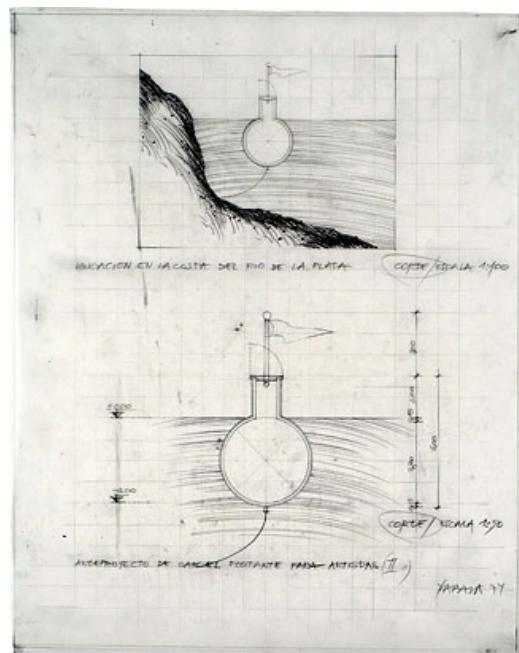


Fig77 H. Zabala, *Anteproyectos*, 1972-1974, Hacia un perfil del arte latinoamericano

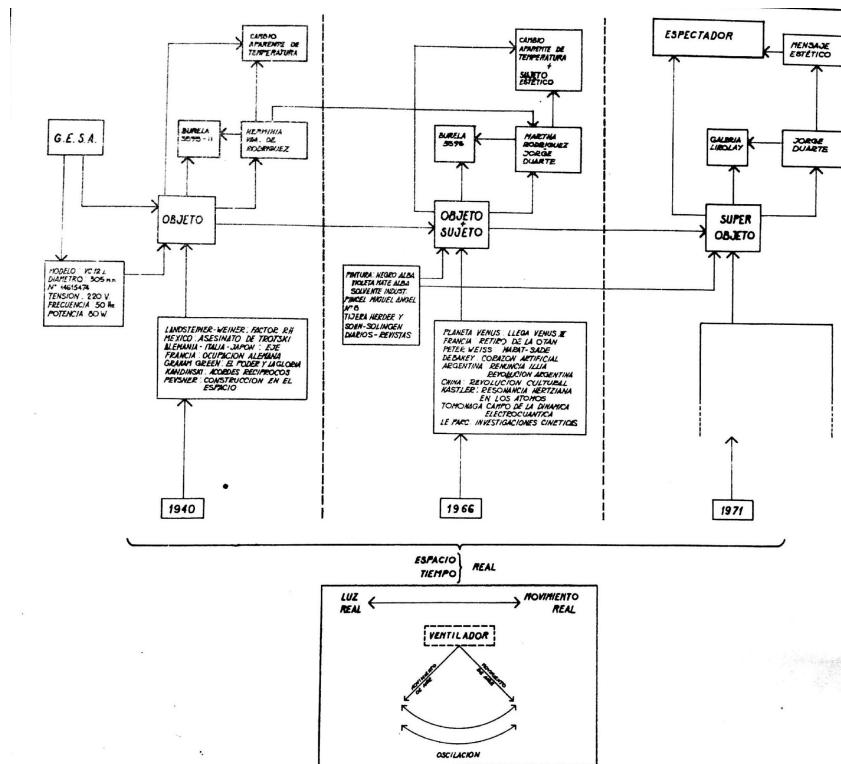


Fig78 J. C. Romero, *Proceso de un ventilador*, 1972-1974, Hacia un perfil del arte latinoamericano

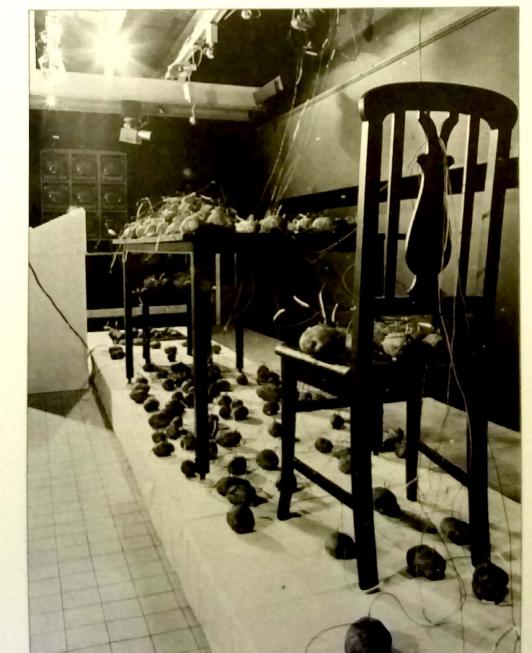


Fig85 V. Grippo, *Analogía*, 1977, Signos en Ecosistemas Artificiales

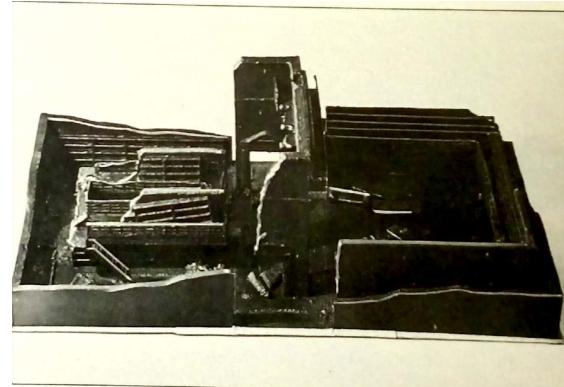


Fig79 J. Bedel, *La biblioteca*, 1976

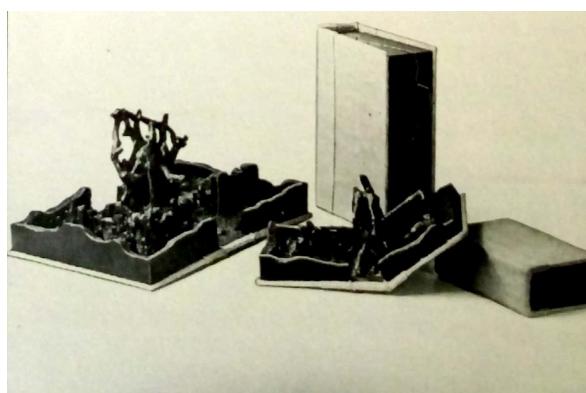


Fig80 J. Bedel, *El país de plata*, 1977, Signos en Ecosistemas Artificiales



Fig81 J. Bedel, *Los desastres de la guerra*, 1974



Fig82 J. Glusberg, *60 múltiplos (tipología urbana)*, 1977, Signos en Ecosistemas Artificiales

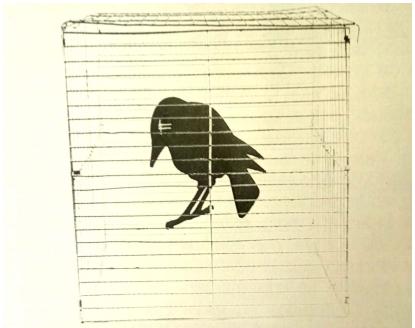


Fig83-84 J. González Mir, *Factor Interspecífico*, 1977, Signos en Ecosistemas Artificiales

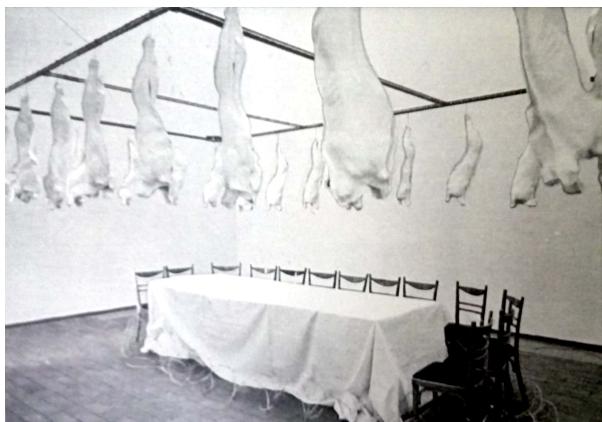


Fig86 L. Maler, *La Ultima Cena*, 1977, Signos en Ecosistemas Artificiales



Fig87 V. Marotta, *Más y mejores alimentos para el mundo*, 1977, Signos en Ecosistemas Artificiales

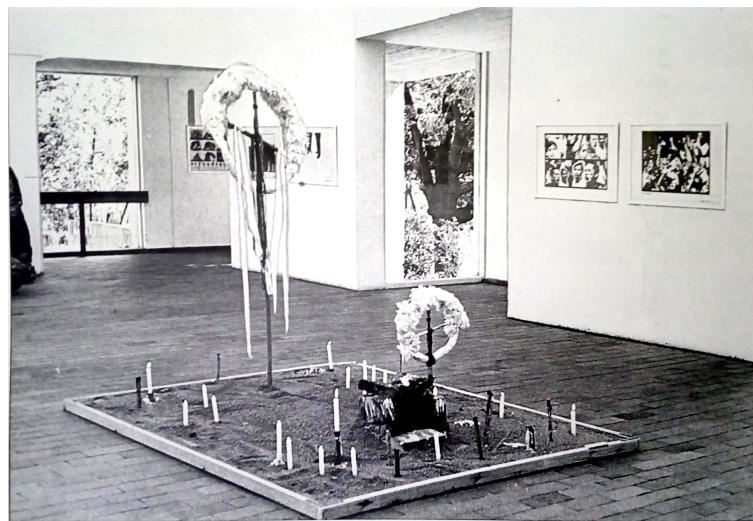


Fig88 A. Portillos, *Altar Latinoamericano*, 1976, America Latina 76



Fig89 C. Testa, *La peste en Ceppaloni*, 1978

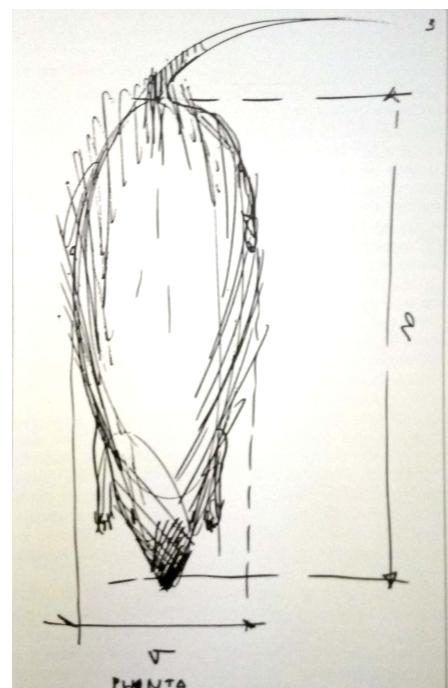


Fig90-91 C. Testa, *La peste en la ciudad*, 1977

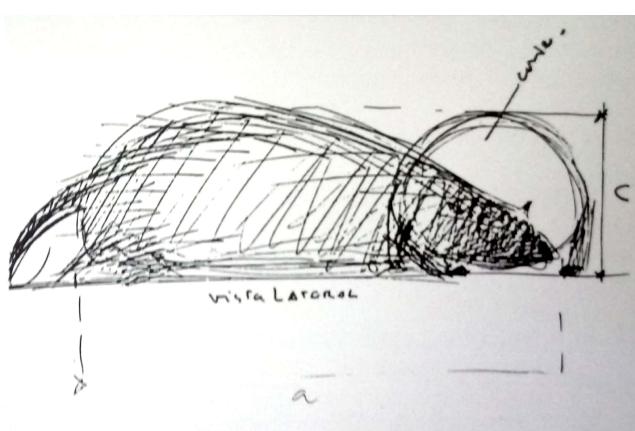




Fig92 V. Grippo, *Valija*, 1980, ROSC '80



Fig93 A. Portillos, *Viejos y nuevos mitos*, 1976

Bibliografia

1968

- SUÁREZ, Pablo, *Carta a Jorge Romero Brest en Experiencias 1968*, Buenos Aires, Instituto Torcuato di Tella, maggio 1968 (trascrizione consultata in <http://www.vivodito.org.ar/node/171> in data 25/06/2017)

1971

- GLUSBERG, Jorge (ed.), *Arte de Sistemas. Catalogo*, Buenos Aires, CAYC, 1971

1972

- GLUSBERG, Jorge, *Hacia Un perfil del Arte Latinoamericano. Encuentro internacional de arte en Pamplona, España, 26 de junio al 3 de julio 1972*, Buenos Aires, CAYC, 1972

1974

- *Arte conceptual frente al problema latinoamericano. Museo Universitario de Ciencias y Arte*, México D.F., Universidad Nacional Autonoma de México, 1974

1977

- *The Group of the Thirteen at the XIV Bienal de São Paulo*, Buenos Aires, CAYC, 1977
- *Veintiún artistas argentinos*, Museo de Ciencias y Arte de México, Buenos Aires, Cayc, 1977
- *XIV Bienal Internacional de São Paulo. Catalogo*, São Paulo, Grupo Técnico Impressor Ltda, 1977

1978

- GLUSBERG, Jorge, *CAYC Group at the Museum of Rio de Janeiro Brazil*, Buenos Aires, CAYC, 1978
- GLUSBERG, Jorge, *Report on the exhibition of the Group of Thirteen of CAYC, Argentina, at the XIVth Sao Paulo International Biennal 1977*, "Leonardo", vol. 11 n. 2 (1978), pp. 124-125
- GLUSBERG, Jorge, *Retorica del arte latinoamericano*, Buenos Aires, Nueva vision, 1978
- *I Bienal Latino Americana de São Paulo. Catalogo*, São Paulo, Cart Color, 1978

1979

- *XV Bienal Internacional de São Paulo. Catalogo*, São Paulo, Litocromo Artes Gráficas Ltda, 1979

1980

- GLUSBERG, Jorge, *Víctor Grippo*, Buenos Aires, CAYC, 1980

- WALKER, Dorothy (ed.), *Cayc Group at the Bank of Ireland, Dublin*, Buenos Aires, CAYC, 1980

1985

- GLUSBERG, Jorge, *Arte en la Argentina: del Pop-Art a la Nueva Imagen*, Buenos Aires, Ed. de Arte Gaglianone, 1985

1989

- LUCIE-SMITH, Edward, *Arte contemporanea dal 1945 ad oggi*, Milano, Rusconi, 1989, pp. 261-280

1990

- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F., Editorial Grijalbo, 1990, pp. 65-94

1992

- BARNITZ, Jacqueline. *Conceptual Art and Latin America: a natural alliance*, in RAMÍREZ, Mari Carmen, ADAMS, Beverly (ed.), *Encounters/Displacements: Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles*, Austin, University of Texas, 1992, pp. 35-48

1993

- LUCIE-SMITH, Edward, *Latin American Art of the 20th century*, Londra, Thames and Hudson, 1993
- RAMÍREZ, Mari Carmen, *Blue Print Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America*, in RASMUSSEM, Aldo (ed.), *Latin american artists of the twentieth century. Exhibition Catalogue*, New York, MOMA, 1993, pp. 156-168

1994

- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del Arte Objetal al Arte de Concepto*, Madrid, Ediciones AKAL, 1994

1995

- CAMNITZER, Luis, *Wonderbread and Spanglish Art*, in MOSQUERA, Gerardo, *Beyond the Fantastic*, Londra, INIVA, 1995, pp. 154-164 (consultato in data 18/02/2017 in http://www.lehman.cuny.edu/vpadvance/artgallery/gallery/luis_camnitzer/wonderbread.htm)
- POLI, Francesco, *Minimalismo, arte povera, arte concettuale*, Milano, Laterza, 1995

1998

- GODFREY, Tony, *Conceptual Art*, Londra, Phaidon Press Limited, 1998, pp. 4-17, 121-145, 185-209, 241-278

1999

- ALBERRO, Alex, *A Media Art: Conceptualism in Latin America in the 1960s*, in NEWMAN, Michael, BIRD, Jon (ed.), *Rewriting Conceptual Art*, Londra, Reaktion Books, 1999, pp. 140-151
- ALBERRO, Alexander, STIMSON, Blake (ed.), *Conceptual Art: a critical anthology*, Cambridge, MIT Press, 1999
- RAMÍREZ, Mari Carmen, *Tactics for thriving on adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980*, in *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, New York, Queens Museum of Art, 1999, pp. 53-72

2001

- BARNITZ, Jacqueline, *Political art: graphic art, painting, and conceptualism as ideological tool*, in BARNITZ, Jacqueline, *Twentieth-Century Art of Latin America*, Austin, University of Texas Press, 2001, pp. 269-298
- *Eztetyka del Sueño. Versiones del Sur, del 23 de enero al 25 de marzo de 2001, Palacio de Cristal/Palacio de Velázquez*, Madrid, Museo de Arte Reina Sofía, 2001

2002

- LEWIS, Colin, *Argentina. A short history*, Oxford, Oneworld Publications, 2002
- ROMERO, Luis Alberto, *A history of Argentina in the Twentieth Century*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2002

2003

- *MsC 759. Centro de Arte y Comunicación - papers collection, dates 1970-1980*, proprietà dello Special Collections Department, University of Iowa Libraries, 2003
https://www.lib.uiowa.edu/scua/msc/tomsc800/msc759/msc759_cayc.htm (consultato in data 14/04/2017)
- TORTOSA, Alina, *The Glusberg affair in focus*, “Buenos Aires Herald”, 14.12.2003

2004

- BUFFONE, Xil, *Los expedientes Glusberg*, “Ramona”, n. 38 (2004), pp. 56-85

2005

- RAMÍREZ, Mari Carmen, *¿La opción de lo conceptual: un “ismo” más o una “táctica de sentido”?*, in DÍAZ BRINGAS, Tamara, *Situaciones artísticas latinoamericanas. TEOR/éTica arte + pensamiento*, San José, BPR Publishers, 2005, pp. 41-52

- TORTOSA, Alina, *Arte comprometido argentino 1978/2004*, in MARROQUI, Javier, ARLANDIS, David, *Sobre una Realidad ineludible. Arte y compromiso en la Argentina*, Burgos, Espana, 2005

2007

- CAMNITZER, Luis, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Austin, University of Texas Press, 2007
- LONGONI, Ana, *Otros Inicios del Conceptualismo (Argentino Y Latinoamericano)*, “Papers d’Art”, nº 93 (2007), pp. 65-73, 155-158, 202-205
- PIÑA, Cristina, *Formas de morir: de Alberto Greco a Alejandra Pizarnik*, “Arrabal”, n. 5-6 (2007), pp. 173-183

2008

- DAVIS, Fernando, *El conceptualismo como categoría táctica*, “Ramona”, n. 82 (2008), pp. 30-40
- MELAJ, María Fernanda, *El otro Greco. Alberto Greco (1931-1965)*, “Disturbis”, n. 4 (2008)

2010

- ÁLVAREZ LÓPEZ, Myladis Milagros, *América Latina 1965-1975: la calle como escenario de situaciones determinantes de un arte político. Estudio de dos casos*, “Análisis político”, vol. 23 n. 69 (maggio-agosto 2010), pp. 92-101
- GACHE, Belén, *Conceptualismo: migraciones de sentido y desterritorializaciones del lenguaje. El caso del conceptualismo argentino 1966-1976*, relazione durante Ciclo de conferencias Red Conceptualismos del Sur, 2010, <http://belengache.net/CMSDL.pdf> (consultato in data 17/11/2016)
- LÓPEZ, Miguel Ángel, *¿Es posible reconocer el conceptualismo latinoamericano?*, “Afterall: A Journal of Art”, n. 23 (primavera 2010), pp. 5-21
- *Memorias del primer coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano. Realizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín en mayo de 1981*, Medellín, Editorial Artes y letras S.A.S., 2010

2011

- ALONSO, Rodrigo, *Sistemas, Acciones y Procesos, 1965-1975. Press Kit*, Buenos Aires, Fundación PROA, 2011

2013

- HERRERA, María José, *Arte de Sistemas: el Cayc y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2013 <http://perspective.revues.org/3902> (consultato in data 20/08/2017)

- MONTGOMERY, Harper, *Conceptualism, Dematerialization, Arte No-Objetual? Historicizing the '60S And '70S in Latin America*, “Post.at.Moma”, 11/7/2013, http://post.at.moma.org/content_items/246-conceptualism-dematerialization-arte-no-objetual-historicizing-the-60s-and-70s-in-latin-america (consultato in data 07/03/2017)
- SABATUCCI, Giovanni, VIDOTTO, Vittorio, *Storia Contemporanea. Il Novecento*, Milano, Laterza, 2013
- SARTI, Graciela, *Grupo CAYC [en línea]*, Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino, 2013, http://cvaa.com.ar/02dossiers/cayc/03_intro.php (consultato in data 05/07/2017)
- TEDESCHI, Francesco, *1967-1973: nuovi rapporti tra arte e critica nella prospettiva dell'arte concettuali e del dibattito sull'avanguardia*, in BARRELLA, Nadia, CIOFFI, Rosanna (ed.), *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Napoli, Luciano Editore, 2013, pp. 401-409
- WHITELEGG, Isobel, *The Bienal Internacional de São Paulo: a concise history. 1951-2014*, “Perspective”, 2, 2013,

2014

- GILBERT, Zanna, *Genealogical Diversions: Experimental Poetry Networks, Mail Art and Conceptualisms*, “Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)”, n. 4 (2014)

2015

- BEHAR, Ionit, *Arte de Sistemas: conceptual art and politics in Argentina*, “ArtSlant”, 08/06/15, <http://www.artslant.com/ny/articles/show/43212> (consultato in data 03/03/2017)

Documenti ICAA

I seguenti documenti provengono dall'archivio online del International Center for the Arts of the Americas, Houston, consultabile presso <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>. Il numero tra parentesi quadre è riferito al ICAA Record ID di ogni documento.

1962

- GRECO, Alberto, *Manifiesto Vivo-Dito del Arte-Vivo*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 1962 [759619]

1966

- COSTA, Eduardo, ESCARI, Raúl, JACOBY, Roberto, *Un arte de los medios de comunicación*, archivio personale di Roberto Jacoby, Buenos Aires, 1966 [750362]

1968

- *Arde Tucumán*, “América Latina”, vol. 1 n. 10 (1 dicembre 1968), pp. 2-5, 30 [751376]
- *Frente a los acontecimientos políticos y culturales que tienen...*, archivio personale di Graciela Carnevale, Rosario, ottobre 1968 [760080]
- GRUPO DE ARTE DE VANGUARDIA, *Asalto a la conferencia de Romero Brest*, archivio personale di Graciela Carnevale, Rosario, 1968 [752318]
- JACOBY, Roberto, *Mensaje en Di Tella*, archivio personale di Roberto Jacoby, Buenos Aires, 1968 [751060]
- *La realidad tucumana en números*, archivio personale di Graciela Carnevale, Rosario, 1968 [760229]
- PLÁSTICOS DE VANGUARDIA, *La violencia del régimen es cruda y clara cuando se dirige contra la clase obrera*, archivio personale di Graciela Carnevale, Rosario, novembre 1968 [759917]
- *Por qué arde Tucumán*, “Organo oficial de la Confederación General del Trabajo”, anno 1 n. 33 (dicembre 1968) [750506]

1969

- GLUSBERG, Jorge, *Arte y cibernetica*, in *Primera muestra del Centro de estudios de arte y comunicación de la Fundación de Investigación Interdisciplinaria presentada en la Galería Bonino de Buenos Aires*, Buenos Aires, CEAC, 1969 [747989]
- GLUSBERG, Jorge, *Qué es el CAYC = What is the CAYC*, in *Argentina Inter-medios: Organizada por el Centro de Arte y Comunicación de la Fundación de Investigación Interdisciplinaria* Buenos Aires, CAYC, 1969 [748013]

1970

- *De la figuración al arte de sistemas. Catalogo*, Buenos Aires, CAYC, agosto 1970 [76114]
- GLUSBERG, Jorge, *CAYC: Arte conceptual; Una exhibición organizada por Lucy Lippard y Jorge Glusberg. Typed announcement of exhibition*, Buenos Aires, CAYC, 28 novembre 1970 [747375]

1971

- CAYC, *Arte de Sistemas en el Museo de Arte Moderno (GT54), June 28, 1971. Typed exhibition announcement*, Buenos Aires, Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes [747665]

- CAYC, *Ficha de obra de los artistas vinculados al Centro de Arte y Comunicación*, in GLUSBERG, Jorge, *Arte de Sistemas*, Buenos Aires, CAYC, 1971 [761657]
- *El bazar de sistemas*, “Análisis”, n. 541 (Luglio 1971), pp. 60-61 [747124]
- GLUSBERG, Jorge, *El Grupo de los Trece en Arte de Sistemas*, in GLUSBERG, Jorge, *El Grupo de los Trece en Arte de Sistemas*, Buenos Aires, CAYC, dicembre 1971 [761205]
- GRIPPO, Víctor, PELLEGRINO, Alberto, PORTILLOS, Alfredo, *Arte de Sistemas: 3 Proposiciones*, Buenos Aires, CAYC, 1971 [746904]
- PAZOS, Luis, PUPPO, Héctor, DE LUJÁN GUTIÉRREZ, Jorge, *Experiencias a realizar 13. El grito sagrado*, in *Experiencias*, Buenos Aires, CAYC, 1971 [745919]
- PAZOS, Luis, PUPPO, Héctor, DE LUJÁN GUTIÉRREZ, Jorge, *Experiencias realizadas: 1969-71 = Executed experiences: 1969-71*, in *Experiencias*, Buenos Aires, CAYC, 1971 [745873]
- PAZOS, Luis, PUPPO, Héctor, DE LUJÁN GUTIÉRREZ, Jorge, *Ha desaparecido el crítico Jorge Glusberg*, in *Imágenes*, Buenos Aires, CAYC, 1971 [745748]
- RENZI, Juan Pablo. *La nueva moda: [Panfleto nº 3]*, July 1971, archivio personale di Graciela Carnevale, Rosario [761475]
- WHITELOW, Guillermo, *Transcript of remarks delivered at the inauguration of the Arte de Sistemas exhibition, July 19, 1971*, Buenos Aires, Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes [747968]

1972

- *Arte e Ideología en CAYC al Aire Libre. Exhibition brochure*, Buenos Aires, CAYC, 1972 [761671]
- CAYC, *CAYC: Hacia un Perfil del Arte Latinoamericano. Muestra presentada por el CAYC. Grupo de los Trece e invitados especiales (GT-128 -GT-128 II - GT-128 III). Exhibition announcement*, Buenos Aires, CAYC, 12 giugno 1972 [747677]
- CAYC, *Comunicado nº 2: Clausura de la muestra “CAYC al Aire Libre” en la Plaza Roberto Arlt*, Buenos Aires, CAYC, 1972, Museo Nacional de Bellas Artes [747531]
- GLUSBERG, Jorge, *Arte e Ideología en CAYC al Aire Libre. Exhibition brochure*, Buenos Aires, CAYC, 1972 [747360]
- GLUSBERG, Jorge, *CAYC: Hacia un Perfil del Arte Latinoamericano (GT-129; GT-129 II)*, Buenos Aires, CAYC), 12 giugno 1972 [761168]

- GLUSBERG, Jorge, *Ficha de obra de los artistas de la exhibición Arte de Sistemas II*, in GLUSBERG, Jorge, *Arte de Sistemas II*, Buenos Aires, CAYC, 1972 [761701]
- GRUPO DE LOS TRECE, *El Grupo de los Trece en Arte de Sistemas. Ficha de obras*, Buenos Aires, CAYC, diciembre 1972 - marzo 1973 [761687]

1973

- CAYC: *Un arte de sistemas concretado como objeto (GT-212; GT-212-I; GT-212-II). Typed statement*, Buenos Aires, CAYC, 19 marzo 1973 [747494]
- DORFLES, Gillo, *CAYC: Juan Carlos Romero; del Grupo de los Trece (GT-216)*, Buenos Aires, CAYC, 11 aprile 1973 [747483]
- GLUSBERG, Jorge, *CAYC: Arte en Cambio; Exhibición del Grupo de los Trece (GT-239), Statement on exhibition*, Buenos Aires, CAYC, 11 giugno 1973 [747400]

1978

- GLUSBERG, Jorge, *Aproximacion metodologica para una comprension de la retorica del arte latinoamericano*, relazione durante *Primer encuentro iberoamericano de críticos de arte y artistas plásticos*, Caracas, Museo de Bellas Artes de Caracas, 18-27 giugno 1978 [815475]
- GLUSBERG, Jorge, *Arte Argentino 78*, in *Jornadas de la crítica. Simposium Latinoamericano*, Buenos Aires, Asociación Internacional de Críticos de arte, 13-19 novembre 1978 [1126357]

1988

- STELLWEG, Carla, *"Magnet-New York": conceptual, performance, environmental, and installation art by latin american artists in New York*, in CANCEL, Luis, *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, New York, Bronx Museum of the Artists, 1988, pp. 284-311 [841710]