

### L'arte latinoamericana si apre al mondo a partire dall'Italia, l'Italia si globalizza a partire dall'arte latinoamericana

Cristóbal F. Barría Bignotti

Questo primo numero della rivista *Quaderni Culturali* propone un'indagine sui modi in cui l'aspirazione a creare o definire una "Arte latinoamericana" sia stata percepita o abbia influenzato il sistema artistico italiano.

Fino ad ora, mentre l'impatto della produzione culturale italiana in America Latina è stato ben studiato, non si può dire lo stesso dell'influenza che l'arte latinoamericana ha avuto in Italia. Sono state proposte *influenze* di alcuni *stili*, i quali si sarebbero diffusi dall'Italia al Sud America. È stato studiato il ruolo ricoperto da professori italiani nella formazione di artisti, scuole o accademie dei differenti Paesi latinoamericani. Allo stesso modo, sono state studiate le migrazioni iconografiche, o "guerre" di immagini, nel corso della storia del continente. Anche se c'è ancora molto da analizzare in questi campi, colpisce che la relazione tra la produzione culturale italiana e quella denominata "latinoamericana" sia stata affrontata in una sola direzione, cioè *dall'Europa verso l'America Latina*. Si è approfondito poco il tema de "*la otra dirección*", cioè quei flussi di manifestazioni artistiche provenienti dall'America Latina diretti verso l'Italia; il proposito del volume è proprio questo.

Questa carenza può essere dovuta a diversi motivi: per un verso, si è riscontrato che i casi sono pochi (un'idea che abbiamo cercato di smentire attraverso la varietà dei temi affrontati dai saggi che compongono questo numero di *Quaderni Culturali*); per l'altro, questa carenza è dovuta all'inapplicabilità di alcuni concetti della critica. Se, per esempio, cercassimo di trovare una "scuola artistica" o "l'influenza di uno stile", troveremmo poco ed abbandoneremmo in partenza il nostro proposito. Eppure, il fatto di non incontrare una certa "scuola" o uno "stile" latinoamericano che abbia avuto influenza in Italia, non vuol dire che le opere o la stessa idea di "Arte latinoamericana" non abbiano giocato un ruolo importante all'interno della vita culturale e artistica di questo Paese. Per studiare l'inversione di marcia del flusso, servono dunque degli strumenti concettuali adeguati.

Questa inversione sarà evidente solo quando saremo capaci di far chiarezza sul carattere geo-estetico dell'idea di "Arte latinoamericana". Ciò significa che non si tratta di rintracciare una storia dell'influenza di una certa tradizione locale in un'altra località, ma studiare la dimen-

sione globale<sup>1</sup> del problema che ci siamo posti. In altre parole, la trama di funzioni attraverso le quali la relazione tra alcune opere e la categoria di “latinoamericano” sia stata tessuta dall’Italia. Un tale studio non potrà che avvenire se non parzialmente, come un quesito che per trovare risposta deve prima essere approfondito da diverse prospettive: lo studio delle opere, della critica, delle istituzioni, dei mercati, etc.

### L’idea di “Arte latinoamericana”<sup>2</sup>

Anche se la nostra proposta (editoriale) è lontana dal considerarsi una “Storia dell’arte latinoamericana in Italia”, crediamo sia necessario, vista la mancanza di letteratura disponibile in Italia, rivedere quella specifica bibliografia che oggi è considerata un *luogo comune* della critica dell’arte latinoamericana. Una bibliografia che non solo si trova alla base dell’idea di “Arte Latinoamericana”, ma anche dello studio sulle funzioni e i flussi globali delle opere e della critica.

<sup>1</sup> Si è discusso molto, nell’ultimo decennio, sulla pertinenza di una *storia mondiale* o una *storia globale* dell’arte e gli *studi globali* dell’arte. Una delle figure chiave di questo dibattito è stato Hans Belting. Per il celebre “antropologo delle immagini”, la globalizzazione si deve intendere non come un contesto in cui abitano le opere, ma come una perdita di tutto questo contesto. Un approccio globale al sistema artistico (Global Study of Art) rappresenta per Belting un passo successivo alla deriva della cosiddetta “arte contemporanea” rispetto alla narrazione della “Storia dell’Arte”, descritta dall’autore trent’anni fa in: Belting H., *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München: Deutscher Kunstverlag, 1983. Secondo Belting, a differenza di una Storia, la quale implica l’individuazione di radici locali per certi fenomeni, uno studio globale si caratterizza per un approccio inter-epistemologico alle opere, dove sia chiaro inoltre il luogo dal quale l’autore enuncia le sue teorie. Sulla definizione di “Global Study of Art” di Belting: Belting, H., Buddensieg, A., Araújo, E., *Global Art and the Museum (Project)*, Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften., Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, *The global art world: Audiences, markets, and museums*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2009. Altri volumi importanti per questo dibattito: Anderson, J., *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence*, (Actas 23rd International Congress in the History of Art, 2008, Melbourne), Victoria: The Miegunyah Press, 2011. Carrier, D., *A world art history and its objects*, University Park, Pa: Pennsylvania State University Press, 2008. Onians, J., *Compression Vs. Expression: Containing and Explaining the World’s Art*, (Actas Clark Conference “Compression Vs. Expression: Containing and Explaining the World’s Art”, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, 2000), New Haven, Conn: Yale Univ. Press, 2006. Clark Institute, *In the Wake of the Global Turn: Propositions for an “Exploded” Art History without Borders*, (Actas “In the Wake of the Global Turn: Propositions for an Exploded Art History Without Borders”, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, 2012), Williamstown, Mass: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2014. Elkins, J., *Is art history global?*, New York: Routledge, 2007. Summers, D., *Real spaces: World art history and the rise of Western modernism*, London: Phaidon Press, 2003. Zijlmans, K., Van, D. W., *World art studies: Exploring concepts and approaches*, Amsterdam: Valiz, 2008. Mazlish, B., Buultjens, R., *Conceptualizing global history*, Boulder: Westview Press, 1993.

<sup>2</sup> Un’analisi sulla “idea di arte latinoamericana” è stata senza dubbio ereditata da quei lavori che si sono prefissati l’obiettivo di studiare “l’idea di America Latina”: Mignolo, W. D., *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona: Gedisa, 2007. Ardao, A., *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*, Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980. Rispetto all’idea di arte latinoamericana come problema degli studi globali dell’arte: Barriandos, J., *La idea de arte latinoamericano*, Tesis doctoral Universidad de Barcelona, 2013.

L'idea di "Arte latinoamericana" nasce in un periodo e in uno spazio determinati. Anche se l'aspirazione di costruire una "Arte latinoamericana" si trova già nelle avanguardie artistiche dell'inizio del XX secolo, è negli anni Settanta del '900 che critici d'arte come Marta Traba<sup>3</sup>, Juan Acha, Demián Bayón, Jorge Alberto Manrique, Antonio R. Romera, Francisco Stastny, Mario Barata e Jorge Romero Brest (solo per nominarne alcuni), cercano di formulare teorie capaci di rispondere alla domanda: esiste un'Arte latinoamericana?

Nel contesto della Guerra Fredda, questa generazione si è caratterizzata per aver avuto un approccio di studio alle opere a partire dalle strutture sociali in cui nascono e che si modellano su uno schema dialettico. Le opere venivano intese come un prodotto del confronto tra centro e periferia, cultura colonizzatrice e cultura colonizzata, Paesi sviluppati e Paesi dipendenti, industria culturale e cultura locale, *criollos* e meticci<sup>4</sup>. La cultura latinoamericana quindi non veniva più affrontata con un'attitudine universale, come avrebbero fatto autori di una generazione precedente, ad esempio Octavio Paz o Joaquín Torres-García<sup>5</sup>. Al contrario, essa era percepita come un terreno di conflitto e la definizione di "Arte latinoamericana" variava a seconda delle diverse sfumature di una struttura dialettica. Per alcuni, come Marta Traba, l'arte latinoamericana comprendeva tutto ciò che si manteneva autonomo rispetto all'influenza dell'industria e allo stesso tempo era autoreferenziale<sup>6</sup> rispetto al proprio *medium*; Romero Brest definisce l'arte latinoamericana come quel mezzo capace di sublimare i modi di vivere

<sup>3</sup> È senza dubbio la storica argentina/colombiana Marta Traba la prima ad affrontare l'idea di un'arte latinoamericana nel suo celebre libro: Traba, M., *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1850-1970*, México: Siglo XXI, 1973.

<sup>4</sup> Questo schema è stato influenzato in gran parte dalla *Teoria della dipendenza*. Una teoria economica sviluppata da sociologi ed economisti della Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) nella decade dei '40 e che ebbe una grande diffusione nella "intelligenza" del continente. Questa teoria è stata creata in risposta alla *Teoria dello sviluppo* e cercò di spiegare, attraverso uno schema centro-periferia, la disuguaglianza presente nell'economia mondiale, in quanto le decisioni fondamentali erano prese nei Paesi *centrali*, la cui produzione industriale era quotata a maggior prezzo. La teorica dell'arte Marta Traba è stata la prima ad adattare la *Teoria della Dipendenza* all'analisi delle pratiche artistiche, in: Traba, M., *Dos décadas ... op. cit.* Uno dei testi più influenti della *Teoria della dipendenza*: Cardoso, F. H., Faletto, E., *Dependencia y desarrollo en América latina*, México: Siglo XXI, 1969. Beatriz Sarlo ha studiato approfonditamente l'impatto della *Teoria della dipendenza* nella teoria e critica dell'arte in America Latina: Sarlo, B., Altamirano, C., *La batalla de las ideas: (1943-1973)*, Buenos Aires: Ariel, 2001.

<sup>5</sup> Per *universalismo* intendiamo la ricerca di principi capaci di trascendere la cultura locale. Al contrario una prospettiva *mondiale* implica un'idea spaziale condivisa e limitata dalla nostra capacità di agire su di essa, mentre l'idea di *globalità* non considera la possibilità di una storia comune. La differenza tra *universale*, *mondiale* e *globale* è stata studiata dagli storici, in particolare da: Mazlish, B., Buultjens, R., *Conceptualizing global history*, Boulder: Westview Press, 1993. La vocazione universale dell'arte di Torres García è esposta nel volume: Torres García, J. *Universalismo Constructivo*, Montevideo: Editorial Poseidón, 1944. In questo libro, Torres García espone il suo progetto artistico come una ricerca di "principi universali" che siano in grado di sintetizzare sia l'arte astratta delle avanguardie europee che l'arte precolombiana latinoamericana. Octavio Paz nel suo saggio: Paz, O., "Particularismo, universalismo y literatura", in: *Vuelta*, v. 20, n. 235, junio 1996, Ciudad de México: Amigos de Arte, p.11., dichiara: «Queremos ser universales, pero el único modo de serlo es mantenernos fieles a nuestras propias emociones, a nuestra propia visión de la vida, y en este sentido somos particulares».

<sup>6</sup> Marta, T., *Dos décadas ... op. cit.* Adotta i termini "áreas abiertas" e "áreas cerradas" per riferirsi ai diversi gradi di relazione tra cultura coloniale e cultura colonizzata.

dell'uomo sudamericano, e dunque i *mass media*, a basso costo e contingenti, gli erano funzionali<sup>7</sup>; altri, come Mario Barata, vedevano nella condizione meticcica di quest'arte, quindi senza centro, la ragione per identificarla con il Barocco, intendendo il Barocco come temperamento di una pulsione umana più che uno stile storico<sup>8</sup>. Tuttavia, a prescindere dalla prospettiva che si prende in considerazione, l'arte latinoamericana veniva identificata come ciò che sarebbe stato capace di sovvertire le condizioni di dominazione e dipendenza, tipici di uno schema centro-periferia<sup>9</sup>.

Questi critici hanno avviato un dialogo che si è sviluppato in diversi incontri, come ad esempio *América Latina en sus Artes* del 1970 a Quito, il *Simposio sobre Arte y Literatura* del 1975 ad Austin, Texas, il *Primer Coloquio Internacional de Historia del Arte* del 1975 a Città del Messico, il *Primer Encuentro de Críticos de Arte y Artistas Plásticos Iberoamericanos* del 1978 a Caracas, il *Simposio Latinoamericano* del 1978 a Buenos Aires, il *Simposio de la I Bienal Latinoamericana de Arte de San Pablo* del 1978 ed il *Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* del 1978 a Città del Messico. Nel quadro di questa serie di incontri possiamo considerare anche il *Simposio Internazionale sul Barocco Latinoamericano* realizzato nel 1980 a Roma, evento che, come ci segnala De Nordenflycht in questo volume, servirà a mettere in discussione il modello centro-periferia. Questi incontri si sommano, inoltre, a una serie di iniziative curatoriali, dove si traduce in realtà quest'aspirazione ad una "Arte latinoamericana", come la *I Bienal Latinoamericana de Arte de San Pablo* del 1978 o le mostre che l'ILLA, dal 1972, sviluppa alla Biennale di Venezia.

Già alla fine degli anni Settanta, l'aspirazione di costruire una teoria capace di definire una "Arte latinoamericana" inizia ad essere contestata. Una delle prime critiche sarebbe arrivata dal brasiliano Frederico Morais, che avrebbe messo in discussione questa supposta identità comune dell'arte del continente e sostenuto che lo sforzo di riunire pratiche diverse all'interno della sola etichetta di "Arte latinoamericana" sarebbe stato riduttivo e parte di un processo di colonizzazione, più che di sovversione<sup>10</sup>. Nella decade successiva, autori come Mari Carmen

<sup>7</sup> Da vedere l'analisi dell'opera di Brest fatta da Serviddio, in particolare il capitolo IV: Serviddio, F., *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años sesenta*, Buenos Aires: Miño y Dávila, 2012. In particolare la sua analisi in: Romero Brest, J., *Política artísticovisual en Latinoamérica*, Buenos Aires: Ediciones de Crisis, n. 57, 1974. Romero Brest, J., "Unidad estética y liberación de los latinoamericanos", in: *Visión*, 52-53, 20 abril, 1974. Romero Brest, J., "Política artístico-visual en Latinoamérica", in: *Crisis*, 1974. Romero Brest, J., "La pintura en América latina", in: *Visión*, n. 33, Diciembre 1976.

<sup>8</sup> Questa concezione del barocco come una pulsione umana più che uno stile storico è in linea con le considerazioni dello storico spagnolo Eugenio Ors: Ors, E., *Lo Barroco*, Madrid: Aguilar, 1944. Tra le opere più rilevanti per la costruzione dell'idea di America Latina espressione di una cultura Barocca: Lezama Lima, J., *La expresión americana*, Cuba: Instituto Nacional de Cultura, 1957. Carpentier, A., "Lo barroco y lo real maravilloso", in: *Razón de ser*, La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1976. Sarduy, S., *Barroco*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974. Riferito in particolare alle arti visive: Barata, M., *Épocas y estilos*, in Bayón, *América Latina en sus artes.*, Serie América latina en su cultura, México y París: Siglo XXI y UNESCO, 1974.

<sup>9</sup> Per uno studio più approfondito di questa generazione, e in particolare della figura di Marta Traba, Romero Brest e Juan Acha: Serviddio, F., *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años sesenta*, Buenos Aires: Miño y Dávila, 2012.

<sup>10</sup> Morais, F., *Artes plásticas na América Latina: Do transe ao transitório*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

Ramírez, Néstor Canclini, Gerardo Mosquera e Ticio Escobar, si sono uniti a questa critica. Essi hanno indicato come il progetto di costruzione di "Arte latinoamericana" rientrasse in un'aspirazione di modernizzazione della cultura latinoamericana, aspirazione che considerava la modernità europea come l'unico modello possibile di modernizzazione, di fronte alla quale le altre località "periferiche" erano considerate "arretrate"<sup>11</sup>.

Questi critici enfatizzano l'eterogeneità delle pratiche artistiche nel continente e la contemporaneità delle diverse strutture socio-economiche ed estetiche, scartando l'idea che questa diversità si debba a gradi di "sviluppo" culturale o economico<sup>12</sup>. Si abbandonano le narrazioni che organizzano la produzione artistica secondo un'asse temporale, le quali cercano di radicare le opere ad una storia e cultura particolare, mentre si accentua l'eterogeneità di un'asse spaziale<sup>13</sup>, il quale include manifestazioni come l'*arte chicano*<sup>14</sup> (un tipo di arte prodotta da "latinoamericani" negli Stati Uniti). In questo modo anche la divisione tra "l'artistico" e il "popolare", che aveva avuto una certa rilevanza nel continente, viene messa in discussione. Per Escobar, queste categorie non facevano altro che donare un carattere "sviluppato" o "evoluto" a certe pratiche, chiamate "artistiche", e un altro immobile e primitivo alle altre pratiche considerate "popolari"<sup>15</sup>. Infine, la stessa categoria di "Arte latinoamericana" viene messa in discussione, in quanto questa etichetta è in sé segregante, dal momento che una definizione espressa per località è applicata solo ad opere e ad artisti che abbiano un'origine che non sia "occidentale". Il luogo di provenienza non è una componente determinante al momento di valutare quegli artisti provenienti dalle capitali culturali, che invece sono visti come "universali". Secondo Ramírez, l'etichetta di "Arte latinoamericana" risulta efficiente, soprattutto per riaffermare la razionalità lineare dell'occidente, in contrapposizione ad un'America Latina irrazionale e fantastica<sup>16</sup>.

A vent'anni dalla proposta di costruire una teoria dell'arte latinoamericana, questi critici continuano a rendere omaggio alla generazione precedente. Tuttavia essi non cercano più di formulare una teoria capace di definire l'arte latinoamericana, ma di esaminare la rete di poteri che costruiscono questa categoria: era necessario *decostruire* l'idea di arte latinoamericana. D'altra parte, l'idea di arte latinoamericana, in quanto sovversiva, aveva acquistato forza e validità in quelle discipline che cercavano di superare la modernità europea, come ad esempio gli studi post-coloniali. Tutto ciò si è tradotto in un *boom* di esposizioni sull'arte latino-

<sup>11</sup> Per approfondire il paragone tra questi due momenti della critica dell'arte latinoamericana: Barriá Bignotti, C. F., "Due momenti della critica d'arte latinoamericana del Novecento", in: *Ricerche di Storia dell'Arte*, 123, novembre 2017, Roma: Carocci editore, pp. 83-94.

<sup>12</sup> García Canclini N., *Culturas Híbridas: Estrategias Para Entrar Y Salir De La Modernidad*, México D.F: Grijalbo, 1989.

<sup>13</sup> È importante chiarire che "l'asse spaziale" era sempre stato problematico. Alcuni autori hanno costruito la loro teoria su un'idea "panamericana", mentre altri hanno variato l'ampiezza delle loro analisi includendo o escludendo i Paesi del Sud America che non sono ispanofoni, oppure includendo o meno la zona dei Caraibi.

<sup>14</sup> Goldman, S. M., Ybarra-Frausto, T., *Arte Chicano: A Comprehensive Annotated Bibliography of Chicano Art, 1965-1981*. Berkeley: University of California, 1985.

<sup>15</sup> Escobar, T., *El Mito Del Arte Y El Mito Del Pueblo: Cuestiones Sobre Arte Popular*, Asunción: R. Peroni, 1986.

<sup>16</sup> Ramírez, M. C., "Beyond 'the Fantastic': Framing Identity in U.S. Exhibitions of Latin American Art", in: *Art Journal*. n. 51, aprile 1992, pp. 60-68.

mericana nelle capitali culturali, come Parigi, New York, Londra, Madrid, etc<sup>17</sup>. In queste esposizioni "l'altro" diventa funzionale per una ricerca propria della modernità europea, al fine di diventare post-modernità o post-coloniale. Una ricerca fatta per abbandonare un concetto di modernità radicato nel suo contesto e, in questo modo, farsi globale. Tuttavia, questo interesse si presenta più come un'amplificazione dell'attenzione verso *l'altro*, incorporandolo all'interno della propria sfera, che come una reale apertura ad "altri epistemi"<sup>18</sup>.

Nel quadro di queste problematiche, l'idea di "Arte latinoamericana" non risponde più a un tempo e a un luogo determinato, come abbiamo visto ai suoi inizi. La "latinoamericanità" delle opere non si riferisce più ad una regione geografica particolare (come erano l'America ispanica, il Sud America e il Sud America e i Caraibi); al contrario, si trasforma in un *oggetto teorico*, una risorsa per la *diversità*, che non conserva nessuna relazione con una regione in particolare<sup>19</sup>.

A metà degli anni '90, mentre i *Latin American Art Studies* godevano di popolarità, i critici si trovavano ad affrontare il problema dello scollamento tra regione geografica, oggetto teorico e luogo di enunciazione (un problema intrinseco in questo campo disciplinare). Questa tematica era stata in parte messa in discussione dagli Studi Post-coloniali, i quali sostenevano che "l'oriente" (o meglio i subalterni) fosse studiato come un luogo distinto rispetto a quello in cui si produce il sapere. Per confrontare questi temi, autori come Walter Mignolo, Aníbal Quijano, Federico Morais, Nail Larsen, Nelly Richard e Gerardo Mosquera non propongono più di pensare ad una teoria che possa definire l'arte latinoamericana, né di studiare le reti di potere che conferiscono significato a questa idea, ma vogliono riflettere sul luogo *da* cui l'America Latina viene enunciata. Questi studiosi stabiliscono la differenza tra pensare o parlare *in* America Latina, che implica l'essere ontologicamente situati nella sua storia; *sull'*America Latina, cioè facendo attenzione al subalterno, senza però prendere coscienza di dove questo discorso venga elaborato; o *dalla* America Latina, cosa che implicherebbe una presa di coscienza da parte delle istituzioni dalle quali si parla, così come delle funzioni che si attribuiscono al proprio discorso in un contesto globale. In questo modo, tali studi propongono l'idea della "Arte latinoamericana" come un luogo di enunciazione<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Una delle mostre emblematiche di questa tendenza è stata *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*, che ha provocato forti reazioni, in: Ramírez, M. C., "Beyond ... op. cit., e Amaral Aracy A., "Fantástico são os outros", (Lecture presented at the Symposium of Indianapolis Art Museum, 1987), São Paulo: Personal archive of Aracy Amaral, 1987.

<sup>18</sup> Coronil, F., "Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo", in: Lander, E. (a cura di), *La Colonialidad del saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales*, Buenos Aires: CLACSO, 2000.

<sup>19</sup> Larsen, N., "Latin-Americanism without Latin America: Theory as Surrogate Periphery in the Metropolitan University", in: *A Contra Corriente*, vol. 3. n. 3, 2006, pp. 37-46.

<sup>20</sup> La prima volta che l'arte latinoamericana viene considerata come un luogo di enunciazione è nella curatela fatta da Nelly Richard: Richard, N. (a cura di), *Art from Latin America. La cita transcultural*, Sydney: Sydney Museum of Contemporary Art, 1993. Cinque anni dopo l'autrice ritorna sull'idea in: Richard, N., "Intersectando Latinoamérica con el Latinoamericanismo: Discurso académico y crítica cultural", in: Castro Gómez, S., Mendieta, E. (a cura di), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, México: Miguel Ángel Porrúa, 1998. La proposta dell'America Latina come un luogo di enunciazione, è stata parte anche delle riflessioni di Gerardo Mosquera e Aníbal Quijano in: Mosquera, G., *Adiós Identidad Arte Y Cultura Desde América Latina*, Madrid: MEIAC, 2001. Quijano, A., Wallerstein, I., "Americanity as a Concept, or the Americas in the Modern World-system", in: *International Social Science Journal*, 44, no. 4, 1992, pp. 549-557. Indubbiamente, tutte queste proposte si basano su

L'idea di "Arte latinoamericana", lontana dal limitarsi ad un progetto d'identità regionale, si è divenuta negli ultimi decenni in uno strumento utile a porre domande sulla dimensione globale-locale del sistema artistico. Un esempio sono gli scritti di Joaquín Barriandos, che in anni recenti ha studiato come questa idea continui ad essere un "valore aggiunto" nel mercato globale dell'arte<sup>21</sup>; un'idea che non viene più contenuta nei limiti di un continente geografico, ma nei cataloghi o archivi di arte latinoamericana che oggi si presentano come "contenitori" di questa idea<sup>22</sup>.

## L'America Latina dall'Italia

Coscienti della funzione geo-estetica dell'idea di "Arte latinoamericana", l'obiettivo che qui ci siamo prefissati è quello di analizzare le istituzioni *dalle* quali si è parlato di arte latinoamericana in Italia e le funzioni attribuite a quest'idea nel sistema artistico locale. I testi qui pubblicati ci parlano di un impatto reale, che si è tradotto in momenti di contrazione ed estensione dei termini attraverso i quali questa percezione si manifesta. Viene esposto un lavoro reale di studio critico sull'arte latinoamericana, il quale oggi viene sorprendentemente reso invisibile di fronte all'adozione di prospettive *sull'*arte latinoamericana che, anche se pretendono di essere "delocalizzate", riflettono una forte connotazione geo-estetica. Mi riferisco a quelle mostre delle cosiddette *stars* dell'arte latinoamericana, che occasionalmente possiamo veder "discendere" (dal loro status globale) in qualche museo locale.

Nel primo testo del presente volume: *Un percorso tormentato. L'arte latinoamericana in Italia, tra "fortuna" e clamorosi silenzi*, il prof. Mario Sartor, ci dimostra la professionalità del suo lavoro svolto per molti anni in Italia. È sufficiente dire che oltre ad essere stato docente dell'unica cattedra di Arte Latinoamericana in Italia nell'Università di Udine, dal 1984 al 2014, Sartor dirige il Centro Internazionale Alti Studi Latinoamericani, il quale ha organizzato numerosi congressi ed editato altrettante pubblicazioni. Il generoso saggio che ci propone, espone una gamma varia di casi di studio, in cui lo stesso professore si presenta come parte della ricezione dell'idea di "Arte latinoamericana" *dall'*Italia.

Gli altri articoli selezionati sono stati organizzati secondo tre funzioni date all'idea di "Arte latinoamericana" che abbiamo riconosciuto.

La prima riguarda il luogo comune dell'arte latinoamericana valutata in base al suo impegno politico. Non a caso De Micheli si interesserà ai muralisti messicani, così come riporta Alberti nel saggio *Il Messico in Italia. Uno sguardo dal Fondo De Micheli*. Si tratta di una scelta strategica che risponde ad un preciso contesto della politica italiana e della critica dell'arte proposta da De Micheli. Lo stesso succede nell'ambito delle arti performative. Nel suo saggio *L'avvento del teatro latinoamericano in Italia negli anni Settanta: un modello etico e poetico per*

un'analisi geopolitica del sapere, così come viene sviluppata da Walter Mignolo in: Mignolo, W., "Prophets Facing Sidewise: The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference", in: *Social Epistemology*. Vol. 9, No. 1, Gennaio-Marzo, 2005, pp. 111-127. Maggiori informazioni in: Barriandos, J., *La idea ...op. cit.*

<sup>21</sup> Barriandos, J., "Geopolitics of Global Art: The Reinvention of Latin America as a Geoaesthetic Region", in: Belting, H., Buddensieg, A., Araújo, E., Global Art and the Museum (Project), Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften., Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, *The global ...op. cit.* pp. 98-115.

<sup>22</sup> Barriandos, J., *La idea ...op. cit.*

*un teatro radicato sul territorio*, De Sanctis ci mostra il ruolo giocato dalle compagnie e dai performers latinoamericani in Italia. I performers, esiliati in Italia durante le dittature degli anni Settanta e Ottanta, si sono relazionati con un particolare momento dell'arte performativa italiana. Indubbiamente, questo apprezzamento dell'arte latinoamericana per la sua connotazione politica, non ha portato necessariamente ad una sua semplificazione. Al contrario, in tutti e due i saggi notiamo che l'impegno politico degli artisti latinoamericani è preso in considerazione perché veicola una discussione su certe strategie estetiche: i *murales* e il *Terzo Teatro*.

La seconda modalità utilizzata per organizzare questi testi, è stata quella di raggruppare articoli che dimostrassero come l'arte latinoamericana sia stata chiamata in causa per mettere in discussione gli strumenti della critica e la storia moderna. Il saggio *Roma 1980: barroco local en contexto global* di De Nordenflycht ci mostra il vigore di una discussione circa l'idea di Barocco, nella quale si confrontano coloro che intendono il barocco latinoamericano come una derivazione periferica di quello romano e coloro che lo studiano come un prodotto proprio di quel contesto e parte di una "identità" locale. Mari, invece, nel suo articolo *Gillo Dorfles e il dibattito sull'architettura brasiliana (1946-1980)*, mette in evidenza il ruolo ricoperto dalla ricezione dell'architettura brasiliana, soprattutto dell'opera di Oscar Niemeyer, nell'innovazione teorica formulata da Gillo Dorfles circa l'architettura moderna. In questi due saggi viene dimostrato come si abbia bisogno "dell'altro" per mettere in discussione o in pratica, gli strumenti di una post-modernità europea.

Il terzo criterio di organizzazione risponde alla necessità di mettere in luce le dinamiche di internazionalizzazione. Zacchini, nel suo saggio *Il Padiglione dell'Istituto Italo-Latino Americano alla Biennale di Venezia: storia di un progetto d'identità culturale*, considera nell'insieme le mostre eterogenee organizzate dall'IILA alla Biennale di Venezia nel corso degli anni. Così facendo, ci rivela una certa *evoluzione* delle politiche di internazionalizzazione dell'arte latinoamericana: dalla necessità di mostrare la "periferia" nel "centro", al mettere in discussione queste stesse politiche<sup>23</sup>. Un dibattito che potrebbe spiegare l'interruzione delle mostre dell'IILA per la Biennale del 2017, in quanto l'idea di latinoamericano, radicata nelle logiche internazionali (e non nella sua funzione globale), ha perso vigore<sup>24</sup>. Infine, il testo di Ribeiro, *De Libertà al Cile a All the World's Futures. Apuntes sobre Arte Latinoamericano y la Bienal de Venecia*, sottolinea due momenti in cui "il latinoamericano" risulta protagonista nella Biennale di Venezia. Il primo, *Libertà al Cile*, in quanto ancorato all'impegno politico e alla necessità di riportare al mondo ciò che succede nella periferia; il secondo, *All the World's Futures*, come riaffermazione della democratizzazione geografica della Biennale in un nuovo contesto non più inter-nazionale ma globale.

Tutti questi articoli nel loro insieme, dimostrano che l'idea di arte latinoamericana non risponde ad una presunta identità locale, ma a diversi desideri, interessi ed identificazioni di

<sup>23</sup> Per un'analisi della relazione tra politica, avanguardie e internazionalizzazione in Argentina e in America Latina: Giunta, A., *Vanguardia, Internacionalismo Y Política: Arte Argentino En Los Años Sesenta*, Buenos Aires: Paidós, 2001.

<sup>24</sup> Questa interpretazione, sulle ragioni che hanno portato l'IILA a non essere presente alla Biennale di Venezia del 2017, è una considerazione personale dell'autore del testo, Cristóbal F. Barría Bignotti, e non rappresenta l'opinione ufficiale dell'IILA.

una comunità globale. Se osserviamo *“la otra dirección”* e ci soffermiamo, in particolare, sull’ultima categoria di ricezione dell’arte latinoamericana che abbiamo proposto, possiamo notare che queste modalità di ricezione risultano efficienti, soprattutto, come metodo per “globalizzare” i discorsi prodotti *dall’Italia*. Se nel corso dei decenni, gli artisti e le politiche culturali dei Paesi latinoamericani hanno cercato di esporre e di essere recepite in Italia per “aprirsi al mondo”, il sistema dell’arte italiano ha visto nella ricezione dell’arte latinoamericana la possibilità di “globalizzarsi”.

**RINGRAZIAMENTI.** Vorrei ringraziare innanzitutto ognuno degli autori presenti in questo volume, la Segreteria Culturale dell’IILA e la sua Segretaria Culturale, Rosa Jijón, il cui impegno e fiducia riposti in questo progetto hanno fatto sì che questa pubblicazione vedesse la luce. Inoltre ringrazio Giulia Candelori, Roberta Forlini e Martina Spagna per il loro lavoro di coordinamento ed editing. Vorrei ringraziare anche i componenti del gruppo di studio sull’arte proveniente *dall’America Latina*, che ho coordinato nel 2017 e 2018 all’IILA. Senza queste ricchissime ore di studio, nessuna delle riflessioni maturate in questa pubblicazione sarebbero state possibili. Ringrazio la generosità di ognuno dei partecipanti, specialmente: Chiara Alberti, Luisa Auffant, María Ester González, Enrique Hernández, Carlo Moratti, Marlen Pérez, Chiara Raffa e Simone Zacchini.