

# Due momenti della critica d'arte latinoamericana del Novecento

TRA *AMÉRICA LATINA EN SUS ARTES* E *BEYOND THE FANTASTIC*

L'idea dell'America latina come luogo di produzione di una Storia dell'arte con criteri propri è maturata tra gli anni Sessanta e Settanta del XX secolo, in concomitanza con la costruzione di una teoria dell'arte latinoamericana. Una critica d'arte esisteva in America latina sin dalla metà del XIX secolo, ma in quei decenni furono organizzati importanti convegni per cercare di definire che cosa fosse l'arte latinoamericana, durante i quali i critici misero a punto metodi e modelli per raggiungere tale obiettivo. Il primo di questi incontri, intitolato *America Latina en sus Artes*, fu organizzato dall'UNESCO nel 1974 a Lima, in Perù. Mirato a individuare le peculiarità della cultura latinoamericana nelle arti visive, divenne fondamentale per la costituzione della moderna Storia dell'arte latinoamericana.

Una ventina d'anni dopo, quell'idea di arte latinoamericana e la Storia dell'arte che le aveva dato forma furono messe in discussione da un'antologia di saggi intitolata *Beyond the Fantastic*, pubblicata nel 1995 a cura di Gerardo Mosquera per l'Istituto Britannico InIVA. Nella prefazione, il curatore dichiarava di aver selezionato gli autori con il compito di effettuare una «revisione dei paradigmi dominanti dai primi anni '60»<sup>1</sup>. Per Mosquera la critica d'arte precedente aveva reso

tropo omogenea e schematica la cultura visiva del continente, mentre i saggi del suo volume ri-formulavano l'idea di un'arte latinoamericana meglio calibrata sull'eterogeneità delle pratiche visive analizzate. Per affrontare questa eterogeneità, i critici fecero ricorso a diverse metodologie di studio e la Storia dell'arte era solo una tra esse.

Il confronto tra *América Latina en sus Artes* e *Beyond the fantastic* mette in evidenza le continuità e le discontinuità tra la Storia dell'arte latinoamericana moderna e i nuovi approcci metodologici, sollevando i seguenti interrogativi: come la Storia dell'arte in quanto disciplina moderna è stata oggetto di critiche in quell'area? come questa critica è connessa alla costruzione di un'identità latinoamericana? come i teorici latinoamericani, esprimendo una posizione dall'America latina, hanno ridefinito gli studi sulle opere dal loro proprio punto di vista?

## 'GUARDARE' DALL'AMERICA LATINA

Il convegno *América Latina en sus Artes* fu programmato nel 1966 dalla Conferenza Generale dell'UNESCO, nell'ambito del progetto *America Latina en su Cultura*, che consisteva in una serie di conferenze e pubblicazioni focalizzate sullo studio dell'America latina «nelle sue espressioni letterarie e artistiche, con la finalità di determina-



1. Emiliano Di Cavalcanti, *Cinco moças de Guaratinguetá*, 1930, olio su tela, Museu de Arte de São Paulo.

re le caratteristiche di queste culture»<sup>2</sup>. Lo scopo specifico di *America Latina en sus Artes* era mettere a fuoco le specificità delle «arti plastiche o visive»<sup>3</sup>, mentre la letteratura, l'architettura, il teatro e la musica sarebbero state oggetto di altri volumi. Già dalle finalità dell'incontro affioravano pertanto due problemi principali, sui quali gli autori si dovevano confrontare: da una parte, lo studio delle opere d'arte come richiamo a un'identità culturale latinoamericana, dall'altra la definizione del comune retroterra culturale che aveva connotato queste opere.

Secondo lo studioso Daniel Mato<sup>4</sup>, l'obiettivo di costruire una cultura comune non riguardava solo l'ambito accademico o un'istituzione governativa come l'UNESCO, ma coinvolgeva più ambiti della società. Una tale aspirazione risaliva alla fine del XIX secolo e si era accentuata dopo lo sviluppo economico avvenuto durante gli anni Quaranta. Nel caso specifico delle arti plastiche, la ricerca di un'identità latinoamericana prendeva avvio, come evidenziano Antonio R. Romera (1908-1975) e Jorge Alberto Manrique (1936-2016) nei due primi saggi di *America Latina en sus Artes*, con i movimenti modernisti degli anni Venti e Trenta del XX secolo. I due autori si rife-

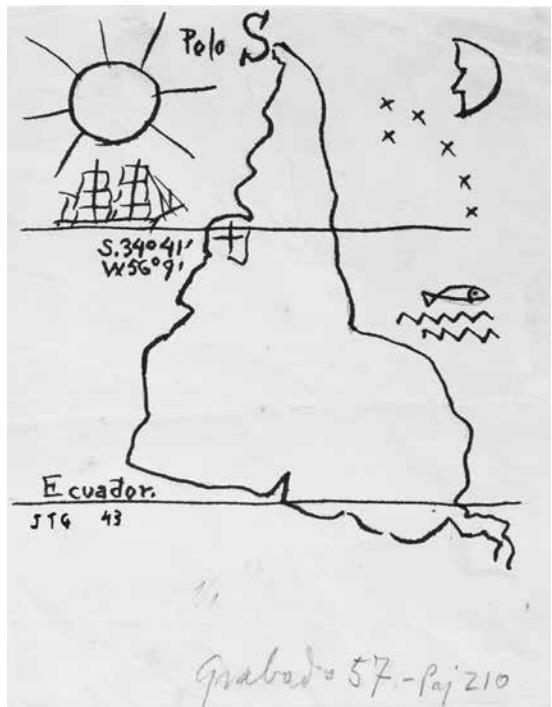
rivano alla *Semana de Arte Moderna di São Paulo* del 1922, al *Movimiento Regionalista* di Freyre nel 1926 in Brasile, al gruppo formatosi intorno alla rivista «*Martin Fierro*», pubblicata tra il 1924 e il 1927 a Buenos Aires, al manifesto rivoluzionario del *Sindicato de Artistas Revolucionarios de México* del 1922, al gruppo Montparnasse a Santiago del Cile e a quello guidato da Victor Manuel nel 1924 a Cuba. Tutti questi movimenti avevano segnato il definitivo superamento dei modelli di «un secolo XIX costituito fondamentalmente di riflessi di altri luoghi, di importazione di artisti, di opere e di scuole»<sup>5</sup> e avevano aperto la cultura a «un XX secolo nel quale l'*América Latina* stava formulando, finalmente, la ‘sua’ parola al mondo in relazione alle arti plastiche»<sup>6</sup>. Tuttavia, come scrive lo stesso Manrique, questi movimenti erano caratterizzati da una duplice vocazione: «essere simultaneamente un risveglio verso la modernità, aprire gli occhi a quello che in Europa si faceva di rivoluzionario in quel momento [...], e allo stesso tempo aprire gli occhi anche alla coscienza della propria realtà sociale nella ricerca di qualcosa che fosse capace di definirci e identificarcici come diversi dall'Europa»<sup>7</sup>. Un esempio di questa doppia inclinazione è visibile nel dipinto realizzato da Emiliano Di Cavalcanti, esponente di spicco della Semana de Arte Moderna di São Paulo, *Cinco moças de Guaratinguetá* (fig. 1, tav. XX), in cui i caratteri fisiognomici propri dell'America latina sono osservati in una prospettiva cubista.

Dal dipinto di Di Cavalcanti, così come dalle osservazioni di Manrique, si evince che il progetto di ricerca di una cultura comune, del quale faceva parte anche *America Latina en sus Artes*, era soprattutto un progetto di modernizzazione culturale, in cui l'identità culturale non era intesa come un elemento statico, ma come un movimento in progressivo sviluppo, che doveva essere colto dallo storico dell'arte nel suo divenire. «L'*América Latina* non deve essere concepita come un concetto determinato *ab initio* con caratteristiche definite per sempre, ma piuttosto come qualcosa che si sta costruendo»<sup>8</sup>. Manrique considerava, infatti, la cultura latinoamericana come un processo dialettico tra due poli opposti: da un lato un gruppo ‘centrale’, legato a tradizioni europee e radicato nelle città, dall'altro uno ‘periferico’ e subalterno, connesso a diverse culture aborigene. L'utilizzo di questi due poli permetteva a Manrique di creare un denominatore comune per analizzare le varie manifestazioni artistiche latinoamericane nelle diverse epoche e nelle varie nazioni del continente. Ma soprattutto – dato che uno di questi poli si presentava come dominante e l'altro come dominato – era possibile far emergere conflitti sociali

dagli scambi culturali tra Europa e America latina dall'epoca coloniale in poi. Analizzando i gruppi modernisti degli inizi del XX secolo attraverso lo schema 'centro-periferia', Manrique sosteneva che tali gruppi non solo si confrontavano con il peso di una tradizione artistica accademica, come le avanguardie in Europa, ma anche con il fatto che questa tradizione faceva parte di una colonizzazione culturale vincolata al gruppo 'centrale'. Di conseguenza, la modernizzazione culturale comportava una promessa di emancipazione, rimasta incompiuta dopo le lotte per l'indipendenza nazionale.

Per Manrique, come per gli altri autori di *America Latina en sus Artes*, la cultura latinoamericana era quindi concepita come un territorio di conflitto tra colonizzatori e colonizzati. Secondo il critico letterario Terry Eagleton, in *The Idea of Culture*<sup>9</sup>, pensare la cultura come un campo di lotta corrispondeva a un cambiamento semantico del concetto stesso di cultura, avvenuto negli anni Sessanta quando il suo significato si spostava da «una dimensione più alta o più profonda in cui possiamo incontrarci l'uno con l'altro in quanto essere umani»<sup>10</sup>, diventando «parte del conflitto politico stesso»<sup>11</sup>. La cultura non si identificava più con valori universali condivisi, ma piuttosto con l'«affermazione di un'identità specifica – nazionale, sessuale, etica e regionale». Questo cambiamento nel concetto di cultura comportava che l'idea di America latina<sup>12</sup> non si riferisse solo a un'area geografica, ma incarnasse anche una posizione da cui enunciare un discorso 'differente' da quello 'occidentale'.

Tale definizione di America latina è ben interpretata da un disegno dell'artista avanguardista uruguiano Joaquín Torres García, *América Invertida* (fig. 2), del 1943, in cui il capovolgimento geografico del continente è presentato come metafora della diversa postazione dalla quale si osserva. Il disegno è stato utilizzato come frontespizio del volume *Beyond the fantastic*, pubblicato in inglese per l'*Institute of International Visual Art* (InIVA). Come spiega lo storico Joaquín Barriendos<sup>13</sup>, con questo volume l'Istituto britannico si proponeva di superare l'editoria precedente, in cui l'arte latinoamericana era analizzata da studiosi non latinoamericani. Si voleva creare invece un 'luogo' in cui gli autori latinoamericani potessero affermare un proprio punto di vista di fronte ad autori provenienti da altre parti del mondo. Secondo Barriendos, i critici dell'America latina furono chiamati a partecipare al volume per superare la prassi di una conoscenza controllata e prodotta dall'Occidente, per cui i soggetti e le pratiche extra-europee venivano considerate solo come oggetti di studio<sup>14</sup>.



2. Joaquín Torres García, *América invertida*, 1943, inchiostro su carta, Fundación Joaquín Torres García, Montevideo.

Nei vent'anni trascorsi tra un libro e l'altro, la concezione dell'America latina come espressione di una diversità culturale, si andava quindi consolidando.

Già nel primo articolo di *Beyond the Fantastic, Modernity after Postmodernity*, venivano criticati sia il progetto di modernizzazione culturale, sia l'idea dello sviluppo della cultura latinoamericana come un processo tra due poli opposti. L'autore, Néstor García Canclini, osservava come in America latina, a differenza dell'Europa, ci fosse un divario tra i movimenti modernisti e una modernizzazione socio-economica. García Canclini esemplificava il fenomeno sottolineando l'assenza di un mercato indipendente per ogni settore della produzione culturale, di uno sviluppo economico capace di sostenere nuove sperimentazioni e di una democratizzazione culturale alla quale potevano partecipare diversi gruppi sociali: tutti aspetti sostanziali per lo sviluppo del modernismo. Secondo García Canclini, la modernizzazione coinvolgeva in realtà solo un'élite, contraddicendo quelle idee di democratizzazione e di abbattimento degli schemi sociali, tradizionali e coloniali, di cui si considerava portatrice.

Anche se gli autori di *America Latina en sus Artes* erano già coscienti di tale contraddizione,



3. Julio Le Parc, *Cellule Avec Luminere un Vibration*, 1968.

ricorrevano ad argomentazioni e soluzioni diverse da quelle di García Canclini. Nel saggio *El Arte de una Sociedad en Transformación*, Saúl Yurkiévich sosteneva ad esempio che in America latina i movimenti d'avanguardia, come il Futurismo e il Surrealismo, erano stati importati e quindi non interpretavano una reazione locale al contesto industriale o tecnologico europeo, ma piuttosto una dipendenza dei paesi 'periferici' dai paesi 'centrali'<sup>15</sup>: «Siamo paesi esportatori di materie prime e importatori di prodotti finiti. Lo siamo anche di prodotti culturali: esportiamo artisti e importiamo estetiche»<sup>16</sup>. Per Yurkiévich, la soluzione doveva risiedere nello sviluppo di una produzione locale, che raggiungesse lo stesso livello industriale e culturale delle metropoli occidentali.

Per García Canclini, invece, il divario non consisteva nell'antitesi tra 'centro' e 'periferia', ma in una «eterogeneità multitemporale»<sup>17</sup> dell'America latina rispetto all'Europa. Secondo lo studioso, nel continente sudamericano il gusto per le opere d'arte moderna rivelava una volontà di «distinzione sociale e simbolica»<sup>18</sup>, tipica delle élite tradizionali che cercavano di avvicinarsi alle usanze europee. Questo gusto rispondeva quindi a un ordine sociale di stampo tradizionalista. Per lui, l'interpretazione e la soluzione di Yurkiévich

risultavano fallimentari perché si assumeva che la storia moderna europea fosse l'unico modello possibile di modernità: un modello al quale l'America latina doveva necessariamente uniformarsi attraverso il progresso. Come gli autori di *Beyond the Fantastic*, García Canclini elabora un modello multiculturale, che da una parte enfatizzava lo sguardo sulla pluralità delle pratiche visive all'interno dell'America latina, dove tradizione e modernità condividevano tempo e spazio, e dall'altra considerava la modernità come un fenomeno non unico ma variegato, essendo la modernità dell'America latina diversa da quella di altri regioni.

#### CRISI DELL'AUTONOMIA E DELL'IDEA DI 'ARTE LATINOAMERICANA'

Il progetto *America Latina en su Cultura* non solo richiedeva ai partecipanti di definire che cosa fosse la cultura latinoamericana – o in che modo si fosse sviluppata – ma poneva la questione di cosa fosse l'arte latinoamericana. La domanda aveva un precedente diretto nell'influente libro della storica dell'arte argentino-colombiana Marta Traba, *Dos Décadas Vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas (1950-1970)*, pubblicato nel 1973: un tema che fu al centro di vari altri convegni, come

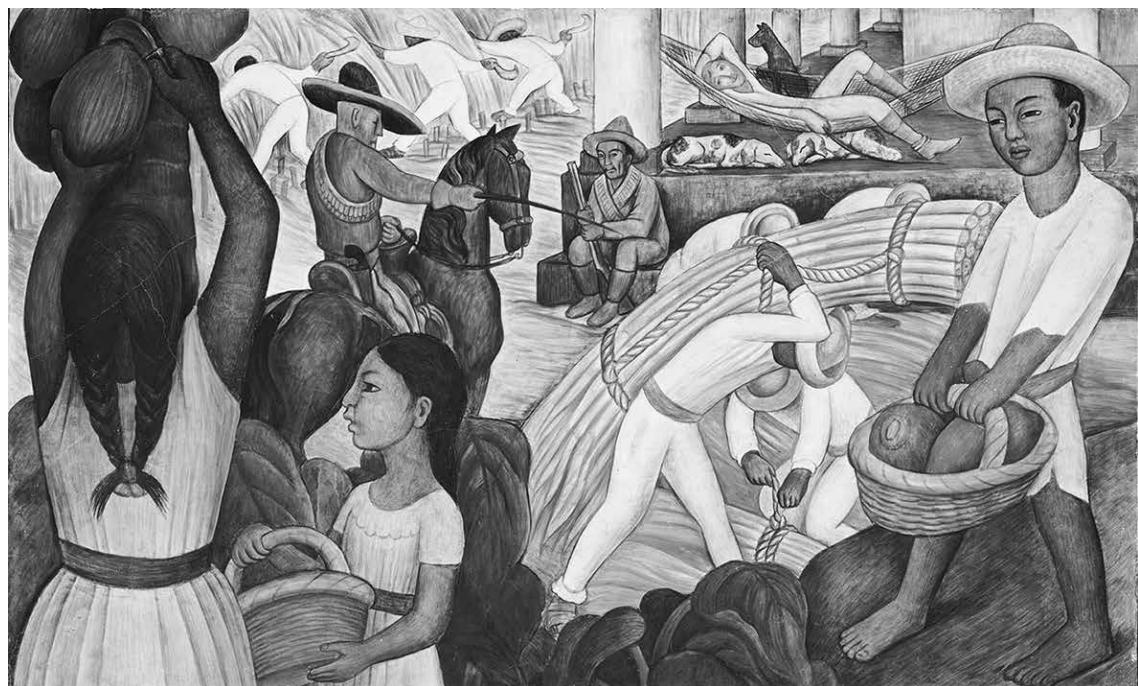
il *Simposio sobre Arte y Literatura* di Austin, Texas (1975), il *Primer Coloquio Internacional de Historia del Arte* di Città del Messico (1975), il *Primer Encuentro de Críticos de Arte y Artistas Plásticos Iberoamericanos* di Caracas (1978), il *Simposium Latinoamericano* di Buenos Aires (1978), il *Symposio de la I Bienal Latinoamericana de Arte de San Pablo* (1978) e il *Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* di Città del Messico (1978). Secondo l'autrice argentina Fabiana Serviddio<sup>19</sup>, la necessità di definire l'arte latinoamericana si è intensificata negli anni Settanta per l'influenza dell'industria culturale nordamericana, che aveva favorito l'analisi, da parte dei critici, dei caratteri peculiari dell'arte nell'America latina.

In *America Latina en sus Artes*, un saggio come *Mercado, Gusto y Producción Artística*, dell'uruguiano A. Kalenberg sottolinea il peso dell'industria culturale nel definire le specificità dell'arte latinoamericana, sottolineando la dipendenza economica dell'America latina rispetto ai luoghi egemoni nell'industria culturale e nei *mass media*, come gli Stati Uniti. Auspicava un'arte latinoamericana meno influenzata dall'industria culturale straniera; un'arte «contro l'irrazionalità, l'arbitrarietà e la sottomissione mentale promossa per il sistema imperante nel campo del consumo culturale»<sup>20</sup>. Seguendo la scuola di Francoforte e in

particolare la teoria dell'«autonomia dell'arte» di Adorno, Kalenberg definiva l'arte latinoamericana come autonoma, sia rispetto all'industria culturale, sia rispetto alla cultura nordamericana. La componente 'latinoamericana' di un'opera, così come quella 'artistica', si deduceva, quindi, non dal messaggio, ma dalle modalità di manipolare la specificità del *medium*. Ai suoi occhi, per esempio, l'arte di Julio Le Parc (fig. 3) risultava intrinsecamente latinoamericana in quanto, da una parte con le sue opere «cinetiche esistenziali e non soltanto tecnologiche»<sup>21</sup> l'artista esprimeva la frenesia dell'essere latinoamericano nella società contemporanea – frenesia diversa da quella di una società tecnologica come quella nordamericana –, dall'altra usava i mezzi specifici della pittura o della scultura e non un messaggio contenutistico. A differenza degli artisti cinetici, per Kaleberg i muralisti messicani (fig. 4, tav. XXI) denunciavano sì le condizioni particolari di sfruttamento della società latinoamericana, ma attraverso un messaggio contenutistico e quindi «usavano le stesse metodologie dei mezzi di comunicazione di massa che, invece di esprimere una produzione plastica trasmettevano uno slogan»<sup>22</sup>.

Nello stesso volume, si trovano posizioni assai diverse. La più estrema è quella del critico argentino J. Romero Brest che, nell'articolo *La Crisis*

4. Diego Rivera, *Caña de Azúcar*, affresco, 1931, Philadelphia Museum of Art.



*del Arte en Latinoamérica y en el Mundo*, invece di rifiutare le logiche dell'industria culturale e dei *mass media*, esalta coloro che le avevano adottate nelle proprie estetiche. Tra questi, figurano gli artisti legati all'arte concettuale, all'arte ambientale o all'*happening* che, come Oscar Bony (fig. 5), si servono di elementi che appartengono all'industria culturale e ai *mass media*, quali la produzione a basso costo e l'accento posto sull'«effimero». Secondo Romero Brest, i due aspetti si adattavano meglio a un'esperienza legata alla società latinoamericana di massa, rispetto alla contemplazione di oggetti artistici come il quadro o la scultura: «L'opera d'arte visiva esigeva un raccoglimento per essere fruibile, naturalmente da chi aveva la possibilità di raccogliersi»<sup>23</sup> e quindi rispondeva a condizioni che lo studioso riteneva possibili solo per il pubblico di élite dei paesi 'dominanti'. Includere le caratteristiche dei *mass media* in pratiche estetiche non oggettuali permetteva agli artisti di riflettere e sublimare le particolari condizioni di vita latinoamericane. Oltre a formulare una teoria dell'Arte latinoamericana, il testo di Romero Brest voleva essere un appello ad andare oltre il «marchio» – come lo definisce – dell'opera d'arte oggettuale, verso una pura 'estetica latinoamericana'.

Il confronto tra questi due articoli mostra come, in *América Latina en sus Artes*, le proposte per definire che cosa fosse l'Arte latinoamericana comportassero una discussione sull'autonomia estetica dell'arte moderna. Tutti gli autori concordavano tuttavia nell'inserire le opere in una struttura sociale, focalizzandosi su temi come i valori della commercializzazione dell'arte, le politiche di internazionalizzazione delle manifestazioni artistiche e le modalità di diffusione dell'arte contemporanea (riviste, libri e trasmissioni televisive). Sia Romero Brest, sia Kalenberg osservano le opere in relazione a una struttura sociale di dipendenza economica dell'America latina dai paesi 'dominanti' e le apprezzano per la possibilità di sovvertire queste stesse condizioni.

La discussione sulla crisi dell'autonomia dell'arte in America latina metteva a confronto non solo le opere d'arte e i prodotti dell'industria culturale, ma anche manifestazioni considerate al di fuori dei canoni artistici, come la produzione visiva aborigena e popolare. In particolare il saggio di Ticio Escobar *Issues in Popular Art*, in *Beyond The Fantastic*, sottolineava come la categoria di 'arte popolare', specialmente quella aborigena, fosse utilizzata dalla critica degli anni Sessanta-Settanta per riaffermare l'autonomia

5. Oscar Bony, *La familia obrera*, 1968.





6. Ticio Escobar, foto della festa tradizionale dei Chiriguano *Areté Guasú*, Santa Teresita, c. 1986.

dell'arte moderna. Secondo Escobar, la critica precedente sosteneva che all'arte di avanguardia fosse «permesso cambiare, che si nutrisse di una varietà di innovazioni e di fonti, dovesse aggiornarsi, espandersi e guardare avanti»<sup>24</sup>; l'arte popolare, invece, aveva adempiuto alla funzione di rimanere statica e «condannata a essere genuina e pura»<sup>25</sup>: una sorta di ‘punto fisso’ tramite il quale venivano misurati l’innovazione e l’evoluzione riservati all’arte d'avanguardia. Tuttavia oggetti come le maschere della festa tradizionale dei Chiriguano *Areté Guasú* (fig. 6), che incorporavano elementi dall’industria culturale, quali le figure di supereroi, rivelano come non fossero solo l’arte cinetica, l’arte concettuale o l’*happening* a riflettere un’apertura a nuove influenze e a subire l’influsso dell’industria culturale, perché lo stesso avveniva per l’arte aborigena. Per Escobar, considerare l’arte moderna d'avanguardia come l'unica capace, a differenza dell'arte popolare, di confrontarsi o adattarsi alle nuove condizioni di vita delle società di massa costituiva una «semplificazione meccanicistica»<sup>26</sup>. Egli criticava la tendenza a collegare le manifestazioni artistiche con un determinato

sistema socio-economico: «L’arte popolare non era ancorata a una condizione pre-capitalista, perché si era evoluta assimilando nuove sfide e formulando risposte e soluzioni in base alle proprie esigenze e al proprio ritmo»<sup>27</sup>. La relazione tra le manifestazioni artistiche e le condizioni sociali era molto più flessibile di come veniva letta da Kallenberg e Romero Brest. Escobar era interessato ai processi che avevano portato a definire le singole categorie critiche e a rivelare come diversi poteri sociali avessero influito a modificare i significati dell’arte autoctona, aborigena e popolare.

Una tale analisi, tra etichette e relazioni di potere in cui queste vengono definite, è portata avanti in *Beyond the Fantastic* in relazione all’idea di arte latinoamericana. Nel testo *Beyond 'the Fantastic': Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art* – dal quale l’intero volume prendeva il nome – Mari Carmen Ramirez analizzava una serie di mostre di autori sudamericani realizzate negli Stati Uniti negli anni Ottanta. Ramirez criticava il fatto che queste mostre avessero limitato la varietà dell’arte prodotta in America latina, bollata come arte ‘esotica’, ‘fantastica’ o ‘surrealista’.

Per Ramirez, queste etichette avevano l'obiettivo nascosto di valorizzare il percorso logico e lineare dell'arte moderna europea e nordamericana, mentre l'arte latinoamericana veniva identificata con «una proiezione alternativa alla modernità, basata sull'irrazionale, il primitivo e l'inconscio»<sup>28</sup>. La critica di Ramirez era contraria a definire una serie di pratiche con l'etichetta di 'Arte latinoamericana', mentre con l'arte occidentale ciò non avveniva. La soluzione non era abolire la nozione di arte latinoamericana, ma casomai connettere «l'analisi dell'opera d'arte alla rete strutturale di senso in cui è inserita insieme alla comunità per la quale è stata generata»<sup>29</sup>. L'idea di arte latinoamericana continuava a essere utilizzata e allo stesso tempo 'decostruita'. D'altra parte il concetto di decostruzione era già stato adottato da Mosquera nell'introduzione al volume, per differenziare le pratiche dei coautori da quelle dei critici precedenti.

#### L'ABBANDONO DELLE SINTESI STORICHE

Secondo la storica dell'arte cilena Guadalupe Alvarez de Araya, gli anni in cui si era imposta la domanda su che cosa fosse l'arte latinoamericana erano gli stessi in cui si stava attivando una ridefinizione della Critica e della Storia dell'arte all'interno del sistema universitario. Le analisi sull'identità dell'arte latinoamericana appartenevano quindi al sistema accademico, che aveva inciso «anche qualitativamente sulla natura dei risultati»<sup>30</sup>. Divenuta intrinseca al sistema universitario e dovendo consolidare la sua posizione come disciplina accademica, la critica d'arte aveva iniziato a occuparsi non solo delle opere, ma anche dei suoi strumenti epistemologici. In *América Latina en sus Artes*, studiosi come Manrique ritenevano che si dovesse realizzare «una storia delle arti plastiche latinoamericane e non solo una Storia dell'arte europea in America latina»<sup>31</sup>. Il professore universitario di Storia dell'arte Mario Barata, nel saggio *Épocas y Estilos*, si era concentrato sugli strumenti epistemologici basilari della Storia dell'arte, ovvero «sui criteri e la validità delle periodizzazioni e il significato del termine stile»<sup>32</sup>. In risposta alla visione di Kubler sul concetto di stile<sup>33</sup>, Barata sosteneva che fosse necessario difendere lo stile in quanto «utile conquista metodologica»<sup>34</sup> e proponeva il concetto di *Estilo Amplio* come corrente formale fondamentale<sup>35</sup>, leggibile nella totalità dell'opera, che non cambiava «nonostante le distanze geografiche e la lentezza delle comunicazioni o le diversità delle razze e le situazioni sociali diverse»<sup>36</sup>. Barata concludeva il suo testo ipotizzando che il Barocco, come *Estilo Amplio*, potesse essere considerato il più adatto a

rappresentare la cultura latinoamericana, perché sembrava «avvicinarsi di più all'essenza creativa di questa regione»<sup>37</sup>. La teoria della cultura latinoamericana come una cultura barocca era già stata proposta dai critici letterari Lezama Lima e Alejo Carpentier, che definivano neo-barocca la letteratura contemporanea latinoamericana. In linea con altri autori europei come lo spagnolo Eugenio D'Ors, questi critici intendevano il Barocco come una pulsione umana più che uno stile storico, caratterizzato dalla sua opposizione alla simmetria classica e dal riferimento a una varietà di elementi organizzati in molteplici centri. Proprio queste caratteristiche, secondo Barata, Lima e Carpentier, avvicinavano il Barocco alla cultura latinoamericana, in quanto cultura *mestiza* (mesticcia) che non corrispondeva alla simmetria classica che dispone gli elementi attorno a un unico centro. Il concetto di *Estilo Amplio* permetteva quindi a Barata di rispondere alla domanda sull'identità dell'arte latinoamericana e, allo stesso tempo, di sostenere un'idea di Storia dell'arte latinoamericana intesa come Storia degli stili.

Oltre a promuovere lo sviluppo della Storia dell'arte come disciplina accademica, la ricerca su cosa fosse l'arte latinoamericana condusse i critici a fare ricorso a strumenti metodologici presi a prestito da una varietà di discipline accademiche diverse. Barata, per esempio, adottava strumenti provenienti dall'Antropologia come *mestizaje* e *sincretismo* per discutere sia dell'arte latinoamericana che del concetto di *Estilo Amplio*. D'altra parte, per autori come Kalenberg e Romera Brest l'obiettivo della critica era analizzare l'opera in relazione alle strutture sociali e quindi era necessario fare riferimento a strumenti teorici che, come la 'Teoria della dipendenza', provenivano dalla Sociologia. Altri modelli erano tratti dagli studi sui *mass media*, dall'Economia o dalla Geografia. Nonostante ciò, in *América Latina en sus Artes* gli autori continuavano a usare la Storia per inglobare la diversità delle pratiche visive in una Storia dell'Arte latinoamericana e a rispondere così alle necessità di un progetto sociale di modernizzazione culturale (di cui abbiamo già detto).

Nell'introduzione di *Beyond the Fantastic*, Mosquera affermava che gli autori coinvolti nel volume condividevano l'obiettivo della critica precedente di dare alle pratiche visive latinoamericane «un'unità concettuale»<sup>38</sup>. L'unità non era però riconducibile a una singola disciplina, come la Storia, ma a differenti 'strategie', come «operare al margine, decostruire i meccanismi di potere e le retoriche, appropriarsi e risignificare»<sup>39</sup>. Nell'utilizzare il concetto di 'strategie' invece di 'discipline', Mosquera sottolineava come queste pratiche

non si limitassero a costruire una narrazione storica in un’istituzione moderna come l’università o il museo, ma operassero in maniera attiva e contingente in molti ambiti della cultura. Insieme a testi teorici e storici, il volume includeva testi di critici e curatori, come Monica Amor o Mari Carmen Ramirez, e di artisti come Luis Camnitzer, i quali rappresentavano parte della produzione artistica contemporanea al volume. Queste ‘strategie’ si riferivano a fenomeni contemporanei, privilegiando un’estensione ‘spaziale’ più che ‘temporale’, fuori dai limiti geografici del Sud America e non in un passato del continente. Un esempio sono i saggi di Ybarra-Frausto sull’*Arte Chicano* o quello di Celeste Olalquiaga sulle immagini religiose latinoamericane nella cultura pop, che analizzavano pratiche visive realizzate negli Stati Uniti considerandole latinoamericane. In *Beyond the Fantastic*, quindi, l’«unità concettuale» dell’America latina non è più un resoconto storico, ma si materializza in ambiti di studio specifici, frammentati e dispersi nel globo.

Nel testo *Crisis of an Inventory*, in *Beyond the Fantastic*, Gabriel Peluffo Linari proponeva l’abbandono delle sintesi storiche, in quanto fenomeno strettamente vincolato alla perdita di un progetto sociale comune. Il critico si riferisce alla crisi dell’identità nazionale dell’Uruguay avvenuta durante le dittature (1974-1985), considerata come crisi di un *Inventario Culturale*. Peluffo Linari adottava il concetto di *Inventario* perché «combina foneticamente l’idea di un processo cumulativo attraverso il tempo con l’idea di un progetto collettivo inteso come ‘invenzione’, come un immaginario costruito socialmente e proiettato verso il futuro»<sup>40</sup>. Con questo concetto l’autore si riferiva, quindi, sia al fallimento della costruzione di una cultura nazionale moderna, sia al fallimento dell’idea che essa fosse inserita in un processo storico. Infatti, con il ritorno alle democrazie, non sarebbe stato possibile ripristinare un progetto di modernizzazione culturale perché «la ricostruzione del campo culturale, a lungo attesa, ha avuto luogo in un territorio sconosciuto, senza l’insieme precedente di riferimenti simbolici comuni, o l’utopia socio-politica che aveva determinato una struttura etica e storica per l’attività culturale»<sup>41</sup>. La dittatura aveva boicottato i progetti politici che sostenevano la modernizzazione culturale dell’Uruguay, rendendo impossibile la ricostruzione dell’identità culturale nazionale come fenomeno unitario. Con il ritorno alle democrazie negli anni Novanta, l’identità culturale collettiva in Uruguay e in altre nazioni che avevano attraversato una situazione politica simile – così come il progetto sovranazionale di un’arte

latinoamericana – si presentava non più come un fenomeno ‘unitario’, ma come una somma di frammenti dissimili.

In questo contesto, la Storia dell’arte perde cattedre nelle università o viene assorbita all’interno di programmi di studio come i ‘visual studies’ e poi ancora gli ‘studi postcoloniali’, gli ‘studi subalterni’, gli ‘studi latinoamericanisti’ ecc. Tuttavia, in questi ultimi campi di studio e in particolare negli ‘studi latinoamericani’, oggetto di studio non sono più le opere d’arte o le manifestazioni culturali, ma ‘il latinoamericano’ in quanto tale. Citando le parole del critico letterario nordamericano Neil Larsen, questi campi di studio hanno «inventato per se stessi una ‘regione’ teorica – il latinoamericanismo – senza che rimanga quasi alcuna connessione con un luogo reale»<sup>42</sup>. Per affrontare tale problematica, la critica culturale Nelly Richard proponeva di distinguere tra ‘latinamericanismi latinoamericani’ e ‘latinamericanismi non latinoamericani’<sup>43</sup>, volendo sottolineare in tal modo la differenza tra parlare ‘dall’America latina’ e parlare ‘dell’America latina’. Per Richard, gli ideatori dei programmi di studio menzionati prima non specificavano la posizione dalla quale il discorso veniva pronunciato e quindi parlavano dell’America latina come di una regione astratta. Invece parlare ‘dall’America latina’ significava definire il contesto di partenza del discorso e la posizione che si assume rispetto alle proprie istituzioni e alle relazioni globali. Secondo l’autrice, bisogna ri-localizzare gli studi, considerando le particolarità delle situazioni e delle istituzioni all’interno delle quali teorie e metodologie sono nate. Se non si conosce da dove si parla, vi è il pericolo «di cancellare i dettagli – e i particolari – delle memorie e dei luoghi, di cui ogni singola identità culturale ha bisogno e che devono essere salvati dall’abuso delle generazioni ‘macro-oppressive’»<sup>44</sup>.

## CONCLUSIONI

Obiettivo di questo articolo era cercare di dare una risposta a domande quali: in che misura e in quali forme la Storia dell’arte moderna è stata oggetto di analisi critica in America latina? Come questa critica è connessa alla costruzione di un’identità latinoamericana? Come la Storia dell’arte dell’America latina è stata ridefinita dai teorici latinoamericani? In relazione a ciò, sono stati rintracciati diversi nuclei tematici dai quali non si può prescindere: l’importanza dell’arte aborigena, le relazioni coloniali con l’Europa e gli Stati Uniti, la nascita della Storia dell’arte come disciplina accademica, l’emergere e il dissolversi di un progetto socio-politico di modernizzazione culturale del continente.

Tenendo in particolare considerazione proprio quest'ultimo aspetto, si è visto che all'interno di *América Latina en sus Artes* la Storia dell'arte viene ridefinita come un modo di osservare le opere in relazione a un progetto socio-politico di modernizzazione. In risposta a questo progetto, le analisi delle opere mirano a mettere in risalto le tracce dei processi strutturali ad esse sottostanti che rivelino un'identità collettiva: l'identità latinoamericana. Vent'anni dopo invece, nel volume *Beyond the Fantastic*, l'analisi delle opere non svolge più una funzione all'interno di un progetto socio-politico di modernizzazione, ma all'interno di relazioni globali. L'identità non viene più cer-

cata in una struttura sottostante alle opere, ma si coglie nell'azione stessa di osservarle 'dal' contesto in cui nascono, ovvero 'dall'America latina'. I modi tramite i quali le opere d'arte vengono esaminate in questi due volumi sono intrinsecamente connessi alla ricostruzione di un'identità 'regionale': *América Latina en sus Artes* e *Beyond the Fantastic* rappresentano pertanto due modelli distinti dell'osservare come pratica identitaria.

Cristóbal F. Barria Bignotti

Dipartimento di Storia dell'Arte e dello Spettacolo,  
Università «La Sapienza», Roma

#### NOTE

1. G. Mosquera, *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, London, 1996, p. 10. Le traduzioni sono di chi scrive.

2. D. Bayón, *América Latina en sus artes*, serie «América Latina en su Cultura, México y París, Siglo XXI y UNESCO», 1974, p. 1.

3. *Ibidem*.

4. D. Mato, *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, in Id. (coord.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Caracas, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, pp. 21-46.

6. *Ibidem*.

7. *Ibidem*.

8. Ivi, p. 21.

9. T. Eagleton, *The Idea of Culture*, Malden, 2000.

10. Ivi, p. 38.

11. *Ibidem*.

12. Per una visione più approfondita sull'idea di America latina: W. Mignolo, *La Idea De América Latina: La Herida Colonial Y La Opción Decolonial*, Barcelona, 2007.

13. J. Barriendos, *La idea de arte Latinoamericano*, Tesi dottorale Universidad de Barcelona, 2013.

14. Per una visione più approfondita del problema di come l'Occidente percepisce 'l'altro': E. Said, *Orientalismo*, Torino, 1991.

15. Come sostiene Beatrice Sarlo, l'idea di una dipendenza culturale aveva la sua origine nella *Teoría de la Dependencia*, sviluppata dai sociologi ed economisti della CEPAL (Comisión Económica de las Naciones Unidas para América Latina) negli anni Quaranta. Con questa teoria, gli studiosi spiegavano la progettazione diseguale dell'economia mondiale attraverso uno schema duale di centro-periferia: i paesi centrali prendevano le decisioni

più importanti e avevano una produzione industriale di un presunto valore 'superiore' perché proveniente dal centro; i paesi periferici, al contrario, erano subordinati ai primi e costretti a produrre materie prime per il centro. La prima a incorporare la Teoria della Dipendenza nella Critica d'Arte è stata M. Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1850-1970*, Messico, 1973. Uno dei volumi che più hanno influenzato la Teoria della Dipendenza è stato F.H. Cardoso, E. Faletto, *Dependencia y desarrollo en América latina*, Messico, 1969. L'impatto della Teoria della Dipendenza nella Critica d'Arte dell'America Latina è stato studiato da B. Sarlo, C. Altamirano, *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, 2001.

16. S. Yurkiévich, *El Arte de una Sociedad en Transformación*, in Bayón, *América Latina...*, cit., p. 177.

17. N. García Canclini, *Modernity after Postmodernity*, in Mosquera, *Beyond the Fantastic...*, cit., p. 28.

18. *Ibidem*.

19. F. Serviddio, *Arte Y Crítica En Latinoamérica Durante Los Años Sesenta*, Bueno Aires, 2012.

20. A. Kalenberg, *Mercado, gusto y producción artística*, in Bayón, *América Latina...*, cit., p. 82.

21. Ivi, p. 81.

22. Ivi, p. 84.

23. J. Romero Brest, *La crisis del arte en latinoamérica y en el mundo*, in Bayón, *América Latina...*, cit., p. 97.

24. T. Escobar, *Issues in popular art*, in Mosquera, *Beyond the Fantastic...*, cit., p. 91.

25. *Ibidem*.

26. Ivi, p. 104.

27. Ivi, p. 92.

28. M.C. Ramirez, *Beyond 'the Fantastic': Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art*, in G. Mosquera, *Beyond the Fantastic...*, cit., p. 232.

29. Ivi, p. 243.

30. G. Alvarez de Araya, *Temas de la Crítica: tratamientos del origen cultural, la identidad y la transculturación en*

## *Materiali*

- la Crítica de Arte Latinoamericana entre 1930 y 1975*, in «Revista figuraciones», Santiago, Univercidad de Chile, 2012, 10, p. 28.
31. A. Manrique, *¿Identidad o Modernidad?*, cit., p. 21.
  32. M. Barata, *Épocas y estilos*, in Bayón, *América Latina...*, cit., p. 129.
  33. Barata cita il testo di G. Kubler, *Période, Style Et Signification Dans L'art Américain Ancien*, in «Revue De L'art», Ministère de l'Education Nationale, de la Recherche et de la Technologie; Centre National de la Recherche Scientifique, publ. sous l'égide du Comité Français d'histoire de l'art, avec le concours du Ministère de la Culture, 9, Paris, 1970, pp. 82-88.
  34. M. Barata, *Épocas ...*, cit., p. 130.
  35. Ivi, p. 135.
  36. Ivi, p. 139.
  37. Ivi, p. 141.
  38. Mosquera, *Beyond the Fantastic...*, cit., p. 10.
  39. Ivi, p. 13.
  40. G. Peluffo Linari, *Crisis of Inventory*, in Mosquera, *Beyond the Fantastic...*, cit., p. 289.
  41. Ivi, p. 290.
  42. N. Larsen, *Latin-Americanism without Latin America: Theory as Surrogate Periphery in the Metropolitan University*, in «A Contra Corriente», 3, 3, 2006, p. 37.
  43. N. Richard, *Intersectando latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural*, in S. Castro-Gómez, E. Mendieta, *Teorías sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México, 1998. N. Richard pubblica questo testo tre anni dopo *Beyond the Fantastic*, al quale ha partecipato anch'essa.
  44. Richard, *Intersectando latinoamérica*, cit., p. 187.