



Dar forma al tiempo: dialoghi con l'eredità precolombiana nell'arte contemporanea in Perù e in Bolivia

Giulia Degano*

*Las artes forman la médula de un país, rigen al ser humano;
su propia libertad, la más alta y absoluta que es posible,
y los frutos de ellas, llevan el sello de lo antiguo, de la obra de los predecesores*
José María Arguedas (1960: 213)

Abstract

Dar forma al tiempo: dialogues with pre-Columbian heritage in Contemporary art in Peru and Bolivia

The author proposes a review of the history of contemporary Peruvian and Bolivian art from the perspective of a profound relationship with antiquity ranging from the indigenist rediscovery of the beginning of the 20th century, with decisive antecedents at the beginning of the Republican period, to the present day. Antiquity is proposed here as a guiding thread in the development of a national language that effectively combines receptivity to Western artistic proposals with a conscious and calibrated choice of artistic and architectural motifs from local antiquity, eschewing the automatism of copying from its earliest manifestations.

Keywords: contemporary art, pre-columbian art, curatorship, Peru, Bolivia

Dar forma al tiempo: diálogos con la herencia precolombina en el arte contemporáneo en Perú y Bolivia

La autora propone una revisión de la historia del arte contemporáneo peruano y boliviano desde la perspectiva de una profunda relación con la antigüedad que va desde el redescubrimiento indigenista de principios del siglo XX, con antecedentes decisivos a comienzos del período republicano, hasta nuestros días. La antigüedad se propone aquí como hilo conductor en el desarrollo de un lenguaje nacional que combina la receptividad a las propuestas artísticas occidentales con una elección consciente y calibrada de motivos artísticos y arquitectónicos de la antigüedad local, huyendo del automatismo de la copia desde sus primeras manifestaciones.

Palabras clave: arte contemporáneo, arte precolombino, curaduría, Perú, Bolivia

Dar forma al tiempo: dialoghi con l'eredità precolombiana nell'arte contemporanea in Perù e in Bolivia

L'autrice propone una revisione della storia dell'arte contemporanea peruviana e boliviana a partire dalla prospettiva di una relazione profonda con l'antichità che va dalla riscoperta indigenista degli inizi del Ventesimo secolo, con antecedenti decisivi all'inizio del periodo repubblicano, fino ai giorni nostri. L'antico viene qui proposto come filo conduttore nello sviluppo di un linguaggio nazionale che combina la ricettività della proposta artistica occidentale con una scelta consapevole e calibrata di motivi artistici e architettonici dell'antichità locale, rifuggendo l'automatismo della copia fin dalle sue più antiche manifestazioni.

Parole chiave: arte contemporanea, arte precolombiana, curatela, Perù, Bolivia

Introduzione

La citazione che apre il presente contributo è tratta da un articolo di José María Arguedas apparso sul *Comercio* nell'anno precedente alla pubblicazione delle memorie romanzate dell'incarcerazione subita tra 1937 e 1938 come oppositore politico del regime di Benavides

* Accademia di Belle Arti G. B. Tiepolo, Udine (Italia); e-mail: giulia.degano87@gmail.com.



(*El Sexto*, 1961). Erano passati pochi anni dalla pubblicazione di una delle sue opere più ambiziose, *Todas las sangres* (1964). La riflessione su un'identità peruviana a partire dall'immaginario andino – e derivata da questo e dalla realtà *criolla* della costa – rappresenta, com'è noto, una costante del pensiero dell'autore, che nel caso dell'articolo citato si esprime attraverso una comparazione, per affinità e dissonanze, con il mondo culturale messicano; nella riflessione sullo scrittore messicano Juan Rulfo che Arguedas offre, a modo d'introduzione, ai lettori peruviani del quotidiano.

Ciò che mi interessa evidenziare di questo testo è il riferimento dell'autore a un sostrato antico comune, del quale si nutrono le arti nazionali, e all'ineccepibile forza creativa che da questo scaturisce. Di fatto, l'autore sottolinea come il contesto latinoamericano sia caricato di una forza che procede dall'incontro tra "lo spagnolo" e "l'antico americano", che anima la soggettività delle comunità perseguitate dalle conseguenze degli eventi della storia coloniale, contribuendo alla loro resistenza ed evoluzione, opponendosi alla morte di un'identità che resta indissolubilmente legata all'eredità dell'antico, giacché, come conclude lo scrittore, «non vi è resa, non vi è affermazione della morte, poiché questa è al servizio della vita, come in tutti i mondi che emergono invincibilmente» (Arguedas, 1960: 213)¹.

L'enigma contenuto, come tipico di Arguedas, nel postulato finale rappresenta, a mio parere, una buona introduzione al tema del riuso dell'antico poiché restituisce vividamente l'immagine di una forza vitale ineccepibile che dal passato continua a manifestarsi come una delle principali forze motrici del presente culturale di Perù e Bolivia.

Nel panorama dell'arte latinoamericana, questi paesi rappresentano due casi esemplari di una continua rielaborazione dell'eredità lasciata dal passato precolombiano, affine, di fatto, alla rilevanza che riveste l'arte mesoamericana nel contesto messicano, che, d'altro canto, tanta influenza eserciterà, specialmente nella prima parte del Novecento, sul movimento indigenista peruviano e boliviano.

Tale riscoperta non è nuova, e dovremmo piuttosto parlare di una continuità declinata secondo le esigenze dell'epoca: a cominciare dal Virreinato, come brillantemente esposto nel saggio di De Nicolo e Holguín Valdés, l'arte e l'architettura sono ricorse a materiali e iconografie derivate dalle culture incaica e preincaica, originando un eclettismo che andrà plasmando l'identità culturale moderna e contemporanea.

Qui si cercherà di considerare tale continuità riprendendo il discorso sull'antico dagli esordi della fase repubblicana fino a giungere alle sue espressioni più recenti, dove il potenziale formale e sociale, così come la versatilità, di tale eredità si manifestano oggi in numerosi progetti artistici e curatoriali, seguendo la linea interpretativa proposta da Francis Haskell (1997) che, come noto, propone di recuperare la prospettiva dell'oggetto artistico in quanto fonte storica, ovvero come risorsa utile alla conoscenza del passato e alla rappresentazione dell'identità locale, assieme a quella, più recente, proposta da Monica Centanni (2005) riguardo la relazione che intercorre tra la tradizione antica e le sue riletture moderne e contemporanee; relazione che viene descritta dall'autrice come necessariamente aperta, dinamica e ineccepibile. Sebbene entrambi gli autori qui citati si riferiscano alla tradizione

¹ Testo originale: «No hay rendición, no hay afirmación de la muerte, porque ella está al servicio de la vida, como en todo mundo que emerge invenciblemente». Traduzione propria.



classica, tali letture appaiono opportune anche per il discorso riguardante la tradizione precolombiana, specialmente se analizzata da una prospettiva storico-artistica: da tale prospettiva, il rapporto con l'antico in generale, e dunque anche con antichità non occidentali, può essere descritto, citando Centanni, come «un movimento, un processo dinamico di trasmissione che prevede anche l'alterazione, la reinterpretazione e la reinvenzione, il fraintendimento (volontario o involontario), fino al tradimento dei contenuti e delle fonti» (Centanni, 2005: 3).

Questa visione dissacrante dell'interpretazione della tradizione antica, dunque non incorruttibile né inafferrabile ma viva e in divenire, ben si adatta alla pratica artistica. Questa suole infatti leggere l'antico come risorsa versatile di forme e contenuti, mostrando una libertà interpretativa che tutela la relazione figurativa con il passato dalla sterilità della copia e dalle resistenze generate dallo stereotipo dell'incorruttibilità dell'*imago* antica, ed è quanto hanno dimostrato numerosi artisti anche in ambito latinoamericano.

Il mio proposito è, dunque, quello di offrire una revisione della storia dell'arte contemporanea peruviana e boliviana a partire dalla prospettiva di una relazione profonda con l'antichità, che vada ben oltre la notoria riscoperta indigenista degli inizi del XX secolo, nella quale è opportuno individuare il filo conduttore necessario allo sviluppo di un linguaggio nazionale che combina con efficacia la ricettività alla proposta e all'evoluzione delle arti occidentali con una scelta consapevole e calibrata di motivi artistici e architettonici dell'antichità locale, rifuggendo l'automatismo della copia fin dalle sue più antiche manifestazioni.

L'epoca coloniale, con la fondazione peculiare delle scuole sviluppatasi tra Cuzco, Quito, Lima e le missioni, specialmente gesuitiche, rappresenta il punto di partenza di un'evoluzione formale che rivendica un vincolo mai perso con la sensibilità estetica e la materialità delle culture antiche, che vengono ad essere oggetto di una metamorfosi costante che porterà all'affermazione di un'arte nazionale – che va da un'appropriazione dell'estetica neoclassica e romantica che darà all'antico precolombiano un nuovo lustro tematico e formale – riscoperta, che tradisce l'entusiasmo delle prime sperimentazioni con il tema, spesso sconfinando in un pastiche di citazioni archeologiche più o meno locali e in una rilettura romanzata della storia antica che è in linea con la pittura costumbrista contemporanea.

Tale riscoperta giocherà un ruolo fondamentale nella definizione del repertorio simbolico repubblicano, per essere poi declinata nei linguaggi dell'avanguardia da nuove generazioni di artisti, riferiti al movimento indigenista, che aggiornano tale repertorio grazie all'esperienza diretta del contesto andino e ad un approccio maggiormente scientifico che combina un costumbrismo ancora latente, riletto in chiave nazionalista, con una maggiore consapevolezza archeologica e antropologica. L'indigenismo s'impone accademicamente almeno fino al secondo dopoguerra, periodo nel quale, non senza l'influsso del contesto politico internazionale, si andrà affermando un'astrazione a sua volta fortemente debitrice nei confronti dell'estetica precolombiana. Da questo momento, il dialogo con l'antico sarà un fattore determinante nella proposta plastica di numerosi artisti contemporanei, come Cecilio Guzmán de Rojas (1900-1950), Camilo Blas (1903-1985), María Núñez del Prado (1910-1995), Jorge Eduardo Eielson (1924-2006), Fernando de Szyszlo (1925-2017),



Emilio Rodríguez Larraín (1925-2015), Benjamín Moncloa (1927-2018), Tilsa Tsuchiya (1928-1984), Alfredo La Placa (1929-2016), Gastón Garreaud (1934-2005), Lika Mutal (1939-2016), Jesús Ruíz Durand (1940), Fernando de la Jara (1948), Ricardo Wiesse Rebagliati (1954) y Carlos Runcie Tanaka (1958). In questo panorama s'inaugura inoltre una fertile rielaborazione dell'estetica inca e preincaica nelle arti decorative e nel disegno grafico – a partire dalla proposta pionieristica di figure quali Elena Izcue (1889-1970) e Manuel Domingo Pantigoso (1901-1991) – e, più recentemente, in ambito curatoriale, dove la negoziazione formale con l'antico è utilizzata a espressione di identità individuali e collettive.

La selezione artistica e curatoriale proposta sarà affrontata mediante un'analisi comparativa di casi, che permetterà, inoltre, la proposta di una visione attualizzata che faccia luce sulle nuove generazioni di artisti e curatori che dimostrano la continuità del dialogo con l'antico, e dunque dell'enorme potenziale formale di tale repertorio. Quest'aggiornamento è evidente nella proposta delle artiste riunite nella mostra collettiva *Dar Forma al tiempo: miradas contemporáneas a la cerámica precolombina* curata da Giuliana Vidarte per il Museo de Arte Contemporáneo (MAC) di Lima nel 2019, che rappresenterà il principale caso curatoriale in analisi.

Naturalmente, la selezione artistica e curatoriale qui presentata non ha la pretesa di essere esaustiva ma piuttosto quella di offrire, attraverso una serie di casi esemplari, una visione alternativa dell'evoluzione dell'arte contemporanea della regione che possa ispirare una rivalutazione del ruolo esercitato in tal senso dalle espressioni artistiche e architettoniche dell'antico precolombiano: mi limiterò, dunque, a presentare una visione d'insieme di questo fenomeno, nella speranza che questa sia oggetto di approfondimenti futuri che evidenzino la continuità, la vitalità e la polivalenza di tale legame.

1. L'antico nella prima arte repubblicana: integrazioni e rivendicazioni

Nel panorama culturale posteriore all'indipendenza, la ricerca di un linguaggio artistico nazionale porta ben presto, come in tutta l'America Latina del resto, a un recupero dell'antico che, sebbene preannunciato dai *lienzos de castas* del XVIII secolo, si manifesta con nuovo vigore nei primi esperimenti formali di artisti accademici che cercano di sposare un concetto di tradizione antica, ancora piuttosto *sui generis*, con la tradizione accademica europea. Tali esperimenti nascono non solo dalle nuove necessità di rappresentazione dei neonati stati nazione, ma anche da un contatto diretto con il contesto europeo che favorisce, nel caso degli artisti peruviani, una riflessione identitaria in linea con il discorso romantico sull'antichità classica sul quale, in buona parte, si fondava l'accademia. Mi riferisco qui a due pietre miliari dell'arte peruviana repubblicana, che tanto hanno influito, anche se con orientamenti diversi, nell'elaborazione formale dell'identità nazionale: *El indio Alfarero* (1855) di Francisco Laso (1823-1869) (Figura 1) e *Los funerales de Atahualpa* (1867) di Luis Montero (1826-1869), opere risultanti da una prolungata esperienza europea, e specialmente in Italia e Francia. *El indio alfarero* (o *El habitante de la Cordillera*) di Laso rappresenta un punto di partenza obbligatorio per l'interpretazione moderna che offre dell'antico.



Figura 1 - Francisco Laso, *El indio alfarero*, 1855



Fonte: Pinacoteca municipal Ignacio Merino, Municipalidad Metropolitana de Lima, in <https://micromuseo.org.pe/rutas/el-indio-alfarero-como-construccion-ideologica/>, consultato il 6 ottobre 2023, Licenza Creative Commons.

Opera sorta dalla collaborazione con Charles Gleyre durante la seconda residenza europea dell'artista, venne presentata all'Esposizione Universale del 1855: da una prospettiva europea, la partecipazione a tale mostra non rappresentava una rottura formale o contenutistica, giacché l'esecuzione si manteneva fedele a un linguaggio romantico combinato con un soggetto che ben rispondeva al feticismo esotista proprio dell'evento, ma da una prospettiva peruviana e latinoamericana rappresentava una novità fondamentale.

Laso fa dialogare temporalità separate dall'esperienza coloniale, presentando frontalmente un indigeno contemporaneo della Cordigliera con una ceramica antica tra le mani, forse moche o mochica, lasciando trasparire una distanza incolmabile e, al tempo stesso, la volontà, da parte dell'artista, di recuperare un dialogo con l'antico e con il contesto *serrano* che aveva visitato pochi anni prima. La novità consiste nel protagonismo assoluto riservato all'indio contemporaneo, tra l'altro rappresentato con una solennità che si discosta dalla tipificazione caricaturale e marginalizzante della tradizione costumbrista, e alla citazione archeologica, che anticipa il ruolo di primo piano che questa rivestirà nella proposta artistica peruviana di inizio secolo².

² Il soggetto della ceramica pare avere una corda stretta al collo. Se così fosse, si tratterebbe della rappresentazione di un prigioniero, forse un *cachique* sconfitto, offrendo un importante spunto di riflessione riguardo l'assonante esperienza di asservimento dell'indigeno contemporaneo. Si compari, per



La citazione archeologica accomuna l'opera a quella di Montero, sebbene più tradizionale nel proprio accademismo e meno accurata nella citazione stessa. I riferimenti architettonici visibili sullo sfondo de *Los funerales de Atahualpa* spaziano infatti dal patrimonio mesoamericano a quello andino senza particolari discriminazioni, e pure nella resa della figura, dalle caratteristiche somatiche agli indumenti indigeni, il risultato può essere descritto stilisticamente come un *pastiche* squisitamente accademico, nel quale la magniloquenza del gesto è rafforzata da un magistrale chiaroscuro, fedele alla lezione di Jacques-Louis David, e dal gran formato proprio della pittura storica³.

Vi è tuttavia una novità importante anche in quest'opera, che allontana dal pericolo di etichettarla come mera variante sul tema storico, ed è ovviamente il soggetto: il funerale dell'ultimo inca, con il quale “muore” una realtà politica e culturale che il moderno stato peruviano ha tentato di resuscitare, almeno in senso artistico e architettonico (e non senza *pastiche* affini), in epoca repubblicana. Si pensi, ad esempio, alla rifinitura *neoperuana* imperante negli edifici del centro storico di Lima costruiti nella prima metà del Novecento, tra i quali vale sicuramente la pena di citare, come caso esemplare, l'ingresso monumentale della Escuela Nacional de Bellas Artes (1918), opera dello spagnolo Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937), docente della Scuola, che reinterpreta in chiave churrigueresca l'iconografia della Porta del Sole di Tihuanaco (200-600 d.C.)⁴. Gli stessi Laso e Montero furono allievi iscritti alla Scuola, prima della costruzione della sede principale tra le antiche vie, Colegio Real e San Ildefonso, la quale finì col rappresentare, a partire dalla direzione di José Sabogal (1932), un baluardo del movimento indigenista. Questo nuovo orientamento accademico ha costituito, per generazioni di studenti della Scuola, il punto di partenza per una riflessione sull'identità locale che si è spesso intrecciata con l'antico.

Tra gli artisti associati al movimento indigenista, vale dunque la pena citare coloro che più hanno attinto al repertorio iconografico dell'Antico Perú, risignificandolo in chiave moderna, a cominciare da Elena Izcue (1889-1970), per la quale il recupero e l'attualizzazione del repertorio precolombiano va ben al di là del decorativismo – penso al brillante adattamento di tale repertorio in manufatti ceramici, tessili e metallici di *design* neoperuviano, in parte esposto al Museo de Arte de Lima (MALI) – adattando l'uso dell'antico alla necessità di una nuova didattica artistica che andasse plasmando una plastica nazionale sin dai primi stadi educativi, per il quale Izcue concepisce il manuale *El arte peruano en la escuela* (1927), affine al *Metodo de dibujo* (1923) del messicano Adolfo Best Maugard, ambizioso progetto pedagogico mirato a stimolare l'immaginazione delle nuove generazioni a partire dal repertorio precolombiano desunto da reperti ceramici e tessili. Con audace intuizione,

esempio, il reperto raffigurato da Laso con la ceramica moche di soggetto affine (inventario n.01276) del Museo de América (<https://ceres.mcu.es/pages/Main>, consultato il 6 ottobre 2023).

³ L'opera di Montero è stata recentemente oggetto di una rilettura da parte dell'artista grafico Jesús Ruiz Durand in occasione della mostra *Profanaciones y Enmendaturas Históricas*, tenutasi nel 2016 presso la A A & A Gallery del polo culturale Callao Monumental. In essa, l'intervento digitale aveva eliminato tutte le figure a corollario dell'Inca defunto, isolandone completamente la figura, evidenziando il carattere problematico dell'accostamento al soggetto indigeno nella storia dell'arte peruviana e l'isolamento di tale soggetto dall'inizio dell'era coloniale, proprio a partire dalla morte dell'ultimo Inca regnante sul Tahuantinsuyu (Sistema de Información de las Industrias Culturales y Artes, 2017).

⁴ Per una definizione dello stile neoperuviano si veda Ramón Joffré (2014).



l'artista capisce quanto, per rifondare un'immaginazione (e un'estetica) nazionale, sia necessario recuperare l'immaginario formale antico, in quanto unico e vero fondamento di una figurazione autoctona. L'attualizzazione antica della Izcue opera dunque a diversi livelli della società e la cultura peruviana, introducendo, come mai prima, un consumo massivo del repertorio precolombiano.

Pregevoli sono inoltre i numerosi studi prodotti dall'artista, spesso acquarelli replicanti l'oggetto antico nella sua interezza o, più spesso, in maniera frammentaria, soffermandosi su di un particolare motivo decorativo, testimonianza dell'approccio scientifico della Izcue al tema.

Un altro indigenista da citare in riferimento a una riflessione sull'antico in chiave contemporanea è Camilo Blas (1903-1985), fortemente influenzato dal muralismo messicano, che nel murale *El imperio incaico* propone infatti un'evoluzione della pittura storica che dall'accademia approda a un'importazione della tecnica e dell'ideologia del movimento muralista che ebbe discreta eco in ambito peruviano: dal repertorio offerto dall'osservazione del reperto archeologico, torniamo dunque alla pittura storica di soggetto precolombiano. In linea con tale influenza e con la rilettura socio-politica del Tahuantinsuyu di José Carlos Mariátegui (*Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 1928) quest'opera rappresenta una visione idealizzata del passato, interpretato come paradigma di un equilibrio perduto al quale è necessario tornare ad attingere per rinvigorire lo stato peruviano moderno.

La laboriosità e l'armonia sociale dello stato incaico sono presentati didascalicamente mediante una composizione di figure professionali disposte attorno alla figura monumentale, quasi messianica, dell'Inca. Così come per l'opera di Montero, la pittura di soggetto storico seguitava a svelare la sostanziale distanza tra l'artista e la fonte storica, limitando forma e contenuto a un'evocazione stereotipata dove l'ombra dell'inca si adatta all'effervescenza sociale e politica d'inizio Novecento. Tuttavia, è interessante notare come l'antico in parte rappresenti una fonte diretta anche per un'opera decontestualizzata come il murale di Blas: il Museo de Arte di Lima conserva infatti uno studio per il ritratto dell'Inca nell'*Imperio Incaico* ove Blas prende a modello una ceramica antica raffigurante un prigioniero molto simile a quella dell'*Indio Alfarero* (Figura 2).

Naturalmente è impossibile stabilire se si tratti dello stesso reperto, anche perché questa tipologia iconografica è piuttosto abbondante nella produzione ceramica moche e mochica, ma ciò che più interessa evidenziare, in questo contesto, è la decisione di Blas di far riferimento a una fonte archeologica piuttosto che a un modello indigeno contemporaneo, rivelatrice di un processo di ricerca previa all'esecuzione dell'opera che includeva lo studio del reperto antico quale fonte primaria per l'elaborazione di una figurazione moderna di soggetto incaico⁵.

⁵ Mi riferisco all'*Estudio para el rostro del Inca (1932-1933)*, catalogato con il numero 2008.3.1318 e facente parte della Donazione Petrus e Verónica Fernandini.



Figura 2 - Camilo Blas, *Estudio para el rostro del Inca*, 1932-1933



Fonte: Cortesia del Museo de Arte de Lima, donazione Colección Petrus e Verónica Fernandini, in <https://coleccion.mali.pe/objects/4872/estudios-para-el-rostro-del-inca;jsessionid=FF4226937E69528E728246866D9E8C3E>, consultato il 6 ottobre 2023.

La ceramica antica rappresenta un veicolo privilegiato per l'evocazione del sostrato precolombiano anche nel caso del boliviano Cecilio Guzmán de Rojas (1899-1950), artista singolare che spesso declina l'indigenismo con un'impostazione simbolista, come nell'opera *El beso del ídolo* (1926) (Figura 3), dove il reperto antico viene direttamente incluso nella rappresentazione come corredo all'evocazione di una dimensione storico-mistica in cui una moderna sacerdotessa – rappresentata rileggendo in chiave andina i canoni dell'*art nouveau* – entra in contatto con divinità ancestrali, a loro volta evocate da sculture monolitiche sullo sfondo.

La citazione archeologica ricorre inoltre in *El triunfo de la naturaleza* (1928), ove l'artista rappresenta la relazione drammatica tra figure di chiara influenza muralista (orozchiane in particolare) e artefatti lapidei riferiti alla civiltà di Tihuanaco. A coronazione del processo di recupero e riuso dell'antico in atto, il padiglione peruviano all'Esposizione Iberoamericana di Siviglia del 1929 offrì un'ulteriore conferma di questa tendenza, dato che l'antichità precolombiana non solo fu oggetto d'esposizione – la sezione archeologica del padiglione giocò certo un ruolo importante nel progetto – ma servì inoltre da spunto per le soluzioni museografiche adottate in tale contesto: tale è il caso, ad esempio, delle travi a vista decorate da Domingo Pantigoso (1901-1991) con motivi paracas, o *Las Acclas* (1929) di Sabogal qui esposte, vincolate alla sfera



precolombiana non solo dal soggetto ma anche da una figurazione debitrice della decorazione pittorica dei *keros* (Villegas, 2015).

Figura 3 - Cecilio Guzmán de Rojas, *El beso del ídolo*, 1926



Fonte: Colección Casa Nacional de Moneda, in http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33232019000200019, consultato il 6 ottobre 2023, Licenza Creative Commons.

Il già menzionato Cotoí ripropose, inoltre, una sintesi dello stile neoperuviano nella decorazione della facciata del *pabellón*, sovrapponendo elementi tihuanaco e chavín (riferimenti archetipici poiché all'epoca si riteneva che queste fossero le civiltà più antiche della regione) allo stemma nazionale e, nella controfacciata, a quello nobiliare della capitale. Nelle intenzioni di Cotoí, l'antico era riutilizzato in quanto base della cultura *mestiza* rappresentata dai due stemmi, e dunque più come veicolo di un discorso sull'identità peruviana posteriore alla conquista, rappresentata, inoltre, da una selezione di dipinti dell'epoca del Virreinato.

In ogni caso, le diverse scelte curatoriali del padiglione tesero, nella maggior parte dei casi, a presentare l'antico come elemento imprescindibile per la descrizione identitaria del moderno stato peruviano e la definizione di un'estetica nazionale, manifestando internazionalmente la nuova centralità dell'antichità precolombiana nella rappresentazione della nazione, e dunque facendone, come direbbe Haskell, un'integrazione al discorso nazionalista, come spesso accade nel contesto latinoamericano, e non solo, nelle prime tre decadi del secolo scorso. Occorre dunque attendere la metà del secolo, o almeno gli anni Quaranta, per lo sviluppo maturo di un dialogo con l'antico che vada al di là dell'integrazione letteraria e ideologica, rapportandosi formalmente e contenutisticamente con l'antico mediante un approccio maggiormente calibrato tra l'indagine del passato e il sentire contemporaneo.

2. Aggiornamenti formali dalla seconda metà del Novecento a oggi

Occorre, a questo proposito, riprendere il discorso accademico peruviano: le generazioni di artisti formati dall'Escuela durante la direzione di José Sabogal (1932-1943)



ricevettero, come già richiamato, un'impostazione sostanzialmente indigenista, la quale lasciò gradatamente passo all'astrazione a partire dalla nuova direzione di Ricardo Grau (1945-1949) – passaggio al quale contribuì significativamente il Taller de Arte Abstracto (1959) fondato da Jean Dewasne ed Edgar Pillet – con il risultato che molti artisti peruviani di formazione accademica nati tra gli anni Venti e Cinquanta proposero per una proposta formale che combinava l'astrazione con un immaginario tradizionale che spaziava dal soggetto indigeno, al folklore, al riferimento precolombiano.

Quest'ultimo ricorre soprattutto, nel caso peruviano, nella proposta di Jorge Eduardo Eielson (1924-2006), Fernando de Szyszlo (1925-2017), Emilio Rodríguez Larraín (1925-2015), Benjamín Moncloa (1927), Tilsa Tsuchiya (1928-1984), Gastón Garreaud (1934-2005), Lika Mutal (1939-2016), Fernando de la Jara (1948), Ricardo Wiesse Rebagliati (1954) y Carlos Runcie Tanaka (1958). A questi artisti è opportuno aggiungere i boliviani Marina Núñez del Prado (1910-1995) e Alfredo La Placa (1929-2016), nella cui opera si ritrova una simile combinazione tra astrazione e indigenismo e la ricerca di una relazione con l'antichità che, forse in maniera più sottile rispetto ai colleghi peruviani, emerge consapevolmente come sostrato di ricerca formale e contenutistica.

Dalla metà del secolo scorso, il rapporto con l'antico si fa meno retorico e integrazionista: l'immagine dell'antico è sempre meno un corredo alla retorica nazionalista, divenendo piuttosto il punto di partenza per una rappresentazione maggiormente intimista, spesso slegata dalla questione politica e/o sociale e in linea con certe tendenze artistiche globali della Guerra Fredda, come l'espressionismo astratto o il minimalismo: il dialogo con l'antico diviene dunque, per l'artista, più personale, veicolo di una rappresentazione identitaria che tende ad essere più individuale che collettiva o nazionale, sviluppando questa relazione con maggiore libertà formale e varietà tematica.

La poetica tellurica di Szyszlo rappresenta sicuramente l'esempio paradigmatico di questo approccio grazie a un'opera sostanzialmente basata su un immaginario mitico dell'eredità precolombiana che combina l'uso espressionista del colore con l'ambiguità tra figurazione e astrazione, dando luogo all'evocazione di un enigmatico "spirito" dell'antico che abbandona l'oggettualità della citazione, che diviene soprattutto concettuale e topografica: più che rappresentarla, Szyszlo allude all'antichità riformulando, riprendendo Centanni, un originale assente che viene evocato nel titolo, nella tematica, nella pennellata materica, nella volumetria monolitica dei lavori scultorei, nei colori accesi e contrastanti. Per l'artista, la rigenerazione formale e spirituale della contemporaneità peruviana, (ri)parte necessariamente dall'antico. Jorge Eduardo Eielson e Benjamín Moncloa percorrono un cammino simile in questo senso, proponendo una sintesi tra astrazione e tradizione precolombiana, ma con un maggiore enfasi formale, ovvero attingendo al dialogo con l'antico più per nutrire la propria ricerca stilistica che per proporre una riflessione sull'antico, ed evitando il citazionismo caratteristico, invece, della proposta di Szyszlo.

Che Eielson abbia trascorso la maggior parte della propria vita all'estero non appare casuale dato che rappresenta l'*outsider* per antonomasia dell'arte peruviana della seconda metà del Novecento: artista pioniere e multiforme a cavallo tra due mondi, inevitabilmen-



te al di là dei limiti claustrofobici dell'ambiente artistico *limeño*, fu capace di rinvigorire il dialogo con l'antico grazie a una proposta tra il concettuale, l'informale e il processuale che si concretizza emblematicamente nella riflessione formale e contenutistica sul *quipu* precolombiano, in maniera affine alla proposta, anche se in maniera meno sistematica e stilisticamente differente, di Emilio Rodríguez Larraín.

L'introduzione alla tradizione dell'Antico Perù avvenne inoltre per Eielson con un mediatore d'eccellenza quale José María Arguedas, che certo propiziò una relazione critica profonda con tale eredità: avviata negli anni Sessanta, la serie dei *quipus* (Figura 4), ove l'artista annoda stralci di tessuto su di una tela monocroma o direttamente sul puro telaio, è particolarmente pregevole in tal senso perché va ben al di là dell'esercizio formale, restituendo valore semantico a quest'antico sistema documentario, ad uso probabilmente inventariale e storiografico, convertendo il *medium* antico in veicolo di riflessione formale e metafisica.

Figura 4 - Jorge Eduardo Eielson Sánchez, *Quipu 58 CR*, 1990



Fonte: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Donación Jorge M. Pérez, *Enlace Arte Contemporáneo*, Lima, in <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/quipus-58-cr>, consultato il 6 ottobre 2023, Cortesia di © Jorge Eielson, erede Martha Canfield.

L'ambiguità volumetrica dell'opera la rende, inoltre, portatrice di una quarta dimensione – l'idea del nodo sulla tela piacque molto a Lucio Fontana – che connota l'opera di una peculiare dimensione spazio-temporale, evocata e sviluppata dall'intreccio dei fili (D'Aurizio, 2022-2023). Il nodo si fa allegoria relazionale – l'esecuzione stessa del nodo, specie se di grandi dimensioni, è necessariamente un processo collaborativo – venendo a costituire l'elemento essenziale della poetica visuale eielsoniana: *Los nudos*, serie anch'essa da ascrivere ai primi anni Sessanta, costituiscono l'evoluzione naturale della serie dei *quipus*, ridotta al solo nodo presentato come oggetto scultoreo che contiene tutta la tensione esistenziale di tale poetica, dimostrando appieno l'infinito potenziale del riferimento antico rispetto all'evoluzione dell'arte contemporanea.



Un certo lirismo permea anche la reinterpretazione che dell'antico, e del *quipu* stesso, propone Rodríguez Larraín, anch'esso artista interdisciplinare, come dimostra una delle sue opere più note, *3^{ème} Fenêtre Hallucinoire* (1963), oggi conservato al Museo de Arte Contemporáneo di Lima. Sebbene latente nelle scelte compositive nelle prime opere astratte (in parte debitrice della lezione di Szyszlo), il dialogo con l'antico si manifesta esplicitamente, come nel caso di Eielson, a partire dagli anni Sessanta, sviluppando una visione peculiare che recupera la figurazione per rivisitare l'oggetto antico in veste inaspettatamente metafisica, inscenando, su sfondo monocromo, una trasposizione decontestualizzante dello stesso.

Ad esempio, nella serie, composta da tre opere, delle “finestre allucinatorie” il *quipu* diviene altro da sé: una finestra attraverso la quale è possibile scorgere interconnessioni temporali e universali. Tale evocazione ricorre anche nell'opera di Gastón Garreaud, anche se con una proposta formale differente, in parte affine alla proposta eielsoniana per la strategia informale che la caratterizza. Garreaud è uno dei pochi artisti di questa generazione a recuperare un dialogo diretto con il reperto archeologico, evocandone plasticità e funzioni, integrandolo all'opera in modo da produrre una discontinuità e un intreccio temporale e volumetrico, come nel caso del *Senza titolo* (1965), anch'essa nella collezione permanente del MAC di Lima, ove l'artista propone un inaspettato collage ceramico su tela.

L'oggetto viene, anche in questo caso, decontestualizzato e riproposto in funzione artistica, mostrandolo nella sua interezza e in stato frammentario, esponendone la corruttibilità: il concettualismo della composizione enfatizza nostalgicamente la poetica del resto, del frammento, come metafora del passaggio del tempo, esprimendo il desiderio di riavvicinarsi a una dimensione temporale perduta, esponendone l'enigma. L'integrazione diretta dell'oggetto antico sulla tela pare proporre, inoltre, una questione critica, evidenziando la problematicità della relazione tra la concezione estetica antica e contemporanea.

Vi sono inoltre artisti che, sebbene non dichiaratamente, paiono anch'essi debitori – seguendo l'antecedente della Izcue e in concomitanza con la rilettura che ne fanno Eielson e Rodríguez Larraín – dell'estetica tramandata dalla variata produzione tessile precolombiana, come nel caso di Benjamín Moncloa, in questo caso declinata in un linguaggio completamente astratto (la partecipazione al Taller de Arte Abstracto de 1959 fu un momento chiave della sua formazione, che lo legò al purismo di Dewasne) che sfrutta il gran formato e il dialogo con l'*op-art* per esplorare la potenzialità dimensionale della composizione con scelte cromatiche inaspettate e accattivanti, come nel caso del famoso *Zoo* (1987) del MALI.

Per quanto affine all'opera di Regina Aprijaskis (1919-2013), altra figura referenziale dell'astrazione geometrica peruviana, la proposta di Moncloa manifesta evidentemente una dipendenza dall'estetica antica, con rimandi indiretti non solo alla decorazione tessile ma anche a quella pittorica su ceramica e *keros* (che ricordano, in particolare, le soluzioni decorative della fase inca) che confermano l'antico in quanto sostrato fondamentale di un immaginario locale che nutre anche le ricerche formali più distanti dalla tematica e dalla citazione antica. In altri casi, invece, la rivisitazione dell'antico combina efficacemente la sperimentazione formale con lo spunto narrativo, derivando dal mito e dal paesaggio antico,



ovvero dal territorio definito dalla rovina archeologica, il soggetto principale dell'opera che si fa veicolo di una narrazione identitaria che propizia connessioni spazio-temporali.

Tendente alla sintesi astratta è anche la rilettura scultorea dell'antico proposta da Lika Mutal e Marina Núñez. Tra le due, la prima, olandese radicata a Lima, è certamente l'artista più legata all'estetica dell'Antico Perù: ne recupera esplicitamente estetica e contenuti, restituendo allo spazio, solitamente pubblico, una visione archetipica e rituale dell'antico, e pure il formato monumentale della scultura di Mutal pare derivare dall'esperienza dei siti archeologici locali, dai quali a volte l'artista deriva i materiali lapidei antichi integrati all'opera. Un caso esemplare è rappresentato dal controverso monumento alle vittime del terrorismo *El ojo que llora* (2005) (Figura 5), ove l'artista recupera la figura mitologica andina della Pachamama, rappresentata da un monolito posto al centro di un labirinto concentrico (ispirato al modello della cattedrale di Chartres) che invita a un avvicinamento rituale alla pietra che raffigura la Madre Terra nell'atto di piangere per i propri figli. Pezzo centrale dell'opera, la stessa pietra nera integrata al monolito, a rappresentare l'occhio della divinità dal quale sgorga un rivolo d'acqua, procede da una necropoli pre-inca nei pressi di Paracas, completando efficacemente una ripresa dell'antico che si fa materiale, narrativa, e spirituale.

Figura 5 - Lika Mutal, *El ojo que llora*, 2005, Campo de Marte, Jesús María, Lima



Fonte: Foto dell'autrice.

L'attualizzazione antica di Mutal dialoga con le ferite aperte della storia recente del Perù, proponendo un riuso dell'antico di compromesso sociale che si concretizza in un luogo della memoria utile all'elaborazione del lutto dei familiari delle vittime, al dialogo, e alla riconciliazione⁶. La relazione con l'antico è per Marina Núñez molto più sfumata e puramente formale: la volumetria arrotondata ed alcuni soggetti paiono tuttavia debitori dell'estetica precolombina trasmessa, in particolare, dalla produzione ceramica, della quale

⁶ Per un approfondimento sul tema, rimando a una mia pubblicazione nata dalla collaborazione con il Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica (GEAP) in occasione del congresso tenutosi a Lima nel 2019 (Degano, 2019).



la scultrice mantiene la plasticità, rielaborata in materiali duri come l'onice. Ma è soprattutto nella soluzione formale e nel soggetto della serie *Montaña y Luna* (1965) dove pare di scorgere un legame diretto con l'antico nell'apparente citazione di una tipologia di manufatti ceramici raffigurante gli *apus* delle montagne andine, dalla forma simile a quella di una mano aperta con le dita che fanno da cima e dunque da dimora della divinità e luogo di pratiche sacrificali, alla quale Núñez aggiunge la licenza poetica della luna.

La proposta scultorea di Carlos Runcie Tanaka (Figura 6) rappresenta un emblematico caso recente di riuso dell'antico nell'arte peruviana, e si avrebbe la tentazione di definirlo come l'erede spirituale della Mutal per affinità cromatiche e compositive, pur salvando le distanze date dalla quasi totale assenza del formato monumentale, la predilezione per il materiale ceramico e il maggior realismo della sua opera, che sviluppa una relazione con il modello precolombiano intimista e interdisciplinare.

Figura 6 - Carlos Runcie Tanaka, *Dos tiempos*, 2004, Museo de la Nación, Lima, Perú



Fonte: Carlos Runcie Tanaka, Cortesia di © Archivo Carlos Runcie Tanaka.

Le sculture, solitamente di dimensioni contenute, di questo artista *nikkei* coniugano l'interesse per l'archeologia, la biologia e la geologia, con una diretta citazione dell'antico che richiama le ceramiche precolombiane a motivo zoomorfo dal vivace realismo da riferirsi soprattutto alle fasi moche e mochica, citazione che è immediatamente riconoscibile per un pubblico familiarizzato con questo tipo di manufatti, estremamente diffuso nelle principali collezioni d'arte antica del Perù, per le quali basti citare il caso del Museo Larco Herrera di Lima. Runcie Tanaka si allontana, in tal senso, dalla sintesi astratta della Mutal, recuperando il gusto realista di tale modello per proporre una riflessione sulla convivenza interspecie e sulla relazione tra natura e cultura, oltre che sull'ibridazione estetica e culturale, giacché la sua proposta si nutre tanto del modello precolombiano quanto di riferimenti alla cultura giapponese, e alla ceramica *raku* in particolare.

Prima di Runcie Tanaka, Tilsa Tsuchiya, aveva proposto un'operazione affine in ambito pittorico, sebbene con un accento spiccatamente surrealista, recuperando il gusto per il mito precolombiano, soggetto ricorrente nelle sue tele, in un'opera che possiamo leggere come



anticipazione pioniera del filone *nikkei*, ovvero delle espressioni culturali derivate dalla migrazione giapponese in America Latina a cavallo tra i due secoli, e, soprattutto, di un'ibridazione estetica che costituisce il fondamento dell'arte peruviana recente, che investe anche la tradizione precolombiana. Valgano come esempio *El mito del guerrero rojo* (1928) e *Canto de paz* (1977). Nella proposta di Tsuchiya la citazione archeologica, evidente soprattutto nella resa dei volti simili a maschere o a figure ceramiche precolombiane, sfuma in una libera interpretazione del mito andino in chiave onirica che attinge alla pittura estremo-orientale nella resa di paesaggi tracciati da delicate gradazioni tonali: l'evocazione dell'antico si muove fluttuante in questo spazio metafisico, come reminiscenza di una latenza archetipica.

Surreale è pure la rilettura proposta da Fernando de la Jara in *Nocturno* (2020), che sebbene rappresenti un caso isolato di rilettura della memoria visuale antica nella produzione dell'artista, è doveroso aggiungere a questa rassegna per il carattere emblematico della scena rappresentata da de la Jara in questa tela, ove la quotidianità contemporanea, tipicamente declinata al femminile, viene interrotta e sovvertita dall'apparizione fantasmagorica di una figura ibrida, un guerriero/sacerdote dalle sembianze aviarie dedotto dall'iconografia antica della Porta di Tihuanaco: la figura, risaltata in rilievo, entra trionfalmente nella stanza dove una donna sta lavorando, interrompendola e provocandone la reazione di contenuta sorpresa, che ricorda le Annunciazioni del primo Rinascimento, come a voler rappresentare il sopraggiungere di un ricordo lontano. La torsione della donna è densa di significato, riferendosi a una proiezione subconscia del passato, a una presenza dell'antico che caratterizza buona parte dell'arte moderna e contemporanea peruviana.

Sul versante boliviano, Alfredo La Placa condivide con Mutal il fascino per la possente estetica monolitica dell'architettura precolombiana e con Tsuchiya il gusto surrealista nell'esecuzione del paesaggio, che suole sconfinare nell'astrazione. Il paesaggio dominato dalle rovine antiche, o il puro riferimento formale ad esso, rappresenta una costante nella proposta dell'artista, tuttavia la familiarità con l'estetica antica proviene per La Placa non solo dalle rovine disseminate nel paesaggio boliviano ma anche, probabilmente, dalla sua molteplice esperienza come direttore museale a partire dagli anni Settanta (come nel caso di un antecedente illustre, il messicano Rufino Tamayo). *Cripticandina* (1995), donato alle Nazioni Unite in occasione del loro cinquantesimo anniversario, rappresenta un buon esempio dell'astrazione tendente al surrealismo dell'artista, centrato su di una definizione antropica del paesaggio boliviano che passa necessariamente dall'architettura antica, sinteticamente evocata in simbiosi cromatica con il contesto naturale, dominato da picchi innevati che generano un dinamismo ascendente che annulla la distanza tra natura e cultura (ONU, 1995).

Sembra opportuno concludere questa breve rassegna, riferita soprattutto alla seconda metà del Novecento, con un artista peruviano che mostra un simile legame formale con il paesaggio locale, Ricardo Wiesse Rebagliati, artista che pare sintetizzare, nella sua proposta, le scelte formali menzionate e rappresentare una conferma paradigmatica del potenziale, formale e narrativo, e della versatilità del riferimento antico. Inizialmente artista figurativo e autore di azioni artistiche fondamentali come *Cantuta* (1995) nel panorama degli anni del Conflictto Armado Interno (1980-2000), l'artista ha spesso legato la propria ricerca formale al territorio locale, e specialmente al familiare paesaggio *costeño*, adottando



l'astrazione come metodo d'indagine spaziale ed esistenziale nella sua opera recente, dall'inizio di questo secolo. In particolare, Wiese ripropone un'esperienza del territorio che parte dal potenziale formale e dalla memoria identitaria evocata dalla rovina precolombiana, influenzato in particolare dai siti archeologici delle Linee di Nazca e Pachacámac. Il dialogo di Wiese con l'antico è, appunto, versatile perché spazia dalla rilettura pseudo-costumbrista, che restituisce il sapore dell'esperienza dell'artista-viaggiatore del XIX secolo, come nella serie *Pachacámac Repintado* (2016), all'astrazione dell'esercizio formale che si fa esercizio di memoria, a volte mescolando ironicamente citazioni antiche e moderne come nella serie *Piet Chan Chan* (2018).

Inoltre, l'artista spesso propone un'ibridazione di linguaggi formali che oscilla tra figurazione, astrazione e concettualismo, restituendo l'esperienza e la memoria del luogo mediante una combinazione di prospettive che risalta materica e narrativamente il territorio rappresentato, come nel caso di *Huaca Las Balsas. Túcume* (2015) (Figura 7), emblematico dell'approccio analitico dell'artista al paesaggio naturale e antropico della costa del Perù, e specialmente alla memoria che questo tramanda, in una proposta formale che può essere efficacemente definita – come suggerito dal titolo della monografica *Excavaciones* (2012) alla Galería Forum di Lima – come un processo di scavo figurato, di estrazione visuale mirata a (ri)stabilire una connessione profonda con il territorio.

Figura 7 - Ricardo Wiese Rebagliati, *Huaca Las Balsas, Túcume*



Fonte: Collezione privata, Lima, *Huaca Las Balsas, Túcume*, 2015, in https://www.bienalsur.org/es/single_agenda/151, consultato il 6 ottobre 2023, Cortesia di © Ricardo Wiese Rebagliati.

In ambito curatoriale risalta, infine, un'iniziativa che rappresenta un importante aggiornamento: la collettiva curata da Giuliana Vidarte per il MAC di Lima e Bienal Sur, *Dar Forma al tiempo: miradas contemporáneas a la cerámica precolombina* (2019), propose una visione aggiornata al femminile del rapporto con l'antico facendo dialogare diversi approcci alla tradizione ceramica antica proposti dalle artiste peruviane Lastenia Canayo (1962), Kukuli Velarde (1962), Agustina Valera (1963), Susana Torres



(1969), Alice Wagner (1974), Nora Carrasco (1975), Gianine Tabja (1981), Aileen Gavonel (1989) e Frances Munar (1990).

La mostra interpretava il tema della questione di genere da una prospettiva insolita, che combinava la dimensione domestica della cultura materiale dell'oggetto ceramico con la tradizione antica nell'assonanza tra corpo ceramico e corpo femminile, con soluzioni formali che andavano dalla scultura all'installazione tentando di generare una riflessione critica su stereotipi e imperativi sociali (Bienal Sur, 2019).

Il forte contrasto luminoso rivelava ogni contributo, avvolgendolo in una capsula luminosa che ne risaltava la peculiarità: tale scelta luminosa evocava il concetto di un processo di scavo introspettivo che poteva assumere forme differenti, offrendo una serie di presenti possibili dell'antico che rispecchiava la grande versatilità del repertorio precolombiano. Il riferimento all'antico non si limitava alla citazione – evidente specialmente nelle rielaborazioni degli *huaco-retratos* moche nei ritratti e autoritratti esposti e nell'*ofrenda* ricreata al centro della sala espositiva – ma veniva pure evocato mediante una strategia inversa, in oggetti prodotti con materiali di scarto contemporanei che manifestavano soluzioni estetiche affini a quelle della ceramica precolombiana.

Allo stesso modo, la questione di genere veniva esposta secondo strategie molteplici che andavano dalla raffigurazione stereotipata e frammentaria del corpo femminile all'evocazione della figura subalterna di artista (donna, *mestiza* o indigena) rappresentata dalla mostra. In tal senso, la tradizione si fece veicolo, più che oggetto, della rilettura proposta in *Dar forma al tiempo*, rivolta prevalentemente a una riflessione sul presente, sull'attuale percezione del tempo e del concetto di tradizione, in merito al quale va inoltre evidenziata un'importante novità, non più limitata allo spazio andino o costiero ma riferita anche all'area amazzonica, includendo la proposta ceramica di due artiste amazzoniche (Agustina Valera e Lastenia Canayo, shipibo-konibo), in linea con una tendenza alla riscoperta e valorizzazione dell'arte amazzonica peruviana, in ambito locale e internazionale, avviata nella seconda decade di questo secolo⁷.

3. Conclusioni

Il concetto di tradizione al quale si sono rivolti gli artisti contemporanei peruviani e boliviani qui brevemente presentati manifesta, di fatto, una preminenza della regione e delle culture del mondo andino, e in parte *costeño*, nel riuso della figurazione antica che solo recentemente si sta tentando d'integrare con il discorso estetico amazzonico. Questo è certo un fattore rivelatore di quanto il concetto di tradizione locale debba ancora essere scandagliato in profondità, riscoprendo materiali, narrazioni e soluzioni

⁷ Penso, ad esempio, alla mostra storica *Las memorias del caucho: revelaciones del bosque humano* tenutasi nel 2017 nel Museo de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM) di Lima, alla mostra *Los rios pueden existir sin agua pero no sin orillas*, 2022, co-curata da Christian Bedayán e dalla stessa Giuliana Vidarte per il Museo de Arte Contemporáneo de Lima, o al successo internazionale dell'artista uitoto e cocama Rember Yahuarcani (1985).



formali che, per secoli, a stento avevano valicato i limiti delle proprie comunità di riferimento.

La complessità territoriale e culturale degli stati moderni di Perù e Bolivia non rappresenta, inoltre, l'unico aspetto controverso nell'evoluzione della relazione tra l'arte repubblicana e l'antichità qui proposta, mostrando come gli artisti locali si siano misurati con una millenaria stratificazione di civiltà spesso approcciandola in maniera superficiale – inizialmente dando luogo a dei veri e propri *pastiche* storico-stilistici – che sopravvive nella tendenza a insistere sul modello estetico rappresentato da un gruppo piuttosto ristretto, se visto da una prospettiva storico-territoriale, di riferimenti ricorrenti, solitamente ricondotti alle culture Nazca, Tiahuanaco, Moche, Mochica, e Inca, assunte, nell'immaginario collettivo e storico-artistico, a icone dell'antichità regionale. Meno frequenti sono, ad esempio, i riferimenti alla cultura Chavín, Paracas, Chancay, o Huari, per non parlare di civiltà meno documentate come la Chachapoyas.

In generale, poi, il dialogo con la figurazione antica tende a svilupparsi *sui generis*, in un'evocazione piuttosto astratta e spesso misticheggiante del passato che pare risentire ancora dell'eco indigenista e romantico. La poetica dell'originale assente – determinata da una libera interpretazione dell'antico dovuta, appunto, alla distanza, temporale e culturale, e spesso all'assenza dell'originale antico – investe dunque buona parte della proposta artistica riferita all'antichità, dato che questa spesso va riferita più a un concetto maturato tra la colonia e la formazione degli stati nazionali di Perù e Bolivia – che già di per sé supposeva la spartizione, consolidata dal discorso nazionalista, di un territorio che spesso era stato condiviso dai suoi antichi abitanti in senso geopolitico – che non a un avvicinamento analitico alla fonte archeologica. In tale libertà possiamo scorgere il potenziale formale e pure la vitale versatilità dell'antico, ma anche il rischio di certa superficialità nel suo riuso.

L'antico evocato da questo immaginario si fa portatore di un senso di appartenenza al territorio adattato alle nuove esigenze di rappresentazione nazionale che, sebbene parzialmente, va al di là delle gerarchie sociali e all'immaginario politico imposti dalla colonia, alle quali l'indigenismo aveva tentato di rispondere, sebbene scadendo spesso in un costumbrismo esotista che marcava, in maniera più o meno evidente e volontaria, la propria distanza dal modello di riferimento, che in questo caso è soprattutto il soggetto indigeno ma anche quello antico. A partire dal periodo repubblicano, l'artista si fece dunque vate della trasmissione di un'eredità antica che rappresentasse la nazione, infondendo una dimensione comunitaria basata sul recupero di una narrazione locale che ripartisse da settori sociali marginalizzati dall'epoca coloniale e dai resti dell'antico disseminati nei paesaggi e le collezioni ora nazionali, o di privati cittadini del moderno stato-nazione ansiosi di partecipare del discorso nazionalista anche nelle proprie scelte come collezionisti. L'immaginario della nazione procedeva primariamente dal paesaggio naturale e storico, specialmente andino, e dai soggetti che lo abitavano, spesso riletto anche in chiave mistico-religiosa, in chiara assonanza globale con le tendenze spiritualiste e primitiviste dell'arte a cavallo tra Ottocento e Novecento, in base al quale l'artista propende alla restaurazione di una relazione olistica con il proprio contesto che nutre romanticamente pure l'immaginario dell'antico.

Liberatasi dalla poetica nostalgica della prima arte repubblicana alimentata da questo immaginario dell'antico, l'arte peruviana e boliviana si relaziona in maniera maggior-



mente critica all'eredità antica a partire grossomodo dalla terza decade del secolo scorso, traendone nuova linfa formale e narrativa per una riflessione centrata sulle sfide del presente. Le forme assunte dal dialogo artistico con tale eredità nella seconda metà del Novecento mostrano inoltre una sempre maggiore libertà interpretativa, e dunque una corruttibilità dell'immaginario antico che sta alla base della sua sopravvivenza, ovvero della vitalità della tradizione antica della quale l'arte peruviana e boliviana rappresentano in realtà un'evoluzione senza soluzione di continuità, adattatasi al processo storico – come ben evidenziato dal saggio di de Nicolo-Holguín – piuttosto che interrotta dalla conquista. Tale libertà è stata espressa mediante scelte stilistiche distinte, a volte antitetiche, che vanno dall'astrazione, al surrealismo, all'informale, fino a lambire le definizioni, a dir poco controverse, dell'arte concettuale, popolare e indigena (specialmente nel caso dell'arte amazzonica).

A prescindere dalle rispettive scelte formali, gli artisti di questi due paesi hanno manifestato con frequenza la convinzione che fosse necessario ripartire dall'antico non solo per alimentare il discorso nazionalista e nazionale ma anche per attuare una rivoluzione estetica che vada al di là della dimensione geo-politica, declinata individualmente e comunitariamente nella ricerca di una relazione con il passato e il territorio tanto peculiare quanto universale. Nelle sue manifestazioni più recenti, il modello antico, si fa dunque prezioso strumento d'indagine del presente e delle soggettività che lo attraversano, veicolo di una riflessione identitaria che collega temporalità e spazialità. La selezione di casi qui presentata dimostra infatti come tale riuso possa rappresentare un'opportunità di conciliazione ed evoluzione in senso formale, sociale e culturale: una scelta in grado di propiziare l'incontro tra dimensioni tanto temporali quanto spaziali e culturali – e anche in questo caso non mi riferisco solo alle culture locali, pensando, ad esempio, agli artisti *nikkei* citati in questo saggio – svolgendo dunque un ruolo di primo piano nel costante processo di espressione e trasmissione della ricchezza data dalla complessità geografica, storica e culturale della regione.

Scevro dal poter essere ridotto a un riferimento chiuso e incorruttibile, il modello antico seguita ad esprimere tale ricchezza, la cui valorizzazione non è necessariamente autoreferenziale, giacché la frequente esportazione del modello antico, reso possibile dalla sempre maggiore circolazione internazionale di artisti ed opere ad esso riferite, è in grado di propiziare ulteriori incontri e contaminazioni che, come nuovi frutti del divenire artistico evocato da Arguedas, recheranno il suggello dell'antico.

Riferimenti bibliografici / References

- Arguedas J.M., *Reflexiones peruanas sobre un narrador mexicano*, «El Comercio», supplemento domenicale, 8 maggio 1960, p.213.
- Bienal Sur, *Dar forma al tiempo. Miradas contemporáneas a la cerámica precolombiana*, in https://www.bienal-sur.org/es/single_agenda/151, consultato il 6 ottobre 2023.



- Centanni M., *L'originale assente*, in Centanni M. (cur.), *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano, 2005.
- Cepeda G., *Dar forma al tiempo*, «Artforum», 58(2), ottobre 2019, s.p.
- Corà B., *Fernando de Szyszlo*, Pacini Editore, Galleria Open Art, Pisa, 2015.
- D'Aurizio M., *La fuga, o tre biografie incomplete: Jorge Eielson, Betty Danon, Antonio Dias*, «Flash Art», 359, 2022-2023, in <https://flash---art.it/article/jorge-eielson-betty-danon-antonio-dias/>, consultato il 9 ottobre 2023.
- De la Jara F., *Fernando de la Jara. Deseo y memoria* (catalogo della mostra), Enlace Arte Contemporáneo, Lima, 2019.
- Degano G., *El ojo que llora: una memoria frágil y controvertida*, in Vanegas C., Furegatti S., Martuccelli E. (cur.), *Efímero/permanente: pugnas por la conservación del arte público*, Universidad Ricardo Palma, Lima, 2019, pp.421-434.
- Donazione Petrus e Verónica Fernandini, *Estudio para el rostro del Inca (1932-1933)*, catalogato con il numero 2008.3.1318, in <https://coleccion.mali.pe/objects/4872/estudios-para-el-rostro-del-inca;jsessionid=FF4226937E69528E728246866D9E8C3E>, consultato il 6 ottobre 2023.
- Guzmán de Rojas C., *Cecilio Guzmán de Rojas* (catalogo della mostra), Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, Potosí, 1999-2000.
- Haskell F., *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1997.
- Joffré R., *El neoperuano. Arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940*, Sequilao Editores, Lima, Municipalidad Metropolitana de Lima, 2014.
- La Placa A., Querejazu P., *Alfredo La Placa: exposición retrospectiva* (catalogo della mostra), Museo Nacional de Arte, La Paz, 1990.
- Lemogodeuc J.M., *Un mito de identidad: el Indigenismo en el Perú*, in Carrera Damas G., Leal Curiel C., Martínez F. (cur.), *Mitos políticos en las sociedades andinas: orígenes, invenciones y ficciones*, Institut Français d'Études Andines, Editorial Equinoccio, Université Paris-Est Marne la Vallée, Caracas, 2015, pp.191-202.
- Lerner S. (cur.), *Eielson*, Asociación Museo de Arte de Lima, Lima, 2018.
- Majluf N., *Arte Republicano*, Colección Museo de Arte de Lima, Asociación Museo de Arte de Lima, Lima, 2015.
- Majluf N., *Elena Izcue* (catalogo della mostra), Musée du Quai Branly, Parigi, 2008.
- Moncloa B., *Benjamín Moncloa: muestra retrospectiva 1956-2003* (catalogo della mostra), Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Lima, 2003.
- Núñez del Prado M., *Marina Núñez del Prado: Twelve Sculptures*, World House Galleries, New York, 1962.
- ONU, *Cripticandina*, United Nation Gifts, New York, 1995, in <https://www.un.org/ungifts/cripticandina>, consultato il 6 ottobre 2023.
- Ramón Joffré G., *El neoperuano. Arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940*, Sequilao Editores, Lima, Municipalidad Metropolitana de Lima, 2014.



- Sartor M., *Caminos y protagonistas del arte latinoamericano*, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2015.
- Sistema de Información de las Industrias Culturales y Artes, 2017, in <https://www.infoartes.pe/exposicion-profanaciones-y-enmendaduras-historicas-i-por-jesus-ruiz-durand/>, consultato il 6 ottobre 2023.
- Vich V., *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 2015.
- Villacorta Chávez J., *Carlos Runcie Tanaka* (catalogo della mostra), Fundación Wiese/ Sura, Lima, 2012.
- Villegas E., *El Pabellón Peruano en la exposición de Sevilla (1929)*, in Robledo Sanz B. (cur.), *Anales del Museo de América*, XXIII, 2015, pp.143-183.
- Wiese Rebagliati R., *Década reciente, Ricardo Wiese* (catalogo della mostra), Centro Cultural Peruano Norteamericano, Lima, 2019.
- Wuffarden L.E., *Tilsa Tsuchiya* (catalogo della mostra), Banco Popular del Perú, Lima, 1981.

Ricevuto: 05/09/2023

Accettato: 19/12/2023

