

tra Autonomia Culturale L'ARTE LATINO AMERICANA ed influenza Europea



di Maria Alexandra Quintero Bautista de Valeri

Alexandra Quintero

Molto spesso la storia e la cultura dell'America Latina (o dell'Indoamerica, secondo una definizione che ora sta diffondendo in questo Continente) è vista in maniera unitaria ed indifferenziata. Ciò è sostanzialmente falso.

Le culture Latinoamericane

La Latinoamerica è, innanzitutto, divisa in due gruppi linguistici “ufficiali” di derivazione coloniale: i paesi dove si parla lo spagnolo (castigliano con presenza di termini ed espressioni di origine linguistica locale, gli “indigenismi” che variano molto da un paese all'altro), e dove si parla il portoghese (in Brasile). Più alcuni luoghi dove è adottato il francese (come Haiti).

L'area ispanofona, sino all'indipendenza, era divisa in vicereami (Regno, o parte, governata da un viceré) spagnoli, con alcune differenze politiche tra loro.

L'area portoghese (Vicereame del Brasile), era un unico vicereame più omogeneo politicamente, e con marcate differenze culturali con i vicereami spagnoli; inoltre molto vasto, ma non sparso e con meno difficoltà amministrative.

Il dominio coloniale, con l'imposizione di una cultura, una religione, ed una lingua europea, si è però sovrapposto alle diverse culture antiche del Continente, che, seppure con grandi problemi, sono sopravvissute ai tre secoli di dominio coloniale, riprendendo dunque forza, identità e dignità politica dal XX secolo in poi.

Con la Liberazione, all'inizio del XIX secolo e sotto l'influsso della Rivoluzione Francese, i paesi Latinoamericani ispanofoni, riprendono, ciascuno di essi, un percorso politico, storico e culturale autonomo.

Il Brasile, invece, diviene un regno, con re l'ex-viceré di Portogallo.



Alexandra Quintero Ninfe e Dio Pan, 2016

Alla fine del XX secolo, i vari gruppi etnici antichi (nazioni) della Latinoamerica, iniziano a rafforzare la loro identità culturale – repressa per secoli – ed ottengono il riconoscimento ufficiale delle loro culture e lingue ancestrali, sia dalle Nazioni Unite, sia dalle carte costituzionali dei rispettivi paesi, che sono perlopiù totalmente riformate nei primi anni 2000.

Oggi, in Latinoamerica, lingue come il Quechua (parlato da dieci milioni di persone nella Regione Andina, antica lingua standard dell'impero Inca), lo Shuar, il Guarani, il Tsafichi, lo Xerente, ecc. sono lingue ufficiali dello Stato, accanto allo spagnolo od al portoghese.

Un caso specifico è quello dell'etnia Afrolatina, che, con l'immigrazione forzata in Latinoamerica, cominciata con la colonizzazione europea già nel XVI secolo, si amalgama anche etnicamente con le genti europee (dando luogo al gruppo mulatto) e con le genti originarie del posto (dando luogo al gruppo ‘zambo’). L'etnia Afrolatina si evolve, quindi, nell'arco di cinque secoli, in varie culture locali specifiche, alcune delle quali con la persistenza e l'integrazione, in misura maggiore o minore, dell'antica cultura (e talvolta elementi della religione) africana.

Oggi, dunque, la Latinoamerica si presenta come un mosaico di moltissime culture con individualità specifiche, non confondibili, ma anche con elementi trasversali comuni.

Influenze nella Cultura e Pittura Latinoamericana

Parlando dell'arte – e, specificatamente – della pittura latinoamericana, questi sono fattori da tenere accuratamente presenti.

Troveremo, pertanto, forme artistiche proprie della Regione Andina, dove gli elementi culturali Quechua (cultura e lingua, come si diceva, nata dall'unificazione dei popoli preincaici sotto la dominazione Inca, ma con riflessi anche in popoli assai lontani, come ci accenna Claude Levi-Strauss), si sono fusi con le forme artistiche (ed elementi della religione Cattolica) di derivazione europea.

Nel Messico del '900, gli impulsi politici rivoluzionari si mescolano con gli stimoli artistici filtrati dai confinanti Stati Uniti.

Sempre nel '900, il Surrealismo raggiunge la Latinoamerica, che se ne appropria e lo reinterpreta in maniera particolarissima, facendo così nascere un Realismo Magico Latinoamericano.

Ancora, l'impossibilità, o la limitata possibilità, degli artisti di origine non-europea di accedere alle accademie ed alle scuole d'arte (talvolta anche, comunque, alle università), porta alla nascita della corrente del Naïf latinoamericano, dove riemergono, in forma particolarmente marcata, elementi delle culture precoloniali.

Molto difficile, dunque, sintetizzare tutto questo in poche pagine. Impossibile trattare in maniera unitaria l'arte latinoamericana, anche solo riferendosi alla storia moderna, cioè coloniale e posteriore alla Liberazione.

Pertanto, scegliamo di tratteggiare alcuni casi – correnti od artisti – paradigmatici, per far comprendere “cos'è” l'arte latinoamericana, le sue affinità o differenze rispetto all'Europa ed al Nordamerica e, soprattutto cosa essa significhi oggi in questo Continente, per la evoluzione politica che esso ha avuto negli ultimissimi anni; processo che, dopo due secoli di transizione postcoloniale, sta portando oggi la Latinoamerica in una epoca nuova, di vera autonomia, libera dalla dipendenza politica ed economica, sia diretta che indiretta, delle potenze, od interessi, stranieri.

Per questo, in Latinoamerica, l'arte (e la pittura in particolare) sono sempre state un modo per esprimere una identità culturale ed etnica (nonché istanze politiche) che era quantomeno vietato manifestare nelle forme ufficiali della vita pubblica e dell'istruzione.

Si parla abbastanza del genocidio dei popoli ancestrali (“indios” o “indigeni”¹) della Latinoamerica – in particolare della Regione Amazzonica – dove, in cinque secoli, sono state sterminate circa sei milioni di persone.

Si parla (molto meno che per il Nord America) della schiavitù dei cittadini Afrolatini, e talvolta in forma un po' romanzata, senza

tenere conto che la storia ed il percorso politico-culturale degli Afrolatini è stato sostanzialmente diverso rispetto a quello degli Afroamericani del Nord. Anche se forse molto meno documentato.

Non si parla, o quasi, della sottile od esplicita, ma spesso inflessibile, repressione culturale che vi è stata in Latinoamerica e dell'indottrinamento religioso forzato o violento dei popoli ancestrali.

Per citare due casi, non precisamente culturali, ma emblematici: quando l'antropologo francese Claude Levi-Strauss, negli anni '30 del secolo scorso, stava fotografando dei ragazzi di colore, per le vie cittadine di São Paulo ed un poliziotto glielo vieta: “Le sue foto potrebbero essere usate per avvalorare la tesi che in Brasile vi siano persone di etnia africana” (si noti che il Brasile è il paese latinoamericano con una delle presenze più massicce dell'etnia afrolatina!).

Ed in Messico, soprattutto prima della rivoluzione del 1910 (tra i cui comandanti principali vi furono Pancho Villa ed Emiliano Zapata), in particolare a Città del Messico, prima delle visite ufficiali di autorità o di delegazioni straniere, la polizia allontanava dalle strade tutte le persone di origine “indigena” (o con tratti somatici da sembrare tali), perchè “i visitatori non avessero una impressione negativa del Paese”.

Ancora. In Ecuador, prima delle riforme costituzionali (1897 e 1906) del Presidente José Eloy Alfaro Delgado, la cittadinanza ecuatoriana era condizionata dalla religione e dalla Cultura Cattolica, col risultato che l'unica anagrafe esistente erano i registri parrocchiali dei battesimi, dei matrimoni e dei funerali.

Per cui, sino alla fine del XIX secolo, l'Ecuador, Repubblica libera ed indipendente sin dalla Rivoluzione Bolivariana (1822) e separata dalla Grande Colombia dal 1830, fu uno stato confessionale con una unica religione ufficiale, la Cattolica.



Alexandra Quintero, “Il Vulcano Sangay”, 2015

¹ I termini “indio” ed “indigeno” indicano i popoli ancestrali (anteriori all'arrivo dei colonizzatori europei) della Latinoamerica; tali termini sono considerati oggi discriminatori dal punto di vista razziale, e sono sostituiti dal termine, appunto “popoli ancestrali”.



Al giorno d'oggi

I problemi qui descritti, non appartengono, purtroppo, ad un remoto passato, ma si propagano anche nell'epoca attuale. Le scuole d'arte - indirizzate a pittori e scultori – ed accademie, almeno in molti paesi latinoamericani, sono poche, e pertanto non è facile accedervi. Ed a tutt'oggi l'opera d'arte è considerata alla stregua di un prodotto artigianale, ed è pagata poche centinaia, od addirittura decine, di dollari. Molti artisti, pertanto, si dedicano a produzioni seriali, spesso rivolte ai turisti.

Altri, con maggior talento, formazione, o possibilità sociali, sono pertanto portati od obbligati a migrare in Nordamerica od in Europa, particolarmente verso New York o Parigi quali destinazioni favorite. Questo scoraggia moltissimi giovani latinoamericani ad intraprendere la carriera artistica quale professione. E pesa molto negativamente sullo sviluppo delle arti figurative nella Latinoamerica, rendendo anche “invisibile” - nel Continente come all'estero – la produzione artistica dei vari paesi, in realtà né scarsa, né marginale. La politica governativa è generalmente concentrata sullo sviluppo economico ed industriale, sui problemi sociali ed etnici, e trascura largamente l'incoraggiamento delle arti. Tornando agli aspetti più strettamente artistici della “scuola andina” di cui si sta parlando, un fatto notevole è l'iconografia dell'arte sacra “indigena”, dove, tra '600 e '700, ai temi cattolici si mescolano figure e divinità dell'antica religione andina.

È il caso della “Virgen del Cerro de Potosì” (Bolivia) dove la figura della “Vergine-madre” si fonde con la figura del “Vulcano-madre”³, con il busto e la testa della Vergine che sono il culmine del cono di uno stratovulcano⁴. Identico il caso della “Virgen de Sabaya” (Bolivia), venerata dai Carango della zona di Ouro. Nel primo caso abbiamo l'identificazione della Vergine con il Vulcano Potosì, e nel secondo con il Vulcano Sabaya.



Vulcano Sabaya



Virgen del Cerro de Potosì

Il Perù

Concentriamoci ora sul caso andino, nel territorio dell'attuale Perù. Dopo un periodo in cui la pittura, sulle Ande, era totalmente dominata da pittori di discendenza europea (spagnola) e dalle loro scuole, comincia la corrente indipendentista dei pittori meticci o quechua (“indigeni”), che si stacca, si rende autonoma ed, alla fine, prevale (anche per ragioni economiche e con l'azione di committenti e mercanti d'arte) sui pittori di discendenza ispanica, e portatori di questa cultura e tradizione religiosa. Tale fenomeno emerge in maniera decisa nel XVIII secolo, con il Barocco Andino e si estende, a partire dal grande centro culturale che continuava ad essere – anche in epoca coloniale – la città di Cuzco², dal Cile all'Ecuador. L'accesso alle attività artistiche (pittura, scultura, architettura, artigianato d'arte), per le persone di origine “indigena”, passò attraverso la progressiva mescolanza sociale tra spagnoli e quechua, che portò alla nascita di una potente borghesia meticcia.

All'inizio dell'occupazione spagnola, erano state introdotte delle rigide regole, vere e proprie norme di segregazione razziale, per impedire qualunque mescolanza tra spagnoli ed “indigeni”, fallite in pochi anni, e da qui la nascita della nuova classe sociale.

Nel '600, a Cuzco, venne istituita la Corporazione dei Pittori, Doratori e “Pittori di statue” (“Gremio de Pintores, Doradores y Encarnadores”), regolato con l'Ordinanza del 24/2/1649, che stabiliva l'esclusivo accesso alla Corporazione ad artisti ad apprendisti spagnoli o meticci (anche la carica di ‘Alcalde’, giudice, era, per legge, dominio esclusivo degli spagnoli), escludendo tassativamente i cittadini afrolatini, mulatti e zambo.

Ciò può spiegare almeno due cose della pittura latinoamericana: l'assenza (che perdura tutt'oggi) di pittori di etnia afrolatina, e la nascita del Naïf latinoamericano, data l'impossibilità, per molti gruppi etnici e sociali, di accedere a scuole d'arte ed accademie, obbligandoli ad essere autodidatti, creando espressioni pittoriche che non utilizzano né prospettiva, né la tecnica di rappresentazione della figura umana.

La consistenza quantitativa del fenomeno è bene espressa da questi numeri: a Cuzco, dal 1600 al 1816, ci furono 12 pittori spagnoli, 48 quechua e 95 meticci. Gli spagnoli erano, per cui, meno dell'8%.

Non c'è solo un fattore demografico che spiega lo sbilanciamento di queste cifre, anche se, certo, gli spagnoli, o discendenti di essi, sono a tutt'oggi (anche ammeso si possa ancora stabilire con certezza una discendenza pura) una assoluta minoranza, in particolare nelle città della Sierra.

E la proporzione doppia di meticci rispetto ai quechua è spiegabile con il fatto che i meticci appartenevano più facilmente alla fascia borghese, mentre i quechua “puri” perlopiù erano parte del popolo: contadini, lavoratori, piccoli artigiani e modesti commercianti.

L'altro fattore è che gli artisti “non-spagnoli” lavoravano intensamente – producendo un gran numero di opere – ed a basso prezzo. A titolo di esempio, conosciamo il contratto del 1754 tra il mercante d'arte Gabriel Rincón ed i pittori Mauricio Garcia Delgado e Perdo Nolasco Lara (assistente di Garcia), che impegnava questi ultimi a realizzare, in sette mesi, 435 oli su tela, ad un prezzo di due pesos cadauno.

Un fiorente mercato di opere d'arte, dunque, abbondantemente sottopagate. Mercato, questo, che non si limitava ai paesi andini, ma che spesso raggiungeva anche l'Europa.

Il pittore “indigeno”, pertanto, di fatto non è considerato un artista ed un professionista, come, nella stessa epoca, era in Europa, ma un semplice artigiano.

Il problema della concorrenza tra i “maestri spagnoli” ed i “pittori-artigiani indigeni” si coglie anche dall'Ordinanza del Real Corregidor di Cuzco, che, nel 1704, proibisce alla Corporazione dei Pittori che i membri si qualificassero come “pittori” senza avere sostenuto una sorta di Esame di Stato.

Continente multietnico e multiculturale

Dunque in Latinoamerica, per secoli, vi fu una repressione etnica e culturale totale, a cui sfuggivano, spesso a caro prezzo, solo i popoli che vivevano in zone appartate del Continente, difendendo la loro identità e cultura o rifugiandosi in regioni interne inaccessibili, o con le armi.

È stato un lungo processo di evoluzione costituzionale e sociale, passare da questo stato di cose alla situazione odierna, di un Continente multietnico e multiculturale, dove i popoli ancestrali hanno la dignità di nazioni autonome e rette da un proprio governo, almeno nella maggior parte dei paesi latinoamericani.

Ecco come l'arte, soprattutto la pittura, che facilmente sfuggiva alla censura (come non poteva fare la letteratura e, dopo, il cinema), diviene un mezzo per recuperare la propria identità culturale – e talvolta la propria religione – ancestrale, per manifestare il diritto di esistere della propria etnia.

Come abbiamo visto, per secoli, in Latinoamerica, per poter essere cittadini dello Stato, era indispensabile rinunciare alla propria identità etnica e culturale. Uno dei fenomeni artistici paradigmatici di cui parlavamo, ad esempio, è stato quello del “meticcaggio artistico” (“mestizaje artistico”): termine che identifica, quando la storia dell'arte ufficiale comincia ad accorgersi di forme artistiche proprie latinoamericane, distinte da quelle europee; in maniera generale tutte quelle forme chiamate arte “ispano-indigena”, “ibero-andina”, “indo-peruviana”, “creola”, “ispano-arborigena”, eccetera.

Oswaldo Guayasmin, Madre e bambino, 1989



2 Antica capitale degli Inca, prima che questa divenisse, con la conquista dell'attuale Ecuador da parte dell'Inca (“Imperatore”)

Ancora, abbiamo il caso della “Virgen de Pomata” (Perù), dove la testa della Vergine e del Bambino Divino sono coronate di piume, alla maniera degli antichi notabili Inca.

Altro sincretismo di una divinità andina con una figura del Cattolicesimo, è quello del re-dio Wiracocha che si trasforma in San Bartolomeo, ritornato sulle Ande attraverso il mare per portare ai suoi popoli il Vangelo, così come ci narra Garcilaso de la Vega⁵ (Cuzco, 1539- Cordoba, Spagna, 1616); e questo tema ricorre in tele dell'arte meticcica del XVII e del XVIII secolo.



Virgen de Pomata

3 Ad esempio, negli antichi culti ecuatoriani, abbiamo la figura del Grande Padre il Vulcano Chimborazo, e della Grande Madre il Vulcano Tungurahua.

4 I vulcani della Sierra sono del tipo degli stratovulcani, formati da rocce acide che generano coni perfetti, che raggiungono notevoli altezze, quale il Cotopaxi (Ecuador) di 5897 m, il vulcano attivo più alto del mondo.

5 Gómez Suárez de Figueroa, nato nobile inca e che adottò successivamente in Spagna il nome, appunto, di Garcilaso de la Vega “El Inca”, fu un capitano militare, scrittore e storico, autore, tra l'altro, di due preziose opere che ci danno notizie dirette sull'antico impero Inca: “Comentarios Reales de los Incas” (1609) e “Historia General del Perú” (postuma, 1617).

Sincretismi ed ‘Antropofagia’

Nello stesso periodo, in scene di processioni – specialmente del **Corpus Domini** – compare, accanto al Vescovo ed ai notabili spagnoli, la figura del **l’Inca con i suoi abiti regali** ed attributi tradizionali. È qui da osservare l’**identificazione che avviene tra la festa del Corpus Domini e l’antica di Inti Raimi** (il *Dio Sole*, identico, per molti aspetti, al *Ra egiziano*). D’altra parte, gli stessi **Gesuiti** (forse gli unici a proteggere l’antica cultura – ed anche gli “*indios*” - durante la dominazione coloniale), nella loro predicazione andina, **avvalorarono l’identificazione di Inti Raimi con Gesù Cristo, il Sole di Giustizia, il Sole di Redenzione**; e nello stesso Barocco Andino, **gli ostensori contenenti il Santissimo, assumono la forma di un Sole d’oro raggianti**. Durante la celebrazione di questa grande **festa della cattolicità andina, il piatto tradizionale diviene il cuy** (porcellino d’india andino) arrostito, **lo stesso che veniva consumato durante l’antica festività di Inti Raimi**.

Altro elemento iconografico che troviamo nell’arte sacra del Barocco Andino, sono le **rappresentazioni di uccelli e pappagalli, “aves sagradas”- uccelli sacri-**, che simboleggiano pure Wiracocha.

La presenza di queste simbologie e di questi personaggi, appartenenti al precedente impero Inca, **durerà sino alla fine del XVIII secolo, quando si proibirà l’inserimento nei quadri dei ritratti degli antichi sovrani, i “signori primitivi”,** che potrebbero essere intesi come **“un segno di ribellione”**.

Facendo un salto di un paio di secoli, **i temi dell’antica cultura latinoamericana ricompaiono tra '800 e '900**, od in forma di **esplicite rappresentazioni di scene di vita** dell’epoca precoloniale, od in forma più elaborata, di **ricerca etnografico-antropologica**: è questo il caso del **pittore uruguayano Joaquín Torres García** (Montevideo, 1874 -1949), che nelle sue opere **riprende ed esplora l’antica cultura Tiahuaço** (città posta sulla riva orientale del lago Titicaca).

Torres García è un pittore colto, che reinterpreta su temi archeologici latinoamericani l’**astrattismo europeo**; la linea di pensiero per la quale la Latinoamerica – **La Indoamerica, suo olio su cartone del 1938** – occupata nel XVI secolo dagli europei, deve ora rivalersi – simbolicamente - **“appropriandosi” dell’arte europea**, si manifesta con forza nell’opera della **pitttrice brasiliana Tarsila do Amaral**

(São Paulo, 1886 -1973) **che lancia la corrente dell’ “Antropofagia”⁶**, cioè **l’arte latinoamericana che si nutre dell’arte europea**, assimilandola e facendola divenire parte di se stessa. Il **significato politico di resurrezione culturale (e nazionale)** di queste correnti artistiche del '900 latinoamericano si scorge bene in una **opera in china su carta dello stesso Torres García, del 1943**, dove **l’America Latina è raffigurata con il Sud in alto ed il Nord in basso**, la linea dell’**equatore, il Sole in alto a sinistra e la Luna in alto a destra**⁷.

Torres García, *America Latina* 1943



Tarsilia do Amaral, *Abaporu*, 1928

La rivolta e la critica contro la politica post-coloniale, spesso condotta con una totale continuità rispetto al passato regime coloniale, e completamente sottomessa agli interessi economici stranieri, appare senza mezzi termini nelle opere di molti pittori latinoamericani del '900, tra i quali è particolarmente noto il messicano **David Alfaro Siqueiros** (Camargo, 1896 - Cuernavaca, 1974) con il suo grande murales **“America Tropical”⁸** del 1932 (di 6 × 30 m), **eseguito a Los Angeles sul muro esterno dell’Italian Hall**, poi cancellato, in parte perchè la tecnica usata da Siqueiros (vernice su intonaco) si rivelò inadatta a resistere nel tempo, ed in parte perchè considerato eccessivamente provocatorio. Ora, per il grande murales, è in corso una accurata opera di restauro e recupero da parte della stessa Città di Los Angeles e la Fondazione Getty, per un importo totale di 8'950'000 USD.



David Alfaro Siqueiros, *Murales all’Università del Messico, e, in basso, a Tecpan*, 1950



Lux Terraz 00

Uno dei quadri dell’Autrice, **Alexandra Quintero, *Sguardi ed Imponte*, 2015**, esposti alla recente Mostra a Quito, alla Casa della Cultura Ecuatoriana

Il Surrealismo Latinoamericano ed il Don Juan della porta accanto

Un altro capitolo importante dell’**arte latinoamericana** è quello **surrealista** (l’esempio più conosciuto è quello del **regista cileno-ucraino Alejandro Jodorowsky**, nato a Tocopilla nel 1929) che sfuma nel **Realismo Magico** (anche qui, i maggiori due rappresentanti non si hanno, forse, nella pittura, ma nella letteratura, con **Gabriel García Márquez e Jorge Luis Borgés**). **La visione del surrealismo che viene dalla Latinoamerica, è però totalmente differente da quello di matrice europea**.

Se in Europa i surrealisti volevano distruggere il vecchio per costruire il nuovo, in Latinoamerica non esiste questa necessità, perchè essa appare ancora un territorio vergine – o ritornato vergine dopo la caduta degli antichi imperi – e dunque non da ricostruire, **ma solo da costruire**.

Inoltre, la prospettiva culturale è profondamente diversa: la surreale **“Macondo” di García Márquez**, in Latinoamerica, è una **descrizione assolutamente realistica, iperealistica, della provincia mesoamericana**.

Nello stesso tempo – in una diversa corrente artistica – **in Europa Pablo Picasso si appropriava di una cultura distantissima, quella africana, per creare il Cubismo; ma in Latinoamerica la cultura africana è presente e sopravvive ovunque, disponibilissima, assieme alle culture dei popoli ancestrali locali, e non occorre affrontare viaggi nello spazio-tempo per riappropriarsene**.

D’altra parte, **la Psicomagia fondata dal surrealista Jodorowsky, è lo sciamanesimo latinoamericano**, che a tutt’oggi costituisce una gran parte del **“sistema sanitario”** del Continente. E qui il **Don Juan** descritto (ed elaborato) da **Carlos Castaneda è il signore della porta accanto**.

BIBLIOGRAFIA

Alejandra Vaquero “Escultura y pintura de la epoca coloniàl”, Escuela de Arquitectura, Universidad de San Pedro Sula (Honduras), 2012;

Claude Levi-Strauss, “Tristi Tropici”, 1955.

Federico Gonzàles Suàrez “Historia General de la Republica del Ecuador”, 1890-1903;

Francisco Javier Pizarro Gómez “Identidad y mestizaje en el arte barroco andino. La iconografia”, Preprint, Universidad de Extremadura (Spagna);

Jacinto Choza “La fundación surrealista de America Latina”, in “*Fedro. Revista de estetica y teoria de las artes*” (Universidad de Sevilla, Spagna), n° 10, aprile 2011;

Maria Elena Lucero “Entre el arte y la antropología: sutiliezar del pasado prehispanico en la obra de Joaquín Torres García”, in “*Comechingonia virtual – Revista electronica de arqueología*” (Cordoba, Spagna), n° 2, 2007;

Silvana Flores “Arte e inmigración en América Latina: estetica, identidad y politica”, in “*Jornadas de trabajo: Exilios Politicos del Cono Sur en el siglo XX*”, La Plata (Argentina), 26-28/9/2012.

Lux Terraz 00



Non è questo uno scritto accademico che vuole compendiare, in forma rigorosamente scientifica, cinque secoli di storia dell’arte latinoamericana. È la testimonianza diretta di una artista, cittadina latinoamericana di nascita e cittadina europea di adozione, e di una etnia che sinora non aveva prodotto pittori – **la Afroecuatoriana** – che narra agli altri, dopo averla rivissuta in prima persona e filtrata attraverso l’esperienza europea, l’arte del suo Continente, in una sera della primavera andina, dal salotto della sua casa di Quito...

⁶ Il quadro-manifesto, “Abaporu” (in lingua Tupi, appunto, “Antropofago”), è un olio su cartone del 1928.

⁷ “Ho chiamato questo «La Scuola del Sud» perché, in realtà, il nostro nord è il sud. Non ci deve essere un nord per noi, se non in opposizione al nostro sud. Pertanto, ora, ruotando la mappa all’ingiù, abbiamo una vera idea della nostra posizione, e non come il resto del mondo desidera. L’orientamento dell’America, d’ora in poi, e per sempre, sarà con la punta al Sud, il nostro nord.” (Joaquín Torres García).

⁸ Titolo completo “America Tropicale, oppressa e distrutta dallo Imperialismo”.



Alexandra Quintero, nata a Esmeraldas, Ecuador, nel 1971, vive e lavora a Lugano e Quito, Ecuador. E’ sposata, con due figli. Ha studiato Arte, all’Accademia di Brera e con il Maestro Giovanni Rubino, poi Economia e Gestione aziendale. Dal 2015 è delegata, per l’Ecuador, al Parlamento del Mediterraneo, e all’ASPIM, Associazione europea delle piccole e medie imprese. E’ una pittrice professionista e nei suoi dipinti, ci sono riferimenti a Matisse, Cézanne, Kandinsky, Picasso, ma anche alla tradizione letteraria Latinamericana del '900, come Borges ed a legami tra l’America Latina, l’antica cultura Greca, quella Indiana ed Egiziana.