



**Citation:** Paula Aguilera (2022) Perplexità ecologiche nell'arte contemporanea colombiana. *Quaderni Culturali IILA* 4: 9-20. doi: 10.36253/qciila-2058

**Received:** July 15, 2022

**Accepted:** September 15, 2022

**Published:** December 15, 2022

**Copyright:** © 2022 Paula Aguilera. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/qciila>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

**Disclaimer:** The views and opinions expressed in this article are those of the author(s) and do not necessarily reflect the views or positions of the editors.

**ORCID:**  
PA: 0000-0003-3974-7630

## Perplexità ecologiche nell'arte contemporanea colombiana

### Ecological perplexities in contemporary Colombian art

PAULA AGUILERA

*Ricercatrice indipendente*  
paulaaguil@hotmail.com

**Abstract.** Inhabiting paradise does not necessarily mean a life in harmony. Moreover, the history of mankind has repeatedly reminded us how wealth can be a nightmare. Where the extractivist fever of the colonial empires has taken us is today our heritage, we are witnesses of its catastrophic consequences and devastating statistics. The voices of the inhabitants of the peripheral territories, in relation to the hegemonic centers of power, have been silenced for centuries, although today, we have to recognize, we are witnessing exceptional times. Culture, platform par excellence for the legitimation of a community, is today an essential tool for the people of the uncomfortable periphery. That said, the Amazonian territory could not be left out of the artistic panorama, especially since it is a central point of ecological and environmental attention. This article specifically collects four examples of Colombian art that consider this precise territory of South America as a source of inspiration for contemporary culture. Taking into account different artistic practices, it is intended to give an overview of the processes and concerns that the Amazon awakens in the artistic and collective imaginary; examples that show us how we can learn from the jungle, be it as individuals, as a nation and above all, as humanity.

**Keywords:** Amazon rainforest, ecology, latinamerican art, colombian art, contemporary art, indigenous communities.

**Resumen.** Habitar el paraíso no prevé necesariamente una vida en armonía. Es más, la historia de la humanidad nos ha recordado en repetidas ocasiones como la riqueza puede ser una pesadilla. A dónde nos ha llevado la fiebre extractivista de los imperios coloniales es hoy nuestra herencia, somos testigos de sus catastróficas consecuencias y desoladoras estadísticas. Las voces de los habitantes de los territorios periféricos, en relación con los centros hegemónicos del poder, han sido por siglos silenciadas, aunque hoy, tenemos que reconocer, asistimos a tiempos excepcionales. La cultura, plataforma por excelencia para la legitimación de una sociedad, es hoy un instrumento esencial para los pueblos de la incómoda periferia. Dicho esto, el territorio amazónico no podía quedar al margen de las temáticas artísticas, sobre todo desde cuando es punto de central atención ecológica y ambientalista. Este artículo recoge específicamente cuatro ejemplos del arte colombiano que consideran este preciso territorio de Sudamérica como fuente de inspiración para la cultura contemporánea. Tomando en cuenta distintas prácticas artísticas, se pretende dar un panorama acerca de los procesos y preocupaciones que el Amazonas despierta en el imaginario artístico y colectivo; ejemplos que nos muestran cómo podemos aprender de la selva, sea como individuos, como nación y sobre todo, como humanidad.

**Palabras clave:** Amazonía, ecología, arte latinoamericano, arte colombiano, arte contemporáneo, bosque tropical, comunidad indígena.

L'arte del nostro tempo è diventata, ora più che mai, una piattaforma privilegiata per l'esposizione delle problematiche e delle preoccupazioni che assillano il mondo e la vita contemporanea. Quando parliamo di sistema dell'arte, è chiaro che ci riferiamo a una precisa struttura di stampo Occidentale, dentro la quale esistono meccanismi legati al mercato, e perciò, non estranea alle influenze della globalizzazione. Quest'ultima parola è fondamentale per il nostro discorso, e ci porta direttamente a una prima domanda: come rispondono le arti visive davanti alle vaste possibilità che offre l'avvenuta conquista dell'ubiquità? Vale a dire, che ruolo svolgono le arti in un mondo sempre più interconnesso grazie alla tecnologia? E soprattutto, come interagiscono queste nuove comunicazioni e connessioni geografiche che prima sembravano remote? Quando l'attenzione si allarga e si sposta verso l'eterogeneità del mondo che abitiamo, che cosa possiamo imparare dai diversi territori mediante le pratiche artistiche?

In questo caso, l'attenzione sarà posta su quella zona che venne definita in passato come "il polmone del pianeta", termine coniato per sottolineare la vitale importanza della foresta amazzonica per l'equilibrio climatico globale. L'introduzione di questa locuzione avviene nel contesto delle iniziali preoccupazioni ecologiche, verso gli ultimi decenni del secolo scorso, anche se oggi, con più strumenti in mano e ricerche in corso, sappiamo che l'Amazzonia non è l'unico "polmone del pianeta". La sua esclusiva etichetta viene oggi adoperata su altri ecosistemi per promuovere la loro conservazione e cura, specificamente facendo enfasi sugli oceani come i veri polmoni della Terra.<sup>1</sup> Ciò che ci interessa però, è il fatto che l'introduzione di un termine crei empatia verso le questioni geografiche e denoti, perciò, consapevolezza sull'esistenza di un problema o di una preoccupazione.

Il fisico tedesco Werner Heisenberg ha offerto una sintesi esemplare che ci può illustrare come la consapevolezza possa portare già a metà strada nel cammino verso il superamento di una difficoltà. Nel suo intervento sulla fisica contemporanea all'Accademia di Belle Arti a Monaco di Baviera, Heisenberg espone come lo sviluppo scientifico, spinto da ideologie positiviste, sia concepito come un processo di costante progresso senza limiti. A un certo punto però, le ondate di ottimismo si infrangono con un limite, ossia, quando l'essere umano trova nella natura manipolata solo se stesso. La figura retorica che Heisenberg utilizza per esemplificare quel momento

di risveglio dall'incantesimo positivista, è quella di un capitano la cui nave è così saldamente costruita di acciaio e ferro da far sì che la sua bussola non reagisca alle forze magnetiche della terra, e invece, essa giri confusamente puntando solo alla massa ferrosa della nave. Nel momento in cui il capitano diventa cosciente del problema, il pericolo è per metà superato. Ecco, forse ci troviamo nei panni di quel capitano che inizia a rendersi conto del suo disorientamento, quando comprende che si trova su una massiccia ideologia che non gli permette di andare oltre se stesso:

Il capitano, che non vuole navigare in cerchio, ma vuole raggiungere una meta conosciuta o sconosciuta, troverà i mezzi e le vie per determinare la direzione della sua nave. Potrà iniziare a usare nuovi, moderni tipi di bussola che non reagiscano alla massa ferrosa dello scafo o, come in tempi passati, potrà orientarsi con le stelle. Certo non è in nostro potere fare sì che le stelle siano o non siano visibili, e forse nel nostro tempo raramente si riescono a vedere. Tuttavia la consapevolezza che la speranza nel progresso incontra un limite, include già il desiderio di non navigare in circolo, ma di raggiungere una meta. Nella misura in cui si faccia chiarezza su questo limite essa può valere come punto fermo a partire dal quale possiamo tornare nuovamente a orientarci. (Heisenberg, 1953, p. 40).

Il paragone di Heisenberg risulta di grande aiuto e precisione per il discorso qui affrontato relativo alle preoccupazioni ecologiche. Immersi nella nebbia del contemporaneo non si può avere la sicurezza di essere in grado di svelare le stelle che possano guidare una nuova e saggia strada; ma si potrebbe affermare che la consapevolezza del fatto che quella che si pensava come un'infinita e continua linea di progresso abbia trovato un massiccio ostacolo di realtà, ci pone già in una posizione da cui potremmo iniziare a riorientarci. Consapevoli anche del fatto che si è in possesso degli strumenti per navigare in acque ancora sconosciute, si può iniziare quel processo di scambio e conoscenza in grado di arricchire le culture globali, portandoci in territori ignoti o dimenticati per scrivere nuove storie e storiografie. È qui che le arti si inseriscono come uno strumento d'indagine, esposizione e sensibilizzazione.

Nell'era della distrazione, dell'intrattenimento e dello spettacolo pervasivo, l'anima umana è stata svuotata dalle fondamenta sacre che invece sopravvivono in culture regolate dal mito. Le coscienze permeate da questi fenomeni di massa si trovano oggi lontane dai concetti fondamentali; davanti a un principio che possa compromettere il delirio di superiorità umana si è diffidenti, increduli e scettici. Davanti al sublime, ora, siamo

<sup>1</sup> *Lungs of our Planet* è il titolo delle conferenze sugli oceani delle Nazioni Unite (UN): <https://news.un.org/pages/lungs-of-our-planet/>. [Accesso il 27/09/2022].

insensibili. Davanti all'incommensurabilità, ora, siamo indifferenti. Ma le anime svuotate non possono semplicemente rimanere rassegnate o inermi, ed è così che si assiste oggi a una frenetica caccia ai valori alternativi che possano riempire quel vuoto. Questa ricerca innata verso qualcosa che trascenda la nostra quotidianità è un sintomo completamente umano, che in questo contesto anestetizzato ha trovato come caposaldo la sfera dell'economia. Le grandi metropoli sono il simbolo per antonomasia dello stile di vita legato strettamente al successo economico moderno e, proporzionalmente alla loro esponenziale espansione, crescono parallelamente i miti di salvezza fuori dai loro confini. Il rapporto umano con l'ambiente circostante è stato, nel corso della storia, segnato dalle filosofie prevalenti di ogni epoca. Se nelle culture pagane l'ambiente naturale era il luogo rituale per l'adorazione degli dei, con il Cristianesimo diventa luogo di ignote paure dove si può trovare sia Dio, sia il Diavolo.

Durante le imprese coloniali, per effetto di un pensiero antropocentrico e progressista, la natura diventa il luogo primitivo da "civilizzare" e dal quale estrarre profitto. Successivamente, la natura viene mistificata romanticamente e diviene il luogo del sublime in cui l'ambiente, che schiaccia l'essere umano con i suoi monumenti naturali, è un confine da approcciare con coraggio, raccoglimento e contemplazione. Superata questa concezione, si passa ad una visione della natura come oggetto che può essere addomesticato o delimitato, dando origine a nuovi miti. La "Frontiera" è il mito statunitense per eccellenza, che si contrappone alle strutture della "civiltà", radicato nei valori di origine e individualità; è quella *Wilderness* dove risiede il principio della virilità, un passato eroico dove l'individuo – il *cowboy* – sopravviveva in solitudine, a contatto con la sua individualità. Il concetto di Frontiera fu utilizzato da Frederick Jackson Turner nel suo saggio *The Significance of the Frontier in American History* (1893) come pilastro per analizzare la cultura statunitense, e rimase impresso nella cultura popolare grazie a personaggi dello spettacolo come Buffalo Bill. Si delimitano così i confini tra il "naturale" e "l'artificiale", impostando i limiti dei magnifici parchi naturali come Yosemite o Yellowstone, dai quali, paradossalmente, furono cacciati via gli abitanti nativi per assicurare il godimento utopico dell'*élite* cittadina. Proteggere il "selvaggio" è proteggere il mito d'origine nazionale più sacro (Cronon, 1996, s/p).

Se l'eroe è quello che scappa nella selvaggia e ignota natura alla ricerca di un essere primordiale, l'antieroe è l'abitante di città che ha accolto la tecnica per agevolare la sua sopravvivenza nel mondo. La continua contrapposizione intrinseca in questo dualismo ha permea-

to la psicologia collettiva, sino ad arrivare a movimenti quasi religiosi che difendono l'ambiente come luogo di redenzione dalla catastrofe artificiale provocata dall'essere umano. La coscienza svuotata dal sacro cerca, e trova, in questi neo valori mitici e mistici la fede smarrita e l'espiazione della colpa. Le più ferventi convinzioni contemporanee arrivano a negare il mito prometeico, secondo il quale l'essere umano in possesso dell'elemento del fuoco – la tecnica – si contraddistingue dagli altri esseri viventi. Innegabili sono le catastrofi che hanno portato con sé l'eccessivo sfruttamento della Madre Terra mediante la tecnica e i suoi sviluppi. Accecato dall'utopico pensiero lineare del progresso, l'essere umano ha negato il tempo ciclico dentro il quale è prevista sia la distruzione che la rigenerazione. Ora, la Terra, concepita come bacino di infinite risorse al servizio della vita umana, è rimasta condannata nel tempo della perenne distruzione, al servizio dell'iperproduzione, privata dal tempo del riposo, ringraziamento e rinnovamento. Il mito della *Wilderness* si colloca analogamente sull'altro polo utopico, permea sempre più profondamente l'inconscio collettivo esasperando il paradosso naturale/artificiale. Ai limiti dell'assurdità, gli "attivisti" – per i quali il suicidio della specie umana sarebbe l'unica soluzione per mantenere intatto quel luogo edenico –, ci stanno negando la possibilità di una saggia convivenza. Rilevante è sottolineare il fatto che il pericolo percepito è esclusivamente umano, poiché, come lo dimostra la storia del Pianeta, saremo molto probabilmente un soffio istantaneo sulla sua superficie; essa proseguirà coi suoi mutamenti, indipendentemente dalla nostra fragilità.

#### IMPARARE DALLA FORESTA

In una nazione come la Colombia, che accoglie entro i propri confini – tra tanti altri pregiati doni naturali – il denominato "polmone del pianeta", la conservazione dell'ambiente dovrebbe entrare intransigentemente nelle agende politiche; invece, l'argomento interessa poco i politici di turno. Le voci e i clamori dei popoli originari, che per secoli hanno lottato per la difesa dei propri territori, iniziano solo ora a essere presi in considerazione dagli Stati.

Un esempio eclatante di come la piattaforma culturale ed educativa statale possa essere luogo d'incontro per diverse cosmovisioni e stili di vita è il progetto del *Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia* insieme alla *Dirección de Patrimonio Cultural*. Avviato nel 2012, il programma interdisciplinare coinvolge le Facoltà di Belle Arti, Filosofia e Scienze Naturali in dialogo con le epistemologie dei popoli originari, per stimo-



Fig. 1. Ursula Biemann. Laboratorio con alunni e professori, Yachaikuri, Yurayaku, 2021. Gentile concessione dell'artista.

lare la produzione di progetti espositivi che riconoscano la foresta amazzonica come un ente cognitivo, semiotico, storico e politico. Le ricerche avviate nel programma *Selva Cosmopolítica* permettono l'esplorazione di forme alternative per conoscere e ripensare mondi possibili, in mezzo alla crisi umanitaria e ambientale del pianeta. Il programma ha dato luogo a quattro esibizioni: *El camino corto* (2012), *Selva Cosmopolítica* (2014), *El Origen de la Noche* (2016) e *Conjuro de Rios* (2018).

L'ultimo progetto del programma si slega dal formato tradizionale dell'esibizione per proporre invece una pubblicazione web dell'artista svizzera Ursula Biemann. In questa piattaforma viene raccolto il lavoro di ricerca, documentazione e creazione svolto dall'artista tra gli anni 2012 al 2018. La metodologia del lavoro di Biemann comporta una ricerca di tanti anni di viaggi e incontri con diverse popolazioni in svariati punti geografici del mondo, mostrandoci come il Bangladesh, Canada, Borneo e l'Amazzonia non sono così lontani come sembra. Le sue ricerche si svolgono in stretta collaborazione con gli abitanti locali, creando relazioni che permettono a lei di entrare nelle dinamiche del contesto e, successivamente, evidenziare le problematiche, cosmovisioni o elementi di contemplazioni che risultano utili per la conoscenza e percezione dei diversi ecosistemi. Biemann ci offre una sorta di diario dei suoi viaggi, esperienze mediante le quali si è sentita in intima relazione con la Terra, sentimento che lei definisce come *Becoming Earth*. Il suo più recente progetto, avviato nel 2019 e commissionato sempre dal *Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia*, sotto la direzione di María Belén

Sáez de Ibarra, prevede un processo curatoriale in stretto legame con la popolazione *Inga* del Cauca in Colombia: *Devenir Universidad* ha come obiettivo la creazione di un'università indigena in territorio amazzonico.

Per lo svolgimento del progetto sono stati coinvolti studenti dello studio di Design Anne Lacaton alla ETH di Zurigo, studenti di architettura della *Pontificia Universidad Javeriana* a Bogotá, e naturalmente, rappresentanti della popolazione *Inga* del Cauca (fig. 1). Grazie a questa poliedrica collaborazione incontriamo un diversificato intreccio di conoscenze e prospettive. Da una parte, si introduce uno sguardo lontano e staccato dalla realtà di questi territori, che propone quindi una prospettiva utile, in quanto non immersa e sopraffatta dalle problematiche locali, e perciò capace di proporre soluzioni alternative impiegando i propri strumenti. Dall'altra, si trova lo sguardo di chi coabita nella foresta, della comunità che è familiare e in stretta relazione con ogni elemento del territorio circostante.

Nel catalogo creato per il progetto<sup>2</sup> si narra il viaggio degli studenti svizzeri e colombiani in questi complessi territori. Sfogliando la pubblicazione, è inevitabile chiedersi quale sia l'influenza reciproca di questo processo iniziale, o meglio, se i visitatori rimarranno legati dall'impegno suscitato dal fugace passaggio in un territorio interessato da un conflitto in corso. Il progetto è ambizioso già dal titolo: *Un'università in Amazzonia*.

<sup>2</sup> Catalogo disponibile in: [https://geobodies.org/wp-content/themes/geobodies/assets/documents/ETH\\_A\\_New\\_Indigenous\\_University\\_in\\_the\\_Rainforest.pdf](https://geobodies.org/wp-content/themes/geobodies/assets/documents/ETH_A_New_Indigenous_University_in_the_Rainforest.pdf) [Accesso il 05/12/2021].

Sicuramente la dimensione istituzionale è attualmente un pilastro per la sopravvivenza dentro le strutture gerarchiche della Repubblica, e i popoli originari hanno il diritto e l'urgente necessità di incorporarsi alle legislazioni dello Stato Nazione per salvaguardare le proprie culture. Soprattutto, però, il progetto solleva questioni relative ai bisogni reciproci, vale a dire: possiamo essere sicuri che siano le popolazioni indigene ad avere bisogno di queste strutture, oppure, siamo noi ad avere bisogno di incorporare le loro conoscenze nelle nostre strutture di pensiero? Siamo sicuri che l'introduzione di un'istituzione che segua gli schemi della modalità di conoscenza occidentale sia il formato idoneo a un bisogno genuino degli abitanti amazzonici?

Bisogna evidenziare che questa nuova università indigena non è la prima nel suo genere.<sup>3</sup>

*Devenir Universidad* propone uno scenario ideale per l'incontro tra due cosmovisioni, messe in costante conflitto e antagonismo. Ricordiamo la scelta didattica dell'artista Aimema Uai, che decise di lasciare l'università cittadina per tornare alla *maloka*, luogo centrale della vita e della cultura indigena, dove non si può ingannare la sapienza con voti o pergamene. È ancora un po' presto per capire il futuro del progetto, quello che auguro è che diventi un vero strumento di emancipazione per le popolazioni indigene, un luogo di rivalutazione delle ricchezze che queste salvaguardano e di quelle che ancora, speriamo, si possano recuperare. Un luogo di dignità per i protettori, abitanti e parenti ancestrali. Uno spazio che offra una vera rappresentanza e sicurezza dei ruoli che decisamente possano stimolare cambiamenti nelle politiche statali e nella coscienza sociale. Soprattutto, auguro che riesca a toccare le classi indifferenti e intorpidite dall'asfalto e lo smog, che stimoli la curiosità, che faccia sciogliere le sterili bolle sociali blindate dall'apatia, che essa sia una zona dove gli abitanti colombiani – e non solo – possano arrivare a queste specifiche competenze, ed eventualmente recuperare ciò che è stato negato: una lingua madre, una tradizione, una memoria. Si augura che ci siano tanti nuovi luoghi che non siano solo università, ma che siano casa, rifugio, abitazione, utero, tomba, tamburi e tartarughe.

## IIMITYA AMAZZONICA

Eccezionale è il lavoro dell'artista Abel Rodríguez, nato Mogaje Guihu (Cahuinarí, Putumayo, 1944), *sabe-*

*dor* (saggio uomo) proveniente dal popolo originario Nonuya, abitanti del dipartimento amazzonico colombiano. La vita di Abel Rodríguez è uno dei tanti esempi nei quali la realtà del conflitto armato della Colombia non è una tematica lontana, come può esserlo per i cittadini delle grandi città, ma un fattore onnipresente e decisivo, come per gli abitanti di tante zone della nazione. Rodríguez si è visto forzato a lasciare la propria casa in Amazzonia per spostarsi nella città capitale, Bogotá; unendosi alla grande quantità di vittime del dislocamento forzato dovuto al conflitto armato e agli interessi criminali per i territori rurali.

In passato Rodríguez aveva collaborato con una missione olandese interessata alla conservazione della foresta pluviale amazzonica, dove, grazie alla sua dettagliata conoscenza sul territorio amazzonico, aveva guidato la squadra scientifica durante la loro spedizione. Una volta a Bogotá, Rodríguez aveva incontrato un biologo della missione, Carlos Rodríguez, che gli diede il compito di illustrare la foresta. Grazie alla sua eccezionale conoscenza, Rodríguez produsse immagini di una splendida sensibilità e ricchezza descrittiva che solo una persona nativa poteva trasporre su una superficie pittorica.

La straordinaria capacità di Abel Rodríguez risiede nella sua prodigiosa memoria, essendo capace di riportare sulla carta ogni pianta, animale ed elemento della foresta, coi suoi nomi, dettagli, usi e cambiamenti durante le diverse stagioni climatiche. Oltre la sua eccezionale conoscenza, è sorprendente la sua dimestichezza con i materiali e le tecniche per la rappresentazione grafica e pittorica del paesaggio, nonostante il concetto di "artisticità" non sia ritrovabile nella cosmovisione indigena. Infatti, Rodríguez ribadisce il fatto che il suo primo approccio al disegno e alla pittura deriva dalla volontà di far vedere, attraverso la sua mano, le ricchezze della Amazzonia.

Rodríguez non si considera un "artista", ciò che ha imparato a produrre è un nuovo *medium* per condividere la propria saggezza, appresa dai suoi *mayores*, specialmente dallo zio (Ferber, 2017, p. 32). Nella lingua madre di Abel Rodríguez – Muinane – il termine lessicale che potrebbe avvicinarsi di più al concetto di "Arte" è la parola *iimitya*, che vuol dire "mondo di potere", un mondo integrale dove «tutte le strade portano alla stessa conoscenza, la quale è l'inizio di tutte le strade» (Roca, 2017, s/p). Così, l'arte intesa come tecnica parte da una conoscenza che porta ad altre conoscenze e viceversa. Tutte le strade aperte dall'Arte conducono a quel "saper fare" iniziale.

Rodríguez dimostra una sensibilità eccezionale nel cogliere i dettagli dei cambiamenti ciclici della foresta, conoscenza che si fa evidente ed esplicita nella serie *Ciclo*

<sup>3</sup> L'*Universidad Autónoma Indígena Intercultural* (UAI) inizia processi di formazione nel 1971, solo nel 2018 viene riconosciuta come istituzione educativa. Disponibile in: <https://uaiinpebi-cric.edu.co/>. [Accesso il 05/12/2021].



Fig. 2. Abel Rodríguez. *La Maloka*, 2018. Gentile concessione della Galleria Instituto de Visión.

*anual del bosque de la Vega* (2009-2010), dove espone, come in una sequenza di *frames*, i mutamenti dei colori e delle forme che la foresta subisce col passare dei mesi nel ciclo annuale. Nei suoi lavori non si esclude nessuna componente o abitante dell'Amazzonia: troviamo animali che popolano le acque, i cieli, i suoli e gli alberi; individuiamo sempre diverse specie vegetali; e troviamo anche, integrata organicamente nel paesaggio, il centro della vita sociale e culturale delle comunità amazzoniche, la *Maloka* (fig. 2).

Questa costruzione architettonica ha tante variazioni, proporzionalmente a quanti sono i diversi popoli che abitano la foresta. Non tutte le comunità la usano nello stesso modo e le forme e le divisioni variano. Possiamo dire che, in generale, è il luogo di coabitazione comune, dentro il quale si seguono specifiche regole per l'organizzazione e le divisioni dello spazio. Le zone sono assegnate secondo le specifiche attività, come la differenziazione tra i lavori femminili, in cui si considera la preparazione degli alimenti, e quelle maschili, rivolte alla preparazione della coca e del tabacco. La divisione viene spesso risolta da cerchi concentrici immaginari che dividono le abitazioni dei nuclei familiari: zone rituali e sacre dove non è permesso il passaggio di tutti, zone per gli strumenti ereditati dalle divinità e zone per gli invitati. Analogamente, il territorio circostante alla maloka è ben delineato e segue la struttura concentrica: vicino alla maloka si trova la *chagra* – area coltivata –, dopodiché si estendono i sentieri, il porto, il fiume e sull'ultimo cerchio si trova la foresta, nella quale si entra solo per specifiche necessità. La maloka è costruita in riferimento al cosmo, il tetto di questa è la cupola celeste, i supporti sono le piogge – le energie – che scendono da essa per arrivare a toccare, fecondare e appoggiarsi sulla Ter-

ra. Inoltre, la struttura dell'abitazione non si limita alla dimensione terrena; il concetto si espande a tutto ciò che ci circonda, quindi, il Cosmo stesso è una grande maloka, è la maloka delle divinità.

Esistono anche *malokas* sotto la terra, nell'oltretomba, le quali sono le dimore dei morti che torneranno alla vita grazie al ciclo descritto tradizionalmente dal cammino del Serpente Ancestrale. Certamente, anche le creature e gli spiriti della foresta e delle sorgenti acquatiche hanno tutti una maloka, dove seguono vite e riti paralleli agli umani. Tutte le malokas sono interconnesse tra di loro, come una costellazione, e funzionano in interdipendenza. Una volta che una maloka viene inaugurata diventa l'ombelico del mondo, diviene il punto centrale e di connessione tra la verticalità della loro cosmovisione, è il centro tra il cielo e l'oltretomba. La maloka è anche essa l'orologio e il calendario, funziona grazie al sole e segnala ogni stagione e ora della giornata, perciò, essa regola anche le attività odierne e annuali. Il cammino del serpente previamente menzionato è riportato nella costruzione stessa della maloka, è l'asse della struttura, e può determinare anche il posizionamento degli ingressi alla maloka che, avendo due porte, ne destina una all'ingresso degli uomini e l'altra è esclusiva per le donne.

L'architettura indigena non è permanente, è fragile e deperibile, caratteristiche date dalla provenienza dei materiali naturali per la costruzione che trovano coerenza con la filosofia dell'abitare dentro, e perciò, in armonia, con il paesaggio circostante. Gli indigeni rimangono intorno ai 10 anni in una maloka, dopodiché si spostano in un altro territorio per costruirne un'altra dimora, permettendo così la rigenerazione del territorio di cui hanno usufruito (Niño, 2015, pp. 227-239). Questa breve descrizione dell'abitazione indigena ci dimostra le abissali differenze nelle concezioni e conoscenze riguardo al pianeta che abitiamo, ai modi di vivere e di rapportarci con l'ambiente. Inoltre, ci chiarifica la natura delle immagini prodotte da Abel Rodríguez: esse vanno oltre una rappresentazione illustrativa, semplicistica o naïve della natura. Infatti, nelle sue opere troviamo in una ricca e saggia cosmovisione, dentro la quale c'è spazio fondamentale per tutti gli esseri ed elementi che popolano il territorio. Quegli spazi, che possono sembrare vaste zone omogenee, come l'interno della maloka oppure la foresta "inabitata" o "immacolata", sono invece luoghi carichi di significato. L'estesa vegetazione è il luogo sacro dentro il quale è possibile identificare le risorse necessarie per una vera vita in convivenza, per una genuina coabitazione e coesistenza. Per usufruire dei beni che il territorio offre ci si va con rispetto e prudenza, quando si ha un sincero bisogno, e per fare ciò è necessario sempre mettersi in contatto con gli abitanti e gli spiriti che abitano e regolano la foresta (Viveiros de Castro, 2010, s/p)

Il lavoro di Abel Rodríguez rappresenta un'immensa ricchezza per la cultura colombiana e umana, poiché si tratta di una traduzione dei saperi ancestrali indigeni, i quali si tramandavano unicamente ed esclusivamente mediante la tradizione orale tra gli abitanti delle proprie comunità. Ogni immagine prodotta dall'artista è un'unica finestra che si apre su quella fondamentale conoscenza. Davanti ai suoi lavori si è di fronte a un dono ancestrale, a una visione del cosmo unica e integra, a conoscenze inestimabili che hanno permesso ai popoli originari di vivere in convivenza con tutti gli esseri ed elementi della foresta, senza gerarchia alcuna; un vero e proprio coabitare. Rodríguez non ha bisogno di servirsi di fantasticherie o esotismi per dare vita ai suoi dipinti, lui espone genuinamente il proprio habitat e ciò che esso offre. Il suo lavoro artistico è un esempio dell'incontro e la collaborazione tra due diverse culture, ognuna con le proprie tecniche e conoscenze, per produrre un nuovo artificio al servizio e beneficio di tutti gli individui interessati.

Abel Rodríguez si potrebbe descrivere sicuramente come un artista cosmopolita, poiché esalta i pregi locali per preservare un patrimonio su scala globale. Le sue opere, come ogni oggetto d'arte, sono uniche e insostituibili e il sistema dell'arte inizia ad accoglierle entro le proprie manifestazioni e strutture. La sua più recente mostra è stata ospitata alla sede newyorkese della galleria bogotana *Instituto de Visión* (2022). Ha partecipato a importanti manifestazioni internazionali come Documenta 14 (2017)<sup>4</sup>, la Biennale di Toronto (2019), dove è stato riconosciuto il suo eccezionale contributo con l'attribuzione del *Inaugural Art Prize*<sup>5</sup> e la Biennale di Sidney (2022)<sup>6</sup>. Nel 2020 il Center for Contemporary Art BALTIC (UK) ha dedicato una mostra all'artista, la quale è dettagliatamente documentata dentro l'archivio digitale della galleria.<sup>7</sup>

#### AMAZZONIA CONCRETA

Appena prima che l'Amazzonia diventasse un punto centrale delle preoccupazioni ambientali mondiali, un giovane studente di architettura alla *Universidad Nacional de Colombia*, spinto dallo spirito ribelle che permeava la coscienza collettiva negli ultimi anni Sessanta del secolo scorso, decise di lasciare la facoltà universitaria e la città per addentrarsi nel territorio amazzonico. Nel

1969 Jonier Marín (Argelia, Valle del Cauca, 1946) intraprese un viaggio transamazzonico e transatlantico con l'intenzione di arrivare al Festival di Teatro di Nancy in Francia, tragitto che ebbe una sosta di due anni a Rio di Janeiro, arrivando finalmente in Europa nel 1971.

Durante il suo soggiorno nella foresta brasiliana Marín svolse un'attività di ricercatore, documentando e raccogliendo informazioni e immagini che rivelassero il panorama ambiguo tra distruzione, desolazione ed estrattivismo in contrasto con la ricchezza e vivacità forestale. Fu in questo territorio dove si avvicinò alla pratica artistica, arricchita successivamente con le esperienze europee. Ebbe l'opportunità di visitare Kassel 5, dove conobbe il lavoro di artisti come Beuys, Broodthagers, Ben, Hains e Nam June Paik, personalità del mondo dell'arte che significarono per lui la possibilità di un'arte fuori dalle tecniche, mezzi e temi tradizionali.

Sempre in Europa, assistette a conferenze dell'antropologo Claude Lévi-Strauss, frequentò i musei etnologici e istituzioni che custodiscono vasti archivi come la biblioteca del Musée de l'Homme. In Europa la "amazonidad" iniziava a fondarsi come concetto e luogo da salvaguardare, grazie al lavoro di etnologi e antropolo-



Fig. 3. Jonier Marín. *Amazonia Report*, 1976. Gentile concessione dell'artista.

<sup>4</sup> Sito ufficiale di Documenta 14: <https://www.documenta14.de/en/artists/13538/abel-Rodriguez> [Accesso il 10/01/2022].

<sup>5</sup> Sito ufficiale della Biennale di Toronto: <https://torontobiennial.org/work/abel-Rodriguez-at-small-arms/> [Accesso il 26/09/2022].

<sup>6</sup> Sito ufficiale della Biennale di Sidney: <https://www.biennaleofsydney.art/participants/abel-Rodriguez/> [Accesso il 01/10/2022].

<sup>7</sup> Sito ufficiale di BALTIC+: <http://balticplus.uk/abel-Rodriguez-e785/> [Accesso il 25/09/2022].

gi come Lévi-Strauss, Alfred Métraux, Henri Michaux, Blaise Cendrars, José Alencar e Mário de Andrade. Con l'accumulo di riferimenti e ispirazioni, nacque l'idea della mostra *Amazonia Report* (1976) (fig. 3), con la quale Marín intese staccarsi dallo sguardo "avventuriero" della spedizione di Wiener e Monnier (1881), oppure dalle intenzioni di "scoperta" che caratterizzano molte ricerche, come quelle di Richard Evans Schultes con i *Makunas* (1952).

Mediante l'assemblamento dei materiali raccolti nel corso degli anni, il progetto di Marín intende dimenticare l'Amazzonia, offrire un archivio amazzonico senza pretese ecologiche, antropologiche o etnografiche. L'esibizione è sostenuta dalla critica d'arte e curatrice Aracy Amaral, direttrice della Pinacoteca di Sao Paulo. Il progetto proposto si divide in tre fasi: documento, creazione e performance, facendo di questo un'opera difficile da categorizzare entro gli schemi tradizionali. Adoperando documenti, fotografie, disegni, oggetti in diversi formati come l'installazione, performance e video, la mostra si presenta come una vera e propria "opera d'arte totale". Una delle opere più ricordate è *Hylea* –termine coniato da Humboldt per descrivere lo spazio vegetale sospeso che fa da tetto nella foresta–, un'installazione costituita da una superficie di terra secca sopra la quale un vecchio secchio gocciola lentamente, ricordando il tempo dilatato dentro la foresta dove, goccia a goccia, il suolo oscilla tra fragili stagioni di fertilità. Sulla terra si trova, inoltre, l'impronta di uno pneumatico di trattore, segno dell'intervento umano, e in alto è posta una ghirlanda di piume di arará, uccelli rappresentativi della prosperità amazzonica. Tutti questi elementi contrastanti tra di loro, ma che ora convivono sotto lo stesso tetto, o appunto, sotto la stessa *Hylea*, sono accompagnati da una cornice sonora composta dalle *Bachianas brasileiras* del compositore Heitor Villa-Lobos. Jonier Marín la descrive come: «un mondo che ignoriamo e che produce succhi e linfe, sangue e musica, dove tra i fogliami entrano come spade i raggi solari di una gara cosmica» (Badawi, 2019, pp. 364,365).

*Abstracto y concreto* e *Producto (árbol cubificado)* sono altre due opere che si confrontano con l'intervento umano e industriale sugli elementi della foresta. *Abstracto y concreto* è una scultura di cemento dentro la quale sono rimaste intrappolate delle piume; il titolo è un gioco di parole che fa un chiaro riferimento a quella corrente artistica che Marín aveva accolto come modello di pratica, l'arte concettuale, concreta e astratta. In questo caso si potrebbe dire che presenta un oggetto più concreto che astratto, poiché, sbarazzandosi dalla manualità, ci mostra un oggetto consistente, sia nel significato che nel significante, vale a dire, sia in metafora che nella sua materialità.

In *Producto (árbol cubificado)* Marín impiega una materia prima ampiamente diffusa proveniente dagli alberi: il legno. Si tratta di una scultura composta da due moduli che si sviluppano verticalmente; nella parte inferiore si trova un tronco grezzo di albero che fa da piedistallo o supporto a un ingombrante cubo di legno chiaramente creato dall'uomo. Puntando espressamente sulla capacità umana nel trasformare gli elementi – fisici e culturali –, l'opera si potrebbe leggere anche come un riferimento a una delle problematiche più feroci che affronta l'Amazzonia: la deforestazione.

La parte archivistica della mostra espone fotocopie di documenti riguardanti i popoli amazzonici, intervenuti con segni o elementi naturali a modo di *collage*. È il caso di *Proteja la Amazonía* e *Putumayo*, serie che toccano le tematiche dell'identità legata strettamente al territorio e dello sguardo "sull'altro". Un esempio è la foto di una donna a torso nudo che, se indigena, entra negli studi etnografici; mentre, se è caucasica, diventa oggetto pornografico. Un'immagine iconica della mostra è quella di una coppia indigena colta in uno stretto abbraccio, intimità che viene violentata da un invadente transito. Qui, un mezzo di traffico pesante – *Heavy Goods Vehicle* – segna la pelle dei personaggi e divide in due l'abbraccio ancestrale del territorio.

Nel corso degli anni il lavoro di Marín prende una piega più concettuale, attingendo a tematiche più filosofiche e incentrandosi sul problema del linguaggio – verbale e artistico –, di cui evidenzia i limiti come sistemi di espressione, dove l'indicibile rimane inafferrabile. La pratica dell'artista colombiano è molto vicina al pensiero e al lavoro di un artista che influì nel giovane Marín: Broodthaers. Entrambi sono artisti che arrivarono da discipline trasversali, per trovare finalmente nell'arte lo strumento per avvicinarsi a quell'assurdo innominabile. In entrambi gli artisti, rimangono intrinseche le preoccupazioni legate al colonialismo e alla sua impresa estrattivista.

Il commento finale dell'intervista di Badawi a Marín chiarifica il ruolo che ha l'Amazzonia nella vita dell'artista:

Per maturare il tema dell'Amazzonia feci un importante sforzo, esplorai nuove strade, tentai di mettere in dialogo l'universo amerindio e le foreste inesplorate con la tecnologia e l'arte del mio tempo. Quando in strane occasioni si parlava di ecologia nell'arte colombiana, cercai di interessarmi a quei fatti. Nei miei viaggi trovai una foresta bruciata da tutte le parti, con macachi che giocavano tra le liane, sicuri del trionfo della natura davanti allo spreco di un mondo predatore e ingiusto, però in tutti i modi, un mondo pieno di meraviglie, un mondo nel quale è piantato, come palma del Quindío, l'arte planetaria, che si annuncia all'aria con i suoi striscioni di verde speranza. (Badawi, 2019, p.367)



## I GRANDIOSI ALBERI

Sin dall'incontro del popolo europeo con il continente americano, l'Amazzonia è stata una delle destinazioni predilette per la ricerca e l'esplorazione da parte di scienziati e artisti che, attirati da sovrastanti e iconici monumenti naturali, andavano alla scoperta dello sconosciuto. È stata un luogo onirico ed esotico, pieno di pregi ma anche di misteri e pericoli. Sicuramente esplorare e trovarsi davanti a un paesaggio così diverso e ricco, più vicino alla fantasia che alla realtà, ha sollevato sentimenti indescrivibili; come ciò che si prova davanti all'incommensurabile, quella sensazione che sorge davanti alla maestosità e unisce perplessità e ammirazione; in poche parole, la commozione del sublime.

Questa visione si può rintracciare nelle diverse schede illustrative e scientifiche prodotte dal botanico tedesco Carl Friedrich Philipp von Martius durante la sua spedizione in Amazzonia (1817-1820). Particolarmente in una di queste la foresta viene descritta come uno scenario fantastico, dove il corpo umano si inserisce nel paesaggio come una minuscola particella che danza intorno alla maestosa vegetazione.

La scheda intitolata *Gli alberi nati prima di Cristo sulla riva del fiume Amazonas* è stata ripresa come fonte d'ispirazione e ricerca dall'artista contemporaneo Miler Lagos. Il titolo della stampa ottocentesca ci offre già un'immagine molto suggestiva, ed è proprio questo elemento che ha dato adito a molte curiosità dell'artista colombiano riguardo al tempo millenario che l'albero amazzonico rappresenta e incarna in sé. L'unico metodo per verificare scientificamente il tempo di vita dell'albero sarebbe quello di tagliare orizzontalmente il tronco, così da riuscire a enumerare i cerchi concentrici che compongono il corpo vegetale; essi fungono da registri, documentano e testimoniano il passo dei secoli. Questa operazione è certamente, e fortunatamente, ritenuta inaudita e inammissibile.

La suggestiva immagine di un archivio intrinseco e nascosto nel corpo arboreo, spinse l'artista Miler Lagos a creare una scultura che mette in scena le evocazioni di un tempo millenario colto nella materia vegetale. Dal titolo *From the Trees Which Were Born Before Christ* (2009), il lavoro scultoreo parte dalla frenetica riproduzione della stampa di von Martius, accumulando così migliaia di fogli di carta che vengono compressi in solidi blocchi, su cui interviene l'artista, svelando e tirando fuori da essi le forme dei monumentali fusti lignei. L'albero "artificiale" di Lagos non è lontano dall'albero amazzonico, anzi, richiama e ritorna a quella materia grezza dalla quale la carta per la stampa è stata estratta. Analogamente, il frammento di tronco di Lagos è

anch'esso composto da strati portatori di informazione. In questo caso la materia non registra i dettagli dell'ambiente naturale circostante, ma dobbiamo pensare la carta come il supporto prediletto dei documenti, e quindi delle conoscenze e delle informazioni che hanno permesso la diffusione di idee e notizie nel corso della storia – recente – dell'umanità. La riflessione dell'artista è strettamente legata ai materiali impiegati per la creazione di un'opera, la materia scelta per i suoi lavori è legittimata sia da una componente tecnica, sia da motivi concettuali. Principalmente la sua riflessione si estende a porre il problema del ruolo della materia nella produzione della conoscenza, e perciò della cultura (Bastin, 2010, p.3), e l'influenza che le culture hanno a vicenda, dipendendo dalla capacità di diffusione dei propri documenti.

Continuando con questa intuizione, in una successiva serie intitolata *Anillos del tiempo* (2010), Lagos ripete la stampa ottocentesca 2000 volte – numero corrispondente agli anni presumibilmente compiuti dall'albero –, e avendo in mano il blocco dei fogli, inizia a far scivolare un foglio dopo l'altro a forma di ventaglio, fino a compiere tutto il giro; da questa disposizione viene fuori un'immagine astratta, concentrica, simile alla sezione trasversale di un tronco d'albero. Quest'azione diventa una tecnica che Lagos impiega in diverse occasioni per evocare e rappresentare quell'età e patrimonio millenario che portano con sé gli alberi, maestosi ed essenziali esseri che permettono la nostra sopravvivenza. La serie si compone di diverse opere create seguendo questo metodo di lavoro, ma l'artista si avvia in una ricerca sul proprio tempo, sugli eventi del contemporaneo che vengono esposti e diffusi mediante la stampa massiva, il giornale cartaceo. Lagos raccoglie 400 copie identiche del giornale più diffuso in Colombia, edizione dalla quale sceglie l'informazione o un'immagine di proprio interesse, e una volta creato il blocco con i fogli identici a strati compie l'azione di trascinarli uno sull'altro consecutivamente, fino a ottenere il disegno degli anelli concentrici. Lagos trova così una relazione diretta fra il materiale trasformato – il giornale – con la materia prima – il tronco dell'albero –. La carta sulla quale oggi riportiamo gli eventi del nostro tempo è, in un certo senso, analoga al registro che si archivia nel tronco dell'albero; entrambi sono supporti e archivi che conservano i segni del tempo.

Una delle serie più conosciute dell'artista Miler Lagos è *Cimientos* (2007). Essa si compone di forme simili alle opere precedentemente menzionate; si tratta di sculture a forma di tronchi d'albero, realizzate da blocchi di fogli di carta compressi che riportano una precisa immagine stampata, simbolo di specifici valori o connotazioni culturali. Lagos arriva a questa idea mentre

lavorava a un progetto ispirato dalle macchine da guerra di Leonardo da Vinci; avendo costruito trincee fatte da pile di fogli stampati con abbozzi di da Vinci, Lagos intervenne tagliandole con una sega elettrica, gesto che provoca un odore e un effetto di legno bruciato sui blocchi di carta. Questo inaspettato risultato conduce Lagos a pensare che nonostante il suo *status* storico come prodotto culturale, la carta conserva tuttora molte proprietà della materia dalla quale ha origine. L'artista afferma che «questa scultura/stampa è un riflesso del supporto, dell'origine, della radice e delle fondamenta sulle quali l'essere umano ha rappresentato le proprie idee» (Roca, 2012, pp. 11-14).

Così, è evidente che la riflessione sull'influenza della tecnica, specificamente dello sviluppo della stampa, nella democratizzazione e diffusione dell'informazione sia il *fil rouge* che ha costantemente accompagnato i lavori di Miler Lagos, riprendendo ogni volta un'immagine iconografica della società occidentalizzata.

Riprendendo quell'immagine accattivante proposta da von Martius, dove il corpo dell'essere umano si pone come riferimento di misura per esporre la monumentalità delle specie vegetali amazzoniche, Lagos sviluppa un'altrettanto imponente opera che subordina lo spettatore a una posizione di rispetto e di modestia davanti alla natura.

Con l'installazione *Nómadas* (2014), presentata alla mostra *Selva Cosmopolítica* nel Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Lagos invade lo spazio espositivo con monumentali sculture di tronchi di alberi che si innalzano dal pavimento fino a toccare il soffitto, configurazione che gli dona un ruolo di supporto dello spazio espositivo, ponendosi come colonne che reggono la galleria. L'opera è uno dei suoi lavori più ambiziosi. Per la creazione delle enormi sculture Lagos impiega 40 tonnellate di carta giornale (Sáez, 2014, p. 58), sollevando inoltre le preoccupazioni ecologiche che si affrontano nella contemporaneità. A un primo approccio con l'installazione, le sculture sembrano solidi corpi che si impongono davanti all'osservatore e reggono la galleria, ma a un successivo e più dettagliato sguardo, avvicinandosi a queste rimanenze vegetali, è possibile cogliere la materialità dei monumentali corpi: sono sottili strati di carta giornale a comporre la scultura. I blocchi di fogli compattati danno una sensazione di omogeneità e rigidità, ma in realtà, potremmo sfogliare ogni millimetro del tronco (fig. 4). La specie vegetale che viene scolpita ed esposta in questa occasione è la Ceiba, un albero ancestrale e fondamentale per la vita nel territorio amazzonico. Davanti all'opera, il visitatore ha la possibilità di raccogliersi nel sentimento del sublime, la sua posizione diviene minuscola di fronte alle massicce radici dell'albero.

Durante il suo soggiorno nel territorio amazzonico, Lagos viene a conoscenza del mito d'origine Tikuna, il mito di *Wone*, dove la Ceiba è protagonista. Secondo il racconto, all'inizio dei tempi c'era un gigantesco albero – *Wone*, la grande Ceiba – in mezzo al bosco, così robusto e alto da raggiungere le stelle e coprire coi suoi rami tutto il manto celeste, impedendo alla luce solare di toccare terra. I primi uomini Tikuna, Yoí e Ipi, riuniscono tutti gli animali del bosco per lavorare in squadra e far crollare l'enorme albero che li teneva al buio. Insieme lavorano alacremente per tagliare la grande Ceiba, ma ogni mattina trovano con sorpresa l'albero intatto e senza alcun segno di ferita o taglio sulla propria superficie. *Wone* era, infatti, un albero magico che di notte si rigenerava. Capiscono, quindi, che per riuscire a buttare giù l'albero dovevano lavorare giorno e notte, senza sosta alcuna, per non permettere il recupero dell'albero. Ed è così che effettivamente riescono a tagliare orizzontalmente la grande Ceiba, ma ancora e con sorpresa, l'albero non cade, esso rimane sospeso nell'aria. La confusione e le discussioni non si fanno aspettare, ma il caos è interrotto dal canto di Aypapai mama, un uccellino notturno che sempre guarda al cielo e che porta con sé le novità di ciò che aveva scoperto. Sulla chioma del grande albero si trovava Mareeke, il bradipo, che con le sue zampe anteriori si afferrava a una stella e con le zampe posteriori si aggrappava all'albero *Wone*. Gli animali scelgono lo scoiattolo, il più veloce di tutti, per andare a parlare e convincere il bradipo di mollare l'albero che teneva le creature della terra nel buio. Mareeke si oppone perché non poteva rinunciare al compito che gli era stato assegnato da Gnutapa, il creatore dell'Universo. Al ritorno dello scoiattolo, che porta notizie negative, si decide di inviare nuovamente l'animale, ma questa volta con le formiche *majiñas* e un po' di tabacco. Lo scoiattolo intraprende il suo lungo viaggio fino alla chioma, dove trova Mareeke che dorme. Ancora una volta, prova



Fig. 4. Miler Lagos. *Nómadas*, 2014. Gentile concessione dell'artista.

a svegliarlo e convincerlo di lasciar cadere l'albero, ma al suo rifiuto, lo scoiattolino getta le formiche sul bradipo e il tabacco nei suoi occhi, facendo sì che, inevitabilmente, Mareeke lasci andare la stella. La caduta di Wone non è immediata, ma ci vogliono diversi giorni, durante i quali la luce solare penetra lentamente nella giungla, come un'alba protratta. La vita sulla Terra inizia a riempirsi di colori, suoni e magia.

Quando i rami del grande albero toccano le Ande, lacerano le montagne da cui comincia a sgorgare l'acqua che va ad alimentare il bacino del fiume Ta-t, creato dalla caduta e dall'impronta del tronco di Wone. È così che nasce il fiume che oggi conosciamo come il Rio delle Amazzoni.<sup>8</sup>

L'immagine risultante da una forma piena che si imprime sulla terra è l'ispirazione e il punto di partenza dell'opera di Miler Lagos *El gran árbol de agua* (2013). In questa serie di lavori, Lagos costruisce nuovamente blocchi compatti di carta pressata, per procedere successivamente a scavare le *silhouette* di diversi alberi/fiumi, le cui forme vengono tracciate riportando i percorsi di alcuni fiumi sudamericani. Come risultato ottiene due matrici: un altorilievo, equivalente all'albero originario, e il suo corrispondente in negativo che fa riferimento al fiume originato. La materialità della carta viene ancora una volta svelata, Lagos è solo l'artefice che permette al materiale stesso di rivelare la propria natura; mediante l'utilizzo del taglio laser la carta lascia strati scalati che ricordano le venature degli alberi, la fibra che compone la carta si brucia leggermente rivelando sfumature che evocano la corteccia dei tronchi.

Miler Lagos continua la sua ricerca artistica esplorando le potenzialità del "vuoto": quel "nulla" che fa da matrice produttrice per la vita come la conosciamo, quel vuoto che fa del vaso un vaso. In una più recente serie di lavori intitolata *Lagos* (2017), ritroviamo gli elementi caratteristici delle sue opere: la carta svela la propria materialità e il contenuto si carica dei valori del mito tradizionale e contemporaneo. Che cosa vediamo nelle risorse naturali nella contemporaneità? Petrolio? Energia? Vita? Vuoto? Possibilità? Storie? Miler Lagos ci pone davanti a queste domande, e ci fornisce, a modo suo, un'ipotetica risposta. Servendosi di un foglio 100% cotone di grandi dimensioni, imprime su di esso segni casuali che si creano grazie alla sua vivace manipolazione. Stropicciando la carta ottiene come risultato delle pieghe, crepe, spazi concavi e convessi sulla superficie del foglio. Ciò che potrebbe essere un foglio sprecato, desacralizzato dalla sua dimensione piatta, pura, bianca

e pulita, è ora un nuovo spazio tridimensionale, sempre pronto ad accogliere il segno dell'artista. In questa superficie alterata Lagos vede la possibilità intrinseca del "vuoto", e soprattutto, vede in essa la materia grezza dalla quale è stata ricavata la carta; il materiale è, innanzitutto, reminiscenza della terra, evocazione del mondo vegetale che ci sostiene.

Gli spazi convessi creati dall'artista sono per lui aree pronte a cogliere altra materia e accoglieranno, come lo fanno i bacini dei laghi, materia fluida. I laghi creati dentro la carta di cotone sono privi di vita organica, non esiste in essi la vivacità e il dinamismo caratteristico degli ecosistemi acquatici. Anzi, i laghi di Lagos sono palesemente inerti, fermi, immortalati. È chiaro che l'intenzione dell'artista non è stata mai quella di rappresentare realisticamente o mimeticamente la natura, ma piuttosto quella di porre domande davanti a ciò che guardiamo, di fronte alla materia che troviamo proposta e ai legami che essa ha con la nostra vita quotidiana. Che cosa vediamo in questi bacini d'acqua artificiali? Ciò che ci attira di più è sicuramente la particolarità dei colori scelti. La resina rivela anch'essa la propria materialità plastica, viene esposta in toni insoliti rispetto a ciò che vuole rappresentare, ossia una risorsa idrica. Invece dell'azzurro celeste caratteristico delle fonti idriche più oniriche, l'acqua è ora nera, ora rossa.

L'artista spiega: «Nella lacuna di Tota esisteva una leggenda di un mostro nero che si nascondeva sotto l'acqua, quel "mostro nero" potrebbe essere petrolio. Sono state fatte molte esplorazioni sismiche nei dintorni della zona, e mi sembra bello quando i miti si mescolano con la realtà per smettere di essere solo *fiction*.» (Cerón, 2021, pp. 28-31) Il rosso richiama invece gli episodi della violenza estesa in diversi territori della nazione colombiana: «molte delle storie di violenza e sofferenza si concentrano, come in Tribugá, dove si incontrano le ricchezze, progetti di sviluppo o di interesse economico.» La componente sociale o ambientale di Miler Lagos non si espone esplicitamente, non è una citazione o un tema lampante, anzi, la profondità del pensiero dietro le riflessioni sulla materia e la loro provenienza e influenza, si nasconde dietro chiari specchi d'acqua, compatti strati di terra e sottili pagine di foglie. L'intento di Miler Lagos è quello di astrarre la forma e la materia per immortalare, o almeno, per coglierla per un attimo; è un'azione che si presenta come resistenza alla febbre estrattivista che da secoli ha penetrato e stuprato i territori. Mediante i suoi intuitivi metodi, l'artista crea astrazioni geografiche, che ci invitano a ripensare l'utilizzo di materiali quotidiani e il loro impatto sul paesaggio. E perché no, semplicemente alla loro contemplazione.

<sup>8</sup> Leggenda raccontata da Azulay Vásquez, Víctor Ángel, Guarekw Uchomanw (*abuelos tikunas*), Néelson Pinilla (biologo) ed edita da Sebastián Castro (Cerón, 2021, pp. 79, 80).

## CONCLUSIONI

Le quattro realtà artistiche prese in esame sono molto diverse tra di loro, e sono quindi prove di come le diverse tecniche dell'arte contemporanea possano essere uno strumento utile per la traduzione di conoscenze apparentemente distanti. Sono chiari esempi di sincretismi contemporanei, dove uno più uno è uguale a tre. La globalizzazione, o comunque, la più agevole comunicazione tra distanti punti geografici ha permesso la divulgazione di interessi comuni. Grazie a questo assistiamo a un'ampia produzione culturale relativa ad un particolare contesto che viene approcciato da diverse prospettive: si trovano artisti nativi che nella piattaforma dell'arte contemporanea hanno trovato la possibilità di tradurre la propria sapienza per un pubblico più ampio, oppure, artisti esterni che trovano nella foresta e nei suoi elementi il soggetto d'ispirazione, registro o intervento. Ognuno di questi agenti collabora a un arricchimento dell'immagine collettiva sull'Amazzonia, permettendo il superamento di stereotipi o esotismi. La foresta si presenta così come un territorio che accoglie notevoli potenzialità conoscitive, e soprattutto, come un patrimonio globale, non confinato ai limiti delle nove nazioni in cui si divide. Ciò che può sembrare lontano, fisicamente e concettualmente, si svela in diverse sfumature grazie al lavoro di artisti e ricercatori, tutte parti di un insieme più grande, che offrono al pubblico un ecosistema di possibilità e conoscenze utili per la vita nell'habitat che chiamiamo Terra.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Badawi, Halim. 2019. "Entrevista a Jonier Marín: conceptualismo amazónico". *Historia Urgente del arte en Colombia*. Bogotá, Editorial Planeta Colombiana. S.A, pp. 359-367.
- Bastin, Astrid. 2010. *Pieces of Paper. Astrid Bastin on Miler Lagos*. Toronto, Art Gallery of York University.
- Biemann, Ursula. 2022. "Becoming Earth". Bogotá: Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia. Disponibile in: <https://becomingearth.unal.edu.co/home>. [Accesso il 08/01/2022].
- Cerón, Jaime, et al. 2021. *Miler Lagos. Origen*. Bogotá, Celsia.
- Cronon, William. 1996. "The Trouble with Wilderness: Or, Getting Back to the Wrong Nature". *Environmental History*, vol. 1, n° 1, pp. 7-28. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/3985059>. [Accesso il 14/01/2021].
- Devenir Universidad*. 2021. Disponibile in: <https://deveniruniversidad.org/en/home/>. [Accesso il 03/11/2021].
- Ferber, Andrea L. 2017. "Indigeneity at Documenta 14". *First American Art*, no. 17, pp. 28-35.
- Guerra, Maurizio (a cura di). 2001. "L'immagine della natura nella fisica contemporanea". Werner Heisenberg. *Le arti nell'età della tecnica*. Milano, Mimesis, pp. 29-41.
- Niño Murcia, Carlos. 2015. *Territorio chamánico*. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Programa *Selva Cosmopolítica*. Disponibile in: <http://patrimoniocultural.bogota.unal.edu.co/menu-principal/museo-de-arte/programa-selva-cosmopolitica.html> [Accesso il 10/02/2022].
- Roca, José. 2017. "Abel Rodríguez". Quinn Latimer, Adam Szymczyk, editori. *Documenta 14: Daybook*. Monaco di Baviera, Prestel.
- Roca, José. 2012. "Miler Lagos". *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, vol. 15, Luglio - Dicembre, pp. 11-14. Disponibile in: [https://issuu.com/publicacionesfaciso/docs/revista\\_antipoda\\_no\\_15/25](https://issuu.com/publicacionesfaciso/docs/revista_antipoda_no_15/25) [Accesso il 13/06/2022].
- Sáez de Ibarra, María Belén (a cura di). 2014. *Selva Cosmopolítica* (cat.exp), Bogotá, Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia (ottobre, 2014 - dicembre, 2014). Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2010. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires, Katz Editores.