



**Citation:** Amorós Hormazábal, R. A. (2025) Ecologia e arte contemporanea in America Latina: uno sguardo critico attraverso la pittura e la Land Art. *Quaderni Culturali IILA* 7: 117-126. doi: 10.36253/qciila-3419

**Received:** March 17, 2025

**Accepted:** March 31, 2025

**Published:** November 1, 2025

© 2025 Author(s). This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata.

**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:**

RAAH: 0000-0002-0466-0087

## Ecologia e arte contemporanea in America Latina: uno sguardo critico attraverso la pittura e la Land Art

### Ecology and contemporary art in Latin America: a critical view throughout painting and Land Art

RAÚL ARMANDO AMORÓS HORMAZÁBAL

*Accademia di Belle Arti di Carrara, Italia*  
[raulamoros@libero.it](mailto:raulamoros@libero.it)

**Abstract.** This article analyzes the artistic experiences of the Argentine visual artist Alejandro Teves and the Cuban painter Víctor Manuel Ojeda Collado in relation to the current Latin American ecological overview. From Robert Smithson's perspective, contemporary art can promote a critical message that fosters an interdisciplinary debate on the consequences of natural resource extraction and industrialization on the environment. In this way, the desert and the Andes Mountains become unique and original settings where the reflections shared by these artists converge. This research aims to identify the aesthetic correspondences between painting and Land Art, presenting them as creative, valid, and contemporary tools for rethinking ecological impact in the Anthropocene.

**Keywords:** Argentina, Cuba, Land Art, lithium, Andes Mountains, site-specific.

**Resumen.** El presente artículo analiza las experiencias artísticas del artista visual argentino Alejandro Teves y del pintor cubano Víctor Manuel Ojeda Collado en relación con el actual panorama ecológico latinoamericano. Desde la perspectiva de Robert Smithson, el arte contemporáneo puede promover un mensaje crítico que permite generar un debate interdisciplinario sobre las consecuencias de la extracción de recursos naturales o la industrialización en el medio ambiente. De este modo, el desierto o la Cordillera de los Andes se convierten en escenarios inéditos y originales donde abrevan las reflexiones que comparten los artistas en cuestión. La investigación realizada intenta constatar las correspondencias estéticas entre la pintura y el Land Art las cuales se presentan como creativas herramientas válidas y actualizadas para repensar el impacto ecológico en el Antropoceno.

**Palabras clave:** Argentina, Cuba, Land Art, litio, Cordillera de los Andes, site-specific.

INTRODUZIONE<sup>1</sup>

A cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta nell'arte contemporanea si registra una critica crescente verso alcuni modelli ereditati da una tradizione ormai passata. I movimenti come la Land Art, la Performance o la Body Art ripensano in modo radicale lo spazio in cui l'arte viene esposta o creata, andando così oltre i confini della galleria e del museo.

Gli artisti appartenenti a queste correnti cominciano a prendere in considerazione il mondo naturale come protagonista delle loro azioni collettive e individuali e questo comporta un mutamento radicale nel loro *modus operandi*: la volontà di "ridefinire" i parametri artistici porta non solo ad un utilizzo inedito e creativo dei materiali, ma anche ad un evidente rifiuto del sistema museale dell'epoca.<sup>2</sup> La Land Art, in modo specifico, ha saputo mettere in risalto problematiche ambientali legate a politiche estrattive, allo sfruttamento delle risorse naturali o a una rischiosa antropizzazione dello spazio naturale.

Nelle file della Land Art artisti come Michael Heizer, Nancy Holt, Walter De Maria o Robert Smithson – che teorizza in maniera esaustiva le prime azioni del movimento in relazione a discipline e concetti come filosofia, entropia<sup>3</sup> o geologia –, cominciano ad operare in spazi naturali remoti, allontanandosi dalle grandi metropoli, simbolo dell'inarrestabile progresso industriale che gli Stati Uniti sperimentano, e trovando in aree incontaminate una possibilità inedita di genuina creazione. Gli artisti "pionieri" scelgono materiali insoliti per realizzare i loro lavori: pietre, relitti, acqua, ed altri effimeri come legno o colla, cominciano ad essere considerati parte fondamentale del processo estetico.

Lo spazio che ospita le opere viene ripensato in maniera radicale: i deserti del sudovest statunitense diventano un luogo senza tempo che offre le condizioni necessarie per sviluppare un'azione artistica, un'installazione passeggera o un'opera *site-specific* non necessariamente effimera; come anche la possibilità concreta di manifestare la trascendenza dell'arte, il suo carattere sublime, attraverso incisioni o asportazioni monumentali, azioni che mettono comunque in risalto la finitezza umana di fronte all'immensità della natura. A riguardo, Smithson afferma:

«The desert is less "nature" than a concept, a place that swallows up boundaries. When the artist goes to the desert he enriches his absences and burn off the water

(paint) on his brain. The slush of the city evaporates from the artist's mind as he installs his art. Heizer's "dry lakes" become mental maps that contain the vacancy of Thanatos. A consciousness of the desert operates between craving and satiety.» (Flam, 1996, pp. 109,110).

Il deserto, dunque, assume un significato sia estetico che filosofico, diventando un "terreno" fertile per lo sviluppo di progetti. Gli artisti latinoamericani Alejandro Teves<sup>4</sup> e Victor Manuel Ojeda Collado<sup>5</sup>, sembrano utilizzare questo paesaggio come spazio alternativo alle modalità espressive tradizionali, soprattutto con l'obiettivo di diffondere un messaggio che riguarda particolarmente l'odierna condizione ecologica di alcune zone dell'America Latina, dovuta alla presenza massiccia di fabbriche in territori inalterati e impreparati a sostenere attività e iniziative industriali.

## SPECIFICITÀ DEL PAESAGGIO NELL'AMBITO DELL'ARTE CONTEMPORANEA

Dopo la Seconda Guerra mondiale si mettono in moto le grandi industrie metallurgiche, siderurgiche e tecnologiche che non potevano prescindere dalle risorse minerarie presenti nel sottosuolo. L'inarrestabile industrializzazione porta ad una accelerazione dello sfruttamento del territorio che inizia ad alterare il paesaggio naturale, questa volta però, in modo irreversibile.

Tra le soluzioni di carattere operativo che ispirano agli artisti del periodo e propongono un rapporto diverso con il mondo naturale, possiamo annoverare anche le opere gestuali che implicano il semplice atto di camminare o di spostare elementi del paesaggio, come pietre, rocce o pezzi di legno. Uno dei fautori di queste ultime, ma non meno importanti azioni, è Richard Long, la cui influenza nella Land Art ha contribuito a creare un dibattito interno relativo alle strategie da utilizzare. In questo senso, è utile sottolineare che la spettacolarità e monumentalità delle quali godevano i primissimi lavori dei *land artists*, spesso hanno portato a una deturpazione eccessiva dello spazio scelto.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Alejandro Teves (San Salvador de Jujuy, 1975). Instagram: @teves\_alejandro. Molte delle informazioni e delle citazioni riportate sono tratte dall'intervista scritta realizzata dall'autore all'artista utilizzando servizio di posta elettronica nel mese di marzo 2024.

<sup>5</sup> Víctor Manuel Ojeda Collado (Mayabeque, 1990). Instagram: @victor-manuelgogh. Molte delle informazioni e delle citazioni riportate sono tratte da due interviste scritte, realizzate dall'autore all'artista utilizzando servizio di posta elettronica, nel mese di ottobre 2021, in occasione della tesi di dottorato, e nel mese di gennaio 2025.

<sup>6</sup> I lavori di Richard Long, meno invasivi dei lavori della prima generazione di *land artists*, si configurano come solitarie camminate attraverso il paesaggio naturale, spostamenti e composizioni di pietre per formare grandi cerchi, testi evocativi e fotografie che servivano per documentare

<sup>1</sup> Si ringrazia gli artisti Victor Manuel Ojeda Collado e Alejandro Teves per la disponibilità e collaborazione.

<sup>2</sup> Per approfondire il concetto del *White Cube* si veda O'Doherty, 1976.

<sup>3</sup> Per lo studio dell'entropia nell'ambito della Land Art si veda Flam, 1996.

Del resto, la problematica e confusa situazione degli anni Sessanta e Settanta viene palesata anche nel crescente numero di film che rappresentano diverse e ipotetiche società in crisi. Ne sono un esempio: *Night of the Living Dead* (1968), *Planet of the Apes* (1968), *Easy Rider* (1969) e *Zabriskie Point* (1970). L'autrice Anne Bramwell, riferendosi al film *Easy Rider*, ha evidenziato:

Something significant about the 1960s experience lies behind this, once the Rousseauist trappings have been stripped off. It embodies several of the themes that were to dominate fully fledged American environmentalism during the 1970s and 1980s. There is the dream of the innocent wilderness with free and healthy sex thrown in; the self-pitying identification with apocalypse; the anarchic undertones; and finally the sense of death and regeneration that has characterised the radical movements of our century (Bramwell, 1994, pp. 41,42).

Quando la curatrice e fondatrice del Museum of Modern Art PS1, una delle istituzioni più importanti degli Stati Uniti dedicate all'arte contemporanea, Alanna Heiss, fa ritorno a New York nel 1970, dopo aver vissuto per un periodo a Londra, descrive il panorama americano, affermando: «The landscape of America as consisting of "the Manson murders, the moon landing and the Vietnam War"» (Heiss, 1992, p. 5).

Gli ultimi anni della decade vedono la progressiva diffusione di una paura generalizzata, dovuta alla presa di coscienza di quel che era capace di fare l'uomo ai danni della natura. La minaccia che esplodesse un eventuale conflitto nucleare, che sarebbe stato devastante per l'intera umanità, comincia ad essere vista come una possibilità reale e vicina. Molte opere del periodo appartenenti alla Land Art, infatti, illustrano i timori per un'imminente catastrofe: questi lavori si basano su cancellazioni, buchi scavati nella terra, dislocazioni di vario genere e incisioni sul terreno. Si trattava pertanto di interventi perlopiù destinati a scomparire o disintegrarsi con il passare del tempo. Michael Heizer, che partecipa attivamente nei primi anni del gruppo, dichiara: «I started making this stuff in the middle of the Vietnam War. It looked like the world was coming to an end, at least for me. That's why I went out in the desert and started making things in dirt» (Heizer, 1990, p. 11).

Alcuni anni dopo, Heizer propone un altro ragionamento su alcune sue opere evidenziando come, nonostante il mondo fosse cambiato, egli continuasse a mettere in risalto lo sguardo pessimistico sul futuro e lo spirito apocalittico degli inizi della Land Art. In un'intervista

realizzata da Julia Brown nel 1983, afferma: «Part of my art is based on an awareness that we live in a nuclear era. We're probably living at the end of civilization.» (Brown, 1984, p. 31).

Non è un caso dunque, che la mostra fondazionale del gruppo, nel mese di ottobre 1968 presso la Dwan Gallery a New York, si sia intitolata *Earthworks*,<sup>7</sup> parola che evoca non solo i monumentali progetti realizzati direttamente sul terreno, ma fa anche riferimento al romanzo fantascientifico dello scrittore inglese Brian W. Aldiss che segna, in un certo senso, la carriera artistica di Robert Smithson.

Un esempio della trasformazione del territorio come conseguenza dell'azione industriale è il saggio *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, dove Smithson narra un viaggio realizzato nel 1967 da New York a Passaic, soffermandosi sul tragico fascino della periferia abbandonata e il passato industriale del luogo. Attraverso fotografie, l'autore descrive alcune strutture dismesse e consumate dal tempo che vengono valorizzate esteticamente come fossero monumenti. Durante il racconto, l'artista evoca il libro di Aldiss, paragonando il decadente e abbandonato sobborgo cittadino al futuro apocalittico ipotizzato nel libro:

I read the blurbs and skimmed through *Earthworks*. The first sentence read, "The dead man drifted along the breeze". It seemed the book was about a soil shortage, and the *Earthworks* referred to the manufacture of artificial soil. The sky over Rutherford was a clear cobalt blue, a perfect Indian summer day, but the sky in *Earthworks* was a "great black and brown shield on which moisture gleamed" (Flam, 1996, p. 69).

Il romanzo distopico di Brian W. Aldiss *Earthworks*<sup>8</sup> è ambientato in un futuro post-apocalittico quando, la sovrappopolazione e la mancanza di risorse naturali – ormai esaurite a causa dal consumismo sfrenato di un passato non molto lontano –, portano gli abitanti della Terra a lottare per la loro sopravvivenza con ogni mezzo possibile. Il filo narrativo si dipana tra una sensazione onnipresente di disperazione e fame, campi coltivati avvelenati, terreni inquinati e una società divisa gerarchicamente dove convivono gruppi criminali, proprietari terrieri, viaggiatori nomadi e robot. Da un lato la distopia di Aldiss ci porta a riflettere sulle ragioni che por-

<sup>7</sup> I primi interventi effimeri del gruppo venivano chiamati *Earthworks*, si pensi a *Double Negative* (Moapa Valley, 1970) o *Dissipate* (Black Rock Desert, 1968) di Michael Heizer oppure a *Las Vegas Piece* (Tula Desert, 1969) o *Cross* (Mojave Desert, 1969) di Walter De Maria.

<sup>8</sup> In Italia *Earthworks* è stato pubblicato come Brian W. Aldiss, *Il mio mondo bruciato*, edizioni La Tribuna, collana Galassia, n. 68, 1966. In Spagna e Latinoamérica invece come Brian W. Aldiss, *Un mundo devastado*, Edhasa, Barcelona, 1978.

l'esperienza. Nel 1972 l'artista viaggiò in Sudamerica e fece il celebre *A Circle in the Andes*, un cerchio creato ai piedi delle Ande, costruito utilizzando pietre rocciose che trovò nelle vicinanze del luogo scelto.

tarono la civiltà rappresentata a trovarsi nelle condizioni descritte; dall'altro si evidenzia una chiave di lettura che sollecita il dibattito attuale sulle possibili conseguenze della produzione industriale mondiale.

#### PITTURA E LAND ART: DUE SGUARDI LATINOAMERICANI A CONFRONTO

Partendo dalla suggestione del paragone tra la pittura e la Land Art che Irvin Sandler<sup>9</sup> brillantemente enfatizza quando parla della ricerca del sublime, con mezzi diversi, di Rothko e di alcuni *land artists*; oppure dall'approccio di Heizer o Smithson nei confronti del paesaggio e della gestualità dell'espressionismo astratto di Pollock o De Kooning; possiamo proporre una riflessione sugli stessi temi in un contesto latinoamericano. In questo senso, è possibile dimostrare una costante condivisa tra i lavori del pittore cubano Victor Manuel Ojeda Collado e le opere monumentali dell'artista argentino Alejandro Teves, le quali incarnano una critica ecologica contemporanea che sembrano trovare le loro radici nelle esperienze artistiche citate in precedenza.

Il progetto *Parque Arte de la Tierra*,<sup>10</sup> probabilmente il lavoro più significativo di Teves, situato a più di 3.000 metri di altitudine, in una zona delle *Salinas Grandes* della provincia di Jujuy, nell'estremo nord delle Ande argentine, è un valido modello artistico (Fig. 1) per avvicinarsi alle teorie proposte dalla Land Art e realizzare una fruizione consapevole nell'ambito di un'arte latinoamericana che si trova a fare i conti con l'attuale situazione ambientale della regione.

Non è un caso che l'artista abbia scelto questa zona per realizzare il progetto: la recente storia geologica della Cordigliera delle Ande in Argentina è legata a uno sfruttamento del suolo poco compatibile con l'equilibrio naturale e sociale del territorio. In particolare, la storia culturale e politica della provincia di Jujuy ha dovuto, negli ultimi anni, fare i conti con la presenza di litio nel sottosuolo locale e le conseguenze ambientali di tale azione estrattivistica:

Ante esta situación numerosas comunidades originarias de la Puna Jujeña han manifestado su malestar ya que – según estas – no se han respetado sus derechos propios. Denuncian que el modo en que se opera la explotación del litio hace caso omiso no solo de las leyes internacionales, nacionales y provinciales sino y sobre todo a su concepción sobre la naturaleza. Nos referimos a que las tierras, las aguas, los vientos, los seres humanos, los animales, las



**Figura 1.** Alejandro Teves, *Parque Arte de la Tierra*, Ande argentine, provincia di Jujuy, 2023. Fotografia di Natalia Romero.

plantas, entre otras entidades, son concebidas de manera diferente por parte de las comunidades originarias a las sostenidas por los actores que explotan y regulan la explotación del litio (Enriquez, 2019, pp. 60, 61).

Nell'attualità questo metallo rappresenta uno dei pilastri della transizione ecologica ed è anche una delle principali materie prime di quella che possiamo definire una rivoluzione digitale senza precedenti. La conclamata e inarrestabile diffusione dei dispositivi elettronici, come smartphone, tablet o laptop e in minor misura batterie, pannelli solari e altri apparecchi industriali, ha portato a una vera e propria corsa all'antico e polifunzionale minerale. Il risultato? Lo sviluppo delle nuove energie rinnovabili causa nella regione un impatto ecologico che rappresenta una sfida da risolvere e superare nel futuro prossimo per le nuove generazioni. In linea con questa affermazione, Enriquez dichiara:

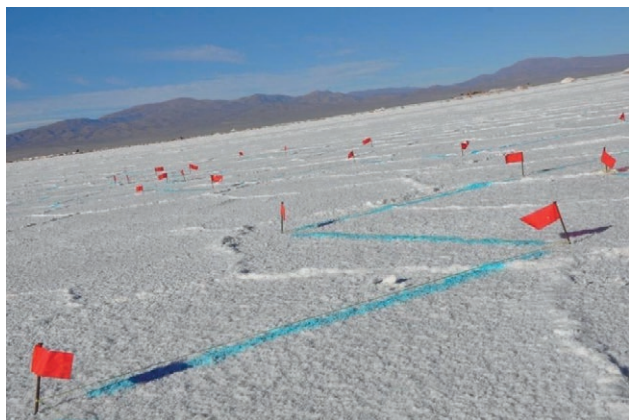
Como se deja ver, la percepción sobre la explotación minera del litio en la provincia de Jujuy responde a cosmovisiones mercantilistas sobre la naturaleza que propugnan un neoextractivismo fundado no solo en un antropocentrismo fuerte, intentando ser una ética ambiental interhumana, sino también a filosofías eurocéntricas instauradas en tiempos de la conquista americana. Ante ello es posible contraponer una mirada distinta sobre el ecosistema, esto es, una cosmovisión andina propia de las comunidades originarias afectadas por la explotación del valioso mineral (Enriquez, 2019, 72).

L'opera di Teves è composta da quattro interventi (Fig. 2) che sembrano emergere da un "bianco deserto di sale", collegati da un canale dove scorre acqua limpida e trasparente che porta lo spettatore alla *Chacana* o

<sup>9</sup> Sull'argomento si veda Irving, 1988, in particolare, pp. 346-347.

<sup>10</sup> Riguardo il progetto di Land Art *Parque Arte de la Tierra*, si veda Amorós Hormazábal, 2024.





**Figura 2.** Alejandro Teves, *Parque Arte de la Tierra*, particolare, Ande argentine, provincia di Jujuy, 2023. Fotografia di Natalia Romero.

Croce andina, la figura che conclude l'esperienza estetica (Fig. 3).

L'azione dell'artista non è una semplice testimonianza visiva che allude a uno sguardo ecocritico sull'impatto ambientale causato dall'estrazione mineraria, ma rappresenta anche la possibilità di capire e avvicinarsi al mondo delle culture indigene locali:

Busco espacios de imponente marco natural que de antemano predisponen al espectador a una experiencia fuera de lo ordinario, creo en la existencia de la Pachamama, como el único Dios vivo y presente en esta tierra. Tengo la certeza, de que en estos sitios, donde la naturaleza se manifiesta con espectacularidad, es donde la Pachamama está más presente (Teves, 2024).

Così come i geoglifi del deserto di Nazca, l'opera *Parque Arte de la Tierra* è stata concepita in un'area fino ad ora inviolata, dove la natura si manifesta con tutta la sua potenza, senza l'uso di elementi esterni o artificiali per le strutture, ma soltanto incisioni sul terreno salmastro (Fig. 4).

Con il paesaggio di Nazca si condivide anche la stessa dinamica visiva: si viene a conoscenza dei dati attraverso la contemplazione dall'alto, come se la superficie desertica fosse una tavola da disegno, priorizzando la possibilità di vedere le opere dall'alto, perchè non sono state pensate a misura d'uomo. Rispetto a ciò Teves racconta:

El arte se presenta como un organismo vivo que crece en diferentes direcciones y que también se ve afectado por su contexto, la ecología, los mercados, las nuevas tecnologías. Es tarea de los artistas y teóricos del arte ir explorando y registrando estos nuevos espacios que se van generando en los límites del arte, como el Land art o site-specific, en este caso (Teves, 2024).



**Figura 3.** Alejandro Teves, *Parque Arte de la Tierra*, particolare, Ande argentine, provincia di Jujuy, 2023. Fotografia di Natalia Romero.



**Figura 4.** Alejandro Teves, *Parque Arte de la Tierra*, Ande argentine, provincia di Jujuy, 2023. Fotografia di Natalia Romero.

Si avverte l'esigenza dell'artista di scoprire e di provare, per esperienza diretta, spazi alternativi, in questo caso le *Salinas Grandes*, e collaborare alla costruzione di un tipo di arte che possa dialogare con il *site*. La sua installazione è stata pensata come un "organismo vivente" che parla al futuro, al pubblico, essa viene interpretata come un monumento alla relazione sacra tra i popoli precolombiani andini e la natura, cioè al sapiente equilibrio che i popoli del passato raggiunsero, al punto di sviluppare grandi centri abitati senza alterare eccessivamente il paesaggio circostante. Considerando questa cosmovisione andina, Enríquez racconta:

Esta noción hace de la naturaleza una vivencia comprendida como existente, como lo que posee vida y que, por ello, posee condición similar a la de los seres humanos. Así, el hombre no es dominador, conquistador, explotador de la naturaleza, sino que es ese otro que vive en comunión y contemplación, como hijo. De aquí que, considerada como su otro, es decir, como aquella que históricamen-

te se hace casa acogedora y protectora del hombre, se presenta a la naturaleza en un vínculo dialógico. Estas miradas sobre la naturaleza que trascienden a la problemática sobre la explotación minera del litio permiten comprender la oposición al accionar actual en la Puna Jujeña (Enriquez, 2019, 73).

Questo modo di capire, rispettare e preservare l'ambiente viene accuratamente descritto nell'ultima "vasca" dell'opera: la *Chacana*, simbolo fondamentale della cosmovisione andina che, in questo caso, diventa una sorta di bussola per navigare nel mare del mondo post-moderno e anche un crocevia tra il mondo spirituale e quello terreno, che ci aiuta a camminare, riflettere sul nostro ruolo nel ciclo della vita e soprattutto a scoprire l'unione con l'Universo. In relazione a quanto appena menzionato, Teves dichiara:

[...] En el centro de la espiral, llegamos a la figura de una cruz Chacana que simboliza, para la cosmovisión andina, el punto de encuentro entre el ser humano y el vasto universo, es donde se vive la realidad misma, es el cruce del tiempo y el espacio a través de su eje. Así, predisponemos a las personas que recorren la obra a un viaje introspectivo de autoconocimiento y a estrecharse con la naturaleza. Todo esto tiene un marco natural: el de las Salinas Grandes de la provincia de Jujuy, Argentina. Uno de los desiertos de sal ubicados a mayor altura e importantes de la región. Aquí, la naturaleza fuerte e inclemente, ubica rápidamente al hombre en su pequeñez y finitud frente a la misma (Teves, 2024).

In questo modo il fruitore può comprovare la magnitudine reale di questi tracciati, vivendo un'esperienza fenomenologica all'interno di un paesaggio inedito e naturale, ed è proprio questo approccio innovativo che può destare una consapevolezza maggiore e fondata nei confronti della questione ecologica: Teves crea un vero e proprio *turning point* dato che non solo si allontana dal mondo moderno, ma anche dai vecchi riferimenti artistici, prescindendo dai pilastri dei musei e gallerie. A questo punto, consideriamo importante valutare e soffermarsi sulla necessità di luoghi inediti dove poter esporre, presentare e diffondere progetti come *Parque Arte de la Tierra*. A riguardo Denys Ryout sottolinea:

Ora, per essere riconosciute come opere, realizzazioni di questo tipo devono integrarsi, in un modo o nell'altro, con il mondo dell'arte, prendervi posto, a dispetto di un allontanamento geografico irriducibile quanto il loro scarto concettuale. Esporle nelle gallerie e nei musei parve indispensabile, anche per poter riuscire a raccogliere i capitali finanziari necessari alla realizzazione di progetti tanto dispendiosi e totalmente "gratuiti", che non avrebbero mai trovato il minimo sostegno finanziario fuori dai

circuiti artistici [...] Quando l'opera è così effimera come il disegno di un tornado tracciato nel cielo grazie alla scia di fumo lasciata da un aereo a reazione (Dennis Oppenheim, *Whirlpool Eye of the Storm*, 1973), unicamente la fotografia può eternare l'evento (Ryout, p. 259, 2002).

Così come la prima generazione di *land artists*, Teves e Ojeda sembrano sentire la necessità di evocare un ipotetico futuro apocalittico. Questo rapporto sensibile con la natura si può rilevare ancora una volta in un'opera come *Spiral Jetty* di Smithson, costruita sulle rive del Great Salt Lake, ecosistema trasformato irreversibilmente dal passato industriale al punto di farlo apparire, agli occhi dell'artista, un mondo devastato. Smithson, sottolinea:

Old piers were left high and dry. The mere sight of the trapped fragments of junk and waste transported one into a world of modern prehistory. The products of a Devonian industry, the remains of a Silurian technology, all the machines of the Upper Carboniferous Period were lost in those expansive deposits of sand and mud (Flam, 1996, pp. 145, 146).

È evidente quindi che questa spirale artistica, i dipinti di Ojeda e i *site-specific* di Teves, affondano le loro radici nell'analisi di culture precolombiane: nella stessa maniera in cui Jackson Pollock era interessato ai pittori-sciamani Navajo e Hopi, che creavano disegni di mandala e figure antropomorfe sul terreno, lasciando scivolare e cadere dalle loro mani diversi tipi di polvere e sabbia colorata; Smithson raccoglie il messaggio di rispetto e comunione che questi e altri indiani del continente avevano con il resto del mondo:

The rituals that Pollock discovered in Hopi religion and Navaho sand painting exist also in the outskirts of New York City. Penitential fires are built on Halloween in the dim regions of the suburbs, burning inside the rotting Jack-o'-Lantern with glowing hollow eyes, nose, and mouth (Flam, 1996, p. 320).

E ancora:

I moved to New York in 1957, right after I got out of the Army. Then I hitchhiked all around the country. I went out West and I visited the Hopi Indian Reservation and found that very exciting. Quite by chance, I was privileged to see a rain dance at Oraibi (Flam, 1996, p. 280).

Nell'eterogeneo e inesauribile panorama dell'arte contemporanea latinoamericana, la pittura riesce ancora a stupirci, ergendosi a manifesto del dibattito sull'odierna condizione umana e il suo impatto sul mondo naturale. Le opere di Victor Manuel Ojeda Collado, interpre-

tano in modo ineccepibile il complicato binomio tra una natura incontaminata e le conseguenze della nostra civiltà industriale. Nel presente articolo sono state considerate le ultime tre serie dell'artista, le quali si configurano, in maniera paritetica, come il risultato di un prolungato e minuzioso processo di osservazione, studio e ponderazione estetica che ha come protagonista il paesaggio.

La prima delle tre serie è *Maquinaria*, che rappresenta un viaggio verso una dimensione sospesa tra un passato altamente industrializzato e antropizzato e un futuro ignoto (Fig. 5).

Attraverso le sue tele, Ojeda presenta significativi elementi tecnici dell'ingegno umano: pannelli di comando e di controllo, motori di macchine e aerei, ingranaggi idraulici. La costante? Tutti sistemi in disuso, arrugginiti, abbandonati; testimoni silenziosi di un'umanità probabilmente scomparsa che raccontano una civiltà che ha saputo, o meglio voluto costruire il proprio dominio sul progresso tecnologico a discapito della sostenibilità ecologica. Un eloquente contrasto tra i residui tecnologici inutilizzabili, sovrastati dall'immensità del mondo naturale. L'artista afferma che:

Una máquina es un generador de entropía; esta idea es consecuente con el significado del hombre moderno [...] "*Maquinaria*" sobre todo refleja la energía que existe detrás de la esencia de la modernidad, con una finísima brecha entre el crecimiento humano y la catástrofe [...] Por eso la maquinaria en su más esencial funcionamiento y el reloj, metáfora del tiempo hacen la panacea de la contemporaneidad. El motor complejo en su funcionamiento con las mangueras, engranajes, válvulas y toda la estética de corrosión, grasa y polución que adquiere con el trabajo y los relojes de presión y temperatura a veces al mínimo como apagados o desconectados (Ojeda, 2021).

Si può dedurre che questa serie pittorica, così come le monumentali incisioni di Teves, evidenzia il carattere entropico dell'arte contemporanea.<sup>11</sup> Elementi corrosi dal tempo, ingranaggi arrugginiti, isolamento, periferia e deturpazione fanno anche parte del compendio estetico dei pionieri della Land Art, i quali suggerirono spesso un'originale posizione riguardo al modo di approcciarsi all'entropia, cioè all'aumento di disordine o caos all'interno di un sistema che porta progressivamente a una trasformazione inesorabile degli elementi coinvolti. Alcuni materiali prodotti dall'industrializzazione come vetro, ferro o cemento, sono stati utilizzati come elementi degli interventi artistici dal momento che la loro composizione chimica poteva evidenziare variazioni irreversibili dovute al passare del tempo e agli agenti atmosferici.

<sup>11</sup> Riguardo il concetto di entropia nell'ambito della cultura contemporanea, si veda Arnheim, 1974.



**Figura 5.** Victor Manuel Ojeda Collado, *Turbo*, serie *Maquinaria*, olio su tela, 2019. Fotografia dell'artista.

ci. A titolo di esempio possiamo citare alcuni progetti di Smithsonian come *Asphalt Rundown* e *Glue Pour* entrambi del 1969 oppure *Island of Broken Glass*<sup>12</sup> o *Hypothetical Continents: Cathaysia, Lemuria, Gondwanaland* che rappresenta terre sperdute nel tempo, lontane dalla realtà sociale di quegli anni.<sup>13</sup>

Il contrasto tra la magnificenza dell'ambiente naturale e un elemento simbolo della produzione industriale, come un motore di macchina, si traduce nelle tele di Ojeda nella poetica di un sublime entropico e catastrofico:

Pienso que el paisaje recoge el sentido que tiene la entropía como metáfora, un paisaje es una expresión del tiempo, aunque no deje también de representar un espacio individual en nuestra conciencia, este habita sin sentido

<sup>12</sup> Per realizzare questo progetto, Smithsonian scelse di trasferirsi un paio di mesi in Canada, nella Columbia Britannica, la più occidentale delle province del paese nordamericano. Gran parte dell'isola di Vancouver, luogo scelto per l'intervento, è coperta da una fitta foresta pluviale. L'idea era quella di versare 100 tonnellate di vetro rotto su una piccola isola rocciosa chiamata Miami Islet, al fine di coprirla quasi nella sua totalità, ma cercando di mantenere la sua forma originale per poterla fotografare dall'alto come se fosse una vera e propria mappa di un'isola di vetro sperduta nel tempo e nello spazio. Il progetto fu sospeso a causa di accese proteste e critiche da parte di ambientalisti locali, i quali ne evidenziarono la pericolosità per la fauna locale.

<sup>13</sup> Per approfondire si veda Flam, 1996, in particolare, pp. 196-233.



humano, no hay que ser presencial para saber la constante transformación que en ella ocurre (Ojeda, 2021).

Le tele proposte diventano scene di un passato geologico e industriale che non esiste più, tant'è che i motori e i vari ingranaggi scelti dall'artista hanno una propria storia: si trovano a fare i conti con un presente entropico come nelle opere dei primi *land artists* e quelle di Teves, nelle quali la composizione chimica dei materiali porta lentamente ad un irreversibile mutamento delle forme, dei sistemi. Così, anche se irrecuperabili e inutilizzabili, i motori di Ojeda sono più vivi che mai: ci raccontano di una società vorace che ha esaurito le risorse e quello che ne resta è il risultato raggiunto dalla produzione tecnologica ormai vissuta come esperienza di sola contemplazione meditativa. Descrivendo la serie, il pittore evidenzia: «Esta serie involucra imágenes de maquinarias antiguas en desuso, quebradas por la actividad humana tras el abandono o la sobreexplotación, parte desde la crítica social y existencial donde el foco de atención es la resistencia de estos objetos frente al paso del tiempo» (Ojeda, 2025).

La seconda serie presa in considerazione è *Lugares Vectoriales*, dove il pittore utilizza l'allegoria del mondo minerale e geologico come risorsa principale per creare, tramite forme astratte, ovvero non compatibili con la realtà naturale, scene che rappresentano un contrasto tra l'ambiente e strutture "impossibili": «Esta idea sostiene una interpretación muy relacionada con el Land Art pero desde la pasividad de la pintura y es que en ocasiones se pueden confundir con proyectos para ser realizados como objetos intervenidos en el paisaje pero de los cuales necesitarían una tecnología más ambiciosa» (Ojeda, 2025).

Ogni elemento è il risultato della sensibilità quasi scientifica nei confronti del paesaggio: gli effetti entropici degli elementi cambiano a seconda dal punto di vista di chi osserva (Fig. 6), mentre una forma geometrica richiama al processo di solidificazione, un'altra mette in evidenza l'ossidazione inevitabile del metallo alle intemperie. Fenomeni fisici che l'artista sceglie di approfondire con l'obiettivo di sollecitare l'incontro tra scienza e arte:

Las estructuras de vectores, al igual que las esferas o las distorsiones del paisaje son imágenes que utilizo para crear sensaciones de extrañeza con el propósito de que sean transmisores de esas energías o sentimientos, donde estas leyes que lo constituyen se supeditan a la belleza que permite la propia creación (Ojeda, 2021).

E ancora:

En esencia la mayor motivación de la serie *Lugares Vectoriales* es narrar un fenómeno inmaterial [...]; valiéndome



Figura 6. Victor Manuel Ojeda Collado, serie *Lugares Vectoriales*, olio su tela, 2022. Fotografia dell'artista.

del espacio, la geografía o el lugar, entiéndase como el contexto, entonces puedo usar este lugar desde el placer y a partir de la imaginación para desarrollar un mundo de contemplación abstracto. La interacción del objeto y su contexto también puede ser recíproca (Ojeda, 2021).

Analizzando l'ultima serie, ovvero *Tierra Santa*, si percepisce una vastità inquietante dove la terra si fonde con cieli solcati da luci variabili: soluzioni espressive che dimostrano l'attenta resa pittorica e la volontà di Ojeda di creare una dimensione sospesa tra il reale e un possibile futuro tragico (Fig. 7).

Le distese rocciose assumono un'aura di purezza primitiva, forse legata a una visione indigenista che vede l'uomo, ancora una volta, in armonia con la natura. Questi Eden apocalittici, ci consegnano un messaggio ammonitore: l'uomo ha lasciato la sua impronta dominatrice su una superficie terrestre che continua a esistere nonostante l'invasiva attività del contesto industriale. Mentre la natura permane e resiste, dando luogo a una potenza espressiva che sottende un messaggio di speranza, le civiltà invece svaniscono, alcune rimanendo nella memoria dei popoli, altre cadendo inevitabilmente nell'oblio, dimostrando la transitorietà dell'esperienza umana sulla Terra. Le rocce o sezioni del terreno, crea-





**Figura 7.** Victor Manuel Ojeda Collado, *Pronóstico*, serie *Tierra Santa*, olio su tela, 2025. Fotografia dell'artista.

te da pazienti pennellate, guidano la fruizione delle tele, diventano all'improvviso un tassello di un racconto che dialoga con la maestosità dei paesaggi proposti:

*Tierra Santa* es la serie actual en la que me encuentro trabajando, y recrea paisajes desprovistos de vegetación, animales personas o cualquier indicio de actividad social [...] Pienso que el punto en el que conecta con la temática está en colocar la metáfora del desierto como imagen estratégica para la reflexión, esto me ha permitido expandir la naturaleza conceptual de la propuesta y llegar a temas más profundos de nuestra realidad actual convirtiéndose en una voz activa para problematizar en el tiempo, la migración, la desertificación, la falta de recursos naturales y la perseverancia en medio de las discrepancias (Ojeda, 2025).

## CONCLUSIONI

Le opere di Teves e Ojeda propongono quindi un linguaggio innovativo che documenta i cambiamenti ecologici e, al tempo stesso, dialoga con le problematiche sociali attuali dell'America Latina. Figli di un periodo storico di crisi, instabilità economica,<sup>14</sup> rovesciamenti politici e contestazioni sociali, i due artisti sembrano sentire l'urgenza di trovare nuovi mezzi espressivi per rispondere alle possibili sfide del futuro immediato dando all'arte un ruolo chiave.

Attraverso opere *site-specific* o dipinti ad olio, entrambi gli artisti mettono in discussione il concetto di

spazio: con i tracciati sulla vastità di un "deserto andino di sale" o le lande desolate plasmate sulla tela, mostrano una connessione intrinseca con la Madre Terra e, allo stesso tempo, una forte ecocritica che ci ricorda i paesaggi aridi e brulli del romanzo distopico di Aldiss, nell'ambito di quello che possiamo denominare "fantascienza latinoamericana contemporanea."

La matrice comune che unisce i loro lavori è dunque una ricerca che riflette sulle relazioni fisiche, estetiche e sociali che legano lo spettatore ad un contesto naturale dall'estesa spazialità, come un deserto oppure la Cordigliera delle Ande, ciò che invece li differenzia è il modo in cui si congiungono con il mondo ecologico. La tendenza a creare un rapporto stretto tra le teorie e riflessioni che abbiamo brevemente esposto e la natura circostante, sembra diventare una *conditio sine qua non* per le nuove generazioni di artisti che decidono di misurarsi con il paesaggio. Le incisioni minimaliste realizzate direttamente sulla superficie delle *Salinas Grandes* che costituiscono l'opera *Parque Arte de la Tierra*, rappresentano un'originale contrapposizione estetica e soprattutto simbolica delle piscine artificiali create per l'estrazione di litio nella regione. La stessa analisi vale anche per i dipinti di Ojeda che ci inducono a riflettere su una civiltà che non è presente negli ambienti descritti, eppure ha lasciato tracce del suo operato tramite elementi della produzione industriale. Questi "trofei", oppure simboli dell'ingegno umano, vengono rappresentati come semplici resti decaduti, ossidati o deteriorati di un passato che non tornerà. Il risultato, forse, dell'Antropocene?

In conclusione, questo studio si propone di elencare le specificità artistiche analizzate affinché possano fungere da strumento di riflessione e consapevolezza per affrontare future sfide ambientali.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aldiss, Brian W. 1966. *Earthworks*. New York, Doubleday.
- Amorós Hormazábal, Raúl Armando. 2024. "Parque Arte de la Tierra: entropia, didattica e Land art nella Cordigliera delle Ande". *Papireto*, III, pp. 297-301. <https://doi.org/10.57661/papireto/0330>
- Arnheim, Rudolf. 1974. *Entropia e arte: saggio sul disordine e l'ordine*. Torino, Einaudi.
- Bramwell, Anna. 1994. *The Fading of the Greens: The Decline of Environmental Politics in the West*. New Haven, Yale University Press.
- Brown, Julia, editore. 1984. *Sculpture in reverse*. Los Angeles, Museum of Contemporary Art.
- Enríquez, Armando Damián. 2019. "Acciones y consecuencias de la explotación del litio en Jujuy. Un estu-

<sup>14</sup> Si pensi alla drammatica crisi economica argentina del 2001 oppure al decennale embargo commerciale contro Cuba e tutte le conseguenze che ne derivarono.

dio desde la ecofilosofía”. *Tecnología & Sociedad*, n° 8, pp. 59-76. Disponibile in: <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/9349/1/acciones-consecuencias-explotacion-litio.pdf> [Consultata il 27/01/2025].

Flam, Jack, editore. 1996. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Los Angeles, University of California Press.

Heiss, Alanna. 1992. *And the Mind Grew Fingers: Dennis Oppenheim, Selected Works 1967-90*. New York, Harry N. Abrams.

Heizer, Michael. 1990. *Effigy Tumuli: The Reemergence of Ancient Mound Building*. New York, Harry N. Abrams.

O'Doherty, Brian. 1976. *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space*. San Francisco, Lapis Press.

Ojeda Collado, Victor Manuel. Intervista scritta realizzata dall'autore all'artista in occasione della tesi di dottorato utilizzando servizio di posta elettronica nel mese di ottobre 2021.

Ojeda Collado, Victor Manuel. Intervista scritta realizzata dall'autore all'artista utilizzando servizio di posta elettronica nel mese di ottobre 2021 e gennaio 2025.

Ryout, Denys, 2000. *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*. Torino, Einaudi.

Sandler, Irving. 1988. *American Art of the 1960s*. New York, Harper and Row.

Teves, Alejandro. Intervista scritta realizzata dall'autore all'artista utilizzando servizio di posta elettronica nel mese di marzo 2024.