



Quaderni Culturali IILA

Cultura y crisis ambiental en América Latina

4/2022



IILA - Organizzazione Internazionale Italo-Latino Americana

Antonella Cavallari
Segretario Generale

Gianandrea Rossi
Direttore Esecutivo

Jaime Nualart
Segretario Culturale

Giselle Canahuati
Segretario Socio-Economico

Tatiana Viana
Segretario Tecnico-Scientifico

Paesi Membri IILA

Argentina, Stato Plurinazionale di Bolivia, Brasile, Cile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Haiti, Honduras, Italia, Messico, Nicaragua, Panama, Paraguay, Perù, Repubblica Dominicana, Uruguay, Repubblica Bolivariana del Venezuela





QUADERNI CULTURALI IILA

**Cultura y crisis ambiental
en América Latina**

n. 4 - 2022

Quaderni Culturali IILA

DIRETTORE EDITORIALE / EDITOR-IN-CHIEF

Jaime Nualart
IILA Cultural Secretary

DIRETTORE RESPONSABILE / DIRECTOR

Gianandrea Rossi
IILA Executive Director

EDITORIAL MANAGERS

Chiara Stella Sara Alberti
Universidad de Granada, España

Cristóbal F. Barría Bignotti
Universidad de Chile, Chile

SEGRETERIA DI REDAZIONE / EDITORIAL STAFF

Roberta Forlini
Martina Spagna
IILA Cultural Secretariat

COMITATO EDITORIALE / EDITORIAL BOARD

As of 08 November 2021

Chiara Stella Sara Alberti, *Universidad de Granada, España*
Cristóbal F. Barría Bignotti, *Universidad de Chile, Chile*
Joaquín Barriendos, *Instituto Nacional de Bellas Artes, México*
Gabriele Bizzarri, *Università di Padova, Italia*
Jesús Garcés Lambert, *film maker, México*
Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Universidad de Granada, España*
Mario Sartor, *Università di Udine, Italia*
Stefano Tedeschi, *Sapienza Università di Roma, Italia*

COMITATO SCIENTIFICO / SCIENTIFIC BOARD

As of 08 December 2021

Guadalupe Álvarez de Araya, *Universidad de Chile, Chile*
Antonio Arévalo, *independent curator, Chile*
Sarah Bak-Geller, *Universidad Nacional Autónoma de México, México*
Anna Boccuti, *Università di Torino, Italia*
Gloria Cortés Aliaga, *Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile*
Dafne Cruz Porchini, *Universidad Nacional Autónoma de México, México*
José de Nordenflycht Concha, *Universidad de Playa Ancha, Chile*
Francesca Gallo, *Sapienza Università di Roma, Italia*
Héctor Perea, *Universidad Nacional Autónoma de México, México*
Juan Ricardo Rey Márquez, *Universidad Tres de Febrero, Argentina*
Renata Ribeiro dos Santos, *Universidad de Oviedo, España*
Elena Ritondale, *Universitat de Barcelona, España*
Ismael Sarmiento Ramírez, *Universidad de Oviedo, España*
Silvana Serrani, *Universidade Estadual de Campinas, Brasil*

Published by

Firenze University Press – University of Florence, Italy
Via Cittadella, 7 - 50144 Florence - Italy
<http://www.fupress.com/rse>

Copyright © 2022 Authors. The authors retain all rights to the original work without any restrictions. Open Access. This issue is distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY-4.0) which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided you give appropriate credit to the original author(s) and the source, provide a link to the Creative Commons license, and indicate if changes were made. The Creative Commons Public Domain Dedication (CC0 1.0) waiver applies to the data made available in this issue, unless otherwise stated.

Immagine di copertina: Alexander Pilis, *Architecture Parallax: My Upside-Down World*. Dalla serie *Metropolis: São Paulo, Brazil*, 1986-2019.

L'impegno dell'IILA per lo sviluppo sostenibile è prioritario e assolutamente trasversale a quasi tutte le nostre iniziative, trattandosi di una responsabilità condivisa da tutti i suoi ventuno Paesi membri.

Esempio concreto di questo impegno è il progetto **"Economia Circolare e Città Verdi"**, nato per promuovere lo sviluppo urbano sostenibile nelle città dell'America Latina attraverso la condivisione delle conoscenze e delle risposte che adeguate politiche pubbliche possono e devono dare alle sfide comuni. Oltre alla creazione di un'apposita piattaforma (<https://iila-economia-circolare-citta-verdi.it/>) in cui mantenere vivo il dibattito e lo scambio di informazioni, IILA sta anche realizzando progetti concreti, piccole "vetrine" di buone pratiche, che a loro volta si nutrono degli stimoli emergenti da un ampio panorama di attività, comprese quelle di carattere culturale: mostre tematiche, dibattiti, contributi scientifici.

Anche il progetto editoriale dell'IILA **"Quaderni Culturali"**, giunto al suo quarto fascicolo, contribuisce quindi alla riflessione sui grandi temi della crisi climatica e ambientale globale, in particolare sul rapporto tra l'essere umano e la natura, declinato nel pensiero critico di artisti, letterati, fotografi, storici, antropologi, intellettuali latinoamericani e non.

Nella sua nuova veste digitale e più ecosostenibile, resa possibile grazie al supporto tecnico di **Firenze University Press**, **"Quaderni Culturali" #4**, dedicato al tema **"Cultura e crisi ambientale in America Latina"**, mostra

come la Regione latinoamericana sia terreno fertile per una discussione su temi che riguardano non solo la crescita economica, la transizione ecologica, la trasformazione del paesaggio, la pressione sull'ecosistema naturale e il relativo adattamento delle popolazioni, ma anche e soprattutto su **temi culturali, storici e antropologici correlati alla crisi** e alla sfida ineludibile per garantire il futuro dell'umanità.

La rivista **"Quaderni Culturali"** diventa ancora una volta uno spazio nel quale poter ascoltare opinioni, riflessioni, idee, osservazioni, suggerimenti e arricchire così lo scambio interregionale, coerentemente con il ruolo di ponte tra Italia e America Latina che l'IILA svolge da più di 50 anni.

Un sentito ringraziamento agli *editorial managers* della rivista Chiara Alberti e Cristóbal Barría Bignotti per il loro inesauribile entusiasmo nel portare avanti questo progetto editoriale e ai curatori del fascicolo **"Cultura e crisi ambientale in America Latina"** per il loro rigoroso approccio interdisciplinare, che conferisce maggior prestigio alla rivista: Joaquín Barriandos (Istituto Nacional de Bellas Artes), Gabriele Bizzarri (Università degli Studi di Padova), Stefano Tedeschi (Sapienza Università di Roma).

Buona lettura!

Antonella Cavallari
Segretario Generale IILA



Citation: Joaquín Barriendos, Gabriele Bizzarri, Stefano Tedeschi (2022) Cultura y crisis ambiental en América Latina. *Quaderni Culturali IILA* 4: 5-7. doi: 10.36253/qciila-2057

Received: July 15, 2022

Accepted: September 15, 2022

Published: December 15, 2022

Copyright: © 2022 Joaquín Barriendos, Gabriele Bizzarri, Stefano Tedeschi. 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:

JB: 0000-0002-9034-6990

GB: 0000-0001-9835-9449

ST: 0000-0001-8753-3536

Introducción: Cultura y crisis ambiental en América Latina

JOAQUÍN BARRIENDOS¹, GABRIELE BIZZARRI², STEFANO TEDESCHI³

¹ Instituto Nacional de Bellas Artes de México

² Università di Padova

³ Sapienza Università di Roma

joaquinbarriendos@comunidad.unam.mx; gabriele.bizzarri@unipd.it; stefano.tedeschi@uniroma1.it

La gravedad de las crisis ambientales globales y su impacto en el continente americano han provocado una renovada atención hacia la relación sobre la presencia del género humano en el ambiente natural. El pensamiento y las artes latinoamericanas han producido obras de gran relevancia, en diálogo con movimientos parecidos presentes en el resto del mundo, con el objetivo de conjugar la reflexión con acciones políticas y sociales ya presentes en muchas regiones latinoamericanas. Este número de *Quaderni Culturali* quiere ofrecer un conjunto de textos críticos para mostrar cómo el arte, en su conjunto, ha respondido a la necesidad de reconfigurar la relación entre creación artística, pensamiento crítico y medio ambiente. Los artículos seleccionados cubren una amplia gama de temáticas y áreas culturales, con una especial atención hacia la materialidad de las problemáticas ambientales.

En su artículo Paula Aguilera describe las obras de cuatro artistas contemporáneos, tres de ellos colombianos, cuya producción simbólica expresa las complejas y dialécticas relaciones entre el ecosistema amazónico y el mundo urbanizado, con la intención de superar los enfoques dicotómicos y resaltar, en cambio, las reciprocidades e interdependencias. El primer foco de atención es sobre Ursula Biemann (1955), artista suiza que utiliza un enfoque etnográfico para entrar en la intimidad con los pueblos indígenas y entender sus cosmovisiones. El artículo se centra en el proyecto *Devenir Universidad*, en el que estudiantes de la ETH de Zúrich, la Universidad Pontificia de Bogotá y representantes de la población Inga del Cauca colombiano se interrogan sobre el sentido y la utilidad de una Universidad en el corazón de la Amazonia colombiana. Este proyecto se presenta en detalle en el artículo “The Forest as a Field of Mind” que la propia Biemann ha publicado en este mismo número de la revista. El segundo artista analizado es Abel Rodríguez (1946), “sabio” del pueblo Nonuya, que destaca por su extraordinaria capacidad para representar la biodiversidad amazónica mediante el uso de refinadas técnicas artísticas. En este caso, la clave de la reciprocidad reside en la biografía y la sensibilidad del artista, que media la cultura ancestral

indígena de la que está impregnado a través de un código estético comprensible a nivel universal. En la poética visual de Jonier Marin (1946), el tercer artista analizado en el artículo, el encuentro entre el mundo urbanizado y la Amazonia se produce, en cambio, en el nivel del arte conceptual “concreto”, como lo define el autor, ya que supera la habilidad manual del artista y propone el objeto como símbolo en sí mismo. Un ejemplo de ello es la obra *Hylea*, una instalación que consiste en una superficie de tierra seca con la huella de un neumático y en la parte superior una guirnalda de plumas de arará, un ave amazónica vinculada a la prosperidad. Finalmente, la obra de Miler Lagos (1973), intercepta la relación entre lo moderno y lo amazónico a través del dispositivo, a la vez simbólico y temporal, del árbol. Un ejemplo de ello es la obra *Los árboles que nacieron antes de Cristo en las orillas del río Amazonas*, inspirada en las fichas ilustrativas y científicas de un botánico de principios del siglo XIX: el asombro ante el origen milenarista de la flora amazónica se reproduce en una obra que recrea las líneas de la corteza de los árboles a través de una escultura de papel comprimido, con una inversión del proceso (del papel al árbol) densa de significados políticos y culturales.

En *The Forest as a Field of Mind*, la artista suiza Ursula Biemann, que ya hemos mencionado, explora la relación entre el video, la instalación y la selva, entendida ésta última como memoria intercomunitaria y repositorio cognitivo. En su artículo, Biemann describe el proceso de producción de tres de sus trabajos (*Forest Law*, *Forest Mind* y *Vocal Cognitive Territory*), una trilogía de videos multicanal enmarcados dentro del proyecto *Devenir Universidad*. Como nos explica la propia Biemann, esta universidad indígena opera como un archivo vivo en el sur de Colombia, concebido por un grupo diverso de científicos indígenas, antropólogos, artistas, arquitectos, planificadores del territorio y miembros del pueblo Inga con el objetivo de fortalecer la ecología de los saberes planetarios. En este artículo, la autora se pregunta por la capacidad que tienen tanto las imágenes como la propia cámara de video para sanar y resarcir el daño causado por la modernidad en el territorio y para suturar el daño infringido en la memoria ecológica de las comunidades al verse forzadas al exilio o al enfrentar su exterminio. A partir de estas preguntas, Biemann propone el uso de la *ficción colectiva* como sustituto de la crítica. En la misma línea, la autora se pregunta por la posibilidad de que el arte contemporáneo sirva para mediar las tensiones entre el conocimiento medioambiental ancestral y el racionalismo científico moderno, sugiriendo que la mediación estética y visual de los saberes indígenas contribuye a la descolonización de la episteme occidental.

Amelia Chávez Santiago propone, con un enfoque principalmente histórico, un estudio del contenido del pabellón de México en la Bienal de Venecia de 2015, donde los artistas Tania Candiani y Luis Felipe Ortega presentaron una obra conceptual desarrollada colectivamente titulada *Possessing Nature*. La obra responde a la propuesta del director artístico de la 56ª Bienal de Venecia, el nigeriano-estadounidense Okwui Enwezor, titulada *All the World's Future*, y se centra en el tema del agua y su relación con las ciudades, conectando Ciudad de México y Venecia, ambas construidas en entornos lacustres. Además, la obra presenta una estructura metálica en la que fluye el agua y que en su forma, y ángulos, recuerda el recorrido topográfico que el pabellón mexicano tuvo entre diferentes lugares de Venecia desde el momento en que México regresó al encuentro artístico internacional tras décadas de ausencia (2007) y el momento en que este país estableció su pabellón permanente en El Arsenal (2014).

En su contribución, Eduardo Jorge De Oliveira aborda el problema de la naturaleza como fábrica para la producción de alteridad y como territorio discursivo para la reinención permanente del salvaje americano. Para analizar este tema, el autor revisita uno de los temas más controvertidos de la antropología colonial: la relación entre la voz del informante aborigen y la escritura etnográfica. A partir de una revisión de diferentes propuestas –que van desde el proyecto *Writing Culture* de James Clifford y George Marcus a la escritura autoetnográfica transcultural de Mary Louise Pratt– el artículo propone lo que el autor llama una ‘hipótesis post-etnográfica’, la cual utiliza como estrategia para analizar la obra del artista Denilson Baniwa (Barcelos, Brasil). De la mano de esta hipótesis, en el artículo se analiza la manera en la que el artista –originario de Rio Negro y perteneciente al pueblo Baniwa– convierte el encuentro trasatlántico en una suerte de invasión alienígena, a partir de la cual narra los procesos de construcción del Brasil colonial y postcolonial. Caracterizada como un espacio ficcional extraterrestre, la floresta tropical amazónica adquiere la forma de un metadiscurso en el que las vanguardias modernistas, la antropofagia y el tropicalismo brasileño se presentan invertidos y fagocitados.

En su artículo Peter Krieger ofrece en cambio unas reflexiones sobre la función de la imagen en los discursos sobre las crisis ambientales contemporáneas determinadas por factores geológicos, fundamentales para la definición de una nueva época del Antropoceno. A partir de una instalación de arte contemporáneo del artista Luis Carrera-Maul en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA-UNAM) de Ciudad de México, se revisan las estrategias visuales elegidas para presentar un

acceso alternativo a la comprensión de la destrucción de la geomorfología por la hiperurbanización en la cuenca de México, en la megaciudad y sus aglomeraciones colindantes. La intervención geo-estética STRATUM realizada en verano/otoño de 2022, es un paisaje artificial compuesto por desechos cerámicos y unicel, además de cultivos de vegetación silvestre. En el texto se analiza la relación entre los elementos de la instalación en el diálogo constante con las diferentes disciplinas utilizadas, tanto de ciencias como de humanidades, con el objetivo de materializar una sinergia epistémica como única estrategia capaz de comprender el paisaje devastado del Antropoceno actual.

La contribución de Antonella Medici profundiza en uno de los temas claves de la ecocrítica en las artes visuales latinoamericanas, el problema de la mirada como práctica colonialista y extractivista. Para tratar este tema Medici se basa en la obra del artista peruano Daniel de la Barra, a la que se aproxima contrastándola con los modelos históricos que construyeron una mirada colonialista sobre el continente. Medici analiza entonces la relación que de la Barra establece con los grabados naturalistas y la pintura de paisaje de los artistas viajeros que recorrieron el continente durante los siglos XVIII y XIX, a partir de la cual se va proponiendo una *contravivualidad*, capaz de subvertir esos dispositivos históricos de representación. El artículo de Medici denuncia claramente el papel de la producción de las imágenes como cómplice de modelos extractivistas y de las estructuras del poder colonial, desde la colonia hasta nuestros días, mientras, por otro lado, valoriza la obra de de la Barra como modalidad de acción colectiva, ya que el trabajo artístico se ofrece como un lugar para poner en entredicho las dinámicas de poder entorno a la representación de la naturaleza, al mismo tiempo que permiten imaginar diferentes relaciones entre el sujeto y ésta.

El artículo de Ariadna Ramonetti propone en cambio un estudio del impacto ambiental del fenómeno extractivo en la zona urbana y periurbana de Monterrey, México, donde la industria cementera, activa en la región desde las primeras décadas del siglo XX, ha ido reformulando de manera imprevista el aspecto del territorio, pervirtiendo el equilibrio estático entre la montaña y la ciudad, los vacíos ‘naturales’ y los plenos antrópicos y produciendo un paisaje inédito, irreconocible que Mark Fisher podría tildar de ‘espeluznante’: de hecho, las fuerzas estafalarias liberadas por el afán de control y explotación total del Antropoceno –las fuerzas sin rostro del Capital, que la teoría contemporánea trabaja, en diálogo con la estética del terror, como una expresión contemporánea de Chthulhu– nos expulsan y “atrapan en ritmos, pulsiones, y patrones” que, paradó-

jicamente, nada tienen que ver con lo humano. Dentro de esa casuística caben de plano los panoramas derivados del procesamiento “terminal” de la roca en la Sierra Madre Oriental, tanto los espacios urbanos uniformemente cubiertos por una marciana pátina fina de concreto como el “espacio negativo” y “fuera de escala”, de oquedades abandonadas y estafalarios perfiles rotos de las canteras: panoramas enrarecidos, lugares perfectos para la estética de lo *weird* y lo *eerie* y que, sin embargo, han quedado totalmente normalizados para volverse funcionales a la necesidad del sistema. La serie fotográfica de Oswaldo Ruiz que aquí se presenta y analiza trabaja los territorios supuestamente familiares en el que el artista nació y creció como otras tantas ‘zonas’ alteradas, afectadas por un cataclismo indefinible y de agencia inidentificada, interceptando una genealogía funesta de la representación de los espacios que, cruzando la ciencia ficción postapocalíptica con el terror (desde el documento y el testimonio), evoca la tierra aniquilada de *The Colour out of Space* de Lovecraft y el área X de la trilogía narrativa de Jeff Van der Meer. Lamentando a la vez el definitivo ocaso de todo un sistema de signos originarios (el de las culturas antiguas que acostumbraban asociar a las montañas el límite intocable con lo sagrado) y el ominoso fracaso de una cultura ecológica superada, en palabras de Peter Sloterdijk, por la obsesión de “buscar suelo libre” para la “ilustración radical del mercado”, y la doble caída de “nuestro mundo muerto” –título de la colección de relatos *weird* de la escritora boliviana Lilia Colanzi–, el autor confía al arte el papel de ‘extraer’ de la radiografía descarnada de lo real un último escalofrío de empatía por “el grito de todas las criaturas olvidadas” en “la soledad infinita de un universo desquiciado y sin sentido”.

Finalmente, queremos agradecer al artista Alexander Pilis quien nos ha autorizado a utilizar una de las fotografías de su serie “El mundo al revés” como portada para éste número de la revista. Esta serie de fotografías realizada en la ciudad de Sao Paulo entre 1986 - 2019 nos muestra una imagen invertida de la vista que se tiene desde un punto elevado de la metrópolis brasileña. Este simple ejercicio de inversión de la imagen nos parece ejemplificador de las estrategias a las que las artes pueden recurrir no sólo para cuestionar su propia responsabilidad ecológica, y en este caso la del género del paisaje, sino que también nuestra posición frente a la naturaleza, más allá de la de un simple espectador distante.



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.¹ 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

¹ *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 progetto² 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*.

² Catalogo disponibile in: 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.³

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*

³ 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)⁴, la Biennale di Toronto (2019), dove è stato riconosciuto il suo eccezionale contributo con l'attribuzione del *Inaugural Art Prize*⁵ e la Biennale di Sidney (2022)⁶. 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.⁷

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

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

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

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

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

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, Broodthars, 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.

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.⁸

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.

⁸ 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 [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.



Citation: Ursula Biemann (2022) The Forest as a Field of Mind. *Quaderni Culturali IILA* 4: 21-30. doi: 10.36253/qciila-2059

Received: July 15, 2022

Accepted: September 15, 2022

Published: December 15, 2022

Copyright: © 2022 Ursula Biemann. 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.

The Forest as a Field of Mind

La Foresta como Campo de la Mente

URSULA BIEMANN

Artist - Researcher
ursula@geobodies.org

Abstract. In the Amazonian Indigenous context, despite the violent impact of colonization, the understanding that humans are an equal part of all life systems has enjoyed a long uninterrupted history from which we have much to learn at this time of global eco-crisis. At the example of several video works and the co-creation of an Indigenous university in Colombia, this text introduces a new charismatic signifying figure, the Indigenous Scientist, who has the capacity of merging the contradictions of being at once scientific and political actor, studying the natural world while being part of it. Drawing on scientific as well as shamanic perspectives of knowing the world, these forest projects take an ecocentric position in search for the intelligence of nature. The artistic research also highlights new genetic technologies that have been practiced by indigenous medics for time immemorial, allowing them to interact with the cellular energy fields on the molecular level of DNA.

Keywords: Indigenous, Amazon, shamanic practice, DNA, video art, knowledge systems.

Resumen. En el contexto indígena amazónico, la conciencia de que los seres humanos son una parte igual de todos los sistemas de vida ha disfrutado, a pesar del violento impacto de la colonización, de una larga historia ininterrumpida de la que tenemos mucho que aprender en este momento de crisis ecológica global. A partir de varios trabajos de vídeo y de la co-creación de una universidad indígena en Colombia, este texto presenta una nueva figura significante y carismática, el científico indígena, que tiene la capacidad de fusionar las contradicciones de ser a la vez científico y actor político, estudiando el mundo natural al tiempo que forma parte de él. Basándose en perspectivas tanto científicas como chamánicas de conocer el mundo, estos proyectos forestales adoptan una posición ecocéntrica en busca de la inteligencia de la naturaleza. La investigación artística también pone de relieve las nuevas tecnologías genéticas que han sido practicadas por los médicos indígenas desde tiempos inmemoriales, permitiéndoles interactuar con los campos de energía celular a nivel molecular del ADN.

Palabras clave: Indígenas, Amazonas, práctica chamánica, ADN, video arte, sistemas de conocimiento.

The environmentalization sweeping through art and academia in the last 15 years has transformed our respective fields of studies in significant ways. In a series of territorial video investigations, I have gone through several stages of reshaping my artistic practice in relation to the decisive shift of focus from a global to a planetary scope, driven by the growing awareness of the sheer magnitude of the environmental and climatic crisis we are facing. While earlier works examined the correlation between the flow of carbon and mineral resources, big capital, and migration, I later turned to create more explicitly environmental works revolving around the larger planetary streams affecting the climate and experimented with new artistic narratives tackling topics that are traditionally of the domain of natural science. For this, new tools were needed, and new characters had to be invented who could mediate the increasingly alarming ecocrisis. Also, perhaps more importantly, the critique of the devastating conduct by powerful players had to be replaced by propositions that could provide agency. This is the motivation driving my recent video works *Forest Law*, *Forest Mind* and *Vocal Cognitive Territory*, and the collaborative project *Devenir Universidad* about the co-creation of an Indigenous University in the South of Colombia¹.

A NEW CHARISMATIC FIGURE

Forest Law addresses the complex entanglement of oil, forest, climate, and geopolitics on a larger plane by bringing indigenous cosmologies and the Rights of Nature into the arena. For *Forest Law*, I was filming in the oil contaminated zones of Lago Agrio in the North of Ecuador, where Texaco-Chevron left hundreds of leaking oil ponds all over the forest in the 70ies. There, I met an indigenous scientist, Donald Moncayo, who was taking toxic soil and water samples for a chemical lab in Quito. When international journalists visit Lago Agrio to report on the contamination case, Moncayo takes them to the devastated sites and dressed in a white protective suit, makes a forensic performance so they would have something explicit to film (fig.1). He is enacting a



Fig. 1. Biemann, Ursula. Video still from *Forest Law*. Donald Moncayo performing a forensic chemist in Lago Agrio. 2014.

scientific gesture, not in search for data, not a useful gesture, but one that simply makes matter expressive. I was intrigued by Donald's multiple roles as a scientist, environmental activist, and performer for each of these roles mediate the relationship between the human and Earth on their own terms.

I have been thinking about the possible role of art in this paradigm shift apart from generally highlighting the role of art in mediating "environmental" knowledge. Obviously, artistic research should go beyond merely adding another perspective to science. Rather it should help to challenge the separation of these different forms of thinking and knowing. To invent new charismatic figures, retell history and propose bold speculations all aim at planting new seeds in the collective imaginary.

When looking for new figures that could reflect global currents and that could move us away from the Digger who relentlessly extracts from the Earth, some suggest we should become Gardeners of the Planet. Personally, I come to see the Indigenous Scientist as a vital signifying figure of the 21st century similar to the way that the Worker or the Migrant were pivotal figures in the 20th century around whom the major social transformations were built. The Indigenous scientist has the capacity of merging the contradictions of being at once scientific and political actor, studying the natural world while being part of it. Most importantly, this figure stands for a different kind of epistemology that reconnects us to other ways of knowing and understanding the human-nature symbioses. In other words, the scientist as an explorer and important mediator of the contemporary understanding of our planetary ecosystems, embodies some of the most fundamental problems in our mind-nature conception which brought forth the very concept of environment as a direct expression of the modernist separation paradigm. Symbolically, and by all means also in actuality, the Indigenous Scien-

¹ *Forest Law*, collaborative project with Brazilian architect Paulo Tavares, sync two-channel video installation, document assemblage, and publication, 2014. Available in: <https://becomingearth.unal.edu.co/video-works/forest-law?vid=11> [Accessed 23/11/2022]. *Vocal Cognitive Territory* is a new two-channel video installation based on the interviews conducted in the territory in January 2021 exhibited at the 17th Istanbul Biennial in September 2022. All video materials are in the possession of the Inga community to become part of the future University archive. Available in: <https://deveniruniversidad.org> [Accessed 23/11/2022], bilingual online platform Spanish/English.

tist plays a leading role in the paradigm shift from an extractivist to a more ecocentric worldview. In various guises, the figure makes its entrance in my videos, sometimes as empiricist, other times in poetic or science-fictional appearance. Their role is to activate and perform a relationship to Earth.

My continued interest in the indigenous knowledge producer has led to my current engagement with an Indigenous University in the south of Colombia. The project locates itself at a pivotal historical and geographic intersection where several crucial temporalities come together. One timeline precisely has to do with the rise of modern Western thinking, when the relationship with nature was taken out of the public sphere and delegated to the natural sciences where it was denied any political agency. This moment coincides with the timeline unrolling the trajectory of the first European botanists making contact with the exceptional biodiversity of the tropical forests in South America, Colombia in particular, which became a major driver for the advancement of natural science in Western universities. The beginning of modern science is intimately linked with the project of conquest and colonization. Since indigenous peoples were considered part of the natural realm, they were placed in the scientific area short of any political agency. Their knowledge systems and cosmologies were quickly colonized, converted, and eventually delegated to a new academic discipline where they could be studied under anthropological parameters. As a result, the indigenous peoples were put in a particularly vulnerable spot, not only by colonization, but also by the premises of modern Western science and teaching. In the postcolonial context of Colombia, this becomes evident in that education and knowledge production is still primarily a colonial project. This is why my new projects engage with the politics of knowledge.

Against this backdrop, in terms of an aesthetic strategy, to cast the Indigenous not only as a political subject owning a voice and a territory –this is something that has been done by activists and film makers since the 1980s– but to posit him or her as a knowledge producer, an epistemic agent, is getting to the core of the crisis of the modern separation paradigm, which still largely determines our relationship to the living world. In the Latin-American Indigenous context, despite the violent impact of colonization, the understanding that humans are an equal part of all life systems has enjoyed a long uninterrupted history from which we have much to learn at this time of global eco-crisis. Hence the university is not a project that happens over there. It has very much to do with Western institutions of learning as well.

Given the importance of the history of scientific discoveries by Western explorers in Amazonia, I focus my



Fig. 2. Biemann, Ursula. Hernando Chindoy and Freider Legarda Mojomboy leading our hike through Inga territories. 2019.

new projects entirely on the politics of knowledge. I had previously worked on the Ecuadorian side of Amazonia on related issues around the impact of largescale oil and mining projects on Indigenous lands, and on the Rights of Nature which emerged from these territorial conflicts. With my new projects in Colombia I give less attention to the geopolitical aspect of these disastrous developments in the Amazon. Instead, I was intrigued by the question whether forests have intelligence and consciousness. There is a lot of new science in microbiology and plant neurology, for instance, that helps us better understand this emerging field². Yet on my first research trip to Indigenous territories in the South of Colombia in 2018, I was particularly interested in learning more from the Indigenous communities about the kind of science *they* practice and how they imagine their relationship with the forest. For four weeks, Hernando Chindoy, then leader of the Inga people of Colombia, took me through the territories in his bullet proof car, starting in Puerto Asís on the River Putumayo in the lowland, up through the lush Sibundoy Valley and to the high Andean town of Aponte in the province of Naríno, one of the largest Inga settlements (Fig. 2). Taking the opposite direction of the water rushing down from the mountains into the rivers feeding the Amazonian river system, our road trip introduced me to many Ingas but also people from other Indigenous communities. At the end of the journey, Hernando asked me if I would help

² There is a growing bibliography on the surprising sensorial capabilities and intelligence of plants by scientists and philosophers alike: Emanuele Coccia (2018), Stefano Manuso (2015 and 2021), Suzanne Simard (2021), Monica Gagliano (2018), Peter Wohlleben (2019), Michael Marder (2013) and Michael Marder and Luce Irigaray (2016).

him build a project that has been a long-term wish of the Inga: to have an Indigenous University in their territory. The project struck me as very promising as it would support the much-needed paradigm shift from an extractive to a more imaginative and generative interaction with Earth and its natural life worlds. At the same time, it would also help to deepen my understanding of Indigenous knowledge systems.

The Amazonian peoples have spent millennia getting to know their living forests with whom they have coevolved. Their accumulated knowledge is invaluable for protecting and restoring the forests and the diversity of living beings and cultures. Yet decades of armed conflict and an enduring history of colonial occupation of territories and knowledge systems in the Colombian forests have left the indigenous communities without a viable system to foster their epistemic cultures. I was touched by the idea that considering all the violence, political and economic pressures the Inga are facing on a daily basis, they decided that it is a university that will make the difference. Biodiversity and epistemic diversity have coevolved over millennia, they are completely entangled, so much so that if one of them dies the other one also disappears. The ancestral knowledge of the forests is critical for the survival of the forest. It is a biological as well as cultural issue, that's why we want to include the term "biocultural" in the name of the University.

AN INDIGENOUS UNIVERSITY IN THE RAINFOREST

The project started as a commission for a new artwork extended to me by the Museum of Contemporary Art at the National University in Bogota shortly after the Colombian government signed the 2016 peace contract with FARC. Curator Maria Belén Saez de Ibarra called me up to propose a field trip to the South of Colombia—not with a fix result in mind, more like a recognizance trip to see what I could do in this isolated area—. Upon my return from the field trip with Hernando, I revealed to Maria Belen that my project would not be a film but rather an Indigenous university. She generously promised to grant her full support. After holding a major kick-off meeting in the fall of 2019 in Mocoa, capital of the Amazonian province of Putumayo, together with Inga educators and a group of international scholars emerging from this first meeting, we began to design a visionary project that combines indigenous knowledge systems and modern science with the aim to foster peace and protection for the Andean-Amazonian forests and the indigenous communities who thrive in and with these territories.

Hernando and I began by assembling a group of academics including anthropologists, architects, territorial planners, legal researchers, and educators who work closely with the Inga teams to support the collective process of co-creating a university³. The idea is to strengthen ancestral knowledge and collaborate with Western science where they are compatible. I began to call this collaborative process *Devenir Universidad/Becoming University*. And that which is becoming university is not so much the Inga people but the territory, the living, thinking territory. The notion of territory is central to Inga thought. Territory is not a delineated area, it is a cognitive, sentient unit that emerges from the ecological relationships between all beings who inhabit the space. This is perhaps the most fundamental difference between Western and Indigenous thinking. In Western modern science, to know something well is when you can observe it from a distance, when you can measure, register, analyse, describe, and categorize it. From this perspective, territories are represented as a biophysical reality of sorts, i.e. a collection of plants, animals, mountains, forests and rivers. Indigenous science conceives a totally different territorial paradigm. To know something well is to be able to attribute intentionality and thus turning it into a subject where we can have a conversation between persons. To learn about the forest, about the diversity of plants, the different ecologies of their territory, the water that links the water-producing paramos of the upper Andean region through the cloud forest down to the lowlands of the Amazonian rainforest, all these things can only be learned in their particular sites. Education is bound to be site-specific. Hence the concept for this future university is not to build a central campus but to design a network of sites and paths across the Andean-Amazon. The Inga territory is a constellation of many *resguardos* (reservations spread across several departments)⁴. As a result of the armed conflict, the Inga are a dispersed community, in the process of reassembling themselves. There is the expectation that the new university will help connect the territory and the community and engrain the territorial materiality and spirit in the young generation. Knowledge is not a mental exercise, it is an embodied experience. The entire education program will be geared toward instilling place-based learning. The areas that the Inga see

³ The supportive biocultural study group includes Ursula Biemann, artist researcher; Alvaro Hernandez Bello, anthropologist and educator; Santiago del Hierro, architect and territorial researcher; Giovanna Micarelli, anthropologist; Juliana Ramirez, architect; and Ivan D. Vargas Roncancio, Indigenous Law and Nature Rights.

⁴ The Inga territory stretches across Nariño, Putumayo, Caqueta and Cauca, and there are pockets of communities living in cities like Bogota, Cali or Medellin.

most important for their higher education are territorial rights and Indigenous rights, medicinal plants, social organization, forest conservation, agroecology and Inga language and culture.

The Indigenous University holds a vision for a future founded on ecological concepts of mind, knowledge, and the inherent intelligence of life. Knowledge is viewed as embedded in the environment and knowing something means becoming part of this field of meaningful relations. This field of relations is what indigenous people in Amazonia call territory, it is intimately connected to knowledge, wisdom, perceiving and caring. In this regard, the project is a real territorial university and a “*territorio universitario*”, collectively processing the ever-changing interactions between the different entities involved in meaning and world-making. This form of ecological thinking is a practice that encounters the other as mind, not merely as physical appearance. A fundamental problem this University wants to address is the objectifying practice of science. In the modern scientific paradigm, one knows something when one is able to see it from the outside, that is, when the world is objectified and no intentions are attributed to the object of study (e.g. plants, animals, complex tropical ecologies). In contrast, for traditional *sabedores* (medicine people) in Amazonia, to know something well is to be able to attribute intentionality and thus turning it into a subject with whom we can have a conversation between persons (Vargas Roncancio, not yet published; Micarelli, 2018)⁵. The university will be a space for reckoning with plants, animals, rivers and other beings as persons of knowledge, a space for practicing the subjectifying view of indigenous science. It proposes the co-creation of a teaching and research experience and place that actively integrates a living cognitive territory into any educational agenda. This will be a radical departure from traditional Universities, but we recognize that there are also links between Western and Indigenous knowledge traditions that have gone unnoticed, undoubtedly because of the fragmentation and coloniality of western knowledge but also due to enduring misinterpretations and misappropriations of indigenous conceptual practices. Many phenomena, which in the past would have been considered supernatural, of the realm of shamanism or cultural belief, now lie within the fences of science. And the overlapping areas are steadily increasing. To open a contemporary pluri-epistemic dialogue, we align with innovative approaches in scientific fields such as ethnobotany, the anthropology of science, Earth law and the rights of nature, environmental sciences and philoso-

phies engaging with the life of forests and plants, all of which put forward ideas that are compatible with Amazonian cosmologies.

The Indigenous-led initiative emerges from a history of violent encroachments upon the Indigenous ways of life and territories in Amazonia, a trend that in the Colombian context continues today through expropriation of lands, constant violation of rights, rampant deforestation, drug traffic, and social and armed conflicts. Fifteen years ago, the Inga people embarked on a remarkable path of self-determination to strengthen their indigenous identities and practices and reweave their ancestral way of life based on a philosophy of *Sumak Kawsay* (Good Living). Knowledge transmission is founded on the biocultural principle that nature and culture are not separate but form relationships of interdependence and continuity. In this sense, the territory, with its visible and invisible beings, human and non-human, is not simply the stage where culture occurs but, rather, is a sentient and cognizing being, that is, a living “agent” of knowledge. Instead of using knowledge as a tool for domination and wealth generation, the biocultural paradigm on which this University is founded, advocates the co-emergence and ethical cohabitation of and between humans and non-humans (Fig. 3).

The project of building a biocultural Indigenous University in the South of Colombia involved a cooperation with the architecture studio of Anne Lacaton at ETH Zurich, joined by a parallel studio at the Javeriana University in Bogota, resulting in a book that is widely used by the territorial planners in the territory now. Territory is not a geometric space, it emerges from space-making practices, and is alive. Fittingly, the Inga



Fig. 3. Biemann, Ursula. Walking and reconnecting with the natural world is a form of healing the territory. 2021.

⁵ Iván D. Vargas Roncancio and Giovanna Micarelli are valued colleagues in *Devenir Universidad*.

conceive of the university as a composition that spreads across the entire territory in an organization of sites and paths where particular knowledge can be produced. For indigenous people knowledge is meaningful only in relation to the specific sites where it can be produced: the chagra-research gardens, the rivers, the primary forest, the páramo, the amazing high moor ecology. A University structure, both material and intangible, would have to take all these factors into account. In this decentralized configuration, the new institution will be a departure from the campus cities of Western universities.

DEVENIR UNIVERSIDAD

To locate the project in relation to the art world and beyond, I proposed to create the platform *Devenir Universidad* to set conceptual and aesthetic impulses and support the University project by generating, assembling, and communicating artistic and audio-visual productions for memory keeping, teaching and learning at the future University as well as communicating with the global community. I should start by clarifying that *Devenir Universidad* is not the name of the future university or “pluri-versity” of the Inga people, that name has yet to be determined. *Devenir Universidad* is an-aesthetic companion to the Inga-led process to co-create a university in the Andean-Amazon rainforest, documenting, reflecting, visualizing and projecting the collective process. It is a record of the new pedagogies and architectures that are designed to generate place-based knowledge and drive the paradigm shift from an extractive to a more generative and imaginative relationship with the forest. *Devenir Universidad* is a growing biocultural organism, a collaborative network of different human and more-than-human minds thinking, feeling and acting together with the territory. The project also entails audio-visual productions, exhibitions, events, publications, and an online platform. A major task in the protection of an endangered culture consists in establishing a living audiovisual archive of the pluri-epistemic voices of the elders, healers, social leaders, traditional medics, and other forest beings. *Devenir Universidad* is a collective fabric where Indigenous and Western knowledge traditions intertwine, nurture each other, and mutually transform, with equal recognition granted to academic and indigenous researchers.

This new institution fulfills many vital functions for the Inga. Their territories are under great pressure from state interests who see this region as empty and unproductive. Cattle farms and oil extraction grab more and more land, pushing the indigenous further away from

good fertile land. The indigenous university is also a symbolic way of claiming the land and stem the land grabbing endeavors by powerful actors. The Inga recount their history as a continuous struggle to get the territories under legal protection, emphasizing the importance of being in the territory for that to happen. They lead a dual strategy of working before the state to obtain the titles and of dwelling in the territory to reproduce and constantly rearticulate the recognition. The university project is crucial as a form of occupation, by insisting on walking through the territory to produce knowledge and forming bonds with the living world. The institution operates as a decentralized nervous system of the Inga people. On the other hand, the preservation of ancestral knowledge of the local ecologies is vital for the subsistence of the forests and the communities who inhabit them. The shamans spend many years learning from and with the plants, because the learning is also a form of healing, which takes a lot of time. The learning with plants teaches to heal the territory. We can think of the university as a healing practice for a territory that has been injured by colonial intervention, by extractivist projects and epistemological occupation. The university becomes the possibility of restoring the territory, always remembering that the territory is a bunch of relationships, not a material place. This is how the new university may play an important part in assuring the ongoingness of relationships seized by extractivist economies, acting as a decolonial as well as a relational university⁶.

From the perspective of an artist, I want to make a few reflections on how I see myself and my visual practice transforming in and through my involvement in this project. The images I make in this context work differently from my artistic practice up until now. The first collection of videos I produced consisted of conversations among Inga, other indigenous representatives and Western academics during the four days of the kick-off meeting in Mocoa. Then, as soon as the travel bans lifted last winter, I went back to the territory to collaborate with Inga educators and social leaders Flora Macas and Waira Nina Jacanamijoy, in conducting interviews with the elders on their memory and the territorial history of the Piamonte region in the south of Colombia (Fig. 4). The production and circulation of these images operate in multiple ways.

As a result of colonization and the armed conflict, the Inga people are fragmented and dispersed across the country which makes communication difficult, it's hard

⁶ I'm particularly grateful to Ivan D. Vargas Roncancio for sharing many of his well-researched ideas on the Indigenous relationship to the natural life worlds with me. Ivan has been a constant interlocutor and partner in co-writing the texts for the online platform *Devenir Universidad*.



Fig. 4. Biemann, Ursula. *Mocoa Meetings*. Taita Ernesto, Taita Arturo and Taita Aníbal, traditional medics. 2019.

to keep everyone on the same page. The platform and the images have the purpose of reconnecting dispersed people. This is important because a lack of information generates misunderstandings, or worse, exclusion and these images can contribute to reducing misunderstandings. The platform *Devenir University* is a way of letting everyone in the community in on the conversation, generating inclusiveness and bringing everyone on the same page. This enhances transparency of the process, making it comprehensible within the community, between different indigenous communities inhabiting the region, towards the outside and on all scales. Also, these images help to give form to the cognitive and mental stuff this University will be made of. They actively help rearticulate the community by reassembling their cultural identity. A few years ago, they just considered themselves campesinos, peasants, often bearing adopted Spanish names. With the conscious choice to relink to older traditions they took up their indigenous names again and remembered their cosmology, thus the images also help to reconnect and remember. The story of the Inga connects to a larger movement that has gathered momentum in the 1980s and 1990s across Latin America and in the global arena, where the new vocal public persona and globalizing public voice of the indigenous made itself heard. It's not returning to some historical version of indigenous identity, this movement seeks a contemporary edition of what it means to be indigenous in the 21st century, as James Clifford explores in his book *Returns* (2014). The rising indigenous and their self-defined knowledge is a historical moment in the making



Fig. 5. Biemann, Ursula. Interviewing the Inga elders for the future University archive. 2021.

that needs imaging to enter the collective imaginary. As always, to achieve sovereignty of signification over themselves and their way of being, is a major purpose of such a project.

Of course, I have asked myself what my role and contribution could be in this project and the answers have been multiple and shifting over time. I see this art and media project as an aesthetic companion to the indigenous-led project. It translates the issues and concepts for intercultural communication and hence acts as a mediator and connector for international partnerships and participation. As an extended art project, it shifts the focus from bringing ecology into art to bringing art to ecology by directly intervening in, and co-creating, material and epistemic realities on the ground (Fig. 5). Perhaps the process of becoming university is also one of becoming environmental where the outside and inside dissolve in a gradual ecologization of the university. In spite of the restrictions and destructive conducts by the state and corporate forces in the region, *Devenir Universidad* pursues a propositional mode of thinking and imagining in a caring and highly speculative way. In doing so, it disrupts the modern operation of critique and replaces it with a performative imagination, a collectively produced fiction. And when this fiction joins the world, it becomes the world.

FOREST MIND

My latest video essay *Forest Mind* is the attempt to bring shamanic and Western sciences into dialog around the fundamental question of whether nature is minded.



Fig. 6. Biemann, Ursula. Video still from *Forest Mind* with performance by Waira Jacanamijoy, Flora Macas and Taita Carlos. 2021.

It draws on some of the fundamental ideas learned and elaborated during my involvement in *Devenir Universidad*. Indigenous peoples in the Amazon hold a biocentric worldview: life is at the center of what constitutes reality. The territory is the maximus teacher, all knowledge comes from there. The forest is cognitive, and sentient. A vital force and spiritual energy permeate all that exists, both visible and invisible entities, endowing them with awareness and meaning. The human mind-spirit is in constant communication with these forces, and so are the plant spirits and the animal spirits. There is an innate intelligence in nature down to the molecular level.

Forest Mind and all the other audiovisual productions created during the last 4 years in Colombia, are pleading for greater epistemic diversity in science (Fig. 6). *Forest Mind* unites diverse strands of knowledge on the metaphysics of plants, on plant-human relationships, and the coding of life with its form of storing information. Drawing on scientific as well as shamanic perspectives of knowing the world, the video takes an eco-centric position in search for the intelligence of nature. Indigenous science emerges from the interaction with the intelligence of Ayahuasca, the master plant. The communities in the Amazon consider the plant teacher Ayahuasca an intelligent person. She communicates through chemistry and parts of that chemistry are neural transmitters. Through a peculiar co-evolution, they happen to fit into the receptors in the human brain creating a unique mode of telepathic communication between the plant and the person who ingests it. It is the result of millennia of co-evolution, precisely hitting the part of the brain that activates the sensibilities of perceiving, sensing and imaging. *Forest Mind* also refers to the power of thought and imagination in creating realities. And this mental ability is enforced when using artistic instruments such as the camera (Fig. 6). In this sense, *Forest Mind* is a combination of science and metaphysical research.

My research highlights new genetic technologies that have been practiced by indigenous medics for time immemorial, allowing them to interact with the cellular energy fields on the molecular level of DNA. With the discovery of DNA in the 1950, modern science has also become aware that there is an underlying order that interconnects all life. We also know that DNA emit light waves, so-called biophotons, which hold information. Hence DNA are quantum, they consist of a material and an energetic part which are entangled. The Amazonian medics have developed a technique that allows them to interact with this luminous energetic part of DNA. They sometimes call them spirits. What they call spirit is closer to microbiology than religion. I think that for the longest time, indigenous science has been interpreted through the filter of the early missionaries who applied their own Christian concepts to what they observed.

To bring the different knowledge traditions into dialog, I was curious to find out what modern western science was doing in Colombia. Bogota has become the global hotspot for bioprospecting and biopiracy.⁷ Biotech companies have started with DNA sequencing the entire rain forest, breaking it down to the smallest fragments to be used as a resource for the industries. They are very present in Colombia. But these Life-Science Corporations didn't seem open for cooperation with an artist like me. So for this second part of *Forest Mind* addressing Western science, I started a collaboration with ETH, The Institute for Science and Technology here in Zurich. They had made a recent technological breakthrough in new ways of using DNA knowledge. So far, information is stored in the binary digital code of 01. The new technology converts the digital code into DNA code, then turns them chemically into DNA molecules to finally encapsulate them in microscopic glass beads. In this

⁷ From conversations with ecologist Brigitte Baptiste, former director of the Humboldt Institute in Colombia until September 2019.

form they are unperishable, they can be stored for eternity. And because it's written in humanity's own code, we will always remember it.

This research is relevant to us digital artists, it might change the way we store large amounts of data in the future. So, we made an experiment at the ETH lab. We took a sound recording, a video image and a tiny piece of a real seed of a tree from the endangered rainforest in Colombia and converted everything into one single DNA code. The problem was that the outcome, these microscopic glass beads, don't make for an impressive presentation in the art space (Fig. 7). So, I asked if the process of DNA sequencing actually generates images that I could use in video. The images you see are from the 160 cross-sections of the double helix, similar to a CT scan of each of the spinal vertebrae. Lining these images up in the video produces a flickering animation, it's like a flip book journey through the double helix (Fig. 8).



Fig. 7. Biemann, Ursula. *Forest Mind* installation at the Cuenca Biennial. 2021.



Fig. 8. Biemann, Ursula. *The Neuronal Forest*, video still from *Forest Mind*. 2021.

Image-making plays an important role in the research on the living cognitive territory and in the project of creating the indigenous University and the art projects developed in this context. In my view, images are not merely depicting already existing realities, they contribute to reality-making, to world-making. Images themselves possess a kind of conceptual, even material capacity to act. This concept of image-making is vital for a project that assembles undocumented histories and memories, engages with nonhuman actors, visualizes dynamics, performs a deep description of the territory, and generally creates a new knowledge organization from scratch. Images transport knowledge in more than textual or purely cerebral ways. They implicate emotional, sensorial, spiritual and physical experiences. For years, I have been thinking about how art can contribute to a reparative, biocultural paradigm that advocates for the ethical cohabitation of humans and all other beings, modelled somewhat after the forest itself, where many nations of species are living side by side, one upon another, or even nested among each other in symbiotic peace⁸.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Clifford, James. 2014. *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Coccia, Emanuele. 2018. *The Life of Plants*. Hoboken, NJ, Wiley & Sons.
- Gagliano, Monica. 2018. *Thus Spoke the Plant*. Berkeley, North Atlantic Books.
- Irigaray Luce and Michael Marder. 2016., *Through Vegetal Being*. New York. Columbia University Press.

⁸ This essay refers to the reflections made in my recent artist book *Forest Mind*, published with Spector Books, 2022.

- Manuso, Stefano. 2015. *Brilliant Green: The Surprising History and Science of Plant Intelligence*. Washington, DC, Island Press.
- Manuso, Stefano. 2021. *The Nation of Plants*. London, Profile Books Ltd.
- Marder, Michael. 2013. *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*. New York, Colombia University Press.
- Micarelli, Giovanna. 2018. *Investigar en un mundo encantado: los aportes de las metodologías indígenas al quehacer etnográfico*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Simard, Suzanne. 2021. *Finding the Mother Tree*. New York, Alfred A. Knopf.
- Vargas Roncancio, Ivan D. (Not yet published). Territories of learning: Metamorphosis of territoriality and decision-making in the Andean-Amazonian region, Colombia. Vargas Roncancio, Ivan D. and Peter G. Brown. *Pedagogies for the Ecozoic* (forthcoming with Cambridge University Press).
- Wohlleben, Peter. 2019. *The Hidden Life of Trees*. New York, Harper Collins Publishers.



Citation: Amelia Chávez Santiago (2022) *Possessing Nature*. Pabellón de México en la 56° Bienal de Arte de Venecia (2015). *Quaderni Culturali IILA* 4: 31-39. doi: 10.36253/qciila-2060

Received: July 15, 2022

Accepted: September 15, 2022

Published: December 15, 2022

Copyright: © 2022 Amelia Chávez Santiago. 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:

AC: 0000-0002-1251-1161

***Possessing Nature*. Pabellón de México en la 56° Bienal de Arte de Venecia (2015)**

***Possessing Nature*. Mexican Pavilion at the 56. Venice Biennale**

AMELIA CHÁVEZ

Universidad Iberoamericana Ciudad de México
amelysant@gmail.com

Abstract. The piece *Possessing Nature* was presented by Tania Candiani and Luis Felipe Ortega at the 2015 Venice Biennale, its content and context were transcendental for the historical memory of the Mexican participation that restarted in 2007. The conceptual piece is a metal structure where water flows, and in its shape and angles recalls the topographical path the Mexican pavilion has had in various exhibition places in Venice. The water flows with the help of a hydraulic pump and the piece is complemented by the projection of photographs that refer to the water relationship between Mexico City and the city of Venice, both cities being built in lake environments. Thus, this article examines the fifth pavilion of Mexico at the Venice Biennale by addressing the historical context of the national pavilion in the 21st century and the symbolic content of the piece, since in its analysis the cultural policies that have led to the Mexican pavilion at each Biennale, together with the reflection and evidence that the artists made around water as an element dominated and even avoided by modernity, all related to the proposal of the artistic director of the 56th Venice Biennale, the Nigerian-American Okwui Enwezor and which he called *All the World's Future*.

Keywords: Mexican Pavilion, Venice Biennale 2015, Contemporary Mexican Art, Possessing Nature, Cultural Policies of Mexico.

Resumen. Tania Candiani y Luis Felipe Ortega presentaron la pieza *Possessing Nature* en la Bienal de Venecia de 2015, su contenido y contexto fue trascendental para abordar la historiografía de las participaciones mexicanas. La obra conceptual es una estructura metálica en donde fluye agua y en sus ángulos rememora el recorrido topográfico que el pabellón mexicano ha tenido en diversos lugares de Venecia desde el regreso del pabellón nacional en 2007. El agua corre con la ayuda de una bomba hidráulica y la pieza se complementa con la proyección de fotografías que refieren a la relación hídrica entre la Ciudad de México y Venecia, siendo ambas ciudades construidas en entornos lacustres. Así, el presente artículo examina el quinto pabellón de México en la Bienal de Venecia al abordar el contexto histórico del pabellón nacional en el siglo XXI y del contenido simbólico de la pieza, ya que en su análisis se entrelazan las políticas culturales que han impulsado la presentación del pabellón mexicano en cada Bienal, aunado a la reflexión y evidencia que los artistas hicieron en torno al agua como elemento controlado por la modernidad, todo relacionado con la propuesta del director artístico de la 56ª Bienal de Venecia, el nigeriano-estadounidense Okwui Enwezor y que denominó como *All the World's Future*.

Palabras clave: Pabellón de México, Bienal de Venecia 2015, Arte Contemporáneo Mexicano, Possessing Nature, Políticas Culturales de México.

Tania Candiani:

«Luis Felipe y yo nunca habíamos trabajado juntos y nuestras carreras artísticas son diferentes, pero estuvimos de acuerdo en abordar este proyecto a partir de una idea planteada, de una conversación y del intercambio de fuerzas. [...] Lo más interesante para nosotros fue colocar una discusión específica: que México llevara una pregunta concreta a la Bienal, más allá de una trayectoria Artística.» (Candiani, Jasso y Ortega, 2015, pp. 239-240).

Luis Felipe Ortega:

«La pieza escultóricamente hablando, tiene su base en la extensión del Arsenal. Digamos que tiene un lugar (y ese lugar está definido en su poder militar), es el espacio del ejercicio de la fuerza física del Estado. [...] La traza (resultado del recorrido de los pabellones de México en Venecia) necesitaba de un lugar y ahora tiene un lugar y no es cualquier lugar. [...] En ese sentido la idea de la escultura dentro del Arsenal, implica también un recorrido del espacio para situar esta estructura y preguntarnos qué es lo que se enuncia y desde dónde se enuncia.» (Candiani, Jasso y Ortega, 2015, pp. 239-240).

María Cristina García Cepeda, Directora del Instituto Nacional de Bellas Artes, México:

«La participación de México en la Bienal de Venecia se ha convertido en un referente para el desarrollo de la producción artística contemporánea. Este foro es el escenario ideal para valorar nuestras propuestas, ya que nos brinda la posibilidad de dialogar con artistas de otras regiones del mundo; es así como el Instituto Nacional de Bellas Artes impulsa la presencia de los creadores mexicanos en el extranjero, a la vez que recibe en sus recintos la obra de creadores de otros países.» (Candiani, Jasso y Ortega, 2015, p. 36).

ALL THE WORLD'S FUTURES

La Bienal de Arte de Venecia de 2015 inició el 9 de mayo y concluyó el 22 de noviembre, el director artístico fue el curador nigeriano-americano Okwui Enwezor, propuso como tema central *All the World's Futures* -Todos los Futuros del Mundo-, pidiendo la activa participación colaborativa de la comunidad artística internacional que acudiría a la Bienal, pero a la vez, el evento recordaría la amplia convocatoria artística de la Bienal de Venecia de 1974, año en que realizó un extenso pro-



Fig. 1. Tania Candiani y Luis Felipe Ortega, *Possessing Nature*, Pabellón de México en la Bienal de Venecia, El Arsenal. Cortesía: Luis Felipe Ortega Estudio.

grama de eventos y actividades en las artes plásticas y visuales, en apoyo al pueblo chileno y reprobando contundentemente el golpe de Estado militar que Augusto Pinochet hizo al gobierno de Salvador Allende el 11 de septiembre de 1973.

De acuerdo a Paolo Baratta, presidente de la Bienal de Venecia en 2015, el desarrollo de la temática principal en torno a la relación de los artistas y su visión del mundo hacia el futuro basado en la denuncia y reflexión, se apoyaba en:

El mundo que tenemos ante nosotros hoy exhibe profundas divisiones y heridas, pronunciadas desigualdades e incertidumbres en cuanto al futuro. A pesar de los grandes avances en cuanto a conocimiento y tecnología, actualmente estamos negociando una era de ansiedad. Y una vez más, la Bienal observa la relación entre el arte y el desarrollo del mundo humano, social y político, ya que

las fuerzas y los fenómenos externos se ciernen sobre él. Nuestro objetivo es investigar cómo las tensiones del mundo exterior actúan sobre las sensibilidades, energías vitales y expresivas de los artistas, sobre sus deseos y su canto interior. (*Intervento di Paolo Baratta*).

El curador Okwui Enwezor, fundamentó los lineamientos curatoriales de la 56ª Bienal de Venecia al considerar diversos aspectos de la historia artística del evento. En 2015 la exhibición internacional cumplió veinte años de existencia, tiempo que ha resultado en décadas de activa participación artística entrelazada con los cambios políticos y sociales internacionales. Reflejo de lo anterior, en *All the World's Futures*, Okwui Enwezor planteó una valoración del estado actual de la relación del arte y los artistas en las disciplinas que desarrollan con base en actos materiales, simbólicos, estéticos; así, *All the World's Futures*: «[...] está integrado por una capa de filtros que se cruzan. Estos filtros son una constelación de parámetros que circunscriben múltiples ideas, que serán tocadas tanto para imaginar como para realizar una diversidad de prácticas» (*Introduction by Okwui Enwezor*).

El foro ARENA se inauguró como uno de los nuevos espacios expositivos en la Bienal, que fue planeado como: «un espacio activo dedicado a la programación en vivo de todas las disciplinas» (*Okwui Enwezor-Addendum*), principalmente para presentar el amplio abanico de actividades dedicadas a la expresión oral, como son: lecturas, canciones, recitales, proyecciones de películas y foro de debates públicos. El foro ARENA fue emplazado en el Pabellón Central -*Padiglione Centrale*-, teniendo en su inicio como principal propuesta la lectura de los tres tomos de *El Capital* de Karl Marx durante los meses de exhibición de la Bienal.

En 2015 se contó con la participación de 89 pabellones nacionales, 29 con pabellón propio en los epicentros de la exhibición internacional que corresponde a Los Jardines -*I Giardini*- y El Arsenal -*L' Arsenal*-, además de otros pabellones ubicados en diversos espacios reacondicionados para la exhibición del arte contemporáneo en los edificios de Venecia.¹ En total acudieron 136 artistas, 88 de ellos por primera vez y 159 de las obras exhibidas fueron realizadas en específico para el tema principal de la Bienal (*Intervento di Paolo Baratta*).

POSSESSING NATURE. UN DRENAJE EN UNA CIUDAD QUE ESTÁ SOBRE EL AGUA

Karla Jasso, curadora del pabellón mexicano, reunió a dos artistas que han desarrollado su trabajo conceptual en las artes visuales: Tania Candiani (Ciudad de México, 1974)² y Luis Felipe Ortega (Ciudad de México, 1966).³ De ambos conoció su trabajo por medio de las exposiciones que realizaron en el *Laboratorio Arte Alameda* (LAA)⁴, espacio expositivo donde fue curadora en jefe (fig. 2).

Possessing Nature es una pieza que inició y se desarrolló bajo la premisa de ser un trabajo colaborativo, en el cual Karla Jasso sentó el concepto curatorial a partir de «la yuxtaposición de dos ciudades de agua y sus pasados líquidos» (Candiani, Jasso y Ortega, 2015, p. 239). Tania Candiani y Luis Felipe Ortega establecieron las principales bases materiales sobre las cuales la obra tomaría forma y que sería una pieza multiconceptual



Fig. 2. Luis Felipe Ortega, Karla Jasso y Tania Candiani, 2015.

² Tania Candiani presentó del 30 octubre de 2012 al 30 de marzo 2013 la exposición *Cinco variaciones de circunstancias fónicas* y una pausa que constó de seis piezas, el proyecto tuvo como eje conceptual acciones poéticas en torno a las máquinas, el lenguaje, la codificación y la textura sonora de la narración.

³ Luis Felipe Ortega presentó de noviembre a diciembre de 2010 la exposición *Así es, Ahora es Ahora*, que consistió en la proyección de cuatro vídeos, una instalación y una pieza sonora por medio de las cuales desplegó una observación intimista donde espacio y observación se entrecruzan.

⁴ El LAA es un espacio ubicado en el Centro Histórico de la Ciudad de México y que está dedicado a la exhibición, documentación, producción e investigación de las prácticas artísticas que utilizan y ponen en diálogo la relación arte y tecnología. Una de las características del LAA como centro de exhibición es que los artistas realizan obras planeadas específicamente para el espacio, lo que promueve la creación artística nacional e internacional por medio de proyectos contemporáneos que respondan a problemáticas específicas en espacios conceptualizados.

¹ Los países que participaron por primera vez en la Bienal de Venecia de 2015 fueron: Granada, Mauricio, Mongolia, República de Mozambique y República de Seychelles. Los países que regresaron después de años de ausencia desde su última participación fueron: Ecuador (1966), Filipinas (1964) y Guatemala (1954).



Fig. 3. *Possessing Nature*, Pabellón de México en la Bienal de Venecia, El Arsenal, 2015. Cortesía: Luis Felipe Ortega Estudio.



Fig. 4. *Possessing Nature*, espejo de agua. Pabellón de México en la Bienal de Venecia, El Arsenal, 2015. Cortesía: Luis Felipe Ortega Estudio.

concebida para ser presentada de forma inédita en la Bienal de Venecia de 2015 (figs. 1 y 3).

Possessing Nature es una escultura minimal y monumental que propone múltiples planteamientos al ser objeto, instalación, obra sonora, canal y espejo de agua.⁵ La ficha técnica de *Possessing Nature* describe la pieza como una estructura construida con placas de acero, está dotada de un mecanismo que succiona agua de la bahía de Venecia por medio de bombas hidráulicas impulsadas por un sistema eléctrico, a través de la estructura se distribuye el agua a diferentes velocidades y caídas, permitiendo que el líquido sea vertido en un espejo de agua que a su vez la filtra y regresa a la laguna. Sobre el espejo de agua se proyectaron fotografías que mostraban la modernización del sistema de drenajes y el dominio del agua por medio de la construcción de presas en México, como también vistas de los canales venecianos. La pieza en conjunto provoca un gran impacto estético, debido a la altura de la estructura metálica, el recorrido del agua, el sonido de los motores hidráulicos y el contexto histórico que se refleja en las fotografías (fig. 4).

Entre los conceptos que propone la obra está la exploración de la historia de la urbanización entre la Ciudad de México y Venecia, capitales de origen hídrico, denominadas por los artistas como “ciudades anfibia” al ser ambas fundadas sobre el agua. La evidencia de cómo el agua ha sido sometida por la modernidad de la infraestructura urbana corresponde a una historia y memoria común entre ambas ciudades, pero al observar el resultado que ha tenido el dominio y conducción que

⁵ El espejo de agua es un elemento frecuente en el paisajismo y arquitectura moderna mexicana, que ayuda a decorar y refrescar los patios e interior de las casas, se encuentra de forma recurrente en las casas diseñadas por el arquitecto Luis Barragán.

se tuvo del elemento hídrico en cada caso, se demuestra que su manejo fue muy distinto.

En la Ciudad de México los ríos y canales que cruzaban su territorio fueron entubados y transfigurados en drenajes y desagües, con base en las decisiones y necesidades de los gobiernos en turno.⁶ Con ese antecedente, los artistas proponen una visión crítica de las dinámicas de poder en la historia del urbanismo mexicano (Candiani, Jasso, Ortega, 2015, p. 107). Al contrario, en Venecia, los canales son un paisaje característico y permiten la movilidad de la población y del turismo cultural, siendo la ciudad y su laguna declarada Patrimonio de la Humanidad en 1987.

Los artistas explicaron cómo los diferentes elementos que integran la pieza confrontan al visitante pero a la vez lo invitan a explorar la obra y reflexionar el significado:

Al principio es una pieza totalmente corporal, ingresas al pabellón y lo que te envuelve es el ruido, el sonido de la pieza, no sabes qué es en realidad, es el ruido de las siete bombas hidráulicas que se prenden y apagan en distintos tiempos. Nuestra idea siempre fue que la gente descubriera que es un canal y un desagüe hasta que subiera la escalera, cuando estás abajo no te das cuenta porque la pieza es monumental. (Candiani, Jasso y Ortega 2:30).

La curadora del pabellón, Karla Jasso, indicó que el arte contemporáneo está obligado a relacionarse directamente con las problemáticas locales, pues es un medio a través del cual el artista puede evidenciar su entorno:

⁶ Como parte del proyecto de *Possessing Nature*, Tania Candiani planteó que la obra no sólo fuera parte del pabellón, sino que recorriera la ciudad, así, un barítono navegaría por los canales de Venecia entonando una composición escrita expresamente, mencionando los ríos del Valle de México que han sido entubados o desecados.

Lo que debemos hacer es buscar un tipo de arte que señale los problemas, que no sean simulacros, que no resulte una pieza monumento sin base, con *Possessing Nature* trabajamos mucho con la parte histórica. Es una obra que activa la memoria colectiva, que invita al espectador a la reflexión, a que se pregunte por qué decimos que es un drenaje y por qué llevamos un drenaje a una ciudad en el agua. (Candiani, Jasso y Ortega 4:15).

Con el paso de las semanas, *Possessing Nature* evolucionó de forma matérica con ayuda de la naturaleza, transmutando el sentido conceptual de denuncia y evidencia por nuevas interpretaciones y lecturas para el visitante, situación que los artistas no habían previsto. Sucedió que, algunos días el agua que provenía de la había y que circulaba en la larga zanja metálica cambiaba de color, mientras que en los tubos se pegaban y crecían conchas, en el espejo se agua se formó sedimento marino que daba textura a las imágenes que ahí se proyectaban. Tania Candiani observó cómo en la obra estaba creciendo flora marítima que provocaba nuevas lecturas que se contrapusieron a los planteamientos originales: «Pero luego viene la otra parte, un día nos llamaban y nos decían que el agua del canal era medio amarilla, al otro día nos volvían a llamar y resulta que a la escultura ya le están creciendo conchas adentro. Entonces lo que nosotros queríamos decir ahora resulta que está dándonos la vuelta, eso que está pasando nos toca y nos dice: “si tu quisiste construir algo sobre esto ahora resulta que yo voy a construir encima de ti”» (Candiani, Jasso y Ortega 3:40).

La estructura de acero por la que fluye el agua en *Possessing Nature* es descrita por los artistas como una “contrainfraestructura”. Es escultura-canal, construida con diferentes ángulos y quiebres (fig. 5), su diseño no es guiado por el azar, sino que refiere directamente a una exacta guía topográfica del recorrido que ha tenido



Fig. 5. *Possessing Nature*, Pabellón de México en la Bienal de Venecia, 2015. Cortesía: Luis Felipe Ortega Estudio.

México en sus diferentes sedes en Venecia desde 2007. De acuerdo a los artistas, la forma de la escultura monumental fue planeada con base en un recorrido de la memoria del pabellón nacional, pues ocupó temporalmente dos palacios y una ex iglesia, hasta finalmente tener un sala permanente en El Arsenal: «el proyecto comenzó de la forma más sencilla, con un mapa y una línea. [...] La línea resultó intrigante puesto que atraviesa sitios de poder político, económico, religioso y finalmente militar, iluminando la relación entre arquitectura y poder en Occidente» (Candiani, Jasso y Ortega, 2015, p. 55).

EL PABELLÓN MEXICANO PEREGRINÓ POR UN CAMINO SINUOSO Y HABITÓ ESPACIOS DE MEMORIA HISTÓRICA Y CULTURAL

El arte moderno mexicano fue invitado a participar desde la primera Bienal de posguerra en 1948. En respuesta a la primera invitación, México participó con pabellón nacional en 1950, 1952 y 1958. Debido a la ausencia de Rumania, para las dos primeras exposiciones le fue prestado a México su pabellón, que tiene la ubicación privilegiada de estar Los Jardines. En 1958, México expuso en el Pabellón Central entonces denominado como Palacio Italia, que ha sido el espacio comunitario de los países sin pabellón propio.

Cabe destacar que de las tres presentaciones, la de 1950 fue la más exitosa y fue el medio que catapultó el arte moderno mexicano a Europa, lo que resultó que en 1952 el Comité Organizador de la Bienal de Venecia diera las facilidades a México para construir un pabellón en los terrenos de Los Jardines, pero el ofrecimiento no fue aceptado en su momento, teniendo como consecuencia que el arte nacional no tuviera un espacio expositivo propio y permanente desde mediados del siglo XX.

Después de esas tres participaciones hubo una la larga ausencia de una representación oficial, aunque de forma individual un nutrido contingente de artistas mexicanos han sido invitados como parte de las exposiciones colectivas en la Bienal, ya sea por medio del Instituto Ítalo-Latinoamericano (IILA), por invitación de otros pabellones o por la solicitud directa de los directores artísticos de la Bienal.

En el año 2007 el arte contemporáneo mexicano reinició su asistencia a la Bienal de Venecia. En diciembre de 2006, el gobierno de Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012), propuso como iniciativa de ley el fortalecer la cooperación internacional principalmente por medio de la cultura⁷. México al no tener un espacio propio en

⁷ Felipe Calderón al tercer día de tomar posesión de su mandato, nombró a Sergio Vela Martínez, músico y promotor artístico, como el nuevo

la Bienal, tuvo la libertad de elegir el lugar de exhibición a partir de las necesidades espaciales y conceptuales del proyecto elegido, asegurando el sitio por medio de convenios de comodato o renta.

La primera sede del pabellón mexicano fue el Palacio Soranzo Van Axel construido en el siglo XVI y que fue habitado por nobles y mercaderes. En el palacio se presentaron doce obras del artista visual Rafael Lozano-Hemmer (Ciudad de México, 1967), siendo la exposición denominada como *Algunas cosas pasan más veces que todo el tiempo*. Esa primera participación se logró por la iniciativa del artista y de los curadores de su obra, Bárbara Perea y Príamo Lozada, contando con el apoyo de la Dirección General de Asuntos Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)⁸ y capitales privados⁹.

En 2009, la artista Teresa Margolles (México, Culiacán, 1963) fue propuesta por el investigador y crítico de arte Cuauhtémoc Medina, para representar al Pabellón de México en la 53ª Bienal de Arte de Venecia. Margolles detonó su exhibición con la pregunta: ¿De qué otra podríamos hablar? en el Palacio Rota Ivancich¹⁰, que en el pasado perteneció a nobles e intelectuales impulsores de la cultura en Venecia. Fue a partir de esta exposición que la Coordinación Nacional de Artes Plásticas administró la participación nacional en la Bienal¹¹.

presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México (Conaculta), el cual sólo cumplió el periodo de 2006 al 2012. Entre las primeras decisiones de Vela fue sentar las bases de un proyecto “para los siguientes 20 ó 30 años en materia cultural”, proyecto que no se concluyó. Durante el sexenio de Calderón, el presupuesto dedicado a la Cultura se distribuyó para un extenso programa cultural con motivo del Bicentenario de la Revolución y el Centenario de la Independencia mexicana, evento que proponía alentar a todos los sectores de la sociedad para que participaran en las 1,700 actividades relacionadas al festejo a nivel nacional.

⁸ El INBA es la institución gubernamental federal que exhibe, apoya y brinda financiamiento a la producción cultural nacional, contando algunas veces con el respaldo de capitales privados, pero de forma contundente la mayor inversión económica es de parte del Estado, pues los apoyos dependen de si se brindan o si la empresa quiere participar en determinado evento, aunque no hay un compromiso a largo plazo para dar continuidad a los compromisos culturales.

⁹ Conaculta aportó 250 mil dólares, la Secretaría de Relaciones Exteriores 100 mil dólares, el Consejo de Promoción Turística 100 mil dólares, la Fundación Jumex 300 mil dólares, el banco BBVA-Bancomer 30 mil dólares, *Antimodelos* 100 mil dólares, el Patronato de Arte Contemporáneo 20 mil dólares y otras instancias con 190 mil dólares.

¹⁰ La producción artística de Teresa Margolles indaga en la creciente violencia generada por el narcotráfico en México, y que expone de forma conceptual y minimalista ante el espectador. Su propuesta para la Bienal increpaba al espectador ante el momento más álgido en el que estaba inmerso el país provocado por la *narcoviencia*.

¹¹ En México, la Coordinación Nacional de Artes Visuales es la encargada de planear tanto las exposiciones de arte nacionales como las internacionales, dependiendo del compromiso internacional partici-

Para la tercera participación de México en la 54ª Bienal de Venecia de 2011, fue elegida la artista nacionalizada mexicana Melanie Smith (Poole, Inglaterra, 1965), José Luis Barrios, investigador y crítico de arte fue el curador del pabellón. Su muestra se llamó *Cuadrado rojo, imposible rosa*. Para instalar el Pabellón de México se repitió como sede el Palacio Rota Ivancich, espacio donde la obra de Smith abordó las utopías de la modernidad realizando múltiples cruces entre el ámbito social y político, desde un planteamiento geo-estético.

En 2013, para la 55ª Bienal de Venecia, México participó con la pieza sonora *CordioX* de Ariel Guzik (Ciudad de México, 1960) con la curaduría de Itala Schmelz. La pieza consiste en un instrumento monumental sensible y sonoro que es resultado de décadas de investigación en el arte sonoro, las máquinas de resonancia y los sonidos de la naturaleza. La cuarta participación nacional se efectuó en la ex iglesia de San Lorenzo datada en el siglo XVI, que corresponde a una ermita de paredes altas encaladas, vetusta y vacía, pero catalogada como poseedora de una acústica excepcional, en donde Antonio Vivaldi ensayaba sus arias con las monjas de clausura. El lugar fue clave para el planteamiento de la obra, al convertir el espacio en una caja de resonancia que generó una atmósfera sonora y vibrante que envolvía a los visitantes.

Fue hasta 2014 que el pabellón mexicano logró tener un sitio posicionado en El Arsenal (*Il Arsenale*), que corresponde a la segunda sede en importancia después de Los Jardines. El Pabellón de México está dentro de la Sala de Armas (*Sala d'Armi*), edificio del siglo XVI y que es el antiguo astillero en donde se construían las embarcaciones venecianas y lugar para recibir a importantes personajes que visitaban la ciudad. El Arsenal fue rehabilitado en los años noventa debido a la necesidad de abrir nuevos espacios a los países expositores sin pabellón propio, y consta de 7,150 metros cuadrados distribuidos en dos niveles. El Pabellón de México está en la planta baja y tiene como vecinos a Argentina y Emiratos Árabes, el área de exposición es de 250 metros cuadrados, siendo utilizado en la Bienal de Arte como en la Bienal de Arquitectura y está reservado hasta el año 2024 (“Pabellón de México - La Biennale di Venezia”).

El Arsenal y los Jardines son los dos espacios mejor posicionados, y por ende, con mayor afluencia de turismo cultural. El número de asistentes que visitan un pabellón es reflejo del éxito y reconocimiento de la exhibición, y

pa en colaboración con la Dirección General de Asuntos Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Cabe destacar que en el 2013, la entonces Dirección General de Artes Plásticas cambió su nombre a Dirección General de Artes Visuales, lo que permitió su renovación acorde a las tendencias plásticas y visuales presentes del siglo XXI.

seguramente corresponde a una de las razones por las cuales los funcionarios encargados de las exposiciones internacionales de México dejaron los edificios reacondicionados, que son difíciles de intervenir por la museografía y requieren una cuantiosa inversión, para buscar un lugar bien posicionado en los “circuitos oficiales” de la Bienal.

La primera ocasión que el gobierno mexicano buscó asegurar un lugar en Venecia fue por medio del convenio de comodato de la ex iglesia de San Lorenzo en 2012. La ermita no había sido abierta en años y sólo se ocupó para un concierto en la década de los ochenta, por lo que la situación estructural del inmueble significaba para México un compromiso con la Comuna de Venecia de restauración, acondicionamiento e investigación arqueológica, lo que representaría una inversión de 1.5 millones de euros, el lugar prometía bastante por lo que la directora general del INBA, Teresa Vicencio propuso establecer un acuerdo (Ortiz, 2013).

Aún con los inconvenientes de no ser un espacio habilitado para exhibir arte contemporáneo, la ex iglesia representó un reto de adquisición para el gobierno mexicano que se prolongó por meses, poniendo en riesgo el mantener un proyecto permanente de exposiciones en la Bienal, pues existía la posibilidad de no contar con un lugar asegurado para las futuras convocatorias.

Consuelo Sáizar Guerrero, Presidenta del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes¹² de México (2009-2012), opinó que mantener la ex iglesia de San Lorenzo como pabellón nacional y sede para otras exposiciones de México sería estratégico y benéfico a largo plazo:

Cuando supieron que México estaba buscando un lugar, vino el alcalde de Venecia y me dijo: “nosotros lo que le ofrecemos es un palacio (era la iglesia de San Lorenzo), que es muy pertinente, porque ahí estrenaron una ópera, yo se lo doy en comodato por cien años, ustedes lo remodelan y ustedes lo trabajan”. Entonces hablé con Patricia Espinosa, la canciller, y le dije “fíjate que está este asunto”, y ella dijo: “claro, fíjate que hay muchas exposiciones itinerantes en París y cuesta muchísimo dinero traerla de regreso a México para después mandarlas nuevamente a Europa”. Entonces, hasta cierto punto podríamos utilizarlo como bodega o podemos exponer ahí. Y bueno, nos criticaron enormemente porque habían dicho que hicimos negocio con eso, pero no pudieron demostrar nada. Y después, se perdió el lugar. (Sáizar Guerrero).

En 2012 concluyó el sexenio del gobierno de Felipe Calderón, con el inicio del siguiente gobierno, corres-

pondiente al de Enrique Peña Nieto (2012-2018), hubo cambios de funcionarios públicos del sector cultural y el proyecto de rehabilitar la ex iglesia de San Lorenzo fue reevaluado (Avicolti, 2013).

La siguiente directora del INBA, María Cristina García Cepeda, buscó cambiar los acuerdos previos y encontrar un nuevo espacio para el pabellón mexicano, que una vez reservado, sería inaugurado en la Bienal de Arquitectura de 2014. Los acuerdos fueron cambiados y se encontró un lugar en El Arsenal, con un costo de un millón de euros, así lo indicó la funcionaria pública:

«En ocasión de la bienal anterior (de Arquitectura) me reuní con Paolo Baratta, presidente del encuentro, y le expresé el deseo de que México pudiera estar dentro del circuito. Tuvimos la suerte de que estaba libre y platicamos con la comuna de Venecia. Lo entendieron muy bien, no tuvimos problema alguno, ni tuvimos que pagar ninguna penalidad. Acordamos dejar el espacio (ex iglesia de San Lorenzo) sin consecuencias económicas ni políticas. Nosotros ya habíamos hecho algunos trabajos de limpieza, lo cual les benefició, porque pudieron abrirlo al público.» (Ortiz, 2014).

En 2014, al ya estar México ocupando un espacio permanente en el epicentro artístico de la Bienal, Rafael Lozano-Hemmer, expositor del pabellón nacional en 2007, opinó sobre el presente y devenir del Pabellón de México en la nueva sede:

Considero que es positivo estar en el Arsenal por la afluencia del público, cerca de tantos otros pabellones, además por poder repetir el sitio de exposición para acumular experiencias y que los artistas y curadores tengan información detallada y adelantada sobre la infraestructura y características del espacio. A pesar de ser un pabellón oficial, ya que representa al país, es importante dar libertad ejecutiva a un grupo independiente, profesional, internacional de expertos para elegir un proyecto con calidad y riesgo. Y que ese grupo no esté fosilizado, sino que cambie algunos miembros en cada edición advirtiéndolo al curador y artista por lo menos con año y medio antes de celebrarse la exposición, para que tengan el tiempo suficiente para producir obra. (Ortiz, 2014).

Para Magdalena Zavala Bonachea, Coordinadora Nacional de Artes Visuales del INBA (2012-2018), la constancia en las presentaciones de artistas nacionales con una amplia trayectoria internacional en el Pabellón México en la Bienal de Venecia, es claramente una política pública a largo plazo:

Dentro de los principales ejes del Plan Nacional de Desarrollo está justamente la difusión del patrimonio artístico, es un mandato de ley dentro del Reglamento de Cultura. La dimensión internacional es un tema importante para

¹² El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) tiene como objetivo la promoción, el apoyo y el patrocinio de eventos que propicien el arte y la cultura en la nación. En 2015 el Conaculta se transformó en la actual Secretaría de Cultura.

las políticas públicas. A diferencia de otros pabellones este es un pabellón nacional, en donde se invita al país y este tiene la posibilidad de seleccionar ya sea al artista o al curador que se debe promover para este concierto de naciones. En la Bienal de Venecia participan alrededor de 110 países, entonces es el único elemento que tiene el INBA y la Secretaría de Cultura para poder generar una visibilidad muy contundente del arte mexicano contemporáneo. (Zavala Bonachea).

CONCLUSIÓN

El Pabellón de México en la Bienal de 2015 sentó las bases para desarrollar líneas de análisis en torno a las participaciones artísticas y los espacios que se han habitado desde el año 2007. El pabellón con la obra colaborativa *Possessing Nature* señala el momento en que se consolida una representación nacional en la Bienal de Arte más importante a nivel internacional, los artistas y sus obras son apoyados y proyectados por las instituciones que participan en las políticas culturales del gobierno mexicano y que buscan posicionar la participación nacional como una política cultural a largo plazo, propiciando así el intercambio y reconocimiento internacional.

Los artistas que han representado a México en la Bienal de Venecia en las primeras cinco participaciones, pertenecen a las generaciones tempranas de becarios del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), artistas nacidos en la década de los sesenta e inicios de los setenta, integrantes de la generación de los llamados “artistas alternativos”, quienes ahora tienen el estatus de artistas consolidados y son reconocidos a nivel internacional.

Los artistas y curadores que han llevado el arte contemporáneo a Venecia obtienen prestigio, debido a que la Bienal es una plataforma de reconocimiento y visibilidad. Los curadores de los pabellones nacionales no sólo se desarrollan en el ámbito curatorial, sino diversifican su labor cultural entre la dirección de museos, la academia y la investigación, como es el caso de Itala Schmelz con una larga trayectoria en museos; Karla Jasso jefa de curaduría, quien junto con Cuauhtémoc Medina son investigadores del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, además Medina es Curador Jefe del Museo de Arte Contemporáneo (MuAC) de la misma universidad y curador de muestras y bienales internacionales; José Luis Barrios es profesor-investigador del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana y curador asociado del MuAC.

El 18 de junio de 2022 fue inaugurada la exposición *Como el trazo, su sonido*, de Tania Candiani, que presenta una amplia muestra de su trabajo que ha realizado

por diez años, corresponde a su primera retrospectiva en donde se presentan esculturas, pinturas, dibujos, instalaciones visuales y archivo que demuestran los principales intereses que la artista ha desarrollado a través de los años (*Tania Candiani*).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Avicolti, Franco. 2013. “México y la Iglesia de San Lorenzo en la Bienal de Venecia”, *Proceso*. <https://www.proceso.com.mx/341710/mexico-y-la-iglesia-de-san-lorenzo-en-la-bienal-de-venecia> [Acceso 21 mayo, 2022].
- Biennale Arte 2015. ALL THE WORLDS FUTURE*. 5 junio 2022. <https://www.labiennale.org/en/art/2015/biennale-arte-2015-all-worlds-futures>
- Candiani, Tania, Karla Jasso, Luis Felipe Ortega. “Possessing Nature”. *Miércoles de SOMA*, Ciudad de México, Soma Asociación Civil para el intercambio cultural y la enseñanza de las Artes. 17 junio de 2015. <https://somamexico.org/archivo/objeto?id=440&nombre=Possessing%20Nature> 5:12 minutos.
- Candiani, Tania, Karla Jasso, Luis Felipe Ortega. 2015, *Possessing Nature. Pavilion of Mexico*. 56. *Esposizione Internazionale di Arte della Biennale di Venezia*. España. Artes Gráficas de Palermo, 2015.
- Como el trazo, su sonido. Exposición retrospectiva de Tania Candiani*. 25 junio 2022. <https://muac.unam.mx/exposicion/tania-candiani>
- “Intervento di Paolo Baratta. Presidente della Biennale di Venezia”. *La Biennale di Venezia*, 12 mayo, 2022. <https://www.labiennale.org/en/art/2015/intervento-di-paolo-baratta>
- “Introduction by Okwui Enwezor, Curator of the 56th International Art Exhibition”. *La Biennale di Venezia*, 13 mayo, 2022. <https://www.labiennale.org/en/art/2015/intervento-di-okwui-enwezor>
- Luis Felipe Ortega. 30 mayo 2022. <https://luisfelipeortega.com/es/exhibitions>
- “México consolida su participación en la Bienal de Arquitectura de Venecia”. *Secretaría de Cultura de México*. <https://www.gob.mx/cultura/prensa/mexico-consolida-su-participacion-en-la-bienal-de-arquitectura-de-venecia>. Acceso 18 mayo de 2022.
- “Okwui Enwezor – Addendum”. *La Biennale di Venezia*, 13 mayo, 2022. <https://www.labiennale.org/en/art/2015/okwui-enwezor-addendum>
- Ortiz Castañares, Alejandra. “México tiene un lugar en el circuito de la Bienal de Venecia por 20 años”. *La Jornada*, 8 junio 2014. <https://www.jornada.com.mx/2014/06/08/cultura/a02n1cul>

- Ortiz Castañares, Alejandra. “Sigue la accidentada huella de México en la Bienal de Venecia”. *La Jornada*. 25 mayo 2013. <https://www.jornada.com.mx/2013/05/26/cultura/a04n1cul>
- Pabellón de México - La Biennale di Venezia*. 1 junio 2022. <https://bienaldevenecia.mx/es/acerca-de/>
- Pabellón de México - La Biennale di Venezia. Possessing Nature*. 1 junio 2022. <https://bienaldevenecia.mx/es/biennale-arte/2015/>
- Paul, Carlos. *México vuelve a la Bienal de Venecia tras una ausencia de 50 años*. *La Jornada*, 06 junio 2007. <http://www.jornada.unam.mx/2007/06/06/index.php?section=cultura&article=a07n1cul>
- Sáizar Guerrero, Consuelo. Entrevista. Realizada por Amelia Chávez Santiago. 23 febrero de 2018.
- Tania Candiani*. 28 mayo 2022. <https://taniacandiani.com/work/possessing-nature/>
- Zavala Bonachea, Magdalena. Entrevista. Realizada por Amelia Chávez Santiago. 22 marzo de 2018.



Citation: Eduardo Jorge de Oliveira (2022) A fábrica do selvagem e o choque das imaginações. Uma leitura pós-etnográfica da obra de Denilson Baniwa. *Quaderni Culturali IILA* 4: 41-51. doi: 10.36253/qciila-2061

Received: July 15, 2022

Accepted: September 15, 2022

Published: December 15, 2022

Copyright: © 2022 Eduardo Jorge de Oliveira. 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:
EJdO: 0000-0002-7232-4077

A fábrica do selvagem e o choque das imaginações. Uma leitura pós-etnográfica da obra de Denilson Baniwa

The factory of the savage and the clash of imaginations. A post-ethnographic reading of Denilson Baniwa's work

EDUARDO JORGE DE OLIVEIRA

*Instituto Max Planck, Roma
Universidade de Zurique, UZH
posedu@gmail.com*

Abstract. This text proposes a reflection on postethnography in two directions: firstly, make a frame on the historical context after the globalization and, secondly, discuss these aspects on the Denilson Baniwa's artistic work. It points to verify the postethnographic hypothesis of the limits of art and literature vis-à-vis ethnographic practices in order to postulate a new statement of literary and artistic practices on the first decades of the 21st century.

Keywords: Postethnography, Postcolonial Studies, Latin American Studies, Denilson Baniwa.

Resumen. Este artículo propone una reflexión sobre la postetnografía en dos direcciones: en primer lugar, hacer un marco sobre el contexto histórico después de la globalización y, en segundo lugar, discutir estos aspectos en la obra artística de Denilson Baniwa (Barcelos, 1984). Apunta a verificar la hipótesis postetnográfica de los límites del arte y la literatura frente a las prácticas etnográficas para postular un nuevo enunciado de las prácticas literarias y artísticas en las primeras décadas del siglo XXI.

Palabras-clave: Postetnografía, Estudios Postcoloniales, Estudios Latinoamericanos, Denilson Baniwa.

A FÁBRICA DO SELVAGEM: HISTÓRIA DA IMAGINAÇÃO NO OCIDENTE

As duas primeiras décadas dos anos dois mil encerraram a utopia do espírito globalizado, a saber, aquela dos corpos que circulam livremente sem fronteiras em um mundo baseado no discurso da diversidade cultural. O trânsito livre não é para todos e se restringe cada vez mais. Viajar, assim,

torna-se cada vez mais um exercício de nostalgia. Por um lado, trata-se de um modelo que se esgotou porque parte desses desejos de circulação foi suprida pelas redes telemáticas. No que diz respeito à circulação mundial de mercadorias e de desejos atrelados a elas, as telas dos computadores e de outros dispositivos acionam uma infraestrutura capaz de mantê-las permanentemente em trânsito. Por outro lado, a circulação coordenada dos corpos e das mercadorias encontrou um limite a partir da pandemia do Coronavírus no final de 2019, o que alterou a mobilidade das pessoas, dando início a um marco posterior à globalização, pois as mercadorias continuaram a circular, se não de modo intensivo, pelo menos, disjuntivo e coordenado com centrais de distribuição.

Esse ciclo histórico da globalização expõe diversos imaginários transculturais sobrepostos às práticas coloniais e pós-coloniais de modo que a tensão entre mercadorias e meio-ambiente se encontra em um novo estágio que pode ser medido no campo das imagens. Joaquín Barriandos postulou a existência de tais imaginários a partir de um consumo global da diversidade cultural (2011, p. 14). Davi Kopenawa e Bruce Albert (2010 e 2022) assinalaram que a circulação do “povo da mercadoria” desponta para uma estrutura narrativa dos povos ianomâmi, cujo mito mais pertinente é o da queda do céu. A queda do céu é resultado de um relato xamânico segundo o qual o céu só se sustenta no alto porque os xamãs estão em um vivo diálogo com os espíritos. Se o último xamã desaparecer, o céu cairá sobre a terra (Albert e Kopenawa, 2010). No relato mais recente reproduzido em *Yanomami, l'esprit de la forêt*, o xamã ianomami afirma que seus ancestrais preferiam as palavras dos cantos dos espíritos a todas as outras formas de pensamento (2022, p. 137). Ainda nas suas palavras, é graças às narrativas ecológicas que surgem nas cidades que o discurso xamânico sobre a floresta pode finalmente ser escutado (2022, p. 15). Assim, as teorias e os modos de observar o meio-ambiente nos centros urbanos contribuem para a criação de uma escuta de relatos e formas de conhecimento milenares dos povos indígenas. Mas isso não é suficiente.

É a partir desse quadro que se apresenta a seguinte hipótese: a ilusão de uma diversidade cultural fez com que a ideia de “mundo natural” – suas figurações e representações – chegasse ao seu termo, pelo menos sua ideia construída a partir de uma iconografia advinda de uma fábrica colonial da visão, ainda em vigor com as práticas extrativistas e com a circulação de mercadorias. Nesse marco, cientistas e artistas viajantes inserem-se na proto-história da globalização. Eles tornaram-se – direta ou indiretamente – agentes de produção da cultura visual do mundo natural que circulou e circula na Euro-



Fig. 1. De Bry, Theodor. Fundação Bodmer/Universidade de Genebra.

pa, seja sob a estética, seja sob a *episteme*. As primeiras representações do mundo natural geralmente feitas a partir do novo mundo documentam a fábrica do imaginário do mundo ocidental.

India Occidentalis e Historia Americae sive Novi Orbis, Théodore de Bry, é um exemplo, de imagens que foram produzidas no século XVI e que ainda permanecem em circulação, isto é, produzindo significados que ora alimentam ora reforçam o imaginário exótico e selvagem do novo mundo. Esse é apenas um dos resultados de grandes viagens feitas entre 1590 e 1634 e que foram incorporados a patrimônios nacionais de museus e de arquivos nos mais diversos países europeus. A partir desse exemplo, dois regimes de temporalidade do olhar formam-se. O primeiro deles é histórico e o segundo é antropológico e, na dinâmica das imagens, ambos complementam-se. O primeiro deles forma-se ao longo da fabricação do imaginário ocidental. A partir da América, diversas figurações encontraram uma linha de coerência para solidificar um imaginário do mundo natural sob o prisma do exótico e do selvagem. O desenvolvimento dessa gramática visual da visão tornou-se útil para os poderes institucionais. Cada nação fez um uso específico das descobertas que podem ser brevemente resumidas como descobertas da própria arte de figurar e representar o outro, neste caso, o selvagem, que surge como uma outra categoria para além dos antigos e dos modernos (Hartog, 2005). A partir de François Hartog, pode-se compreender que a relação com a natureza se modifica, uma vez que a figura do selvagem altera a que- rela a qual pertenciam os antigos e modernos.

Resumindo: o selvagem inaugura uma temporalidade que é totalmente outra no campo das imagens. Nem

antigo, nem moderno, sua figura perturba as cronologias até que sua representação encontre um lugar – iconográfico – no mundo natural. Geralmente esse lugar é fabricado com um repertório artístico extraído de tratados de anatomia e bestiários medievais. Seguindo com Théodore de Bry, os selvagens representam canibais em corpos renascentistas e maneiristas, eles ocupam um protagonismo na representação do mundo natural. Essas gravuras vistas depois do século XX não deixam de causar um incômodo semântico e visual. Os corpos monstruosos se aproximam de uma estética da colagem ou da montagem. Isso vale para todas as representações de cenas pitorescas, como aquelas representadas por André Thévet (1502 - 1590). Essa dimensão será controlada bem mais tarde com Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848), que é um dos nomes de destaque da missão francesa no Brasil. Os monstros transformam-se em domésticas paisagens coloniais. A imaginação ocidental trabalha incessantemente para o ajuste da circulação das imagens. O nome desse ajuste não pode se resumir apenas a “estilo” ou a uma “escola” ou “período”. As imagens viajam, circulam, migram. É por esse percurso que a imaginação se forma. Em *Image-Thinking*, Mieke Bal, anota: «Renaissance, baroque, classicismo, modernism: they each go by a beginning date, usually bound to a ground-breaking new work or artist. But, as ‘modernism’ already suggests, the cut-off date is hard, even impossible, to fixate.» (2022, p. 140). E se lermos todos esses períodos a partir de Aníbal Quijano, «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina» (2000), para buscar entender, no âmbito da dinâmica das imagens, os seus processos internos e sua participação na formação de categorias hierárquicas que, dentre elas, encontra-se a de raça? Dessa forma, a figura do selvagem ao longo de sua história da representação gradativamente encontra um lugar inferior na hierarquia racial, pois, conforme escreve Quijano, «la idea de raza, en su sentido moderno, no tiene historia conocida antes de América» (2000, p. 778).

O debate atual faz com que os estratos históricos da imaginação ocidental se convertam em um grande arquivo de mentalidades coloniais e fantasias epistêmicas. Há artistas que revisitam essas imagens para alterar o incômodo visual que as imagens do passado geram nos tempos atuais. Mas o passado não termina de passar. Seu futuro é continuar essa travessia pelas imagens. Isto é, por imagens dotadas de uma inaturalidade que se atualiza em um contexto estético e político enquanto artistas, críticos e escritores retiram delas toda e qualquer carga de inocência. As referidas reproduções do passado colonial – monstruoso, animalesco, canibal, escravista, racial – tornam-se uma nova fonte para artistas, críticos e escritores. São eles que estabelecem uma



Fig. 2. Melzi, Livia. *Qu'il était bon mon petit français* 2021. Salon de Montrouge, France. Cortesia da artista.

crítica ao regime escópico dos poderes coloniais. Um dos exemplos é a artista Livia Melzi que, em 2021, apresentou a instalação *Qu'il était bon mon petit français*¹, em que reproduz a imagem de Théodore de Bry numa tapeçaria de Aubusson. O tapete que ficou suspenso como uma pintura. Mais ao chão, Melzi dispôs um complexo aparelho de jantar advindo da arte da mesa francesa (*art de la table*) que, disposto no chão convida os visitantes a revisitarem um *topos* pictórico incontornável da história da arte moderna, *O almoço na relva*, de Édouard Manet, de 1863. Os objetos ocupam o espaço vazio das personagens e a relva passa a ser um espaço inexistente a ser projetado. Na outra parede da instalação, Melzi reproduz uma das fotografias feitas por ela: um manto tupinambá que pertence à coleção do Musée Art et Histoire localizado em Bruxelas. A instalação expõe a complexidade da circulação dos objetos e imagens na composição de um imaginário a partir da ritualização do ato de comer. Uma civilização projeta seus fantasmas na outra.

Na instalação de Melzi pode-se até abrir mão de distinções tais como o cru e o cozido, o selvagem e o civi-

¹ O título faz referência ao filme de Nelson Pereira dos Santos, *Como era gostoso o meu francês*, de 1971, no qual um aventureiro é capturado por uma tribo antropófaga no Brasil do século XVI.

lizado, para observar um agenciamento material dos elementos rituais até então díspares do mesmo imaginário: a refeição na mesa e o banquete antropofágico. A artista lida com declinações da «parte maldita» de ambas as partes. Do primeiro, ela altera a negatização do selvagem, seu estatuto inferior frente ao colonizador. Do segundo, Melzi reposiciona a pretensa dimensão de ocupar o topo de uma cadeia civilizatória. A instalação expõe ainda o fato que ambos são conectados pelas diferenças de rituais extremamente refinados na hora de comer.

Saindo totalmente de uma querela entre antigos e modernos, a temporalidade selvagem altera a comparação entre ambos, surgindo como um ponto de vista capaz de compor um terceiro espaço. Em *O sujeito selvagem. Pequena poética do Novo Mundo*, Christian Kiening, prolonga a dimensão da temporalidade selvagem por aquilo que ele chamou de «terceiros espaços»: «O terceiro espaço é um espaço linguístico (entre os significados dominantes e os latentes, os denotativos e os conotativos), um espaço de engajamento teórico (entre a fria abstração de modelos e as fervorosas lutas pelo poder do discurso) e um espaço da interpretação (entre a distância do cultural e do envolvimento do leitor analisador empático)» (Kiening, 2014, p. 51). Esse espaço que pode ser chamado de zona selvagem migrou para o próprio inconsciente e para a percepção do sujeito moderno.

Além do histórico, o segundo regime de temporalidade do olhar é antropológico. Ele advém de práticas proto etnográficas ainda nos séculos XVIII e XIX, tendo-se solidificado mais precisamente no século XX por meio dos avanços da etnografia. Se o primeiro precisa de alguns séculos para ser alcançado em termos de panorama, o segundo focaliza-se no século XX que pode ser considerado o século, por excelência da etnografia. Assim, os dois aspectos mencionados da formação do olhar colonial articulam os campos da história e da antropologia em termos de uma montagem de distintas figurações, englobando formas de crença religiosa e surgimento de modelos econômicos, formação da ciência e circulação de mercadorias. Nas palavras de Samir Boumediene esse conjunto implica na “colonização do saber”². Como ele escreve: «La connaissance qu’un groupe humain a du monde qui l’entoure est solidaire des relations de pouvoir qui le traversent. Elle est ce phénomène qui permet de guérir et de tuer, de soigner et de punir, de prendre et de détruire, de conquérir et de résister» (2022, p. 14). Resistir tem sido uma estratégia dos povos originários ao longo de todo o processo de colonização que, para manter práticas extrativistas, sempre encontra uma nova face.

² Esse é o argumento desenvolvido em Boumediene, Samir. *La colonisation du savoir. Une histoire des plantes médicinales du Nouveau Monde* (1492-1750). Paris, Folio, 2022.

* * *

No modelo *moderno* a formação do espírito científico e a circulação de bens de consumo são duas declinações que marcam os encontros entre viajantes e “viajados”, como analisa Mary Louise Pratt em *Imperial Eyes* (1992, p. 7). Os marcos históricos de “expedições”, de “missões” e de “contatos” implicam na rede de descobertas que vão do aperfeiçoamento técnico dos modos de medir a temperatura e a umidade de um determinado ambiente, passando pelas descobertas de novos espécimes da fauna e da flora, até os modos de existência de povos ameríndios ou do contato com povos escravizados vindos da África. Em todos esses pontos, o mundo natural também se solidifica no Ocidente por meio de um estado figurativo que possui sua dimensão contábil no gênero pictórico de paisagem (Alpers, 1983; Andermann, 2017) que mede as propriedades dos senhores. Outro fator chave de tais viagens – protoetnográficas ou etnográficas *tout court* - é a figura do informante, isto é, a posição do nativo que relata o que sabe, de modo que sua forma de saber se torna uma matéria-prima a ser extraída. A crítica pós-colonial de Gayatri Chakravorty Spivak vai nessa direção:

My aim, to begin with, was to track the figure of the Native Informant through various practices: philosophy, literature, history, culture. Soon I found that the tracking showed up a colonial subject detaching itself from the Native Informant. After 1989, I began to sense that a certain postcolonial subject had, in turn, been recording the colonial subject and appropriating the Native Informant’s position. Today, with globalization in full swing, telecommunicative informatics taps the Native Informant directly in the name of indigenous knowledge and advances biopiracy (Spivak, 1999, p. ix).

A crítica de Spivak sobre a hierarquia nos saberes e prática de extrativismo epistêmico expõe uma mudança frente aos avanços da globalização. Décadas depois da descrição acima, as práticas comunitárias indígenas na Amazônia valem-se de meios digitais. Seja para precaver-se de invasões nos seus territórios – e por isso o uso de *drones* guiados pelos próprios indígenas – seja para transmitir conhecimentos e estabelecer políticas por meio de canais de redes sociais, a situação esboça um protagonismo que ajuda a converter antropólogos e etnógrafos em informantes. Sem que esse fato seja uma mera inversão, o resultado é que existem alianças entre os povos da floresta, etnógrafos e artistas para que as práticas de extrativismo, como o garimpo ilegal, ganhem visibilidade enquanto ações políticas mais efetivas não mudem esse contexto.

Imagens coloniais são máquinas do tempo em termos de imaginação política. Vários registros fazem parte das descobertas que, por sua vez, são parte integral da história da colonização africana e americana. Enquanto se “descobria” ou se estabelecia “contato”, fabricava-se figuras que declinam de tais encontros que não tardaram a encontrar um lugar na história. Tais encontros ganharam um pertencimento aos mais diversos gêneros literários: cartas, relatos de viajante, poemas épicos, diários de expedições, além de gramáticas e dicionários. Esse conjunto de textos foi classificado posteriormente de acordo com marcas de oralidade, estilo de escrita, etc. Alguns deles foram perdidos ou permaneceram em segredo sob a forma de documento ou arquivo. São textos que aportam descrições de comportamento, narrativas de navegação, tratados de medicina e de botânica, polêmicas e comparações entre animais, homens e monstros, para situar apenas alguns aspectos das idas e vindas no tempo e no espaço por tais relatos e imagens. Cada texto, cada gravura e, mesmo, cada objeto é uma máquina do tempo que transporta leitoras e leitores para alguns estágios do processo interminável da colonização. E se boa parte deles encontrou um lugar de conservação em um arquivo ou museu é porque eles conseguiram obter uma vida própria no inventário do patrimônio cultural de cada país. O mundo natural é um grande arquivo que se divide em museus de história natural, coleções de etnografia e de antropologia, gabinetes e coleções de sólidas instituições. Na composição dessa vida, alguns desses textos e imagens passaram historicamente por processos de cópias, de apropriação, tradução e plágio até encontraram um lugar no arquivo. Assim, o modelo etnográfico herda um arcabouço protoetnográfico de viajantes e de missionários no qual repousa todo um arquivo da construção do mundo natural. Com isso, menos que insistir na natureza como uma construção ocidental ou de reforçar a distinção entre natureza e cultura, cabe imaginar um mundo multinatural no qual a floresta é grande arquivo vivo e não fossilizado no imaginário ocidental. Para que a floresta continue a existir na imaginação ocidental é preciso que a floresta real continue a existir e, nesse sentido, a figura do selvagem – historicamente constituída – converte-se no xamã diplomata que negocia com instituições políticas e espirituais (*xapiri*, na terminologia ianomâmi) o adiamento do fim do mundo (Krenak, 2019) ou da queda do céu.

Ce qui m'entoure de toutes parts et m'écrase, ce n'est point la diversité inépuisable des choses et des être, mais une seule et formidable entité: le Nouveau Monde.

Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, 2018, p. 86.

“Novo mundo” é um termo que aciona a imaginação no âmbito individual e coletivo, ainda que ela opere a

partir de formas de conhecimento mais antigas. Lévi-Strauss, por exemplo, não se desfez de suas tradições. Ao contrário, ele seguia os passos dos viajantes do século XVI, como Jean de Léry, e chegou mesmo a proclamar Jean-Jacques Rousseau como o precursor da etnologia. Mas a diversidade das florestas do novo mundo produz uma natureza imaginada. A Amazônia, por exemplo, além de ser um dos biótopos mais diversos, como ela produz figuras em termos de biomas e ecossistemas.

A floresta possui um grande poder de autorepresentação: a imaginação é extremamente fértil e política para ser controlada apenas por companhias e instituições. A etnografia pode insurgir-se contra as próprias instituições para ser ou ter momentos – decisivos – pósetnográficos para armar uma contra-antropologia (*sic*, Viveiros de Castro, *in* Albert, Kopenawa, 2015). Nesse sentido, a autoetnografia foi uma ferramenta interessante para produzir um discurso mais polifônico e polinatural na desmontagem da hierarquia entre etnógrafo e informante.

Para distanciar-se do clássico modelo etnográfico, Mary Louise Pratt sugere a autoetnografia para sair de um marco europeu no sentido mais amplo daquilo que se pode chamar de uma fábrica de representação do outro. De acordo com a autora: «Autoethnographic texts are typically heterogenous on the reception end as well, usually addressed both to metropolitan readers and to literate sectors of the speaker's own social group, and bound to be received very differently by each» (Pratt, 1992, p. 7). Pratt relaciona a heterogeneidade do texto autoetnográfico a sua recepção, pois na sua base interpretativa existe uma dimensão híbrida de gêneros em termos de registros de oralidade, textos escritos que historicamente se ajustam em narrativas editadas em coleções de textos etnográficos como a célebre *Terre Humaine*, criada por Jean Malaurie em 1954 e que teve *Tristes Tropiques*, de Claude Lévi-Strauss, de 1955, como uma de suas obras essenciais.

A autoetnografia não se centraliza sobre um único sujeito. Ela aborda uma dimensão limiar do indivíduo e do grupo, sendo um fato comunitário, no qual se combinam outras vozes, a dos vivos e dos mortos, a dos animais e das plantas. Isto é, toda a dimensão heterogênea que está na recepção não se resume a uma condição híbrida de registros textuais, mas de percepção de mundos na qual se distingue uma concepção de mundo natural, de paisagem. Nessa breve história, um ponto que antecede a dimensão da autoetnografia em Pratt é o “etos experimental” (Elhailk, 2017, p. 1) advindo de *Writing Culture*, obra editada por James Clifford e George Marcus. Trata-se de um livro que alterou as práticas etnográficas, problematizando-as a partir de uma poé-

tica e da tradução³. Essa aproximação cria uma zona de contatos entre literatura e etnografia a qual a hipótese de uma pós-etnografia busca responder tendo como ponto de partida *A queda do céu* (Oliveira, 2020). *Writing Culture* mede os limites da poética e da política da etnografia. O livro amplia os limites do campo. Lendo esta obra organizada por Clifford e Marcus, Tarek Elhailk aborda um aspecto histórico da virada antropológica na cultura visual ocorrida em meados dos anos noventa, nomeadamente a partir do ensaio de Hal Foster, *The Artist as Ethnographer*, de 1996. A leitura de Elhailk vai além do recorte histórico de *Writing Culture* quando elabora o conceito de imagem-incurável (*The Incurable-Image*) que, segundo ele, implica em reunir no incurável os limites da cura em tratamentos psicanalíticos, no trabalho etnográfico e na própria prática curatorial⁴ (Elhailk, 2017, p. 12). A imagem-incurável merece ser lida pelo viés plástico em termos de uma dimensão energética disposta na própria imagem que escapa tanto dos processos curatoriais quanto do apaziguamento de indivíduos. A imagem incurável situa-se nas zonas de fraturas coloniais, especificamente no papel de agente levado a cabo pela ciência a serviço das nações e suas táticas de apagamento de povos que foram classificados em um nível hierárquico mais baixo em relação às práticas silenciosas e racializantes do Estado moderno. Busca-se agora a cura para este mal histórico. Psicanalistas, curadores, escritores e artistas lidam com depósitos e arquivos de imagens incuráveis.

A própria atividade de curadoria também tem uma participação nesse processo, captando ideologias e desejos que atuam tanto na macro quanto na micropolítica (Guattari, Rolnik 1989 e 2007). Cada imagem possui uma parte incurável⁵, uma medida que é seu *pharmakon* na qual ocorrem processos de lamento, de luto, de queixa, de protestos, de levantes, de afetos que destoam de um destino neutro a partir de sua disposição em um museu ou exposição. Sobre esse aspecto, existe uma par-

te incurável das imagens, o que seria um ponto de não-conciliação diante dos efeitos da colonização na formação do sujeito moderno. Re-mediador tem sido um processo de trabalho coletivo ao longo da segunda metade do século XX até os dias atuais. O processo de re-mediação, implica em estabelecer relações que atingem os distintos meios, sejam eles relatos, poemas, fotografias, performances, esculturas, instalações ou exposições. Como escrevem Jay David Bolter e Richard Grusin em *Remediation*: «the process of remediation makes us aware that all media are not at one level a *play of signs*» (2000, p. 21). É por esse jogo de signos que o inconsciente participa das zonas escópicas de poder colonial.

A FORMAÇÃO DO INCONSCIENTE ÓTICO COLONIAL

As teorias artísticas e literárias possuem abordagens com interseções entre os pontos de cruzamento entre literatura, arte e etnografia, pois, por um lado, a representação do mundo *natural* foi fabricada ao longo dos séculos. A etnografia tornou-se um espaço outro no qual a humanidade situada no Ocidente fantasiou um reflexo de estratos anteriores ao seu próprio desenvolvimento, embora ela seja uma ciência muito mais complexa, plena de alianças e devires com povos e nações indígenas. No entanto, a formação de um sujeito moderno no âmbito psíquico, perceptivo e visual obedece a um processo que pode ser localizado a partir de algumas comparações com a descoberta de um novo mundo⁶. Um dos pontos centrais de tal argumento está na própria descoberta do inconsciente que, para Freud, equivaleu à descoberta de uma população aborígene da psiquê⁷ (Freud, 2010,

³ Clifford: «The (...) classic ethnographies showed that there had always been more going on: more negotiation, translation, appropriation. But now politics and the poetics were in the open – not only because of the new theoretical self reflexivity, poststructural concepts of textual indeterminacy and dialogismo, but more profoundly because of pressures from decolonisation and feminism» (Clifford, p. 58).

⁴ A citação contextualiza: «The concept of “the Incurable” is one way in which to work through this material insofar as it points to the limit of the psychotherapeutic treatment, ethnographic work, and curatorial practice itself. The hyphen between the “incurable” and “the image” is therefore the very inter-medial space explored here» (Elhailk, 2017, p. 12).

⁵ Situando esse ponto com Tarek Elhailk: «Incurable-images can be only the source of a lament at the threshold of a mourning process hinged on a singular ontology of images and pedagogy of healing. Incurable-images are both clinical and non-clinical forms of life. Our curatorial task is to evaluate some of the uses and disadvantages of these incurable-images for life» (Elhailk, 2017, p. 73).

⁶ No âmbito perceptivo existe a metáfora da “Terra incógnita” presente na observação feita por Hans Blumenberg a propósito de Husserl. Tanto a cosmologia metaforizada quanto a “Terra incógnita” ou o “Universo inacabado” são heranças cognitivas que datam do século XIX. A dimensão do inacabamento pode ser lida em termos de prolongamento da própria metáfora da América no século XVII: «Wie charakteristisch die *terra incognita*-Metaphorik für die Art der ‘Intentionalität’ des Bewusstseins der frühen Neuzeit ist, bemerken wir gerade dann, wenn sie uns in unserem Jahrhundert als Ausdruck forscherschen Selbstbewusstseins begegnet. Wenn etwa Husserl die ersten Schritte seiner phänomenologischen Methode schon 1907 mit der Landung an der Küste eines ‘neuen Landes’ vergleicht, in dem es festen Fuss zu fassen gelte, oder wenn er in seiner späten Krisis-Abhandlung die methodische Epoché bezeichnet als das Eingangstor, mit dessen Durchschreiten die neue Welt der reinen Subjektivität entdeckt werden kann, so scheint uns das ein eigentümlich anachronistisches Selbstgefühl zu indizieren, das eher an den Anfang unseres Zeitalters gehören möchte» (Blumenberg, 2015, p. 79-80). A percepção deste indício é uma das descobertas mais importantes sobre os efeitos subjetivos da descoberta do novo mundo no continente europeu, pois ele foi literalmente “incorporado” na percepção subjetiva.

⁷ A citação precisa é «O conteúdo do Ics pode ser comparado a uma população aborígene da psique» (Freud, 2010, p. 138)

p. 138). O texto de Freud data de 1915. Essa comparação expõe uma ressonância psíquica no caráter da descoberta de outros povos e civilizações como um efeito visual produzido pela câmera no cinema que não está distante do que foi nomeado por Walter Benjamin, a partir de Freud, de inconsciente ótico no seu ensaio de 1936, *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. Essa conexão entre Freud e Benjamin a partir do inconsciente remete pelo menos a duas questões. A primeira consiste na ideia de segunda natureza que é a imagem fotográfica e sobretudo a imagem em movimento, pois se trata de uma discussão que pode ser redirecionada à própria produção de filmes etnográficos onde esse inconsciente estaria reproduzido duplamente: no dispositivo em si e no olhar que o mantém em um determinado quadro, numa duração, na sequência e na sua inserção em uma estrutura narrativa mais ampla. A segunda consiste na produção do mundo natural nessa segunda natureza que é a imagem em movimento: toda a ideia de meio-ambiente mediada, curada, comentada, posta em circulação faz parte de um processo contemporâneo da produção de imagens que não se distancia da migração do meio-ambiente a atos cognitivos. Esse processo é o que justifica todo um discurso da ecologia conivente com práticas coloniais extrativistas.

Ainda há muito que analisar nesses inconscientes, o psíquico e o ótico, assim como a modalidade perceptiva da “terra incógnita”, as modalidades de poder que se instalam na paisagem e no discurso ambiental que dela decorre e que encontra nela ecos na diversidade cultural do mundo globalizado. Após os efeitos da globalização, a malha de uma estrutura inconsciente de poder mostrou-se mais visível. As vozes mais autóctones conseguem perfurar essa malha discursiva que se protege sob a forma de *episteme*. Nesse sentido, a produção contemporânea de imagens por artistas indígenas expõe uma estrutura vertical da visão que poderia ser chamada de ontologia vertical dos regimes de visibilidade que terminam por proteger uma diversidade a serviço do fluxo de imagens e de mercadorias.

Para retornar ao argumento de Joaquín Barriendos, do qual não se saiu de todo, especificamente na sua lógica colonial do ver, existe uma fome de alteridade a partir da qual a cultura torna-se mais uma porta de entrada para práticas extrativistas, epistêmicas e de imaginários. Barriendos revisita as etnografias experimentais a fim de questionar a autoreflexividade da etnografia (2011, p. 15). Uma vez que essa estrutura colonial e colonizadora do ver e do narrar foi aberta, cabe confrontá-las com outras camadas discursivas. Uma delas surge a partir da hipótese de uma imaginação autóctone, pois ela é extremamente concreta em termos de reivindicações práticas

de artistas indígenas tais como a demarcação de territórios, o multiculturalismo da natureza e as alianças entre devires existentes entre escritores, artistas, curadores, etnógrafos, lideranças indígenas, para mencionar apenas alguns dos agentes dos processos de fabricação de imagens da natureza contemporânea. Denilson Baniwa (Barcelona, 1984) intervém fortemente neste circuito da imaginação e do imaginário da natureza. Não à toa, ele pode ser considerado como um dos primeiros artistas pós-etnográficos a atuar no tempo presente.

“O ANTROPÓLOGO MODERNO JÁ NASCEU ANTIGO”: FICÇÕES COLONIAIS, PÓSETNOGRAFIAS E ABDUÇÃO POR IMAGENS.

Do Rio Negro a Niterói, o percurso de Denilson Baniwa vai além dos deslocamentos geográficos no Brasil. Sua obra articula níveis históricos em duas velocidades: a primeira vem de um vasto processo colonial que existe ao longo dos séculos com práticas que não se esgotaram com o surgimento do Brasil como um Estado-Nação; a segunda vem de um protagonismo indígena nas artes brasileiras, que altera historicamente o espaço de representação indígena que não apenas foi romantizado na própria da história das artes e da literatura como é objeto de polêmica nas vanguardas modernistas.

Vindo do povo Baniwa situado na região do Rio Negro, na Amazônia, o artista reenquadra o vocabulário *moderno* e uma gramática *modernista* adquiridos no país que, em processo de modernização, é pleno de assimetrias nas quais se incluem uma série de equívocos raciais, em cuja base se perpetua uma hierarquia racial extremamente verticalizada como expõe Lilia Schwarcz dado que o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), por um lado romantizou os povos indígenas enquanto que recalçou os negros, além de ter contado com a primeira tese que defendia as três raças no Brasil, a do naturalista alemão Carl von Martius, cujo título era *Como escrever a história do Brasil*. A tese desenvolvia a metáfora dos rios, um principal e dois afluentes. O principal seria o europeu branco e seus afluentes, o indígena e o negro (Schwarcz, 1998, p. 177-178). Reescrever a história do Brasil tem sido a tarefa de cada crítico, teórico, artista, curador, historiador, antropológico, etnógrafo, dentre outros, que buscam desmontar esta hierarquia fundadora. Por esse viés, as práticas pós-etnográficas de Denilson Baniwa reagrupam os elementos da paisagem colonial através de colagens e de montagens, cuja combinação técnica envelhece o próprio gênero como aquele tratado, por exemplo, nas gravuras de Jean-Baptiste Debret (1768-1848).



Fig. 3. Beniwa, Denilson. *O antropólogo moderno, já nasceu antigo*, 2019. Cortesia do artista.

Em *O antropólogo moderno, já nasceu antigo*, de 2019, Baniwa retoma a clássica posição do “nativo” na posição de informante ao estrangeiro que escreve o que ouve. O artista altera a sobriedade colonial da célebre gravura em questão: *Sábio trabalhando em seu gabinete*. Essa cena infinita da transcrição “etnográfica” e de transferência cultural parece encontrar o seu termo na colagem do artista. Com uma colagem, o artista interrompe o fluxo histórico da imagem. Trata-se de procedimento que substitui a *Weltanschauung*, isto é, uma representação do mundo na sua dimensão cartográfica e na recolha de objetos e informações, por uma crítica do conhecimento etnográfico e de gabinete. A crítica do artista não dispensa nem mesmo os protagonismos do próprio modernismo brasileiro que encontram em Oswald de Andrade e Mário de Andrade seus nomes mais representativos. Uma de suas pinturas mais polêmicas, a cabeça de Mário de Andrade está posta em um cesto junto de uma edição de *Macunaíma*. Em um primeiro momento, a imagem marca um ritual crítico ao modernismo. Junto a essa crítica existe uma ligação profunda com uma tradição que se devora, a mesma que foi elaborada por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral posteriormente sob o signo do antropófago. É por esse viés que a dimensão pós-etnográfica da obra de Denilson Baniwa traz o que poderia ser chamado de meta-antropofagia, ou seja, uma antropofagia da antropofagia ou simplesmente uma re-antropofagia, como o artista intitula sua obra. Suas colagens agem sob o signo de uma devoração da devoração, o que torna tanto a sua obra quanto a do próprio Oswald de Andrade e de Mário de Andrade interessante para aproximações críticas⁸.

⁸ Na ocasião desta pintura, o artista também apresenta um poema que assume um tom de manifesto: «era primeiro de maio de vinte e oito/



Fig. 4. Baniwa, Denilson. *Re-Antropofagia*, 2018. Cortesia do artista.

Com essa devoração da devoração, Baniwa abre o espaço de jogo dos signos dos media para criar uma Amazônia extraterrestre para todas e todos que compartilham um imaginário da floresta tropical. A Amazônia

dia de manifesto da fome do trabaiaidô/ só a antropofagia nos une, coração/ em página reciclada de mato-virgem/ desvirginou pindorama num falso-coito/ urgências do artista-moderno-devorado// de pulmões, rins, fígado e coração/ filé oswald de andrade à barbecue/ tupy or not tupy, that is true/ or that's future-já-passado/ wirandê seu honoris-doutô/ mário bom mesmo é o encanador/ que faz assado de tartaruga// a arte moderna já nasceu antiga/ com seus talheres forjados à la paris/ faca, fork, prato raso e bourdeaux/ páris que por fuck faz bobagem/ se a arte indígena durará dez anos/ eu quero ser aqueles: que será famoso/ e morrerá antes de receber o troféu/ na queda do céu ser estrela cadente/ - pintou e bordou, dirão na cantiga// a arte-macunaíma no moquém/ fará uga-uga com as mãos nos lábios/ pois é um totem, um pau-de-sebo/ onde ninguém consegue o prêmio/ grêmio de colecionador, ratos/ brancos de laboratório estéril/ onde pratos fake-antropofágicos/ são menu para abutre-cinéreo// sério, nasceria de fórceps uma arte brasileira?/ sem índios na canoa que falha-trágica/ quero quem come com as mãos, alguém?/ sem limites-geo e conectada à máter/ ReAntropofagia posta à mesa nostálgica/ é arte-indígena crua sem nenhum caráter// quando desta arte pau-brasil-tropical/ não sobrar um só osso mastigado/ sobrará o tal epitáfio como recado:// aqui jaz o simulacro macunaíma/ jazem juntos a ideia de povo brasileiro/ e a antropofagia temperada/ com bordeaux e pax mongólica/ que desta longa digestão/ renasça Makūnaimi/ e a antropofagia originária/ que pertence a Nós/ indígenas.» (Baniwa, 2021). Nesse poema-manifesto há uma articulação do moderno, do antigo e do selvagem de modo completamente distinto daquele apontado por François Hartog. A crítica direcionada ao modernismo brasileiro merece ser considerada a partir da articulação entre poema e elementos pictóricos de *Re-Antropofagia*. Baniwa fala a “língua brasileira” reivindicada pelos modernistas, incorpora estrangeirismos de modo que cada palavra mantém um fluxo como o “trabaiaidô” e o “doutô”, “barbecue” e “true”, para nos limitar apenas a dois exemplos. No caráter semântico, a mesa do banquete se torna nostálgica: o *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, ambos de 1928, são revisitados no âmbito da devoração. No campo das figurações, a antropofagia originária está em ação.



Fig. 5. Baniwa, Denilson. *Ficções coloniais*, 2021. Cortesia do artista.

se torna uma zona na qual transitam os terráqueos, que são os povos originários e os antropólogos, que assumem as vezes de um ser intergaláctico. Assim, se torna comum nas suas colagens a presença de naves espaciais e atores de cinema. Mantendo tudo isso num espírito da colagem, Baniwa faz uma *assemblage* de espíritos, marcando tais imagens uma paronímia visual: os indígenas foram e são extraterrestres para os conquistadores e mesmo para o Estado-Nação. Os antropólogos e as imagens de televisão e de cinema também compartilham desse estatuto.

Sobre uma prancha de Debret, por exemplo, Baniwa sobrepõe outras corporeidades que ele intitula de ficções coloniais. Uma dançarina e um explorador são postos lado a lado de nativos. O efeito de estranhamento vem do próprio ato de desmontagem de uma paisagem exótica no olhar dos antigos viajantes. O estatuto *selvagem* da colagem produz deslocamentos de uma civilização a outra: a imagem se torna um lugar de captura que desmonta a hierarquia de uma história contada através de séculos. Por esse viés, a obra de Baniwa se junta a uma rede de artistas dos mais diversos povos e nações indígenas que jogam com o repertório do selvagem representado nos signos civilizados. Ele inverte o estatuto do civilizado com o próprio vocabulário cinematográfico de filmes que retratam vidas extraterrestres. Nas colagens, os civilizados são alienígenas. Esse jogo de signos corresponde ao que Pierre Déléage descreveu em *L'autre-mental* onde ele explora a figura do antropólogo como escritor de ficção científica (2020). Finalmente, as colagens de Baniwa apresentam a cena etnográfica da zona de contato como se fossem um episódio de um filme hollywoodiano de invasão extraterrestre.

É comum ver na obra de Baniwa corpos alienígenas, naves espaciais, abduções e representações intergalácticas.



Fig. 6. Baniwa, Denilson. *Arqueiro digital*, 2017. Cortesia do artista.

Eis, o universo galáctico da colonização que recebe, pelas imagens de Baniwa, um retorno decolonial. Ainda nessa *assemblage* espiritual, existe um modo de redimensionar as cosmovisões para o campo artístico. Ao seu modo, o artista Baniwa se serve de técnicas xamânicas para alterar o fluxo de imagens do mundo colonial e pós-colonial no qual ele está inserido. Na sua obra, a história é objeto de pastiche porque foi essa mesma história que serviu para delimitar e organizar da imaginação sobre povos que não estavam nela incluídos. Diante de suas imagens, fica a pergunta se somos capazes de reimaginar concretamente outra possibilidade dessa história.

Um outro protagonismo é reivindicado. Não o dos milhares de corpos e de crenças que foram devastados pela ideia fixa de uma descoberta de um continente, mas sim o do uso e domínio técnico das imagens fixas e em movimento que marcam um momento que ultrapassa as operações decoloniais, pois são gestos contracoloniais. Baniwa não hesita em situar nas suas colagens e montagens esses monstros e alienígenas mencionados, seguindo uma referência do universo do cinema americano

aliada a uma estética dos quadrinhos. Estaria ele relendo o próprio Oswald de Andrade a contrapelo que no próprio manifesto antropófago escreveu: «O cinema americano informará» (1928). E nas suas palavras de Denilson Baniwa: «Transformar o descobrimento do Brasil em invasão alienígena, foi o modo que encontrei de contar a construção colonial deste país.»⁹

Nessas colagens há também uma sobreposição de símbolos, como a imagem do uso do arco e flecha advinda de uma gravura de Jean-Baptiste Debret foi combinada ao ícone da conexão da internet via wi-fi. Próxima da montagem, os dois símbolos sobrepostos em *Arqueiro digital*, de 2017, produzem um terceiro sentido, a saber, o de uma conexão permanente com o mundo natural e sobrenatural vindo de um saber xamânico e ancestral que são para vários povos as duas fontes da mais alta tecnologia.

Imbuído de gestos próximos ao do indígena com arco e flecha, o artista é certeiro nas suas composições. Baniwa libera xamanicamente os animais pela cidade, pois, segundo suas palavras de ordem, cada cidade brasileira é terra indígena. Isso se prolonga para todas as antigas colônias e grandes centros de poder onde o artista teve acesso como *London Terra Indígena*. Em meio a essas intervenções no espaço público e urbano, a referência ao xamanismo situa os trânsitos entre mundos operados pelo artista que organiza a *hybris* de uma circulação entre os mais distintos universos em pinturas, em colagens, em performances, em filmes. Prova disso é o seu “lambe-lambe” *Yawareté* que ora circula sob a forma de grandes cartazes, ora como pintura em muros. A ocupação do espaço público ganha uma forma animal da onça. Sua geometria interna também não deixa de experimentar uma dimensão xamânica das formas. Por essa gramática visual, o espiritual e o material se condensam nas imagens que pedem passagem pela sua selvageria construtiva e desconstrutiva de modelos urbanos que excluem uma imaginação advinda dos povos da floresta.

TUPÃ SALVE A CACIQUE OU A ARTE DE DESCOLONIZAR O ROSTO

É por essa imaginação desconstrutiva que o artista revisita a cultura ocidental no que poderia ser chamado de uma arte de descolonizar os rostos. A intervenção *Tupã salve a cacique* faz referência à canção iconoclasta do grupo punk Sex Pistols: *God save the Queen*. Com



Fig. 7. Baniwa, Denilson. *Tupã salve a cacique*, 2015. Cortesia do artista.

livre trânsito pelos quadrinhos e pelo rock, Denilson Baniwa pinta o rosto da rainha da Inglaterra de urucum, saudando-a, não sem ironia, de cacique. Essa piada-visual muito bem executada pode até não terminar com as seculares tentativas de educação indígena no âmbito da civilização ocidental, mas ela mostra que enquanto houver índio neste mundo, outra imaginação é possível. O mundo natural é uma assinatura sem rostos.

Nesse sentido, o que um artista como Denilson Baniwa faz é incluir o rosto no debate do mundo natural. As pinturas faciais são códigos da floresta. As suas séries de pinturas faciais da rainha da Inglaterra ou da Monalisa são um marco de um processo que altera todo um estado do mundo natural a partir de rostos bem inseridos no imaginário coletivo. Pintar os rostos de grandes ícones da vida política mundial é inseri-los em um arquivo indígena. Esse é um levante de imaginação política. Uma imaginação que se subleva nas primeiras décadas do século XXI e que vai em direção a um novo arquivo de imagens. Junto de uma geração de jovens artistas, dentre os quais se destacam Jaider Esbell (1979 - 2021), que foi Makuxi e Daiara Tukano (1982), Denilson Baniwa (1982) se insere na cena artística para fazer de cada imagem uma flecha lançada na imaginação ocidental. Essa seria uma virada pós-etnográfica na qual são os próprios membros Macuxi, Tukano e Baniwa, que acionam um aparato discursivo e imagético um exercício de imaginação autóctone na qual terra e território são elementos concretos de uma história recente da imaginação política.

REFERÊNCIAS

Albert, Bruce; Kopenawa, Davi. 2022. *Yanomami, l'esprit de la forêt*. Paris, Fondation Cartier, Actes Sud.

⁹ Entrevista publicada na Revista Zoom, disponível em: <http://obind.eco.br/2021/05/20/folha-de-s-paulo-ficcoes-coloniais-denilson-baniwa-na-nova-edicao-da-revista-zum-do-instituto-moreira-salles/> (último acesso em 18/06/2022).

- Albert, Bruce; Kopenawa, Davi. 2010. *La chute du ciel. Paroles d'un shaman Yanomami*. Paris, Plon.
- Alpers, Svetlana. 1983. *The Art of Describing*. Chicago, University of Chicago Press.
- Andermann, Jens. 2018. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago, Metales Pesados.
- Andrade, Oswald. 2017. *Manifesto Antropófago e outros textos*. Andrade, Gênese; Schwartz, Jorge (Org.) São Paulo, Companhia das Letras.
- Bal, Mieke. 2022. *Image-Thinking. Artmaking as Cultural Analysis*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Baniwa, Denilson. 2021. "ReAntropofagia". *The Brooklyn Rail*. Disponível em: <https://brooklynrail.org/2021/02/criticspage/ReAntropofagia> [último acesso em 22/07/2022].
- Barriendos, Joaquín. 2011. "La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico". *Nómadas*, n° 35, octubre, pp. 13-29.
- Benjamin, Walter. 1989. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Blumenberg, Hans. 2015 [1998]. *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bolter, Jay David; Grusin, Richard. 2000. *Remediation. Understanding New Media*. Massachusetts: MIT University Press.
- Boumediene, Samir. 2022. *La colonisation du savoir. Une histoire des plantes médicinales du Nouveau Monde (1492-1750)*. Paris, Folio.
- Clifford, James; Marcus, George. 1986. *Writing Culture. Poetics and Politics of Ethnography*. Los Angeles, University of California Press.
- Clifford, James. "Inverview". 2000. Coles, Alex. *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*. Vol. 4. London: Black Dog, pp. 52-71.
- Déléage, Pierre. 2020. *L'autre mental. Figures de l'anthropologue em écrivain de science-fiction*. Paris, La découverte.
- Elhailk, Tarek. 2017. *The Incurable-Image: Curating Post-Mexican Film and Media Arts*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Freud, Sigmund. 2010. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras.
- Guattari, Félix, Suely Rolnik. 2007. *Micropolitiques*. Paris, Les Empêcheurs de penser en rond/ Le Seuil.
- Guattari, Félix, Suely Rolnik. 1989. *Micrografias. Cartografias do desejo*. São Paulo, Brasiliense.
- Hartog, François. 2008. *Anciens, modernes, sauvages*. Paris, Points.
- Krenak, Ailton. 2019. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Lévi-Strauss, Claude. 2018. *Tristes Tropiques*. Paris, Plon.
- Oliveira, Eduardo Jorge de. 2020. « Literaturas pós-etnográficas: uma leitura de *A queda do céu* », *Brésil(s)*. n° 3 . Disponível em: <http://journals.openedition.org/bresils/8842> [último acesso em 10/10/2022].
- Pratt, Mary Louise. 1999. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. New York, Routledge.
- Quijano, Aníbal. 2014. "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento in America Latina". *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires, CLACSO, pp. 778-832.
- Schwarcz, Lilia Mortiz. 1998. "Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade". *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*, vol. 4. São Paulo, Companhia das Letras, pp. 172-244.
- Kiening, Christian. 2014 [2006]. *O sujeito selvagem. Pequena poética do Novo Mundo*. Trad. Silvia Naurosk. São Paulo, Edusp.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1999. *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge, Massachusetts, Harvard.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2015. "O recado da mata". Albert, Bruce, Davi Kopenawa. *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo, Companhia das Letras, pp. 11-41.



Citation: Peter Krieger (2022) Geo-estética, concepto de investigación interdisciplinaria y práctica artística: la exposición STRATUM en Ciudad de México, en 2022. *Quaderni Culturali IILA* 4: 53-63. doi: 10.36253/qciila-2062

Received: July 15, 2022

Accepted: September 15, 2022

Published: December 15, 2022

Copyright: © 2022 Peter Krieger. 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:
PK: 0000-0003-2255-2773

Geo-estética, concepto de investigación interdisciplinaria y práctica artística: la exposición STRATUM en Ciudad de México, en 2022

Geo-Aesthetics, a concept of interdisciplinary research and artistic practice: the exposition STRATUM in Mexico City, in 2022

PETER KRIEGER

Universidad Autónoma de México
krieger@unam.mx

Abstract. This article presents ideas about the function of the image, particularly in the fine arts, in the discourses on the current environmental crisis, determined by geological factors, which have a fundamental importance for the definition of the new epoch of the Anthropocene. Exemplified by an art installation in the University Museum of Sciences and Arts (MUCA, at the National Autonomous University of Mexico, UNAM), the visual strategies will be revised of how to present an alternative access to the understanding of the geomorphological destruction via the hyper-urbanization in the basin of Mexico City, i.e. the mega city and its agglomerations. The artistic geo-aesthetical intervention STRATUM, realized by artist Luis Carrera-Maul in summer/autumn of 2022, is an artificial landscape composed by ceramic and Styrofoam waste, as well as the cultivation of wild vegetation. The relation of these elements, as well as the support of the related disciplines, humanities and sciences, will be revised, focusing on the epistemic synergies materialized in this paradigmatic expression of the aesthetics of the Anthropocene.

Keywords: Anthropocene, geo-aesthetics, *Bildwissenschaft* (visual studies), mega cities, contemporary art.

Resumen. El artículo ofrece reflexiones sobre la función de la imagen, en especial en el formato de obra de arte, en los discursos sobre crisis ambientales de la actualidad, determinados por factores geológicos, fundamentales para la definición de la nueva época del Antropoceno. Ejemplificado con una instalación del arte contemporáneo en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA-UNAM), se revisan las estrategias visuales para presentar un acceso alternativo a la comprensión de la destrucción de la geomorfología por la hiperurbanización en la cuenca de México, en la mega ciudad y sus aglomeraciones colindantes. La intervención geo-estética STRATUM, realizada por el artista Luis Carrera-Maul en verano/otoño de 2022, es un paisaje artificial compuesto por desechos cerámicos y unicel, además de cultivos de vegetación silvestre. Se

analiza la relación de estos elementos y sus aportes de las disciplinas involucradas, tanto de ciencias como de humanidades, materializando una sinergia epistémica en esta obra paradigmática de la estética del Antropoceno.

Palabras clave: Antropoceno, geo-estética, *Bildwissenschaft* (estudios visuales), megaciudades, arte contemporáneo.

INTRODUCCIÓN

Este estudio se centra en el concepto y los alcances de la geo-estética –el potencial de la imagen en los discursos sobre la condición crítica de la Tierra en la actualidad–, partiendo de una exposición de arte contemporáneo sobre las huellas terrestres del Antropoceno en la zona hiperurbanizada de la Cuenca de México. Asimismo, se lleva a cabo una revisión sobre el tema y problema de las megaciudades en el Sur Global, en especial en América Latina (apartado 2). Mediante la metodología de la historia del arte y de los estudios visuales, se resaltan las bases conceptuales comunes de las investigaciones estéticas y geológicas, iniciadas en la obra de Alexander von Humboldt y continuadas en la llamada “vuelta geológica” (apartado 3) El caso estudiado, la exposición STRATUM, de Luis Carrera-Maul, se entiende dentro de este marco conceptual de la geo-estética neohumboldtiana (apartado 4), en concreto, desde sus dimensiones político-ambientales y su función como catalizador del conocimiento ambiental, generado en un diálogo inter y transdisciplinario de las artes visuales, las humanidades y las ciencias (apartado 5). Definido por seis parámetros de la geo-estética contemporánea, STRATUM hace una comparación entre la fuerza expresiva humana y ser la fuerza geológica, que altera, erosiona y destruye los geo-paisajes configurados durante millones de años en un breve lapso de tiempo, específicamente en las últimas décadas. Se postula la hipótesis de que una obra de arte contemporáneo es un modo de investigación ambiental, sostenido por las ciencias y humanidades.

MEGACIUDADES DEL ANTROPOCENO

La crisis ambiental del Antropoceno (Crutzen, 2002; Zalasiewicz, Waters y Williams, 2019) genera una visibilidad plurifacética (Davis y Turpin, 2015); circulan innumerables imágenes de la contaminación atmosférica, la desertificación de paisajes o la hiperurbanización descontrolada. De entre de este abundante registro visual destaca la alteración de la geo-morfología en la Tierra. Los impactos antropogénicos por la producción de una tecno-masa, que en la actualidad ya pesa más que la bio-masa en nuestro planeta (Zalasiewicz, 2020; Zala-

siewicz, 2016; Elhacham et al., 2020), definen, de manera esencial y básica, la nueva, pero todavía no oficial, época geológica del Antropoceno (fig.1). Como producto clave de la civilización humana resalta la capa de la urbanización, en su forma extendida de megalópolis, que arrasa cualquier complejidad topográfica y lo aplanan con concreto y asfalto. Esta dinámica expansiva de la tecno-masa hiperurbana se perfila con mayor fuerza en aquellas megaciudades de regiones montañosas, muchas de ellas en América Latina, como Río de Janeiro, Caracas, Bogotá, o Ciudad de México (CDMX), el caso de estudio de este artículo.

CDMX es una megalópolis paradigmática del Sur Global, donde se manifiesta primordialmente el auge de la tasa de urbanización.¹ Además, su ubicación en la cuenca de México, enmarcada por una secuencia de volcanes, algunos de ellos emblemáticos, como el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl, evidencia cómo erosiona la sustancia geomorfológica, configurada durante millones de años, en un breve lapso de las recientes décadas de expansión urbana (Krieger, 2012).

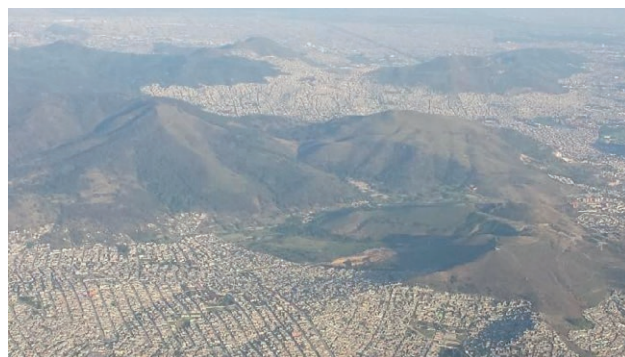


Fig. 1. Peter Krieger. Vista aérea de la zona conurbada en el norte de CDMX, 2015. Fotografía.

¹ A partir de 2007, por primera vez en la historia de la civilización, la mitad de la población mundial vive en ciudades, con una prospectiva de hasta un 75 por ciento en el transcurso de las siguientes décadas (UN Habitat 2006; Burdett / Sudjic 2007). Un censo de 2018 reveló que la tasa de urbanización en México (parecida en América Latina y el Caribe) es de 80 por ciento, información disponible en <https://population.un.org/wup/Country-Profiles/> (Consultada el 24 de julio de 2022).

Ampliando el enfoque de este caso relevante de estudio, cabe mencionar que el geo-paisaje de la cuenca de México se relaciona, a nivel regional, con la faja transvolcánica de México, una serie de unos diez mil volcanes entre los dos océanos, y a nivel continental, con la cordillera al oeste de América Latina. Estas macro relaciones geológicas y geográficas han sido objeto de identidades espaciales, catalizadas en la pintura de paisaje en las Américas (Brownlee, Piccoli y Uhlyarik, 2015) y en otros formatos artísticos contemporáneos. Por supuesto, cualquier indicio geológico no sólo es un asunto local, específico, sino se integra a la configuración geofísica global, permitiendo posibles comparaciones relevantes y reveladoras, por ejemplo, con la geomorfología de Italia o de otros países europeos.

La investigación sobre estos fenómenos geomorfológicos del Antropoceno no es un monopolio de las ciencias de la Tierra, sino, inspirado por la proclamación de la “vuelta geológica” (Ellsworth y Kruse, 2013), también es un tema de las humanidades y de las artes plásticas. Reviso, en lo siguiente, primero la contribución específica de la historia del arte a estos debates y, segundo, explico con un ejemplo reciente, como una producción artística contemporánea es capaz de generar un conocimiento complejo de este tema y problema, y con ello, revelar facetas desconocidas del Antropoceno.

INVESTIGACIONES ESTÉTICAS Y GEOLÓGICAS

Desde su temprana autodefinition disciplinar, en el esquema universitario decimonónico en Europa, la historia del arte y la geología comparten principios y métodos. Ambas son disciplinas históricas, del arte o de la sustancia de la Tierra. Coinciden en el proceso de investigación, iniciando con la descripción de un objeto –de arte o una configuración geomorfológica–, su clasificación en un esquema –de estilos, épocas– conllevando a una interpretación del sentido. A pesar de la especialización y diversificación de estas dos disciplinas durante el siglo XX y hasta la fecha, en un contexto universitario que cada vez más obstaculizó el diálogo entre humanidades y ciencias, algunas coincidencias entre historia del arte y la geología –por lo menos en su rama de geomorfología, no en la geo-química– siguen teniendo vigencia e inspiran un nuevo modo de investigaciones pluri, inter, e incluso transdisciplinarios sobre temas actuales de la crisis ambiental en el Antropoceno.

De manera explícita, la nueva línea de investigación sobre la geo-estética (Krieger, 2018) se basa en la herencia conceptual de Alexander von Humboldt, quien, antes de la diversificación de las disciplinas universita-

rias, propuso un modo epistémico que reclama vigencia en los debates actuales sobre problemas ambientales: la relación entre la investigación científica y la comprensión estética de los geo-paisajes. En su *opus magnum*, el *Cosmos* (Humboldt, 2004), Humboldt no sólo se refería a la filosofía, mitología y poesía para entender la complejidad de la naturaleza, sobre todo, los geo-paisajes, sino también reflexionó sobre la representación visual del medio ambiente y elaboró –en el segundo tomo del *Cosmos*– un implícito manual que aplicaron generaciones de pintores de paisaje en las Américas durante el siglo XIX, con efectos a largo plazo que alcanza la fotografía ambiental-artística contemporánea (Krieger, 2019).

Es comprobable la importancia de la información visual en la transdisciplinaria configuración metodológica de Humboldt en otro de sus libros –su favorito, titulado *Ansichten der Natur* (Humboldt, 2019), *Cuadros de la Naturaleza*– donde explícitamente emplea un término de la estética: *Ansichten*, que en alemán contiene *sehen*, el acto de ver, y “cuadro” que es el marco y materia de la imagen. Relacionar la geología con estética en el sentido neo-humboldtiano requiere la aclaración conceptual de que no se comprende la estética como definición normativa de lo bello, un valor relativo, diferente en cada época y cultura, sino en el sentido aristotélico de cognición sensorial. La geo-estética analiza los datos sensoriales, particularmente visuales, como información relevante para entender la composición y percepción de paisajes determinados por características geofísicas, como pliegues, sedimentaciones, erosiones, entre otras. Es más, se percibe la imagen que captura estas características de los geo-paisajes como un catalizador del conocimiento complejo.

La imagen, sea un cuadro paisajista en óleo o una instalación del arte contemporáneo, es capaz de visualizar principios inherentes (Bredenkamp, 2010, p. 14) de la naturaleza, no tan obvias, ni para geólogos. Tal era la postura, por ejemplo, de los pintores del romanticismo alemán, ocurrido durante el primer cuarto del siglo XIX. Caspar David Friedrich y Carl Gustav Carus revelaron en sus cuadros las codificaciones filosóficas e incluso teológicas de las montañas, en una fase de la historia de las ideas en que la religión cristiana perdió su hegemonía interpretativa de los fenómenos naturales. Tanto la entonces investigación científica como la codificación estética de los geo-paisajes se complementaron y generaron nuevas comprensiones del *deep time*² geológico de la Tierra.

De entre la complejidad epistémica para la comprensión de que la configuración de una montaña es un proceso evolutivo, y no necesariamente un acto divino, la imagen proporcionó un modo alternativo de cognición

² *Deep Time*, tiempo profundo, es un término introducido por el geólogo escocés James Hutton en su *Theory of Earth* de 1788.

sensorial. Además, la transformación de un objeto, como un volcán, a la esfera autónoma de la imagen, dio continuidad a una capacidad desarrollada por el *homo sapiens* desde la pintura rupestre temprana: construir una imagen de un ambiente dado significa comprender el mundo; las imágenes constituyen universos (Bredekamp, 2010, pp. 328 y 28), su percepción y contemplación abren lo que Aby Warburg definió como *Denkraum* (Warburg, 1932, p. 491), espacio de reflexión. Las imágenes proporcionan condiciones epistémicas, generadas en las redes neuronales (Singer, 2002).

ARTE (CONTEMPORÁNEO) DE LA TIERRA

Este esbozo conceptual de la geo-estética hace comprensible el impacto epistémico de la vuelta geológica y, en concreto, la inclusión de las humanidades en los debates sobre la categoría geológica del Antropoceno (Latour, 2017; Scherer y Renn, 2015). Veremos en lo siguiente como la producción artística se inserta a estos debates y en qué consiste su poder discursivo. La intervención geo-estética STRATUM, realizada por el artista mexicano-alemán Luis Carrera-Maul en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), del 30 de julio al 29 de octubre de 2022, consiste en una instalación de arte contemporáneo que cataliza el debate sobre la crisis ambiental, manifestada en la geomorfología de la mega ciudad de México.³ Es una obra que transfiere el impacto antrópico en el medio ambiente al espacio artístico, para ofrecer miradas alternativas a la investigación y crítica ecológica. Los factores físicos y químicos del impacto humano en los geo-paisajes están presentes en las configuraciones creadas por el artista. Mientras la evaluación científica del impacto ambiental se basa en mediciones, cálculos y construcciones teóricas, la obra de arte opera con la experiencia visual, generando un potencial epistémico diferente en las redes neuronales de los observadores.

Iniciamos con una breve información sobre el artista y el lugar de exposición. Luis Carrera-Maul⁴ es un creador con una formación múltiple, en ingeniería industrial, filosofía y, en dibujo y pintura, en Barcelona, Nottingham y Berlín. Es una capacitación que le permite profundizar en sus proyectos artísticos, realizar sus estructuras con profesionalidad y, fundamental para el



Fig. 2. Peter Krieger. Vista general del montaje de STRATUM, 2022. Fotografía.

tema del Antropoceno, construir puentes epistémicos entre los diferentes territorios de producción del conocimiento. En diversas obras, Carrera-Maul ha explorado temas de la tierra y de la biodiversidad, como en *Matria*, donde comprime los estratos de la tierra y deja crecer la vegetación autóctona.

Cabe mencionar que STRATUM es el resultado de una investigación artística que Carrera-Maul ha realizada en la Facultad de las Artes y Diseño de la UNAM. STRATUM ocupa toda la sala del MUCA; es una instalación voluminosa que convierte el espacio sencillo, estructurado por columnas de concreto armado e iluminado a través del techo industrial tipo shed, en un laboratorio artístico-ambiental, recuperando de esta manera la vocación original del museo universitario que desde el nombre ofrece una plataforma para explorar las sinergias epistémicas entre las artes y las ciencias.⁵ La disposición espacial sencilla y clara provee condiciones ideales para una obra monumental y metamórfica. STRATUM cumple con el objetivo didáctico del MUCA de ser museo dinámico donde se presentan obras con carácter experimental (fig. 2).

Revisamos la configuración de la instalación y sus detalles. STRATUM es un paisaje artificial que se expande en los 1,840 metros cuadrados de la sala (31 x 60 metros). Es un trazado de la cuenca de México, con los contornos y volúmenes, a una escala menor, de las montañas volcánicas entre las zonas de Pachuca, en el norte, Toluca, en el oeste, Cuernavaca, en el sur y Puebla en el sureste. Esta modelación del geo-paisaje está

³ La página de la exposición, "Stratum. Una exposición geo-estética, de Luis Carrera-Maul", disponible en: <https://muca.unam.mx/stratum.html> (Consultada el 24 de julio de 2022).

⁴ Véase la página personal de Luis Carrera-Maul, en la cual puede consultarse mayor información: <https://luiscarreramaul.com/> (Consultada el 24 de julio de 2022).

⁵ La página del MUCA, con los objetivos de esta institución: <https://muca.unam.mx> (Consultada el 24 de julio de 2022).



Fig. 3. Luis Carrera-Maul. *Estela Edificio Tennyson 139*, Col. Polanco, CDMX, 2021. Fotografía.

trazada sobre una cartografía de campos magnéticos de la cuenca, información utilizada para la exploración de recursos minerales en los estratos del subsuelo. Uno de los materiales terrestres extraídos son los sólidos inorgánicos metálicos –o no metálicos– para la producción de cerámica. Y justamente este material escogió el artista para cubrir la modelación montañosa; son desechos de la fábrica de cerámica *Ánfora* en Pachuca que Carrera-Maul descubrió por un contacto con el empresario quien le comisionó una estela de cerámica (fig. 3). Terminando esta obra, el artista se fascinó por la morfología compleja de los residuos de cerámica en el patio trasero de la fábrica (fig. 4), y cuando se ofreció la oportunidad de realizar una instalación geo-estética en el MUCA, seleccionó este material para escenificar el impacto antrópico en el paisaje. El relieve geomorfológico está cubierto por una capa de “terraplén” de cerámica en diferentes estados de agregado, entre un molido fino hasta las huellas reconocibles de tazas fracturadas de café o de baño.

Conceptualizada y museografiada en tanto instalación artística, la escenografía emblemática de las



Fig. 4. Guilen Errecalde Carrera. *Depósito de basura cerámica de la fábrica Anfora*, 2022. Fotografía.

montañas en la cuenca de México fue tapizada con una capa de basura. La impresión que reciben los visitantes de la exposición se complementa con las imágenes del geo-paisaje existente, por ejemplo, en Pachuca y sus alrededores, donde la mirada crítica detecta las huellas de la minería, la erosión antropógena de montañas y otros indicios críticos. No obstante, la sustancia cerámica, aún en su estado de desecho, no es basura tóxica en sí. Por su acidez, no sirve como sustrato en los campos agrícolas, pero es material terrestre, apto para ser molido y reintegrado al proceso de producción.

He aquí una contradicción intencional, empleada por el artista: la materia terrestre y el ingrediente básico para la producción industrial de cerámica refieren diferentes temporalidades de la historia de la Tierra, la sustancia sedimentada durante millones de años y la creación de cerámica como una de las técnicas más antiguas del *homo sapiens*, con antecedentes en Xianrendong, China; Amur, Siberia; Jomon, Japón, de 20,000 a 13,000



Fig. 5. Guilen Errecalde Carrera. *Sedimentación de la pasta de cerámica en el basurero de la fábrica Ánfora, con crecimiento de plantas, 2022.* Fotografía.

años a.C., también en Ounjougou, Mali o en Bug, Ucrania, hace 8,000 años. Objetos de culto o de uso cotidiano, para cocinar o embodegar, piezas que los arqueólogos localizan fragmentadas y los restauradores consiguen volver a reconstituir: la basura como fuente de conocimiento. La cerámica, cuyo nombre viene del griego antiguo “keramos” (κέραμος)⁶, es una de las expresiones artísticas arcaicas de la civilización.

El acto de moldear y hornear, desde la manufactura antigua hasta la producción industrial contemporánea, genera de manera consecuente e inevitable, productos defectuosos, y justamente este es el material de la instalación STRATUM. El artista convierte la basura en un producto artístico diferente. Se disuelve la contradicción conceptual entre las temporalidades, también entre los estados de materia y objeto (artístico). En cualquier estado, la cerámica representa un impacto antrópico con descomposición “biodegradable”, e incluso puede servir como sustrato para plantas silvestres, como lo demuestra el basurero de cerámica de la fábrica Ánfora, donde crece vegetación en las grietas de la cerámica desechada (fig. 5).

Esta imagen de la autopoiesis de las plantas inspiró al artista para incluir el elemento verde en la instalación, si bien con todos los problemas posibles. También por casualidad, en sus recorridos por el Estado de México, encontró un tiradero de charolas de unicel, utilizadas para el negocio de siembra en un ejido del lugar. (fig. 6) Carrera-Maul tomó la decisión de integrar esta escenografía de las ruinas del progreso campesino en su instalación. En medio de la escenografía montañosa se distri-

⁶ Cerámica denomina productos horneados de minerales de arcilla, tal como se produjeron en el distrito Kerameikos en la ciudad antigua de Atenas.



Fig. 6. Juan Bernardo Magallanes Ulloa. *Vista general de la exposición STRATUM con las charolas de unicel con plantas silvestres, 2022.* Fotografía.

buyen, de manera aleatoria, las charolas de unicel, algunas vacías, otras ya con abundante vegetación silvestre y fuertes raíces que penetran hasta cuatro charolas.

Mientras la cerámica es un material inorgánico extraído de la tierra, el unicel es una sustancia sintética y tóxica que tarda siglos en descomponerse biológicamente. El unicel es un material representativo para el manejo no sustentable del planeta Tierra en la época del Antropoceno. El poliestireno expandido –EPS, por sus siglas en inglés, *expanded polystyrene*– es un producto químico-industrial basado en el petróleo⁷, sustancia abundante en México que ha causado, por represiones político-económicas, un rezago considerable en las políticas ambientales del país. La industria del plástico intenta negar los resultados de la investigación científica, que indica que el estireno, elemento del poliestireno, genera cáncer y es una neurotoxina para el cuerpo humano. Se percibe este material sintético, ligero, espumoso, como producto del progreso, en los empaques higiénicos, los vasos desechables para café, entre otros productos cotidianos, además de su uso frecuente como charolas de siembra. Dado que las partículas granuladas no se fusionan por completo, se genera una visible porosidad, lo que en el espacio natural y abierto se convierte en el lugar ideal de incubación para insectos.

El unicel incrementa la complejidad de los materiales dispuestos en la instalación, pero la sustancia más metamórfica y viva son las plantas silvestres que crecen en las perforaciones modulares de las charolas. Surge una propagación vegetal autopoietica, iniciada en el

⁷ Para producir un kilogramo de unicel se requieren tres litros de petróleo.

campo, después del abandono de las charolas sobre los prados, y continuada en el espacio del museo, irrigada por agua vaporizada desde unos tubos fijados en el techo, un elemento de la exposición que transforma el museo en invernadero y en un laboratorio biológico.

Todos los elementos mencionados configuran un paisaje artificial y artístico, con estratos y sustratos; una red de senderos, marcados por palos de madera, permite el recorrido de esta composición tridimensional, donde exponerse a las diferentes y contrastantes vistas, otorgan sentido a la acumulación de los módulos heterogéneos de la instalación. La fuerza plástica, manifestada en las tensiones estructurales, de volúmenes, colores, materialidades, es una provocación sensorial para el público.

ARTE COMO CATALIZADOR DEL CONOCIMIENTO AMBIENTAL

STRATUM es un proyecto artístico que se relaciona con diferentes modos y contenidos del conocimiento. Revisamos algunas disciplinas y categorías relevantes para la conceptualización de esta exposición.

La geo-estética neo-humboldtiana, determinante para STRATUM, es una nueva línea de investigación de la historia del arte, extendida hacia una *Bildwissenschaft* (con traducción incorrecta: una “ciencia” de la imagen)⁸. *Bildwissenschaft* (Sachs-Hombach, 2009) utiliza el aparato metodológico de la historia del arte, pero abarca no sólo obras de arte, sino todo tipo de producción visual. Investiga las funciones de la imagen en diferentes sistemas, como la política o las ciencias. En relación a la instalación STRATUM surge, entonces, la pregunta de cómo una configuración visual y espacial es capaz de generar una modalidad epistémica diferente y, con ello, produce impacto discursivo en las políticas ambientales. Casos como la intervención del artista suizo George Steinman en la cumbre sobre el cambio climático COP 21 en París, en 2015, comprobaron que los debates científicos y políticos, muchas veces circulados de manera autosuficiente, reciben impactos desde un mundo externo, como la producción artística.

Las obras de arte revelan una lógica distinta de las cosas y de las relaciones; en el caso de STRATUM, la *ars combinatoria* de contrastantes materiales y formas rompe las rutinas de percepción del problema ambiental en el Antropoceno. Por medio del “acto icónico” (Bredekamp, 2010) se expresa la potencia de una forma, revelando contenidos y estímulos no conscientes por parte

de los observadores. Por su densidad de codificaciones simbólicas en sinergia con las fuerzas sensoriales, las obras de arte interrumpen los esquemas establecidos del pensamiento –por ejemplo, político-ambiental– y cuestionan las posturas éticas (Jonas, 1979) y las acciones.

Tal cuestionamiento de verdades aparentemente eternas caracteriza también a la geofísica, cuyos productos de investigación inspiraron a la conceptualización de STRATUM; no existen verdades fijas, eternas, sino permanentes revisiones del conocimiento adquirido. En concreto: la modelación artística de un paisaje montañoso, con su terraplén de cerámica, permite reflexionar sobre los procesos de sedimentación determinados por el ser humano, en especial por medio de la basura. Los elementos molidos, fracturados, derramados en la sala de exposición hacen visible un orden dentro del caos.

Clave para el concepto de STRATUM es la edafología y todas sus ciencias relacionadas, tal como lo promueve, por ejemplo, el Programa Universitario de Estudios Interdisciplinarios sobre el Suelo (PUEIS). Las investigaciones estéticas y la producción artística son formas alternativas y complementarias de la edafología, revelan, como en el caso de STRATUM, las huellas de las sociedades industriales en los suelos de la cuenca de México. Ponen de relieve los abusos del suelo, esta capa delgada de vital importancia humana, como el depósito de basura tóxica; evidencian los procesos metamórficos del suelo, su estado crítico, que es uno de los parámetros claves del análisis que hizo el científico sueco Johan Röckström sobre los “límites planetarios” que rebasan la civilización humana (Mohr, 2017, p. 31). Carrera-Maul convierte basura, cerámica y unicel, en material artístico para estimular la reflexión sobre los ciclos de los productos industriales desde la extracción hasta su descomposición, y de esta manera conceptualiza una edafología estética del Antropoceno. La instalación muestra cómo un paisaje montañoso, con valor natural y cultural, se convierte en depósito de basura.

Sin embargo, y visto desde la biología, este escenario de contaminación terrestre a gran escala, también revela signos de vitalidad en el crecimiento autopoietico de las plantas. En las grietas de la cerámica desechada, irrigada por la lluvia o, en la instalación, por un sistema de riego, crecen plantas. Y en las charolas amontonadas en el espacio del museo, florece la vegetación silvestre. (fig. 6) Esta propagación vegetal bajo condiciones adversas visualiza el escenario de un próximo futuro post-humano (Zalasiewicz, 2009; Weisman, 2009), cuando la vegetación cubrirá las ruinas de la civilización humana, las ciudades, infraestructuras, industrias. Según un cálculo científico (Mohr, 2017, p. 79) desaparecerán todas las huellas antropógenas en un lapso de 10,000 años y sólo per-

⁸ En alemán, el término *Wissenschaft*, “ciencia”, abarca las ciencias y las humanidades, mientras en español e inglés, “ciencia” está monopolizado por las ciencias naturales.

manecerá, durante unos 35,000 años la contaminación de los suelos con plomo; durante 250,000 años se disolverá el elemento tóxico plutonio y, los compuestos de bifenilos policlorados (BPCs), se desintegrarán después de millones de años.

Las charolas representan un aspecto determinante del Antropoceno, la agricultura industrializada contaminante por agroquímicos, metano, óxido nitroso; entonces, su presencia en la obra STRATUM es un signo de alerta ambiental. Empero, aún el unicel de las charolas constituye un sustrato para la vegetación, y de esta manera, el artista evidencia la fuerza autónoma de la naturaleza más allá de cualquier determinación tóxica por la (agri)cultura humana.

Creció, durante las 14 semanas de la exposición en el MUCA un nuevo ecosistema, a semejanza de la cercana Reserva Ecológica del Pedregal de San Ángel (REPSA), donde se expande la vegetación típica de una zona volcánica, espacio protegido contra de la intervención humana (Zambrano et al, 2016; Siebe, 2019).

La REPSA es un contramodelo al desarrollo comercial, no sustentable de la mega ciudad de México, que es el escenario temático de STRATUM, con base en investigaciones sobre urbanismo y arquitectura de paisaje. La creciente devastación de los geo-paisajes naturales en la cuenca de México, por un desarrollo descontrolado de colonias populares o de zonas residenciales lujosas, con la consecuente selladura de las superficies por asfalto y concreto (Mahasenan, 2003; Watts, 2019), es una característica predominante del Antropoceno. STRATUM, con su derrame de desechos cerámicos y de unicel, traspone esta condición paisajística a una imagen espacial con plusvalía artística. El paisaje hiperurbanizado, erosionado, intoxicado y explotado de la cuenca de México es el estrato aplastante del Antropoceno.

Y esto es, según un manifiesto del filósofo Bruno Latour, un asunto político (Latour, 2017). Desde los primeros asentamientos humanos en el Neolítico, la ocupación y alteración de los suelos es un acto político, que en tiempos de la Grecia antigua se conceptualizó como *polis*. Incluso la megalopolis mantiene esta codificación política (Krieger, 2011) y, en consecuencia, su transferencia a una instalación del arte conceptual, como STRATUM, contiene una iconografía política (Warnke, 2013). En sinergia con la codificación política de los volcanes en tanto geomorfología nacionalista, –que emplearon pintores mexicanos del siglo XX, como el Dr. Atl (Krieger, 2015), Diego Rivera o Luis Nishizawa– la iconografía política de la mega ciudad es un factor inherente en la intervención artística que Carrera-Maul creó para su exposición en el MUCA.

PARÁMETROS DE LA GEO-ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

Para concluir esta revisión de un caso paradigmático de una obra de arte con impactos eco-críticos reviso seis parámetros del análisis; primero, la estética de la catástrofe, inherente en STRATUM. La imagen tridimensional que se expande en la sala del MUCA durante su plazo de exhibición, es una instantánea de la violencia lenta (*slow violence*; Nixon, 2011) en que se manifiesta el proceso autodestructivo de la civilización humana en el Antropoceno. No es un evento abrupto como un terremoto y una erupción de un volcán, sino la erosión lenta, pero persistente del geo-paisaje, lo que evidencia STRATUM es la catástrofe cotidiana y continua que viven los habitantes de esta mega ciudad representativa del Sur Global.

Segundo, contrastan las temporalidades, entre los breves ciclos de la extracción-producción-desecho de cerámica, la persistencia del unicel y, la prospectiva hacia el futuro en el crecimiento autopoietico de la vegetación. STRATUM refleja e interpreta esta divergencia de temporalidades como noción clave de una estética del Antropoceno.

Tercero, es una intervención metamórfica, y por ello, en el sentido estricto no aplica la definición de esta obra como “instalación” fija. La previsible erosión de la basura cerámica acumulada y el crecimiento de las plantas representan dos modos temporales en una obra de arte que pretende materializar el medio ambiente como sistema dinámico en constante interacción y evolución. STRATUM es una gigantesca “naturaleza muerta / naturaleza viva” a la vez.

Cuarto, esta exposición es una contribución mexicana, latinoamericana, a un debate global sobre el Antropoceno y sus dimensiones eco-sistémicas en regiones montañosas. La actuación local refleja un pensamiento global en torno a la compleja relación entre estética y geología, ya estudiada por Alexander von Humboldt hace más de dos siglos. STRATUM cataliza un tema y problema geo-estético y político con trascendencia transhistórica y transcultural. La circulación de las ideas alrededor de esta exposición, su propuesta plástica, no se limitan a un debate local o regional, sino perfilan claramente un paradigma global del Antropoceno. STRATUM es arte de la Tierra en el Antropoceno.

Quinto, STRATUM es un ejemplo de la diversidad de los acercamientos a un fenómeno ambiental crítico, entre el análisis científico de laboratorio, un discurso político en un parlamento, un producto educativo-ambiental, o incluso un evento del eco-activismo tipo Greenpeace. Con su potencial propio, la obra artística

reajusta el esquema discursivo-ambiental y lo enriquece con impactos visuales inesperados. Dentro del sistema curatorial y museístico, STRATUM ofrece una alternativa a las rutinas autorreferenciales, del *mainstream* comercial del arte contemporáneo (Krieger, 2000).

Empero, y este es el sexto y último parámetro, es incierto como STRATUM es capaz de catalizar el debate sobre la crisis ambiental del Antropoceno. En este artículo analizamos la construcción y significación de mensajes emitidos, pero sería tarea de una investigación sociológica y museológica estudiar la reacción del público, de los medios, de los científicos y de los políticos, entender cómo este mensaje es recibido y procesado. Una serie de cápsulas,⁹ grabadas con investigadores de la UNAM, indica cómo esta exposición es capaz de promover debates científicos en torno a los factores geofísicos, edafológicos y al principio de la complejidad inherente a las formas creadas. Así como también la organización de otras actividades paralelas, como el coloquio STRATUM. *Propuestas y Perspectivas de la Geo-estética* (llevado a cabo el 21 de septiembre de 2022), la sesión del Seminario Universitario de Estudios Interdisciplinarios sobre el Suelo (PUEIS, UNAM) titulada *Los suelos urbanos en el Antropoceno: un diálogo interdisciplinario* (que tuvo lugar el 11 de octubre de 2022), además de sesiones de seminarios de licenciatura, maestría y doctorado en Historia del Arte, Educación Artística y Geología de la UNAM, y el taller de Botánica Constructiva / *Baubotanik* (llevados a cabo del 26 de agosto al 6 de septiembre de 2022) –todo ello dentro del propio espacio de la exposición, en un foro establecido por el artista– comprobaron que una obra de arte ecocrítica es capaz de promover y fomentar una educación multidisciplinaria en torno a los problemas complejos del Antropoceno.

Concluyo con una sentencia de Virgilio, con la cual Niklas Luhmann termina su libro canónico sobre el sistema del arte (Luhmann, 1997): “Sólo la superación de problemas puede otorgar sentido a una cosa. *Hoc opus, hic labor est.*” (Luhmann, 1997, 507; citando: Vergil, *Aeneidos* lib.VI, p. 129). En su teoría del sistema arte, Luhmann perfila la “pluralidad de descripciones de complejidad” como logro específico del arte. Según su análisis, existe una profusión de posibilidades comunicativas en el sistema del arte (Luhmann, p. 506) que requiere una descripción policontextual del mundo (Luhmann 1997, p. 494). En este sentido, mi exploración sobre la instalación STRATUM en el contexto de las construcciones visuales del Antropoceno, es una invitación al diálogo, a la retroalimentación con diferentes puntos de vista. Ver el arte como esta “extensión de la realidad” (Luhmann, 1997, p.

401), que opera con el aparato sensorial, genera una auto-poiesis de la consciencia y, de hecho, la percepción es la capacidad central de la conciencia (Luhmann, 1997, pp. 13-14). Transferido a nuestro discurso: la reflexión sobre el potencial epistémico, crítico y discursivo de una obra de arte contemporánea con pretensión eco-crítica depende de la percepción, que es un proceso neuronal complejo, abriendo caminos diferentes, hasta contradictorios de entre los múltiples observadores. Sostengo esta postura en cuanto al impacto estético y ético de STRATUM que funciona como estímulo para un debate plural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bredenkamp, Horst. 2007. *Theorie des Bildakts*. Frankfurter Adorno-Vorlesungen. Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2010.
- Bredenkamp, Horst. 2017. *Teoría del acto icónico*. Estudios Visuales. España, Akal.
- Brownlee, Peter et al., eds. 2015. *Picturing the Americas. Landscape Painting from Tierra Del Fuego to the Arctic*. New Haven: Yale University Press/Art Gallery of Ontario/Pinacoteca do Estado de Sao Paulo/Terra Foundation for American Art.
- Burdett, Ricky y Dejan Sudjic, eds. 2007. *The Endless City. (The Urban Age Project by the London School of Economics and Deutsche Bank's Alfred Herrhausen Society)*. Londres, Phaidon.
- Crutzen, Paul. 2002. “Geology of Mankind”, *Nature*, núm. 415 (2002), p. 23, https://www.doi.org/10.1007/978-3-319-27460-7_10 (Consultado el 24 de julio de 2022).
- Davis, Heather y Etienne Turpin, eds. 2015. *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Londres, Open Humanities Press.
- Elhacham, Emily et al., “Global human-made mass exceeds all living biomass.” *Nature*, vol. 588, núm. 7838 (2020), pp. 441-444. *Gale OneFile: Health and Medicine*, link.gale.com/apps/doc/A649636872/HRCA?u=anon~c3f433c3&sid=googleScholar&xid=acd7b310 (Consultado el 12 de octubre de 2022).
- Ellsworth, Elizabeth y Jaimie Kruse, eds. 2013. *Making the Geologic Now. Responses to Material Conditions of Contemporary Life*. Brooklyn N.Y, Punctum Books.
- Humboldt, Alexander von. 2019. *Ansichten der Natur, mit wissenschaftlichen Erläuterungen und sechs Farbtafeln, nach Skizzen des Autors*. Berlín, Die Andere Bibliothek.
- Lubrich, Oliver. 2004. *Alexander von Humboldt. Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Fráncfort del Meno, Eichborn.

⁹ Información disponible en: <https://muca.unam.mx/stratum.html> (Consultada el 24 de julio de 2022). (Consultada el 24 de julio de 2022).

- Jonas, Hans. 1979. *Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*. Fráncfort del Meno, Suhrkamp.
- Jonas, Hans. 1984. *The Imperative of Responsibility. In Search of an Ethics for the Technological Age*. Chicago, University of Chicago Press.
- Krieger, Peter. "Words don't come easy - Comentarios a la crítica y exposición de las artes plásticas actuales". *Universidad de México*, núm. 597-598 (200), pp. 25-29.
- Krieger, Peter. 2011. "Body, Building, City and Environment. Facets of Contemporary Political Iconography in the Mexican Megalopolis". Udo J. Hebel y Christoph Wagner, Berlin/Boston, De Gruyter, eds. *Pictorial Cultures and Political Iconographies*, pp. 401-428.
- Krieger, Peter. 2012. *Transformaciones del paisaje urbano en México. Representación y registro visual. / Transformations in Mexico's Urban Landscape. Representation and Visual Record*. Madrid, El Viso / México, MUNAL/INBA.
- Krieger, Peter. 2015. "Las geo-grafías del Dr. Atl. Transformaciones estéticas de la energía telúrica y atmosférica" (with English translation "Dr. Atl's Geographies: Aesthetic Transformations of Telluric and Atmospheric Energy"). *Dr. Atl, Rotación Cós mica. A cincuenta años de su muerte*. Guadalajara, Instituto Cultural Cabañas, pp. 12-47.
- Krieger, Peter. 2018. "Imágenes de lo arcaico, lo sublime y la memoria telúrica frente al paisaje urbanizado de la Comarca Minera". Carles Canet Miquel, ed. *Guía de campo del Geoparque de la Comarca Minera*. Mexico, UNAM, pp. 130-145.
- Krieger, Peter. 2019. "Fotografía de arquitectura y paisaje del Antropoceno tardío: el espíritu humboldtiano en la obra de Fernando Cordero". *Bitácora Arquitectura*, núm. 41, pp.122-131.
- Latour, Bruno. 2017. *Où atterrir? Comment s'orienter en politique*. París, La Découverte.
- Luhmann, Niklas. 1997. *Die Kunst der Gesellschaft*. Fráncfort del Meno, Suhrkamp.
- Mahasenan, et al. 2003. "The Cement Industry and Global Climate Change: Current and Potential Future Cement Industry CO₂ Emissions", *Greenhouse Gas Control Technologies - 6th International Conference*. vol. II (2022), pp. 995-1000. doi:10.1016/B978-008044276-1/50157-4. (Consultado el 24 de julio de 2022).
- Mohr, Joachim. 2017. "Was wäre die Welt ohne ... Menschen? Forscher wissen es ziemlich genau", *Der Spiegel Wissen*. "Paradies Erde. Wie wir unseren Lebensraum retten". Hamburg, Spiegel Verlag, pp. 79.
- Nixon, Rob. 2011. *Slow Violence and the Environmentalism and of the Poor*. Harvard, Harvard University Press.
- Rougemont y Gertrud Bing, eds. *Aby Warburg. Gesammelte Schriften*. Bibliothek Warburg, Band II.G. Leipzig, Teubner, University Press.
- Sachs-Hombach, Klaus, ed. 2009. *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Fráncfort del Meno, Suhrkamp.
- Scherer, Bernd y Jürgen Renn, eds. 2015. *Das Anthropozän. Zum Stand der Dinge*. Berlín, Matthes & Seitz.
- Siebe, Claus. 2019. "La erupción del volcán Xitle y las lavas del Pedregal hace 1670 +/- 35 años AP y sus implicaciones". Antonio Lot y Zenón Cano-Santana, eds. *Biodiversidad del ecosistema del Pedregal de San Ángel*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 43-50.
- Singer, Wolf. 2002. *Essays zur Hirnforschung*. Fráncfort del Meno, Suhrkamp. UN-Habitat. 2006. *Habitat, State of the World's Cities Report*. Disponible en <https://unhabitat.org/state-of-the-worlds-cities-20062007> (Consultado el 15 de julio de 2022).
- Warburg, Aby. 1932. "Heidnische Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten". Fritz Rougemont y Gertrud Bing, eds. *Aby Warburg, Gesammelte Schriften*. Bibliothek Warburg, Band II.G. Leipzig, Teubner, pp. 487-565.
- Warnke, Martin. 2013. *Political landscape: the art history of nature*. London, Reaktion Books.
- Watts, Jonathan. 2019. "Concrete: the most destructive material on Earth". *The Guardian*, 25 de febrero de 2019. Disponible en: <https://www.theguardian.com/cities/2019/feb/25/concrete-the-most-destructive-material-on-earth>. (Consultado el 24 de julio de 2022).
- Weisman, Alan. 2007. *The World Without Us*. Nueva York, Thomas Dunne Books/St. Martin's Press.
- Zalasiewicz, Jan. 2009. *The Earth After Us. What Legacy Will Humans Leave in the Rocks?*. Oxford, Oxford University Press.
- Zalasiewicz, Jan, Colin Waters y Mark Williams. 2019. *The Anthropocene as a Geological Time Unit. A Guide to the Scientific Evidence and Current Debate*. Cambridge, Cambridge Fritz.
- Zalasiewicz, Jan, et al. 2016. "Scale and diversity of the physical technosphere: A geological perspective", *The Anthropocene Review*, vol. 1, núm.4 (2016), 9-22, <http://doi.org/10.1177/2053019616677743>. (Consultado el 24 de julio de 2022)
- Zalasiewicz, Jan., Williams, Mark. 2020. "Anthropocene: human-made materials now weigh as much as all living biomass, say scientists". *The Conversation*, 9 de diciembre de 2020. Disponible en: <https://theconversation.com/anthropocene-human-made-materials-now-weigh-as-much-as-all-living-biomass-say-scientists-151721> (Consultado el 28 de abril de 2021).

Zambrano, Luis, et al. 2016. *La Reserva Ecológica del Pedregal de San Ángel: Atlas de riesgos. Edición 2016*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1ª ed. 2012.



Citation: Antonella Medici (2022) *ESTO NO ES UN PAISAJE*. Extractivismo, paisaje y destierro en la obra de Daniel de la Barra. *Quaderni Culturali IILA* 4: 65-75. doi: 10.36253/qciila-2063

Received: July 15, 2022

Accepted: September 15, 2022

Published: December 15, 2022

Copyright: ©2022 Antonella Medici. 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:

AM: 0000-0003-0461-9655

***ESTO NO ES UN PAISAJE*. Extractivismo, paisaje y destierro en la obra de Daniel de la Barra**

***THIS IS NOT A LANDSCAPE*. Extractivism, landscape and exile in the work of Daniel de la Barra**

ANTONELLA MEDICI

Universitat de Barcelona
antonella.medici89@gmail.com

Abstract. This article is the first theoretical approach to Daniel de la Barra's artistic work through different productions made between Peru, Italy and Spain. From the intersection of artistic practices, decolonial thought and political ecology, this work aims to delve into the discursive and aesthetic problems that emerge from the representations of Latin American nature. This production will give us the opportunity to investigate, from a global perspective, the colonial conflicts that have relegated nature to a subordinate space of exploitation and domination, as well as to analyze the problem of landscape representation understood as an extractive process and exercise of power.

Keywords: landscape painting, decoloniality, extractivism, Daniel de la Barra, latin american contemporary art.

Resumen. Este artículo compone el primer acercamiento teórico a la obra del artista Daniel de la Barra a través de diferentes producciones realizadas entre Perú, Italia y España. Desde la intersección de las prácticas artísticas, el pensamiento decolonial y la ecología política, este trabajo se propone ahondar en los problemas discursivos y estéticos que se desprenden de las representaciones de la naturaleza latinoamericana. Dicha producción, nos otorgará la oportunidad de indagar, desde una perspectiva global, en los conflictos coloniales que han relegado la naturaleza a un espacio subalterno de explotación y dominación así como analizar el problema de la representación del paisaje entendido como proceso extractivo y ejercicio de poder.

Palabras clave: pintura de paisaje, decolonialidad, extractivismo, Daniel de la Barra, arte contemporáneo latinoamericano.

Me toca plantear una ecuación: colonización = cosificación
Aimé Césaire, Discurso sobre el colonialismo

La obra de Daniel de la Barra¹ nos habla de la crisis de la mirada colonial. Concretamente, de la crisis de la mirada hacia la naturaleza, de la representación del paisaje como proceso extractivo y de los puntos de fricción que existen entre imagen, historia y modernidad. Su trabajo multidisciplinario, desarrollado entre Perú, España e Italia, compone un ejercicio de contravisualidad que nos permite reflexionar acerca de la representación del paisaje como ejercicio de poder.

La pertinencia del análisis de este trabajo artístico viene dada por la invitación que nos ofrece a repensar la construcción del paisaje como fenómeno cultural (Nogué i Font, 2016) y, especialmente, los conflictos discursivos y estéticos que se desprenden de las representaciones de la naturaleza latinoamericana. Desde una perspectiva ecológica y decolonial este artículo reflexiona acerca de las formas en que su obra, desde la investigación artística sobre las representaciones botánicas de las expediciones coloniales y la pintura de paisaje, nos habla de la permanencia de la matriz colonial en los actuales sistemas de explotación, en la época de la mayor crisis medioambiental jamás vista. Para ello, combinaremos la teoría decolonial y la ecología política que, como la ha definido T. J. Demos, compone un corpus de tácticas potencialmente divergentes que nos permiten analizar el medio ambiente en sus relaciones inexorables con lo social, lo político y económico.

Puesto que los problemas medioambientales son motor y consecuencia de la injusticia y la desigualdad (de la pobreza, el racismo y la violencia neocolonial, entre otras cosas), la ecología política sostiene que nuestra visión de la naturaleza está profundamente relacionada (y tiene consecuencias a menudo no reconocidas) con la manera en que organizamos la sociedad, y con la asignación de responsabilidades sobre los cambios medioambientales y la evaluación de su impacto social. (Demos, 2020, pp. 5,6)

De esta manera, podemos ubicar el trabajo de de la Barra en el entramado de las prácticas artísticas y activistas contemporáneas que negocian y denuncian el conflicto ecológico desde otros lugares y formas de

enunciación. Siguiendo esta idea, su obra compone una «praxis ético-política poscolonial» (Demos, 2020, p. 9) haciendo hincapié en las formas de interacción entre lo local y lo global.

Este texto abordará, primeramente, el proyecto *Esto no es un paisaje: Episodio I. Infierno* (2020) y, en segundo lugar, *Esto no es un paisaje: Episodio II. Real Expedición Botánica* (2021) los cuales nos permiten reflexionar sobre el conflicto del paisaje como producción cultural del mundo moderno, desvelando sus lógicas detrás de la postal de propaganda. En tercer lugar, introduciremos su investigación más reciente, desarrollada en España e Italia, a través de los trabajos titulados *Destierro* (2021-2022) y *Vista a volo d'aquila. Pittura di viaggio e dialoghi in esilio* (2022), que nos brinda la oportunidad de indagar sobre las implicaciones globales de los modelos extractivos contemporáneos en las entrañas del propio occidente.

REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE, NATURALEZA Y COLONIALIDAD

Los procesos coloniales en Latinoamérica y el desarrollo del comienzo triangular que se produce a partir de 1492 constituyen los pilares maestros de la llamada Modernidad. Este hecho, que desencadenó la creación de un nuevo trazado cartográfico de tipo global, no solo supuso el comienzo del proceso de acumulación originaria por parte de Europa, sino que también impuso la cultura moderna occidental como única, universal y verdadera, estableciendo un nuevo sistema cultural y simbólico hegemónico de tipo ritual, cognitivo, político y axiológico que determinará las jerarquías sobre la raza, el género, el saber, la clase o la religión. En este sentido, tal como señala Santiago Castro-Gómez, «El mundo hispanoamericano de los siglos XVI al XVIII no sólo “aportó” al sistema-mundo mano de obra y materias primas, como pensó Wallerstein, sino, también, los fundamentos epistemológicos, morales y políticos de la modernidad cultural.» (Castro-Gómez, 2005, p. 48).

La naturaleza y nuestra mirada sobre ella están atravesadas también por esta matriz colonial y constituye un elemento fundamental para la conformación del sistema-mundo moderno: «Desde este momento la naturaleza se constituiría como fuente inagotable de riqueza y, a la misma vez, como un obstáculo para el progreso y la modernización, que debía ser explotada e igualmente dominada por la racionalidad del hombre [...]» (Albán y Rosero Morales, 2016, p. 28). Las lógicas de la explotación del capitalismo colonial a las que el medio ha sido sometido en éstas latitudes proseguirá y, además se profundi-

¹ Daniel de la Barra (Lima, Perú, 1992) ha realizado residencias artísticas en centros como La Escocesa, Piramidon Centre d'Art Contemporani, Homesession (Barcelona), La Fabrique (Lima, Perú) o The Nerdrum School (Suecia). Ha recibido diversas becas de investigación como la Escocesa (2018 y 2019), El Premio Sala d'Art Jove (2019 y 2021), el Premio Collezione Taurisano (2022) y la Beca de producción RAER-AECID (2022). Su trabajo ha sido expuesto recientemente en centros como El Castillo de Montjuic, mediante el Premio Creació i Museus, en Fabra i Coats, Arts Santa Mónica, El Centro de la Memoria El Born, La Bienal de Amposta, la Sala d'Art Jove, Homesession o el Museo Central de Lima. (Ginsberg Galería, 2021; Real Academia de España en Roma, 2022a)

zará, con los procesos de independencia latinoamericanos y la industrialización europea y llegarán, hasta hoy en día, a través de las prácticas extractivas e intensivas de las empresas transnacionales del capitalismo tardío con el beneplácito de los gobiernos locales (Godfrid, 2016, p. 161; Arevalo-Viveros, Becerra-Valencia y Puentes-Giraldo, 2021; Pérez Orozco, 2017; Neyra Souppet, 2020). En este sentido, podríamos decir que la naturaleza latinoamericana vive afectada por una «colonialidad persistente [que] aparece ante el pensamiento hegemónico global y ante las elites dominantes como un espacio subalterno, que puede ser explotado, arrasado, reconfigurado según las necesidades de los regímenes de acumulación vigentes.» (Merlinsky y Serafini, 2020, pp. 11,12).

Con el desarrollo industrial del llamado Primer Mundo, los constituidos Estados-nación se convirtieron en aportantes de materias primas extraídas de una naturaleza exuberante e infinita. Las maderas y esencias de la Amazonía, los minerales del Pacífico, el carbón y el petróleo del subsuelo, el caucho, las pieles de los animales, el agua de los ríos y la fauna de los mares han sido extraídas de manera indiscriminada por un sistema de explotación que no mide las consecuencias de su avasallante actividad y que ha generado un desequilibrio ambiental de dimensiones incalculables. (Albán y Rosero Morales, 2016, p. 28)

Este proceso de colonización de la naturaleza fue facilitado, además de por avances económicos, científicos y tecnológicos, por la conformación de regímenes de representación que, desde entonces, proyectan una mirada y producen, aludiendo a Rancière, un particular “reparto de lo sensible” (Rancière, 2005). Es en la literatura, los cuadernos de viaje o la pintura de paisaje que los artistas, exploradores y científicos europeos realizaron durante sus viajes donde encontramos algunas de sus representaciones más paradigmáticas. Son los casos de las *Crónicas de Indias*, que inauguran un régimen visual y epistémico sobre el canibalismo y el mal salvaje ajeno al comercio capitalista (Barriandos, 2011, p. 15) o los cuadernos de la *Real Expedición Botánica del Reyno de Nueva Granada*, que constituyen un campo fértil para los sistemas de clasificación taxonómicos y científicos supeditados a los proyectos de explotación del entorno y la expansión comercial. Dispositivos constitutivos de la matriz de poder (Quijano, 2007, p. 93; 2014) a partir de la cual no solamente opera, aún hoy, la colonialidad del ver y el racismo epistemológico (Barriandos, 2011, p. 15) sino también, como destaca Castro-Gómez, un régimen de explotación y expolio natural (Castro-Gómez, 2005).

Este es también el caso de la producción de los llamados “artistas viajeros” (Sánchez, 2008, p. 544) en América Latina, cuya tradición queda inaugurada, a

finales del siglo XVII, con la llegada del pintor holandés Frans Post a los territorios ocupados por Holanda, en el actual nordeste brasileño (Romero, 2017, s/p). Detrás suyo llegarán innumerables artistas, viajeros, científicos y botánicos cuyos viajes verán su auge, en pleno siglo XIX, tras las independencias nacionales. Los propósitos de dichos viajes fueron diversos: desde geográficos a naturalistas y antropológicos. Sin embargo, lo que la bibliografía artística parece haber olvidado es el papel que estos dispositivos tuvieron para el proyecto de expansión colonial. El uso de las cartografías y su posterior transición a la descripción panorámica del paisaje fueron creados también como recursos para los procesos de dominio y delimitación territorial. Como explica Peluffo Linari «La competencia europea por los dominios territoriales en América se basaba en un poder militar y político que era directamente proporcional a la información cartográfica, es decir, al conocimiento del territorio en el que operaban las potencias coloniales» (Peluffo Linari, 1999, p. 9).

Lo mismo sucedía con la documentación de la flora, la fauna e incluso de los habitantes locales. Emprendimientos institucionales fundamentales son la *Real Expedición Botánica del Nuevo Reyno de Granada* (1783-1816) de Celestino Mutis, así como la expedición de Alejandro Malaspina (1789-1794), sin olvidar el influyente trabajo del prusiano Alexander von Humboldt por el “Nuevo Mundo” (1799-1804), relevante para la formación de una nueva sensibilidad hacia el paisaje pictórico. Dichas expediciones no solo estudiaron, describieron, inventariaron y clasificaron la flora y la fauna, sino que también extrajeron miles de muestras vegetales, animales, minerales e, incluso, humanas aún custodiadas en museos europeos. Las motivaciones artísticas se funden así con aquellas políticas, misioneras, militares, coloniales.

Tanto el espíritu enciclopédico de la Ilustración como el espíritu aventurero del Romanticismo ocultan en su accionar y modos de representación las aspiraciones comerciales y extractivas capitalistas de las potencias europeas². Como explica María Lugones aludiendo a Quijano, las necesidades cognitivas del capitalismo fueron impuestas como «única racionalidad válida y como emblemática de la modernidad.» (Lugones, 2008, p. 81). Tanto «la medición, la cuantificación, la externalización

² Recientemente se han desarrollado proyectos de investigación sobre el paisaje latinoamericano de los Artistas de Viaje como el de la Fundación Patricia Phelps de Cisneros, su exposición y publicación conjunta en las galerías de arte de Hunter College y Americas Society, Nueva York, titulada *Boundless Reality. Traveler-Artists' Landscapes of Latin America from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, 2016. También los seminarios de postgrado *Latin American Landscape de CUNY e Imagining the Latin American Landscape: The Nineteenth-Century Gaze* del Hunter College.

(o *objetivación, tornar objeto*) de lo cognoscible en relación con el sujeto conocedor, para controlar las relaciones entre la gente y la *naturaleza* y entre la gente mismo con respecto a la naturaleza, en particular la propiedad sobre los medios de producción» (Quijano, 2000b, p. 343).

Los cuadernos de las expediciones coloniales y la pintura de paisaje son las fuentes con las que trabaja Daniel de la Barra, cuya disección y resignificación de códigos pone en evidencia las huellas del régimen colonial y sus consecuencias sobre el medio, así como las genealogías de la violencia sobre la naturaleza que se oculta en estos dispositivos. A continuación, analizaremos cómo, a través de la apropiación de la estética canónica de la historia del arte europeo y sus referentes, su obra nos habla de las desigualdades e injusticias sociales y ecológicas del modelo moderno/colonial así como de las contradicciones de sus regímenes de representación.

ESTO NO ES UN PAISAJE I: EXTRACTIVISMO E INFIERNO

Durante el año 2019 de la Barra recrea ficticiamente una expedición botánica en la zona de La Pampa y Camanti de la Amazonía peruana, simulando el papel que tuvo el artista viajero en las expediciones botánicas europeas de los siglos XVIII y XIX. Esta región de la Madre de Dios compone uno de los puntos medioambiental y socialmente más conflictivos del continente debido a las explotaciones de minería a cielo abierto, los cultivos de agricultura intensiva y una creciente explotación de minería ilegal de oro. Durante el viaje, el artista retrata en diversos soportes las problemáticas que azotan la región. Las dos exposiciones tituladas *Esto no es un paisaje, Episodios I y II* funcionan como dispositivos críticos que nos hablan de la permanencia de la matriz colonial en las nuevas formas de explotación capitalista, poniendo en evidencia el papel tradicional del arte y de las políticas de la imagen como cómplices de los modelos extractivos y sus estructuras de poder.

La instalación *Esto no es un paisaje. Episodio I. Infierno* (Homesession, Barcelona, 2020)³ recrea el espacio del prostibar *Infierno*, un local ubicado en la zona de explotación minera de La Pampa, que el artista consigue fotografiar durante su viaje. Éste explica cómo las obras de la carretera interoceánica que atraviesa la zona minera comenzaron en 2005 bajo contrato de la empresa Odebretch y ha generado, desde entonces «el brote de la llamada “tercera fiebre del oro”, multiplicando las

invasiones de áreas protegidas y campamentos mineros en toda la zona al facilitarse el transporte de mercancía y combustible.» (Muñoz, 2020) Los prostibares se extienden desde entonces por el corredor minero de la carretera que comunica la Amazonia peruana y brasileña, lugares donde se concentra todo tipo de violaciones a los derechos humanos, narcotráfico, trata de menores o prostitución ilegal. En este territorio, gobernado ya por un “Segundo Estado” (Segato, 2014, p. 48) emergen las consecuencias del neoextractivismo, una explotación desmesurada en el marco del «consenso de los *Commodities*» (Svampa, 2013) con consecuencias directas no solo en el medio ambiente sino en las poblaciones de dichos territorios. Como explica el artista, «Todas estas actividades delictivas están directamente ligadas a la minería, que luego se lava a través de las refinerías de Metalor (Suiza) y Texas C.O. (Estados Unidos), para servir a las reservas federales de los países ricos, la joyería y la industria tecnológica.» (Muñoz, 2020).

El espacio expositivo nos envuelve entre paredes y cortinas rojas que remiten al prostibar de carretera. Podríamos decir que estamos ante un verdadero descenso a los infiernos: el de la explotación sexual y el del trabajo en la mina. Dos pinturas, *Paisaje romántico de la mina 1* y *Paisaje romántico de la mina 2* nos muestran paisajes apocalípticos con claras alusiones a la historia del arte europeo: paisajes sublimes, preciosismo en el uso del *sfumatto* y *chiaroscuro*, perspectivas románticas de cadenas montañosas. Sin embargo, elementos extraños se funden en la imagen, que no pertenecen a priori a este género de pintura, pero sí a su territorio: un monocultivo de soja, una manguera que desemboca en el agua, probablemente vertiendo residuos químicos de pesticidas agrícolas, un estanque marrón que no es otra cosa que una mina ilegal de extracción de oro y nubes de un inquietante rojo intenso que lo tiñen todo (fig. 1). En el centro de la composición una nube emerge quizás efecto de una explosión en una mina a cielo abierto. Un barquero navega sobre una precaria balsa propulsada a motor ayudándose de un palo para dirigirla. No se trata de Caronte, sino de un minero, pero funciona, de igual manera, como símbolo del viaje de la muerte, como si por el río Estigia transitara hacia los Infiernos. Un Caronte que, como aquel original, no tiene mito destacable sino solamente una función, un cometido restringido, en este caso, a encontrar oro y navegar por el camino de la muerte sin un modelo heroico al cual hacer referencia.

Al pie de la pintura podemos leer «Esto no es un paisaje». Definitivamente, de la Barra construye una escena anti-romántica poniendo en relieve los conflictos del imaginario exotizante de las pinturas de viaje, cuyas referencias podemos encontrar en pintores como

³ Exposición desarrollada durante 2020 en el espacio de arte y residencias Homesession, Barcelona, España. (Collet y Lefaure, 2020; Muñoz, 2020)



Fig. 1. De la Barra, Daniel. *Paisaje romántico de la mina 2*, 2020. Óleo sobre lino, 150 x 60 cm. Cortesía del artista.

el holandés Frans Post, el alemán Johann Moritz Rugendas o el norteamericano Henry Augustus Ferguson. Estos artistas llegaban al “Nuevo Mundo” cargados de los ideales estéticos de las escuelas paisajísticas europeas como la holandesa y flamenca de los siglos XVI y XVII y sobre todo del Romanticismo del siglo XIX. Si bien muchas de estas obras eran creadas in situ, la mayoría eran recreadas en los talleres europeos o norteamericanos. (Romero, 2017) Este hecho, sumado a la influencia estética del naturalismo idealista de Humboldt como sistema de representación (Diener, 2007, p. 293), que recomendaba una combinación entre metodología científica, observación directa, percepción y sensibilidad artística, propiciarán el camino hacia la hiper-idealización y el exotismo del paisaje latinoamericano y a la creación de lo “pintoresco” como categoría estética.

El “rojo crepuscular” de la pintura de de la Barra, aludiendo al estilo de Caspar-Friedrich (Argullol, 1983, p. 78), lejos de hablar de una inquietud mística, nos evidencia una abyección: las cicatrices de la explotación minera, donde la “continuidad cognitiva” entre extracción de oro y explotación sexual, entre territorios entendidos como cuerpos y cuerpos conquistados como territorios (Segato, 2014, p. 58) son matriz misma del modelo de desarrollo capitalista. La imagen como contradicción expone el choque entre paisaje y territorio el cual ya no es siquiera objeto de una «conquista apropiadora» sino de una destrucción total, de una «nueva relación rapiñadora con la naturaleza, hasta dejar solo restos» (Segato, 2014, p. 58), una relación que Segato encuentra semántica y expresivamente extensiva a la destrucción física y moral que se ejerce hacia las mujeres. Asistimos aquí a un descenso a los infiernos que nos remite a las obras

cabales de la cultura occidental: la *Eneida*, la *Divina Comedia* o *El Corazón de las Tinieblas*, convirtiéndolo en lugar de denuncia contemporánea.

ESTO NO ES UN PAISAJE II: AGROINDUSTRIA Y CIENCIA

Durante el reinado de Carlos III se llevó a cabo la *Real Expedición Botánica del Reyno de Nueva Granada* (1783-1817), una expedición de carácter científico dirigida por José Celestino Mutis a través de la actual región de Colombia. Ésta tuvo una relevancia científica y social sin precedentes para la sociedad europea, dado los diversos hallazgos en materia de recursos naturales, sobre todo alimentarios, medicinales y minerales. Testimonio de ello son las ilustraciones y diarios manuscritos de Mutis, referente de la iconografía botánica americana del siglo XVIII y de la ilustración científica mundial. Sus más de seis mil láminas de botánica, realizadas en su propia “oficina de pintores”, conservadas actualmente en la colección del Real Jardín Botánico de Madrid presentan, siguiendo el sistema taxonómico de Carlos Linneo, un inventario biológico de especies que no solo sirvió a objetivos científicos, sino que formó un corpus de conocimientos que facilitó los proyectos de explotación y expansión comercial de productos agrícolas y mineros.

El mismo Mutis, quien sostenía una amplia correspondencia con Linneo, fue impulsor de proyectos de explotación de los recursos naturales novo-granadinos, objetivo principal de sus viajes por la región. Su viaje en 1766 a Cárcota de Suratá, donde decide poner en explotación unas minas de plata en la Montuosa Baja así como la dirección, a partir de 1777, de la explotación de la Real Minas el Sapo en Ibagué dan cuenta de ello. Estas empresas delatan el objetivo último de dichas exploraciones, dejando claro que el espíritu científico y clasificador de la ilustración servía, a la postre, a objetivos comerciales, convirtiéndose en verdaderos inventarios para los procesos extractivos que desde entonces han gobernado el territorio.

A través de los dibujos botánicos y la pintura de viaje de la Barra explora las implicaciones coloniales de la objetivación del mundo iniciada por el sueco Carlos Linneo con la taxonomía como sistema de clasificación de las especies animales y vegetales, haciendo hincapié en su implicación en los procesos de dominación y domesticación de la tierra y los recursos naturales de la zona. La exposición *Esto no es un paisaje. Episodio II. Real Expedición Botánica*⁴ presenta dibujos y pinturas en un espa-

⁴ Exposición desarrollada en el año 2021 en el espacio de arte y residencias Homsession, Barcelona, España. (Collet y Lefaire, 2021)



Fig. 2. de la Barra, Daniel. *Comedor*, 2021. Óleo sobre tabla, 210 x 135 cm. Cortesía del artista.

cio teatralizado para recrear un comedor burgués. En la obra *Comedor* (fig. 2), compuesta por una mesa cubierta enteramente por un óleo, podemos ver una representación de Pantagruel que toma como referencia los grabados decimonónicos de Gustav Doré. Sin embargo, interviene su composición, modificando el modelo humano para representar al gigante, invocando el rostro de Peter Brabeck-Letmathe, ex-presidente de la corporación Nestlé. Éste se nos muestra como un ser deforme y monstruoso, que engulle sin cesar los alimentos que el pueblo produce, tal como relata la fábula de François Rebelais, para saciar su apetito voraz y sus extravagancias en una vorágine infinita.

La quinua, el cacao, la caña de azúcar y la soja son los cuatro cultivos de producción intensiva en los que se centra el proyecto. Mientras que la historia de la explotación del cacao y la caña de azúcar nos habla de las raíces de los procesos de colonización, cultivos como la quinua o la paradigmática soja nos hablan de la matriz colonial



Fig. 3. de la Barra, Daniel. *Quinoa*, 2021. Óleo sobre papel, 40 x 40 cm. Cortesía del artista.

de la agricultura intensiva en la era de los Tratados de Libre Comercio. Su demanda desmesurada desde el norte ha aumentado, en las últimas dos décadas, la superficie de los monocultivos y ha convertido el fenómeno en un ecicidio de dimensiones irreversibles. En la leyenda de la lámina *Quinoa* podemos leer: «Su explotación masiva empobrece la ya frágil tierra del altiplano andino por los fertilizantes químicos para acelerar su producción latifundista. El alza de su precio la hace inaccesible para el consumo de las poblaciones locales aumentando la desnutrición y provocando la desaparición progresiva de la agricultura familiar para consumo propio.» (fig. 3). En la lámina *Glycine* podemos leer:

La deforestación y degradación de la tierra por la soja es de las más preocupantes de la región ocupando en algunos países el 60% de su área cultivable expropiando comunidades de sus tierras. Su monocultivo agroindustrial utiliza una semilla transgénica patentada por Monsanto hoy del grupo Bayer que ha sido modificada para resistir a herbicidas químicos que generan enfermedades crónicas, malformaciones, abortos en poblaciones expuestas a las fumigaciones contaminando también aire, agua y tierra. Se asesina cientos de líderes sociales y desplaza miles de familias cada año a causa de su cultivo.

Los dibujos de las expediciones botánicas son reproducidos haciendo hincapié en los modelos agroindustriales contemporáneos y sus conflictos, en el «control corporativo de la vida» (Shiva, 2011). La serie nos desvela la

otra cara del proyecto moderno de la Ilustración, a través de una crítica al sistema taxonómico como forma de colonialismo, contenedor de una «relación sujeto-objeto mediada por el poder y caracterizada por la dominación y la apropiación» (Demos, 2020, p. 186). Las láminas de de la Barra nos muestran una representación realista de la flora, con sus frutos en el momento de máxima productividad, que contrasta con la estética idealizada y estilizada del “estilo Mutis”, el cual combina las múltiples fases de desarrollo de la planta: hojas adultas y jóvenes, verso y reverso, flores maduras, capullos, frutos y semillas, con un resultado cuasi simbolista, convirtiéndose en un detallado estudio que funciona como inventario y, a la vez, manual de uso de explotación agrícola.

En la pintura *Monocultivo de Quinua* (fig. 4) volvemos a encontrar una exploración sobre la representación del paisaje, recreando una escena nocturna de un monocultivo de quinua. Es interesante contrastar esta imagen con las lecturas canónicas de la historia del arte en las que la Naturaleza es entendida, desde la perspectiva romántica, a través de la pérdida y el duelo. Siguiendo las reflexiones de Rafael Argullol en su particular itinerario por el paisaje romántico, la sensibilidad hacia la Naturaleza proyecta en su representación un sentimiento de pérdida, nostalgia y duelo que nos habla de la escisión entre hombre y Naturaleza como herencia de la Ilustración cartesiana.

Frente a la escisión entre hombre y Naturaleza, la nueva sensibilidad romántica se propone la búsqueda poética de aquella Naturaleza ideal, [...] en la que la razón y la libertad humanas se unifican. Es obvio que en la pintura del paisaje ideal -o, más bien, de la nostalgia del paisaje- ocupa, consecuentemente, una función de primer orden en el arte romántico. (Argullol, 1983, p. 42).



Fig. 4. de la Barra, Daniel. *Monocultivo de Quinua*, 2021. Óleo sobre lino, 80 x 60 cm. Cortesía del artista.

La sensibilidad romántica hacia el paisaje oculta una pretensión desesperada de retorno a una plenitud perdida y a una congregación con el mundo de lo divino (Argullol, 1983). Pero, yendo más allá de esta reflexión, podemos entrever que dicho anhelo es, en cierta forma, la pertenencia y el ansia por recuperar un poder sobre el medio del cual se cree expulsado, como del Edén, tras la articulación del nuevo mundo moderno científico-cartesiano, que implicó un distanciamiento objeto-sujeto-naturaleza que aún sustenta la estructura de nuestra matriz moderno/colonial contemporánea. Esta nueva sensibilidad articulada, como explica Argullol, sobre una contradicción entre poder e impotencia, es consciente de la tragedia moderna de la cual el paisaje romántico es reflejo absoluto. Pero a su vez, este tipo de representación sirve claramente como pretexto y justificación de los procesos de domesticación de lo indómito del “Nuevo Mundo” (Diener, 2017, p. 291), ideales de justificación del sometimiento y explotación del territorio latinoamericano, de la «guerra» basada en la “dominación y apropiación” de la Tierra» (Demos, 2021, p. 12) a través de una construcción estética que, aunque ya no sea bucólica, sí continúa siendo ideal.

las representaciones estereotipadas de la naturaleza construidas desde Europa a partir del siglo XV, constituyeron un ejercicio de violencia epistémica que suprimió la condición humana de los sujetos-objetos-naturalezas extraeuropeas, hasta tal punto que, las reproducciones de la naturaleza colonial sostenidas por la industria cultural constituyen la imaginación del presente y continúan legitimando prejuicios y suposiciones hegemónicas. (Romero Caballero, 2015, p. 2).

En esta pintura convergen y colisionan las tradiciones del mundo moderno. El desconsuelo y la desposesión propios de la sensibilidad romántica se manifiestan en esta escena, personificados por un agricultor que trabaja, durante la noche, en un monocultivo de quinua; una escena anti-bucólica y desmitificada del medio y las condiciones de vida de sus habitantes. El “nocturno”, el *chiaroscuro* o el *sfumatto*, entendidos por el romanticismo como reflejo de la crisis espiritual entre el Yo y la Naturaleza, sirven a de la Barra para exponer las contradicciones del mundo contemporáneo en una pintura que ya no funciona como utopía estética, sino como reflejo del desgarramiento entre vida y medio, entre “buen vivir” y producción capitalista.

MEMORIAS DEL DESTIERRO EN EL DELTA DEL EBRO Y EL AGRO PONTINO

Durante 2021 y 2022 de la Barra realiza una serie de investigaciones entre España e Italia, de las cuales emer-



Fig. 5. De la Barra, Daniel. *Alfombra*, óleo sobre sacos de arroz, 400 x 130 cm. Cortesía de Daniel de la Barra.



Fig. 6. De la Barra, Daniel. *Banderas negras*, 2022, técnica múltiple, 50 x 67 cm. Cortesía del artista.

gerán dos proyectos: *Destierro* (2021-2022)⁵, investigación realizada en el pequeño núcleo urbano de Balada en el Delta del Ebro y *Vista a volo d'aquila. Pittura di viaggio e dialoghi in esilio* (2022), desarrollado en la zona del Agro Pontino⁶. Partiendo una vez más de las múltiples referencias a las ya citadas expediciones botánicas y la pintura de viaje que consolidaron la mirada sobre la naturaleza como tierra de conquista, estos trabajos nos permiten realizar una crítica a la violencia socioambiental que se produce en las zonas agroindustriales sud-europeas, hablándonos de las implicaciones globales de los modelos extractivos contemporáneos en las entrañas del propio occidente y de la descentralización de las jerarquías centro-periferia como reproducción del modelo extractivo-colonial en otros territorios.

La zona del Delta del Ebro es uno de los territorios españoles más perjudicados por los avances del cambio climático. Su ecosistema, que depende de un sensible equilibrio entre costa, campo y fauna migratoria, ha sufrido grandes afectaciones debido a la subida del nivel del mar pero también al crecimiento del monocultivo de arroz y la retención de los sedimentos del río por las presas de regadío. La imposición de este sistema agroindustrial ha conllevado una disminución desmesurada de su biodiversidad y una crisis ecosocial en un territorio considerado, además, área protegida de aves, don-

de se concentra el 60% de las especies de Europa. De la Barra interviene los arrozales con la pieza *Alfombra* (fig. 5), compuesta de óleos realizados sobre sacos de arroz cocido. Tomando como referencia la estética ornamental y estilizada del *art nouveau*, estas telas representan dos especies propias de los humedales: las salicornias y las crasuláceas. Éstas, fundamentales para la regulación de la salificación, se han visto suprimidas de su territorio en las últimas décadas. En este caso, las alfombras son “sembradas” en las líneas intermedias de los monocultivos de arroz, un gesto poético que busca transformar simbólicamente el territorio, devolviéndole lo que le pertenece.

Otra de las intervenciones es *Banderas Negras* (fig. 6), una acción sobre una serie de banderas negras tradicionalmente usadas en los arrozales como método de disuasión de aves migratorias. En este elemento técnico, rudimentario y a la vez altamente simbólico, confluye la disputa entre agroindustria y vida. Las banderas son intervenidas por el artista con una serie de frases extraídas de un cancionero de baladas compuesto durante su estancia en el delta: «Este ilusorio velo inverso escapa de las bombas hacia la superficie silenciosa de otro lado» o «Que hay de hermoso en la fotografía de los campos que retornan a ser ruta y espectáculo cuando no echarán nunca raíces en noches frías». La balada, como canto al amor perdido, se destina a cuestionar los modos de habitar y mirar este paisaje como tierra de despojo y expolio, una acción en la que el dispositivo de control y muerte, que expulsa toda vida que no sirva al beneficio de los procesos de producción masiva, se transforma temporalmente en un gesto de hospitalidad.

Vista a volo d'aquila. Pittura di viaggio e dialoghi in esilio (2022) es un proyecto pictórico y performativo desarrollado en el Agro Pontino, zona de marisma

⁵ La investigación se realizó durante una residencia en el Centre Lo Pati junto a la antropóloga María Faciolince y la colaboración de Josep Pinjol, Luís Martínez y Miquel Curto. Algunos resultados de este proyecto fueron expuestos durante 2022 en la Galería Joan Prats, Barcelona. (Chillida, 2022a; Chillida, 2022b) La exposición titulada *Esilio*, comisariada por Alicia Chillida, fue ganadora del Premio Collezione Taurisano 2022.

⁶ Este proyecto fue ganador de la beca MAEC-AECID, del Ministerio de Asuntos Exteriores de España, para ser desarrollado en la Real Academia de España en Roma a lo largo de 2022 y expuesto en la muestra *Processi 149*. (Real Academia de España en Roma, 2022b)

de la provincia de Latina, región italiana del Lazio. Al igual que el Ebro, el Agro Pontino arrastra una historia de conflictos territoriales que han sometido a la naturaleza a un proceso de destierro permanente. Obras como *Departure for the Hunt in the Pontine Marshes* de Horace Vernet (1833) inspirada en el Romanticismo decimonónico o la serie de paisajes finiseculares *Sunset on the Pontine Marshes* y *Laguna Pontina* (1896) del catalán Enrique Serra y Auqué, de estética post-impresionista, nos muestran las zonas pantanosas a través de paisajes terribles y hostiles, atardeceres rojizos y agónicos. La nostálgica luz crepuscular de los atardeceres de Serra nos ofrece una naturaleza exuberante a la vez que remota y desoladora.

El imaginario tradicional de la pintura de paisaje centrado en la idea de lo inabarcable, adverso y peligroso tiene estrecha relación con los procesos modernos de colonización, saneamiento y ordenación del territorio. Como explica Misiani, «El paisaje artístico que atraía a los viajeros del pasado, se había visto sustituido por un paisaje social, en cuyo centro estaba la condición humana de los campesinos» (Misiani, 2011, p.131). Las aspiraciones políticas, económicas, sociales e ideológicas de la modernidad italiana se proyectaron en la creación de la provincia de Littoria paralelamente al proyecto de erradicación de la malaria (Snowden, 2006). Pero si bien los orígenes de este proceso se encuentran en el Risorgimento italiano y en el proyecto de la *Bonifica Integrale*, el relato fundacional civilizatorio del Agro Pontino se sustenta, aún actualmente, en la *Città di Fondazione* fascista y en la *Legge Mussolini* de 1933 (Mittner, 2014, p. 530). El proyecto fascista y su propaganda contribuyó a la creación de una nueva identidad de “campesinos-colonos” fruto de la denominada “política de colonización interior” que, como sostiene Misiani, propició la creación de «una estética social del paisaje que se inspiró en la pintura paisajística del siglo XVII y que introdujo en el espacio el realismo social» (Misiani, 2011, p. 106).

La apropiación intensiva de la tierra y los modelos extractivistas de explotación no sólo tienen consecuencias directas sobre los ecosistemas, sino también sobre el tejido poblacional y su calidad de vida, trabajadores y trabajadoras rurales, campesinos, población indígena y contingentes de clases populares (Merlinsky y Serafini, 2020, p. 12). En este sentido, las implicaciones de la transformación “totalitaria” de la tierra a través de este “realismo social paisajístico” no consiguió erradicar la malaria tal como había profesado y produjo, además, una pauperización de las condiciones de vida de los trabajadores desplazados *ex profeso* para tal empresa. La fundación fascista de Littoria, hito del proceso de “expansión imperial-colonial interior”, constituyó a su

vez un preámbulo para las aspiraciones coloniales internacionales centradas en la invasión colonial de África Oriental. (Snowden, 2006) La matriz colonial de este modelo de desarrollo *ad hoc* atraviesa los actuales sistemas de producción y acumulación y, sobre todo, las condiciones de semi-esclavitud de los trabajadores migrantes racializados de las explotaciones agrícolas intensivas pontinas, jornaleros sin garantías laborales, mayormente personas sij, presas de las “agro-mafias”.

Vista a volo d'aquila aborda este conflicto entre paisaje y territorio. Como parte del proyecto, de la Barra interviene un campo de cultivo con ayuda de una máquina retroexcavadora extrayendo de la tierra la palabra “Esilio” (fig. 7). Debido a sus grandes dimensiones ésta sólo puede leerse completamente desde gran altura, como se dice tradicionalmente “a vista de águila” (fig. 8). La palabra *Esilio* entendida como “destierro” nos habla de la expulsión de un lugar o territorio determinado. El destierro nos remite a una lejanía y a una ausencia y, en el lenguaje ascético de reminiscencia dantesca, al mismo infierno donde las almas quedan excluidas del paraíso.



Fig. 7. De la Barra, Daniel. *Esilio*, 2022. Fotograma del registro filmico de Emanuelle Quartarone.



Fig. 8. De la Barra, Daniel. *Esilio*, 2022. Fotograma del registro filmico de Emanuelle Quartarone.

La acción de extraer la tierra de su lugar de pertenencia nos remite al desplazamiento histórico del territorio de su propio paisaje y a la contradicción entre la sacralización de la memoria del paisaje pontino, desde el romanticismo hasta el fascismo, y los procesos extractivos de herencia fascista que dominan aún hoy el territorio.

Esta acción interpela también el imaginario fundacional fascista aún presente en la región, donde esculturas de águilas habitan el territorio y los hogares de los propietarios agrícolas. Fascismo, modernidad, capitalismo y colonialidad atraviesan este territorio reproduciendo globalmente la matriz colonial del poder y sus estructuras de explotación de la naturaleza y de los y las trabajadoras del sur global, las jerarquías de clase, raza, división del trabajo y alienación.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Tal como destacan Merlinsky y Serafini, una de las formas fundamentales, y quizás la más importante, en que el arte puede contribuir a la acción colectiva «es a través de su potencial para activar la imaginación. [...] En estas aperturas se pueden deconstruir los conceptos que sirven de base al sistema actual, así como visualizar y sentir, por ejemplo, diferentes ontologías, visiones de lo común y formas de relacionarnos con el territorio» (Merlinsky y Serafini, 2020, p. 20). De la Barra propone a través de su obra un desmontaje de las estructuras coloniales vigentes en los imaginarios culturales heredados de la modernidad, reforzados por un aparato simbólico que administra su memoria y perpetuando las categorías universalistas impuestas por la modernidad desarrollista post-1492. Este trabajo aborda el problema del paisaje como producción cultural, lugar de memoria y lugar de fricción donde convergen las contradicciones del mundo moderno, la construcción de su imaginario y sus jerarquías de poder. Su obra nos brinda un espacio privilegiado donde poner en entredicho las dinámicas y estructuras de poder que han relegado la naturaleza a un espacio subalterno de explotación y dominación, así como sus implicaciones materiales y humanas. Se trata de un ejercicio de disenso político y estético que propone otras formas de pensar y defender la vida y nuestro mundo en común a través de un ejercicio constante de imaginación política que, desde el arte, pueda combatir la crisis ambiental y el avance depredador del modelo extractivo contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

Albán, Adolfo A. y José Rafael Rosero Morales. 2016. “Colonialidad de la naturaleza: ¿imposición tecno-

lógica y usurpación epistémica? Interculturalidad, desarrollo y re-existencia”. *Nómadas*, n° 45, octubre, pp. 27-41. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5890453> [Consultada el 06/07/2022].

Arévalo-Viveros, Juan Manuel, Lina María Becerra-Vallencia y Yasmín Puentes-Giraldo. 2022. “La empresa moderna capitalista transnacional: entre el desarrollo y las crisis civilizatorias (dimensión social)”. *Entramado*, n° 1, enero-junio, pp. 1-22. Disponible en: <https://doi.org/10.18041/1900-3803/entramado.7374> [Consultada el 07/07/2022].

Argullo, Rafael. 1983. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona, Bruguera.

Barrieros, Joaquín. 2011. “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo visual interepistémico”. *Nómadas*, n° 35, octubre, pp. 13-29. Disponible en: www.redalyc.org/articulo.oa?id=105122653002 [Consultada el 05/06/2022].

Castro-Gómez, Santiago. 2005. *La poscolonialidad explicada a los niños*. Popayán, Editorial Universidad del Cauca - Instituto Pensar, Universidad Javeriana.

Castro-Gómez, Santiago y Ramón Grosfoguel, editores. 2007. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

Césaire, Aimé. 2006. *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid, Akal.

Chillida, Alicia. “Daniel de la Barra: Destierro”. *Artishock*, 16 Jul. 2022a, <https://artishockrevista.com/2022/07/16/daniel-de-la-barra-destierro/> [Consultada el 20/07/2022].

Chillida, Alicia. “Daniel de la Barra: Destierro”. *Galeria Joan Prats*, n.d., 2022b, <https://www.galeriajoanprats.com/ca/destierro/> [Consultada el 12/07/2022].

Collet, Olivier y Jérôme Lefaire. “Opening Daniel de la Barra 28/07/2020”. *Homesession*, n.d., 2020, <https://www.homesession.org/wordpress/blog/tag/artist-in-residence/> [Consultada el 28/06/2022].

Collet, Olivier y Jérôme Lefaire. “Expedición”. *Homesession*, s.d., 2021. <https://www.homesession.org/wordpress/blog/tag/expedicion/> [Consultada el 28/06/2022].

Demos, T. J. 2020. *Descolonizar la naturaleza: arte contemporáneo y políticas de la ecología*. Madrid, Akal.

Diener, Pablo. 2017. “Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas”. *Historia*, n° 2, julio-diciembre, pp. 285-309. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33440202> [Consultada el 28/06/2022].

- Ginsberg Galería. “Daniel de la Barra”. *Ginsberg Galería*, 2021, <https://ginsberggaleria.com/DANIEL-DE-LA-BARRA> [Consultada el 10/07/2022].
- Godfrid, Julieta. 2016. “Mega-minería y colonialidad. Nuevas estrategias e legitimación. Viejos binomios”. Chasqui. *Revista latinoamericana de comunicación*, n° 131, abril-julio, pp. 159-179. Disponible en: <https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/2693> [Consultada el 19/07/22].
- Lugones, María. 2008. “Colonialidad y Género”. *Tabula Rasa*, n° 9, julio-diciembre, pp. 73-101. Disponible en: <https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf> [Consultada el 10/07/2022].
- Merlinsky, Gabriela y Paula Serafini, editoras. 2020. *Arte y ecología política*. Buenos Aires, CLACSO - IIGG Gino Germani.
- Misiani, Simone. 2022. “Colonización interior y democracia: la reforma agraria italiana de 1950”, *Historia Agraria*, n° 54, agosto, pp. 105-140. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10234/149707> [Consultada el 04/07/2022].
- Mittner, Dunia. 2014. Sabaudia. Le trasformazioni di un territorio (convenio). Fava, Nadie; García Vergara, Marisa, directoras. *Territoris del turisme: l'imaginari turístic i la construcció del paisatge contemporani*, Girona, Universidad de Girona (enero, 2014). Barcelona, Viguera Editores.
- Muñoz, María. “Daniel de la Barra, ‘Esto no es un paisaje’ en Homession.” *NEO2*, 5 Ago., 2020, <https://www.neo2.com/daniel-de-la-barra-esto-no-es-un-paisaje-en-homession/> [Consultada el 28/06/2022].
- Nogué i Font, Joan, coordinador. 2016. *La construcción social del paisaje*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Peluffo Linari, Gabriel. 1999. *Historia de la pintura en Uruguay 1. El imaginario nacional-regional 1830-1930*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- Quijano, Anibal. 2014. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. CLACSO, editor. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires, CLACSO, pp. 777-832. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf> [Consultada el 10/07/2022].
- Ranciére, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Castellón, Ellago.
- Ranciére, Jacques. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona – Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Real Academia de España en Roma. 2022a. “Daniel de la Barra”. *Real Academia de España en Roma*, s.d. Disponible en: <https://www.accademiaspagna.org/portfolio/daniel-de-la-barra/> [Consultada el 10/07/2022].
- Real Academia de España en Roma. 2022b. “Processi 149: exposición”. *Real Academia de España en Roma*, s.d. Disponible en: <https://www.accademiaspagna.org/proximamente-processi-149/> [Consultada el 12/09/2022].
- Romero Caballero, Belén. 2015. “La colonialidad de la naturaleza. Visualizaciones y contra-visualizaciones decoloniales para sostener la vida”. *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, n° 8, pp. 1-22. Disponible en: <http://www.uv.es/extravio> [Consultada el 06/07/2022].
- Romero, Rafael. 2017. “Paisajes latinoamericanos de artistas viajeros del siglo XIX en la Colección Patricia Phelps de Cisneros”. António de Abreu Xavier, director. *La Península Ibérica, el Caribe y América Latina: Diálogos a través del Comercio, la Ciencia y la Técnica (Siglos XIX – XX)*. Évora, Publicações do Cidehus, Disponible en: <http://books.openedition.org/cidehus/2917> [Consultada el 06/07/2022].
- Sánchez, Efraín. 2008. “Las artes plásticas”. Enrique Ayala Mora, director y Coordinador Eduardo Posada Carbó, coordinador. *Historia General de América Latina VII. Los proyectos nacionales latinoamericanos: sus instrumentos y articulación, 1870-1930*. Madrid, Ediciones Unesco, Editorial Trotta, pp. 533-566.
- Segato, Rita. 2014. *Las nuevas formas de guerra y el cuerpo de las mujeres*. Puebla, Pez en Árbol.
- Shiva, Vandana. 2011. *The Corporate Control of Life*. Documenta (13): “100 Notes - 100 Thoughts”, n° 12. Ostfildern, Hatje Cantz.
- Snowden, Frank M. 2006. *The Conquest of Malaria: Italy, 1900-1962*. Londres, Yale University Press.
- Svampa, Maristella. 2013. “El consenso de los Commodities” y lenguajes de valoración en América Latina”. *Nueva Sociedad*, n° 244, marzo-abril. Disponible en: www.nuso.org [Consultada el 10/07/2022].
- V.V.A.A. 2014. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires, CLACSO.



Citation: Ariadna Ramonetti Liceaga (2022) La transfiguración de la montaña. Imaginarios sobre el despojo y la ausencia en el noreste de México. *Quaderni Culturali IILA* 4: 77-86. doi: 10.36253/qciila-2064

Received: July 15, 2022

Accepted: September 15, 2022

Published: December 15, 2022

Copyright: © 2022 Ariadna Ramonetti Liceaga. 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:
ARL: 0000-0003-3357-8792

La transfiguración de la montaña. Imaginarios sobre el despojo y la ausencia en el noreste de México

The transfiguration of the mountain. Imaginaries about dispossession and absence in northeastern Mexico

ARIADNA RAMONETTI LICEAGA

Universidad de Monterrey, Nuevo León, México
ariadna.ramonetti@udem.edu

Abstract. This article is proposed as an outline of political ecology on the extractive phenomenon in the city of Monterrey (Mexico) to state the network of power relations that have forged this concrete city. We will analyze the importance of the mountains between which this city has grown for the ecology and environment of the region and how these have been subjected to an extractive cycle to put at risk a good part of the natural heritage and archaeological site in some areas of the Sierra Madre Oriental. In the last part of the article, an analysis of the photographic work of the visual artist Oswaldo Ruíz as a way to understand the scale and dimensions of the problem that the extraction of non-metallic minerals represents in this region of Mexico from a socio-historical aspect as well.

Keywords: Extractivism, Landscape, Extractive Economies, Mexican Northeast, Monterrey.

Resumen. Este artículo se propone como un esbozo de ecología política sobre el fenómeno extractivo en la ciudad de Monterrey (México) para enunciar el entramado de relaciones de poder que han fraguado a esta ciudad de concreto. Se analizará la importancia de las montañas, entre las que ha crecido esta ciudad para la ecología y el medioambiente de la región y cómo han sido sometidas a un ciclo extractivo que ha puesto en riesgo una buena parte del patrimonio natural y arqueológico en algunas zonas de la Sierra Madre Oriental. En la última parte del artículo se propone un análisis del trabajo fotográfico del artista visual Oswaldo Ruíz como un medio para comprender la escala y dimensiones del problema que representa la extracción de minerales no metálicos en esta región de México desde un aspecto también sociohistórico.

Palabras clave: Extractivismo, Paisaje, Economías extractivas, noreste mexicano, Monterrey.

INTRODUCCIÓN

La ciudad industrial de Monterrey ha crecido desordenadamente entre las laderas de la Sierra Madre Oriental, un ecosistema de 1,500 km que se extiende en gran parte del noreste de México. El relieve de las partes de esta cordillera que surcan la capital del Estado de Nuevo León ha sido modificado drásticamente debido a los asentamientos irregulares, la especulación inmobiliaria y la carencia de programas de ordenamiento territorial en la ciudad; sin embargo, las afectaciones más graves a la orografía y el paisaje han ocurrido por la extracción de rocas sedimentarias para producir cemento y concreto. A pesar de que la minería no metálica es un problema ambiental, ecológico y de salud pública en toda la Zona Metropolitana de Monterrey, este fenómeno está normalizado debido a que las economías extractivas que producen materiales para la construcción han instaurado la lógica de entender a los bienes naturales comunes como recursos que brindan empleo y desarrollo no solamente a quienes trabajan en la industria, sino también a todo el país. Este artículo busca analizar las dimensiones del problema desde la mirada del fotógrafo regiomontano Oswaldo Ruíz, quien desde 2018 se ha dado a la tarea de documentar cómo la ciudad de Monterrey se ha ido cubriendo de concreto, al tiempo que las serranías y montañas entre las que se asienta, van perdiendo sus relieves para dar paso a obras de infraestructura, avenidas y conjuntos habitacionales que han sido fraguados con las entrañas de la montaña.

COLONIALIDAD Y PODER DE LAS ÉLITES EMPRESARIALES REGIOMONTANAS

El origen de las economías extractivas en Monterrey se remonta al último tercio del siglo XIX con la configuración de un entramado económico y político liberal, orientado hacia el progreso, el trabajo y el ahorro que permitió el ascenso de una burguesía regional durante el gobierno de Bernardo Reyes (1885-1909), un militar mexicano cercano al entonces presidente Porfirio Díaz que buscó impulsar la inversión de capitales en las incipientes industrias locales mediante un programa de estímulos fiscales y concesiones de terrenos que fomentara el desarrollo de obras públicas y promoviera la urbanización en la capital del estado.

Hacia finales del siglo XIX, Reyes liberalizó la propiedad de la tierra en todo el estado de Nuevo León para concesionar al sector minero de la industria regional la extracción de sulfuro de plomo, óxido de hierro, magnesio, zinc, carbón, piedras calizas y arcillas para

la fundición de acero y vidrio y eventualmente para la producción de cemento; lo que convirtió a Monterrey en un centro fabril que operaba de manera similar a otras regiones de América Latina como Buenos Aires, São Paulo y Santiago de Chile, que también basaron su emergente industrialización en la extracción de bienes naturales (Ortega, 2007; Morado, 1991; Cerutti, 2006).

Cincuenta años más tarde, en la década de los cuarenta del siglo XX, las familias empresariales¹ de la burguesía regiomontana diversificarán sus estrategias productivas y de negocios en grandes oligopolios de empresas siderúrgicas, cerveceras, mineras, cementeras y metalúrgicas que buscarán eventualmente monopolizar los mercados fronterizos y del centro del país, aprovechando al máximo los créditos, subsidios, concesiones y moratorias de deudas al amparo de un estado mexicano proteccionista de partido único que gobernará durante 71 años (Ortega, 2007; Cerutti, 2006).

La industria del cemento en la ciudad de Monterrey comienza en 1906 con la constitución de Cementos Hidalgo. «Si bien [la empresa] nació para cubrir el mercado potencial del norte del país, logró entrar con rapidez al espacio de mayor consumo del mercado interno: la ciudad de México, donde los edificios y obras públicas, en particular, provocaban una fuerte demanda» (Cerutti, 2007, p. 197). Con la llegada de la Revolución Mexicana la cementera permanecerá cerrada y eventualmente abrirá sus puertas en 1921, año en que la familia Zambrano funda también Cementos Monterrey. Ambas empresas se fusionarán para enfrentar la crisis de entreguerras en los albores de la década de 1930 bajo el nombre de Cementos Mexicanos (Cemex). «El desenvolvimiento de los minerales no metálicos se sustentaba en cemento y vidrio, apoyándose en empresas-madre surgidas a principios de siglo y en respuesta, entre otros factores, a la demanda provocada por la acelerada urbanización de la sociedad mexicana» (Cerutti, 2007, p. 213).

A partir de 1948, Cemex crecerá hasta lograr un volumen de producción que sobrepasará los 3.3 millo-

¹ «La noción "familia empresarial" la asignamos a un conjunto parental amplio, que [...] pone en marcha múltiples sociedades y compañías entre las cuales puede haber: a) una empresa-madre que cimentará más adelante un grupo empresarial; b) una serie de sociedades conectadas de manera diversa a esta empresa madre (proveedoras de insumos, intermediación financiera, distribuidoras, publicidad, agencias automotrices, agroindustria) que pueden ser propiedad de quienes participan en la empresa madre o, también, de hermanos, primos, yernos, suegros, cuñados, tíos o nietos; c) y muy importante: emprendimientos que poco tienen que ver con la empresa madre y sus ramas integrables, sino que constituyen negocios particulares de miembros de la familia (construcción urbana, obras públicas, inmobiliarias, aprovisionamientos, servicios como educación, hospitales, transporte, recolección de basura, administración de agua potable, gasolineras, explotaciones agropecuarias).» (Cerutti, 2015, p. 154).

nes de toneladas anuales de cemento para transformarse en una empresa altamente competitiva en el país. Con el auge petrolero de la década de los setenta, la empresa aumentará su volumen de producción hasta llegar a los 10.7 millones de toneladas y poco a poco irá diversificándose para transitar hacia la globalización y expandirse internacionalmente. En los albores del siglo XXI, Cementos Mexicanos producirá 80 millones de toneladas y tendrá presencia en más de 60 países, transformándose en una empresa transnacional que compite mundialmente con las más importantes del ramo (Cemex, 2021, Cerutti 2007 y 2015)

En 2021 Cementos Mexicanos registró una producción de 89 millones de toneladas de cemento con 253 canteras de piedra en cuatro continentes, y ventas por 14,500 millones de dólares (Cerutti, 2015; Cemex, 2021). El crecimiento de los volúmenes de producción de la empresa respecto a los 10.7 millones de toneladas alcanzadas en los años setenta del siglo XX, se debe no solamente a una diversificación y tecnificación en sus procesos, sino que también ocurre gracias a la demanda nacional e internacional de insumos para la industria de la construcción debido a las burbujas de especulación inmobiliaria y financiera de las últimas décadas.

SOBRE PEDRERAS, MONTAÑAS, CERROS Y OTROS EUFEMISMOS

El cemento es una mixtura de calizas, arcillas y mineral de hierro calcinadas a más de 1,400 °C que se combinan posteriormente con yeso y otros materiales mediante un proceso industrial. La piedra caliza necesaria para producir cemento y cal, se encuentran en yacimientos naturales de rocas sedimentarias, minerales y fósiles formados hace aproximadamente 168 millones de años. La presión, las colisiones al interior de nuestro planeta, la interacción de placas tectónicas, las altas temperaturas y las inundaciones marinas formaron las montañas y cordilleras de la Sierra Madre Oriental, una región geomorfológica con diversas unidades climáticas y relieves que se extiende por los estados de Chihuahua, Coahuila, Nuevo León, San Luis Potosí, Tamaulipas, Puebla y Veracruz entre otros (Ramírez, 2013; Contreras, 2007).

La parte de la Sierra Madre Oriental que surca el estado de Nuevo León contiene grandes acumulaciones de carbonato de calcio en forma de calizas que se extraen y comercializan como mármol y travertino, dolomías y magnesio que se usan en la industria del vidrio y la metalurgia, arcillas y calizas compactadas para la fabricación de cemento y cerámicas, así como yacimientos de plomo, plata y zinc para las fundiciones

de acero (Ramírez, 2013, p. 70). La extracción excesiva de bienes naturales a escala internacional por parte de industrias como la del cemento, «aunada al crecimiento demográfico tan acelerado en el Área Metropolitana de Monterrey que concentra el mayor centro poblacional del noreste de México² [...], ha provocado el establecimiento de asentamientos humanos en zonas no del todo propicias para este fin» (Ramírez, 2013, p. 70). En este sentido, Ramírez comenta lo siguiente:

Aún continúa la construcción de casas e infraestructura urbana en zonas de relieve pronunciado, sobre los cauces naturales que drenan las partes altas de la sierra y en zonas geológicamente no aptas por la falta de estabilidad natural [...]. Esto ha provocado, sobre todo en épocas de fuertes lluvias, problemas asociados a deslizamientos del macizo rocoso, con el consiguiente daño patrimonial, pero también con el riesgo asociado a los habitantes. (2013, pp. 70-73).

El proceso físico de extracción de rocas sedimentarias para la fabricación de cemento y concreto en el noreste de México, no ocurre solo a manos de las grandes corporaciones, lo realizan también diversas familias empresariales y emprendimientos locales que aprovechan los huecos legales de la Ley Minera que exceptúa de su aplicación a las rocas o productos que en su descomposición, sólo puedan usarse para producir materiales para la construcción o que se destinen para este fin, y eso incluye a la piedra caliza.³

En los últimos cuarenta años la Zona Metropolitana de Monterrey ha crecido al amparo de las montañas, provocando un cambio drástico en la orografía y el paisaje, así como un desequilibrio ambiental y ecológico. Esto se debe también a que los procesos de erosión de la montaña para levantar por completo la capa vegetal que la cubre y poder extraer de ella la piedra caliza, son tan agresivos que impiden su reforestación, además de provocar emisiones de polvo por el uso de explosivos para la voladura de la roca a cielo abierto desde alturas de más de 200 m. Durante el proceso de extracción, trituración, molienda y calcinación de la roca para producir cal y cemento se emiten altos volúmenes de dióxido de nitrógeno, azufre, amoníaco, monóxido de carbono y partículas suspendidas PM2.5 que se propagan por toda la ciudad, provocando enfermedades respiratorias entre la población que habita cerca de las canteras y plantas. A ello se suman las grandes cantidades de agua que el proceso de extracción y fabricación del cemento requie-

² Casi seis millones de habitantes según el Censo de Población y Vivienda INEGI (2020).

³ Véase: Ley Minera, Art. 5º, párrafo IV; Perfil de la piedra caliza, Dirección General de Desarrollo Minero, (2020).

re. La carencia de agua en toda la Zona Metropolitana de Monterrey es un problema que se ha acrecentado en meses recientes por una distribución inequitativa entre ciudadanos y empresas familiares locales y por la sequía que asola al noreste de México desde el año 2021.

La mayoría de las canteras o “pedreras” (un eufemismo local que le resta gravedad al problema de la minería no metálica y que sólo se usa en el noreste del país) lucen como grandes pozos amorfos o tajos con alturas que llegan hasta los 230 metros y se encuentran principalmente al pie del cerro del Topo Chico, del cerro de las Mitras y en las sierras El Fraile y San Miguel. Estas formaciones geológicas son parte de la Sierra Madre Oriental y cuentan con declaratoria estatal de Área Natural Protegida con el carácter de zonas sujetas a conservación ecológica desde el año 2000.⁴ Sin embargo, esto no ha impedido que la devastación continúe ya que la vida útil de una pedrera es de aproximadamente treinta años. Cuando se agota, simplemente se solicita una nueva concesión. En 1982 se estableció *el Decreto 187* que buscaba reubicar -sin éxito, porque todavía están en operación algunas- las pedreras del cerro de Las Mitras y el Topo Chico a la zona de las sierras de El Fraile y San Miguel hacia las cuales se ha extendido también la mancha urbana en últimas décadas.⁵

UN AXIS MUNDI ROTO

Desde el origen civilizatorio la montaña ha sido concebida como una formación natural representativa de lo sagrado por diversos grupos humanos. Considerada un *axis mundi* que simboliza el encuentro entre el cielo y la tierra, la montaña ha sido representada como la morada de los dioses y la cúspide de la ascensión espiritual humana que expresa también nociones de estabilidad, inmutabilidad y pureza. En el sistema de creencias mesoamericano las montañas son lugares míticos originarios, donde habitan los ancestros y residen los espíritus asociados a la tierra, la fertilidad y la lluvia (Chevalier, 1986; Grove, 2007). En este sentido y siguiendo a Granados:

Los cerros [...] jugaban un papel determinante en las formas de concebir y conceptuar el mundo de los antiguos mexicanos, motivo por el cual manifestaban una amplia gama de significados. Los cerros fueron un elemento esencial en la ubicación, fundación, planificación y construcción de asentamientos y ciudades. Asimismo, sirvieron de

pauta para la consagración y legitimación de los espacios sagrados. (2011, p. 26).

En el noreste de México el sistema antiguo de creencias en relación a la montaña como entidad sagrada, se vive de manera muy distinta que en la meseta central del país, en donde la abundancia de agua y el cultivo agrícola tipo milpa configuraron una relación con el paisaje y el territorio que permitió asentamientos humanos permanentes fundados en la idea del *altépetl*⁶ (casa o cerro del agua en náhuatl) como origen de la vida, así como adoratorios rituales en las cimas y cuevas de los cerros que rodeaban la Cuenca de México.

Si bien en el noreste del país, no encontramos la noción del *altépetl* porque tampoco hubo pueblos sedentarios, sí hay vestigios como los de Boca de Potrerillos que nos permiten pensar en las dimensiones sagradas que pudo haber tenido la montaña para las poblaciones nómadas ancestrales de la Sierra Madre Oriental. Como apunta la investigadora Esperanza García-López respecto al paisaje del noreste de México: «[En] los cerros cercanos a lugares ceremoniales [...] lo sagrado se relaciona con los espacios de ascenso: simplemente es el hecho del subir y estar más cerca del cielo lo que deja la huella de lo sagrado» (2015, p. 69).

El sitio arqueológico de Boca de Potrerillos se encuentra en el municipio de Mina, Nuevo León, al oeste de la ciudad de Monterrey, en los valles interserranos de la Sierra Madre Oriental que colindan con el estado de Coahuila y se levantan a más de 1,000 m sobre el nivel del mar. “Actualmente cerca de una sexta parte del suministro de agua para Monterrey proviene de pozos profundos de esta área. Esto ha bajado tremendamente el nivel de agua, y muchos manantiales en otro tiempo productivos, se han secado por completo.” (Murray, 2007, p.63). En el sitio se encuentra una importante saliente rocosa o promontorio de 25 metros de altura esgrafiado con múltiples petroglifos en forma de círculos concéntricos el cual le da la bienvenida al sol durante los equinoccios y solsticios, por lo que se aduce su importancia ritual para la observación astronómica. A propósito, el antropólogo William Breen Murray interpreta lo siguiente:

La sección del Promontorio funcionaba como observatorio solar y celestial desde la que se contemplaban las

⁴ Véase: Gobierno del estado de Nuevo León, 24/11/2000, 141, CXXV-VII.

⁵ Véase: Comisión de Medio ambiente, Exp. 8016/LXXIII, H. Congreso del Estado de N.L.

⁶ «Es de notar que el término náhuatl para pueblo era, precisamente, *altépetl*. Su conocida representación glífica consiste en cerros con fauces y una cueva en su base. Este simbolismo engloba dentro de un solo concepto la categoría sociopolítica que es el pueblo, y su fundamento ideológico en la cosmovisión. Los principales templos como símbolos de la identidad de la comunidad política, eran también concebidos como cerros de agua.» (Broda, 1991, p. 480).

posiciones de la salida del sol sobre la ladera, utilizando tal vez los picos a distancia como indicadores adicionales. También es concebible que se tomaran las alineaciones de la puesta del sol, dado que desde el Promontorio se domina la visión en todas direcciones [...] a donde uno mire desde el promontorio, el horizonte presenta un perfil irregular con los picos de los cerros. (2007, p. 69).

Boca de Potrerillos se encuentra a espaldas de las sierras de El Fraile y San Miguel, ahí se hallan varias pedreras activas que, si bien aún no han puesto en riesgo a este importante sitio para conocer el pasado de los antiguos pobladores de la Sierra Madre Oriental, es probable que en algunas décadas más lo hagan porque la extracción de piedra para la producción de cemento y la especulación inmobiliaria que también la alienta no parece que vayan a entrar en un período de decrecimiento a pesar de la emergencia hídrica que se vive actualmente en el noreste de México.

Hace más de veinte años, la ingeniera Griselda Guerra advertía sobre la explotación excesiva de la sierra de San Miguel en donde «se presentan una serie de alteraciones negativas por efecto de las actividades industriales en dicha zona asociadas a la afectación de factores ambientales [...] como de salud pública y sobre factores estéticos y de interés humano» (1999, p. 273). En 2002, las trepidaciones provocadas por las detonaciones con explosivos en las pedreras en las sierras del Fraile y San Miguel provocaron que varias estalactitas y estalagmitas de 60 millones de años de antigüedad se desprendieran del interior las Grutas de García, a unos 50 km de la zona arqueológica de Boca de Potrerillos (Carrizales, 2002).

LA TRANSFIGURACIÓN DE LA MONTAÑA EN MATERIA PRIMA COLONIZADA

Frente a este complejo horizonte que acabamos de describir se sitúa la investigación del fotógrafo Oswaldo Ruíz (Monterrey, México, 1977) quien en los últimos años ha desarrollado un potente trabajo visual sobre las transformaciones que han sufrido los territorios y paisajes de México a manos de la modernidad industrial, enfocándose en las relaciones entre los espacios construidos y su dimensión política así como en la manera que la arquitectura opera, en ocasiones, como sustrato ideológico del despojo.

Desde hace cuatro años, Ruíz se ha dedicado a explorar los efectos de las economías extractivas y sus implicaciones urbanas, políticas y ambientales en el noreste de México con el objetivo de documentar cómo la sustancia de la montaña se transmuta en polvo de cemento para dar forma a la Zona Metropolitana de



Fig. 1. Vista angular de la pared de una pedrera en el cerro de Las Mitras, en donde ha habido deslaves y derrumbes por lluvias. Esta imagen muestra el rompimiento de la montaña ya que en la parte superior se puede apreciar todavía la capa vegetal, la cual se tiene que desmontar antes de comenzar la voladura. Es prácticamente imposible reforestar las pedreras por la gravedad de la erosión al momento de barrenarlas para colocar los explosivos y producir la fractura o corte de la roca. Oswaldo Ruíz, 2020, Monterrey, Nuevo León, México.

Monterrey en detrimento de otros ecosistemas. La mayoría de las imágenes incluidas en esta última sección del artículo muestran un paisaje de montañas rotas que se ha ido cubriendo de concreto y cemento para fraguar un *necropaisaje*⁷ o paisaje de muerte que va poco a poco precarizando a las comunidades urbanas y periurbanas que habitan al interior de las oquedades abandonadas cuando las pedreras terminan su vida útil (fig. 1).

El proceso de investigación de Oswaldo Ruíz se basó en varias visitas de campo a las pedreras ubicadas en el cerro del Topo Chico y en el cerro de Las Mitras, así como en entrevistas a los habitantes de los alrededores y diversos recorridos a pie y en automóvil en las zonas periurbanas de Monterrey en donde la presencia del cemento y el concreto se impone sobre la naturaleza circundante. Entre las intuiciones que condujeron a estas visitas de campo y sus respectivas sesiones fotográficas al interior y en los márgenes de las pedreras fueron las de hacer visible que la experiencia de habitar en ellas podía ser diametralmente distinta en los diversos polos

⁷ En un ensayo anterior intitolado *Todo lo sólido (se desvanece en el aire). Extractivismo y necropaisaje en el noreste de México*, propusimos adaptar el término *necropaisaje* al contexto neoleonés para aludir a un método de extracción geológico basado en el trastocamiento del paisaje natural que colateralmente produce espacios de exclusión en beneficio del gran capital y la especulación inmobiliaria (Ruíz y Ramonetti, 2020).

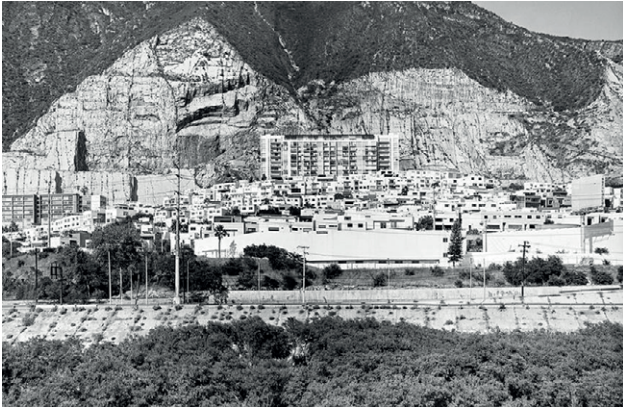


Fig. 2. Fraccionamiento Colinas del Valle, al fondo se aprecian los cortes a la montaña, detrás de los edificios de departamentos y casas que miran hacia el río Santa Catarina, hoy desecado por los reencauzamientos y la instauración de pozos para uso industrial y doméstico. Oswaldo Ruíz, 2020, Monterrey, Nuevo León, México.

de la Zona Metropolitana de Monterrey ya que dependiendo de su ubicación, algunas pedreras eran ocupadas por colonos que buscaban un lugar para vivir a pesar de la falta de servicios básicos, como agua y drenaje y otras eran aprovechadas por desarrolladores inmobiliarios para la construcción de grandes fraccionamientos privados de lujo, como el caso de Colinas del Valle que se muestra en la siguiente imagen (fig. 2).

Eventualmente estas cuestiones de orden económico que implican profundas desigualdades sociales, se traducirían para Ruíz en un problema fotográfico que buscaría mostrar el ocultamiento de lo evidente, es decir, una dimensión sobre lo visible y lo que parece invisible (o ha sido invisibilizado) dentro de un aspecto relacionado con el constructo de lo real: que las afectaciones a las montañas por parte de las economías extractivas que ya hemos descrito, estaban completamente normalizadas en la vida de los regiomontanos, y que esos grandes tajos verticales a cielo abierto no eran ya percibidos como tales porque que siempre habían estado ahí, frente a los ojos de la población (fig. 3). La elección de tomar las fotografías a partir de película blanco y negro o bien de trabajar los archivos digitales en escala de grises fue una decisión consciente por parte del artista para destacar esa pátina gris que suele apreciarse en el paisaje neoleonés y reiterar así la manera en que esta ciudad de concreto se ha ido fraguando a partir de las entrañas de la montaña.

Ruíz creció en las inmediaciones del cerro del Topo Chico y desde la infancia se acostumbró a contemplar un paisaje devastado por las detonaciones con explosivos que escuchaba por las noches. Esta situación no era necesariamente percibida como un problema para los habitantes de la zona, recuerda Ruíz, si no como parte



Fig. 3. Pedrera abandonada en el cerro del Topo Chico. Al fondo se aprecia parte de la vivienda que habitaban los trabajadores temporales de esta pedrera, construida con bloques de cemento. Oswaldo Ruíz, 2020, Monterrey, Nuevo León, México.

de las actividades industriales cotidianas, tal era el caso de una fábrica de zinc cercana, cuyas fumarolas provocaban una impronta de suave espumilla que caía sobre los toldos de los automóviles al amanecer y se adhería al concreto de las banquetas. Fue hasta que vivió fuera de Monterrey que Ruíz pudo percatarse del problema social, medioambiental y ecológico que la industria del cemento y el concreto provocaban en los alrededores de donde se situaban, en este caso, en medio de centros urbanos que se habían fusionado con los entornos fabriles.

Hay incluso en la palabra “pedrera” una activación material, en donde un bien natural común, en este caso la sustancia de la montaña, se nombra de esa manera para justificar su aprovechamiento, y si bien las cuestiones nominales implican aspectos que podrían analizarse desde la semántica, es importante denotar el uso coloquial de la palabra *pedrera* porque posee implicaciones que se instauran también en el orden de lo simbólico. Pensar a la montaña desde un aspecto utilitario está dado en el propio nombre “pedrera” y también en la distinción entre “cerro”⁸ y “montaña” al menos en el argot regiomontano, ya que a pesar de que el “cerro” del Topo Chico y el “cerro” de Las Mitras (los más afectados por la extracción de piedra caliza dentro de la zona conurbada) forman parte de la Sierra Madre Oriental y son producto de las mismas condiciones geológicas al interior de la tie-

⁸ A diferencia de esta distinción que hacen los habitantes de Monterrey, para los habitantes de la capital del país no hay tal. Los cerros son el conjunto de lomeríos de poca altura que rodean a la antigua cuenca o Valle de México. La acepción “montaña” no se utiliza, y cuando se busca referirse a una formación geológica de mayor altura se usa la palabra “monte” o bien, el nombre propio o toponímico, por ejemplo: “Ajusco”, “Monte Tláloc”, “Nevado de Toluca”, etc.

rra que le dieron origen a esta cadena montañosa que ya hemos descrito en capítulos previos; no son considerados emblemáticos. El llamarle cerros y no montañas a pesar de sus elevadas alturas sobre el nivel del mar, han condicionado también su aprovechamiento y las han estigmatizado como lugares precarios, peligrosos y marginales disponibles para que la extracción de piedra continúe.

A los cerros se les explota, a las montañas se les preserva y se les habita, ya que en las faldas de la Sierra Madre que colindan con el municipio de San Pedro Garza García⁹ dentro del Área Natural Protegida Parque Nacional Cumbres de Monterrey, viven las familias y grupos empresariales. No en vano a Monterrey se le conoce popularmente como “La ciudad de las montañas” a pesar de que están sometidas a una constante y al parecer imparable extracción, impulsada desde las familias empresariales locales que, desde una visión providencialista, han transformado a la naturaleza por medio del trabajo para convertirla en riqueza propia, apelando a la cultura del trabajo y el ahorro tan arraigada en el noreste del país.

Conversando con Ruíz, comentó que un problema visual que también le interesaba era la escala del espacio negativo dejado por la oquedad de la pedrera sobre la montaña, ya que cuando vives en las inmediaciones de las antiguas pedreras y tienes la oportunidad de recorrer los caminos ahora urbanizados que conducen a ellas, es difícil percatarse de las distancias entre tu punto de vista focal y aquellos grandes “pozos” que se van transformando en una especie de telón marginal de fondo, en donde todo es percibido fuera de escala entre los linderos de un pozo y otro. Cuando se camina al interior de una pedrera es difícil percatarse que te encuentras en una, hasta que los objetos y pequeñas construcciones así como los cortes de casi 90 grados en la vertical de la montaña, develan su uso. Muchas de ellas fueron utilizadas también como depósitos no autorizados de basura en los años setenta y ochenta como el caso del basural de San Bernabé que hasta 2017, y ya legalizado, funcionaba como planta para el procesamiento de desechos en las cercanías del Topo Chico (fig. 4).

Otra cuestión importante en la serie fotográfica de Oswaldo Ruíz se relaciona con identificar y documentar



Fig. 4. Pedreras o “pozos”, en las faldas del cerro del Topo Chico, con vivienda alrededor. Oswaldo Ruíz, 2021, Monterrey, Nuevo León, México.

el ciclo completo que cumple la montaña una vez que es procesada para la producción de cemento y concreto y con ello, su implementación para edificar vivienda e infraestructura, cuya pátina gris no sólo ha ido cubriendo a la ciudad si no que va poco a poco impidiendo también la recaptación de agua. A propósito, Ruíz comenta lo siguiente en una entrevista vía telefónica: «La emergencia hídrica actual¹⁰ que se vive en la ciudad, en algún momento se va a tener que explicar desde la importancia de las montañas para el funcionamiento del ciclo del agua y, posiblemente en Monterrey no se ha investigado aún la relación entre ambos fenómenos y estas imágenes pretenden también perfilar ese vínculo lógico entre montaña y agua».

En las siguientes imágenes se muestran diversas infraestructuras hidráulicas rumbo a Saltillo, en el vecino estado de Coahuila. Es un vado que encauza agua pluvial de otro fraccionamiento en la parte poniente del cerro de Las Mitras para sacarla y evitar supuestas inundaciones. Las placas de concreto impiden la filtración del agua al subsuelo y, por ende, la recarga de mantos acuíferos (fig. 5, 6).

⁹ “El municipio de San Pedro Garza García, considerado el municipio más rico de América Latina, en 2018 registró un ingreso per cápita de 60 mil dólares anuales (equivalentes a 1 millón 200 mil pesos, al tipo de cambio de 20 pesos por dólar), según la calificadora Fitch Ratings (Mellado Rodríguez, 2021). Además, San Pedro Garza García es sede de corporativos transnacionales, como Vitro, Alfa, Cemex, Fems y hogar de los más importantes directivos de esas compañías (Mellado Rodríguez, 2021).” (s/a Diagnóstico sociodemográfico y dinámicas socioculturales de las familias del municipio de San Pedro Garza García 2015-2021, p. 93)

¹⁰ «La crisis hídrica que atraviesa Nuevo León se debe a diversos factores. En primer lugar, la falta de lluvias ha hecho que dos de sus presas se encuentren en el límite debido a la falta de lluvias. Por otro lado, las empresas Ternium, Cervecería Cuauhtémoc, Coca Cola, ALFA Subsidiarias y otras; son las responsables de una extracción excesiva de agua de los mantos acuíferos en Nuevo León. Colaborando así a un desabasto de este recurso a la población a costa de mantenerse operando. Y, finalmente, el crecimiento excesivo de la población en este estado durante los últimos años ha generado un desbalance en la administración de los recursos. Llevando al gobierno a cortar el agua diariamente, permitiendo que la ciudadanía tenga acceso a ella de 4:00 a.m. a 10:00 a.m.». (s/a ¿Por qué no hay agua en Nuevo León?, 23 de junio, 2022)



Fig. 5. Infraestructura de concreto para la salida del agua. Oswaldo Ruíz, 2021, Santa Catarina, Nuevo León, México.



Fig. 6. Otra vista de la misma infraestructura de concreto para la salida del agua. En ella se puede apreciar la superposición de rocas previas a su transformación en cemento y el resultado del proceso ya en placas y tubos de concreto. Oswaldo Ruíz, 2021, Santa Catarina, Nuevo León, México.

CONCLUSIONES

Las imágenes de Oswaldo Ruiz presentadas en este artículo buscan desnaturalizar la mirada de los habitantes de Monterrey que se han acostumbrado a contemplar un paisaje roto permanentemente por la extracción y por los edificios construidos con la misma sustancia de la montaña. Pensar equivocadamente las montañas y cerros como proveedoras inagotables de bienes naturales es una parte importante del problema que anima a esta serie fotográfica, ya que en esta ciudad habita la idea de que los cerros, despojados de toda acepción sagrada o ritual, existen para ser explotados y transformados en materia prima la cual servirá para fraguar obras públicas en beneficio de la sociedad. Si bien esto es en parte cierto, ya que con el

cemento y el concreto se edifican obras necesarias como hospitales, servicios, infraestructura y vivienda; la especulación inmobiliaria y la remoción excesiva de sedimentos y otras materialidades basada en un modelo extractivo exportador¹¹ que aprovecha los vacíos en las leyes mineras federales, han traído consecuencias medioambientales graves en Monterrey y un paisaje erosionado que promueve la desertificación e impide la recaptación de agua.

En este sentido Oswaldo Ruíz reflexiona lo siguiente en una conversación de las múltiples que hemos tenido respecto al tema:

La manipulación física del entorno natural de Nuevo León, tiene que ver con el tiempo de la montaña que es muy largo, de millones de años, y el capitalismo de empresa intenta acomodarse a esa cuenta larga. La mirada se acopla sólo a lo que cambia drásticamente, los sentidos funcionan para discernir el cambio y no lo que está estable, entonces, mientras se estabiliza la cicatriz de la montaña, esta va desapareciendo a la vista de todos, como una ausencia que nadie entraña.

Así, las fotografías de Ruíz dan cuenta también de la manera en que la ecología y el medioambiente de Nuevo León han sucumbido a la colonialidad del poder de las élites locales conformadas por empresas familiares. El lugar subalterno que estas le han asignado a los ecosistemas y paisajes del territorio neoleonés para ponerlos al servicio de la reproducción ampliada del capital, ha ido arrasando y reconfigurando negativamente estos sitios, y hablar de ello públicamente es en sí mismo un problema. Por ello es que se propone este acercamiento como un esbozo sobre la ecología política¹² de la minería no metálica en Nuevo León a partir del registro visual y fotográfico de Ruíz: para llamar la atención por medio de imágenes que provoquen una reflexión crítica de una ciudadanía local que hasta el momento, ha permanecido impávida al problema extractivo en el noreste de México del cuál no existe aún suficiente literatura, ni periodística ni académica. En este sentido, este ensayo puede comprenderse como la segunda aproximación al tema desde el ámbito fotográfico por parte de Ruíz y desde lo académico por quien esto escribe, el cual lleva el título: *Todo lo sólido (se desvanece en el aire). Extractivismo y necropaisaje en el noreste de México* (2020).

¹¹ «Un modelo que lejos de transformar los bienes naturales para satisfacer las necesidades sociales locales o nacionales, o favorecer la integración regional, persigue su valorización en el mercado mundial con sus consecuencias de saqueo, devastación ambiental y nueva dependencia». (Seoane, Taddei, et.al, 2013, p. 15).

¹² «La ecología política puede entenderse como una suerte de paraguas bajo el cual conviven varias tradiciones y líneas de investigación política y ecológica que comparten ciertas preocupaciones ético-políticas e intelectuales». (Alimonda, 2011 p. 41).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alimonda Héctor (coord.). 2011. *La naturaleza colonizada. Ecología política y minería en América Latina*. Buenos Aires, CLACSO.
- Aparicio, Carlos E., et.al. 2011. "La segregación socio-espacial en Monterrey a lo largo de su proceso de metropolización". *Región y sociedad*, Año XXIII, No. 52, p.194.
- Broda, Johanna. 1991. "Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo del culto de los cerros en Mesoamérica". *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*. México, UNAM, pp. 461-500.
- Cantú César, Magdalena Rovalo, et.al. (eds.). 2013. *Historia natural del Parque Nacional Cumbres de Monterrey*. Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- CEMEX, 2021 (consultado el 18/07/2022). <https://www.cemex.com/es/productos-servicios/productos/agregados>
- CEMEX, 2021 (consultado el 18/07/2022). <https://www.cemex.com/es/productos-servicios/productos/cemento>
- Cerutti, Mario. 2006. *Burguesía y capitalismo en Monterrey (1850-1910)*. Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León.
- Cerutti, Mario. 2015. "Grandes empresas y familias empresariales en México". Paloma Fernández Pérez, Andrea Lluch (coord.). *Familias empresarias y grandes empresas familiares en América Latina y España: una visión a largo plazo*. Bilbao, Fundación BBVA, pp. 153-188.
- Cerutti, Mario. 2007. "Revolución, reconstrucción económica y empresariado en Monterrey". César Morado Macía (coord.). *La transición al mundo moderno: del reyismo a la reconstrucción (1885-1939)*. Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León, pp. 183-218.
- Chevalier, J., Gheerbrant A. 1999. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, p. 722.
- Contreras Delgado, Camilo. 2007. *Geografía de Nuevo León*. Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León.
- Carrizales, D. "Empresas pedreras ponen en riesgo las Grutas de García, NL". *La Jornada*, 19/07/2002 <https://www.jornada.com.mx/2002/07/20/03an2cul.php?printver=1>
- García López, Esperanza. 2015. *Paisaje y arquitectura tradicional del noreste de México: un enfoque ambiental*. México, UAM.
- Guerra García, Griselda. 1999. *Diagnóstico ambiental en la zona de pedreras de la Sierra de San Miguel, N.L.*, Facultad de Ingeniería Civil, UANL, Monterrey. Tesis de maestría.
- Granados Saucedo, Francisco. 2011. *El culto a la montaña en el Centro Norte de México y sus implicaciones calendáricas astronómicas*. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México. Tesis de doctorado.
- Grove, D.C. 2007. "Cerros sagrados olmecas. Montañas sagradas en la cosmovisión mesoamericana." *Arqueología Mexicana*, V. 15, No. 87, pp. 30-35.
- México. Análisis de la contaminación por PM2.5 en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, enfocado a la identificación de medidas estratégicas de control, Centro Mario Molina para Estudios Estratégicos sobre Energía y Medio Ambiente A.C., febrero 2019. http://aire.nl.gob.mx/docs/reportes/An%C3%A1lisis_de_la_Contaminaci%C3%B3n_PM2_5_Monterrey.pdf
- México. Servicio Geológico Mexicano y Secretaría de Economía. *Panorama Minero del Estado de Nuevo León*, diciembre, 2021. <http://www.sgm.gob.mx/pdfs/NUEVOLEON.pdf>
- México. Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión. *Ley General del Equilibrio Ecológico y la Protección al Ambiente*, DOF 05/06/2018.
- México. Senado de la República. Coordinación de Comunicación Social. *Comisión avala facultar a la Federación regular extracción de piedra caliza*, 10/12/2019 Número-731. <http://comunicacion.senado.gob.mx/index.php/informacion/boletines/47148-comision-avala-facultar-a-la-federacion-regular-extraccion-de-piedra-caliza.html>
- México. Secretaría de Economía. Coordinación General de Minería. Dirección General de Desarrollo Minero. *Perfil de mercado de la caliza*, enero 2020. https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/564100/Caliza_2020__ENE_.pdf
- México. Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, Legislación Federal, *Ley Reglamentaria del Artículo 27 Constitucional en Materia Minera*, DOF 22/12/1975. http://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4830110&fecha=22/12/1975
- México. Procuraduría Federal de Protección al Ambiente. Prensa, *La regulación y vigilancia de las actividades de las pedreras en Nuevo León no es competencia de la PROFEPA, sino del Gobierno del Estado*, BP/711-18, 28/06/18. <https://www.gob.mx/profepa/prensa/la-regulacion-y-vigilancia-de-las-actividades-de-las-pedreras-en-nuevo-leon-no-es-competencia-de-la-profepa-sino-del-gobierno-del-estado>
- Morado Macías, César. 1991. *Capitalismo regional y mercado norteamericano, 1885-1910*. Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León.
- Morado Macías, César. 2007. "Nuevo León, la experiencia de la modernidad". *Nuevo León en el siglo XX. La*

- transición al mundo moderno: del reyismo a la reconstrucción (1885-1939)*. Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León, pp. X-XXIV.
- Murray, William B. 2007. "Arte rupestre y medio ambiente en Boca de Potrerillos, Nuevo León, México." *Arte rupestre del noreste*. Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León, pp. 53-72.
- Nuevo León. *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Nuevo León*, 24/11/2000, Tomo CXXXVII, NUM. 141.
- Nuevo León. H. Congreso del Estado de Nuevo León. *Ley Ambiental del Estado de Nuevo León*, 01/29/2020 Decreto No. 252.
- Nuevo León. Comisión de Medio Ambiente, LXXIII Legislatura, H. Congreso del Estado de Nuevo León. *Expediente No. 8016/LXIII*, mayo 2013. http://www.hcnl.gob.mx/trabajo_legislativo/dictamenes/8016lxxiii/
- Ortega Ridaura, Isabel. 2007. "Orden y progreso: el periodo reyista en Nuevo León". César Morado Macías (coord.). *La transición al mundo moderno: del reyismo a la reconstrucción (1885-1939)*. Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León, pp. 3-24.
- Ramírez, Juan Alonso y Masuch, Dirk. 2013. "Desarrollo geológico: de continentes ancestrales y de océanos a sierras" *Historia natural del Parque Nacional Cumbres de Monterrey*. Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, pp. 60-72.
- Ramonetti, Ariadna. Entrevista telefónica a Oswaldo Ruíz, 10 de mayo de 2022.
- Ruíz, Oswaldo y Ramonetti, Ariadna. 2020. "Todo lo sólido (se desvanece en el aire). Extractivismo y necropaisaje en el noreste de México." *Re-visiones*, V. 10, pp. 562-587.
- Seoane, J., Taddei E. y Algranati C. (eds.). 2013. *Extractivismo, despojo y crisis climática. Desafíos para los movimientos sociales y los proyectos emancipatorios de Nuestra América*. Buenos Aires, El colectivo.
- S/a. 2021. *Diagnóstico sociodemográfico y dinámicas socio-culturales de las familias del municipio de San Pedro Garza García 2015-2021*. San Pedro Garza García, Universidad de Monterrey.
- S/a, "¿Por qué no hay agua en Nuevo León?" en *Líder Empresarial*, 23/06/2022 <https://www.liderempresarial.com/por-que-no-hay-agua-en-nuevo-leon-5-datos-que-alertan-a-mexico/>
- Vizcaya Canales, Isidro. 2007. "Factores que propiciaron la industrialización de Monterrey (1890-1910)". Coord. César Morado Macías. *La transición al mundo moderno: del reyismo a la reconstrucción (1885-1939)*. Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León, pp. 29-49.



iila

Organizzazione internazionale italo-latino americana

Published by
Firenze University Press – University of Florence, Italy
ISSN 2785-5031 (online)
www.fupress.com/qci