

RAPPRESENTARE INTERPRETARE E ATTIVARE IL CAMMINO PRINCIPALE ANDINO

**“Camminare
ci permette di essere
nel nostro corpo
e nel mondo senza
esserne sopraffatti.”**

Rebeca Solnit, 2000¹

José de Nordenflycht
Curatore della sezione arte
contemporanea della mostra
“Qhapaq Ñan, Il grande cammino delle Ande”

1. Percorrendo il Qhapaq Ñan

Il *Qhapaq Ñan* è un termine quechua che significa il “cammino del signore”² e il suo valore culturale è stato riconosciuto dalla comunità internazionale inserendolo nella lista dei monumenti dichiarati Patrimonio Mondiale con la dicitura “Sistema Viario Andino”. Si tratta di un percorso culturale voluto dal potere politico ed economico dell’Impero Inca, autodenominatosi in lingua quechua *Tawantinsuyu*: una rete stradale di oltre 30.000 km di lunghezza che collegava diversi centri di produzione, amministrativi e religiosi, edificati nel corso di un arco temporale di oltre 2.000 anni di cultura andina pre-incaica e che copre una vasta area geografica che inizia nel sud-ovest della Colombia (estremità nord del Cammino) e discorre fino ad arrivare all’area centro-occidentale dell’Argentina e del Cile (estremità sud del Cammino). Una delle più importanti caratteristiche è l’aspetto storico, si tratta infatti di un complesso sistema di controllo territoriale inserito in un contesto naturale dove le popolazioni odierne conferiscono “visibilità” ai propri avi.

Essere stato dichiarato Patrimonio dell’Umanità significa avere dei punti di forza, per esempio la gestione tradizionale, ovvero la tutela esercitata dalle comunità locali, ma significa anche dover far fronte alle minacce, per esempio quella a cui sono soggetti i cammini e i luoghi a causa della loro vulnerabilità, stato derivante dallo sviluppo e dalle condizioni ambientali. Non a caso quando il Cammino fu inserito nella lista fu raccomandato di progettare un adeguato sistema di monitoraggio periodico.³

Per monitoraggio si intende anche dare massima diffusione alle informazioni relative alle caratteristiche del Cammino, poiché contribuiscono a valorizzarlo. Queste caratteristiche vanno ben oltre la semplice testimonianza della sua funzione, ovvero facilitare lo spostamento di persone e lo scambio di merci, dal momento che si tratta di un’opera abitativa di valenza culturale ed alto significato simbolico, dove dimostrano comunità che danno visibilità a un vasto territorio andino: un sistema viario che oggi attraversa ben sei Paesi sudamericani.

È una rete stradale che viene attivata dalla memoria storica degli abitanti e dalla futura comparsa dei corpi che la percorreranno, in un presente che ci invita a camminarci, dandole la possibilità di essere rappresentata, interpretata ed attivata.

La mostra “Qhapaq Ñan, Il grande cammino delle Ande” ha chiamato a sé sei artisti viventi, affidando loro il compito di proporre modi diversi di percorrere i tratti di questo itinerario culturale, permettendo al visitatore di vivere attraverso i sensi un’esperienza utile a completare l’informazione scientifica, basata sui registri visibili archeologici, antropologici e storici.

Tutti sanno che prima ancora di intraprendere un viaggio, con la mente ne tracciamo l’inizio e cerchiamo persino di prevedere quando ci torneremo, a seconda

della nostalgia che avremo dei luoghi che visiteremo. Un sistema viario complesso come il *Qhapaq Ñan*, composto da numerose strade, si può percorrere a partire da ciò che rappresentano le forme prodotte da questi artisti provenienti da sei Paesi appartenenti ai quattro punti cardinali del *Tawantinsuyu*, il cui centro è Cusco, ovvero: il *Chinchaysuyu* (Colombia, Ecuador e Perù), *Kuntisuyu* (Perù), *Antisuyu* (Colombia, Ecuador, Perù e Stato Plurinazionale di Bolivia) e il *Kollasuyu* (Perù, Stato Plurinazionale di Bolivia, Argentina e Cile).

La collocazione delle loro opere costituisce un’allegoria della forma e del senso del *kipu* - nodo in lingua quechua - un sistema di annotazione e registrazione la cui forma variabile consiste in una serie di laccetti, di lana o di cotone, legati a una cordicina più grande percorsa da una serie di nodi, il cui significato è dato dalla tipologia, dalla posizione, dalla sequenza e dal colore degli stessi. Per una scienza occidentale che avanza ipotesi sui suoi più complessi significati, il *kipu* è più di un sistema di calcolo.⁴ Tra le informazioni trasmesse da ciascuno dei dati prodotti dalla ricerca scientifica, razionale e descrittiva qui esposti, le opere richiamano metaforicamente le annodature dei sensi.

Questi sei artisti hanno lavorato alla creazione di forme che lasciano delle tracce appena percettibili sul territorio, come la *quilca*, parola quechua che significa “impronta”. Quella promessa che nelle mappe si intravede appena, gli artisti la palesano con la presenza delle loro opere.

Sono tutti interpreti in egual misura di una rete i cui nodi legano tra di loro i componenti di un gruppo andino. Sono come i *kipukamayuc*, che in quechua significa “interprete del *kipu*”. Per fare questa operazione tendono una cordicella infinita percettibile solo grazie alla presenza dei nodi, che rivelano dei segni basandosi sul rapporto tra le loro opere.

Questi sei artisti evocano il *kamaq* (“colui che anima”): se l’azione fisica del camminare implica una trasformazione del luogo e dei suoi significati⁵, la sua deriva immaginaria è configurata dal visitatore, affinché il fatto stesso di aver visitato la mostra lo inviti per un attimo a sentirsi compagno di viaggio di numerosi uomini e donne delle Ande. Un camminante improbabile che si apre a noi dal ritorno ancestrale di questo universo andino. Sicuramente non tutti i visitatori di questa mostra hanno camminato o potranno camminare nelle Ande, ma non c’è dubbio che questa visita non è una semplice operazione di immagazzinamento di informazioni e di contenuti su un lontano cammino nelle Ande.

Questa strada, percorribile solo a piedi e lungo la quale in passato camminarono gli avi delle popolazioni andine, ha via via costruito una narrativa sociale nello spazio⁶. È proprio questo il messaggio che riecheggia quando le opere disposte in questa sala ci parlano: il nostro viaggio è iniziato nel momento in cui i nostri corpi si sono messi in movimento per dirigersi verso un futuro passato.

¹ Solnit, R. *Wanderlust. Una historia del caminar*, Santiago del Cile: Hueders, 2015 (2000): 19.

² Per il significato di tutte le parole in quechua abbiamo consultato Hornberger, E. e Hornberger, N. *Diccionario trilingüe quechua de Cusco: qhishwa, english, castellano*, Cusco: Ariway Kamay Killa, 2008.

³ Nella nostra funzione di Segretario Esecutivo del Consiglio dei Monumenti Nazionali, abbiamo avuto il privilegio di condurre per conto del Cile l’ultima fase necessaria per l’inserimento del monumento nella Lista dei Patrimoni dell’Umanità, in occasione della 38ª Riunione del Comitato per il Patrimonio dell’Umanità dell’UNESCO, svoltasi a Doha dal 15 al 25 giugno 2014. I criteri per l’iscrizione sono stati i seguenti: (ii) Mostrare un importante interscambio di valori umani in un lungo arco temporale o all’interno di un’area culturale del mondo, sugli sviluppi dell’architettura, nella tecnologia, nelle arti monumentali, nella pianificazione urbana e nel disegno del paesaggio; (iii) Essere testimonianza unica o eccezionale di una tradizione culturale o di una civiltà vivente o scomparsa; (iv) Costituire un esempio

straordinario di una tipologia edilizia, di un insieme architettonico o tecnologico o di un paesaggio che illustri uno o più importanti fasi nella storia umana e (v) Essere direttamente o materialmente associati con avvenimenti o tradizioni viventi, idee o credenze, opere artistiche o letterarie dotate di un significato universale eccezionale.

⁴ Urton, G. “El Estado de las cuerdas: administración de los quipus en el Imperio incaico”, in: Shimada, I. (a cura di) *El Imperio Inca*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018: 255-278.

⁵ Careri, F. *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcellona: Gustavo Gili, 2002: 51.

⁶ González, C. “Arqueología Vial del Qhapaq Ñan en Sudamérica: Análisis teórico, conceptos y definiciones”, in: *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, vol. 22, n. 1, 2017: 15-34.

Joaquín Sánchez
ILLA, 2011.
Scultura gonfiabile in tela dorata,
con testi ricamati in tela di seta dorata.
Altipiano boliviano - Cordigliera
delle Ande, comunità Condoriri.
Foto: Martín Jordán, Joaquín Sánchez.
Courtesy dell'artista.



2. Rappresentare: la quilca

“E in questo luogo porterò notizie del grande cammino che gli Incas ordinarono di costruire lungo una metà (delle pianure) e che nonostante in molti punti sia ormai fatisciente e distrutto, rende l’idea dell’antica grandezza e del potere di coloro che ne ordinarono la costruzione.”

Pedro Cieza de León, 1553⁷

I cronisti spagnoli del XVI secolo si resero subito conto del valore racchiuso nel tracciato del *Qhapaq Ñan*, così come della sua funzione. L’ansia di conquista politica e di dominio sul territorio della regione andina li hanno obbligati a rimuovere e a dimenticare, ma anche a sfruttare i luoghi “fatiscienti e distrutti”, per ricordare per sempre che le rovine non sono semplici macerie.

E se una rovina è un’impronta terminale della curva dell’obsolescenza materiale di qualsiasi opera, gli artisti di questa mostra sono gli addetti a “lasciare un’impronta”⁸, la *quilca*, appunto, in quechua. Così la vedevano anche gli artisti andini, veri e propri produttori di rovine. La loro arte nasce dalla volontà di lasciare una forma laddove i sensi chiedono una spiegazione per gli uomini e le donne delle Ande.

Gracia Cutuli (1937), artista tessile argentina, ha iniziato a lavorare in questo settore negli anni ‘60, sia per quanto riguarda la tecnica che l’uso dei tessuti come supporto per la creazione di opere visive bidimensionali. Nei primi anni del suo percorso artistico ha studiato le antiche conoscenze dei popoli andini, a partire da come metodologicamente e simbolicamente si “riconoscevano” nei tessuti.

Le trame dei suoi *tocapus*, un modello geometrico che in quechua significa “forma emergente dalle montagne sacre”, ci ricordano che ciò che è ancestrale è anche contemporaneo, poiché questa continuità fa parte di un’universalità culturale e di un senso di circolarità temporale, dove l’esperienza del soggetto si fonde con i cicli superiori di un habitat naturale che ci permette di viverci finché ne facciamo parte integrante. Come suggerisce il filosofo argentino Rodolfo Kusch: “in quel mondo animale, con i suoi quattro punti cardinali a mo’ di zampe, l’indio non possiede nulla. Egli non è padrone del mondo, è il mondo ad essere il suo padrone.”⁹

Il paradigma tessile è quindi un sistema a griglia che permette di dare forma a modelli che dialogano indistintamente e simultaneamente con il passato e con la contemporaneità.¹⁰ Un’opera che si colloca in un contesto più ampio se consideriamo che gli artisti contemporanei rioplatensi, sia di Buenos Aires che di Montevideo, avevano svolto delle ricerche sulle qualità formali e identitarie della produzione visiva degli artisti andini del passato.

È nota l’integrazione di opere fatte da artisti come Alfredo Guido e Joaquín Tor-

res García negli anni ‘30, o Alejandro Puente e César Paternosto negli anni ‘60. Le opere di Cutuli presenti in sala parlano di un’affiliazione al paradigma del contenimento astratto e parallelamente palesano la propria identità proponendo il tessuto come un testo, proponendo una trama il cui potenziale decodificatore viene offerto allo spettatore con modalità allegoriche ma che sono anche letterarie.¹¹ Mentre la sua “Tahuantinsuyu” è una creazione tessile composta al telaio su una trama di lana e cotone, le opere “¡Kausasiannikun! ¡Kachkaniraokun!” (Ancora siamo, Ancora ci siamo) e “Tokapus e il canto di José María de Arguedas” sono dipinte e realizzate con tecniche miste e in esse è riportata la poesia “Tupac Amaru kamaq taytanchisman.” (Al nostro padre creatore Tupac Amaru), dello scrittore peruviano José María Arguedas.¹²

Abbiamo detto che *quilca* sono delle impronte che permettono di riconoscere una strada, segni circoscritti sulla superficie del territorio, insomma narrazioni grafiche. Ed è proprio questa vocazione narrativa che troviamo in Joaquín Sánchez (1977), un artista nato in Paraguay ma residente nello Stato Plurinazionale di Bolivia, che utilizza supporti, formati e strumenti di ogni tipo, con i quali tratta in particolare il rapporto con le comunità indigene che vivono in contesti rurali come le terre calde della foresta o gli universi andini delle montagne.

Quest’interesse particolare e il suo vagare nei cammini delle Ande si può apprezzare nell’opera “ILLA”, termine quechua che indica un luogo raggiunto dalla luce di un fulmine, ciò che trasforma gli oggetti in talismani. Uno di questi oggetti è il “Torito de Pukará”, figura zoomorfica che nei villaggi andini viene posizionata sul tetto delle case per attrarre benessere e fertilità a beneficio delle persone che vi dimorano.

In questa iconografia così caratteristica, l’opera di Sánchez decontestualizza il “Torito” originale cambiandone anche il materiale con cui è fatto e le dimensioni originali. Il materiale, in quanto propone una figura voluminosa gonfiabile in stoffa dorata con frasi ricamate in seta dorata; poi modifica le dimensioni originali di questi piccoli oggetti di ceramica riproducendo l’opera in scala, ma aumentandola fino a portarla a dimensioni gigantesche; infine ne modifica la collocazione. La prima versione fu infatti esposta sul tetto del Palazzo Concistoriale di La Paz (Municipio), un edificio storicista di stile eclettico, progettato dall’architetto Emilio Villanueva, artista formatosi nelle accademie di architettura del Cile. Il Palazzo dista molto dall’Hotel de Ville di Parigi, il cui amato “Torito” è stato preso a modello per la copia destinata al municipio boliviano. Decolonizzare quei riferimenti attraverso la citazione del mondo andino popolare e ancestrale è un’operazione in cui si conferisce visibilità e che in un certo senso restituisce il potere dell’idolo tutelare in un luogo sacro, come la *huaca*, che in quechua significa “luogo inteso come oggetto sacro”; molle, splendente e gonfia come l’orgoglio di chi sconfigge la menzogna di un futuro che non rispetta il proprio passato.

Al di là delle considerazioni sulle forme, la sua opera rivela che il contatto con le soggettività collettive si crea lungo una trama sviluppata a partire dalle narrazioni, e tramare la storia resiliente di comunità agrafe fa sì che l’artista diventi narratore, così come lo descrive Adriana Almada¹³. Sánchez è un narratore che sa illustrare la cultura orale, quella che fa comunità, perché mette l’ascoltatore al posto del narratore e del suo messaggio ineffabile, che scandisce i tempi del racconto delle azioni che non hanno né passato né futuro, ma solo un presente eterno.

⁷ Cieza de León, P. *La Crónica del Perú*, Lima: Peisa, 1988 (1553): 159.

⁸ Cummins, T. “Arte incaico”, in: Shimada, I. (a cura di) *El Imperio Inka*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018: 282.

⁹ Kusch, R. *Indios, porteños y dioses*, Buenos Aires: Biblos, 1994: 30.

¹⁰ Paternosto, C. *North and South Connected: An Abstraction of the Americas*, New York: Cecilia de Torres Ltd., 1999.

¹¹ Cutuli, G. “La forma derivada del Tiempo”, *Temas de la Academia*, Buenos Aires, n. 10, 2012.

¹² Yaranga, A. *El tesoro de la poesía quechua. Hawarikuy Simipa Illán*, Madrid: Ediciones de la Torre, 1994.

¹³ Almada, A. *Joaquín Sánchez, el narrador*, Asunción: Tekohá, 2017.

È un artista che non coopta, con atteggiamento paternalista, le manifestazioni popolari del mondo andino, piuttosto ne conforta le osservazioni partecipative per poi proporre forme, perché, come afferma Ticio Escobar: “Nessuno può sognare storie altrui con tanta convinzione da poterle cambiare”¹⁴. Ma – potremmo aggiungere noi – si possono sognare per rappresentarle, vedendo come in questa mostra viene proposto un “Torito”.

3. Interpretare: i *kipukamayuc*

“Forse non c’è altro luogo al mondo dove da un solo punto di osservazione è possibile ammirare un panorama così variegato e grandioso.

Tutto l’altipiano del Perù e della Bolivia, nella parte più larga, con il suo sistema idrico, i suoi fiumi, i suoi laghi, le sue pianure e le sue montagne, e il tutto incorniciato dai monti della Cordigliera delle Ande, si presenta agli occhi del visitatore avventuriero come una mappa che sale fino all’apacheta del Tiahuanaco.”

E. George Squier, 1865¹⁵

Dopo che i territori soggetti al dominio dell’Impero Spagnolo ebbero ottenuto l’autonomia politica e si aprirono al mondo, furono soggetti a un’altra colonizzazione, quella commerciale, ma stavolta ad opera di imprenditori ed esploratori europei, non più iberici ma statunitensi, coloro che nel corso del XIX secolo si sarebbero spinti oltre le frontiere interne delle foreste, dei deserti e delle montagne per calcolare, controllare ed estrarne le risorse naturali.

In quel momento l’occidente scoprì il mondo andino, un processo che se da un lato richiedeva uno sforzo, dall’altro era causa di ansia. Le aspettative erano alte: basta ricordare che nel 1911 il *Machu Picchu* entrò nell’immaginario del mondo nordatlantico grazie ai risultati delle esplorazioni di Hiran Bingham, il quale affermò che all’inizio del secolo scorso furono messe in atto, per poi essere istituzionalizzate e legittimate, pratiche di valorizzazione del patrimonio che oggi saremmo più propensi a far rientrare nella categoria del saccheggio e dell’appropriazione indebita.¹⁶

La cultura andina fu obbligata ad accettare il modello dei neonati Stati Nazionali sudamericani, pertanto, armata delle conoscenze ancestrali, in modo sgusciante oppose resistenza alla colonizzazione: un compito improrogabile, e oggi sono gli artisti che, interpreti di quel sapere, mettono in crisi la dittatura del significante e il suo formalismo egemonico.

Distinzioni come quelle tra arti minori, arti popolari, artigianato e folclore sono solo declinazioni di tassonomie che non hanno nessun rapporto con la cosmovisione andina, e si fanno eco solo del decimonono darwinismo social imperante. È curioso osservare che, pur essendo il linguaggio alfabetico uno degli attributi necessari perché una civiltà sia riconosciuta tale, tra le popolazioni del territorio andino sudamericano tale linguaggio sia assente.

È chiaro quindi che per configurare rappresentazioni simboliche, questa cultura aggrafa si serve di altri elementi. Dove non c’è scrittura ma c’è tessuto, gli artisti sapranno valorizzare la potenza di intelligenze che comunicano con mezzi alternativi e forme refrattarie alle logiche straniere.

Gli artisti chiamati ad esporre in questa mostra sono come una sorta di *kipukamayuc*, termine quechua che significa “interprete specializzato nel *kipu*”.

Quando il *kipu* è un nodo di tutti, l’artista, proprio come un *kipukamayuc*, scioglie i nodi ma tende anche la corda lungo la quale questi sono annodati. È nell’ambito di questa preoccupazione per il linguaggio, che non si limita alle sue espressioni egemoniche, dove si inserisce il pensiero dell’artista colombiano Gabriel Vanegas (1982) e lo fa con un atteggiamento di diffidenza e irriverenza nei confronti del discorso che fa capo al modello delle conoscenze occidentali, attuando i principi dell’*anarcheologia*, una sorta di anarchia epistemica che lo convince a mettere da parte le nozioni di progresso e i modelli di storia lineari e a decostruire le gerarchie dei sistemi dominanti nell’arte. Il tutto è arricchito dal dialogo sostenuto dall’artista con il pensatore tedesco Siegfried Zielinski,¹⁷ dal quale prende in prestito strumenti appartenenti alla sfera accademica, che gli permettono di scalzare l’egemonia tecnocratica occidentale e sostenere la sua ricerca decolonizzatrice.

Tutto ciò lo porta alla ricerca del futuro nel passato: luogo improbabile nel quale incontra subito la cosmovisione andina, la quale rimanda a un sistema superiore che manda in punto di fuga persino l’antropocene e il suo desiderio di sottomettere la natura e un certo tipo di paesaggio dominato dall’impero dello sguardo.

Nella sua opera, l’archivio non è una selezione riduttiva della realtà, ma l’ordine della realtà che si condivide attraverso l’esperienza. Il suo modo di intendere il *kipu* – una rete di annotazioni e possibili significati – lo trasforma in tempo reale in una registrazione della coscienza del corpo, attivata da una rete che collega gli uni agli altri e la cui coscienza risiede oltre il riduzionismo dello *specismo* occidentale.

Vogliamo ricordare che la rete stradale del *Qhapaq Ñan* era talmente importante che alcuni autori concordano nell’affermare che per gli Incas il controllo decentralizzato era una strategia ai fini del dominio operata attraverso il tributo al lavoro. Non furono quindi costruttori di città nel senso occidentale di concentrazione di opportunità, scambi e difesa, poiché l’intero sistema era integrato¹⁸. Si dimostra quindi che è possibile costruire il mondo ed essere considerati una civiltà anche in assenza di città complesse, fatta eccezione per Cusco.¹⁹

Per questo motivo decentralizzare le periferie e le zone rurali in un territorio naturale significava sempre fare cultura. I popoli andini fanno del rituale un’arte integrata e una forma di quest’arte consiste in particolari cumuli di pietre dalle forme astratte²⁰, le *apachetas*, termine quechua che significa “offerte che indicano la strada”. Queste forme artistiche, prescindendo dall’antropomorfismo, riescono a trasformare un paesaggio naturale unisono in paesaggio culturale.

Vedere le *apachetas* e seguirle non è facile perché si mimetizzano nel paesaggio, sfuggono allo sguardo di chi non sa riconoscerle. La loro presenza si rivela solo allo sguardo di colui che ha la capacità di riconoscerle come parte di un sistema superiore.

Nel caso dell’artista ecuadoriana Estefanía Peñafiel Loaiza (1978), la sua opera rappresenta i paradossi dell’invisibilità attraverso i segni che rivelano la subalternità al potere: i documenti cancellati, le scomparse forzate, le cecità imprevedute, le assenze invocate. Tutte situazioni alle quali l’artista propone strategie visive che, come “frammenti liminari”²¹, si spargono delicatamente tra i loro vuoti apparenti.

Come “l’acqua che lentamente e impercettibilmente si insinua tra le pietre ataviche”, concetto che la parola quechua *ushnu* riassume con estrema precisione, se si considera che si tratta solo di un sistema di drenaggio in cui pozzi e canali guidano il percorso dell’acqua.

L’opera di Peñafiel intitolata “una certa idea del paradiso 1. quest’oro mangiamo (secondo Guamán Poma de Ayala)” (2006-2021) riprende l’iconografia dell’incontro tra le popolazioni andine e i *conquistadores* spagnoli, con una citazione che appare nelle famose illustrazioni del periodo coloniale ad opera del cronista Felipe Guamán Poma de Ayala.²²

Si tratta della riproduzione su una parete, in scala gigantesca, di un disegno preso da un libro illustrato. Questa operazione visiva, inoltre, scalza il significante materiale del tratto, dal momento che il disegno è realizzato con della cioccolata, il cui processo di trasformazione ha avuto luogo in Europa, ma utilizzando il cacao originario dell’Ecuador.

Il chicco di cacao è il seme della macchia che si oppone alla superficie, e in quella difficile permeabilità indica la porosità refrattaria di un muro, dove l’immagine che affiora è il frammento di una cartografia segreta di corpi posti uno di fronte all’altro in un gesto che esprime offerta e ospitalità, restituendo l’immagine binaria di subalternità politica, dove il meticcio opera come la realtà di un nuovo mondo che si riconosce nello scambio di prodotti preesistenti.

La storia ci dice che quello degli Incas è stato l’ultimo sistema organizzativo umano delle Ande prima che nel secolo XVI iniziasse il processo di colonizzazione europea. Con questo vogliamo dire che in precedenza ce ne furono altri, lungo orizzonti il cui punto di inflessione è rappresentato dall’occupazione di un vasto territorio, dal momento che la proiezione della cultura andina percorre l’epoca coloniale e repubblicana e giunge fino ai nostri giorni per essere interpretata e rivelare il potere di continuità e attualità di cui è dotata.

Se è vero che per i numerosi devoti della Leggenda Nera tutto fu perduto con la *Conquista*, è anche vero che, a detta di Teresa Gisbert, dall’Impero Romano in poi “Il mondo non ha più conosciuto una società plurale come quella che si era vista nelle Indie.

Si è trattato di una delle sperimentazioni più rischiose della storia, sperimentazione che riuscì ad attaccare un continente intero al vecchio carro della cultura europea, compiendo così un passo decisivo verso l’universalità della cultura”²³, il cui possibile centro è il collegamento con le periferie, dove le copie sono gli originali, perché nella natura tutti sono considerati uguali.

4. Attivare: il *kamaq*

**“Filo di offerta
che l’inka infiamma
il tessuto torna
all’immensità”
Cecilia Vicuña, 1990²⁴**

Gli artisti latinoamericani provenienti dall’area andina sanno bene che rappresentare e interpretare non basta: devono mobilitare e attivare il senso collettivo dell’opera artistica a partire da ciò che implica il *kamaq*, parola quechua che significa “colui che dota di vita il mondo”²⁵.

¹⁴ Escobar, T. *El mito del arte y el mito del pueblo*, Buenos Aires: Ariel, 2014:115.

¹⁵ Squier, E. G. *Un viaje por tierras incaicas. Crónica de una expedición arqueológica (1863-1865)*, La Paz: Editorial Los Amigos del Libro, 1974:145.

¹⁶ Binham, H. *La Ciudad Perdida de los Inkas*, Buenos Aires: Quipu Editores, 2011.

¹⁷ Zielinski, S. *Arqueología de los medios*, Bogotá: Universidad de Los Andes, 2011.

¹⁸ Gasparini, G. e Margolies, T. *Arquitectura Inka*, Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1977: 72.

¹⁹ Imbelloni, J. *Civiltà Andine. Creazioni plastiche e stili degli antichi popoli delle Ande*, Firenze: Sansoni, 1960.

²⁰ Paternosto, C. *Piedra Abstracta*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1989.

²¹ Lenot, M. (a cura di) *Estefanía Peñafiel Loaiza: fragments liminaires*, Dijon: Les Presses du réel, 2015.

²² Guamán Poma de Ayala, F. *Nueva crónica y buen gobierno*, México: Siglo XXI, 1992 (1614).

²³ Gisbert, T. *El Paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz: Plural, 1999: XX.

²⁴ Vicuña, C. *La Wik’uña*, Santiago del Cile: Francisco Zegers Editor, 1990: 41.

Questo potere trasmette l'empatia vitale che soggiace al bisogno di capire l'arte come rapporto che dà senso agli oggetti tra la potenziale valorizzazione dei soggetti: non è un'invocazione, né religiosa né magica. Forse un po' misteriosa, come lo è l'energia del volontarismo quando si crea un'opera ad hoc per un luogo, punto dove si instaura quel rapporto aperto che dà corso al desiderio.

Mentre per l'europeo del XVI secolo le alte montagne delle Ande erano l'inferno in terra, un territorio ostile che per soddisfare la cupidigia deve essere attraversato con successo, per le antiche popolazioni erano le *achachilas*, ovvero i nonni. Lì non c'è nessuna possibilità per l'attività di estrazione, poiché deturpare i propri avi non ha senso, significherebbe uccidere il desiderio.

Quale desiderio ci può essere dietro una strada, una montagna o un fiume? Se chi desidera siamo noi, con la nostra fisicità, come possiamo trasmettere ciò che proviamo a qualcosa che non è dotato di coscienza? Per dare una risposta immediata a queste domande bisogna avere molta fede ed essere ottimisti, ad essere sinceri, qualificare un cammino a partire da attributi e valori che qualificano un monumento potrebbe essere un'operazione molto complessa. A questo punto antropologi ed etnografi avanzeranno ipotesi animiste, il dato empirico è che mentre le azioni e le pratiche abbinate a dei monumenti sono collegate a rituali statici, i cammini acquisiscono vita solo attraverso il movimento.

Un movimento che nel caso del *Qhapaq Ñan* non nasce solo attraverso il dominio militare, ma anche attraverso il controllo da parte dei rappresentanti locali che attiva una rete di strade e ponti che collega e favorisce il commercio e lo scambio. Quindi con l'appropriazione o la cooptazione, oppure con la rappresentazione o l'interpretazione, il *kamaq* del cammino ci dimostra che dobbiamo trasformare il punto di partenza in punto di arrivo.

Mariano León (1976) è un artista peruviano che ha rivisitato elementi della cultura andina che vanno oltre il topico illustrativo e analogico, per conferire loro uno sguardo che attiva gli oggetti attraverso l'interazione *performativa* tra soggetti collettivi, i quali danno espressione al suddetto desiderio lungo un percorso che attraversa paesaggi culturali che nascono nel deserto, nell'altipiano e nelle valli.

I paesaggi culturali e i relativi riferimenti archeologici sono entrati a far parte della produzione artistica contemporanea del Perù sin dall'inizio del XX secolo. Ricordiamo per esempio la prima opera rappresentativa del *kipu*: quella di Jorge Eduardo Eielson, che nel 1964 la espose alla XXXII Biennale di Venezia²⁶.

E se teniamo conto che di tutte le città costruite in un deserto, Lima è seconda solo a Il Cairo, potremmo aggiungere un lungo elenco di artisti che oggi operano in un contesto metropolitano singolare.

L'opera di León attiva l'enormità dell'*intihuatana* (luogo dove si lega il sole), e usando enormi *kipus* inserisce contemporaneamente la danza, in un rituale che ripete tutto ciò che di creativo può esserci nella certezza del suo allontanamento, del suo movimento e della sua fuga. Cambiando un oggetto manovrabile per proporlo in scala diversa dall'originale - il *kipu* ancestrale - e trasformandolo in un oggetto che interroga e avvolge il corpo, l'osservatore diventa complice di un calcolo che cessa di essere utilitarista e si apre ad altre dimensioni sensibili della misura del corpo in rapporto con il luogo.

Ricordiamo a questo punto che Ticio Escobar sostiene che "Il fulcro dell'arte indigena – la cerimonia, la danza e la rappresentazione – coincide con il discorso mitico nel punto oscuro e fecondo intorno al quale si elabora la memoria e si crea la trama delle immagini del complesso sociale."²⁷ Alla sua opera, che rimanda al lignaggio degli Incas, attribuisce un'immagine genealogica che rompe lo schema tradizionale arborescente occidentale per inserire un *kipu* di fibra vegetale, come un'offerta della propria ancestralità.

Sin dagli anni '60 l'artista cilena Cecilia Vicuña (1948) si dedica a un'arte da lei definita "poetica del precario"²⁸, ovvero "problematizza" lo stato di obsolescenza permanente degli oggetti e il loro ciclo di vita ancestrale e storico.

La sua opera è immaginata sempre da un corpo che la precede e il corpo è il luogo definito oltre il territorio e al di qua del soggetto. Una delle sue prime opere fu quindi immaginata e intitolata "Un Quipu che Non Ricorda Nulla" (1965)²⁹, la sua visione da artista meticcica dematerializza prima le forme e poi concentra il loro significato in un filo di lana che non è stato soggetto al controllo formale del tessuto.³⁰

Sono passati più di cinquant'anni da quando quel progetto si è insinuato nel destino dell'artista e che in anni recenti le ha permesso di creare opere gigantesche esposte nel *documenta Halle* di Kassel e nel *National Museum of Contemporary Art* di Atene, richiamate dalla *documenta 14* (2017), intitolate "Quipu womb" (il ventre del Quipu) e attivate da una *performance* alcuni giorni prima dell'inaugurazione³¹. Più di recente invece sono state esposte nella grande mostra antologica allestita presso il *Museo Witte de With* di Rotterdam, ed attualmente si possono ammirare nel *Museo Universitario de Arte Contemporáneo* di Città del Messico³², ammirare cioè giganteschi nodi annodati in enormi velli di lana non filata.

A detta dell'artista queste "poesie spaziali" sono azioni che vanno oltre il formalismo della *performance*, mettendo in crisi il potere attraverso una mobilitazione attivista. È un non-sapere ancestrale che interroga il non-potere tecnocratico, dove l'autorità di turno è sempre un'ombra del potere che è altrove. Se c'è qualcosa che ci guida in questo cammino proposto da opere artistiche in mezzo a contenuti disciplinari e istituzionalizzati, è la certezza che non potremo percorrerlo come facevano gli antichi abitanti delle Ande, perché gli artisti sono lungi dal proporre come tema centrale il Patrimonio dell'Umanità attraverso un'immagine vuota.

Ma lo potremo valorizzare come patrimonio che rivela il suo senso più profondo, un patrimonio che è riconosciuto creativo e non riproduttivo, perché è un fenomeno relazionale. Un patrimonio che proviene da un dissenso e non da un consenso, perché il conflitto è il primo motore affettivo della memoria.

Un patrimonio intergenerazionale incerto, perché è costruito a partire da immagini instabili di un futuro a venire.

Grazie alla presenza di artisti contemporanei, ciò che sperimentiamo in questa mostra ci dovrebbe spingere a porci domande del tipo "Cosa fare con il *Qhapaq Ñan*?", la cui risposta non è solo tecnica e politica, come se si trattasse solo di gestire l'inevitabile obsolescenza di un momento storico riconoscibile nelle sue componenti materiali.

Gli artisti ne danno conto presentandolo come un fenomeno complesso, di integrazione naturale e culturale, dove uomini e donne che lo abitano ne fanno parte, perché furono di quei luoghi e perché vogliamo che lo siano ancora.

Una responsabilità condivisa che potrebbe essere il punto di partenza, perché le nostre future generazioni possano cominciare ad immaginare come percorrere insieme il *Qhapaq Ñan*.



JOSÉ DE NORDENFLYCHT

Storico dell'arte

Ha conseguito un master in Storia alla *Pontificia Universidad Católica de Valparaíso* ed è Dottore in Storia dell'Arte presso la *Universidad de Granada*. È membro corrispondente della *Academia Nacional de Bellas Artes* in Argentina. Inoltre, è Professore Associato del Dipartimento di Arti Visive della *Universidad de Playa Ancha* e Professore Associato nella *Escuela de Arquitectura* della *Pontificia Universidad Católica de Chile*.

De Nordenflycht è autore di un centinaio di articoli, saggi e cataloghi di Storia dell'Arte, nonché autore e coautore di una decina di libri, tra i quali si ricordano la trilogia *Patrimonio Local. Ensayos sobre arte, arquitectura y lugar* (2004), *Post Patrimonio* (2012), *Patrimonial* (2017).

Come consulente sui temi del patrimonio, ha partecipato a progetti di pianificazione territoriale, ricerca storica, curatela artistica, analisi sulla conservazione e competenza per istituzioni pubbliche, intergovernative, nazionali e private in Cile e all'estero. È stato Presidente del *Comité Chileno del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios ICOMOS* e Segretario Esecutivo del *Consejo de Monumentos Nacionales de Chile*.

²⁵ Cummins, T. op. Cit.: 306.

²⁶ Munive, M. "El paisaje desértico y las huacas. Apuntes para una historia de la instalación en el Perú.", *Illapa*, n. 8, 2011: 85.

²⁷ Escobar, T. *El mito del arte y el mito del pueblo*, Buenos Aires: Ariel, 2014: 118.

²⁸ Vicuña, C. *QUIPOem*, Hanover NH: University Press of New England, 1997.

²⁹ Bryan-Wilson, J. *Fray: Art and Textile Politics*, Chicago: University of Chicago Press, 2017.

³⁰ Gardner, M. "Navegando el espacio háptico cuerda por cuerda: la abstracción y la lógica

del *kipu* en la obra visual de Cecilia Vicuña", in: Gardner, M. (a cura di) *Vicuñiana: el arte y la poesía de Cecilia Vicuña, un diálogo sur/norte*, Santiago del Cile: Editorial Cuarto Propio, 2015: 198.

³¹ Vicuña, C. *Read Thread. The Story of the Red Thread*, Berlino: Sternberg Press, 2017.

³² López, M. (a cura di) *Cecilia Vicuña. Seeing the Enlightened Failure*, Rotterdam: Witte de With Center for Contemporary Art, 2019.

GRACIA CUTULI



Gracia Cutuli
Argentina, 1937

È un'artista argentina diventata pioniera nell'uso del tessuto, ha infatti inserito nel linguaggio dell'arte contemporanea numerosi riferimenti alle antiche popolazioni sudamericane.

Il suo lungo percorso inizia con un periodo di formazione a Buenos Aires e a Parigi, durante il quale esplora la sperimentazione formale che le permette di combinare, sempre su un supporto tessile, strumenti e tecniche varie, dove inserisce riferimenti alla cultura andina ancestrale: un'arte in cui il tessuto viene usato come un complesso linguaggio simbolico di grande sintesi formale.

Convinta di ciò, quest'artista argentina ha svolto un ruolo molto attivo nella gestione di progetti volti alla diffusione e alla riflessione sull'arte tessile, che nel 1964 l'ha portata ad aprire a Buenos Aires la Galería del Sol, la prima galleria d'arte in America specializzata nell'esposizione di Arte tessile, e a prestare contemporaneamente una proficua attività docente presso l'Università di Buenos Aires.

Le opere esposte in questa mostra ci parlano in modo diretto del significato culturale del Cammino Principale Andino, fungendo da segnali che permettono ai visitatori di configurare delle chiavi di lettura del senso poetico racchiuso in ogni oggetto e dei riferimenti culturali sulla base delle classificazioni archeologiche, antropologiche e storiche.

L'opera "Tahuantinsuyu" è un tessile elaborato al telaio su trama di lana e cotone, che richiama il nome con il quale gli antichi Incas indicavano il vasto territorio su cui esercitavano il loro dominio, un impero andino che comprendeva varie zone dell'attuale Colombia, Ecuador, Perù, Stato Plurinazionale di Bolivia, Argentina e Cile, attraversate da una rete stradale. Nelle altre due opere presenti in questa mostra Gracia Cutuli cita il *Tocapus*, una parola quechua traducibile come "forma emergente dalle montagne sacre", ovvero il modello geometrico riprodotto negli abiti da cerimonia. L'artista replica questo disegno nelle opere tessili usando colori acrilici, riportando in essi dei passi ripresi da alcuni testi poetici, per esempio: "¡Kausasiannikun! ¡Kachkaniraokun!" (Ancora siamo, ancora ci siamo) e "Tokapus e il canto di José María de Arguedas", tratti dalla poesia "Tupac Amaru kamaq taytanchisman" (Al nostro padre creatore Tupac Amaru), del poeta peruviano José María Arguedas pubblicata nel 1962.

Il risultato di queste proposte sono veri e propri testi-intessuti che compongono una trama di linguaggio verbale e linguaggio visivo in unità poetiche a sé stanti, a partire da una visualità che ricorda un rapporto con l'astrazione molto vicina nei Paesi andini, e che rimandano la propria espressione figurativa a un codice più universale che ci pone di fronte alla perenne coscienza sulla sua identità.



Tahuantinsuyu, 1988.
Tessuto realizzato a mano su telaio ad alto liccio, ordito in cotone, trama in lana e cotone.
Courtesy dell'artista.



Tokapus y el canto de José María de Arguedas, 2018.
Tecnica mista, pittura acrilica su tela, tessuto intrecciato.
Courtesy dell'artista.



¡Kausasiannikun! ¡Kachkaniraokun! (Aún somos, Aún todavía estamos), Canto a Tupac Amaru, 2003.
Tecnica Mista. Dipinto in acrilico su tela e intrecciato con testo in lingua quechua.
Courtesy dell'artista.

JOAQUÍN SÁNCHEZ

È nato in Paraguay ma risiede nello Stato Plurinazionale di Bolivia. Sono questi due grandi Paesi sudamericani che hanno visto la formazione e la produzione artistica di Sánchez, costituendo lo scenario di cui è protagonista attivo.

L'opera di Sánchez è incentrata sulla creazione di narrative visive utilizzando ogni genere di supporto e di strumenti. È infatti un artista multidisciplinare che usa come materiale di lavoro il cinema, il video, gli oggetti, le installazioni e le performance. Decontestualizza gli oggetti per contestualizzare la soggettività, tracciando un arco che parte dall'attenta osservazione per arrivare alla cultura materiale ancestrale e alle pratiche rituali delle comunità andine odierne, un'azione che ha fatto di lui un narratore che procede lungo un presente che costruisce tracce per il passato di coloro che verranno. Questi segni e queste tracce sono le sue opere che dialogano con un futuro percepibile attraverso l'opera degli abitanti ancestrali delle terre americane, come se fossero dei reperti archeologici contemporanei.

Testimonianza del suo lavoro è il futuro del passato presente nel migrante che riconosce la propria casa come la somma delle proprie temporalità corporali. Un percorso che non è esente da conflitti tra i vari lasciti che rendono il Camino Principale Andino una realtà storica che diventa un patrimonio riconosciuto al di là delle Ande. Una delle sue opere più rilevanti è "IILA", che fa propria l'iconografia del "Torito de Pukará", una figura zoomorfica che gli abitanti delle zone rurali delle Ande posizionano sui tetti delle case affinché porti fertilità e benessere a coloro che vi dimorano, un connettore tra l'umanità e la divinità, un modo di intendere la creazione artistica come un contatto spirituale del creatore con il mondo. Segue la stessa linea un'altra sua opera presente in mostra, "Canto de la lluvia" (Canto della pioggia), una serie di fotografie aventi per soggetto delle patate – il tubero di cui le Ande hanno fatto omaggio al mondo – e gli abiti delle donne andine, elementi che sparsi sul territorio tracciano una geometria vitale, testimone muto di un divenire quotidiano che si erge oltre i corpi per assurgere a simboli di quel modo di abitare.



Joaquín Sánchez
Paraguay/Stato Plurinazionale di Bolivia,
1977



Dalla serie "Canto de la lluvia", 2015.
Courtesy dell'artista.



IILA, 2011.
Sculptura gonfiabile in tela dorata, con testi ricamati in tela di seta dorata.
Foto: Martín Jordán, Joaquín Sánchez.
Courtesy dell'artista.

CECILIA VICUÑA

Poetessa, artista visiva e cineasta cilena, ha compiuto i suoi studi a Santiago del Cile e a Londra. Nel Paese d'origine le sue opere multidimensionali hanno spianato la strada all'arte concettuale; queste si ispirano alla poetica del "precario" e propongono la configurazione di uno spazio relazionale tra soggetti e oggetti a partire da azioni poetiche. Stabilitasi a New York nel 1989, Vicuña inizia a lavorare intorno a un complesso concetto che trae spunto dalla saggezza delle popolazioni ancestrali, dal linguaggio verbale, dalla trasmissione di una coscienza collettiva e dalla rivendicazione del ruolo della creatività femminile, per la quale è stata riconosciuta come una delle artiste latinoamericane più importanti nel panorama internazionale degli ultimi decenni.

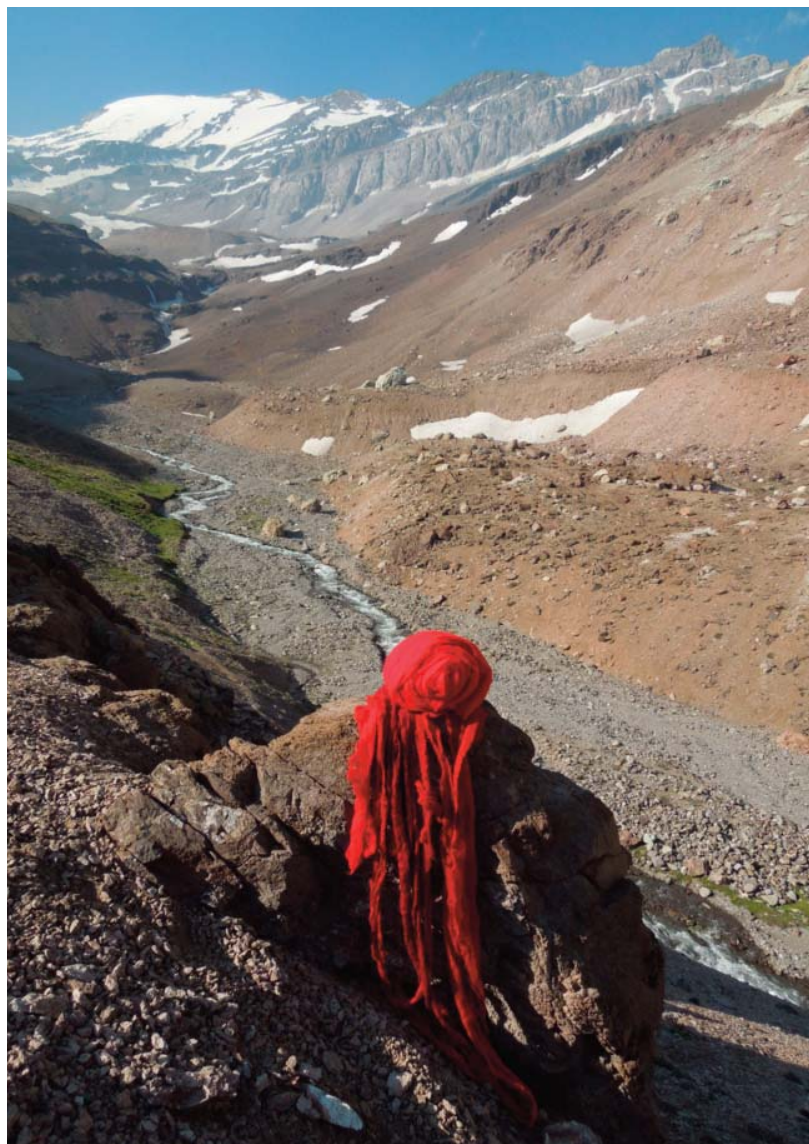
Nella sua opera, la condizione "precaria" dell'esistenza richiama l'obsolescenza permanente degli oggetti e il loro ciclo di vita ancestrale e storico, è quindi immaginata da un corpo che la precede, laddove il corpo è il luogo che viene delineato oltre il territorio e al di qua del soggetto. Una delle sue prime opere è stata infatti immaginata e intitolata "Un Quipu que No Recuerda Nada" (Un Quipu che Non Ricorda Nulla) (1965), un'azione dematerializzatrice che appare prima nella visione di un corpo meticcio e che comincerà poi a usare come significante di un filo di lana non sottoposto al controllo formale del tessuto.



Cecilia Vicuña, Cile, 1948
documenta 14, Kassel, 2017. Foto: Jane England.
Courtesy dell'artista.

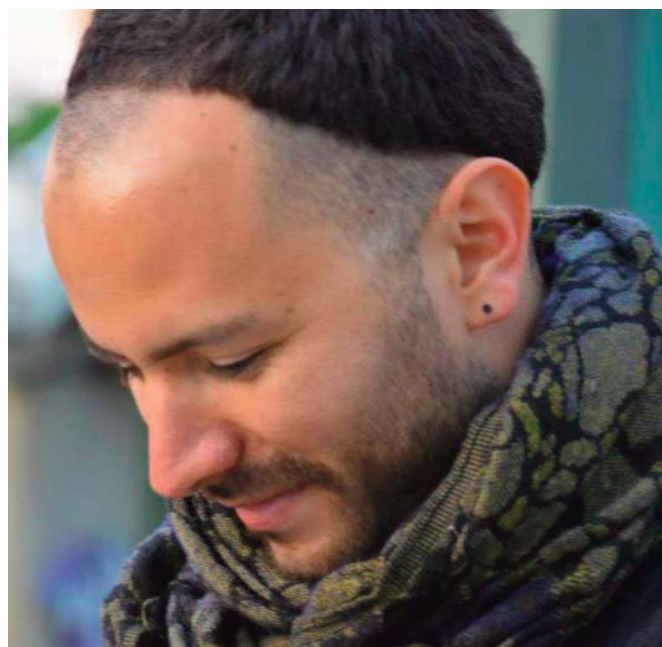
A detta dell'artista queste "poesie spaziali" sono azioni che rimandano alle genealogie formaliste della *performance*, attivano con molta forza, attraverso forme che citano il potere. In opere come "Burnt Quipu" (Quipu Bruciato) vediamo giganteschi nodi annodati in enormi velli di lana non filata.

In questa mostra viene proiettato il film "Quipu Mapocho", che richiama le origini dell'artista, la cui nascita avviene sulle sponde del fiume Mapocho (termine che significa acqua dei mapuche). Questo fiume nasce nelle Ande, nel *Cerro El Plomo*, luogo che accoglie un santuario inca dove è stato rinvenuto il corpo mummificato di un bambino, attraversa il cuore della città di Santiago del Cile donando fertilità alle terre ancestrali, si immette nel fiume Maipo per sfociare infine nell'Oceano Pacifico. Un percorso naturale con una forte presenza di simboli e riferimenti vitali per l'artista, dai cui "nodi", carichi di significato potente, concepisce un grande *kipu* su scala territoriale.



Quipu Mapocho, 2017. Video (performance multimediale). Fiume Mapocho, Cile.
Co-prodotto da Cecilia Vicuña e INVERCINE per *Movimientos de Tierra*, Museo Nacional de Bellas Artes, Cile, 2017. Courtesy dell'artista, Lehmann Maupin Gallery e INVERCINE.

GABRIEL VANEGAS



Gabriel Vanegas, Colombia, 1982

Gabriel Vanegas è un artista e designer colombiano formatosi a Bogotá, Colonia e Berlino, ma dedito anche all'agricoltura, passione che coltiva nel laboratorio rurale *minkalab*. La sua arte lo ha portato ad esplorare i media e il sospetto della capacità del loro potere, così come le agende e gli obiettivi del sistema egemonico nel mondo occidentale. Nel 2006 dalle pagine della rivista collettiva *El Niuton* ha lanciato il manifesto sull'ibridazione dell'arte, proponendo cioè che nelle forme artistiche contemporanee si superassero i confini tra strumenti e supporti convenzionali.

L'opera che presenta in questa mostra riproduce in modo chiaro e preciso i *ceques*, termine quechua il cui significato letterale è "linea". Questi formano un sistema complesso di diagrammi che convergono nella città di Cusco tratteggiando così una geometria su tutto il territorio. Sono inoltre portatori di valore simbolico, astronomico, sociale e religioso, poiché sono dislocati lungo le strade per il pellegrinaggio. Lungo i *ceques* erano disposte le *huacas* o santuari dell'area, le quali, partendo dal tempio di *Koricancha* e irradiandosi in tutto il territorio dell'Impero Inca, formavano un complesso sistema spaziale. Le strade del grande cammino delle Ande seguivano lo schema formato da queste linee.

L'interesse di Vanegas per i diagrammi, sulla base di una fenomenologia associativa non specista, lo ha portato a sperimentare e a usare per le sue opere formiche vive. Nella metafora della forma, ogni formica rappresenta un *chaski*, termine quechua che indicava il latore di informazioni, ovvero quella persona che, percorrendo il Cammino Reale Andino, portava notizie fino ai vari confini dell'Impero Inca.

Ogni individuo era quindi l'anello di una catena che costituiva un efficiente sistema di comunicazione. Nella metafora della forma le loro traiettorie somigliano ad associazioni frattali organizzate, come avviene per i *kipu*.

L'ancestrale non è quindi solo ciò che ritorna dal passato, come qualcosa di già noto, ma è anche qualcosa che viene attivato nel presente attraverso il riconoscimento dei valori presenti nelle forme culturali andine e del suo ambiente naturale in ogni sua specie. La sua arte riporta un confronto particolare, quello tra il reale e il virtuale, in uno spazio poetico in cui risplende il presente.

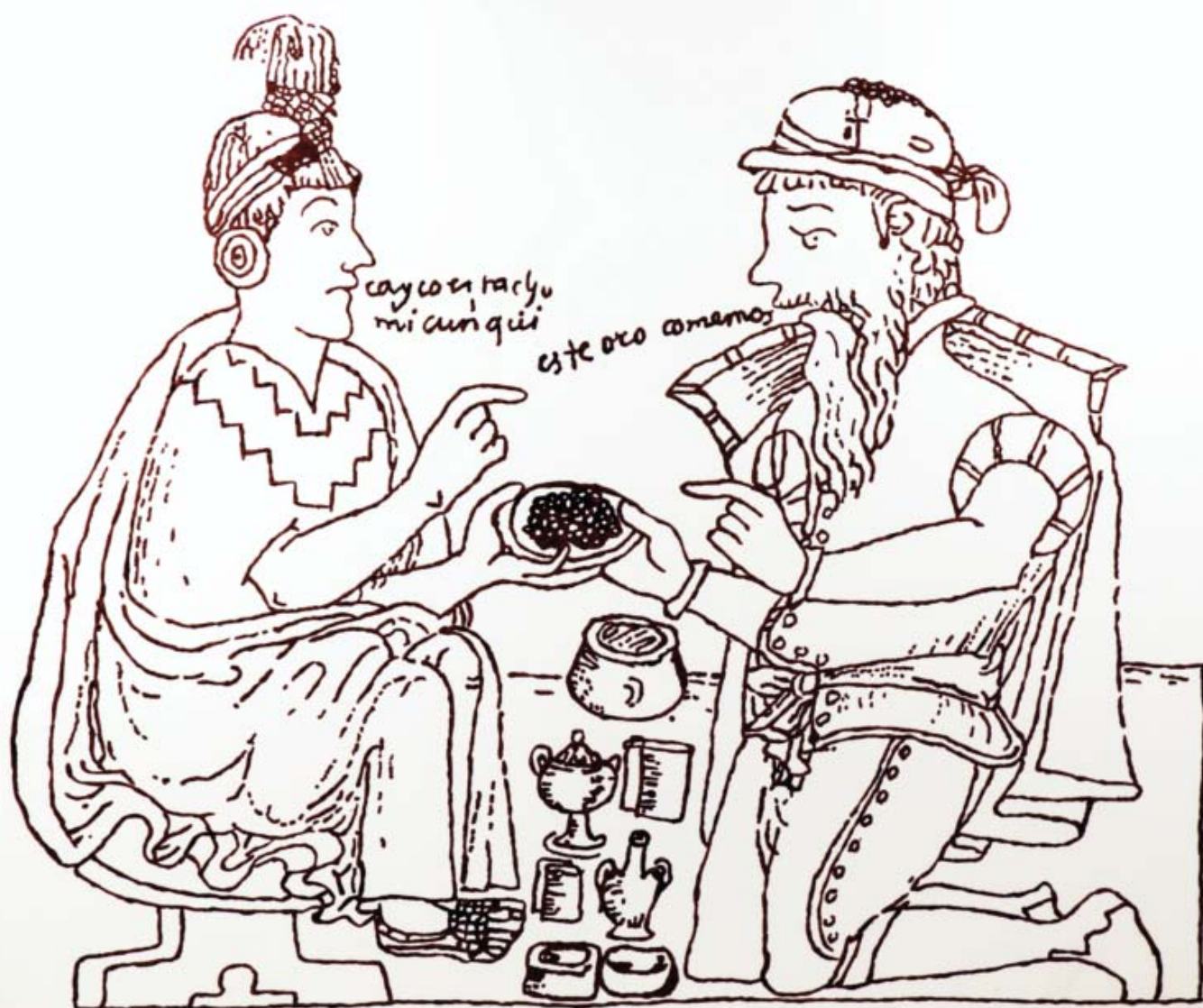


Pagamento Sonoro, 2020. Prismi in legno con corde radiali in tensione.
Foto: Gabriele Agostini.
Courtesy dell'artista.

ESTEFANÍA PEÑAFIEL LOAIZA



Estefanía Peñafiel Loaiza, Ecuador/Francia, 1978



una cierta idea del paraíso
1. *este oro comemos* (según Guamán Poma de Ayala), 2006 - 2021
Murale realizzato con cioccolato italiano, elaborato con cacao
ecuadoriano.
Courtesy dell'artista.

È un'artista visiva ecuadoriana che ha svolto il suo periodo di formazione a Quito, Lione e Parigi. In modo sottile le sue opere rivelano i paradossi dell'invisibilità attraverso i segni soggetti alla subalterità al potere. Le cancellature, le scomparse, le cecità e le assenze costituiscono la poetica che immette le opere dell'artista in una dimensione la cui strategia visiva si snoda delicatamente in mezzo ai suoi vuoti apparenti.

Ed è proprio per il senso racchiuso nelle sue opere che è stata invitata ad esporre in questa mostra dedicata al grande cammino delle Ande. Infatti, sebbene quello degli Incas sia stato l'ultimo sistema organizzativo umano presente nelle Ande prima che nel XVI secolo iniziasse il processo di colonizzazione europea, la proiezione della cultura andina percorre la linea del tempo e dal periodo coloniale e repubblicano giunge fino ai nostri giorni per essere interpretata e rivelare il potere di continuità e attualità di cui è dotata. Per questo, l'artista ecuadoriana prende l'iconografia del cronista Felipe Guamán Poma de Ayala (1615) e la usa per il suo lavoro, nello specifico riproduce un momento particolare, quello in cui gli abitanti delle Ande e i *conquistadores* spagnoli si scambiano i propri prodotti.

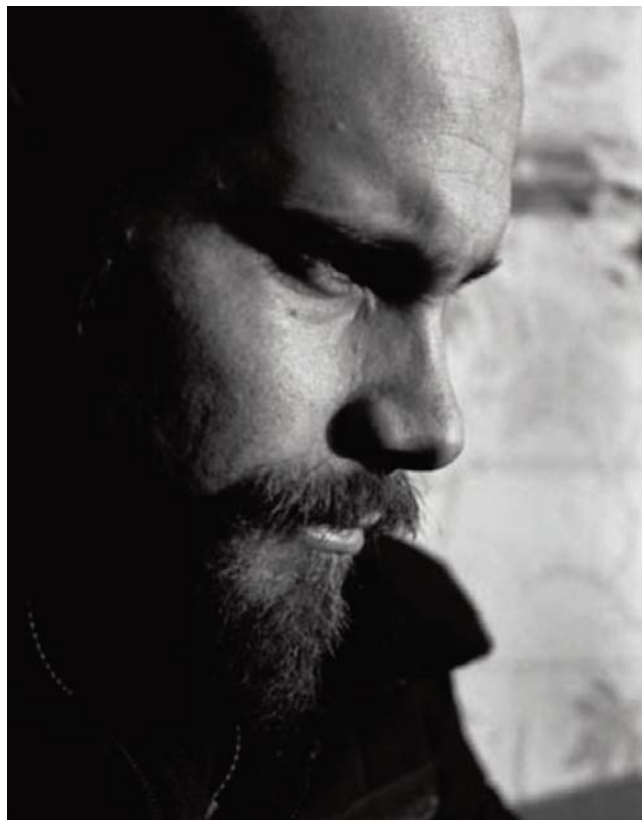
Nell'opera è riportata la traduzione spagnola di una frase in lingua quechua

pronunciata dal personaggio inca, ovvero la domanda "voi cosa mangiate?" e la risposta del *conquistador* "quest'oro mangiamo". Si tratta della riproduzione su una parete, in scala gigantesca, di un disegno preso da un libro illustrato. Questa operazione visiva inoltre scalza il significante materiale del tratto, dal momento che il disegno è realizzato con della cioccolata, il cui processo di trasformazione ha avuto luogo in Europa, ma utilizzando il cacao originario dell'Ecuador.

Il chicco di cacao è il seme della macchia che si oppone alla superficie, e in quella difficile permeabilità indica la porosità refrattaria di un muro, dove l'immagine che affiora è il frammento di una cartografia segreta di corpi posti uno di fronte all'altro in un gesto che esprime offerta e ospitalità, restituendo l'immagine binaria di subalterità politica, dove il meticcio opera come la realtà di un nuovo mondo che si riconosce nello scambio di prodotti preesistenti.

Quel dialogo con cui l'artista costruisce la macchia pittorica attraverso la cioccolata usata come significante, evidenzia la tensione tra la valorizzazione e il guadagno derivante da quanto è più prezioso per ognuno, come prova del complesso rapporto esistente tra la presenza in tempo reale di un'assenza futura come conseguenza della pressante attività estrattiva dell'uomo europeo nei territori andini.

MARIANO LEÓN



Mariano León, Perù, 1976

Artista peruviano versatile, ha svolto il suo primo periodo di formazione nel mondo circense, dove ha lavorato come coreografo e performer, per poi rivolgere i propri interessi verso l'arte visiva.

Il suo impegno multidisciplinare lo ha spinto ad esplorare le correlazioni esistenti tra le culture ancestrali andine e il mondo contemporaneo. Correlazioni che non sono né lineari né reciproche, anzi, attivando il passato mitico e storico, cercano chiavi di lettura che permettano di dare una risposta alla crisi e allo sconcerto odierno. Si tratta di una ricerca nel passato di risposte alla perdita dell'equilibrio causata dall'ambiente, dove anticamente la sostenibilità ancestrale permetteva alle persone di sentirsi all'interno di un sistema armonioso e sinergico.

La sua opera è una rivisitazione di alcuni elementi della cultura andina che vanno oltre il luogo comune illustrativo e analogico, per conferire loro uno sguardo in grado di attivare oggetti attraverso l'interazione *performativa* di soggetti collettivi, i quali danno conto del desiderio di un percorso che attraversa paesaggi culturali che nascono nel deserto, nell'altipiano e nelle valli delle Ande.

Proprio questa linea ha seguito per la creazione dell'opera attivatrice della monumentalità dell'*intihuatana*, termine quechua che significa luogo dove si lega il sole, la cui materia, la pietra, è usata come meridiana. Ha inserito inoltre la danza, utilizzando dei *kipus* giganteschi, dove il rituale ripete tutto ciò che di creativo ci può essere nella certezza del loro allontanamento, movimento e fuga. Cambiando un oggetto manovrabile per proporlo in scala diversa dall'originale - il *kipu* ancestrale - e trasformandolo in un oggetto che interroga e avvolge il corpo, l'osservatore diventa complice di un calcolo che cessa di essere utilitarista e si apre ad altre dimensioni sensibili della misura del corpo in rapporto con il luogo.



Qipu Linaje Inka, 2016. Corda di cabuya. Courtesy dell'artista.

In questa mostra partecipa con l'opera "Qipu Linaje Inka" (Quipu Lignaggio Inka), un'immagine genealogica dove sostituisce lo schema tradizionale arborescente occidentale con un *kipu* di fibra vegetale, come un'offerta della propria ancestralità, identificando i re Incas Tupac Amaru, Sayri Tupaq e Titu Cusi Yupanqui, sopravvissuti anche oltre l'invasione europea verso la fine del secolo XVI, come gesto di spregio alle narrazioni canoniche di un'America che si riconosce sulla base della creazione di un'identità alternativa, dove i soggetti ricostruiscono il desiderio di comunità che vada oltre le gerarchie e il dominio sull'altro, rendendo possibile un "noi" solidale con le generazioni future.