

Ri-mediazione del conflitto armato nelle arti visive della Colombia

Paula Aguilera

Intorpidimento

«The art, or general productive and formative energy, of any country, is an exact exponent of its ethical life. You can have noble art only from noble persons, associated under laws fitted to their time and circumstances.» (1)

Che cosa significa un'affermazione come quella di John Ruskin, a distanza di due secoli, in un mondo drasticamente mutato da quello che conobbe il letterato inglese? Che cosa potrebbero significare le sue parole in un contesto definito dall'ostilità dei conflitti, dove la parola «nobile» perde le connotazioni dell'epoca? La figura dell'artista per Ruskin era uno strumento al servizio della Verità —nozione equiparabile alla Bellezza— qualcuno cui spettava il compito di imitare quell'ordine universale stabilito dal divino. Nell'affermazione di Ruskin si trova intrinseco l'approccio storiografico che prende le misure di una comunità mettendo sulla bilancia la qualità della vita sociale e la produzione artistica: questo metodo di studio di stampo sociologico vede il suo apice nel secondo dopoguerra e si può riassumere nell'ipotesi secondo la quale lo sviluppo dell'idea di cultura è quella in cui l'arte di un'epoca è strettamente relazionata con il «modo di vita» dominante. Di conseguenza, i giudizi estetici, morali e sociali su quell'epoca mostreranno una stretta correlazione.

La definizione ruskiniana del ruolo dell'artista come di un agente della perfezione integrale, caratterizzato da una morale eccezionale, e di conseguenza, come di un individuo di limpida bontà, viene occasionalmente in apparenza contrastata da altre affermazioni dello scrittore, dove l'artista diviene spietato o neutrale davanti alle tragedie quotidiane di miseria o di dolore, con l'obiettivo di compiere la propria responsabilità come rivelatore della realtà:

«And this being so, as the great painter is not allowed to be indignant or exclusive, it is not possible for him to nourish his (so called) spiritual desires, as it is to an ordinarily virtuous person. Your ordinarily good man absolutely avoids, either for fear of getting harm, or because he has no pleasure in such places or people, all scenes that foster vice, and all companies that delight in it. He spends his summer evenings on his own quiet lawn, listening to the blackbirds or singing hymns with his children. But you can't learn to paint of blackbirds, nor by singing hymns. You must be in the wildness of the midnight masque—in the misery of the dark street at dawn—in the crowd when it rages fiercest against law—in the council-chamber when it devises worst against the people—on the moor with the wanderer, or the robber—in the boudoir with the delicate recklessness of female guilt—and all this, without being angry at any of these things—without ever losing your temper so much as to make your hand shake, or getting so much of the mist of sorrow in your eyes, as will at all interfere with your matching of colours; never even allowing yourself to disapprove of anything that anybody enjoys, so far as not to enter into their enjoyment. Does a man get drunk, you must be ready to pledge him. Is he preparing to cut purses—you must go to Gadshill with him —nothing doubting—no wise thinking yourself bound to play the Justice, yet always cool yourself as you either look on, or take any necessary part in the play. Cool, and strong-willed—moveless in observant soul. Does a man die at your feet—

your business is not to help him, but to note the colour of his lips; does a woman embrace her destruction before you, your business is not to save her, but to watch how she bends her arms. Not a specially religious or spiritual business this, it might appear.» (2)

Questo paragrafo è più vicino alla posizione nella quale si può trovare un artista in una società segnata da perenni conflitti. In un contesto come quello descritto, l'artista rimane sempre lo strumento rivelatore, dotato di uno sguardo distaccato e capace di tradurre quella realtà tutt'altro che ordinaria. Ma se gli eventi della «perdizione della carnevalata di mezzanotte» non sono una rarità da andare a scoprire, ma invece, essi sono la quotidianità e la normalità della vita civile, cosa diventa la bontà l'eccezione dentro la quale immischiarsi? oppure, e come probabilmente affermerebbe Ruskin, sarebbe possibile pretendere lo sviluppo di un'espressione di arte nazionale "nobile" in un contesto simile?

Quando si vive circondati da storie di miseria e di violenza iper-mediatizzate in continuazione dai media di massa, quei fatti diventano rumori di sottofondo che accompagnano la quotidianità. I morti si accumulano in pile di cifre e di statistiche, le differenze tra i gruppi armati, i criminali, i civili, le etnie, le catastrofi, gli scontri e gli attentati diventano obsolete, amalgamando tutto quanto in un rimasuglio di confusione che vorremmo solo spazzare via sotto un tappeto. Anche se proviamo a camminare sopra o attorno all'avvilente realtà, provando a ignorarla, essa è onnipresente, e anzi, fa parte integrante di noi. Quest'approccio, ormai divenuto involontario, è meglio descritto col termine *Numbness* (intorpidimento), usato dallo studioso Ruben Dario Yepez Muñoz per indicare quel sentimento esteso nella società colombiana. Il termine *numbness* fu inizialmente coniato dalla teoria dei media, specificamente dalla scuola di Francoforte, per teorizzare gli effetti che l'eccesso di informazione sensibile produce sul corpo umano e sul sistema cognitivo. Davanti a un eccesso di stimoli il corpo e la mente provano a mantenere un equilibrio, di conseguenza la coscienza seleziona ciò che ritiene più rilevante per un preciso scopo e blocca gli stimoli in eccesso. Vale a dire, l'essere umano non è capace di processare oltre a una certa quantità di stimoli contemporaneamente, e quando questo sovraccarico è reiterato, il sistema cognitivo ci difende da questo eccesso, non precisamente bloccandone la registrazione, ma rendendoci insensibili ad essa (3). Un sovraccarico di stimoli è sicuramente una delle principali caratteristiche del mondo postmoderno che abitiamo, dove per la prima volta e come mai prima, siamo esposti a un incalcolabile quantità di stimoli simultanei, trovandoci immersi in un contesto dove la distrazione e l'intrattenimento sono i pilastri della nostra società dello spettacolo. Per essere oggetto d'interesse, d'attenzione o di desiderio è necessario adeguarsi agli standard della spettacolarizzazione, e il terrorismo non fa l'eccezione; la propaganda del terrorismo, la «pornografia del terrorismo» direbbe Baudrillard, mediante la quale i mass media diffondono immagini di crimini e d'orrore, ha contribuito alla desensibilizzazione, all'indolenza e all'intorpidimento dell'audience, e con ciò, alla naturalizzazione della violenza.

In Colombia, specificamente, la percezione del conflitto armato è abissalmente diversa tra gli abitanti dei centri urbani e quelli delle zone rurali. La normalizzazione della violenza accade a tutti i livelli della vita sociale, economica, politica e culturale, ma l'apatia verso i suddetti eventi proviene principalmente dalle città, dove poche volte il conflitto ha avuto un impatto diretto sugli abitanti urbani. L'apatia e l'indifferenza collettiva sono le basi sulle quali poggia la struttura del sentimento della coscienza colombiana che definisce i significati e i valori più ampiamente diffusi. Questa struttura ha permesso che l'ingiustizia e il terrore esistano senza censura, e che la sofferenza del popolo rimanga invisibile. Riprendendo la relazione iniziale dalle parole di Ruskin, riguardanti lo sviluppo delle arti nella società, Raymond Williams si collegherà al suo pensiero per sviluppare la sua teoria di *Structure of Feeling* (struttura dei sentimenti). Williams sottolinea come sia possibile trovare indizi delle strutture dei sentimenti dentro le arti quando le strutture sociali stanno ancora sorgendo. Questo è cruciale per il nostro tema, poiché «indizi» è un termine efficace per percorrere una breve genesi dell'influenza della guerra sulle arti visive in Colombia, infatti, anche se oggi il tema è ricorrente ed esplicito negli spazi dedicati all'arte, non è stato sempre così. I riferimenti alla violenza dentro le arti visive non si sono presentate parallelamente agli accadimenti drammatici per svariati motivi: gli intellettuali potevano essere bollati come sostenitori

marxisti o guerriglieri - etichette molto negative in un ambiente prevalentemente conservatore - e perciò, potevano diventare bersaglio di persecuzione da parte dallo Stato; inoltre potevano essere additati come un'élite che lucrava sul dolore degli altri; oppure, perché la violenza pura e cruda non accadeva in città, dove gli artisti e gli studiosi abitavano.

Violenza + Arte dal 1948

È fondamentale fare un breve resoconto della Storia violenta della Colombia, la quale viene divisa storiograficamente —finora— in tre periodi diversi. Il primo periodo è conosciuto come *La Violencia* e si svolge indicativamente tra gli anni 1948 al 1958, durante il quale si confrontano i due partiti politici egemonici: quello liberale e quello conservatore. Il *Bogotazo* è l'avvenimento che ha segnato l'inizio degli scontri violenti: il 9 di aprile del 1948 viene ucciso, alla luce del giorno, in un evento pubblico, il candidato presidenziale del partito liberale Jorge Eliecer Gaitan. Durante il decennio successivo la Colombia è stata teatro di guerre civili tra i due partiti, e la "fine" del conflitto si colloca teoricamente nel 1958 con il patto del *Frente Nacional*, che avrebbe previsto l'alternanza al potere politico tra i due partiti. Il secondo periodo della Storia della violenza Colombiana fu definito dal conflitto armato che ha avuto come protagonisti due gruppi ai confini della legge: *guerrillas* e *paramilitares*. Stabilire date precise per questo periodo sarebbe vago e impreciso, poiché i gruppi armati sono sorti proprio come conseguenza de *La Violencia*. Alcune date indicative sono l'anno 1964 con la formazione del ELN (*Ejército de Liberación Nacional*), oppure il 1966 con la fondazione del gruppo armato FARC (*Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia*). Il terzo periodo si svolge tra gli anni ottanta e novanta, e vede coinvolti tutti gli agenti precedentemente menzionati, aggiungendo al panorama gli scontri per il controllo del traffico illegale di stupefacenti. Attualmente il contesto non è cambiato molto, e oserei dire che, seguendo la scansione data dalla linea storiografica e temporale della violenza, ci troviamo in una guerra del *post-processo di pace* (4). Se il *Bogotazo* fu l'evento spartiacque nella storia politica e sociale della Colombia, fu anche l'avvenimento che diede inizio a una lunga tradizione dell'arte colombiana, caratterizzata da una tendenza verso la critica e la satira. Dopo il *Bogotazo* si sdogana una volontà di denuncia e di testimonianza dentro le pratiche artistiche, nonché di compromissione con la situazione sociale della nazione. Inoltre, mediante un revisionismo critico della storia dell'arte di stampo occidentale e la riproposizione delle avanguardie applicando però uno sguardo locale, l'arte moderna colombiana ha permesso di rompere con l'accademismo imperante e le forme più decorative dell'arte, innalzate dalla critica egemone.

Nel 1999 il Museo de Arte Moderno di Bogotá (MAMBO) ha dedicato una retrospettiva che metteva in mostra opere d'arte rappresentative dei tre periodi di Violenza. Intitolata *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, la mostra evidenziava l'appropriazione di praticamente tutti gli stili artistici egemoni del XX secolo, attraverso i quali si poteva leggere una certa progressione nei modi di presentare o di evocare la violenza. La rappresentazione dei corpi delle vittime e dei carnefici passava dalla figurazione, all'espressionismo, all'astrazione, fino ad arrivare alla concettualizzazione del corpo. Di fronte all'assassinio di Jorge Eliecer Gaitan nel 1948, gli artisti presenti nella capitale colombiana si gettarono nelle strade per cogliere e interpretare la magnitudo della tragedia. Tra le opere più rappresentative si trova *Masacre del 9 de abril* (1948) di Débora Arango (1907-2005), che dipinge con tratti espressivi una donna seminuda —una figura controversa all'epoca— che chiama alla rivolta brandendo le campane della chiesa. Alipio Jaramillo (1913-1999) dipinge *9 de abril* (1948), presentando in primo piano una figura femminile incinta e ferita da un proiettile, introducendo così, un'iconografia che diventerà ricorrente nella storia dell'arte colombiana. Altre opere rappresentative furono *Masacre del 10 de abril* (1948) di Alejandro Obregón (1920-1992) e *Tranvía incendiado* (1948) di Enrique Grau (1920-2004). I fotografi Sady González (193-1979) e Manuel H. Rodríguez (1920-2009) uscirono con le proprie macchine fotografiche per catturare l'insurrezione, lasciando le immagini più emblematiche del dramma vissuto.



In alto a sinistra. Débora Arango, Masacre del 9 de abril, 1948. Acquarello, 76 x 57 cm, Collezione Museo de Arte Moderno de Medellín.

In alto a destra. Manuel H. Rodríguez Corredor, Arenas del pueblo, 1948.

Immagine per gentile concessione degli eredi del Maestro Manuel H. Rodríguez.

In basso a sinistra. Manuel H. Rodríguez Corredor, Enfermeras con el cadáver de Jorge Eliecer Gaitán, 1948.

Immagine per gentile concessione degli eredi del Maestro Manuel H. Rodríguez.

In basso a destra. Manuel H. Rodríguez Corredor, Incendio de la Gobernación de Cundinamarca, 1948.

Immagine per gentile concessione degli eredi del Maestro Manuel H. Rodríguez.

L'elenco di queste opere, al di là di fornire un riassunto del panorama culturale e sociale della modernità colombiana, ha come intenzione quella di evidenziare le manifestazioni, gli eventi e gli artisti che divennero i punti di partenza per l'arte che ci ha accompagnato nei decenni più recenti, quando progressivamente inizia a sbarazzarsi da quel compito imitativo della realtà - *mimesis* - per diventare uno strumento di mediazione tra i diversi agenti coinvolti nel conflitto violento della Colombia. Da questa prospettiva, è fondamentale sottolineare il ruolo che ha avuto l'arte contemporanea, che si allontana dalla rappresentazione della violenza per contribuire alla costruzione di una memoria collettiva, all'analisi dei fenomeni e delle conseguenze, al riconoscimento delle vittime e al coinvolgimento di altri strati sociali che sembravano "lontani" o estranei al conflitto.

Mediazione: lasciarsi colpire oltre l'interesse

Quel ruolo delle arti dentro la costruzione di una pace stabile e duratura è meglio definito dal teorico Yepes Muñoz con il termine «post-rappresentativo». Il vocabolo non vuole suggerire che non esista più un collegamento tra l'oggetto d'arte e il suo referente, ma che l'agire (*agency*) delle opere, vale a dire, la loro capacità di intervenire nella problematica della violenza, non dipende dalla rappresentazione di una realtà ma della loro capacità di mediare la violenza in quanto intensità o forza, e cioè, in base alla loro influenza (*affect*) (5). Per

spiegare il termine post-rappresentativo Yepes si rifà alla critica del paradigma rappresentativo della conoscenza, portata avanti da teorici contemporanei in diverse discipline, come Gilles Deleuze, Nigel Thrift, Hayden Lorimer, Bruno Latour, tra tanti altri. In questo modo colloca il termine non in contrapposizione ma in contrasto con la rappresentazione, elaborando un pensiero che enfatizza il carattere processuale e relazionale, si potrebbe dire, tra l'arte relazionale teorizzata da Bourriaud e un coinvolgimento sociale come desiderava Beuys. In questo campo le rappresentazioni non sono più un codice da decifrare o un'illusione da dissipare, ma piuttosto sono apprese nella loro performatività, in quanto maniere di fare (6). Dunque, l'arte post-rappresentativa ha rilevanza sociale per ciò che fa piuttosto che per ciò che mostra, per la sua azione invece che per la sua documentazione, per i processi sociali che avvia e non per ciò che evoca.

Vorrei soffermarmi su un termine precedentemente menzionato, che risulta fondamentale per sviluppare l'idea delle arti visive come strumento di mediazione nel conflitto: l'affetto/influenza (*affect*). Yepes sottolinea il carattere relazionale degli affetti e il loro intrinseco legame con l'agire (*agency*). Gli affetti sono ed esprimono relazioni, quando diciamo che qualcosa ci tocca (*affects us*) è perché siamo entrati in relazione con esso. L'affetto è un registro sensibile di una relazione che, abitualmente, scaturisce inconsciamente e non siamo in grado di cogliere quale specifico elemento sia stato responsabile di tale reazione; potrebbe essere un'immagine, un suono, un gesto, un colore, un odore, un ambiente ... insomma, qualunque componente fenomenologica che ci circonda. Data la sua natura intangibile, una relazione sentita non può essere prodotta, raffigurata o rappresentata. Torna utile e interessante una riflessione della filosofa Marina Garcés, che nel suo saggio *La honestidad con lo real* (2011) critica la banalità intrinseca nella fretta di portare sul palcoscenico delle arti la marginalità, creando solo l'ennesimo scenario per l'autopromozione mediante «il dolore degli altri» (7). Garcés fa una chiara distinzione tra tre modi di rapportarsi con la realtà, che sono: modi di rappresentare, modi di intervenire, e modi di trattare. Dall'unione delle domande che i primi due modi pongono, come pensare e come trasformare la realtà, deriva il terzo modo di collocarsi nel mondo. In quest'ultimo, nel modo di trattare siamo obbligati a stare e sostenere tra le nostre stesse mani ciò che pensiamo.

«Trattare» vuol dire lasciarsi toccare/colpire, vuol dire creare una relazione/affetto con ciò con cui si ha a che fare. Tale onestà con la realtà non è però un dogma morale che una persona coglie o meno, essere onesto con la realtà comporta un atto violento, che colpisce entrambe le parti, l'onestà è un affetto che trafigge il corpo e la coscienza dell'individuo per inserirlo in una posizione implicita della realtà. Essere onesti vuol dire lasciarsi colpire ed entrare in scena, perciò, l'essere affetto e quindi provare affetto (*being affected*) non ha legami con l'interesse —un *cliché* evidenziato dalla borsa frase spesso ripetuta come preghiera culturale: “nel mio lavoro mi interessa...”—. Nella politica del modo di trattare, Garcés colloca al centro la figura delle vittime, loro come chiave di lettura sono l'indice di verità in un sistema di potere che costruisce la sua potenza di dominio sull'oblio e sull'invisibilità degli “altri”. L'inclusione delle vittime non vuol dire fare di loro un tema, ma ascoltare il loro clamore, le loro voci, senza che divengano un *puzzle* di visioni discordanti, ma piuttosto una possibilità di alterare la propria concezione e percezione della realtà lasciando interferire i diversi punti di vista.

Se prendiamo la considerazione di Adorno per cui ciò che è mediato non è altro che il totale processo sociale, capiamo che la “rappresentazione” — il contenuto o il discorso — è solo una distrazione da ciò che effettivamente viene mediato nell'oggetto culturale: il sistema sociale inerente. Successivamente, John Guillory introdurrà gli oggetti culturali nella discussione mediale mediante un'analisi critica che distanzia la relazione causale tra la rappresentazione e l'influsso politico. Questa relazione coinvolge tradizionalmente la qualità “statica” degli oggetti culturali, dimostrando come le divisioni sociali operino intrinsecamente in questo tipo di oggetti, i quali diventano a loro volta obsoleti nel mettere in mostra tali divisioni. Nella sua analisi propone due termini antitetici nella teoria della comunicazione: la «mediazione», intesa come l'affermazione della funzione comunicativa nelle relazioni sociali, e il «distanziamento», che può essere spaziale, temporale o concettuale tra i poli liminali della comunicazione. «mediazione» e «distanziamento», sottolinea Guillory, sono entrambe possibilità della comunicazione, ma non perciò sono necessariamente funzioni dei media, e da

tutte due le esperienze possiamo ottenere piacere, essendo esse modi di compromesso coi media (8). Un esempio del piacere che i media possono fornire mediante la separazione si trova nell'esperienza estetica della distanza tra i settori sociali. Da un'altra parte, gli oggetti culturali complessi possono interferire in distinti livelli sociali e con effetti diversi, avendo la capacità di mediare relazioni e strutture sociali divisorie, caratteristica che ci interessa nelle opere di artisti presenti nel contesto della violenza colombiana. Perciò intenderemo la mediazione come la capacità delle opere di creare un assemblaggio di discorsi e affetti che interconnettono distinti sguardi, avvicinando le distanze perpetuate dai *mass media*.

Miseria e cinema: la *pornomiseria*

Un esempio che illustra il distanziamento del prodotto culturale con il contesto che tratta e il pubblico a cui si rivolge è rintracciabile nel 1972, quando il governo colombiano, rispondendo alle esigenze dei cineasti, approvò una legge che permise di alzare il prezzo dei biglietti d'ingresso al cinema. I fondi del sovrapprezzo sarebbero andati a finanziare la produzione di cortometraggi indipendenti in 35 mm, che sarebbero stati proiettati prima dei film principali. Sulla carta il progetto sembrava una splendida iniziativa; solo due anni dopo, nel 1974, il numero dei cortometraggi prodotti era raddoppiato in paragone al totale prodotto nelle sette decadi precedenti. Ma l'aumento della quantità certamente non assicurava un equivalente miglioramento della qualità. La legge si rivelò solo un'opportunità in più per lucrare. Il difetto fondamentale della legge risiedeva nell'ente preposto per la regolazione e la selezione dei cortometraggi, il *Comité de Control de Calidad*, che più che controllare la qualità, funzionava come un sistema di censura che vietava la diffusione di film con contenuti politici. Così, ebbe luogo un nuovo genere di cinema nominato "*el cine del sobreprecio*" (il cinema del sovrapprezzo), nel quale il critico cinematografico Alberto Aguirre individuò due tendenze: un primo gruppo che produceva film pittoreschi, compiacendo forme sdolcinate di nazionalismo, sotto il lemma di "*Colombia es magnífica*"; e un secondo che proponeva un genere di pseudo-denuncia, producendo film documentari che registravano immagini della miseria, accompagnate da una voce *off* di un narratore esterno che descriveva superficialmente i meccanismi sociali, mancante di qualsiasi traccia di analisi profonda o concreta della realtà registrata. Il "cinema di sovrapprezzo" fu colpevole della peggiore forma di speculazione (9).

«Di conseguenza all'assente rigore politico, il miserabilismo è un tratto comune in questo cinema di pretesa critica. Si esibisce la miseria, la si offre morbosamente, e si suscita in modo obiettivo la commiserazione: è la stessa molla che spinge al borghese al gesto caritativo dell'elemosina.» (10)

Descrive così Aguirre questa nuova e opportunistica corrente cinematografica. Un'altra e influente voce nella cinematografia colombiana, Carlos Mayolo, dichiarò sul nascente genere cinematografico che:

«Latinoamérica era diventata il migliore luogo per la povertà. Certamente, il cinema di quest'epoca non poteva né nasconderla né ignorarla. La miseria divenne il tema. Tutti uscivano con le loro macchine da presa a registrare i difetti, le malformazioni, le malattie, le cicatrici di una America Latina disuguale e miserabile (...) Tutti si buttavano sui poveri con le loro macchine da presa, credendo che, con il solo fatto di registrarli, loro diventassero documento della realtà.» (11)

I superficiali approcci verso la povertà e la miseria hanno solo perpetuato la distanza e l'invisibilizzazione di complessi contesti sociali, riproducendo rappresentazioni acritiche del conflitto, e favorendo così un'estetica globalizzata e omogenea promossa dagli eccessi del mercato dell'arte e la sua costante ricerca verso la "novità" e "l'esotico". Questo approccio contrasta con il compromesso e l'influenza che la cultura «onesta con il reale» potrebbe adottare. Il prodotto culturale onesto con il reale dovrebbe allontanarsi dall'industrializzazione della povertà e del sottosviluppo sociale, allontanarsi dal carattere

spettacolare delle immagini che riflettono passivamente sull'estraneità tra le classi sociali. I prodotti culturali non possono essere strumento di consolazione per un'élite che trova una sorta di redenzione nel guardare o nel registrare per un limitato periodo di tempo immagini angoscianti. Questo tipo di consumo e sfruttamento delle immagini accentua solamente la distanza della rappresentazione "dell'Altro" socio-economico.

Piena di umorismo e cinismo, la risposta cinematografica al genere del cinema del sovrapprezzo non si fece aspettare. Luis Ospina insieme a Carlos Mayolo produssero il mockumentary *Agarrando pueblo* (1978)(12), dove Mayolo nei panni del personaggio Alfredo Garcia, un regista a cui viene commissionato un documentario in America Latina da parte da un canale di tv tedesca, gironzola affrettato tra le strade di Cali e Bogotá alla ricerca di immagini che possano causare sentimenti di pena e pietà quando siano proiettate sugli schermi dei media stranieri. Il cortometraggio era una diretta critica ai film del genere definito da loro come "*Pornomiseria*". Un esempio di essi è il film *Gamín* (1978) diretto da Ciro Durán, che fu il primo lungometraggio con il quale la Colombia partecipò al Festival di Cannes. *Gamín* documentava la vita di bambini senz'atletto nella capitale colombiana, una realtà segnata da criminalità e povertà. Ospina era presente al Festival, e non si trattenne nel commentare l'esportazione di queste immagini:

«A parte per la droga e il caffè, la nostra nazione è conosciuta all'estero per i gamines (malviventi) della capitale. Sulla stampa e la tv europea abbondano gli articoli e documentari sul tema.» (13)

¿Qué es la pornomiseria? è il titolo del manifesto che accompagnò l'anteprima del cortometraggio *Agarrando pueblo*, nel testo gli autori nominano la legge del 1972 che supportò lo sviluppo del cinema colombiano, ma che sfortunatamente:

«Ha provocato la nascita di un tipo di documentario che copia superficialmente i successi e i metodi del cinema indipendente fino alla loro deformazione. Così, la miseria diviene il tema d'impatto, e perciò, merce finalmente vendibile, soprattutto all'estero dove la miseria fa da controparte all'opulenza dei consumatori. Se la miseria era stata utile al cinema indipendente come elemento di denuncia e d'analisi, la corsa mercantile l'ha fatta diventare la valvola di scappamento dallo stesso sistema che l'ha generata. Questa corsa al profitto non ha permesso lo sviluppo di un metodo che possa scoprire nuove premesse per l'analisi della povertà, ma contrariamente, ha creato schemi demagogici che hanno dato il via a un genere che potremmo chiamare cinema miserabilista o porno-miseria.» (14)

Se opportunisti e furbi produttori di documentari si sono avvalsi del linguaggio cinematografico indipendente per i propri interessi, Ospina e Mayolo rovesciarono a loro volta tale grammatica. Nel mondo capovolto di *Agarrando pueblo*, caratterizzato dall'ironia, dal cinismo e dalla tragedia, ci commuoviamo e ridiamo dell'assurdità, ma soprattutto, diventiamo coscienti della contundente indifferenza intrinseca allo sguardo estraneo, curioso e morboso, che sia mediato o meno dall'obiettivo cinematografico. Per evidenziare il mondo dentro un mondo, i registi utilizzano lo strumento del colore: alternando sequenze in bianco e nero ad altre a colore, differenziano i processi di registrazione "dietro le quinte" dalle scene che si registrano dentro l'inquadratura. Durante lo sviluppo del film le relazioni tra i "finti" registi e i soggetti delle riprese rimangono ambigue, in alcune occasioni alcuni personaggi esprimono il proprio sconforto e ira verso gli indesiderati "vampiri della miseria", proteste che si rivelano successivamente fasulle e che sono in realtà tutte frutto di sceneggiatura. Riprendendo i brillanti strumenti di una commedia come *La Nuit américaine* che permetteva esplicitamente di cogliere l'artificialità del cinema, e perciò, invitava alle sale con lo slogan «*a movie for people who loves movies*», *Agarrando pueblo* potrebbe definirsi come «un documentario per la gente che ama i documentari».

Ascoltare la voce dei *Testigos*: Juan Manuel Echavarría

La «mediazione» come l'abbiamo intesa con Guillory vuol dire l'avvicinamento di poli liminali nella comunicazione, e perciò un lavoro cinematografico come quello appena citato accorcia le distanze create da prodotti che allontanano il pubblico dal soggetto. In questo ambito le arti visive possono rivelarsi uno strumento di ri-mediazione del conflitto, senza voler cadere nell'ingenuità di pensare che si possa rimediare agli effetti di decenni di violenza, sarebbe premessa pretenziosa. Possiamo forse parlare di superamento della violenza, di una volontà di imparare dalle sue conseguenze e creare ambienti adatti per la reintegrazione delle vittime e degli agenti, agevolando incontri che possano stabilire relazioni empatiche e costruttive per evitarne la reiterazione. Accettando il ruolo di attori in grado di sanare questa rottura, diversi artisti e istituzioni hanno guidato i propri sforzi per offrire nella piattaforma artistica strumenti di integrazione, di convivenza e di memoria collettiva; componenti essenziali per iniziare la costruzione di una società basata sulla fratellanza. L'arte sotto questa chiave di lettura offre una piattaforma culturale per la rappresentazione e l'interazione dei diversi partecipanti nel conflitto armato, agevolando nuove relazioni tra gruppi che, sicuramente, in altre condizioni non avrebbero avuto la possibilità di confrontarsi. Nelle pratiche artistiche di questo genere gli artisti fanno un passo indietro riguardo all'autorialità per diventare guide dei processi dove i partecipanti troveranno lo spazio per confrontarsi con memorie individuali e collettive. Faccio enfasi sulla parola «processo», poiché le opere in sé non sono la conclusione materiale dei progetti, ma si concretizzano proprio in quei momenti di sviluppo e di confronto che stimolano le relazioni instaurate durante le attività proposte. Queste relazioni non si limitano neanche alla durata dei progetti, anzi, si spera che possano espandersi oltre per diventare archivi di memoria e, così, incidere anche su un pubblico più ampio, come sui visitatori degli spazi dell'arte o, in generale, sui cittadini del paese. In questa prospettiva, progetti di ri-mediazione nella sfera dell'arte sono un approccio alternativo ai racconti diffusi dai *mass media*. Questa è una mediazione del conflitto che coinvolge gli individui direttamente implicati, che si allontana dalle intorpidite statistiche per mostrare versioni scritte in prima persona, offrendoci una finestra su una realtà a noi sconosciuta. Il lavoro degli artisti particolarmente impegnati con questo tipo d'arte si stacca drasticamente dalla volontà di rappresentazione, per lasciare spazio alla mediazione sociale.

Juan Manuel Echavarría (Medellín, 1947) arriva alla pratica artistica dopo una carriera come scrittore. Con la volontà e l'interesse di mettere in risalto le storie di diversi gruppi etnici, ha svolto i suoi lavori in stretta vicinanza con le comunità interessate, in alcune occasioni creando anche fondazioni culturali per stimolare la creatività della popolazione. Ad un certo punto della propria carriera professionale sente però una mancanza espressiva che la parola non riusciva più a colmare, ed è così che, accogliendo il consiglio di alcune colleghe artiste, si avvicina alla fotografia. Con questo mezzo visivo Echavarría trova una potenzialità immediata per la mediazione di quei contesti che rimanevano estranei per la popolazione urbana. Con le parole dell'artista:

«Ho iniziato a concepire la macchina fotografica come uno strumento che mi ha aiutato ad ascoltare, o meglio, a imparare mediante l'ascolto. Mi sono interessato a fornire il medium attraverso il quale i sopravvissuti potessero raccontare le proprie storie.» (15)

La pratica artistica di Juan Manuel Echavarría si avvia con la frequentazione e l'immersione nel contesto sociale trattato, per portare alla luce immagini, parole o suoni che diventano archivi di sensibilità. Echavarría si avvicina alla pratica artistica con gli strumenti di un antropologo o un etnografo. Tra i lavori più rappresentativi di questo filone potremmo citare: *Bocas de Ceniza* (2003), *Réquiem NN* (2006-2015), *Silencios* (2006-) o *La María* (2000-2001).

Bocas de ceniza (16) è un video di diciotto minuti che ci mette davanti allo sguardo afflitto di alcune vittime dei molteplici massacri che ha vissuto la Colombia. Davanti alla macchina da presa i protagonisti, inquadrati da uno stretto primo piano, cantano versi di canzoni composte da loro stessi dopo aver testimoniato eventi violenti e traumatici. Sono diciotto minuti che ci dona l'artista per immedesimarci nel dolore altrui. Le persone protagoniste del video

provengono dalle regioni del Magdalena e il Chocó, zone riconosciute per la loro ampia tradizione musicale e folklorica, arricchita dal sincretismo tra popolazioni afrodiscendenti e indigene. Servendosi di questa cultura del canto, i compositori usano la propria voce per trasmettere i ricordi di quei faticosi giorni. I testi sono strazianti, ci raccontano, nel limite della parola, l'incommensurabile orrore e dolore vissuto dagli abitanti di queste zone abbandonate dallo Stato. L'utilizzo dell'immagine in movimento e il suono intensificano i sentimenti che si creano tra i due partecipanti attivi dell'opera: il cantante e lo spettatore. Suono e movimento ci fanno sprofondare nelle lacrime finali che i cantautori lasciano cadere. Quegli ultimi secondi, che sembrano dilatarsi nel tempo, richiamano alla memoria la lacrima intellettuale di Blake:

«*For a Tear is an Intellectual Thing
And a Sigh is the Sword of an Angel King
And the bitter groan of the Martyrs woe
Is an Arrow from the Almighty's Bow.*» (17)



Juan Manuel Echavarría, *Bocas de ceniza*, 2003–2004. Video 17:57 min. Immagine per gentile concessione dell'artista.

Nell'opera *Réquiem NN* ritroviamo uno scenario ricorrente nell'iconografia della guerra colombiana: i colombari dei cimiteri popolari. Echavarría realizzò una serie di oltre 450 fotografie e un film di 68 minuti su una particolare, e perché no, incoraggiante pratica diffusa nel paese di Puerto Berrío. Il comune che si trova sugli argini del fiume Magdalena testimonia abitualmente la discesa di cadaveri trascinati dal flusso del fiume. I suoi abitanti invece di chiudere gli occhi con indifferenza e lasciare che l'acqua portasse via la morte, hanno procurato spazi nel proprio cimitero locale per i deceduti non riconosciuti. Sono questi gli *NN* (*Nomen Nescio*, oppure *No Name*). Dopo aver recuperato i cadaveri dalle acque del Magdalena, i residenti offrono al corpo una sepoltura dignitosa in uno spazio dedicato al riposo eterno, al quale si recano abitualmente per la preghiera e la richiesta di miracoli e favori alle anime salvate. Si creano così legami simbolici tra le vittime in vita e quelle decedute, costruendo spazi e rituali che sostengono emotivamente e spiritualmente la sopravvivenza in ambienti ostili. Le fotografie di Echavarría registrano le svariate composizioni decorative che coprono i colombari; troviamo scritte di ringraziamento per i favori ricevuti, e altre che augurano un buon riposo in pace, vediamo nomi e date attribuiti dalla fantasia, fiori, disegni, figure religiose e più frequentemente l'etichetta *NN*. Con queste immagini Echavarría, insieme al suo collaboratore Fernando Grisalez, ci mettono davanti alla sconcertante incommensurabilità della violenza, all'indicibile delle sue sciagure; le fotografie silenziose sono solo frammenti di una realtà che rimane celata, sia per tabù, che per disinformazione o per lontananza sociale. Forse l'artista vuole anche sottolineare la nobiltà e la speranza intrinseca in questa pratica come manifestazione di resistenza collettiva, di un popolo che, anche se un po' intorpidito dalla crudeltà, non si lascia piegare davanti ai fiumi di sangue.



Da sinistra a destra. Juan Manuel Echavarría e Fernando Grisalez, *Réquiem NN*, 2006-2013. Fotografie lenticolari, 50x50 cm. Immagini per gentile concessione dell'artista.

Quello intitolato *Silencios* è un progetto ancora in corso che consiste nella documentazione di immagini di aule scolastiche abbandonate a causa dell'irruzione della guerra in zone vulnerabili e di controllo paramilitare. Juan Manuel Echavarría ha iniziato questa serie quando fu invitato nell'area dove in passato si collocava il paese di Mampuján, nella regione di Montes de María, in occasione della commemorazione dei dieci anni dalla dislocazione territoriale degli abitanti da parte del gruppo paramilitare "*Los Héroes de los Montes de María*". L'artista trova degli scenari sublimi, caduti nell'oblio, modificati dall'abbandono umano e dalle intemperie della natura. Si immerge nella frondosa vegetazione dentro la quale incontra un frammento di ciò che in passato fu una scuola, trovandosi davanti ad un muro che riporta vocali colorate e una lavagna nera ancora appesa. Seguendo queste rovine di memoria infantile, continua il suo percorso nel bosco per trovare più avanti una seconda lavagna, questa ancora più camuffata nel paesaggio vegetale. L'artista registra con la macchina fotografica questi luoghi surreali, e in un secondo momento, ispezionando le fotografie scattate, si rende conto di una frase riportata su una delle lavagne dove si legge «*Lo bonito es estar vivo*» (il bello è essere vivo). Se inizialmente Echavarría aveva dubbi o perplessità su come rapportarsi con questo delicato territorio, domandandosi se fosse pertinente o meno scattare fotografie in quei luoghi così fragili, la scoperta di queste puntuali parole lo spinse a sviluppare il progetto. Insieme all'artista Fernando Grisales hanno visitato oltre cento paesi della zona e fotografato oltre duecento di queste lavagne dimenticate. Le fotografie sono eloquenti, e il titolo del progetto, «*Silencios*», completa l'opera d'arte; il silenzio dell'abbandono è palpabile. Oltre alle fotografie, il progetto si sviluppa anche in corti video intitolati *Testigos de los silencios*, nei quali vediamo gli unici testimoni rimasti in questi luoghi in decadimento: gli animali.



A sinistra. Juan Manuel Echavarría e Fernando Grisalez, *Silencios*, 2010 –. Stampa digitale, 101x152 cm. Immagine per gentile concessione dell'artista. A destra. Juan Manuel Echavarría e Fernando Grisalez, *Testigos de los Silencios*, 2014. Video. Immagine per gentile concessione dell'artista.

Il compromesso di Echavarría con la memoria e l'integrazione delle vittime del conflitto armato non si limita esclusivamente alla produzione di opere d'arte indirizzate al pubblico della galleria o del museo. I suoi sforzi si sono concretizzati in fondazioni che hanno come missione la promozione e lo stimolo delle arti creative per la reintegrazione della popolazione e il superamento del conflitto. È stato il caso della fondazione *La Casa Amarilla* fondata nel 1986, un centro culturale che promuoveva la musica e le arti nella comunità dell'isola caraibica Barú. Più avanti, nel 2006, Echavarría avvia la Fondazione *Puntos de Encuentro* (18), un'organizzazione senza scopo di lucro che sostiene la ricostruzione e la consolidazione del tessuto sociale colombiano, lavorando direttamente con le popolazioni rese vulnerabili dalla violenza. L'arte diventa lo strumento di integrazione e il punto d'incontro per gli individui coinvolti nel conflitto armato, creando uno spazio pedagogico, di convivenza, di perdono e di tolleranza. La fondazione riconosce le specifiche necessità di ogni zona interessata, tenendo presente la diversità etnica, culturale e sociale dei gruppi coinvolti. Un esempio pertinente sull'incontro di gruppi contrastanti nello scenario della guerra, è il progetto *La guerra que no hemos visto*, che consisteva nello sviluppo di quattro laboratori di pittura indirizzati a ex-partecipanti della guerra armata. I gruppi coinvolti erano ex-combattenti del gruppo paramilitare *Autodefensas Unidas de Colombia* (AUC), del gruppo guerrigliero *Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo* (FARC-EP), e soldati dell'Esercito della Colombia feriti in guerra. Dal 2007 al 2009 si sono tenuti diversi seminari focalizzati sulla pratica artistica, specificamente sulla pittura, senza avere l'intenzione di istruire accademicamente i partecipanti sulla tecnica pittorica, ma piuttosto di mettere a disposizione questo mezzo espressivo come uno strumento terapeutico, di collaborazione e di ascolto. Il progetto diede come risultato la produzione di oltre 480 pitture che espongono le tragiche memorie di chi ha vissuto in prima persona gli avvenimenti violenti della guerra. Le pitture risultanti ci mostrano scene cruente "alleggerite" dall'estetica naïf. Questi quadri mediano memorie e sentimenti indescrivibili, che riguardano non solo i protagonisti dell'immagine, ma che ci rendono esplicitamente partecipi come testimoni di una realtà alla quale abbiamo provato a sfuggire, a quella guerra che non abbiamo visto.



A sinistra. Fundación Puntos de Encuentro, *La guerra que no hemos visto*, 2007-2009. Immagine per gentile concessione dell'artista.
A destra. Fundación Puntos de Encuentro, *La guerra que no hemos visto*, 2007-2009. Immagine per gentile concessione dell'artista

Las Mujeres de Mampuján unite per un sogno di pace

Il villaggio di Mampuján è stato protagonista di un'altra pratica artigianale che, al giorno d'oggi, ha avuto un'ampia diffusione e riconoscimento nazionale, entrando a fare parte della collezione del *Museo Nacional de Colombia*. Si tratta degli arazzi di Mampuján. Nel 2000 gli abitanti di Mampuján furono vittime di una violenta dislocazione dai propri territori, un crimine commesso spesso nel contesto del conflitto interno che costringe i cittadini a una vita errante alla ricerca di un insediamento. Circa cinque anni dopo il dislocamento, le donne di Mampuján sono entrate in contatto con Teresa Geiser, una predicatrice statunitense che in

passato aveva avuto esperienze in contesti colpiti dalla violenza in El Salvador. Geiser insegnò alle donne la tecnica del *quilt* (imbottito), una pratica già impiegata da lei come strumento terapeutico. Inizialmente, l'introduzione di questa tecnica non aveva alcuna pretesa politica, era semplicemente un'attività domestica che aiutava le donne a imparare un nuovo mestiere, oppure, a concedersi momenti di svago in un esercizio manuale e creativo. Progressivamente, mentre le donne prendevano dimestichezza con la tecnica, si resero conto delle potenzialità narrative del tessuto ricamato e lavorato. Durante gli incontri laboratoriali si sviluppò un'importante consapevolezza collettiva; in quanto figure femminili della comunità, capirono che le loro ferite e le loro memorie erano diverse da quelle riportate da parte degli uomini o dei bambini, e occasionalmente, erano anche più trascurate o ignorate. Iniziano così, tutte insieme, un faticoso processo di ricerca in quegli archivi della memoria, individuale e collettiva, portando avanti un esercizio comunitario di ricostruzione narrativa che verrà successivamente tracciata con ago e filo. Mediante gli incontri e la creazione collettiva le donne di Mampuján sono riuscite ad esporre l'indicibile che si celava nelle loro memorie e nei loro pensieri; hanno riconosciuto collettivamente le ferite aperte del tessuto sociale, accettandole come parte integrante della storia e, così, hanno cercato di superare i traumi inflitti. I primi arazzi sono stati intitolati *Desplazamiento* e *Masacre*, titoli senza orpelli o neologismi che potessero deviare "poeticamente" il contenuto dell'immagine. Le donne di Mampuján raccontano come durante le giornate di lavoro le lacrime invadevano le conversazioni, fiorivano e si asciugavano contemporaneamente con il trapassare dell'ago nel tessuto (19). Ognuna condivideva il proprio ricordo fotografico o sentimentale, ricostruivano le scene accadute scambiando tra di loro le immagini impresse nella memoria, descrivendo come erano vestiti i vicini, come avevano i capelli, chi c'era e chi non c'è più. Il cucito collettivo ha agevolato così uno spazio di ricostruzione mnemonica. Gli arazzi offrono infatti una composizione narrativa paragonabile ai mosaici bizantini o alla pittura gotica, dove elementi come la prospettiva o la mimesi passano in secondo piano per dare precedenza ai fatti della storia che si vuole raccontare. L'arazzo intitolato *Gracias por unirse alrededor de un sueño de Paz* è un esempio illustrativo della divisione "a vignette" della composizione. In un formato orizzontale si presenta in ordine cronologico una linea temporale divisa in quattro eventi: il primo presenta il momento dell'incursione violenta del gruppo paramilitare, dopodiché vediamo la dislocazione forzata della comunità, nella terza scena è raffigurata la faticosa ricerca di un luogo per stabilirsi, e per ultimo, si esalta l'utilizzo della pratica del cucito come attività di catarsi e di risanamento, sottolineata dalla scritta che esprime un sentimento di gratificazione. La composizione risolta nella divisione in scene non limita il racconto, essendo il supporto un tessuto piatto senza cornice, conferma piuttosto il fatto che ciò che vediamo è solo un frammento della storia, e perciò, siamo in grado di intuire che la vita della popolazione non fu sempre così, e che ci si augura un futuro basato sul perdono, la gratitudine e la convivenza. Ad un primo approccio l'estetica degli arazzi ci può confondere, sono caratterizzati da una composizione colorata, per certi versi allegra, ma al leggere le scene raffigurate ci sconvolge la loro crudezza e sincerità. Le immagini non evocano la guerra, la presentano. Non nascondono ciò che vogliono dire dietro decorazioni o adorni. Sono esplicite e attinenti, colpiscono l'occhio e il cuore dello spettatore. Gli arazzi sono e rimarranno un documento prodotto dalle mani della prima fonte, composti in prima persona da chi ha visto e vissuto sulla propria pelle la spietata guerra. Col tempo *Las Mujeres de Mampuján* si sono organizzate in un'associazione chiamata *Grupo de Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz*, con la quale hanno avviato il progetto *Ruta por la vida*, riuscendo ad ottenere il supporto finanziario per lo svolgimento di un percorso che copre il cammino seguito dai paramilitares attraverso diversi paesi rurali della Colombia. Visitando alcuni centri colpiti dalla violenza armata, si sono avvicinate particolarmente alle donne vittime del conflitto per insegnargli la tecnica da loro appresa, diffondendo così lo strumento che ha permesso loro di sconfiggere quei sentimenti di rancore, di timore e di afflizione. Ora, le donne di Mampuján non producono più quegli arazzi dove hanno tessuto i loro dolorosi ricordi, ma continuano la loro ricerca ampliando le tematiche per narrare altri fatti identitari, recuperando e immaginando eventi di un passato un po' più remoto, come la Storia del popolo Afro in Colombia. La tecnica del *quilt* si espande così come strumento di ricerca identitaria, un campo fondamentale per affermare

la multietnicità che compone un paese come la Colombia. Gli arazzi prodotti dalle donne di Mampuján confermano la capacità mediatrice dell'oggetto artistico/culturale. È vero che raffigurano degli eventi, ma la loro rilevanza ricade nel fatto che sono elementi che attraverso la loro azione (*agency*) mediano relazioni complesse e contrastanti nella società, che altrimenti non troverebbero un punto di incontro, né uno spazio per influenzarsi a vicenda.



*Asociación Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz, Mampuján 11 de Marzo de 200. Dia de llanto, 2006.
Immagine per gentile concessione del Museo de Arte y Memoria de Mampuján.*

Notizie del quotidiano

Possiamo parlare di altri esempi artistici dove l'autore, invece di rivolgersi direttamente alle comunità più colpite dalle tragedie, utilizza lo spazio dell'arte come una piattaforma idonea a raggiungere la più ampia popolazione nazionale. In questo modo, l'artista Álvaro Barrios (Barranquilla, 1945) si serve dei dispositivi di diffusione di massa per indurre il lettore/spettatore ad immedesimarsi ed essere partecipe di ciò che gli viene comunicato e proposto. Formati come le riviste o i giornali, che raggiungono una vasta parte della popolazione quotidianamente, sono le piattaforme predilette da Barrios per distribuire le immagini da lui prodotte. Generalmente il lettore del giornale, come il suo stesso nome indica, si confronta con testi e immagini su avvenimenti quotidiani, del momento, iper-attuali, e perciò, si tratta di edizioni soggette ad una accelerata velocità di consumo: i giornali saranno presto riciclati, dimenticati e sostituiti da una notizia del giorno dopo, più attuale. L'intenzione di Barrios è quella di sovvertire questa natura effimera della stampa di massa, o almeno, di metterla in evidenza e servirsi ironicamente di questo meccanismo. È così che l'artista, dal 1972, avvia una serie di pubblicazioni di *Grabados populares*: sono stampe che riprendono alcune figure della cultura popolare —come *Tom of Finland* o personaggi del *comic*— per riproporli in nuovi contesti grazie a una “contaminazione” con la “cultura alta”. Il valore autoriale e l'aura sacra dell'opera svaniscono tra le pagine destinate alla frettolosa lettura e all'eventuale scarto della carta di giornale. Mettere in scena e in discussione quei

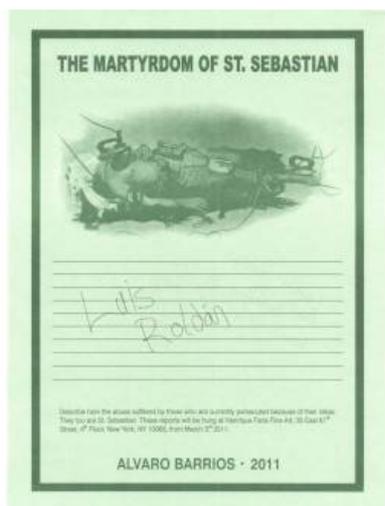
valori attribuiti all'oggetto d'arte è l'intenzione di Barrios, che in un secondo momento svolge un'azione che può ri-elevare l'immagine allo status di opera d'arte. Le stampe di Barrios pubblicate nei giornali non si differenziano dalle altre illustrazioni, fotografie o testi che accompagnano l'edizione, ma dal 1° Gennaio dell'anno successivo alla loro pubblicazione il lettore/collezionista può recarsi dall'artista per chiedere la firma che legittima la stampa come un'opera originale di Álvaro Barrios. È evidente come l'artista voglia accentuare il discorso sulle possibilità «dell'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica», dove l'oggetto artistico perde qualsiasi lontananza con lo spettatore per entrare nella sua quotidianità, per essere preso tra le sue mani e mescolato ad eventi ordinari. L'operazione espone i meccanismi del mercato e l'istituzionalità dell'arte; la stampa diventa un dispositivo critico che permette la discussione sull'originalità e l'unicità dell'opera, e principalmente, presenta una critica diretta al collezionismo e all'oggetto feticcio che produce l'autorialità dell'artista.

Quello che ci interessa di più in questo caso è il contesto e l'intenzione con la quale l'artista inizia a pubblicare i *Grabados populares* nei giornali a diffusione nazionale. L'idea dell'artista si avvia nel contesto sociale del *Frente Nacional* (1958-1974). Il patto firmato nella città di Benidorm (Spagna) sembrava sulla carta un punto di incontro ragionevole per porre fine alle tensioni tra i due partiti politici egemoni che avevano dato via al periodo di *La Violencia*, se non fosse che la chiusura della democrazia in un modello di bipartitismo ha ceduto il passo al secondo periodo di conflitto armato, caratterizzato dall'insorgenza dei gruppi guerriglieri. Le violente strategie dei gruppi armati che propugnavano le idee più rivoluzionarie dell'epoca in America Latina, provocarono la diffidenza verso tali ideali fino alla loro criminalizzazione. Nel 1978 si instaura lo Statuto di Sicurezza durante il governo di Julio César Turbay Ayala, un regime penale che pretendeva di frenare gli atti dei gruppi guerriglieri e vietare la protesta sociale. Ancora una volta, la legge si rivelò uno strumento di abuso del potere militare, mediante il quale si commisero violazioni dei diritti umani con la giustificazione di impedire l'invasione comunista della Colombia. È in questo panorama che Álvaro Barrios propone la sua stampa popolare con la figura di San Sebastiano, il martire per antonomasia. Mantenendo sempre certi elementi tradizionali che permettono la riconoscibilità dell'icona, come il corpo nudo ferito dalle frecce, Barrios propone svariate versioni dell'iconografia del santo per indagare diverse strade identitarie. La stampa intitolata *El Martirio de San Sebastián* (1980) mostra il corpo del Santo in posizione orizzontale, sdraiato su un morbido lenzuolo, circondato da fiori bianchi e con il viso coperto da un soffocante manto bianco. In contrapposizione a l'iconica posa in verticale del santo, la scena del corpo steso è sconcertante e surreale, probabilmente Barrios lo colloca così citando due chiari riferimenti come *l'Étant donné*s di Duchamp e i dipinti di Magritte. La stampa pubblicata sul giornale *El Tiempo* non è solo un'immagine da osservare, è precisamente un invito al lettore ad agire, a esprimersi mediante lo spazio concesso per essere compilato. Il testo che accompagna l'immagine convoca all'attivazione dell'opera dicendo:

«Descrivi qui un martirio di tua invenzione. Puoi ispirarti ai martiri reali che soffrono quotidianamente, a tutte le persone perseguitate a causa delle loro idee. Anche loro sono San Sebastiano.»

I risultati del contributo collettivo vengono successivamente esposti in diverse città: a Barranquilla sono stati presentati al parco Washington, a Cali nel Museo de la Tertulia, e a Bogotá nella Galleria Garcés Velásquez. La componente politica è inequivocabile, Barrios invita il cittadino a incidere sul foglio dell'opera una testimonianza della propria soggettività e quotidianità. L'opera d'arte è sempre uno strumento di mediazione, in questo caso non più ad uso esclusivo dell'artista, poiché, con la partecipazione del pubblico, riesce a sfumare i confini tra il produttore dell'opera e chi la recepisce. Nel 2005 il MoMA di New York acquista un esemplare dell'opera, e nel 2011 fu riproposta alla Galleria Henrique Faria di New York. La natura relazionale dell'opera espone i meccanismi dell'istituzione o del contesto dove viene proposta, ad esempio, durante la mostra *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta latinoamericanos* (2013), al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, l'opera ebbe un'accoglienza molto attiva da parte del pubblico, ma suscitò polemiche

dentro l'organico dell'istituzione. I fogli a disposizione si riempiono di lamenti e clamori, principalmente verso i governi dei paesi ispanici. In essi si leggevano reclami per la giustizia, proteste contro l'impunità, lamentele per le condizioni precarie dei popoli e il silenzio deliberato dagli Stati. Lo spazio proposto da Álvaro Barrios fu uno strumento di sfogo sulle infinite frustrazioni collettive. L'installazione di Barrios fu l'unica opera che permise l'attivazione e l'interazione col pubblico, ovviando alle comode soluzioni che si avvalgono di immagini di miseria per commuovere e scioccare agevolmente il pubblico. L'installazione dei fogli compilati fu risolta in file che attraversavano lo spazio espositivo; come vengono appesi i panni appena lavati, i fogli di colore rosa sembravano puliti, freschi, e mossi da una lieve brezza di leggerezza, in contrasto con il peso dei contenuti.



A sinistra. Álvaro Barrios, *El martirio de San Sebastián*, 2011. Stampa laser, 21.6 x 28 cm c/u. Immagine per gentile concessione dell'artista e Henrique Faria, New York. A destra. Álvaro Barrios, *El martirio de San Sebastián*, 2011. Stampa laser, 21.6 x 28 cm c/u. Immagine per gentile concessione dell'artista e Henrique Faria, New York.

La cronaca come dispositivo: Beatriz González.

L'estetica ispirata alla cultura popolare e l'impiego dei mezzi di comunicazione di massa sono alcune caratteristiche che condivide Álvaro Barrios con la produzione artistica di quella che è probabilmente la più influente artista colombiana: Beatriz González (1932). Per González la stampa popolare non è unicamente la fine concreta del lavoro, ma è, innanzitutto, il punto di partenza. Le sue opere nascono spesso da un ricco archivio dentro il quale l'artista accomuna immagini e notizie della stampa di massa, creando nel corso degli anni il proprio "*Musée Imaginaire*". L'iconografia, i racconti e la grafica di questi documenti sono elementi caratteristici e inconfondibili nelle opere di González, riportati con colori timbrici oppure da personaggi simbolici. Figure di santi religiosi o di eroi della patria popolano le sue immagini, attingendo direttamente alla memoria e ai sentimenti collettivi dei colombiani. Fu in particolare con il suo dipinto *Los suicidas del Sisga* (1967) che González affermò il suo distacco dalla pittura di stampo tradizionale, definendola, a tutti gli effetti, come un'artista del contemporaneo. Tratto da una fotografia di cronaca, il dipinto raffigura il ritratto di una coppia che ha fatto una tragica fine per amore. Nel 2008 González fa un passo oltre. Nel gennaio del 2007 il giornale *El Tiempo* pubblica l'articolo di Álvaro Sierra sull'assassinio di Yolanda Izquierdo, una *leader* contadina che lottava per il recupero dei territori espropriati da parte dai gruppi paramilitari nella regione di Córdoba. La voce di Yolanda Izquierdo fu atrocemente messa a tacere, diventando una vittima in più del conflitto violento per il possesso dei territori agricoli, dentro il quale si vedono coinvolti civili, militari, paramilitari, guerriglie e governo (20). La foto ritratto che accompagna l'articolo colpisce particolarmente Beatriz González, che trova una forza intrinseca in quella immagine. In essa si vede Yolanda Izquierdo che sostiene un foglio di grande formato con un disegno della mappa dei territori che difendeva; il suo "leggero" cartello è un valoroso grido di protesta. La vediamo frontalmente, con lo sguardo duro e carico di determinazione, la sua posizione è decisa e

intransigente davanti al paesaggio naturale che la circonda, ma nei suoi occhi è possibile notare anche il tocco di dolcezza e speranza celato nella sua battaglia. González si identifica con l'immagine, trova in essa la genuinità capace di comunicare con diversi tipi di pubblico, è diretta e concreta. Al riguardo González commenta:

«Quest'opera doveva sicuramente apparire su El Tiempo. Io dovevo restituirla. Ho pensato, adesso mi diranno che copio da Álvaro Barrios e dai suoi Grabados populares — che erano stati anche diffusi dalla stampa—; così, il giorno che ho incontrato Santos ho spiegato la differenza: le immagini di Barrios partono da Piero della Francesca, da Mantegna o dal pop. Sono cose molto sofisticate, difficili da cogliere; mentre le mie vengono da immagini molto semplici, che io semplifico ancora di più. Tolgo, tolgo, e tolgo via ancora delle cose. Tolgo via le strisce e le pieghe dalla blusa. Elimino dettagli per far sì che ciò che uno vede incida di più, sia più facile da ricordare, come se fosse un'icona bizantina.» (21)

Il 23 di maggio del 2008 Beatriz González pubblica a pagina intera, nella sezione *Arte e Cultura* del giornale, la sua versione dell'immagine di Yolanda Izquierdo. L'artista restituisce un'immagine estremamente semplificata, sintetizzata in contorni tracciati senza colori né profondità; è una stampa grafica ai limiti del non-finito che, come i disegni infantili dei quaderni da colorare, richiede dall'intervento del lettore/spettatore per completare l'immagine. González accompagna la stampa con una breve didascalia che chiarisce l'intenzione:

«L'immagine di Yolanda Izquierdo, una contadina cordobesa assassinata, sarà distribuita su El Tiempo, per offrire ai lettori la possibilità di colorarla, incorniciarla, e se vogliono, adorarla».

Il lettore di *El Tiempo* è consapevole che si trova davanti a un'immagine di natura diversa dalle altre stampate sul giornale, sollecitato a stabilire legami con la storia della donna, lo spettatore stringe compromessi con la raffigurazione presentata. Intervenendo sul ritratto, lo spettatore —ora agente— crea e stimola relazioni di affetto ed empatia, non solo con Yolanda Izquierdo, ma con le tante altre vittime invisibili alla società e alla giustizia. Il flusso di lettura, scorrevole e frettoloso, viene interrotto e alterato da questo intervento artistico, capace di creare relazioni tra due individui provenienti da contesti lontani. Nella fotografia originale Yolanda Izquierdo sostiene una mappa del territorio, raffigurazione che viene sostituita da González per il disegno dello stesso ritratto di Izquierdo, creando così una composizione che si ripete con l'effetto di *mise en abyme* - il ritratto dentro il ritratto dentro il ritratto... -, come se reiterasse la spirale tautologica che si ripete ogni giorno, dove l'eroe diventa la vittima. Inoltre l'immagine dichiara la sua qualità di icona mediante la decorata cornice che circonda il ritratto, confermando la volontà dell'artista di innalzare le lotte e il ricordo di questi eroi nazionali, condannati non solo ad una morte violenta, ma anche all'oblio e all'invisibilità. Il lettore/autore diventa anche collezionista, poiché, oltre a intervenire sull'immagine, è invitato ad esporre e conservare l'opera dentro al proprio spazio domestico.

L'appello pubblico di Beatriz González viene ampiamente accolto, ricevendo indietro una grande quantità di fogli partecipati. Il materiale raccolto è stato esposto in una prima occasione alla Galleria Sextante di Bogotá, dopodiché, in altre città come Medellín e Cali. Durante il 2008 ha avuto luogo il *41° Salón Nacional de Artistas de Colombia*, evento nel quale González ha riproposto l'opera collettiva aggiungendo un elemento in più: la distribuzione dell'immagine del ritratto di Izquierdo in formato tascabile. Facendo un esplicito riferimento alle cartoline popolari che riportano figure di icone religiose —quei modesti bigliettini portati come simbolo di buon augurio dentro le tasche o i portafogli dei credenti— González spinge ancora una volta la potenzialità mediatrice del dispositivo artistico. Usufruendo delle possibilità che offre la stampa seriale, che permette una vasta riproducibilità, l'immagine di Izquierdo accompagnerà alcuni dei visitatori nella loro quotidianità, e perché no, farà di loro nuovi credenti, in questo caso non intorno a un dogma religioso, ma magari intorno a un nascente sentimento di fraternità e identità. Ciò che

inizialmente era un'immagine fotografica legata a un ben intenzionato articolo di *reportage*, ma probabilmente destinato a svanire nella memoria nazionale, ha assunto diverse forme artistiche che hanno permesso la trasmissione dei sentimenti e dei significati che la lotta, la vita e la morte di questa portavoce contadina rappresentano per un contesto così complesso come la violenza colombiana. «Trasmissione» rimane sempre un concetto cardine in questo tipo di interventi, e lo ricorda anche il titolo dell'opera, «*Ondas de Rancho Grande*», facendo enfasi della capacità di diffusione mediatica che condividono i dispositivi di comunicazione di massa e le istituzioni dell'arte, e perciò, nella responsabilità che hanno nei confronti della società in cui si muovono. Il clamore di Yolanda Izquierdo non è stato perduto nella barbarie, grazie al lavoro e alla traduzione artistica, la sua voce si è diffusa come onde concentriche, da Rancho Grande ad altre zone e contesti della Colombia, penetrando così dentro quelle sterili bolle che sembrano impermeabili all'empatia e alla fraternità.

Ottobre 2023

- 1) John Ruskin. *Lectures on Arts*. Library Edition, vol XX, p. 39.
- 2) John Ruskin. Appendice a *Modern Painters*. Library edition, vol II, p. 388. 1856.
- 3) Yepes Muñoz, Ruben Dario. *Affecting the Conflict*. University of Rochester, Rochester, New York, 2017, p. 12.
- 4) L'accordo di pace tra il governo di Juan Manuel Santos e il gruppo armato FARC-EP fu celebrato il 24 di Novembre del 2016.
- 5) Yepes Muñoz, R. D. (2019). *Post- Representación: estéticas de la violencia en el arte contemporáneo*. Revista Académica Estesis, 6(1). p.42-71. <https://doi.org/10.37127/25393995.38>.
- 6) Dewsbury et al., 2002, p.438. In Yepes Muñoz, R. D. (2019). *Post- Representación: estéticas de la violencia en el arte contemporáneo*. Revista Académica Estesis, 6(1), 42-71. <https://doi.org/10.37127/25393995.38>.
- 7) Marina Garcés, *La honestidad con lo real*. In *El arte en cuestión*, Sala Parpalló, València, 2011.
- 8) Yepes Muñoz, Ruben Dario. *Affecting the Conflict*. University of Rochester, Rochester, New York, 2017, p. 13-15.
- 9) Michèle Faguet, *Pornomiseria: Or How Not to Make a Documentary Film*. Afterall, no.21, 2009, p. 5-15.
- 10) Alberto, Aguirre. *II Festival de Cine Colombiano: Radiografía veraz de un cine embrionario y pobre*. Cuadro, no.3, 1977, p. 13.
- 11) Carlos Mayolo, *La vida de mi cine y mi televisión*. Villegas Editores, Bogotá, 2008, p. 67.
- 12) Illustrative le traduzioni del titolo: in inglese si chiamò "The vampires of poverty", mentre in francese "Les vampires de la misère".
- 13) Luis Ospina, *Palabras al viento: Mis sobras completas*. Editor Aguilar, Bogotá, 2007, p. 149.
- 14) Luis Ospina e Carlos Mayolo, *Manifiesto de la pornomiseria*, Paris, 1978. Archivio di Luis Ospina.
- 15) *Contemporary art Colombia*, edito da Hossein Amirsadeghi, Thames & Hudson, UK, 2016.
- 16) Il video è consultabile sul sito web dell'artista: <https://jmechavarria.com/en/work/mouths-of-ash/>.
- 17) William Blake, *The Grey Monk*. In *Poems*. ed. Dante Gabriel Rossetti, 1876.
- 18) I progetti e la storia della Fondazione sono documentati nel sito web: <http://fundacionpuntosdeencuentro.org/>.
- 19) John Gregory Belalcazar Valencia e Nelson Molina Valencia, *Los tejidos de las mujeres de Mampuján: prácticas estético-artísticas de memoria situada en el marco del conflicto armado colombiano*, in *Revista Andamios*, Vol. 14, no. 34, 2017, pp. 59-85.
- 20) Durante i mesi trascorsi finora —aprile dell'anno 2022—, sono stati uccisi 76 leader sociali nella Colombia. L'Istituto di studi per lo sviluppo e la pace (INDEPAZ) svolge ricerche, statistiche e pubblicazioni sui fatti attuali della violenza colombiana: <https://indepaz.org.co/>.
- 21) Humberto Junca Casas, *El abismo dentro del abismo, Ondas De Rancho Grande, En La Galeria Sextante*. In rivista *Semana*, 12 Luglio 2010.

