Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale

in Storia delle arti e
conservazione dei beni
artistici

Tesi di Laurea

Rember Yahuarcani: dal clan della Garza Blanca all'arte indigena contemporanea

La costruzione di un linguaggio visivo tra mito e memoria

Relatrice

Ch.ma. Prof.ssa Silvia Burini

Correlatrice

Ch.ma. Prof.ssa Margherita Cannavacciuolo

Laureanda

Arianna Neviani

Matricola 908032

Anno Accademico

2025-2026

Dichiarazione del ricorso a strumenti di Intelligenza Artificiale (IA)

Il/La sottoscritto/a Arianna Neviani, matricola numero 908032, iscritto/a presso Ca' Foscari al corso di Laurea/Laurea magistrale in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici, autore/autrice dell'elaborato finale/tesi di laurea *Rember Yahuarcani: dal clan della Garza Blanca all'arte indigena contemporanea*

La costruzione di un linguaggio visivo tra mito e memoria, relatore/relatrice Silvia Burini, consapevole delle sanzioni previste dall'art. 76 del Testo unico, D.P.R. 28/12/2000 n.445, e della decadenza dei benefici prevista dall'art. 75 del medesimo Testo unico in caso di dichiarazioni false o mendaci, sotto la propria personale responsabilità ai sensi degli artt. 46 e 47 del D.P.R. 28/12/2000 n. 445,

DICHIARA

- □ di NON aver fatto ricorso a tecnologie di intelligenza artificiale generativa per supportare vari aspetti della ricerca e della scrittura del suo elaborato finale/della sua tesi di laurea;
- ☒ di aver fatto ricorso a tecnologie di intelligenza artificiale generativa per supportare vari aspetti della ricerca e della scrittura del suo elaborato finale/della mia tesi di laurea, in particolare):
  - *indicare il nome dello strumento "ChatGPT-4"*
  - *fornire informazioni su come è stato utilizzato lo strumento:*
    - □ *revisione e ottimizzazione dei testi per migliorare chiarezza e coerenza;*
    - □ *generazione di grafici e diagrammi per la presentazione dei dati;*
    - □ *supporto alla scrittura automatica di frasi;*
    - □ *produzione di immagini illustrative per integrare la parte metodologica;*
    - ☒ *altro (trascrizione dell'intervista)*;
  - *indicare le sezioni/i capitoli interessate/interessati – Appendice A;*
  - *indicare come è stata verificata la correttezza, la qualità e l'attendibilità delle informazioni o dei testi eventualmente generati*. È stata riascoltata interamente l'intervista per assicurarsi

dell’attendibilità.

DICHIARA INOLTRE

che tutto il materiale generato dall'IA è stato attentamente verificato, rivisto e rielaborato dall'autore/dall’autrice, che si assume la piena responsabilità per la qualità, l'accuratezza e l'integrità scientifica del lavoro.

Indice

Introduzione **3**

Capitolo 1 – Biografia e poetica di Rember Yahuarcani **6**

1.1 Il popolo Uitoto: contestualizzazione storica, memoria del caucciù e conflitto Perù-Colombia **8**

1.1.1. Il ceppo etnolinguistico Uitoto **16**

1.2 Radici culturali e formazione artistica **18**

1.3 Prime opere e riconoscimento internazionale: dal costumbrismo alla pittura mitologica **22**

Capitolo 2 – Materiali, tecniche e simbologia del colore **37**

2.1 La nascita del colore nella cosmologia uitoto **37**

2.2 I supporti: la llanchama e i nuovi materiali **49**

2.3 I pigmenti e i coloranti naturali: l'evoluzione delle tecniche di utilizzo **57**

Capitolo 3 – Mito in immagine: la cosmologia Uitoto nell'opera di Rember Yahuarcani **66**

3.1 La cosmogonia uitoto: Buinaima e la nascita dei primi uomini **66**

3.1.1 Continuità e variazioni della cosmogonia uitoto: il confronto con Preuss **76**

3.2 Ricorrenze iconografiche nella pittura di Rember Yahuarcani **85**

3.2.1 Animali e metamorfosi **86**

3.2.2 Il viaggio e la canoa **99**

3.2.3 Forme ricorrenti e costruzione dello spazio pittorico **102**

3.2.4 Il tabacco e la coca **107**

Capitolo 4 – Autorappresentazione, spazio e riscoperta dell'arte indigena contemporanea **112**

4.1 Dalla rappresentazione all'autorappresentazione: immagine indigena e spazio amazzonico **114**

4.2 Autorappresentazione indigena e dimensione politica nella poetica di Yahuarcani **124**

4.3 Rember Yahuarcani e l'arte indigena contemporanea: confronti e specificità 136

4.3.1 L'originalità di Rember Yahuarcani 148

Conclusioni 150

Elenco delle Immagini 152

Bibliografia 159

Sitografia 165

Videografia 170

Appendice A – Entrevista a Rember Yahuarcani. 171

Appendice B - Intervista Rember Yahuarcani (Traduzione Italiana) 194

Ringraziamenti 217

Introduzione

Nel presente elaborato verrà analizzata la figura dell'artista indigeno uitoto contemporaneo Rember Yahuarcani, appartenente al clan *Aimen* della Garza Bianca. La ricerca si concentra sul suo percorso artistico e sul modo in cui la sua produzione mette in relazione mito, memoria uitoto e ricerca personale. Uno degli aspetti che maggiormente caratterizzano il lavoro di Yahuarcani è infatti la volontà di sviluppare un linguaggio capace di mantenere un forte legame con la propria cultura, senza tuttavia essere ricondotto esclusivamente a quel gusto per l'esotico che per lungo tempo ha condizionato lo sguardo occidentale nei confronti delle produzioni artistiche indigene.

Per la realizzazione di questa ricerca è stato fondamentale il contributo dello stesso artista, che attraverso l'intervista[1] realizzata nel corso della stesura della tesi ha permesso di approfondire diversi aspetti legati alla propria formazione, alla produzione artistica e alla concezione dell'arte indigena contemporanea. Un ruolo altrettanto importante è stato ricoperto dai racconti trasmessi dalla nonna Marta López Pinedo, figura centrale non soltanto nella formazione di Yahuarcani, ma anche nella conservazione e nella trasmissione della memoria e della cosmogonia uitoto. Molte delle storie e delle figure analizzate nel corso dell'elaborato derivano proprio da questo patrimonio orale, successivamente trasmesso dall'artista attraverso testi, opere e testimonianze. L'incontro diretto con Yahuarcani ha quindi rappresentato una fonte particolarmente importante, permettendo di affiancare alla bibliografia già esistente anche la voce dell'artista stesso.

Fatta questa premessa, la tesi è suddivisa in quattro capitoli. Il primo capitolo introduce il contesto geografico e storico nel quale si inserisce il percorso di Yahuarcani, soffermandosi inizialmente sulla collocazione delle popolazioni uitoto e, in maniera più sintetica, sulle conseguenze del periodo del caucciù e sulle violenze che hanno segnato profondamente la memoria delle comunità amazzoniche. Successivamente viene ricostruita la genealogia dell'artista, con particolare attenzione al ruolo della famiglia nella sua formazione, per poi analizzare i primi anni della sua produzione, l'evoluzione del suo linguaggio e il progressivo ingresso all'interno del sistema

[1] L'intervista completa realizzata con l'artista è riportata nell'Appendice A.

dell'arte contemporanea e delle esposizioni internazionali. Il secondo capitolo prende invece in esame gli aspetti più propriamente tecnici e materiali della sua produzione, concentrandosi sull'importanza del colore, sull'utilizzo della *llanchama*, dei pigmenti naturali e dei diversi supporti adottati nel corso degli anni. Attraverso questa analisi si cerca di mettere in evidenza come il cambiamento dei materiali proceda parallelamente alla trasformazione del linguaggio pittorico dell'artista. Il terzo capitolo è dedicato alla cosmogonia e alla cosmologia uitoto e al modo in cui queste entrano all'interno della produzione di Yahuarcani. Vengono quindi analizzate alcune delle principali figure e narrazioni tramandate dalla tradizione familiare, mettendole in relazione con le opere nelle quali l'artista ne propone una propria interpretazione. Si è inoltre cercato di individuare e analizzare alcuni degli elementi ricorrenti della sua produzione, dalle figure ibride alle metamorfosi, dal viaggio e dalla canoa fino alla presenza del tabacco, della coca e di determinate forme compositive, riconducendoli, quando possibile, al sistema culturale e cosmologico uitoto. Particolare attenzione viene quindi data al rapporto tra mito, memoria familiare e costruzione dell'immaginario pittorico dell'artista. Il quarto e ultimo capitolo affronta invece il tema dell'autorappresentazione indigena, dell'autorialità e della dimensione politica presente nella produzione più recente dell'artista. Il percorso di Yahuarcani viene inoltre messo a confronto con quello di altri artisti indigeni contemporanei, così da individuare eventuali punti di contatto ma, soprattutto, gli elementi che rendono personale e riconoscibile la sua ricerca.

Per quanto concerne i metodi della ricerca, sono state riscontrate inizialmente alcune difficoltà, trattandosi di un tema ancora relativamente poco approfondito all'interno della ricerca contemporanea. Proprio la limitata presenza di studi monografici dedicati a Yahuarcani e, più in generale, a una parte dell'arte indigena amazzonica contemporanea ha reso necessario mettere in relazione fonti di natura differente. Si è lavorato principalmente attraverso fonti bibliografiche e sitografiche, interviste e materiali video, affiancando testi di carattere antropologico a documenti, scritti e testimonianze dello stesso artista. Un ruolo particolarmente importante è stato inoltre ricoperto dagli studi di ricercatrici che hanno lavorato direttamente con Yahuarcani e con il contesto dell'arte amazzonica contemporanea, come Giuliana Borea. A queste fonti si è affiancata l'intervista realizzata direttamente con l'artista, che ha permesso

di approfondire alcuni aspetti della sua produzione e di chiarire questioni difficilmente ricostruibili attraverso la sola bibliografia disponibile[2].

[2] Tutte le traduzioni presenti nel capitolo, salvo diversa indicazione, sono dell'autrice.

Capitolo 1 – Biografia e poetica di Rember Yahuarcani

> Yo recibí todas las historias, los mitos, todo lo que implica este conocimiento principalmente de mi abuela que se llamaba Marta. La gran responsabilidad que siento es que las palabras y el recuerdo de mi abuela no se pierdan[3].

Così si apre l'intervista a Rember Comuillama Yahuarcani López*,* artista, scrittore, curatore e attivista indigeno del *Clan Áimeni, la Garza Blanca*. Per introdurre la poetica di Yahuarcani è utile ripercorrere alcuni aspetti della sua visione e della storia familiare, con particolare attenzione al padre Santiago Yahuarcani, alla madre Nereida López e alla nonna Marta. Quest'ultima, nata durante il genocidio del caucciù, è stata una testimone fondamentale per la famiglia Yahuarcani; si deve a lei la trasmissione mitologica e cosmogonica degli Uitoto[4].

Lo scopo del pittore e della sua famiglia, come riportato nella citazione, è quello di non permettere che la memoria, la voce e la cultura Uitoto vengano dimenticate e perdute. Il genocidio del caucciù e la guerra Perù-Colombia hanno determinato un cambiamento irreversibile nel destino delle popolazioni indigene e nella definizione degli attuali confini delle regioni qui prese in esame (Fig.1).

Il presente capitolo si propone quindi di percorrere la biografia della famiglia Yahuarcani, analizzare le conseguenze irreversibili del genocidio del caucciù e del Conflitto Perù-Colombia e di introdurre la visione mitologica Uitoto che verrà approfondita più nel dettaglio nel corso dell'elaborato. L'arte contemporanea indigena rappresenta una traccia importante della memoria non solo per gli Uitoto, ma per tutti i popoli indigeni. Preservare questa memoria attraverso i mezzi a loro disposizione è uno dei punti focali della loro poetica. Allo stesso tempo, essa diviene uno strumento per recuperare quella voce e quello spazio che per moltissimo tempo agli indigeni è stato e continua tuttora a essere negato.

[3] Si veda l'Appendice A. Per la rispettiva traduzione in italiano. Si veda l'Appendice B.

[4] È necessario precisare che nel corso del seguente elaborato il termine "Uitoto" verrà utilizzato per riferirsi specificamente al *Clan de la Garza Blanca,* pur nella consapevolezza dell'esistenza di diversi clan.

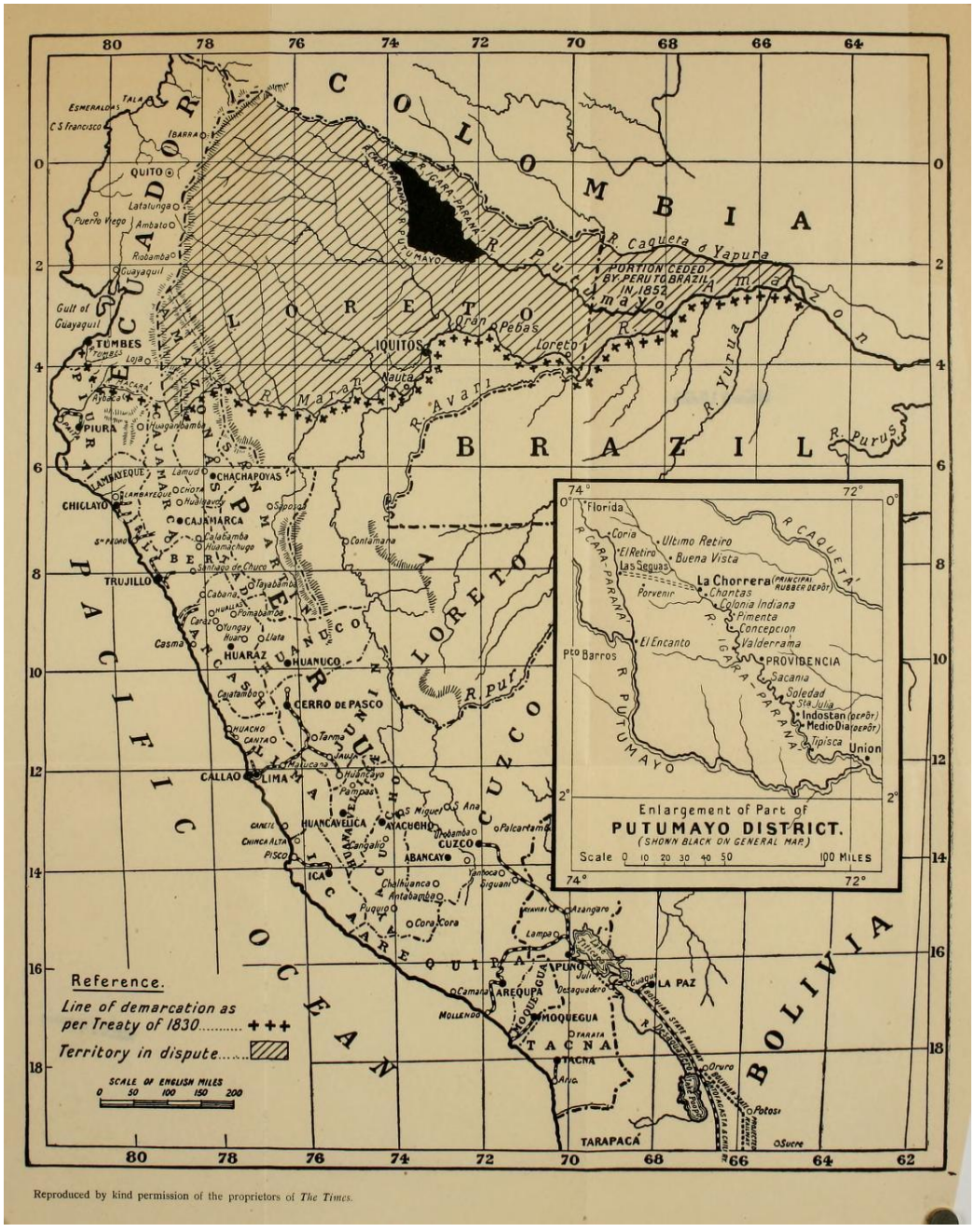


Figura 1 – ***Mappa Distretto del Putumayo*****, Walter Hardenburg in** ***The Putumayo, the devil's paradise*****, 1912, p. 11.**

1.1 Il popolo Uitoto: contestualizzazione storica, memoria del caucciù e conflitto Perù-Colombia

L'artista Rember Yahuarcani nasce a Pebas, nella regione di Loreto, in Perù, un piccolo distretto situato a otto o nove ore da Iquitos. Pebas ha una storia relativamente recente, segnata da profonde trasformazioni dovute ai flussi migratori, interpretabili più propriamente come una vera e propria frattura. Questa spaccatura è dovuta a due principali eventi storici che portarono a definire gli attuali confini del Perù e della Colombia: l'epoca del caucciù iniziata alla fine del XIX secolo[5] e il conflitto Perù-Colombia avvenuto tra il 1932 e il 1933. Gli Uitoto erano originariamente collocati lungo i principali corsi fluviali dell'Amazzonia: il Rio Putumayo, Rio Caquetá e il Rio Igara-Paraná, un'area che fino agli inizi del Novecento non era ancora chiaramente delimitata dal punto di vista politico tra i due Stati nazionali[6]. In questa vasta regione vivevano diverse famiglie indigene, tra cui Uitoto, Boras, Ocaina, Yaguas, Ticuna e Andoque; questi ultimi a causa del conflitto e dello sterminio sono oggi estremamente ridotti e collocati in Colombia[7]. Gli Uitoto, gli Ocaina e i Bora, invece, si trovano oggi principalmente in Perù, distribuiti lungo i principali fiumi della regione del Putumayo centrale, tra cui il fiume Yahuasyacu che è affluente del fiume Ampiyacu, Napo e Nanay che sono affluenti del Rio delle Amazzoni[8].

Lo sfruttamento degli indigeni e la loro riduzione in schiavitù non costituiscono un fenomeno esclusivo del periodo del boom del caucciù, ma affondano le loro radici già a partire dal XVI secolo nei processi di colonizzazione spagnola, cui fecero seguito l'espansione portoghese nelle regioni amazzoniche. Senza addentrarsi eccessivamente nei dettagli di questa fase, è importante sottolineare come il contatto tra gli europei e le culture indigene della regione Caquetá-Putumayo risalga già al XVII secolo. Come dimostrano gli archivi coloniali rinvenuti e analizzati da Hector Llanos e Roberto

[5] A. Chirif, *Después del Caucho*, Lluvia Editores SRL, CAAAP, IWGIA, IBC, Lima, 2017, pp. 317 – 318.
[6] J. A. Echeverri, *The People of the Center of the World: A Study in Culture, History, and Orality in the Colombian Amazon*, Graduate Faculty of Political and Social Science of the New School for Social Research, New York, 1997, pp. 27-28.
[7] *Ivi*, p. 40.
[8] R. Yahuarcani, *Sulle Origini della Gente Airone Bianco*, tr. it Danilo Manera, in "Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*",* Milano, università degli Studi di Milano 6, 2016, pp. 119-126, qui p. 120.

Pineda Camacho[9], i missionari francescani e razziatori di schiavi portoghesi erano già attivi in questa zona, dando origine a un sistema di scambi fondato sul commercio di asce e utensili di ferro in cambio di prigionieri, destinati a essere impiegati come schiavi. Queste prime forme di colonizzazione costituirono il presupposto per sistemi di coercizione più strutturati che trovarono il loro apice nel periodo del caucciù [10]. Sviluppatosi tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, il sistema di sfruttamento del caucciù vide il coinvolgimento e lo sfruttamento di migliaia di indigeni costretti a un regime di lavoro forzato per l'estrazione del lattice dagli alberi della gomma[11][12]. Nel contesto della Rivoluzione Industriale europea e statunitense, la gomma naturale assunse un ruolo centrale grazie alle sue proprietà elastiche e isolanti[13], che portarono a un aumento notevole della domanda internazionale del caucciù. Questo nuovo assetto economico favorì l'espansione delle reti commerciali tra Vecchio e Nuovo Continente, incentivando spedizioni e sistemi di estrazione intensiva delle materie prime nelle regioni amazzoniche[14].

Il Perù dichiarò la sua indipendenza il 28 luglio 1821 sotto la guida del generale José de San Martin, consolidata nel 1824 con la battaglia di Ayacucho[15]. Come accade per molti stati di recente indipendenza in Sud America i differenti governi avviarono politiche volte all'espansione e alla definizione dei confini nazionali spesso mediante una militarizzazione della regione e la creazione di una flotta fluviale; questo per un rafforzamento delle infrastrutture e il dominio delle vie d'acqua. In questo contesto si inserisce l'area del Caquetá-Putumayo che non presentava ancora confini delineati tra Perù e Colombia, configurandosi come una regione altamente contesa da entrambi gli

[9] H. Llanos Vargas e R. Pineda Camacho, *Etnohistoria del Gran Caquetá (siglos XVI-XIX): Territorio, economía y relaciones interétnicas*, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales – Banco de la República, Bogotá, 1982, pp. 56-65.
[10] J. A. Echeverri, *The People of the Center of the World: A Study in Culture, History, and Orality in the Colombian Amazon*, cit., pp. 56-58.
[11] La gomma naturale si ottiene principalmente da sei alberi attraverso il processo dell'incisione o sanguinamento dell'albero che prevede, come dice il nome, il taglio della corteccia dell'albero e la conseguente fuoriuscita di lattice, che viene poi coagulato e lavorato per ottenere la gomma. Gli alberi in questione sono la *Hevea brasiliensis, Hevea benthamiana, Hevea guyanensis, Castilla elastica, Sapium* e *la Ficus*. La tipologia di gomma più richiesta era quella brasiliensis per le ottime qualità di elasticità.
[12] F. Santos-Granero, F. Barclay, *La frontera domesticada. Historia económica y social de Loreto, 1850-2000*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2002, p. 44.
[13] Proprietà scoperte nel 1839 da Charles Goodyear grazie al processo di vulcanizzazione.
[14] A. Chirif, *Después del Caucho*, cit., pp. 27-30.
[15] *Ivi,* p. 31.

Stati[16]. I rapporti ufficiali, infatti, della metà del XIX secolo fanno riferimento allo sfruttamento crescente del chinino da parte di colombiani, ecuadoriani e brasiliani[17]. In questo contesto la comparsa del boom dell'estrazione delle gomme naturali rappresentò una svolta per lo Stato peruviano, che dopo i fallimentari tentativi di insediare gli immigrati europei nella regione, cominciò a stabilire una serie di norme legali per la concessione dei *gomales*, ovvero zone di sfruttamento della gomma. Tale sistema giustificato con il pretesto di "civilizzare" le popolazioni indigene, favorì lo sviluppo di una vera e propria economia di frontiera, come sostengono gli antropologi Santos e Barclay[18]. Questa fase fu caratterizzata da una forte dipendenza dai capitali stranieri, che culminò nel 1870 in forme d'impiego umano estremamente violente. Sulla scia di questo periodo si staglia la figura di Julio Cesar Arana, uno dei principali imprenditori legati al sistema di sfruttamento del caucciù[19]. Nel 1881 Arana si trasferì a Yurimaguas e da lì consolidò la propria attività come finanziatore dei raccoglitori di gomma operanti nelle regioni del Yavarì, Purus e Acre. Qualche anno più tardi si stabilì nella zona di Iquitos estendendo progressivamente le sue attività fino alla regione del Putumayo e giungendo a fondare, nel 1896, l'impresa *J.C. Arana y Hermanos*. Conosciuta come la "Casa Arana", l'azienda arrivò ad avere più di 45 centri di raccolta della gomma (Fig.2). Con l'aumentare della sua ricchezza Arana aprì agenzie a New York e Londra consolidando relazioni commerciali internazionali; proprio in quest'ultima città, nel 1907 sostituì la società familiare con *la Peruvian Amazon Rubber Company*[20]. Il sistema di pagamento imposto dall'impresario non si basava sul denaro, ma sulle "abilitazioni": esso consisteva nella fornitura di prodotti industriali a prezzi sovrastimati che gli indigeni erano obbligati a pagare attraverso la raccolta della gomma silvestre. Questo rapporto profondamente asimmetrico generava una condizione di indebitamento permanente, che in caso di morte dei genitori passava agli eredi. Coloro che non erano in grado di saldare il debito potevano estinguerlo divenendo loro stessi merce di scambio, con il trasferimento del debito al nuovo

[16] *Ivi*, pp. 31-34.
[17] J. A. Echeverri, *The People of the Center of the World: A Study in Culture, History, and Orality in the Colombian Amazon*, cit., pp. 59-63.
[18] F. Santos-Granero, F. Barclay, *La frontera domesticada. Historia económica y social de Loreto*, cit., pp. 53-56.
[19] A. Chirif, M. Cornejo Chaparro (a cura di), *Imaginario e imágenes de la época del caucho: los sucesos del Putumayo*, CAAAP, IWGIA, UPC, Lima, 2009, p. 18.
[20] *Ibidem*.

proprietario. Inoltre, il mancato raggiungimento delle quote di raccolta imposte dai patroni – che solitamente si aggiravano intorno al chilo di gomma al giorno – comportava punizioni estremamente violente, tra cui flagellazioni, l'immobilizzazione completa con il *cepo*[21] e nei casi più gravi la morte. Queste forme di tortura sono documentate nel rapporto ufficiale stilato da Roger Casement in "*The Putumayo Report"*[22]. Proprio in quell'anno l'impero di Arana ebbe la prima battuta d'arresto, in seguito alla pubblicazione di una serie di articoli e resoconti sulle violenze commesse all'interno dei centri di raccolta. Il 9 agosto Saldaña Roca presenta una denuncia penale alla Corte di Iquitos a carico degli impiegati dell'impresa[23]. Il documento, successivamente pubblicato sui giornali "*La Sancion"* e "*La Felpa*", denunciava le barbarie commesse ai danni degli indigeni[24]: violenze sessuali, torture, mutilazioni, furti e omicidi perpetrati mediante l'uso di veleno, fuoco e impiccagione. Questo fu solo l'inizio di una più ampia serie di pubblicazioni che portarono alla luce le atrocità commesse nel Putumayo. Tra le testate giornalistiche che ebbero un ruolo focale nella diffusione di tali atrocità si distingue il settimanale britannico *Truth*, sul quale furono resi pubblici i resoconti di Walter Hardenburg, raccolti nell'opera "*The Putumayo: The Devil's Paradise*"[25]. Attingere da questo documento risulta particolarmente utile per la presente ricerca, in quanto non solo vengono riportate le modalità delle violenze perpetrate ai danni delle popolazioni indigene, ma esso consente anche di comprendere le dinamiche sociali e politiche che si attivarono a seguito della sua pubblicazione. La diffusione dei rapporti sul Putumayo di Hardenburg contribuì a catalizzare l'attenzione dell'opinione pubblica internazionale, trasformando una realtà locale in uno scandalo di portata globale che non poteva più essere ignorato. Il segretario della *Peruvian Amazon Rubber Company*, infatti, costretto a rispondere alle accuse scrisse nel settembre del 1909 all'*Anti-Slavery Society* e alla rivista *Truth* quanto segue:

> The Directors have no reason to believe that the atrocities referred to have, in fact, taken place… Whatever the facts, however, may be, the Board of the

[21]Una struttura di legno che bloccava piedi, mani e collo impedendo ogni tipo di movimento.
[22] A. Chirif, *Después del Caucho*, cit., pp. 33-35.
[23] A. Chirif, M. Cornejo Chaparro (a cura di), *Imaginario e imágenes de la época del caucho: los sucesos del Putumayo*, cit., pp. 19-20.
[24] *Ibidem*.
[25] *Ivi*, pp. 20-21.

> company are under no responsibility for them. It was not until your article appeared that the Board were aware of what is now suggested[2627].

Nonostante i tentativi di negazione da parte della compagnia le testimonianze raccolte dal giornalista restituiscono un quadro profondamente diverso dimostrando – anche tramite materiale fotografico – la natura sistematica delle violenze su cui si fondava il modello economico del caucciù. Nel suo resoconto Hardenburg descrive un sistema in cui gli indigeni erano costretti a lavorare giorno e notte senza alcuna remunerazione fatta eccezione per i mezzi essenziali di sussistenza e sottoposti a pratiche di violenza estrema. Egli documenta, tra le altre cose, la sottrazione dei beni e delle famiglie, nonché la vendita degli indigeni come forza lavoro per cifre che potevano raggiungere le 40 sterline. Come lui stesso riporta gli indigeni erano sottoposti a punizioni brutali:

> They are flogged inhumanly until their bones are laid bare…They are castrated and mutilated... They are cut to pieces and dismembered with knives, axes, and machetes[2829].

Il procedimento penale, avviato nel 1907, rimase inattivo fino al 1910, quando il giudice Carlos A. Valcárcel ne dispose la riapertura[30]. Le notizie sulle violenze del Putumayo raggiunsero rapidamente anche la Gran Bretagna, dove erano già state presentate svariate prove, tra cui i documenti citati qui sopra. Per tale ragione, il console britannico Roger Casement fu incaricato di verificare la fondatezza delle accuse. Parallelamente, il governo peruviano incaricò il proprio console Carlos Rey de Castro di condurre un'indagine analoga. Nel marzo del 1911, il giudice Rómulo Paredes, subentrato a Valcárcel, interrogò indigeni, capi squadra e dirigenti confermando la veridicità delle accuse anche grazie al resoconto di Casement[31]. La

[26] W. E. Hardenburg, *The Putumayo: The Devil's Paradise. Travels in the Peruvian Amazon Region and an Account of the Atrocities Committed upon the Indians Therein*, a cura di C. R. Enock, T. Fisher Unwin, Londra, 1912, p. 30.
[27] "I direttori non hanno nessuna ragione di credere che le atrocità, a cui si fa riferimento, abbiano effettivamente avuto luogo…Comunque, quali che siano i fatti, la dirigenza della compagnia non ha alcuna responsabilità per essi. Fino alla pubblicazione dell'articolo, la dirigenza era ignara dei fatti a cui si allude".
[28] W. E. Hardenburg, *The Putumayo: The Devil's Paradise. Travels in the Peruvian Amazon Region and an Account of the Atrocities Committed upon the Indians Therein*, cit., pp. 184-187.
[29] "Sono frustati in modo disumano fino a quando le loro ossa non diventano visibili…Vengono castrati e mutilati…Vengono smembrati e fatti a pezzi con coltelli, asce e machete".
[30] A. Chirif, M. Cornejo Chaparro (a cura di), *Imaginario e imágenes de la época del caucho: los sucesos del Putumayo*, cit., pp. 20-21.
[31] *Ibidem*.

compagnia cercò invano di difendersi tentando di giustificare le barbarie attraverso una retorica "civilizzatrice" che rappresentava le popolazioni indigene come violente, cannibali e selvagge.

Il periodo del caucciù gettò le basi per la disputa della regione del Putumayo e del conseguente conflitto tra il Perù e la Colombia. Entrambi gli stati, infatti, pretendevano l'egemonia territoriale ed erano interessati allo sfruttamento delle risorse naturali. Nella disputa con la Colombia, il Perù poteva appellarsi a una serie di "titoli di diritto", così definiti da Carlos Larrabure y Correa[32], nei quali veniva sancito che tutti i territori bagnati dai fiumi Marañón e delle Amazoni erano di proprietà peruviana. Tuttavia, tale rivendicazione risultava debole se confrontata con la presenza effettiva e strategica della Colombia nella regione, favorita dalla maggiore accessibilità fluviale delle aree di estrazione. Non a caso, i principali centri di produzione del caucciù controllati da Arana si trovavano in zone più facilmente raggiungibili dal versante colombiano. Questa situazione contribuì alla cessione, da parte del Perù, del cosiddetto "*trapecio amazzonico*" (trapezio amazzonico), formalizzata nel 1922 con il Trattato Salomon-Lozano[33]. Va tuttavia sottolineato che le motivazioni precise di tale concessione non sono del tutto chiare: tra le ipotesi più accreditate vi è quella di possibili pressioni da parte degli Stati Uniti, interpretate come una forma di risarcimento nei confronti della Colombia dopo la perdita di Panama, sebbene ad oggi non esistano documentazioni certe. Più concretamente, la cessione appare legata alla perdita di valore economico della regione a seguito del crollo del prezzo del caucciù e alla difficoltà dello Stato peruviano di esercitare un controllo massiccio su un territorio così remoto e scarsamente integrato[34]. Il trattato venne ratificato in Perù solo nel 1928 e proprio per tali ragioni ottenne l'effetto contrario, inasprendo ancora di più i rapporti tra i due Stati. La cessione *del trapecio amazzonico* fu, infatti, percepita dall'opinione pubblica peruviana come una sconfitta, in quanto ritenuta eccessivamente favorevole alla Colombia, alimentando così un diffuso sentimento nazionalista e un forte risentimento nei confronti del governo di Augusto B. Leguía. In questo clima, il malcontento trovò progressivamente terreno fertile fino a tradursi in azioni concrete da parte dei civili e dei militari, sfociando infine in un vero e proprio conflitto tra il Perù e la Colombia nel

[32] A. Chirif, *Después del Caucho*, cit., pp. 35-36.
[33] *Ivi*, pp. 36-37.
[34] *Ibidem*.

1932-1933. Il conflitto si concluse con la definitiva conferma dei confini stabiliti dal Trattato Salomon-Lozano, sancita anche dall'intervento della Società delle Nazioni[35]. A causa di queste violenze si stima che la popolazione Uitoto passò da 10.000-11.000 individui a 800 totali, secondo i dati del Ministero della Cultura peruviana del 2017. Le stime riferite all'intera regione del Putumayo suggeriscono che il numero delle vittime indigene si aggiri intorno alle 40.000, con ipotesi più recenti che arrivino a superare i 100.000. Nella regione dell'Ampiyacu esistono attualmente cinque comunità Uitoto. Queste, insieme ad altre dodici appartenenti ai gruppi Uitoto, bora, ocaina e yagua hanno formato *la Federacion de Comunidades Nativas del Ampiyacu* (La Federazione delle comunità native del Ampiyacu), creata all'inizio degli anni Ottanta, per difendere i propri diritti[36]

[35] *Ivi*, pp. 39-47.
[36] Ministerio de Cultura del Perú, *Murui-Muinani*, in "Base de Datos de Pueblos Indígenas u Originarios", 2017, https://bdpi.cultura.gob.pe/pueblos/murui-muinani [ultimo accesso 14 aprile 2026].

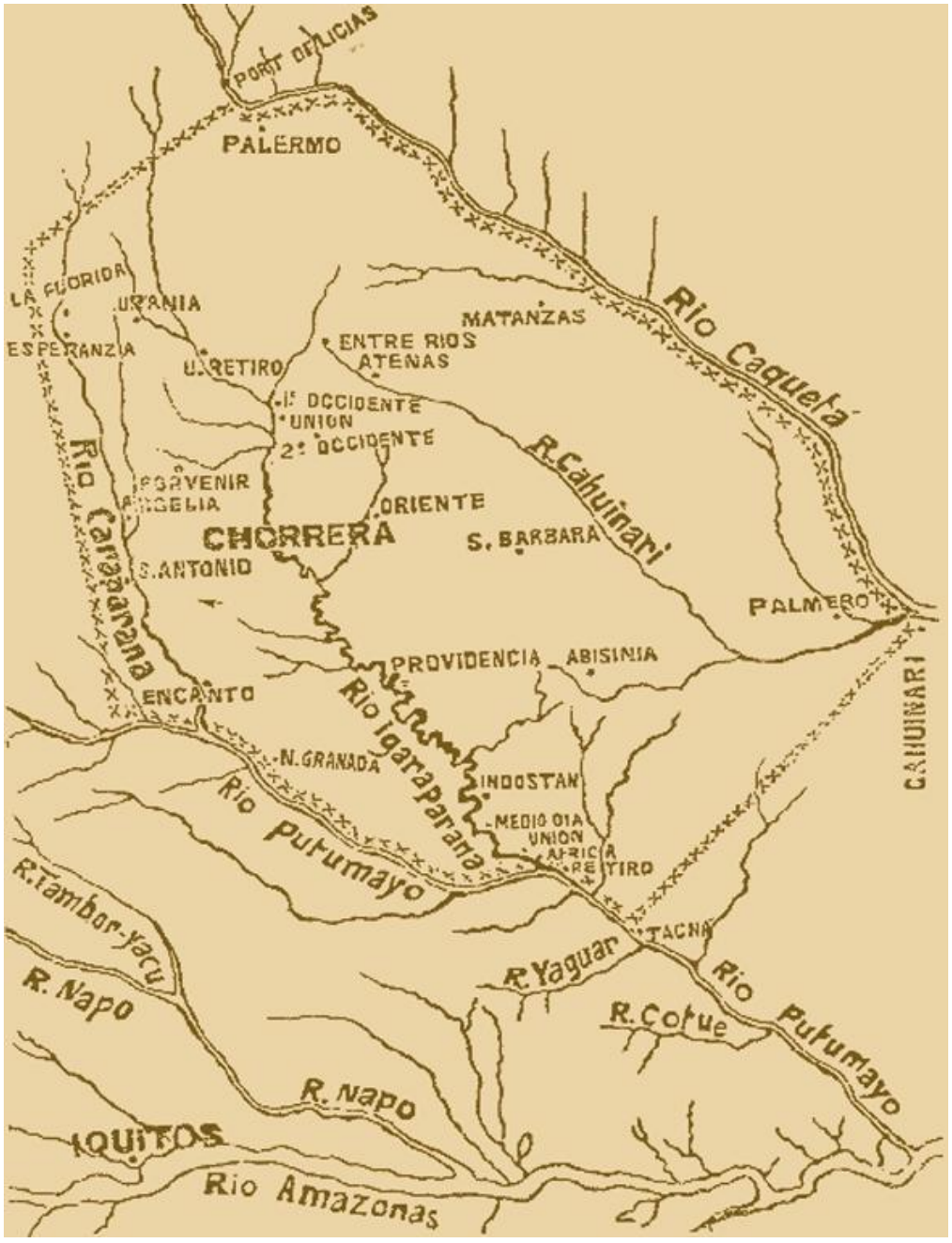


Figura 2 - ***Principales secciones caucheras de la Casa Arana*****. (N. Thomson, El libro rojo del Putumayo. Bogotá, 1913) in** ***Imaginario e imágenes de la época del caucho: Los sucesos del Putumayo di Alberto Chirif Manuel Cornejo Chaparro*****, p. 8.**

1.1.1. Il ceppo etnolinguistico Uitoto

Di seguito si tenterà di delineare una possibile matrice linguistica comune, al fine di comprendere meglio la suddivisione dei diversi gruppi etnici spesso ricondotti, a volte anche erroneamente, sotto la denominazione "Uitoto". Senza addentrarsi troppo in studi fonetici – ampiamente affrontati dall'antropologo Konrad Theodor Preuss, che all'inizio del XX secolo condusse ricerche sul campo tra le comunità Uitoto della Colombia – è importante sottolineare come tali classificazioni siano state oggetto di successive revisioni e interpretazioni. Ancora oggi il dibattito è estremamente complesso e rimane aperto; esiste, tuttavia, un punto di convergenza tra gli antropologi, ovvero il riconoscimento del fatto che nessuna società sia completamente autonoma o autosufficiente[37]. In relazione agli Uitoto, sembra che questa interconnessione globale abbia origine dall'espansione mercantile. La lingua uitoto è stata associata, fino all'inizio del XX secolo, alla famiglia caribe, finché l'etnologo Theodor Koch-Grunberg (1906)[38] propose di considerarla come un gruppo linguistico indipendente, avanzando l'ipotesi di una possibile relazione con i gruppi *orejón e miraña carapana-tapuyo*. Nel 1948 Julian Steward classificò le "*Witotoan tribes"* nel volume *Handbook of South American Indians*[39] includendo in questo ceppo: Uitoto, Bora, Ocaina, Muinane, Nonuya, Resigaro e gli Andoque. Tale teoria venne tuttavia messa in discussione in breve tempo, dimostrando che, almeno per quanto riguarda gli Andoque, si trattava di un ceppo linguistico completamente differente. Nel 1953 Paul Rivet e Robert de Wavrin[40] segnalarono una parentela tra Uitoto, Nonuya e Ocaina, classificazione che per moltissimo tempo è stata la più accreditata. Nel 1987, invece, Joseph Greenberg[41] inserì la lingua uitoto nell'ampio gruppo *Ge-Pano-Carib* suggerendo nuovamente una possibile discendenza con il ceppo caribe. Un'altra associazione frequente è quella che riunisce sotto un unico gruppo *Witoto-Bora-Záparo*, distinto dal gruppo *Tupí-Guardaní*, a cui talvolta vengono collegati gli Uitoto. Anche in questo caso, però, diversi linguisti ritengono che tali gruppi debbano essere

[37] J. A. Echeverri, *The People of the Center of the World: A Study in Culture, History, and Orality in the Colombian Amazon*, cit., pp. 27-29.
[38] G. Petersen de Piñeros, *La lengua uitota en la obra de K. Th. Preuss: aspectos fonológicos y morfosintácticos*, Editorial Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1994, pp. 15-16.
[39] *Ivi*, p. 17.
[40] *Ibidem*.
[41] *Ivi*, p. 15.

considerati separati. Jürg Gasché[42] sostiene che classificare in modo convincente l'uitoto sia pressoché impossibile; tuttavia, evidenzia l'esistenza di diverse relazioni lessicali con l'ocaina. Eugene Minor e Dorothy Minor[43], missionari del *Summer Institute of Linguistics*, proposero una suddivisione della lingua in quattro principali dialetti: *minika, mika, nipode* e *búe*, classificazione sostenuta anche da Gasché. Nel tempo, il dibattito sembra però aver trovato una linea interpretativa comune: Andoque, Bora e Nonuya hanno basi linguistiche differenti da quelle degli Uitoto, pur esistendo forme di parentela linguistica, devono essere considerate lingue a sé stanti[44]. Dunque, il concetto di lingua uitoto risponde più a un'esigenza di classificazione operata dai linguisti, con l'obiettivo di indicare un insieme di varietà dialettali mutuamente intelligibili. È importante sottolineare che si tratta di parlate che dal punto di vista sociale e politico sono totalmente autonome. La stessa denominazione di "uitoto" presenta un'origine incerta che, come si è cercato di evidenziare, rimane a oggi aperta. Gli Uitoto si autodefiniscono *komini*, termine che significa "essere umani", contrapponendosi a *riama*, "antropofago", parola con cui designano l'uomo bianco e i loro nemici più accaniti, i Carijona. Attualmente la maggior parte degli Uitoto è bilingue: oltre alla lingua vernacolare, utilizzano lo spagnolo, che per le nuove generazioni è divenuto la lingua madre[45]. All'interno di questo quadro linguistico e culturale si inserisce l'organizzazione sociale del gruppo. Gli Uitoto sono infatti suddivisi in famiglie o clan, i cui nomi possono derivare da svariati elementi come: fiumi, animali, fenomeni naturali o da corpi celesti. Proprio per questa ragione esistono diversi clan, tra cui quello del Sole, dell'Aguaje[46] e della *Garza Blanca* al quale Rember Yahuarcani appartiene. Il termine "*Garza Blanca*", che significa "Airone Bianco", deriva dalla figura mitologica *Juma*, antenato mitico raffigurato con sembianze di uomo-airone[47].

[42] J. A. Echeverri, *The People of the Center of the World: A Study in Culture, History, and Orality in the Colombian Amazon*, cit., p. 289.
[43] *Ibidem*.
[44] *Ivi*, pp. 287-291.
[45] G. Petersen de Piñeros, *La lengua uitota en la obra de K. Th. Preuss: aspectos fonológicos y morfosintácticos*, cit., pp. 16-17.
[46] L'Aguaje è una pianta della famiglia delle Arecacee diffusa in Centro e Sud America.
[47] M. Missé, *Las culturas de la selva. Una mañana con Rember Yahuarcani*, in "CCCB", 2024, https://www.cccb.org/es/w/videos/las-culturas-de-la-selva [ultimo accesso 31 marzo 2026].

1.2 Radici culturali e formazione artistica

Rember *Comuillama* Yahuarcani nasce nel 1985[48] e appartiene al popolo indigeno *Uitoto,* del *Clan Áimeni* della *Garza Blanca* e il suo nome uitoto *Comuillama* significa "nato e cresciuto in questa terra"[49]. L'artista presenta una genealogia stratificata e complessa e per comprenderne al meglio le origini è utile considerare anche le biografie dei genitori e della nonna Marta López Pinedo. Tra queste figure, infatti, la nonna riveste un ruolo centrale, rappresentando un nodo fondamentale nella trasmissione della memoria orale Uitoto e configurandosi come vertice matriarcale di riferimento. Lo stesso artista parlando della propria famiglia, descrive la società come matriarcale, una realtà poco comune tra i gruppi indigeni della regione. Nell'intervista racconta come il genere di Marta abbia inizialmente costituito un problema per il bisnonno, il quale iniziò a tramandare i miti e le storie della cultura Uitoto a Marta molto più tardi rispetto a quanto avviene normalmente[50]. Si tratta, infatti, di una pratica inusuale poiché, per evitare la perdita della memoria orale, tali conoscenze vengono generalmente trasmesse fin dalla giovane età. Nonostante la volontà del padre, che avrebbe preferito un uomo come nuovo depositario della tradizione, Marta in quanto primogenita e come previsto dalla tradizione indigena, assume il compito di raccogliere e tramandare i miti. Marta López Pinedo nasce nel pieno del genocidio del caucciù e trascorre la propria giovinezza all'interno di diverse comunità indigene, tra cui Brillonuevo, Esperanza, Pucaurquillo e Isango sul fiume Ampiyacú[51]. È figlia di Gregorio López Montalván – il cui nome *aimeni* significava "piuma d'uccello" o "foglia di un albero" – appartenente agli Uitoto Aimeni del clan *Garza,* originario della zona di La Chorrera[52]. La madre, Josefina Pinedo, che diventa *Safiango* in uitoto (fiore), era Nonuya del clan de *Achiote*[53]. Nell'intervista rilasciata al Museum of

[48] È importante sottolineare come le fonti relative all'anno di nascita dell'artista siano discrepanti: alcuni documenti riportano il 1984, altri il 1986. In questa ricerca si è scelto di adottare il 1985, in quanto indicato come data più probabile dalla maggior parte delle fonti consultate. Tale incertezza non appare casuale, ma riflette le tradizioni indigene per le quali il compleanno non viene celebrato.
[49] G. Landolt, *El ojo que cuenta: mitos y costumbres de la Amazonía indígena, ilustrados por su gente. Rember Yahuarcani y Santiago Yahuarcani*, IKAM, Lima, 2005, p. 58.
[50] Si veda l'Appendice A.
[51] Rember Yahuarcani, *Sulle Origini della Gente Airone Bianco*, cit., p. 119.
[52] A. Chirif, *Después del Caucho*, cit., p. 320.
[53] *Ibidem*.

Modern Art di New York[54], il figlio di Marta, Santiago Yahuarcani, ricorda che suo nonno materno era un "*curandero"*, ossia un "guaritore", una figura molto diffusa tra gli Uitoto. Questa pratica è strettamente legata al sapere sciamanico e si traduce spesso nell'utilizzo di piante medicinali, le cui proprietà sono conosciute in modo approfondito dagli sciamani. Il sapere è trasmesso ereditariamente tanto che anche Marta fu sciamana a sua volta come il padre.

> Mi abuelo era curandero. La mayoría de las personas mayores eran curanderos porque llega un momento cuando, según dicen nuestras costumbres, tienes que aprender el chamanismo. Porque tú ya vas a tener hijos, y vas a ser tú el único responsable del cuidado de toda tu familia[5556].

Marta si stanzia successivamente in modo definitivo a Pebas, nella regione di Loreto, insieme al marito, appartenente alla comunità *Cocama*[57] del "*Clan Jaguar"*[58], dove la famiglia Yahuarcani risiede ancora oggi. Il padre di Rember Yahuarcani, Santiago, nasce a Pucaurquillo, località in cui si stanziarono Uitoto, Bora e Ocaina dopo le migrazioni del Putumayo, nel distretto di Pebas. Pucaurquillo si trova a un'ora e mezza di canoa da Pebas e otto ore di motoscafo da Iquitos[59]. Leader del Clan Uitoto e Bora, Santiago è pittore, artigiano e scultore autodidatta[60]. Come accade anche nella pittura del figlio, le sue opere non derivano dalla tradizione artistica occidentale, ma si fondano sui racconti tramandati dai suoi antenati, sul sapere legato alle piante medicinali e su una forte dimensione anticoloniale e politica, con particolare attenzione alla rappresentazione del periodo del caucciù. Un esempio significativo di questa tipologia di arte è rappresentato dalla serie pittorica *Castigos del caucho*[61]: in questo

---

[54] S. Yahuarcani, H. Ramos, *Mientras que el Amazonas se reduce, el mensaje se hace más fuerte*, in "MoMA Magazine", 18 dicembre 2024, https://www.moma.org/magazine/articles/1163 [ultimo accesso 19 marzo 2026].
[55] *Ibidem*.
[56] "Mio nonno era un guaritore. La stragrande maggioranza degli anziani erano guaritori, questo perché arriva un momento, secondo le nostre usanze, nel quale si deve apprendere lo sciamanismo. Questo perché quando avrai dei figli, sarai tu l'unico responsabile della tutela di tutta la famiglia".
[57] I *Cocama o Kokama* sono un gruppo etnico del Brasile, del Perù, della Colombia e del Venezuela, anche se buona parte dei discendenti oggigiorno sono situati nell'attuale confine tra Perù e Colombia.
[58] R. Yahuarcani, *El Sueño Buinaima*, AECID, Lima, (2015), p. 54.
[59] M. Yllia Miranda, *Transformación e identidad en la estética amazónica. La pintura sobre llanchama del artista bora Víctor Churay Roque*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2011, pp. 17-18.
[60] Kadist, *Santiago Yahuarcani*, *Castigos del Caucho*, in "KADIST" (2017), https://kadist.org/work/castigos-del-caucho/, [ultimo accesso 22 aprile 2026].
[61] *Ibidem*.

ciclo l'artista raffigura le atrocità commesse ai danni degli Uitoto e la distruzione della foresta pluviale durante il periodo di estrazione della gomma (Fig.3). Sul versante materno la madre, Nereida López Gutierrez, ha origini brasiliane[62]. La bisnonna, Ana Da Silva, proveniva infatti dall'area amazzonica del Brasile facente parte del Clan *Kukama*, mentre il bisnonno era uno stregone considerato di cattiva fama del Clan *Tikuna* che, come tramandato in ambito familiare, sarebbe stato indotto a commettere suicidio[63]. Anche la madre è attiva in ambito artistico, sebbene la sua produzione sia maggiormente legata all'artigianato, con una particolare predilezione per la realizzazione di maschere, collane e ceramiche tipiche della tradizione uitoto. Rember Yahuarcani nasce dunque in un ambiente estremamente stimolante dal punto di vista creativo. Pur non avendo ricevuto una formazione accademica tradizionale, si avvicina all'arte grazie all'influenza dei genitori. Come egli stesso racconta, nelle famiglie indigene ogni membro è chiamato a contribuire secondo le proprie capacità, affermando ironicamente che probabilmente dipingere era l'unica qualità che possedeva[64]. Fin dalla giovane età realizza collane, maschere e ceramiche destinate ai turisti di passaggio nel villaggio, sviluppando così una prima forma di espressione artistica legata al contesto locale. Il vero cambio di rotta avviene però nel 2003, quando l'artista si trasferisce definitivamente a Lima, dando inizio alla propria carriera e a una ricerca artistica sempre più personale.

[62] G. Landolt, *El ojo que cuenta: mitos y costumbres de la Amazonía indígena, ilustrados por su gente*, cit., p. 58.
[63] *Ibidem*.
[64] Si veda l'Appendice A.



Figura 3 – Santiago Yahuarcani, Castigos del Caucho, 2017. Tinture naturali e pittura su corteccia vegetale, serie di dieci disegni, 42 × 52 cm. In KADIST, https://kadist.org/work/castigos-del-caucho/ [ultimo accesso 22 aprile 2026].

1.3 Prime opere e riconoscimento internazionale: dal costumbrismo alla pittura mitologica

Le prime opere pittoriche di Rember Yahuarcani nascono in collaborazione con il padre: Santiago si occupava prevalentemente della rappresentazione delle figure, mentre Yahuarcani curava gli elementi legati alla fauna e alla flora[65]. Tale sodalizio trova una prima espressione pubblica nella mostra collettiva a Lima del 2003, *La Serpiente de Agua, la Vida Indígena en la Amazonia (*Serpente di acqua, la Vita Indigena nell'Amazzonia*),* ospitata presso la *Desamparados Cultural Station* e curata da Gredna Landolt e Alexander Surrallés[66]. Il titolo della mostra non è casuale, ma richiama la forma del fiume Putumayo, comunemente descritta come quella di un serpente d'acqua. Si introduce così un tema centrale per le popolazioni indigene: il Putumayo non rappresenta soltanto uno spazio geografico, ma un'entità viva abitata da spiriti. La mostra costituisce una delle prime esposizioni di rilievo dedicate all'arte e alla cultura indigena amazzonica, curata con il supporto di organizzazioni indigene, tra cui AIDESEP, con l'obiettivo di valorizzare e rendere visibili le molteplici forme d'arte delle popolazioni amazzoniche[67]. In questa occasione, l'artista presenta una selezione di lavori iniziali ancora fortemente legati a una dimensione artigianale, che segnano il suo ingresso nel circuito artistico di Lima. Le prime opere pittoriche autonome di Rember Yahuarcani risalgono al 2004, anno in cui realizza la sua prima mostra personale, *Lágrimas del Piri Piri* (Lacrime del Piri Piri) presso la *Biblioteca Nacional* nella capitale peruviana.

> Ahí se genera un encuentro clave[68]: la directora de Patrimonio Inmaterial de la Biblioteca Nacional ve la llanchama que yo llevé, un tejido vegetal obtenido de la corteza del renaco que yo uso como lienzo, y se sorprende. Me invita a conocer la Biblioteca y me propone hacer una muestra ahí. Yo acepté, y en septiembre de 2004 inauguramos mi primera muestra individual en la Biblioteca Nacional[6970].

---

[65] Si veda l'Appendice A.
[66] G. Borea, R. Yahuarcani, *Amazonian Waterway, Amazonian Water-Worlds*, in *Amazonian Waterways*, Routledge, Taylor & Francis Group, Abingdon, 2020, p. 111.
[67] *Ivi*, pp. 112-113.
[68] Qui Yahuarcani si riferisce alla mostra avvenuta l'anno prima a Lima, dove conosce la direttrice.
[69] Art in Latin America, *In the Studio with: Rember Yahuarcani*, *intervista a Rember Yahuarcani*, in "Art in Latin America", 27 febbraio 2026; https://www.artinlatam.com/p/in-the-studio-with-rember-yahuarcani [ultimo accesso 16 luglio 2026].
[70] "È in quel momento che avviene un incontro decisivo: la direttrice del Patrimonio Immateriale della Biblioteca Nazionale vede la *llanchama* che avevo portato, un tessuto vegetale ottenuto dalla corteccia del *renaco* che utilizzo come tela, e ne rimane sorpresa. Mi invita a visitare la Biblioteca e mi propone di realizzare lì una mostra. Accetto e, nel settembre del 2004, inauguriamo la mia prima mostra personale presso la Biblioteca Nazionale".

Tali opere sono caratterizzate da uno stile di tipo costumbrista, fortemente legato agli usi e costumi della cultura Uitoto. Nell'opera "*Preparación de la coca"* (Fig.4) l'artista raffigura alcune donne durante la lavorazione della coca, pianta sacra utilizzata dalle popolazioni amazzoniche durante i rituali[71]. In altre opere come "*La fiesta del Pijuayo*"[72] (Fig.5), egli rappresenta una delle festività sacre di questa popolazione, durante la quale viene reso omaggio al dio creatore Buinaima per il dono del frutto pijuayo. Le celebrazioni degli Uitoto, come della stragrande maggioranza degli indigeni, sono tutte di origine religiosa[73]. I preparativi per la festa iniziano diversi mesi prima e comprendono la preparazione di numerose pietanze tradizionali, tra cui yucca[74], *casabe*[75]*, cahuana*[76] e diverse tipologie di selvaggina. Le donne si occupano della realizzazione delle pietanze, mentre gli uomini della caccia; questi ultimi, inoltre, fanno uso rituale del tabacco e della coca[77]. Il capo villaggio, per invitare altri gruppi, spedisce l'*ampiri,* una pasta di tabacco usata nei contesti cerimoniali, avvolto nella foglia di *shapaja*. L'a*mpiri* si ottiene dalla corteccia della *cumala* o *úcue*, che viene macinata e sottoposta a una lunga lavorazione, cuocendola fino a ottenere una sostanza densa, simile a una marmellata di colore marrone e dal sapore molto intenso e piccante. Questa preparazione viene poi mescolata con l'essenza di tabacco tostato, dando origine all'*ampiri*. Tale pasta ha un effetto allucinogeno e per tale ragione viene utilizzata anche in ambito medico-rituale[78]. La festa ha inizio al suono dei tamburi chiamati *manguaré*, strumenti suonati per richiamare i gruppi vicini in occasione delle feste[79]. Questi tamburi vengono suonati secondo un linguaggio codificato,

---

[71] R. Yahuarcani, *El sueño de Buinaima*, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), Madrid, 2015, p. 11.
[72] G. Landolt, *El ojo que cuenta: mitos y costumbres de la Amazonía indígena, ilustrados por su gente*, cit., p. 43.
[73] T. Preuss, *Religión y mitología de los Uitotos: recopilación de textos y observaciones efectuadas en una tribu indígena de Colombia, Suramérica*, trad. di R. Castañeda Nieto, G. Petersen de Piñeros ed E. Becerra (Bigídima), Editorial Universidad Nacional, Instituto Colombiano de Antropología – Colcultura, Corporación Colombiana para la Amazonia Araracuara, Santafé de Bogotá, 1994, pp. 215-216.
[74] Alimento fondamentale nella cultura Uitoto. Dalla sua lavorazione si ottiene una massa fibrosa utilizzata per la *cahuana e* l'*Ají Negro*, una salsa ricavata dal *tucupí*, il succo estratto dalla manioca amara.
[75] Il *casabe* è una sorta di grande tortilla consumata come pane.
[76] La *cahuana* è una bevanda ottenuta dall'amido della yucca amara.
[77] G. Landolt, *El ojo que cuenta: mitos y costumbres de la Amazonía indígena, ilustrados por su gente*, cit., p. 43.
[78] *Ibidem*.
[79] R. Yahuarcani, *El sueño de Buinaima*, cit., p. 41.

comprensibile soltanto da coloro che ne conoscono il sistema sonoro. In accordo con il principio, diffuso nella cosmologia Uitoto, secondo cui ogni elemento della natura possiede sempre una componente femminile e il proprio corrispettivo maschile, anche i tamburi sono concepiti in coppia: il tamburo maschile è di dimensioni maggiori, mentre quello femminile è più piccolo. Anche la loro procedura di preparazione è singolare:

> Para hacerlos, se cortan dos pedazos de tronco y se cavan con un hacha especial para vaciarlos por dentro. Después, se colocan brasas de carbón en el interior y se atizan, soplando con un carrizo hasta esculpir a fuego vivo sus entrañas. En el tambor hembra se graba la huella de un cuerpo de mujer, y en el macho, la huella de un cuerpo de varón[8081].

Al suono dei tamburi fanno la loro comparsa gli *jomas*, uomini che indossano il costume della scimmia bianca[82]. Il costume è realizzato in *llanchama,* una fibra vegetale ricavata dalla corteccia degli alberi e decorato con colori naturali che richiamano il manto del boa. Gli *jomas* sono solitamente interpretati da ragazzi giovani, poiché la danza, che richiama i movimenti tipici delle scimmie, risulta particolarmente faticosa. Di norma il gruppo è composto da sei o sette individui che danzano in fila, ciascuno afferrando la coda del precedente. Essi si accompagnano con il *b+go,* una pesante mazza di legno dal caratteristico colore rossastro. Nell'opera, gli *jomas* vengono rappresentati in procinto di entrare all'interno della *maloca*, la grande casa comunale visibile sullo sfondo a sinistra, dove compiono una serie di malefatte – come rovesciare il cibo, tagliare le amache e creare disordine – per poi fare ritorno al monte da cui provengono. Accanto agli *jomas*, arrivano anche i *pijuayo* (Fig.6), personaggi interpretati sia da uomini che da donne. Le loro maschere, realizzate con corteccia arborea, presentano una forma ovale leggermente allungata e una colorazione tendente al marrone. Sulla sommità sono applicati elementi che simulano capelli, ottenuti dai germogli della palma di aguaje. Ogni maschera è caratterizzata da una

[80] *Ivi*, p. 43.
[81] "Per realizzarli, si tagliano due tronchi e li si scava con un'accetta apposita, svuotandoli all'interno. Successivamente, si introducono braci ardenti e si alimenta il fuoco soffiando attraverso una canna, fino a scolpire a fuoco vivo la cavità interna. Sul tamburo femmina viene inciso il profilo del corpo di una donna, mentre su quello maschile il profilo del corpo di un uomo".
[82] G. Landolt, *El ojo que cuenta: mitos y costumbres de la Amazonía indígena, ilustrados por su gente*, cit., pp. 46-47.

decorazione distintiva, spesso raffigurante animali – come, ad esempio, il pesce e il pappagallo – che si nutrono del frutto del pijuayo e dei suoi fiori. Sulla fronte è presente un elemento rotondo realizzato con resina naturale di copale, al cui centro viene inserito il catrame. I *pijuayo*, inoltre, indossano un abito lungo fino ai piedi, anch'esso realizzato con i filamenti di aguaje e portano sempre con sé il *b+go* e un bastone di canna dotato di s*hacapa*, un sonaglio composto da semi. Secondo la tradizione, gli spiriti del pijuayo intervengono per ristabilire l'ordine durante la festa, vigilando sul corretto svolgimento della cerimonia. Successivamente si uniscono ai partecipanti, prendendo parte alle danze, consumando il cibo rituale e leccando l'*ampiri*. La festa continua tutta la notte, fino al mattino seguente, quando le varie comunità fanno ritorno ai propri villaggi[83].

[83] *Ibidem*.



***Figura 4 – Rember Yahuarcani*, *Preparación de la coca,* 2003. *Pigmenti naturali su llanchama,* 50 × 50 cm, collezione privata. In *El Sueño de Buinaima*, a cura di Rember Yahuarcani, 2015, p. 9.**



Figura 5 – Rember Yahuarcani, *La fiesta del Pijuayo*, 2004. Pigmenti naturali su llanchama, collezione privata; firmato e datato. In *El Ojo que cuenta: Mitos y costumbres de la Amazonia indígena, ilustrados por su gente*, 2004, p. 45.

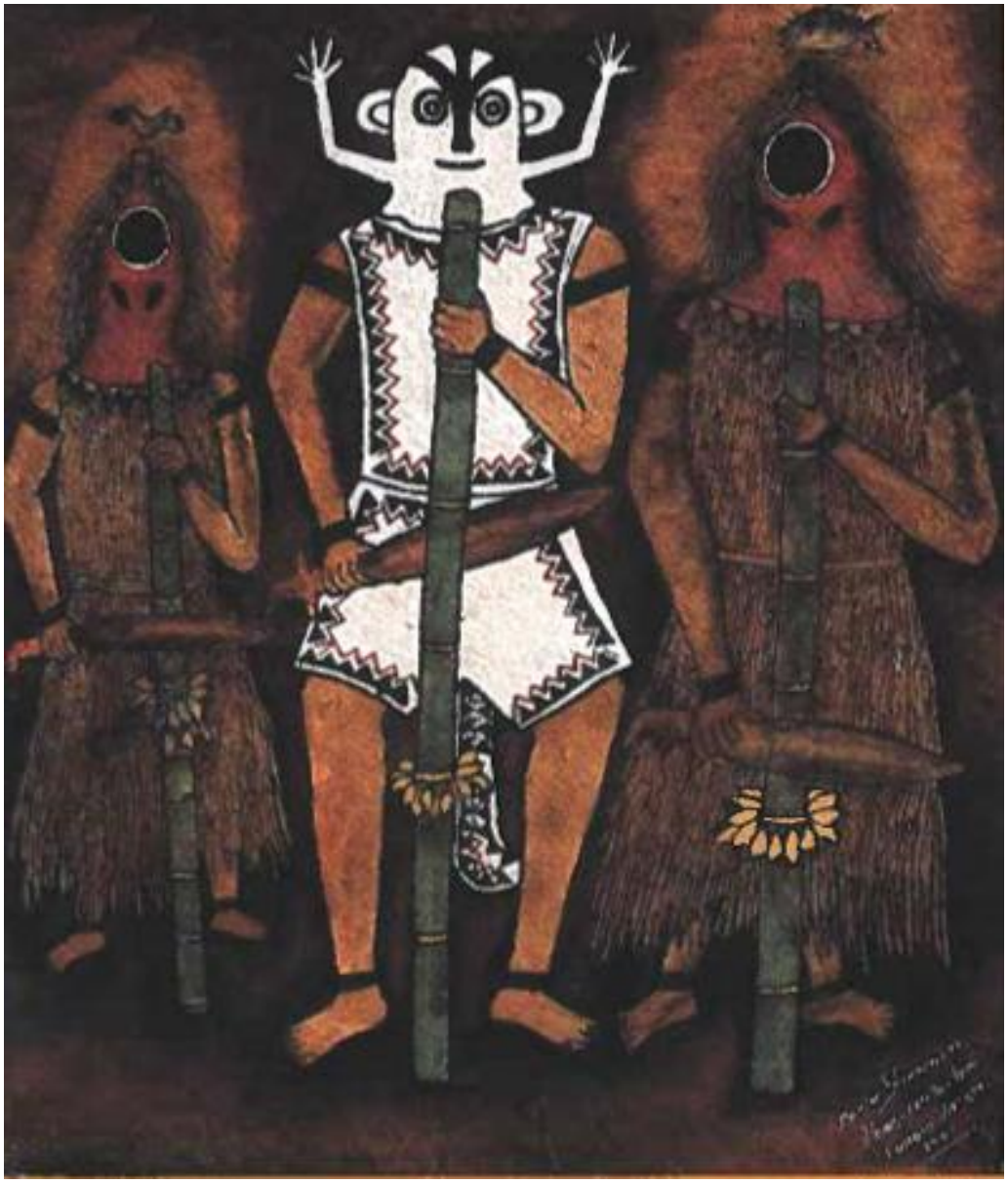


Figura 6 – Rember Yahuarcani, *Jomas y pijuayo*, 2004. Pigmenti naturali su llanchama, collezione privata; firmato e datato. In *El Ojo que cuenta: Mitos y costumbres de la Amazonia indígena, ilustrados por su gente*, 2004, p. 44.

All'interno del periodo costumbrista si possono individuare numerose opere di rilievo tra cui *"Llegada al baile*" (Fig.7), "*Extraccion y elaboracion de la llanchama"* (Fig.8) che, come suggerisce il titolo, rappresenta il processo di estrazione della corteccia – tecnica che verrà approfondita nel corso dell'elaborato – e "*Sesión de ampiri de cumala*"[84] (Fig.9), nella quale viene rappresentato il ciclo rituale, allucinogeno e curativo legato all'uso dell*'ampiri*. In quest'opera, al centro della composizione, è rappresentata una donna distesa su un supporto di *llanchama*, affiancata da un uomo in procinto di assumere *l'ampiri*; entrambi pronti ad avviare la sessione curativa. La donna appare dolente – come suggerisce il gesto della mano con cui si tocca l'addome – ed è probabilmente vittima di un maleficio. Attorno a loro si dispongono diversi individui che accompagnano il rito, tra cui spicca la figura dell'*aima*, il curatore, collocato di fronte alla paziente, riconoscibile grazie alla presenza della ciotola di *ampiri* e ad altri oggetti rituali. In alto sulla destra, compaiono tre figure blu identificabili come gli spiriti degli antenati, chiamati *usumac+,* invocati dall'*aima* per proteggere i partecipanti durante la sessione dagli spiriti maligni[85].

Il colore giallo che domina lo sfondo simboleggia il potere degli spiriti, concepito come una forza ambivalente capace di produrre sia effetti benefici sia dannosi. Una delle figure spirituali regge tre grandi pietre nere, attraverso le quali genera lampi e tuoni con l'intento di intimidire le entità maligne, associate ad altri stregoni. Al contempo, indica con il dito lo stregone che ha recato danno ai due personaggi. Tale visione risulta accessibile unicamente all'*aima*, poiché durante lo stato allucinatorio gli altri individui non sono in grado di percepirla. Dal dito dell'essere ultraterreno si irradia una luce gialla che permette di individuare lo spirito maligno. Tutte le entità hanno il dovere di contribuire a proteggere i partecipanti: il boa dell'acqua conferisce potere all'*aima* attraverso le bolle, mentre lo spirito dalle sembianze di una grande lucertola – chiamata *g+g+na* che significa *"*suono forte" – trasmette energia al curatore mediante lingue di fuoco.

Nella parte superiore centrale, è raffigurato un uomo con le braccia piegate sulle ginocchia, nella posizione tipica del pensatore: colto da uno stato allucinatorio, immagina una *maloca* popolata dai suoi antenati. È proprio attraverso questa

[84] *Ivi*, p. 53.
[85] *Ivi*, p. 55.

esperienza visionaria che acquisisce la conoscenza delle tradizioni ancestrali, divenendo un tramite per la loro trasmissione all'interno del villaggio. Un altro individuo osserva lo spirito dei propri avi che sorregge il mondo, sostenuto a sua volta dalla *raya-mama* (madre manta). Secondo la tradizione i movimenti della manta sarebbero all'origine dei terremoti. In prossimità della figura *dell'aima* è raffigurato un uomo che precipita nel vuoto e viene inghiottito dalla terra, rappresentata come una forma semicircolare simile a una mezzaluna, dotata di quattro grandi artigli o molari. Al tempo stesso, il suo corpo viene avvolto dallo spirito della lucertola, che lo trascina verso il basso, motivo per cui il volto dell'uomo appare deformato in un urlo. Nella parte opposta del dipinto compare un altro individuo in procinto di cadere e nella sua visione il mondo si sgretola e si dissolve in frammenti. Nella parte inferiore della composizione, invece, è rappresentata una figura con arti incatenati dal cui petto si dipanano filamenti simili ad ali. Questa immagine rimanda a una credenza secondo cui, in passato, gli stregoni erano in grado di catturare le anime di altri stregoni malvagi, imprigionandole in una sorta di gabbia e impedendo loro di riappropriarsi del proprio corpo umano, condannandole alla morte. Accanto a questa figura compare uno spirito caratterizzato da una testa di serpenti, senza bocca e da braccia formate anch'esse da serpenti, i quali emanano potere attraverso gli occhi e le bocche. Si tratta dello spirito della madre dell'albero *cumala, Úcue-mama*[86]. Le entità ibride degli uomini-pipistrelli, chiamati *llini*, e degli uomini-uccello, *suisui*, rappresentano invece forze maligne che tentano di interrompere la sessione rituale. L'intero quadro è dominato da elementi naturali e creature animali – millepiedi, grilli e api – che osservano il processo, mentre stelle gialle e rosse contribuiscono a definire uno spazio visivo carico di energia simbolica. Agli angoli del dipinto sono collocati spiriti di colore marrone con macchie nere, i *tununiai,* identificati come rospi velenosi. Al contrario, le figure antropomorfe di colore nero caratterizzate da lunghe lingue rosse, denominate *sinchirumichi*, entrano nella sessione danzando e aiutano a mantenere la concentrazione durante il rito. I capi del villaggio, soprattutto quelli più anziani, assumono coca e *ampiri* durante le sessioni notturne, entrando in comunicazione con gli spiriti degli antenati, acquisendo conoscenza e memoria[87].

[86] *Ivi*, p. 56.
[87] *Ivi*, p. 57.

Le prime opere di Yahuarcani sono accomunate da una marcata bidimensionalità delle figure, che appaiono stilizzate e caratterizzate da tonalità terrose. Tra queste si colloca anche "*La cosmovisión femenina*", realizzata nel 2006 (Fig.10), che presenta evidenti richiami a una fotografia delle popolazioni ocaina e bora (Fig.11), in cui sono raffigurate figure femminili simili a quelle rappresentate da Rember Yahuarcani[88]. Questo confronto consente di comprendere come i temi ricorrenti di questa fase siano ancora fortemente legati alla rappresentazione della vita quotidiana della comunità indigena. Nel 2007, l'artista inaugura la mostra "*Los Hombres del Cielo*" (Gli uomini del Cielo) presso il *Museo de arte di San Marcos*, un'esposizione che si configura come un percorso attraverso il grande mito della creazione[89]. In questa occasione emerge con maggiore evidenza l'interesse per la dimensione mitologica e cosmologica, interesse che nel 2008 conduce progressivamente all'abbandono di uno stile di matrice costumbrista a favore di una ricerca più personale e consapevole, profondamente legata alla cosmologia Uitoto. Nello stesso anno vince la II Biennale Intercontinentale d'arte indigena tenutasi a Quito in Ecuador. Nel 2010, a Lima, si aggiudica dapprima il Concorso Nazionale di Letteratura Infantile e Giovanile "*Carlota Carvallo de Núñez*" e successivamente il IX Concorso Nazionale di Pittura del Banco Centrale di Riserva. Pubblica, con la partecipazione di sua nonna Marta, diversi libri illustrati legati alla tradizione Uitoto tra cui *El sueño de Buinaima, Fidoma y el bosque de estrellas, Las aves y sus colores e El verano y la lluvia*[90]. In qualità di attivista collabora inoltre con riviste e periodici, contribuendo alla diffusione e alla valorizzazione della condizione indigena peruviana[91]. Dal 2018 al 2019, l'artista si afferma sul panorama internazionale esponendo inizialmente in Cina con una serie di mostre a Pechino tra cui: *Indigenous Uitotos, 10,000 Years in the Amazonian* (Uitoto indigeni, 10.000 anni in Amazzonia) presso *Art Space Inspirado, China Gods of the Amazon* (Divinità dell'Amazzonia in Cina) *al Shangyuan Modern Art Museum, Cuando los Animales eran Personas* (Quando gli animali erano persone) presso

[88] M. E. Yllia, *De la maloca a la galería: la pintura sobre llanchama de los boras y huitotos de la Amazonía peruana*, in *Arte, historia y cultura. Nuevas perspectivas de investigación*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2017, pp. 101-103.
[89] KOTARO NUKAGA, *Rember Yahuarcani*, https://kotaronukaga.com/en/artist/rember_yahuarcani/ [ultimo accesso 28 maggio 2026].
[90] Il sogno di Buinaima, Fidoma e il bosco delle stelle, Gli uccelli e i suoi colori e L'estate e la pioggia.
[91] KOTARO NUKAGA, *Rember Yahuarcani*, cit., [ultimo accesso 28 maggio 2026].

l'Instituto Cervantes e China Paintings al Lladró Art Space. Nel 2019 partecipa inoltre all'8ª Biennale Internazionale d'Arte di Pechino. Nel 2023 cura le esposizioni *La CANOA, Melodías Desde el Río – Arte Indígena Contemporáneo* (*La CANOA, Melodie dal fiume – Arte indigena contemporanea*) presso il Centro Culturale dell'Università di Lima e *SHIMIBRO, el Hacedor del Sonido* (*SHIMIBRO, il creatore del suono*), tenutasi presso il Centro Culturale Inca Garcilaso de la Vega, sempre a Lima[92]. Un ulteriore consolidamento del suo percorso internazionale si registra nel 2024, anno in cui partecipa alla Biennale di Venezia, *Foreigners Everywhere* (Stranieri Ovunque) tra gli artisti emergenti[93]. Nello stesso anno prende parte anche all'esposizione collettiva *"Amazonias: El futuro ancestral"* (Amazzonie: il futuro ancestrale) presso il *Centro de Cultura Contemporanea de Barcelona.* Sempre nel 2024 Yahuarcani espone in diversi contesti internazionali: dapprima in Italia presso Sala 1 al Centro Internazionale d'Arte Contemporanea a Roma[94]; successivamente in Giappone con la mostra *Myth in Motion* (Mito in movimento) alla galleria Kotaro Nukaga[95]; e infine in Argentina, con *JUMA. Preservar la memoria. Imaginar el futuro* (Juma. Preservare la memoria. Immaginare il futuro) presso il museo *MARCO*[96]. Nel 2025 inaugura la mostra a Londra "*Here Lives the Origin*" (Qui vive l'origine) presso la Josh Lilley Gallery[97]. Nei capitoli successivi verrà approfondita proprio questa fase della sua produzione, caratterizzata da una connessione sempre più marcata con la dimensione mitologica, attraverso un'analisi dei pigmenti e del simbolismo cromatico che permea la ricerca artistica di Yahuarcani.

---

[92] *Ibidem*.
[93] M. A. López, *Rember Yahuarcani*, in "Biennale Arte 2024", La Biennale di Venezia, 2024, https://www.labiennale.org/it/arte/2024/nucleo-contemporaneo/rember-yahuarcani [ultimo accesso 28 maggio 2026].
[94] Sala 1 – Centro Internazionale d'Arte Contemporanea, *Rember Yahuarcani. Ampiyacù. La terra dei miei antenati*, 2024, https://www.salauno.com/salauno_exhibitions/rember-yahuarcani/ [ultimo accesso 22 aprile 2026].
[95] Kotaro Nukaga, *Rember Yahuarcani History*, cit., [ultimo accesso 28 maggio 2026].
[96] MARCO – Museo de Arte Contemporáneo de La Boca, Fundación Tres Pinos, *Juma. Preservar la memoria. Imaginar el futuro*, in "MARCO", 2024, https://museomarco.org/exhibiciones/juma/ [ultimo accesso 28 maggio 2026].
[97] Josh Lilley Gallery, *Rember Yahuarcani. Here Lives the Origin*, in "Josh Lilley Gallery", 2025, https://joshlilleygallery.com/exhibitions/here-lives-the-origin [ultimo accesso 28 maggio 2026].

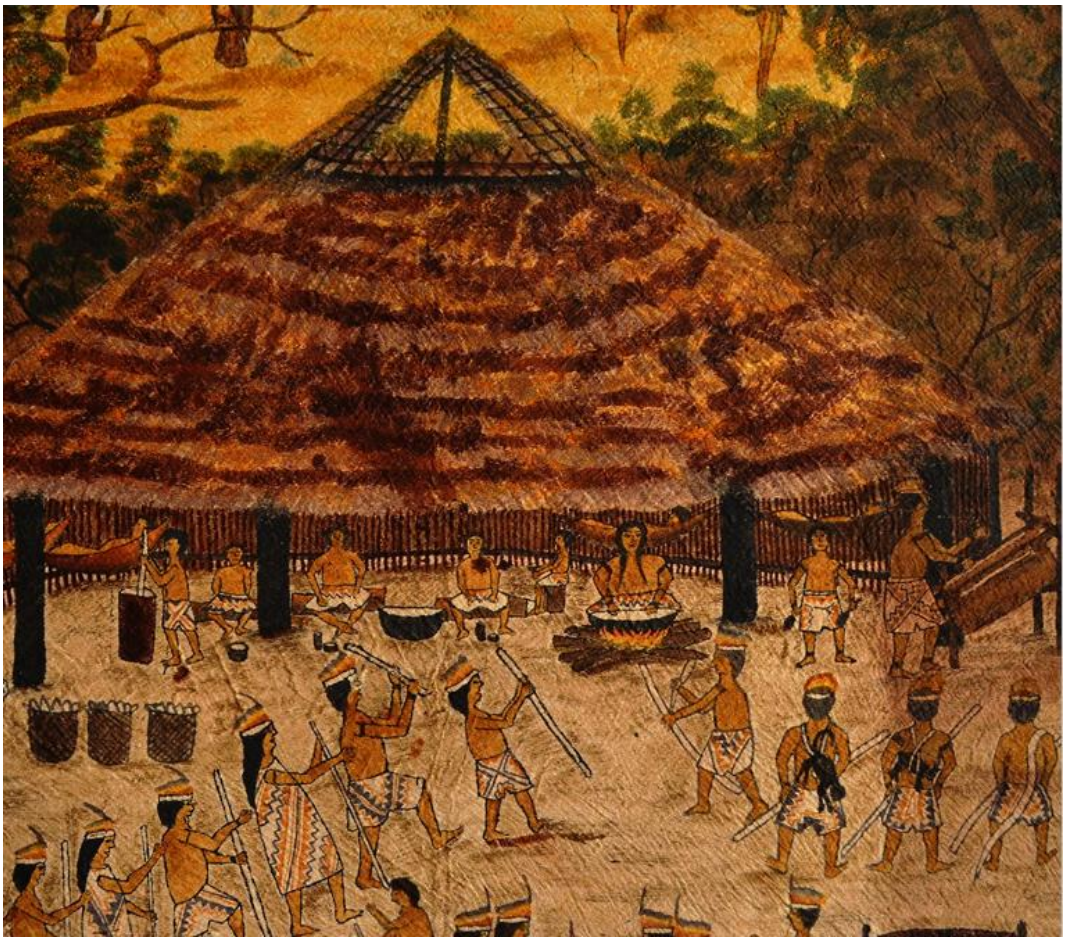


Figura 7 – Rember Yahuarcani, dettaglio di *Llegada al baile*, 2004. Pigmenti naturali su llanchama, 90 × 102 cm, collezione privata. In *El Sueño de Buinaima*, Rember Yahuarcani, 2015, p. 14.

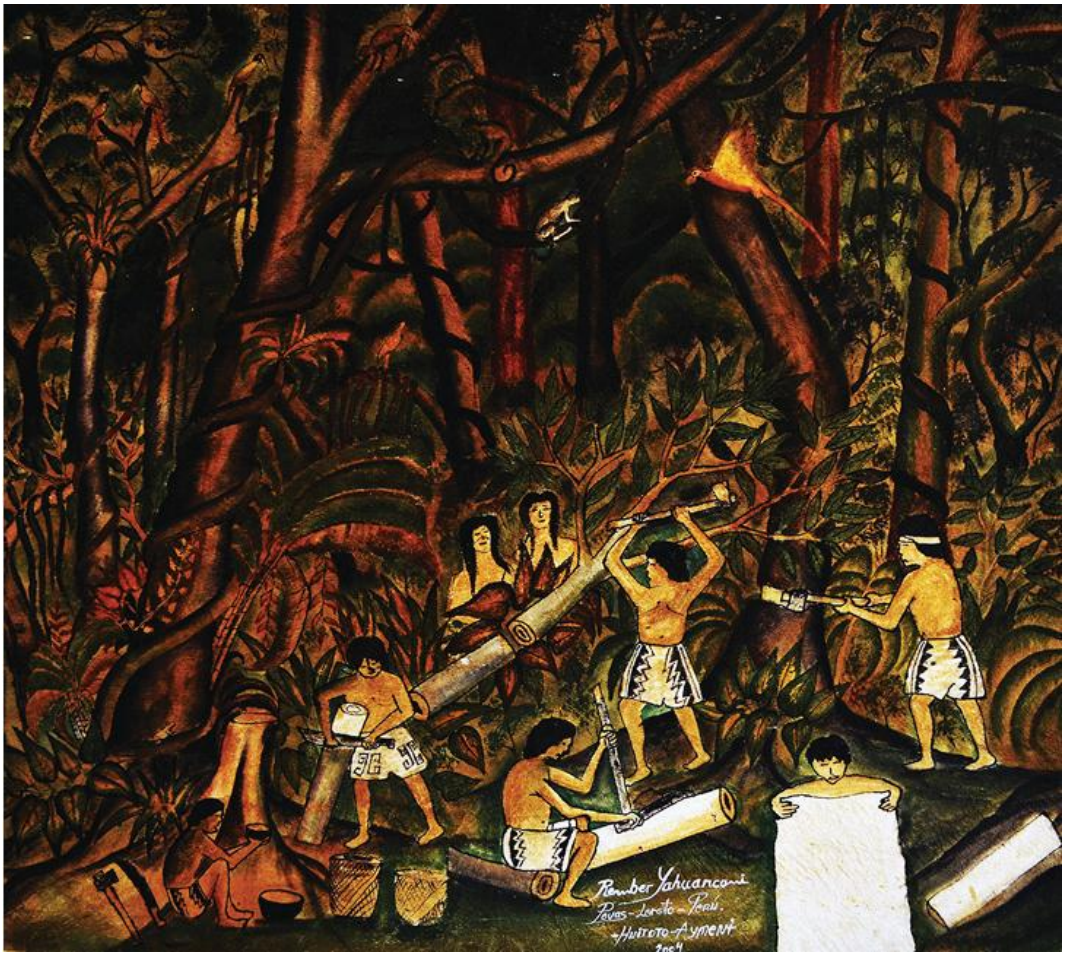


Figura 8 – Rember Yahuarcani, Extracción y elaboración de la llanchama, 2004, pigmenti naturali su llanchama, collezione privata; 86x96 cm; firmato e datato. In "Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane", 6 (2016), Rember Yahuarcani, Sulle origini della Gente Airone Bianco. https://riviste.unimi.it/index.php/tintas.



Figura 9 – Rember Yahuarcani, Sesión de ampiri de cumala, 2004, pigmenti naturali su llanchama, collezione privata. Firmato e datato. In *El Ojo que cuenta: Mitos y costumbres de la Amazonia indígena, ilustrados por su gente,* 2004, p. 54.



Figura 10 – Rember Yahuarcani, *La cosmovisión femenina*, 2006. Tecnica mista su llanchama, 90 x 100 cm, collezione Luisa E. Belaunde. In *M. E. Yllia Miranda, De la maloca a la galería: la pintura sobre llanchama de los boras y huitotos de la Amazonía peruana*, p. 102.

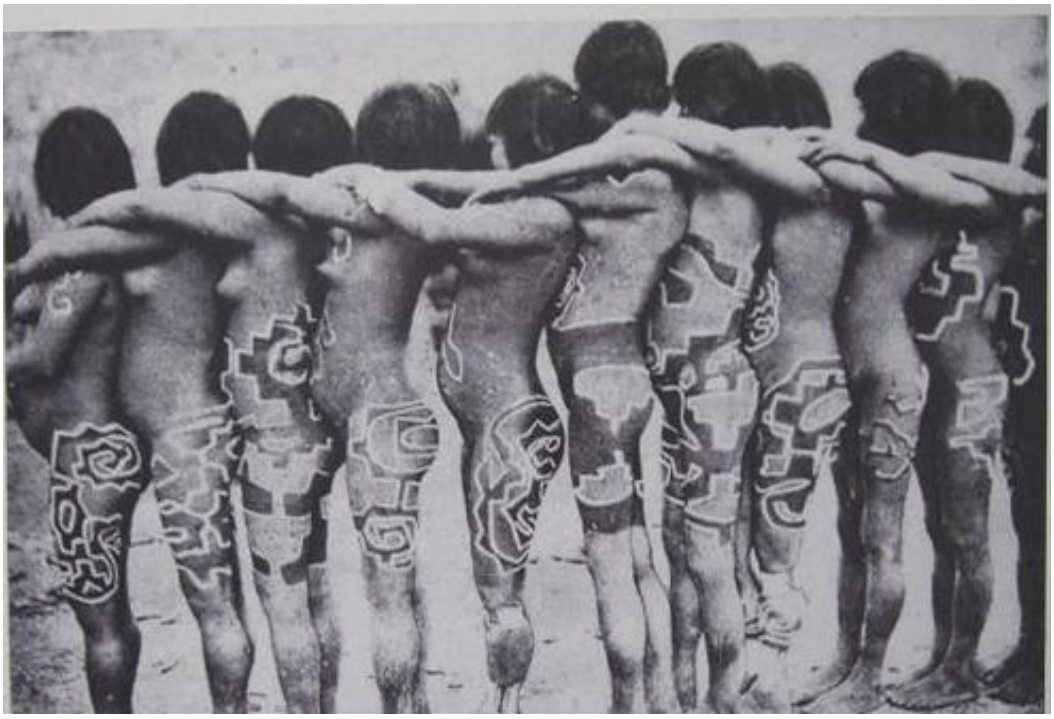


Figura 11 – Fotografia di Rodríguez Lira (1906), pubblicata da Rafael Girard, Mujeres en la región del Putumayo. 1958. In *De la maloca a la galería: La pintura sobre llanchama de los boras y huitotos de la Amazonía peruana a cura di María Eugenia Yllia*. p. 102.

Capitolo 2 – Materiali, tecniche e simbologia del colore

Prima di introdurre il tema del capitolo, è necessario soffermarsi su un aspetto fondamentale per comprendere e raccontare al meglio la poetica di Rember Yahuarcani. Come accade nella religione cattolica o in qualsiasi altro sistema religioso, anche per gli Uitoto, i miti e le narrazioni cosmologiche non costituiscono semplici racconti simbolici, ma realtà vive e concrete. Tenere presente questo aspetto risulta essenziale, poiché ogni elemento, colore e supporto impiegato dall'artista affonda le proprie radici nella cosmogonia uitoto. Si consideri, inoltre, che dello stesso mito esistono più versioni, essendo tali racconti tramandati oralmente. Tale prospettiva può entrare in contrasto con una visione prettamente occidentale, che tende spesso a interpretare l'arte attraverso rimandi iconografici e stilistici a esperienze artistiche passate. Per questo motivo, una lettura della sua produzione esclusivamente attraverso tale lente rischia di risultare riduttiva.

Alla luce di queste considerazioni, la presente sezione sarà dedicata all'analisi dei colori, dei supporti e del loro significato simbolico all'interno della ricerca artistica di Yahuarcani. L'attenzione verterà, in particolare, sull'evoluzione dei materiali e dei pigmenti impiegati nel corso della sua produzione pittorica, cercando di individuare le ragioni tecniche, stilistiche e simboliche che orientano la scelta di determinate tonalità rispetto ad altre. Verranno dapprima analizzati i racconti mitologici legati alla nascita del colore e il progressivo avvicinamento dell'autore a nuovi supporti. Infine, attraverso il confronto tra fonti scritte e testimonianze orali, si tenterà di ricostruire l'utilizzo dei principali pigmenti e coloranti naturali.

2.1 La nascita del colore nella cosmologia uitoto

Nella cosmologia uitoto ogni elemento trova la propria origine all'interno di un racconto mitico. Anche i colori non fanno eccezione. In principio il mondo è un luogo freddo e oscuro: esiste soltanto la notte priva di colori. Sarà Buinaima, il dio creatore per gli Uitoto, a introdurre le prime forme di vita e, soprattutto, la luce[98]. La luna non è ancora comparsa e la foresta è dominata dal nero. Tuttavia, non si tratta di un'oscurità priva di vita: la notte è abitata da serpenti, insetti, uccelli e anfibi che ne popolano

[98] Di Buinaima si parlerà più approfonditamente nel capitolo successivo.

incessantemente lo spazio. Questa concezione trova un preciso riscontro anche nella produzione dell'autore, nella quale il nero costituisce spesso il colore di fondo della composizione. L'artista lo utilizza come punto di partenza della creazione, evocando dunque la fase primordiale del mondo, sulla quale si stagliano progressivamente le figure, gli animali e gli spiriti attraverso il colore[99].

La nascita dei colori viene spiegata attraverso due principali narrazioni mitiche: il mito di *Jusiguna* e quello di *Fidoma*. *Jusiguna*, detto anche *el niño árbol* (il bambino albero), è il figlio di *Cuio-Buinaima* e della figlia del leader degli uitoto, *Monaya Jurama*[100]. *Cuio Buinaima* è una delle principali entità creatrici della cosmologia uitoto; il termine *cuio* significa "verme", appellativo che gli viene attribuito per la sua capacità di trasformarsi in verme durante il giorno e in essere umano durante la notte. La sua comparsa è legata a un periodo di grave carestia, quando gli Uitoto, privati della yucca da una donna[101] che desiderava tenerla esclusivamente per sé, rimangono senza nutrimento e iniziano a morire di fame. È in questo contesto che *Cuio Buinaima* interviene con l'intento di salvare il proprio popolo. *Monaya Jurama* consiglia quindi alla figlia di deporre il neonato su una palma di pijuayo e di coprirlo con una zucca essiccata, per tre giorni. Al suo ritorno, il bambino si era trasformato in una massa di yucca (Fig.12):

> Cuando la tierra estaba recién formada, los primeros habitantes no sabían qué cosas eran buenas para comer. Comían barro pensando que era todo lo que había. Hasta que un día, un niño árbol trajo las plantas cultivadas, las frutas y los peces. Se llamaba Jusiguna. Cuando nació, su madre lo dejó sobre la tierra tapado con una calabaza. Y cuando regresó a verlo al cabo del tercer día, encontró un árbol que le crecía del ombligo[102][103].

Monaya Jurama raccomanda alla figlia di mantenere segreta l'origine della yucca. Nonostante la promessa, il segreto trapela ben presto e le prime a venirne a conoscenza sono le formiche[104]. Queste iniziano a trasportare piccoli frammenti nei loro nidi,

---

[99] Si veda l'Appendice A.
[100] *Ibidem*.
[101] Questo spiega per gli uitoto come nasce l'egoismo.
[102] R. Yahuarcani, *El Sueño de Buinaima*, cit., p. 31.
[103] "Quando la terra era formata da poco tempo, i primi abitanti non sapevano quali alimenti erano buoni da mangiare. Si nutrivano di fango pensando che fosse l'unica fonte di sostentamento che esisteva. Fino a che un giorno, un bambino albero portò piante da coltivare, i frutti e i pesci. Si chiamava *Jusiguna*. Quando nacque, sua madre lo pose sopra la terra coperto con della zucca. E quando tornò per vederlo, al passare dei tre giorni, trovò un albero che gli cresceva dall'ombelico".
[104] Si veda l'Appendice A.

suscitando la curiosità degli altri esseri umani, i quali si interrogano sulla provenienza dell'alimento. L'artista invita però a non immaginare le formiche come semplici insetti, bensì come esseri ibridi, sospesi tra la dimensione umana e quella animale[105]. Nella sua visione esse sono dotate di capacità dialettiche, dialogano con gli umani e presentano sembianze antropomorfe, pur conservando le caratteristiche zampe dell'insetto. Dall'ombelico di *Jusiguna* inizia a crescere una *lupuna*, considerata l'albero più alto dell'intera Amazzonia. Parallelamente allo sviluppo dell'albero maturano anche i suoi frutti, che diventano nutrimento per gli uccelli, gli animali e per gli esseri umani. Secondo la narrazione mitica, nel tempo della creazione questa rappresentava l'unica fonte di nutrimento: non esistevano ancora altre specie vegetali o frutti, motivo per cui *Jusiguna* diviene il simbolo del sostentamento. In quanto figlio di *Cuio Buinaima* e nipote di *Monaya Jurama* possiede un sangue dai colori arcobaleno. Gli uccelli che si posano sui suoi rami utilizzano quel sangue per dipingere il proprio piumaggio, acquisendo così le caratteristiche cromatiche che ancora oggi li contraddistinguono. Attorno all'albero si forma inoltre un lago dai riflessi iridescenti, le cui acque contribuiscono a colorare gli animali che vi abitano. Con il passare del tempo la *lupuna* cresce fino a raggiungere dimensioni tali da rendere irraggiungibili i suoi frutti. Gli uomini chiedono quindi a *Monaya Jurama* il permesso di abbatterla e questi acconsente[106]. Durante il taglio del tronco le schegge che precipitano nell'acqua si convertono progressivamente in pesci di forme e colori più disparati (Fig.13). Quando infine l'albero cade, il corpo stesso di Jusiguna si muta in un fiume, dando origine al più grande corso d'acqua dell'Amazzonia[107]. I frutti, fino ad allora concentrati in un unico luogo, si disperdono nella foresta, trasformando l'albero nel simbolo dell'abbondanza. I primi a servirsi dei colori generati da *Jusiguna* sono gli uccelli[108]. Anche in questo caso egli invita a non immaginarli come semplici animali, ma come figure ibride, assimilabili a giovani uomini e donne che dipingono il proprio corpo per prepararsi alla festa annuale organizzata da *Jusinamui,* il corrispettivo

[105] Si veda l'Appendice A.
[106] R. Yahuarcani, *El Sueño de Buinaima*, cit., p. 38.
[107] *Ivi*, p. 39.
[108] Non è un caso che i primi a usufruire dei colori siano gli uccelli: essi utilizzavano l'albero come sede del proprio clan.

diavolo nella cultura Uitoto[109]. Come avviene tradizionalmente in occasione delle celebrazioni rituali, anche gli uccelli si preparano alla festa pitturando il proprio volto, quasi indossassero delle maschere[110].

La seconda versione della nascita dei colori parte sempre da un ragazzino di dieci o undici anni, *Fidoma*, figura particolarmente cara al pittore poiché incarna l'archetipo dell'artista viaggiatore, libero e ribelle[111]. Secondo il racconto, *Fidoma* è un giovane riluttante al lavoro: non ama dedicarsi alla chacra[112] e i suoi genitori si domandano come trascorra le proprie giornate. Un giorno il padre, esasperato dal fatto che ancora una volta il figlio non avesse adempito ai propri compiti, lo va a cercare e lo trova intento a dipingere dei tronchi. Utilizzando le terre colorate raccolte nella foresta comincia a sperimentare con i pigmenti, li mescola creando tonalità differenti. Dipinge i tronchi degli alberi, le farfalle di giallo e le foglie di vari colori. Il padre, furioso, decide dunque di cacciarlo di casa pronunciando una frase che assume il valore di una vera e propria profezia: "El papá le dice: 'te vas de la casa. No, te gusta trabajar, no te gusta ayudarnos. Vas a ir por el mundo pintando y la gente te va a conocer'"[113][114]. Quasi come un monito o una maledizione, gli lega sulla fronte una fascia di llanchama (Fig.14). Ha così inizio il lungo viaggio di *Fidoma* che vaga per il mondo esplorando le potenzialità cromatiche: utilizza frutti, terre colorate e, frantumando le pietre, ne ricava polveri pigmentate con cui dipinge gli animali direttamente con le proprie mani, diffondendo progressivamente i colori nel mondo. A tal proposito Yahuarcani racconta:

> Fidoma está pintando una mariposa. La pinta de amarillo, luego la suelta, la hace volar y él está feliz. Fidoma experimenta con hojas y frutos; busca tierras de

[109] Secondo la tradizione *Jusinamui* organizza ogni anno due o tre feste con il pretesto di maritare le figlie. In realtà, gli uomini che vi partecipano sono soltanto preda destinata a essere divorata, poiché *Jusinamui* è carnivoro.
[110] Si veda l'Appendice A.
[111] *Ibidem*.
[112] La chacra è il sistema tradizionale e millenario di coltivazione itinerante. Più che un semplice campo coltivato rappresenta un modello agroecologico circolare e olistico, basato sulla rotazione e sull'osservanza di specifici rituali. Nella tradizione uitoto la gestione della chacra viene insegnata fin dall'infanzia e costituisce una competenza fondamentale, tanto che il rifiuto di svolgere tale attività risulta socialmente inconcepibile. Tradizionalmente, questo sapere viene trasmesso ai figli maschi.
[113] Si veda l'Appendice A.
[114] "Il padre gli dice: Vattene di casa. Non ti piace lavorare o aiutarci. Quindi vai per il mondo dipingendo e fatti riconoscere dalla gente".

> colores, pinta a los animales y se va sobando con los pigmentos. Gracias a él recibimos los colores hasta ahora[115][116].

Nell'opera "*Fidoma el padre de la pintura*" (Fig.14), nella quale Yahuarcani rappresenta questo episodio del racconto, il padre di Fidoma assume le sembianze di un uomo-pesce e lo caccia da casa. Fidoma è riconoscibile proprio grazie alla fascia di *llanchama* di colore bianco citata poc'anzi. Inoltre, nel dipinto, compare un dettaglio particolarmente significativo: gli alberi raffigurati in secondo piano, sulla destra. Nel corso dell'intervista[117], l'autore ha spiegato di aver tratto ispirazione da un'opera osservata alla Biennale Arte del 2024. Si tratta molto probabilmente dell'installazione dell'artista indigeno Abel Rodríguez[118], il quale espose "*Sin título*" (Fig.15)[119], appartenente a una serie dedicata all'esplorazione tassonomica delle varietà arboree amazzoniche e alla rappresentazione delle loro differenti caratteristiche, e "*Centro el terreno que nunca se inunda*" (Fig.16), nella quale viene rappresentata una sezione della foresta pluviale amazzonica presentata in prospettiva bidimensionale. In quest'ultima composizione diverse specie vegetali convivono con animali ed elementi del paesaggio, mostrando il modo in cui piante e alberi si intrecciano dal punto biologico e cosmologico nella concezione della natura propria dei Nonuya e di altri gruppi indigeni[120]. Nonostante il chiaro richiamo alle opere di Rodríguez, emergono alcune differenze sostanziali. Il dipinto di Yahuarcani presenta colori più vividi, passaggi cromatici maggiormente sfumati e una più accentuata resa volumetrica. Per quanto concerne, invece, la rappresentazione degli alberi, le tonalità sembrano rispettare quelle utilizzate da Rodríguez, mantenendo una certa attenzione alla distinzione e alle caratteristiche delle diverse specie vegetali.

I miti appena descritti costituiscono un chiaro esempio di come la tradizione uitoto interpreti l'origine e la diffusione dei colori. Se, da un lato, il racconto di *Jusiguna* ne

---

[115] Si veda l'Appendice A.
[116] "Fidoma sta dipingendo una farfalla. La colora di giallo, poi la libera, la fa volare ed è felice. Fidoma sperimenta con le foglie e i frutti; cerca le terre colorate, dipinge gli animali e sfuma i pigmenti. Grazie a lui abbiamo ricevuto i colori fino ad ora".
[117] Si veda l'Appendice A.
[118] Abel Rodríguez, nome di origine Mogaje Guihu, nasce nel Dipartimento del Putumayo in Colombia e si forma come esperto botanico fra i Nonuya.
[119] E. Valdés, *Abel Rodríguez*, in "Biennale Arte", 2024, https://www.labiennale.org/it/arte/2024/nucleo-contemporaneo/abel-rodri%CC%81guez [ultimo accesso 28 maggio 2026].
[120] *Ibidem*.

esplica la nascita, dall'altro quello di Fidoma introduce la figura del pittore, colui che scopre, sperimenta e diffonde i pigmenti nel mondo. La gamma cromatica prediletta da Yahuarcani affonda dunque le proprie radici in queste narrazioni mitiche e si sviluppa in stretta relazione con esse. Nel corso della sua produzione, l'artista privilegia inizialmente tonalità calde e terrose, per poi orientarsi verso una tavolozza più fredda, dominata da blu, verdi e azzurri. Ancora una volta questa scelta stilistica trova fondamento nel racconto cosmologico. Oltre al mito di *Fidoma*, anche il racconto della formazione del cielo contribuisce a spiegare la ricorrenza delle tonalità azzurre e verdastre. Secondo la cosmologia uitoto esistono quattordici livelli: sette livelli celesti e sette livelli acquatici, ciascuno abitato da spiriti, divinità e demoni. Nel sesto cielo si trova la dimora di *Buinaima*, il creatore, sebbene egli non vi risieda stabilmente. Attorno alla sua casa si estende un giardino costituito esclusivamente da piante medicinali, luogo che la nonna dell'autore descriveva come destinato alle persone più virtuose: "Decía mi abuela que ahí van las personas más buenas"[121][122]. Questo spazio è caratterizzato dall'assenza di una distinzione tra giorno e notte: il sole non sorge mai e il cielo assume costantemente tonalità azzurre, celesti e turchesi. Non è un caso, dunque, che l'autore ricorra frequentemente a questa gamma cromatica nella propria produzione artistica. Come afferma egli stesso:

> Mi abuela decía que ese espacio era azul, de una tonalidad cercana al turquesa. Por eso muchos de mis personajes utilizan estos colores: pienso en este sexto cielo cuando los empleo[123][124].

Il settimo cielo, invece, è il luogo in cui dimora *Jusinamui*, il diavolo. Posto in modo speculare si colloca il settimo livello acquatico, dove è presente *Buinaima*, che osserva e protegge gli uomini dal basso. Per comprendere la rappresentazione di questo livello cosmologico risulta particolarmente significativa l'opera del padre di Yahuarcani, Santiago Yahuarcani, "*Aquí está caliente"* (Fig.17). In questo dipinto *Jusinamui* è raffigurato mentre arrostisce e divora gli uomini malvagi. Alcune figure alludono a

[121] Si veda l'Appendice A.
[122] "Diceva mia nonna che lì andavano le persone più buone".
[123] Si veda l'Appendice A.
[124] "Mia nonna mi diceva che questo luogo o spazio era azzurro, di una tonalità simile al turchese. Per questo motivo quando dipingo molti dei personaggi utilizzo questi colori; perché penso al sesto livello".

personaggi contemporanei –politici, militari o *caucheros*[125] – riconoscibili attraverso le armi impugnate, le stesse utilizzate durante le violenze perpetrate contro gli Uitoto[126]. Secondo il racconto tramandato da Marta López, *Jusinamui* possiede un ventre prominente, ma denutrito, simbolo di una fame insaziabile. Attorno a lui si raccolgono giaguari, tigrilli[127], avvoltoi e animali necrofagi, intenti a divorare ogni forma di vita, trasformando questo luogo in uno spazio dominato da freddo e oscurità[128]. Al di là del settimo cielo si colloca il paradiso. Tale denominazione, tuttavia, non corrisponde all'immaginario cristiano. Nella loro visione il paradiso appare come un vasto deserto nel quale cresce un'unica specie arborea capace di produrre rugiada. Il paradiso è un luogo di castigazione: coloro che vi sono confinati attendono interminabilmente il proprio turno per poter bere una singola goccia d'acqua, continuando a soffrire la sete in un ciclo destinato a ripetersi senza fine[129]. La ricorrenza dell'utilizzo di certe tonalità, dunque, non costituisce una semplice scelta estetica, ma diviene il mezzo attraverso cui l'artista traduce in immagini il patrimonio mitologico. Ogni colore rimanda a una precisa dimensione della cosmologia uitoto e diviene espressione di miti, saperi e memorie tramandati oralmente per generazioni.

[125] Con il termine spagnolo *caucheros* si indicano gli individui coinvolti nell'attività di estrazione e commercializzazione del caucciù, in particolare imprenditori, intermediari e responsabili dei centri di raccolta che operarono nelle regioni amazzoniche durante il boom del caucciù tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo.
[126] Artishock, *Santiago Yahuarcani: El principio del conocimiento*, in "Artishock", 2026; https://artishockrevista.com/2026/04/09/santiago-yahuarcani-el-principio-del-conocimiento/ [ultimo accesso 8 luglio 2026].
[127] Con il termine tigrillo ci si riferisce solitamente all'ocelot un piccolo felino selvatico maculato diffuso nelle foreste e nelle aree tropicali dell'America centro-meridionale.
[128] Si veda l'Appendice A.
[129] *Ibidem.*



Figura 12 – Rember Yahuarcani, *Jusiguna*, pigmenti naturali su llanchama, 2007, in *El sueño de Buinaima*, p. 32.



Figura 13 – Rember Yahuarcani, *El origen de los peces, pigmenti naturali su llanchama*, 2007. In *El sueño de Buinaima*, p. 37.

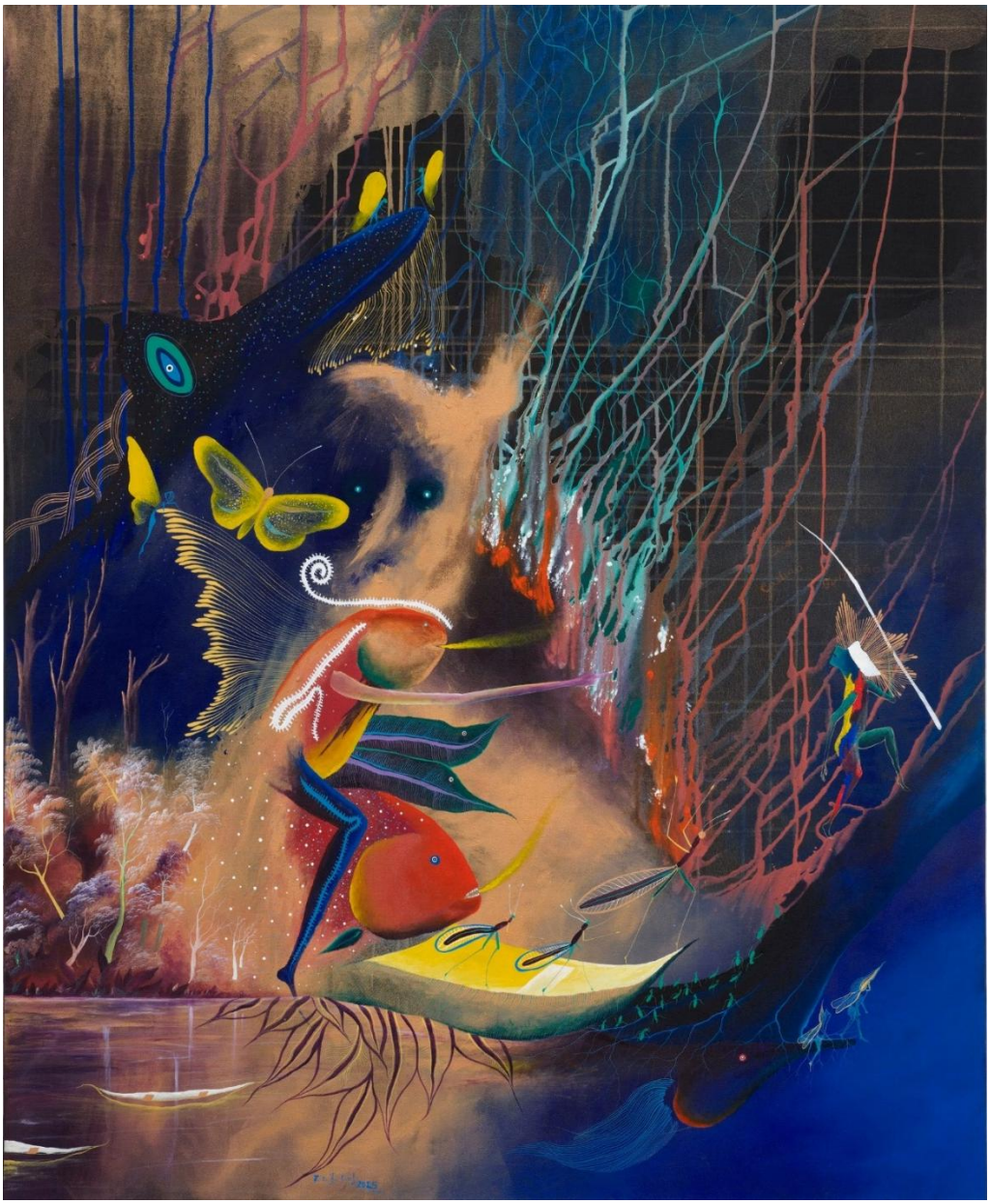


Figura 14 – Rember Yahuarcani, *Fidoma el padre de la pintura Expulsado de Casa*, Acrilico su lino, 140 x 115 cm, 2025, In *Josh Lilley*, https://joshlilleygallery.com/artists/rember-yahuarcani [ultimo accesso 8 luglio 2026].



Figura 15 – Abel Rodríguez (Mogaje Guihu), *Sin título*, inchiostro su carta, 30 x 20 cm (singolo), 34 x 24 x 3 cm (con cornice), 2023, In "instituto devision", https://institutodevision.com/works/sin-titulo-57/ [ultimo accesso 8 luglio 2026].



Figura 16 – Abel Rodríguez (Mogaje Guihu), *Centro el terreno que nunca se inunda*, inchiostro su carta, 70 × 100 cm, 2022, In "La Biennale di Venezia", https://www.labiennale.org/it/arte/2024/nucleo-contemporaneo/abel-rodri%CC%81guez [ultimo accesso 8 luglio 2026].



Figura 17 – Santiago Yahuarcani, *Aquí está caliente* (It's Hot in Here), Pigmenti naturali e acrilici su llanchama, 279 × 524 cm, Opera presentata alla 60ª Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia, 2024. Fotografia di Andrea Avezzù, courtesy La Biennale di Venezia.

2.2 I supporti: la *llanchama* e i nuovi materiali

Uno dei supporti più importanti non solo per gli Uitoto, ma per numerose popolazioni indigene dell'Amazzonia, è la *llanchama*. Si tratta di un materiale ottenuto dalla corteccia interna di diverse specie arboree appartenenti alla famiglia delle Moraceae, tra cui F*icus, Olmedia, Poulsenia*[130]. L'utilizzo della *llanchama* costituisce una pratica ancestrale, ampiamente documentata dagli antropologi e dai viaggiatori. Basti pensare che, già nel XVIII secolo, il gesuita Veigl[131] osservò come le popolazioni indigene del Marañon la utilizzassero per realizzare coperte e tappeti, mentre i Tikuna la impiegavano per confezionare gli abiti. Anche l'italiano Gaetano Osculati[132], nel 1854, documentò l'utilizzo di tale materiale presso le popolazioni del Napo:

> Gli uomini non indossano che una semplice camicia o ciusma di *gianciama*… Nella mia collezione si trovano vari esemplari di questa corteccia, nonché delle camicie dipinte avute sul luogo, unitamente ad armi, archi, frecce, bodoquere, ornamenti d'ogni sorta sì di piume che di semi, collane di denti di tigre, panieri ed altri utensili, veleni, attrezzi di caccia e di pesca[133].

Per uno sguardo più diretto alle popolazioni Uitoto, e in particolare alla comunità di Pucaurquillo, è invece necessario fare riferimento agli studi di Rafael Girard[134], il quale menziona l'impiego della corteccia in relazione ai costumi tradizionali degli *jomas*:

> Se visten con traje de corteza, bien ajustado al cuerpo, sin mangas y adornado con dibujos de la piel de la boa. Ostentan una larga cola de monos como característica esencial. Se cubren la cara con una máscara de corteza, de forma cónica en la que se ha pintado un rostro humano[135][136].

L'interesse etnografico nei confronti di tali manufatti non è casuale, ma è legato alla loro crescente produzione e commercializzazione nel periodo successivo al boom del caucciù[137]. Le popolazioni indigene utilizzavano infatti la corteccia per confezionare

---

[130] M. Yllia Miranda, *Transformación e identidad en la estética amazónica. La pintura sobre llanchama del artista Bora Víctor Churay Roqu*e, cit., p. 41.
[131] F. Veigl, *Noticias Detalladas sobre el estado de la Provincia de Maynas en América Meridional hasta el año 1768*, (1768), 1ra. Edición, Monumenta Amazónica, Lima, Ceta, 2006, pp. 140-141.
[132] G. Osculati, *L'esplorazione delle regioni equatoriali, lungo il Napo ed il fiume delle amazzoni frammento di un viaggio fatto nelle due Americhe*, II edizione, Milano, Fratelli Centenari e Comp., 1854, p. 171.
[133] *Ibidem*.
[134] R. Girard, *indios selváticos de la Amazonia Peruana*, Mexico, Libro Mex Editores, 1958, p. 82.
[135] *Ibidem*.
[136] "Si vestono con vestiti di corteccia, ben aderenti al corpo, senza maniche e decorata con motivi che ricordano il manto del boa. Una lunga coda da scimmia è un elemento distintivo. Coprono il volto con una maschera di corteccia, di forma conica sul quale è stato disegnato un viso umano".
[137] M. Yllia Miranda, *Transformación e identidad en la estética amazónica. La pintura sobre llanchama del artista Bora Víctor Churay Roqu*e, cit., p. 42.

diversi oggetti, in particolar modo gonne e altri tipi di indumenti, destinati a essere mostrati ai visitatori. Le fotografie scattate da Paul Fejós (Fig.18) e riprodotte nel volume curato da Steward[138], mostrano donne con piccole gonne di *llanchama* ornate con motivi geometrici. Tali immagini consentono di ricostruire l'aspetto di alcuni dei primi indumenti in corteccia utilizzati da uomini e donne[139]. Inoltre, è interessante notare come sia Pablo Macera sia Jürg Gasché[140] concordino nel ritenere che l'origine della pittura su *llanchama* presso i Bora e gli Uitoto sia strettamente legata allo sviluppo del turismo e al progressivo inserimento delle comunità indigene nelle dinamiche del capitalismo. Questo processo ha comportato, come si vedrà successivamente, una trasformazione dei manufatti indigeni, che hanno progressivamente acquisito nuove funzioni, come nel caso della *llanchama*, ormai da alcuni decenni impiegata come supporto pittorico[141]. All'interno di questo processo, un ruolo significativo fu svolto anche dai concorsi e dalle iniziative promossi da organizzazioni non governative, che contribuirono a mettere in relazione le comunità indigene con istituzioni culturali, mezzi di comunicazione ed enti finanziatori. Tra queste iniziative si colloca il Primo concorso di pittura nativa su *llanchama*, organizzato nel 1995 dalla ONG ProArte alla quale parteciparono trentatré artisti bora, uitoto, ocaina e cocama. Sebbene si trattasse della prima e unica edizione del concorso, l'iniziativa incentivò sia l'impiego della *llanchama* come supporto artistico sia lo sviluppo di narrazioni legate al mondo amazzonico, offrendo agli artisti indigeni la possibilità di rappresentare dall'interno temi e tradizioni che, fino ad allora, erano stati interpretati attraverso uno sguardo esterno e di matrice coloniale. L'attenzione riservata a questo materiale derivò anche dalla perspicacia di Nancy Dantas, direttrice della Scuola di Belle Arti di Iquitos, la quale ne riconobbe le potenzialità sia artistiche sia di mercato[142]. Le opere vincitrici furono successivamente esposte presso il Museo Antonio Raimondi di Lima, contribuendo alla progressiva visibilità della pittura su *llanchama* all'interno degli spazi culturali.

---

[138] J. Steward, *Handbook of South American Indians*, Volume 1, New York, Cooper Square Publishers, 1963, pp. 418-432.
[139] M. Yllia Miranda, *Transformación e identidad en la estética amazónica. La pintura sobre llanchama del artista Bora Víctor Churay Roqu*e, cit., pp. 41-42.
[140] *Ivi*, p. 43.
[141] *Ivi*, pp. 45-50.
[142] *Ibidem*.

Nonostante l'evoluzione dei suoi impieghi, la corteccia continua a essere lavorata fino a ottenere una superficie assimilabile a una tela, attraverso un lungo procedimento fondato sulla trasmissione di conoscenze e pratiche tradizionali. Il processo di estrazione della *llanchama* prevede inizialmente l'abbattimento, mediante l'impiego di un machete, di un albero alto generalmente circa dieci metri. Il tronco viene successivamente sezionato in segmenti della lunghezza di circa un metro, dai quali si rimuove la corteccia esterna fino a raggiungere lo strato liscio e biancastro del floema[143]. In questa fase si possono adottare due diverse modalità per separare la corteccia esterna dalla fibra interna[144]. La prima prevede la realizzazione di un taglio longitudinale sulla corteccia; successivamente, un'estremità della fibra viene ripiegata e si procede molto gradualmente al suo distacco. La seconda tecnica consiste, invece, nel raschiare la superficie con il machete, praticare un taglio longitudinale e percuotere ripetutamente la corteccia fino a quando lo strato fibroso interno non si separa dal tronco. Entrambi i procedimenti richiedono tempi di preparazione piuttosto lunghi, poiché il rischio di danneggiare il supporto è particolarmente elevato. Quando il tessuto è stato completamente staccato dal tronco, viene battuto con un mazzuolo di legno. Tale operazione consente di modificarne progressivamente lo spessore fino a ottenere quello desiderato; si tratta di un procedimento lungo, che richiede grande esperienza e maestria. In seguito, il tessuto viene lavato più volte con dell'acqua calda, fino alla completa eliminazione dei residui vegetali, e infine lasciato asciugare. La tela così ottenuta è pronta per ricevere il colore (Figg. 19,20)[145].

Nella cosmologia uitoto, l'impiego della *llanchama* è legato anche al fatto che gli Uitoto non producevano filati né utilizzavano il cotone. Come ricorda Santiago Yahuarcani in un'intervista pubblicata da Art21[146], i suoi nonni adoperavano questo tessuto vegetale per confezionare abiti, amache e lenzuola, ma anche come panno nel quale avvolgere i neonati. Santiago racconta inoltre che il nonno gli offriva talvolta la

[143] M. Yllia Miranda, *De la maloca a la galería: La pintura sobre llanchama de los boras y huitotos de la Amazonía peruana,* Lima, in "Illapa Mana Tukukuq", n. 6, 2009, pp. 95-108, qui p. 96.
[144] J. Arbelaez, *Yanchama*, Città del Messico, in "YouTube", UNAD, 2010; https://www.youtube.com/watch?v=ux7tQo7gk5E [ultimo accesso 13 luglio 2026].
[145] *Ibidem*.
[146] R. Chávez Yacila, *Santiago Yahuarcani pinta en familia y con elementos de la Amazonía*, in "Art21", editato da C. Palomino, 2026, https://art21.org/read/en-el-estudio-santiago-yahuarcani/ [ultimo accesso 13 luglio 2026].

superficie chiara della *llanchama* affinché potesse disegnarvi. Proprio da questa pratica avrebbe avuto origine il suo impiego come supporto pittorico. La tecnica di lavorazione trasmessa da Santiago al figlio prevede la battitura della corteccia mediante il dorso del machete, come spiega egli stesso:

> Tú cortas el árbol, y le sacas la corteza verdecita porque abajo hay otra corteza medio blanco. Entonces, con el lomo del machete vas haciendo los golpes en equis y esta cosa medio blanca va moliéndose y se va convirtiendo como una tela, un tejido que se llama llanchama. Este proceso demora dos, tres días donde puedes sacar un metro de tela para poder confeccionar[147][148].

Rember Yahuarcani, che ha utilizzato la *llanchama* soprattutto nelle prime fasi della propria produzione, afferma che la sua famiglia ricava il tessuto principalmente dalla corteccia del *renaco* (*Ficus schultesii),* precisando tuttavia che esistono diverse altre specie arboree dalle quali è possibile ottenerlo[149]. La predilezione per questa specie è legata alla maggiore finezza della trama e alla possibilità di sfruttare la corteccia lungo l'intera altezza dell'albero, anziché soltanto fino alla metà[150]. La superficie della *llanchama* è particolarmente porosa e assorbe molto rapidamente i pigmenti. Dipingere su questo supporto richiede pertanto grande attenzione, soprattutto quando si impiegano tinture naturali e si desiderano linee sottili e precise. Secondo l'artista, la lavorazione necessita di molta pazienza, esperienza e numerosi tentativi[151]. Per tracciare le linee risulta più adatto il *piri piri*, un pennello realizzato a mano con le fibre di una pianta appartenente alla famiglia delle *Cyperaceae*[152].

Con il trasferimento a Lima, Yahuarcani ha progressivamente affiancato alla *llanchama* altri tipi di supporti maggiormente diffusi nella pratica pittorica

---

[147] *Ibidem*.

[148] "Tagli l'albero e rimuovi la corteccia verdognola, perché al di sotto si trova un altro strato di corteccia biancastra. Quindi, con il dorso del machete, inizi a colpirla tracciando delle forme a X: questa parte biancastra viene progressivamente battuta e lavorata, fino a trasformarsi in una sorta di tela, un tessuto chiamato *llanchama*. Il procedimento richiede due o tre giorni e permette di ottenere circa un metro di tessuto da utilizzare per la confezione".

[149] R. Yahuarcani, *Retratos de la pandemia: pintura y fotografía desde la chacra de mis padres*, in "Mundo Amazónico*"*, 12, Lima, Luisa Belaunde, Edgar Bolívar-Urueta y Gilton Mendes, 2021, pp. 216-234, qui p. 218.

[150] P. Macera, *Lagrimas del Piri-Piri*, testo del catalogo della mostra Lagrimas del Piri-Piri, 2004, Lima, in "Pablo Macera", 11 settembre 2009, https://pablomacera.blogspot.com/2009/09/lagrimas-del-piri-piri.html [ultimo accesso 16 luglio 2026].

[151] R. Yahuarcani, *Retratos de la pandemia: pintura y fotografía desde la chacra de mis padres*, cit., p. 228.

[152] Le Ciperacee sono una famiglia di piante monocotiledoni appartenenti all'ordine Poales. Le Ciperacee sono piante acquatiche o adattate a vivere su substrati umidi; perciò, si rinvengono facilmente negli stagni e nei terreni acquitrinosi.

occidentale, in particolare la tela industriale montata su telaio, utilizzata insieme ai pennelli e ai colori acrilici. Tale cambiamento risponde sia alla crescente sperimentazione tecnica dell'autore sia alle dinamiche del mercato: come osservava lui stesso, i collezionisti tendono a preferire materiali dei quali conoscono le modalità di conservazione e di mantenimento[153]. Il passaggio alla tela non deve tuttavia essere interpretato come un completo abbandono del supporto tradizionale, poiché nel 2012 il pittore dichiarava di continuare a conservare e utilizzare la *llanchama* nella propria abitazione[154]. Un significativo riavvicinamento a questa tradizione si verificò, infatti, nel marzo del 2020[155]. Poco prima dell'inizio della quarantena dovuta alla pandemia di Covid-19, il pittore raggiunse Pebas per partecipare a una riunione familiare insieme ai fratelli. Pensava di trattenersi soltanto cinque giorni, ma vi rimase per l'intero periodo della quarantena, trascorrendo diversi mesi nella selva. Egli descrive questa esperienza come un momento di riscoperta di attività e conoscenze che, a causa del lavoro svolto nella capitale e all'estero, erano progressivamente passate in secondo piano. Non avendo con sé pennelli, tele o telai – materiali da lui definiti "cittadini" –, tornò a dipingere sulla *llanchama* con pigmenti naturali, come aveva fatto molti anni prima[156] (Fig.21). Questo periodo diede origine a una produzione particolarmente significativa e permette, inoltre, di individuare alcuni dei principali coloranti naturali impiegati da Yahuarcani, che saranno analizzati nel paragrafo successivo. Il rapporto del pittore con la *llanchama* non può dunque essere interpretato secondo una contrapposizione netta tra tradizione e modernità. L'impiego della tela industriale, alternato a quello della corteccia, testimonia piuttosto una continua negoziazione tra conoscenze familiari, disponibilità dei materiali e sperimentazione artistica. Va tuttavia segnalato che, soprattutto nelle opere più recenti, Yahuarcani predilige supporti tessili industriali, in particolare tele di lino o di altre fibre.

[153] A. Chirif, *Una mirada al futuro desde la coca, el tabaco y la yuca dulce,* in "Servindi", 21 dicembre 2012, https://www.servindi.org/actualidad/79480 [ultimo accesso 16 luglio 2026].
[154] *Ibidem*.
[155] R. Yahuarcani, *Retratos de la pandemia: pintura y fotografía desde la chacra de mis padres*, cit., p. 217.
[156] *Ivi*, pp. 217-219.



Figura 18 – Paul Fejós, *Guató Indian types from Caracara River*, tav. 82. In J. H. Steward (a cura di), Ha*ndbook of South American Indians*, vol. 1, The Marginal Tribes, Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Washington, 1946, p. 418.





Figure 19 e 20 – Ph. di Yanda Montahuano, *A Sápara man in the Ecuadorian Amazon pounds the fibers of the llanchama into a textile*, in "Indigenous-made film explores traditional textile making in the Ecuadorian Amazon" Mongabay, https://news.mongabay.com/2019/02/indigenous-made-film-traditional-textile-production-in-ecuadorian-amazon/.



Figura 21 – Rember Yahuarcani, *Pez grillo*. Tintes naturales sobre llanchama. 40 x 70 cm, 2020, in "Retratos de la pandemia: pintura y fotografía desde la chacra de mis padres", p. 229.

2.3 I pigmenti e i coloranti naturali: l'evoluzione delle tecniche di utilizzo

Un discorso analogo può essere sviluppato in relazione ai colori utilizzati dal pittore. Le tinture naturali caratterizzano soprattutto la prima fase della sua produzione: come già osservato nel primo capitolo, le opere di questo periodo presentano una tavolozza prevalentemente terrosa e calda, coerente con la natura dei materiali impiegati. Ricostruire con certezza quali sostanze fossero utilizzate per ciascuna opera non è tuttavia semplice; attraverso il confronto tra diverse fonti è comunque possibile individuare alcuni dei principali coloranti naturali adoperati dall'artista.

Una prima testimonianza è offerta da Pablo Macera[157], che nel 2009 ha pubblicato il testo di presentazione del catalogo *Lágrimas del Piri-Piri* (Lacrime del Piri-Piri) del 2004[158]. Per le opere esposte in tale occasione, Macera riferisce che il rosso veniva ricavato da una varietà di *achiote,* mentre un'altra varietà della stessa pianta produceva l'arancione. Il nero e il blu erano ottenuti dallo *huitillo*, il verde dalle foglie di *retama*[159] *o* di *pifayo* e il giallo dal *guisador*[160]. Un elenco parzialmente differente, invece, è fornito da Luisa Elvira Belaunde[161], che documenta l'impiego dei semi di *achiote* (*Bixa orellana*)[162] per generare il rosso, dello *huito* (*Genipa americana*)[163] per il nero, del frutto dello *huitillo* (*Dialium guianense*)[164] per il viola, delle foglie di *pifuayo* (*Bactris gasipaes)*[165] per il verde e del *guisador* (*Curcuma longa)*[166] per le

[157] P. Macera, *Lagrimas del Piri-Piri*, cit., [ultimo accesso 16 luglio 2026].
[158] Alcune delle opere esposte in tale occasione sono già state analizzate nel primo capitolo, si rimanda alle Figg. 4 e 9.
[159] *Retama Raf.* **è** un genere di piante appartenente alla famiglia delle Fabacee (tribù Genisteae).
[160] P. Macera, *Lagrimas del Piri-Piri*, cit., [ultimo accesso 16 luglio 2026].
[161] L. E. Belaunde, *La narración de la memoria Aymenu (Uitoto) en la pintura de Rember Yahuarcani,* in *"*Tellus*"*, 8, n. 14, 2008, pp. 247-255, qui p. 249.
[162] *Bixa orellana L*. è una pianta arbustiva appartenente alla famiglia delle Bixacee, originaria dell'America tropicale, localmente nota come *roucou o achiote*. Dai semi di questa pianta si ricava l'annatto, colorante naturale.
[163] *L'huito (Genipa americana*, noto anche come *jagua* o *jenipapo*) è un albero tropicale del Sud America famoso per il suo frutto commestibile e per il suo succo che tinge la pelle di blu-nero.
[164] *Dialium guianense*, comunemente noto come *huitillo* o tamarindo selvatico, è una specie arborea tropicale appartenente alla famiglia delle leguminose (*Fabaceae*), originaria del Messico, dell'America Centrale e dell'America Meridionale.
[165] La palma da pesca (Bactris gasipaes Kunth) è una pianta appartenente alla famiglia delle *Arecacee*, nativa dell'America centrale e di quella Meridionale.
[166] Il *guisador* produce il colore giallo, poiché è il nome comune in America Latina (specialmente in Perù) della [*Curcuma longa*] (o curcuma/palillo), una pianta della famiglia dello zenzero usata come tintura naturale.

tonalità aranciate. L'autrice menziona inoltre l'impiego dei fanghi e argille di diversi colori, dai quali venivano ottenuti il bianco, il grigio, il crema e il giallo[167].

Le due fonti, come si evince, non coincidono pienamente nell'associazione tra le materie naturali e le tonalità ottenute. Tale divergenza rende opportuno mantenere distinti i due elenchi, evitando di ricondurre a un'unica classificazione procedimenti che potrebbero variare in base alla specie utilizzata, alla parte della pianta impiegata e al tipo di preparazione. Ogni colore richiede, infatti, un procedimento differente e specifico. Secondo Macera[168], per conseguire il nero dallo *huitillo*, il materiale deve essere interrato nel fango per circa quindici giorni e recuperato una volta raggiunta la condizione desiderata; il blu viene invece estratto dalla corteccia fresca, senza sottoporla a interramento. Analogamente, le foglie di *retama* producono il verde soltanto dopo essere state immerse nell'acqua e successivamente spremute. Più laboriosa è la preparazione del giallo: il *guisador* deve essere utilizzato fresco e lavorato fino ad assumere una consistenza liquida, per poi essere mescolato con il cosiddetto latte di *caspi*[169], una sostanza che sembra svolgere una funzione legante[170]. Yahuarcani[171] descrive tuttavia anche un diverso impiego del *guisador*, spiegando che la radice può essere privata della corteccia e utilizzata direttamente sulla *llanchama*, strofinandola sulla superficie "como una suerte de crayola"[172] fino a ottenere la tonalità gialla desiderata. Nonostante le fonti presentino alcune divergenze nell'attribuzione delle tonalità ricorrono alcuni elementi costanti nelle informazioni relative ai pigmenti, tra cui il fatto che la disponibilità dei colori varia con il mutare delle stagioni. Nell'intervista ad Art21[173], Santiago Yahuarcani racconta come, durante la primavera, ricavi da un seme un colore blu marino. Le altre piante da lui menzionate sono *achiote* e *guisador*, già incontrate nelle fonti precedenti: si tratta di un dato rilevante per la

[167] L. E. Belaunde, *La narración de la memoria Aymenu (Uitoto) en la pintura de Rember Yahuarcani,* cit.*,* p. 250.
[168] P. Macera, *Lagrimas del Piri-Piri*, cit., [ultimo accesso 16 luglio 2026].
[169] Il "latte di caspi" (*leche caspi*) è la linfa o il lattice bianco estratto da un grande albero della foresta amazzonica, noto scientificamente come *Couma macrocarpa* (o in alcuni casi *Brosimum utile*), appartenente alla famiglia delle *Apocynaceae*.
[170] P. Macera, *Lagrimas del Piri-Piri*, cit., [ultimo accesso 16 luglio 2026].
[171] R. Yahuarcani, *Retratos de la pandemia: pintura y fotografía desde la chacra de mis padres*, cit., p. 219.
[172] "Come una sorta di pastello a cera".
[173] R. Chávez Yacila, *Santiago Yahuarcani pinta en familia y con elementos de la Amazonía*, cit., [ultimo accesso 20 luglio 2026].

ricerca, poiché ne conferma l'impiego da parte della famiglia Yahuarcani. Nel corso della conversazione viene, inoltre, citato il lilla, ottenuto dal *huasai*[174], mentre il verde è spesso ricavato anche dalle foglie[175]. L'impiego dei colori naturali costituisce non soltanto un evidente richiamo alla natura e alla terra, elementi centrali nella cultura uitoto e indigena, ma contribuisce anche a definire l'identità visiva e la riconoscibilità della pittura della famiglia Yahuarcani. In relazione a ciò Santiago Yahuarcani sostiene: "Siempre me ha gustado la pintura natural, porque es muy rara. Los colores se distinguen mucho de la pintura artificial*"*[176][177].

Comprendere quando sia avvenuto il passaggio dai pigmenti naturali ai colori acrilici risulta dunque importante. Si è già osservato come l'evoluzione dello stile di Yahuarcani abbia avuto inizio nei primi anni duemila, quando l'artista utilizzava ancora esclusivamente tinture naturali, che conferivano alle opere tonalità prevalentemente opache. Secondo l'antropologa Giuliana Borea[178], che ha ampiamente documentato la produzione dell'artista, un primo effettivo avvicinamento ai colori acrilici è riscontrabile tra il 2005 e il 2007, periodo nel quale questi ultimi coesistono con le tinture naturali sulla *llanchama*. Nel 2008 l'impiego dell'acrilico diviene predominante. In questa fase, inoltre, l'artista sceglie di concentrarsi su uno o due personaggi mitologici, anziché rappresentare il mito nella sua interezza. La figura principale si staglia generalmente al centro del dipinto, mentre lo sfondo richiama alcuni elementi della narrazione mitica nella quale il personaggio compare, come avviene nell'opera "*Mujer Cangrejo"* del 2008 (Fig. 22). A partire dal 2009 si verifica il cambiamento più significativo: egli comincia a prediligere i colori acrilici e ad abbandonare progressivamente la *llanchama* in favore della tela. Tale trasformazione si inserisce nel percorso avviato con il trasferimento da Pebas a Lima, dove il contatto con il sistema dell'arte e con nuovi materiali favorisce ulteriori sperimentazioni

[174] *L'açaí* è una pianta della famiglia delle palme che cresce in Amazzonia, il cui frutto è una bacca di colore violaceo.
[175] R. Chávez Yacila, *Santiago Yahuarcani pinta en familia y con elementos de la Amazonía*, cit., [ultimo accesso 20 luglio 2026].
[176] *Ibidem.*
[177] "Mi è sempre piaciuta la pittura naturale, perché è molto rara. I colori si distinguono molto dalla pittura artificiale".
[178] G. Borea, *Personal Cartographies of a Huitoto Mythology: Rember Yahuarcani and the Enlarging of the Peruvian Contemporary Art Scene,* in "Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-UFSCar*",* vol. 2, 2010, pp. 67-87, qui p. 74.

tecniche. La superficie più regolare della tela consente inoltre di ottenere pennellate più morbide. Nella produzione di quell'anno emerge anche un'altra importante novità: lo sfondo si trasforma in un'ampia campitura monocroma. Nelle opere precedenti, infatti, il vuoto non trovava spazio e le superfici erano densamente occupate da elementi, riferimenti ondulati e forme tratte dai miti e dalla natura. Nelle opere successive, invece, questi sfondi ricchi di dettagli lasciano progressivamente spazio a campiture monocrome, sulle quali le figure appaiono isolate e quasi decontestualizzate. Un esempio significativo è costituito dall'opera "*Marzo"* del 2009 (Fig. 23)[179]. Questa scelta stilistica appare coerente con la maturità espressiva raggiunta dall'autore. Le opere prese in esame furono presentate in *Once Lunas*, mostra bipersonale realizzata nel 2009 insieme al padre Santiago presso la Galleria Pancho Fierro di Lima[180]. L'esposizione comprendeva dodici dipinti acrilici di Yahuarcani e dodici sculture lignee del padre, organizzati intorno alla concezione uitoto del tempo e al ciclo di maturazione dei frutti. Il progetto espositivo metteva in relazione i mesi dell'anno con il modo in cui gli Uitoto concepiscono e scandiscono il tempo. Come spiega lo stesso Yahuarcani:

> Saber que el tiempo se cuenta de verano a verano, y que el primer árbol que da su fruto es el pifuayo, que cae en febrero. Durante ese lapso, de verano a verano, hay once frutos importantes por su origen mítico, por la historia que tienen. Cada fruto tiene su luna, su tiempo[181][182].

Il calendario uitoto non segue dunque esclusivamente la successione convenzionale dei mesi, ma si fonda sui cicli della foresta e sulla maturazione di undici frutti, ciascuno dei quali possiede una propria luna e un proprio tempo. L'origine di questa scansione temporale è ricondotta al mito di Luna, che si unisce alla sorella[183]. Da tale unione nascono, attraverso la bocca della figura femminile, alcuni esseri ibridi dalle sembianze di uomini-formica. Il racconto costituisce il punto di partenza della mostra, inaugurata proprio dalle opere che Rember e Santiago dedicano a questo episodio. *Once Lunas* risulta significativa anche ai fini della presente ricerca, poiché presenta

[179] *Ivi*, pp. 75-80.
[180] L. E. Belaunde, *Las Once Lunas de Rember Yahuarcani,* in "Mundo Amazónico", vol. 1, 2010, pp. 333-348, qui p. 333.
[181] *Ivi*, p. 334.
[182] "Sapere che il tempo si conta da estate a estate, e che il primo albero che dà frutto è il *pifuayo*, che arriva in febbraio. Durante questo lasso di tempo, da estate a estate, vi sono undici frutti importanti per la loro origine mitica, per la storia che hanno. Ogni frutto presenta la sua luna e il suo tempo".
[183] Nella concezione uitoto la Luna è maschile.

diverse specie vegetali che, in altre testimonianze della famiglia Yahuarcani, ricorrono anche in relazione alla preparazione dei coloranti naturali, tra cui lo *huasaí* (*Euterpe precatoria*) e la *cumala* (*Virola* sp.)[184]. Nell'opera *"Marzo", el umarí*, il mese di marzo è invece associato all'umarí (*Poraqueiba sericea*), la cui figura è rappresentata come un uomo-albero dotato di un'ala, capace di produrre il suono "*wiun, wiun, wiun*"[185].

Queste prime sperimentazioni conducono Yahuarcani verso un linguaggio sempre più maturo, che trova piena espressione nella sua produzione più recente. Già nel 2015, in opere come "*Fídoma, el primer pintor"* (Fig.24)*[186]* sono riconoscibili alcune delle caratteristiche destinate a rimanere costanti nella sua ricerca: il fondo nero, l'utilizzo di linee sottili, sinuose e ramificate, la ricorrenza delle tonalità del blu, del verde e del viola e un effetto quasi fosforescente, prodotto dal contrasto tra l'oscurità dello sfondo e la luminosità delle figure. Sandra García Acuña[187] osserva come la sovrapposizione delle sagome, delle radici, delle liane e delle diverse componenti vegetali contribuisca a creare una sensazione di profondità e di immersione nella foresta, ulteriormente accentuata dall'utilizzo del nero, che pare far affiorare piano piano le figure[188]. Tali caratteristiche ritornano, ulteriormente sviluppate, nelle opere presentate nel 2025 in occasione della mostra personale "*Here Lives the Origin*" presso la Josh Lilley Gallery di Londra. Paula Zambrano[189] descrive i dipinti come composizioni attraversate da colori saturi e dense di vita, nelle quali figure biomorfe, animali, insetti, esseri umani, piante e spiriti si intrecciano attraverso il colore, la forma e il fumo. La studiosa sottolinea inoltre la presenza di una tavolozza luminosa, contraddistinta da tonalità turchesi, vermiglie e ocra, che emergono ancora una volta da un fondo nero. Anche Elisa Carollo, nell'intervista pubblicata su "*Observer*"[190], pone l'attenzione sui flussi

[184] Per l'elenco completo si rimanda L. E. Belaunde, *Las Once Lunas de Rember Yahuarcani,* cit., pp. 347-348.
[185] *Ibidem*.
[186] L'opera è presente nel libro illustrato "*Las aves y sus colores",* rivolto a un pubblico infantile e comprendente diciannove illustrazioni realizzate da Rember Yahuarcani, quattordici delle quali dedicate al mito di *Fidoma.*
[187] S. G. Acuña, *La propuesta artística de Rember Yahuarcani a través de su libro ilustrado Las aves y sus colores, in "*ILLAPA Mana Tukukuq*", 18,* pp. 44-55, qui pp. 48-50.
[188] *Ivi*, p. 51.
[189] P. Zambrano, *Rember Yahuarcani: Indigenous Art, Memory and Resistance*, in "Contemporary Art Society", 24 ottobre 2025, https://www.contemporaryartsociety.org/explore/resources/rember-yahuarcani-indigenous-art-memory-and-resistance, [ultimo accesso 23 luglio 2026].
[190] E. Carollo, *Rember Yahuarcani on Wielding Paint as a Tool of Cultural Preservation and Resistance*, in "Observer", 10 novembre 2025, https://observer.com/2025/11/artist-interview-rember-yahuarcani-uitoto-contemporary-art/ [ultimo accesso 23 luglio 2026].

iridescenti di colore che attraversano le opere recenti e mettono in comunicazione esseri e dimensioni differenti. I blu profondi, i gialli luminosi e le fasce rosse e violette si diffondono continuamente nello spazio. Lo stesso artista chiarisce come la costruzione dell'immagine non derivi sempre da una pianificazione preliminare, ma prenda forma durante l'esecuzione: "I don't plan the composition or decide the lines in advance—they just appear. The figures, the butterflies, the colors—they emerge on their own"[191][192].

A questo nucleo di opere appartiene anche "*Fidoma el padre de la pintura Expulsado de Casa*" (Fig.14), con il quale, a distanza di dieci anni, l'artista ritorna alla figura mitologica del primo pittore. È interessante mettere a confronto le due opere poiché, se da un lato viene mantenuta una sostanziale continuità con il dipinto del 2015, evidente nel fondo nero, nelle forme ondulate e nella ricorrenza della medesima tavolozza di colori, dall'altro si possono osservare alcune lievi differenze. Nel lavoro più recente le sfumature appaiono maggiormente modulate e i dettagli sembrano definiti con maggiore precisione. Non si tratta, tuttavia, di differenze radicali: il confronto evidenzia piuttosto un consolidamento della cifra stilistica di Rember Yahuarcani, il cui linguaggio pittorico appare oramai pienamente riconoscibile.

[191] *Ibidem*.
[192] "Non pianifico la composizione né stabilisco in anticipo le linee: semplicemente appaiono. Le figure, le farfalle e i colori emergono autonomamente".

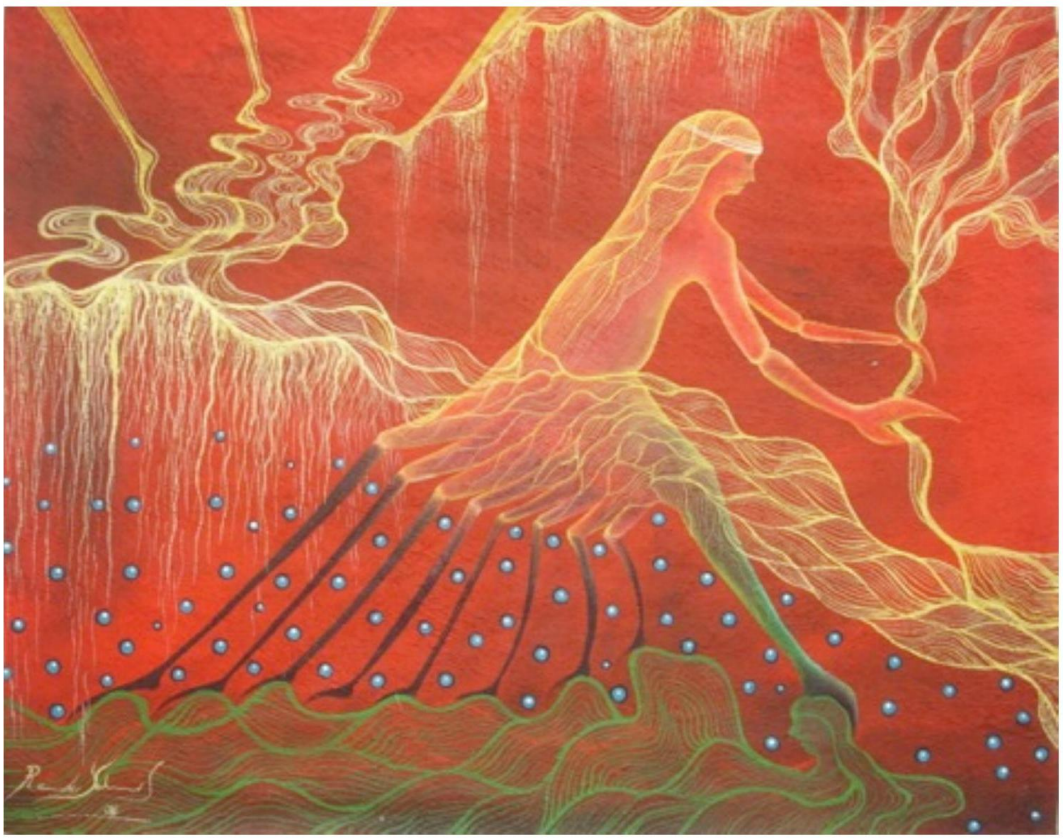


Figura 22 – Rember Yahuarcani, *Mujer Cangrejo*, Colori naturali e acrilici su llanchama, 40 x 54 cm, 2008, In G. Borea, *Personal Cartographies of a Huitoto Mythology: Rember Yahuarcani and the Enlarging of the Peruvian Contemporary Art Scene*, p. 84.



Figura 23 – Rember Yahuarcani, *Marzo*, *mes del Umarí*, Acrilico su tela, 99 x 117 cm, 2009, In G. Borea, *Personal Cartographies of a Huitoto Mythology: Rember Yahuarcani and the Enlarging of the Peruvian Contemporary Art Scene*, p. 85.



Figura 24 – Rember Yahuarcani, *Fídoma, el primer pintor*, Acrilico su tela, 2015, In "La mágica mitología del Clan de la Garza Blanca" ph. di Diana Reynalte.

Capitolo 3 – Mito in immagine: la cosmologia Uitoto nell'opera di Rember Yahuarcani

Il presente capitolo si aprirà con l'analisi di due differenti versioni della cosmogonia uitoto, relative alla creazione del mondo e all'origine degli esseri umani[193]. Le diverse narrazioni saranno messe a confronto con le testimonianze raccolte sul campo da Theodor Preuss, tenendo conto del contesto storico e metodologico entro cui si collocano le sue ricerche, nonché di uno sguardo etnografico ancora influenzato dalle categorie proprie degli studi dei primi decenni del Novecento. Nel testo sono infatti frequenti i confronti con la tradizione biblica e cristiana, così come l'impiego di categorie e giudizi riconducibili a una prospettiva eurocentrica propria di una parte dell'antropologia dell'epoca. Nel corso delle sezioni verranno inoltre esaminati alcuni dei temi ricorrenti nella produzione di Yahuarcani, dalle principali simbologie della sua poetica alle figure ibride e ai processi di metamorfosi che caratterizzano la sua iconografia.

3.1 La cosmogonia uitoto: *Buinaima* e la nascita dei primi uomini

Nella prima versione della creazione del mondo, *Moo Buinaima*, il Padre creatore, era seduto al centro dell'universo[194], dominato unicamente dall'acqua, dal freddo e dall'oscurità[195]. L'acqua costituisce una delle prime forme viventi, esistente fin dalle origini: il suo nome è *Buiñaiño*, ed è la moglie del creatore[196]. Descritta come una donna schiva e riservata, viene immaginata da Yahuarcani come una sirena dalla coda di serpente. A proposito di questa figura, l'artista scrive:

> Es la esposa del creador, su eterna compañera. Cuando se encuentra contenta, la Tierra reposa tranquila sobre el manto quieto de su superficie. Pero cuando se molesta muestra su rabia, desata tempestades y hace tambalear la Tierra como un

[193] In realtà, nel corso della ricerca sono emerse tre differenti versioni della cosmogonia uitoto. Tuttavia, sia durante l'intervista sia nelle fonti prese in considerazione, soltanto due risultano sufficientemente documentate e ricorrenti: quella relativa all'emersione degli esseri umani dal sottosuolo e quella della creazione operata da *Moo Buinaima*. Per tale ragione, nell'elaborato si è scelto di concentrarsi principalmente su queste due narrazioni.
[194] Per la concezione uitoto, la Terra è circolare e piatta. Al di sotto di essa si estende una grande massa d'acqua, sotto la quale si trova, a sua volta, il guardiano della terra, incaricato di sorreggere il mondo.
[195] R. Yahuarcani*, El Sueño Buinaima*, cit., p. 18.
[196] *Ivi*, pp. 23-26.

> juguete en el mar. Siempre existe el peligro de que un coletazo de sus olas la haga zozobrar y la vida nacida del sueño de la creación llegue a su final[197][198][199].

Un primo riferimento è costituito dall'opera "*La Creación del Mundo*" (Fig. 25), nella quale Yahuarcani traduce visivamente il racconto cosmogonico[200]. *Buinaima*, raffigurato con capelli color arcobaleno, espelle una goccia di saliva nell'acqua. Gradualmente, questa comincia a solidificarsi, fino a formare una minuscola isola di argilla umida sulla quale il creatore può appoggiare un piede, contribuendo così a indurirne ulteriormente la superficie. Inizia quindi a camminare seguendo un movimento a spirale e, a ogni suo passo, la terra diventa progressivamente più solida ed estesa[201]. Soddisfatto del suo creato, *Buinaima* si addormenta. Durante il sonno sogna i propri predecessori, i quali gli indicano ciò che dovrà creare[202]. Nella visione uitoto, infatti, non esiste un'unica divinità assoluta: anche gli dèi possiedono i propri antenati, dai quali ricevono conoscenze e indicazioni. Attraverso il sogno, il Padre Creatore immagina e crea gli alberi, i pesci, gli animali e gli esseri viventi. Dà inoltre origine alle prime piante, tra cui la coca, il tabacco, la pianta del sale del monte[203] e l'achiote. Proprio dalla pianta di achiote nasceranno i primi esseri umani. Il primo frutto contiene sei semi, dai quali hanno origine i primi sei uomini. Parallelamente compare anche *Jusiñamui.* Nel sogno, gli avi avevano raccomandato a *Buinaima* di impedire ai nuovi esseri di fare rumore, per evitare di attirare la sua attenzione. Tuttavia, non appena nascono, i sei uomini cominciano a emettere suoni e rumori. *Jusiñamui*, incuriosito dal rumore, si avvicina per capire chi siano e infine li uccide[204]. Buinaima prende allora il secondo frutto dell'achiote e, aprendolo, vi trova trenta semi. Da essi nascono i trenta clan uitoto, tra i quali il clan *Aimeni*, il clan *Jitoma*, il clan

[197] *Ivi*, p. 26.
[198] Questo per gli Uitoto spiega anche alcune calamità naturali come i maremoti.
[199] "È la moglie del creatore, la sua eterna compagna. Quando è serena, la Terra riposa tranquilla sul manto immobile della sua superficie. Quando invece si adira, manifesta la propria furia, scatena tempeste e fa vacillare la Terra come un giocattolo in mezzo al mare. Esiste sempre il pericolo che un colpo di coda delle sue onde la faccia capovolgere e che la vita, nata dal sogno della creazione, giunga alla propria fine".
[200] M. Missé, *Las culturas de la selva. Una mañana con Rember Yahuarcani*, cit., [ultimo accesso 31 luglio 2026].
[201] *Ibidem*.
[202] Si veda l'Appendice A.
[203] Presso le popolazioni amazzoniche, la *sal del monte* è una cenere alcalina ottenuta dalla combustione di determinate specie vegetali. Viene consumata insieme alla coca nell'ambito delle pratiche rituali.
[204] Si veda l'Appendice A.

Murui e gli altri gruppi che compongono la nazione uitoto[205]. Nel dipinto, i trenta uomini sono raffigurati in primo piano, nella parte inferiore destra della composizione. I loro corpi presentano tonalità rosse e arancioni, colori che richiamano direttamente quelli prodotti dal vegetale. Poiché in questa prima fase della creazione non esiste ancora la luce e il mondo è avvolto nell'oscurità, gli uomini chiedono a Buinaima di illuminarlo. Il creatore chiama allora *Jitoma*, il primo dio a manifestarsi sulla Terra. *Jitoma* introduce la prima fonte luminosa ed è identificato con il Sole[206]: grazie alla sua apparizione comincia a esistere il giorno. Nell'opera è raffigurato in rosso, accanto a Buinaima, mentre tiene in mano un bastone; dal suo corpo si irradia una forma luminosa simile ai raggi solari. A *Jitoma* sono legate anche la successiva introduzione del fuoco nel mondo degli esseri umani e la creazione delle montagne. Da lui deriva inoltre l'insegnamento del canto, una delle pratiche maggiormente sentite dalla comunità indigena. Insieme al fratello Kéchatoma, diviene una figura chiave per la protezione degli esseri umani: i due viaggiano attraverso la foresta insegnando agli uomini a costruire trappole con le quali catturare animali selvaggi[207].

Per illuminare la notte, Buinaima invece chiama *Fúúúyrúcú*, la Luna, rappresentata come un personaggio maschile dal volto sfigurato[208]. Nel dipinto è collocato sulla destra e il suo corpo è suddiviso cromaticamente tra il blu e una tonalità giallastra[209]. Giungono poi altre divinità, tra cui *Johero*[210], dea del vento, rappresentata in forma umana nella parte superiore destra della composizione; *Jairifo*, associata alla brezza più calma e raffigurata accanto a *Johero* nell'atto di soffiare; *Jasiku*, signora di tutti gli esseri della selva, dipinta in verde vicino alle due entità precedenti. Compare inoltre Juma, loro predecessore, raffigurato in posizione del loto. Il suo corpo è azzurro e tiene

[205] Attualmente in Perù sono presenti solamente tre clan: gli Aimeni, i Murui e i Muinane. Quando l'artista era bambino, ne esistevano ancora sette o otto, alcuni dei quali sono progressivamente scomparsi.
[206] Da *Jitoma* trae origine il clan del Sol.
[207] Lilley Museum of Art, *Rember Yahuarcani*, Here Lives the Origin, Reno, 2026, p. 3.
[208] Come già ricordato, *Fúúúyrúcú*, la Luna, è protagonista di una vicenda tragica: si unisce alla propria sorella, e per tale ragione viene maledetto. Come conseguenza della maledizione, gli uccelli gli divorarono una parte del volto, sfigurandolo. I segni visibili sulla superficie lunare ricorderebbero dunque il peccato commesso dalla Luna.
[209] M. Missé, *Las culturas de la selva. Una mañana con Rember Yahuarcani*, cit., [ultimo accesso 31 luglio 2026].
[210] Si deve fare una precisazione. I nomi propri e i termini in lingua uitoto presenti nell'intervista sono stati trascritti foneticamente sulla base della registrazione. Laddove non è stato possibile reperire un riscontro nelle fonti scritte, la grafia deve considerarsi provvisoria e potrebbe presentare varianti ortografiche.

un bastone sul quale poggia un airone; indossa inoltre una corona composta con le piume dello stesso animale[211]. Si consideri che queste divinità esistono fin dalle origini e occupano differenti parti dell'universo. Ciascuna agisce autonomamente e possiede un proprio territorio, una dimora e uno spazio specifico. Per contribuire alla formazione del mondo, abbandonano temporaneamente le rispettive sedi e raggiungono l'Amazzonia, dove aiutano gli esseri umani a costruire e organizzare la selva. Durante questa prima fase della creazione, insieme agli dèi intervengono anche diversi semidei, che convivono con gli uomini e collaborano alla definizione del mondo[212]. Fanno così la loro prima apparizione la pioggia, il Sole, il vento e il raggio, chiamato *Ameoma*. *Buinaima* crea inoltre la prima casa, immaginata come una piccola pentola. Secondo la narrazione, gli uitoto non nacquero come abili ceramisti, ma fabbricavano piccoli recipienti e una sorta di forno chiamato *cibe*, utilizzato per cuocere il pane di manioca. La pentola rappresenta la prima forma dell'abitazione, mentre l'apertura del forno costituisce il primo spazio destinato alla produzione. Inizialmente la terra e il cielo erano uniti; per poterli separare, il Creatore decise di chiamare la donna Arcobaleno[213]. Quest'ultima viveva ai confini del mondo, ma rifiutò di aiutare *Buinaima*. Adirato per il rifiuto, egli interpellò il suo migliore guerriero e gli raccontò quanto fosse difficile riuscire a condurre la donna da lui. Per conseguire il suo obiettivo, il guerriero trasformò il proprio cuore in un frutto e glielo donò. Nell'esatto momento in cui la donna Arcobaleno assaggiò il frutto, cadde in un sonno profondo e, quando finalmente si risvegliò, il suo corpo era stato disteso fino al cielo per poterlo sostenere[214]. In relazione a questo passaggio della creazione, si può prendere come riferimento l'opera di Yahuarcani del 2017 (Fig. 26), nella quale viene ritratta la donna Arcobaleno che sorregge il cielo, insieme alle prime forme di individui ed esseri viventi presenti sulla terra. Sono inoltre presenti alcuni piccoli dettagli, come la *maloca* bianca ritratta al centro-sinistra del dipinto o alcune forme umane ibridate che galleggiano nelle acque del fiume, sorrette da una canoa. Compaiono altresì entità

[211] Si veda l'Appendice A.
[212] *Ibidem*.
[213] R. Yahuarcani, *Los primeros humanos conquistan a la mujer Arco Iris, la acomodan para que el cielo no caiga a la tierra*, in "Kixpatla. Cambiar de vista, cambiar de rostro. Arte y Cosmopolítica", Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2021, https://www.sanildefonso.org.mx/expos/kixpatla/alteridades-22-rember-yahuarcani.html [ultimo accesso 18 agosto 2026].
[214] *Ibidem*.

ibride, tra cui giaguari, uccelli e rane, che aiutano a distendere il corpo della donna. In questa fase del processo cosmogonico le donne non esistono ancora. Secondo la tradizione, la loro comparsa coincide con l'arrivo della pioggia, portata da *Nokikuriño,* madre della pioggia. Nascono così le trenta donne, destinate a unirsi ai trenta uomini e a garantire la continuità dei diversi clan[215]. Si segnala che l'artista ha espresso dei dubbi riguardo a questa versione, sostenendo che sua nonna Marta potrebbe aver modificato il racconto originale:

> Yo no creo mucho en esta versión del mito. Mi abuela contaba esta parte de una manera particular. Creo que ella modificó, en cierto modo, la versión del mito original[216][217].

Il dubbio espresso da Yahuarcani risulta particolarmente significativo anche per comprendere il funzionamento della trasmissione orale. Le differenti versioni dello stesso mito mostrano come la memoria orale non costituisca un patrimonio immutabile, ma possa modificarsi nel passaggio da una generazione all'altra. Per lungo tempo la trasmissione delle conoscenze uitoto è avvenuta principalmente attraverso la parola e il racconto, mentre nel corso delle generazioni anche l'uso della lingua si è progressivamente trasformato: attualmente la maggior parte degli Uitoto è bilingue e, soprattutto tra i più giovani, lo spagnolo ha assunto un ruolo sempre più centrale. Lo stesso Yahuarcani riflette direttamente su questo processo[218], osservando come il modo in cui sua nonna racconta una storia non coincida con quello del padre e, ancora meno, con il modo in cui sarà lui stesso a raccontarla:

> Yo trato de ser sincero, trato de ser lo más apegado a la memoria oral. Pero, también, ¿qué hay de memoria oral? ¿Cuánta autenticidad hay de memoria oral en las culturas amazónicas ahora? ¿Y en los hijos de ellos, en esta nueva generación? Ha cambiado un montón. La forma en que mi abuela cuenta una historia, no es la forma en que la cuenta mi papá y menos en que la voy a contar yo. La forma como los uitoto en el lado colombiano, antes de la guerra del Putumayo, contaban las cosas, no es como las contaron, me imagino, los uitoto que murieron o los que estaban en el lado peruano, y menos los hijos de ellos. Entonces, yo creo que mi trabajo es una forma de recontar, de reencontrarse, de

[215] Si veda l'Appendice A.
[216] *Ibidem*.
[217] "Non credo molto a questa versione del racconto. Perché mia nonna la raccontava in modo molto particolare. Credo che abbia modificato, in qualche modo, il racconto originale".
[218] L. E. Belaunde, *Las Once Lunas de Rember Yahuarcani*, cit., p. 342.

> reafirmarse, de volver a ser otro yo, de buscar algo que es tuyo, que ha sido tuyo pero que uno nunca se había dado cuenta[219][220].

Le possibili modifiche introdotte da Marta non devono quindi essere considerate necessariamente come un'alterazione di una versione originaria e immutabile del mito, ma possono essere lette come parte dello stesso processo di trasmissione orale, nel quale il racconto continua a essere rielaborato nel tempo.

Riportare entrambe le versioni del mito è fondamentale, poiché in questi due racconti risiedono molti degli elementi sui quali si fonda la tradizione uitoto. Si tenga in considerazione che i miti spesso si intrecciano e presentano delle caratteristiche comuni. Prima di analizzarne le corrispondenze, si riporterà la seconda versione cosmogonica degli uitoto. Per ricostruire questa seconda versione si farà riferimento direttamente alle parole di Rember Yahuarcani:

> Cuentan los abuelos uitotos del clan de la Garza Blanca que los primeros hombres fueron engendrados en el corazón de la tierra. Como un fruto. Estuvieron madurándose por la calentura de los rayos del sol hasta que, ya maduros, en una noche oscura, salieron a la superficie de nuestra tierra. En aquella espesa oscuridad el primer hombre recibió una cerbatana y un dardo de la mano de Moo Buinaima, el Padre Creador. Él sopló con tanta energía que el proyectil realizó una abertura desde el fondo hasta la superficie de la tierra, trazando un largo camino de luz. Por allí se arrastraron los hombres para salir[221][222].

In continuità con la prima versione, dunque, anche in questo caso l'origine degli esseri umani viene ricondotta al mondo vegetale, e più precisamente, alla maturazione di un frutto. A differenza del racconto precedente, tuttavia, gli uomini non emergono già con

---

[219] *Ibidem*.

[220] "Cerco di essere sincero, cerco di rimanere il più possibile fedele alla memoria orale. Ma, allo stesso tempo, che cosa rimane oggi della memoria orale? Quanta autenticità della memoria orale esiste ancora nelle culture amazzoniche? E nei loro figli, in questa nuova generazione? È cambiato moltissimo. Il modo in cui mia nonna racconta una storia non è lo stesso in cui la racconta mio padre, e ancora meno quello in cui la racconterò io. Il modo in cui gli Uitoto del lato colombiano, prima della guerra del Putumayo, raccontavano le cose non è lo stesso in cui, immagino, le raccontarono gli Uitoto che morirono o quelli che si trovavano sul lato peruviano, e ancora meno i loro figli. Credo quindi che il mio lavoro sia una forma di raccontare nuovamente, di ritrovarsi, di riaffermarsi, di tornare a essere un altro io, di cercare qualcosa che ti appartiene, che ti è sempre appartenuto, ma di cui non ti eri mai reso conto".

[221] R. Yahuarcani López, *Sobre los orígenes de la gente de la Garza Blanca*, in "Tradición. Segunda época", n. 15, 2015, pp. 124-127, p. 125.

[222] "Raccontano gli anziani uitoto del Clan della Garza Bianca che i primi uomini furono generati nel cuore della terra, come un frutto. Maturarono grazie al calore dei raggi del sole finché, una volta giunti a maturazione, in una notte oscura emersero sulla superficie della nostra terra. In quella fitta oscurità, il primo uomo ricevette una cerbottana e un dardo dalle mani di Moo Buinaima, il Padre Creatore. Egli soffiò con tale forza che il proiettile aprì un varco dal fondo fino alla superficie della terra, tracciando un lungo sentiero di luce. Attraverso quel passaggio gli uomini si trascinarono per uscire".

l'anatomia attuale: sono esseri ancora in trasformazione, dotati di coda e privi di parola. A partire dalla mezzanotte intraprendono il loro percorso dal sottosuolo verso la superficie. In prossimità dell'uscita si trova lo spirito maligno della vespa, dotato di tenaglie lungo le braccia, che recide la coda agli individui nel momento della loro emersione. Da questo episodio viene fatta derivare la distinzione tra uomini e scimmie[223]: coloro ai quali la coda non viene tagliata rimangono infatti alla forma animale[224]. Coloro che non riuscirono a raggiungere la superficie prima dell'alba rimasero per sempre nel sottosuolo. Molti di loro presentavano sembianze differenti: alcuni erano pesci, altri alberi, serpenti con piedi, zampe, rami e membrane[225]. Il primo uomo a raggiungere la superficie è *Monádita*, al quale viene attribuito l'epiteto di "Picchiatore del cielo". Analogamente alla prima versione cosmogonica, infatti, terra e cielo sono ancora uniti e Monádita, non riuscendo a mantenersi in posizione eretta, inizia a colpire ripetutamente il cielo fino a separarlo dalla terra. La terra generò dodici clan e tra di loro vi erano due uomini che si distinsero dagli altri per la loro saggezza: *Muinájega*[226] e *Janánigi*[227]. A guidarli nei diversi luoghi interveniva inoltre *Jofue Ero Namaki* ("Il figlio del padrone di dentro la casa"), uno spirito antenato che accompagnava e orientava gli uomini nel loro percorso[228]. Un interessante riscontro visivo di questo episodio può essere individuato nell'opera di Santiago Yahuarcani, che rappresenta proprio il momento dell'emersione dei primi esseri umani dalla terra (Fig. 27). Nel dipinto le entità ancora dotate di coda risalgono dal sottosuolo e progressivamente assumono sembianze umane. La separazione tra le due dimensioni è particolarmente evidente: nella parte inferiore compaiono zampe appartenenti a differenti animali, tra cui rane, serpenti e forse un giaguaro, mentre la zona superiore è dominata da una forte luce, riconducibile all'alba del nuovo giorno. Al centro della composizione emerge inoltre la figura di un uomo che tiene un bastone tra le mani e che potrebbe essere identificato con *Monádita*, il primo uomo. È interessante mettere

[223] R. Yahuarcani, *Sulle Origini della Gente Airone Bianco*, cit., p. 120.
[224] *Ibidem*.
[225] R. Yahuarcani, *Antiguamente en el monte los animales, las plantas y otros seres eran gente*, in *E. Valera, H. Pinedo, R. Pinedo, R. Yahuarcani, Antiguamente en el monte los animales, las plantas y otros seres eran gente. Tradiciones orales de las naciones shipibo y uitoto*, Casa de la Literatura Peruana, Lima, 2017, pp. 30-42, qui p. 40.
[226] Il cui nome significa "trovare e vedere nell'opera".
[227] Il cui significato è "Immaginare per vedere".
[228] R. Yahuarcani, *Sulle Origini della Gente Airone Bianco*, cit., p. 120.

quest'opera a confronto con *Los primeros hombres* di Rember Yahuarcani (Fig. 28), dove la medesima origine viene rappresentata in maniera differente. Qui i primi esseri assumono ancora forme animali: compaiono uccelli, colibrì, pappagalli e anche un tucano, raffigurati mentre avanzano verso il centro della terra. La scena è immersa in un fondo blu-nero, elemento ricorrente nella poetica dell'artista, che contribuisce a creare un'atmosfera sospesa e legata alla dimensione delle origini.

Quando gli esseri umani raggiungono finalmente la superficie, si rendono conto che la selva è dominata dalla malvagità e sottoposta al potere di un falso dio, il grande tucano *Nokaido* (Fig. 29). In questa fase gli uomini vengono ricordati come una "generazione errante", poiché camminano per molti anni imparando a combattere e cercando di liberare la selva dal suo dominio. Una volta sconfitto, *Nokaido* abbandona questo mondo, umiliato. Durante la notte, riuniti sotto gli alberi, gli uomini ringraziano gli antenati per la saggezza ricevuta e, attraverso i sogni, viaggiano fino al centro della terra[229]. È proprio ascoltando le parole degli avi che ricevono indicazioni su ciò che dovranno affrontare il giorno seguente. Il primo grande spirito incontrato lungo il cammino è quello dell'Anaconda, un essere gigantesco, potente e dai colori intensi, che emerge dalla terra provocando il terrore degli uomini. Alla sua apparizione questi esclamano: «*Nuio! Nuio! Nuio!*», espressione dalla quale deriverebbe il nome dell'Anaconda e, secondo il racconto, anche la prima parola pronunciata dagli esseri umani (Fig. 30). Da questo momento gli uomini iniziano quindi a comunicare tra loro, affinano le tecniche di combattimento e affrontano l'Anaconda, riuscendo infine a sconfiggerla. Il suo corpo viene tagliato in dodici parti, distribuite tra i diversi clan e successivamente consumate. Il secondo spirito affrontato è *Jánallari*, l'*otorongo* o giaguaro, sconfitto dopo un'intera giornata di combattimento. Con il trascorrere del tempo, alcuni uomini diventano abili cacciatori, mentre altri sviluppano particolari capacità nella pesca. Tra questi compare *Buinairema Fueni Fakoraima*, ricordato come il primo pescatore degli Uitoto[230]. Alcuni esseri scelgono inoltre di vivere definitivamente nell'acqua anziché sulla terra, pur continuando, secondo il racconto, a essere percepiti ancora oggi dagli uomini. Progressivamente gli esseri umani iniziano

[229] R. Yahuarcani, *Antiguamente en el monte los animales, las plantas y otros seres eran gente*, cit., p. 41.
[230] M. López Pinedo, N. López, S. Yahuarcani, R. Yahuarcani, *Jiaño Nokikuriño. El verano y la lluvia. Mito de la nación Uitoto-Áimeni*, Casa de la Literatura Peruana, Lima, 2017, rist. 2018, p. 62.

a conoscere e occupare la selva e, parallelamente, a interrogarsi sul proprio ruolo nel mondo. Guidati da *Muinájega* e *Janánigi*, a mezzanotte leccano il tabacco e ricevono visioni del luogo della loro origine e dei propri antenati[231]. È durante queste visioni che appare la prima *maloca*, descritta come una grande casa comunale, spaziosa, alta e di forma circolare. Al suo interno viene celebrata la prima festa degli Uitoto, lo *Jirigie didate*, il "ballo del bruco", così denominato perché i tronchi e le colonne della costruzione erano ricoperti da disegni e linee che riproducevano i colori e le forme dei bruchi. La celebrazione ricorda lo spirito del Bene e della Vita e rappresenta il raggiungimento di una nuova condizione da parte di questa generazione, che aveva combattuto per liberarsi della presenza del male. Con la festa, infatti, lo spirito malvagio perde definitivamente il proprio potere e si allontana dagli uomini. Da questo momento il rapporto tra esseri umani e natura entra in una nuova fase di comunicazione e reciprocità: la terra viene celebrata attraverso canti, danze, alimenti, bevande e, soprattutto, attraverso il tabacco e la coca. È grazie soprattutto a *Muinájega* e *Janánigi*, che possono essere considerati i primi veri leader di questa generazione, che gli uomini iniziano a sperimentare nuove pratiche e ad acquisire ulteriori conoscenze. *Muinájega*, ad esempio, riunisce tutti i clan per celebrare il ballo della carne, ordinando ai rispettivi capi di portare differenti tipi di carne provenienti dalla foresta. Alle donne viene invece affidata la preparazione di una grande quantità di *cahuana*[232], destinata alla celebrazione. *Janánigi*, invece, durante i suoi spostamenti nella selva, realizza due sculture in legno raffiguranti rispettivamente il maschio e la femmina. Parallelamente prepara una nuova festa, costruisce una *maloca* e dà origine a un nuovo ballo chiamato, in suo onore, *Janárai*. Prima della danza viene celebrato il rituale conosciuto come "l'alba dell'uomo e della donna". Secondo la memoria tramandata, il leader dichiara in questa occasione che il proprio compito, rivolto al benessere degli uomini e delle donne, è ormai giunto al termine[233]. Da questo ballo nasce una nuova generazione di esseri umani sulla terra. Quella precedente aveva imparato a vivere in armonia con la foresta, aveva conosciuto il male, lo aveva sconfitto e aveva infine raggiunto una nuova condizione di equilibrio. Per questa ragione *Muinájega* e *Janánigi* consegnano

[231] R. Yahuarcani, *Sulle Origini della Gente Airone Bianco*, cit., p. 121.
[232] Una bevanda a base dell'amido della yucca selvatica o velenosa.
[233] R. Yahuarcani, *Sulle Origini della Gente Airone Bianco*, cit., p. 121.

definitivamente i propri poteri ai nuovi leader e abbandonano per sempre la loro forma terrena.

L'ultimo mito sopracitato è particolarmente interessante perché lo stesso artista sottolinea quanto sia stato significativo per la propria formazione artistica e come continui ancora oggi a rappresentare per lui un importante punto di riferimento. Yahuarcani osserva che il mito di *Muinájega* e *Janánigi* e delle rispettive imprese sulla terra è l'unico da lui conosciuto nel quale venga narrata esplicitamente la realizzazione di un'opera d'arte da parte di un uomo. Nell'articolo Yahuarcani[234] sostiene infatti che *Muinájega* sia capace di coniugare conoscenza, estetica e immaginazione, dando origine a un'opera di grande significato e valore per la propria generazione. È lo stesso Yahuarcani a mettere questa creazione in relazione con due celebri opere della storia dell'arte occidentale: *Guernica* di Pablo Picasso, realizzata nel 1937, nella quale guerra e violenza vengono rappresentate con estrema forza, e *Il grido* di Edvard Munch, in cui trovano espressione l'alienazione, l'angoscia e la solitudine dell'essere umano. A tal proposito l'artista scrive:

> Muinájega, el primer artista uitoto, refleja en sus obras los valores éticos y estéticos de su generación. Para lograrlo no solo apela a su imaginación y a su talento, recurre a algo más importante: recurre al origen. A su origen. En las noches viaja física y mentalmente al centro de la tierra, el lugar donde fue concebido, para escuchar, para aprender y para después crear y enseñar… Es un líder, artista, arquitecto, médico, poeta, músico, coreógrafo. Es un vanguardista con identidad propia[235][236].

Le due narrazioni cosmogoniche, pur presentando differenze significative, condividono dunque alcuni nuclei fondamentali: l'origine sotterranea o vegetale dell'essere umano, il ruolo degli antenati, la figura centrale del Creatore *Buinaima*, la trasformazione continua tra forme umane e non umane e la necessità di raggiungere un equilibrio tra gli uomini e la selva. È proprio questa concezione dell'esistenza a costituire uno dei principali fondamenti dell'immaginario pittorico dell'autore, nel

---

[234] *Ivi*, p. 122.
[235] R. Yahuarcani López, *Sobre los orígenes de la gente de la Garza Blanca*, cit., p. 127.
[236] "Muinájega, il primo artista Uitoto, rispecchia nelle sue opere i valori etici ed estetici della sua generazione. Per riuscirci non fa appello solo alla propria immaginazione e al proprio talento, ricorre a qualcosa di più importante. Ricorre all'origine. Di notte viaggia fisicamente e mentalmente al centro della terra, il luogo dove fu concepito, per ascoltare e imparare, e per poi creare e insegnare. È leader, scultore, architetto, medico, poeta, musicista, coreografo. È un artista d'avanguardia con una propria identità". [tr. di Danilo Manera].

quale esseri, animali e piante non appartengono a categorie nettamente separate, ma partecipano di uno stesso universo relazionale.

3.1.1 Continuità e variazioni della cosmogonia uitoto: il confronto con Preuss

Il confronto con le testimonianze raccolte da Konrad Theodor Preuss nei primi anni del Novecento permette, da un lato, di individuare alcuni elementi di continuità con le narrazioni riportate da Yahuarcani e di ricavare utili termini di confronto sul piano linguistico e terminologico; dall'altro, consente di mettere in luce le variazioni esistenti tra differenti tradizioni uitoto. Più che ricostruire in modo sistematico la religione uitoto, risulta qui interessante mettere in relazione tali fonti con le versioni contemporanee dei miti, evidenziando continuità, trasformazioni e differenze nella costruzione delle immagini cosmologiche. Si sottolinea che gli studi intrapresi dall'antropologo fanno riferimento alla varietà linguistica *mika* e a gruppi uitoto originari del Caraparaná, fiume colombiano appartenente al bacino amazzonico e affluente del Putumayo[237]. I Meneca Uitoto costituiscono uno dei gruppi appartenenti al più ampio insieme uitoto e sono stanziati nell'area del fiume Caquetá, dell'Isla de los Monos e del fiume Caguán, nei pressi di San Vicente del Caguán. Il *mika* costituisce invece una delle quattro principali varietà linguistiche generalmente ricondotte alla lingua uitoto. Si tratta quindi di un contesto geografico e linguistico differente rispetto a quello di Pebas e dell'Ampiyacu, al quale è legata la famiglia Yahuarcani. Tale distinzione deve essere tenuta presente nel confronto tra le fonti, poiché può contribuire a spiegare alcune delle variazioni terminologiche riscontrate, soprattutto nei nomi attribuiti alle figure mitologiche.

Fatta tale premessa, uno dei primi elementi di confronto riguarda la figura del Creatore e il principio stesso della creazione. Preuss individua in *Mooma,* letteralmente "padre", la figura creatrice, precisando che essa può assumere denominazioni differenti a seconda delle qualità o delle funzioni che le vengono conferite. Tra queste compare *Yonera Buineima*, nome che presenta un'interessante assonanza con il Moo Buinaima della tradizione Aimeni. Particolarmente significativa è invece la centralità attribuita alla parola: secondo una delle testimonianze raccolte da Preuss "Y según ellos: 'En el

[237] T. Preuss*, Religión y mitología de los Uitotos: recopilación de textos y observaciones efectuadas en una tribu indígena de Colombia, Suramérica*, cit., p. 12.

principio la palabra (*naikino*) dio origen al Padre'"[238][239]. La parola assume dunque un valore che oltrepassa la semplice funzione narrativa, configurandosi come una forza generativa che precede lo stesso Creatore. Un ulteriore elemento di confronto emerge nel rapporto tra creazione, pensiero e narrazione. Anche nelle testimonianze raccolte dallo studioso il mondo non nasce esclusivamente da un atto del Creatore, ma si inserisce in una catena di conoscenze che coinvolge le parole e le narrazioni degli antenati. Preuss riporta infatti, "Según la creación del mundo, "*Rafuema* creó esta narración después de haberla meditado mucho'"[240][241]. Lo stesso nome *Rafuema* significa "colui che possiede le narrazioni" o "colui che costituisce le narrazioni". Tale concezione trova dei fondamenti anche nella versione tramandata da Yahuarcani, pur con le dovute differenze, nella quale Buinaima riceve attraverso il sogno le indicazioni dei propri predecessori circa ciò che dovrà creare. Seguendo questa linea, un altro punto di contatto riguarda l'origine degli esseri umani e il loro rapporto con il sottosuolo. Nelle documentazioni raccolte dall'antropologo, gli antenati vengono descritti come provenienti dal Mondo sotterraneo e giunti sulla terra attraverso l'apertura di una grotta. Preuss sottolinea inoltre come tale luogo di emersione fosse situato a oriente, in relazione con il punto in cui sorge il Sole. In un altro passaggio, riferendosi al viaggio di *Fiedamona*, figura eroica della tradizione mika, viene menzionato un luogo chiamato *Juizaki*, nel quale gli avi rimasero per molto tempo dopo essere emersi dall'apertura della grotta[242]. Questo elemento presenta un significativo parallelismo con il mito tramandato dal pittore, nel quale i primi uomini vengono generati nel cuore della terra e, una volta maturati, raggiungono la superficie. Un'ulteriore corrispondenza riguarda l'aspetto assunto dai primi uomini. Anche nelle testimonianze trascritte dallo studioso, infatti, essi possiedono inizialmente la coda e, proprio come nella versione tramandata da Yahuarcani, una vespa provvede a tagliarla; coloro ai quali la coda non viene recisa si trasformano invece in micos *churucos*[243].

---

[238] *Ivi*, p. 45.
[239] "Secondo loro: 'In principio la parola (*naikino*) diede origine al Padre'".
[240] T. Preuss, *Religión y mitología de los Uitotos: recopilación de textos y observaciones efectuadas en una tribu indígena de Colombia, Suramérica*, cit., p. 46.
[241] "Nel racconto della creazione del mondo si afferma che 'Rafuema creò questa narrazione dopo avervi riflettuto a lungo'".
[242] T. Preuss, *Religión y mitología de los Uitotos: recopilación de textos y observaciones efectuadas en una tribu indígena de Colombia, Suramérica*, cit., pp. 55-58.
[243] I *micos churucos* sono scimmie lanose, cioè primati amazzonici del genere *Lagothrix.*

> En un principio, todos, incluso nosotros, teníamos cola. La avispa se la cortó primero al sapo, luego a los hombres, y cuando la avispa se hubo cansado de cortarla, los restantes se convirtieron en *micos churucos*, después de haber sido hombres[244][245].

Il sottosuolo costituisce dunque, in entrambe le narrazioni, lo spazio originario dal quale prende avvio l'esistenza umana, continuando a mantenere un rapporto privilegiato anche dopo la morte. Come nella memoria di Yahuarcani, anche nei testi documentati da Preuss emergono differenti varianti delle narrazioni cosmogoniche. Per ragioni di sintesi, verrà presa in considerazione soltanto un'ulteriore versione che presenta un'interessante corrispondenza con il mito Aimeni della nascita del mondo: il valore generativo attribuito alla saliva. Anche in questo caso, tuttavia, i due racconti presentano una differenza significativa. Nel mito citato da Preuss, il Creatore genera dalla propria saliva l'acqua[246], mentre nella versione dell'artista l'acqua è già presente nell'universo primordiale ed è identificata con *Buiñaiño*, sposa del Creatore; dalla saliva di Buinaima, caduta nell'acqua, prende invece forma l'argilla dalla quale avrà origine la terra.

Un ulteriore elemento di continuità riguarda infine l'assenza di confini rigidi tra umano, animale e vegetale, tematica di particolare interesse per questa ricerca. Nei resoconti dell'antropologo la trasformazione costituisce infatti una possibilità ricorrente dell'esistenza, come dimostra anche il termine *komui*[247], impiegato con significati che comprendono il nascere, l'originarsi, il crescere e il trasformarsi[248]. Il cambiamento non riguarda soltanto il passaggio da una forma all'altra, ma sembra estendersi alla stessa distinzione tra umano e non umano. Preuss descrive infatti piante, pesci e altri esseri che, pur conservando la propria natura animale o vegetale, parlano e agiscono secondo modalità umane. In altri casi, invece, la metamorfosi si manifesta

---

[244] T. Preuss, *Religión y mitología de los Uitotos: recopilación de textos y observaciones efectuadas en una tribu indígena de Colombia, Suramérica*, cit., pp. 48-49.
[245] "In principio tutti, compresi noi, avevamo la coda. La vespa la tagliò prima al rospo, poi agli uomini e, quando si stancò di tagliarla, quelli che rimasero si trasformarono in *micos churucos*, dopo essere stati uomini".
[246] T. Preuss, *Religión y mitología de los Uitotos: recopilación de textos y observaciones efectuadas en una tribu indígena de Colombia, Suramérica*, cit., p. 49.
[247] *Komui* non è una parola che designa una persona, poiché significa nascere, avere origine, convertirsi, crescere, trasformarsi. La forma attiva *komuita* è il termine comunemente utilizzato per "creare" e significa anche far crescere, generare un figlio e altre cose ancora.
[248] T. Preuss, *Religión y mitología de los Uitotos: recopilación de textos y observaciones efectuadas en una tribu indígena de Colombia, Suramérica*, cit., p. 49.

attraverso un vero e proprio mutamento di forma, come con *Kuionima,* essere mitico zoomorfo che può presentarsi a propria volontà sia come tapiro sia come uomo. A seconda della narrazione, *Kuionima* può immergersi nell'acqua trasformandosi in tapiro oppure può assumere le sembianze di un giaguaro[249]. La sua identità appare dunque mobile e zoomorfa, caratteristica che accomuna diverse entità della tradizione indigena. Tale permeabilità tra le forme trova un significativo riscontro nell'immaginario di Yahuarcani, nel quale esseri umani, animali e vegetali condividono frequentemente caratteristiche fisiche e comportamentali.

[249] *Ivi*, pp. 62-68.



Figura 25 - Rember Yahuarcani, *La Creación del Mundo*, 2007, tinture naturali e acrilico su llanchama, 149 × 219 cm, collezione dell'artista. In "Rember Yahuarcani blog", https://remberyahuarcani.blogspot.com/ [ultimo accesso 21 agosto 2026].

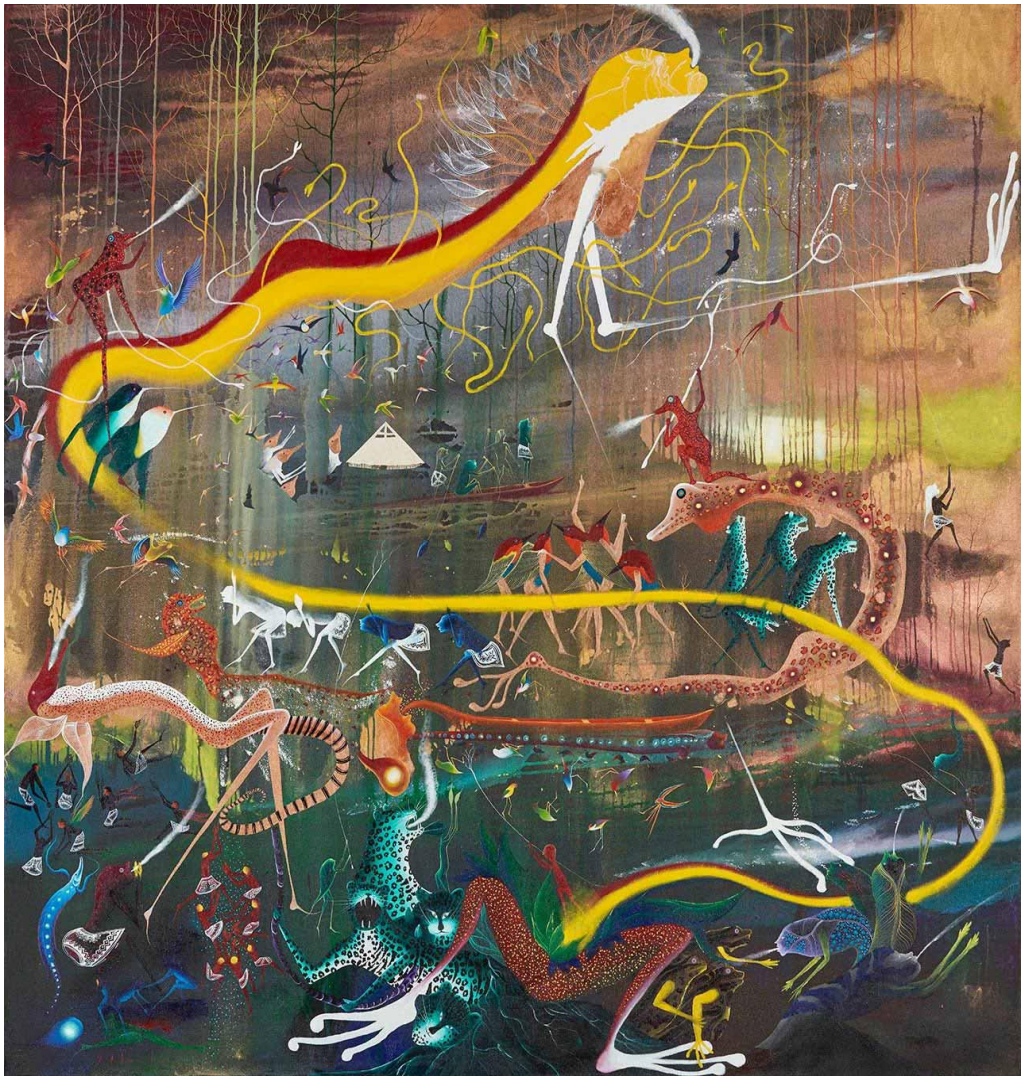


Figura 26 - Rember Yahuarcani, *Los primeros humanos conquistan a la mujer Arco Iris, la acomodan para que el cielo no caiga a la tierra*, 2017, acrilico e llanchama su tela, 170 × 170 cm, collezione Museo Central – Banco Central de Reserva del Perú. In Antiguo Colegio de San Ildefonso, Kixpatla. Cambiar de vista, cambiar de rostro. Arte y Cosmopolítica, https://www.sanildefonso.org.mx/expos/kixpatla/alteridades-22-rember-yahuarcani.html [ultimo accesso 21 agosto 2026].



Figura 27 - Santiago Yahuarcani, *Origen del hombre*, 2014, tinture naturali su llanchama, 80 × 120 cm. In *R. Yahuarcani López, Sobre los orígenes de la gente de la Garza Blanca*, cit., p. 125.

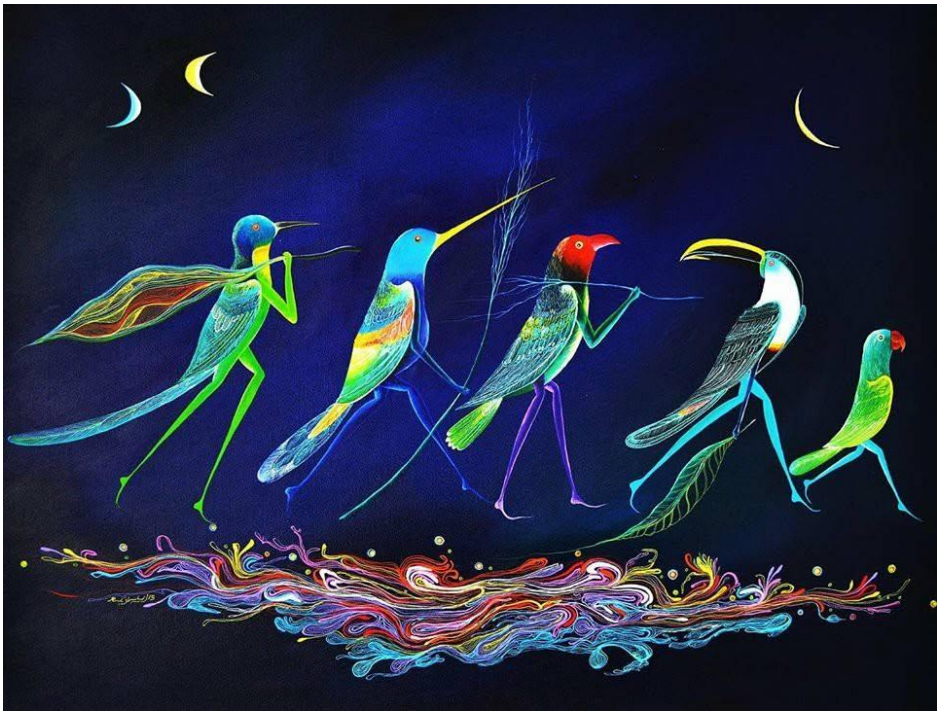


Figura 28 - Rember Yahuarcani, *Los primeros hombres*, 2014, acrilico su tela, 70 × 80 cm. In "Rember Yahuarcani Gallery, CUNY Academic Commons", https://rembervahuarcanigallery.commons.gc.cuny.edu/sample-page/ [ultimo accesso 21 agosto 2026].

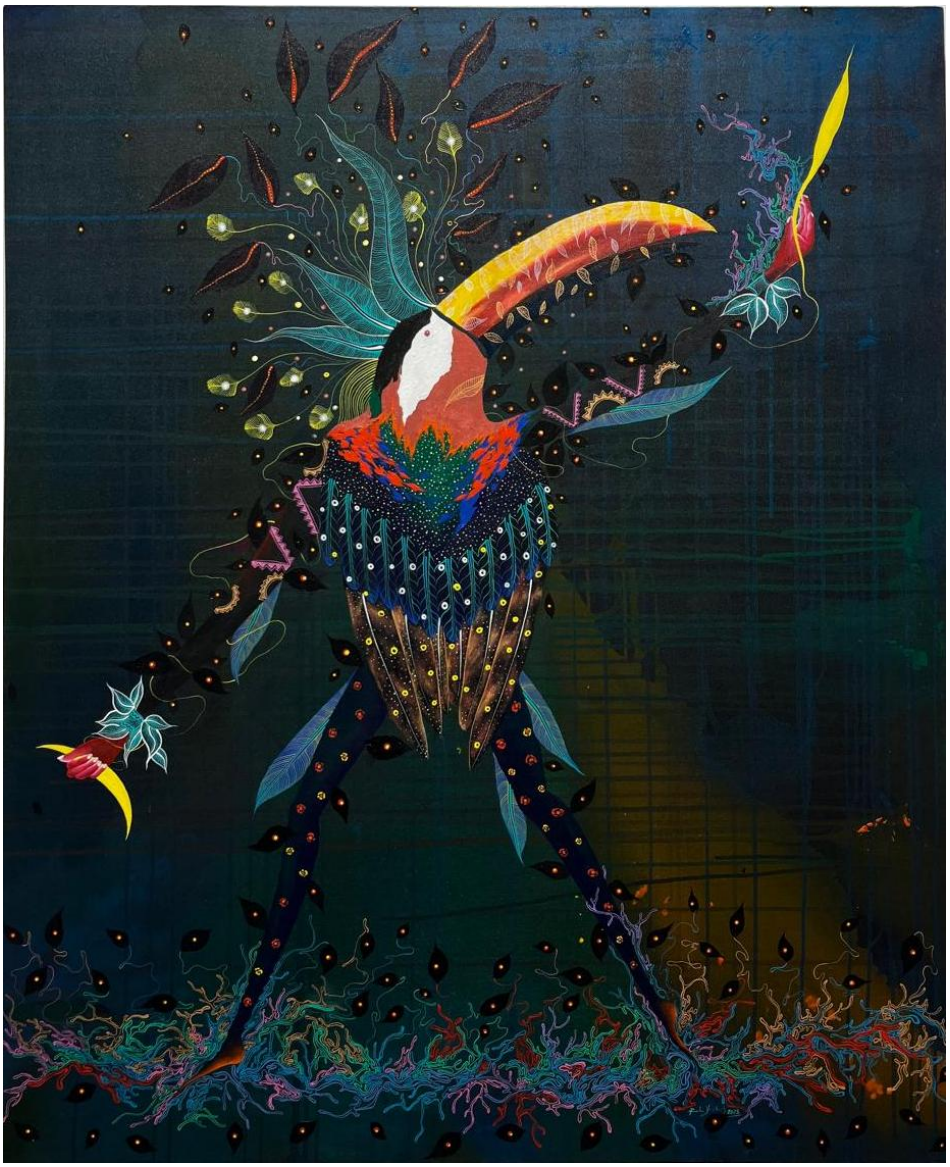


Figura 29 - Rember Yahuarcani, *Nokaido*, *el Dios Tucán*, 2025, acrilico su lino, 140 × 115 cm. Fotografia dell'autrice.



Figura 30 - Rember Yahuarcani, *El Origen de las Lenguas*, 2025, acrilico su lino, 100 × 200 cm. Fotografia dell'autrice.

3.2 Ricorrenze iconografiche nella pittura di Rember Yahuarcani

Accanto alle figure direttamente legate ai racconti cosmogonici, nella produzione di Rember Yahuarcani ricorrono con frequenza alcuni elementi che contribuiscono a definire un vero e proprio vocabolario visivo. All'interno delle sue opere è possibile individuare alcune ricorrenze iconografiche che, per maggiore chiarezza, verranno qui suddivise in quattro macrocategorie: gli animali e le metamorfosi, il tema del viaggio, i motivi geometrici ricorrenti e la rappresentazione del tabacco e della coca. Questi elementi si inseriscono tuttavia all'interno di una visione più ampia, nella quale mito e memoria della comunità uitoto risultano strettamente connessi. La frequente rappresentazione di determinati miti non è casuale, ma risponde alla volontà dell'artista di privilegiare racconti caratterizzati da una lunga tradizione, dotati di una particolare forza narrativa e, soprattutto, a lui personalmente più vicini. Tra questi assumono una presenza rilevante le narrazioni legate a *Jitoma*, che verranno prese in considerazione nelle pagine successive[250]. Nell'analisi delle opere di Yahuarcani assume particolare rilievo il contesto nel quale l'artista è cresciuto, insieme agli elementi che hanno caratterizzato la sua esperienza fin dall'infanzia. Ciò che lo circonda costituisce infatti un importante punto di partenza per la costruzione delle immagini. Accanto alla conoscenza dei miti, l'osservazione diretta della foresta, degli animali e soprattutto degli insetti contribuisce alla formazione del suo immaginario. Il pittore racconta infatti di soffermarsi a lungo sull'osservazione degli esseri che incontra, memorizzandone forme e caratteristiche, per poi creare a partire da esse nuovi personaggi e nuove configurazioni da inserire all'interno delle proprie opere[251]. Molte delle figure ibride presenti nella sua produzione seguono talvolta caratteristiche già indicate dal mito; in altri casi, invece, nascono dalla rielaborazione personale di ciò che l'artista conosce e osserva. L'immagine del personaggio prende quindi forma attraverso l'incontro tra memoria del racconto, esperienza diretta della natura e immaginazione dell'artista[252].

[250] M. Missé, *Las culturas de la selva. Una mañana con Rember Yahuarcani*, cit., [ultimo accesso 23 agosto 2026].
[251] R. Yahuarcani, *Retratos de la pandemia: pintura y fotografía desde la chacra de mis padres*, cit., p. 225.
[252] Si veda l'Appendice A.

3.2.1 Animali e metamorfosi

La prima categoria, quella degli animali, può essere associata direttamente al tema della metamorfosi, poiché le figure realizzate dall'artista cambiano frequentemente forma, assumono caratteristiche ibride oppure presentano sembianze zoomorfe. In alcuni casi Yahuarcani segue direttamente il ciclo narrativo dei miti, nei quali determinate entità attraversano diverse trasformazioni. Il passaggio dalla forma animale a quella umana non è dunque casuale, ma risponde a una concezione che lo stesso artista riassume in questi termini:

> Porque no olvidemos que las historias antiguas cuentan que la primera forma que tuvimos nosotros en el mundo es precisamente la forma de animales; la forma de peces y la forma de aves[253][254].

All'interno dell'immaginario uitoto alcuni animali assumono un'importanza maggiore rispetto ad altri e ricorrono frequentemente nelle opere di Yahuarcani. Tra questi compaiono le farfalle, che nel suo lavoro non sono legate soltanto al tema della metamorfosi, ma anche alla memoria di un preciso avvenimento storico. È lo stesso artista a ricondurre la loro presenza alla ribellione di Yarocamena[255], raccontando che gli antenati morti durante quelle violenze si trasformarono in farfalle. Questi insetti assumono così un forte legame con la memoria degli avi e con il trauma lasciato dal periodo del caucciù. Tale associazione richiede quindi una breve contestualizzazione dell'episodio storico al quale Yahuarcani fa riferimento.

Durante il periodo del caucciù si verificò uno dei più importanti episodi di resistenza indigena contro il dominio della Casa Arana: la ribellione di Yarocamena, avvenuta ad Atenas nel 1917. Secondo le testimonianze documentate da Roberto Pineda Camacho[256], l'insurrezione ebbe origine dopo l'uccisione di uno dei figli di Yarocamena e portò diversi gruppi uitoto a organizzarsi contro i *caucheros*[257]. Gli

---

[253] R. Yahuarcani, *Retratos de la pandemia: pintura y fotografía desde la chacra de mis padres*, cit., p. 219.
[254] "Perché ricordiamoci che le storie antiche raccontano che la prima forma che abbiamo avuto noi nel mondo è la forma di animali, la forma di pesce e la forma di uccelli".
[255] P. Salinas, *Núria Frigola & Rember Yahuarcani: El canto de las mariposas*, in "Rajes del Oficio", Entrevista 023, YouTube, 1 aprile 2022, https://www.youtube.com/watch?v=t18tyPGaDgY&t=2228s, min. 33:02-36:57 [ultimo accesso 23 agosto 2026].
[256] R. Pineda Camacho, *Historia oral de una maloca sitiada en el Amazonas. Aspectos de la rebelión de Yarocamena contra la Casa Arana, en 1917*, cit., pp. 163-181, qui pp. 164-167.
[257] Yarocamena preparò e distribuì *ambil* e coca ai capi delle comunità vicine, gesto che sanciva l'adesione alla rivolta e rafforzava l'alleanza tra i diversi gruppi.

insorti si rifugiarono in alcune *malocas* fortificate, protette da blocchi di caucciù e collegate a tunnel sotterranei utilizzati sia come vie di fuga sia per l'approvvigionamento d'acqua. L'esercito peruviano circondò l'area e, dopo diversi giorni di combattimento, riuscì a incendiare le *malocas* servendosi di materiali infiammabili, tra cui cherosene. Molti uomini, donne e bambini morirono tra le fiamme o rimasero intrappolati nei tunnel, mentre soltanto una parte degli abitanti e dei capi riuscì a fuggire. Le diverse versioni tramandate dalle comunità non coincidono in tutti i dettagli, ma concordano nel ricordare la violenza dell'assedio e il numero elevato delle vittime.

La permanenza di questo episodio all'interno della memoria uitoto emerge anche nel documentario *El canto de las mariposas* di Núria Frigola[258], nel quale il percorso di Rember viene ricostruito attraverso il confronto con il padre Santiago, con i *sabedores*, le anziane e altri membri della comunità. È proprio attraverso queste testimonianze che riaffiorano il ricordo della rivolta e il racconto della trasformazione degli antenati morti durante le violenze in farfalle. Daniel Coral Reyes[259] osserva come il film si concentri su una "micro-narrazione della memoria", costruita attraverso esperienze e storie familiari che spesso rimangono escluse dalla ricostruzione storica dominante. La comparsa delle farfalle nelle opere può quindi richiamare non soltanto il tema della metamorfosi, ma anche quello della memoria storica e della presenza degli antenati che persero la vita in quella rivolta. Nell'opera "*El territorio de los abuelos"* (Fig. 31), ad esempio, oltre ad alcune creature serpentiformi, Yahuarcani rappresenta una moltitudine di farfalle che, anche in relazione al titolo dell'opera, possono essere ricondotte alla memoria degli antenati e al racconto della ribellione di Yarocamena.

Oltre alle farfalle, tra gli animali maggiormente presenti nella produzione di Yahuarcani compaiono i pesci, alcuni dei quali assumono una particolare importanza all'interno della tradizione uitoto. Tendenzialmente, le specie raffigurate appartengono alla fauna dei torrenti[260]. Gli Uitoto, infatti, vivono generalmente nelle zone più elevate

[258] N. Frigola Torrent (regia), *El canto de las mariposas*, Perù, La Mula Producciones – Travesía Films, coproduzione Jacalito Films, 2020, 65 min.
[259] D. Coral Reyes, *Estéticas postextractivistas en el cine documental sobre el genocidio cauchero*, in "Visitas al Patio", vol. 19, n. 1, 2025, pp. 150-166, qui pp. 160-163.
[260] R. Yahuarcani, *Retratos de la pandemia: pintura y fotografía desde la chacra de mis padres*, cit., p. 219.

e non si stabiliscono in prossimità dei grandi fiumi; per questa ragione, i pesci che consumano abitualmente sono soprattutto specie di torrente, generalmente di piccole dimensioni. Anche nelle opere dell'artista le figure pisciformi sono spesso rappresentate con dimensioni ridotte, fatta eccezione per alcuni casi specifici. Tra le specie più interessanti compare il *jibui*[261], identificato con il pesce macana (*Gymnotus carapo*). Secondo il racconto riportato dal pittore[262], questo pesce avrebbe origine dalla pelle bruciata di *Jitoma*. Nel corso delle numerose prove affrontate sulla terra, il suocero tenta infatti di uccidere *Jitoma* esponendolo al fuoco, che finisce per bruciargli la pelle. Quando successivamente raggiunge il fiume, la pelle che si stacca dal suo corpo si trasforma nel *jibui*, pesce che ancora oggi fa parte dell'alimentazione uitoto. La presenza, nelle opere dell'autore, di numerose figure pisciformi dal corpo allungato e talvolta caratterizzato da striature potrebbe suggerire, in alcuni casi, un richiamo a questa specie[263] (Fig. 32). Un'altra specie rappresentata da Yahuarcani è il candirù o *canero*[264] (*Vandellia cirrhosa*), presente nell'opera "*El viaje"*[265] (Fig. 33). Nel dipinto compaiono inoltre altri elementi ricorrenti della sua produzione, tra cui farfalle, uccelli e un *picaflor*. Il candirù è un pesce di piccole dimensioni che lo stesso Yahuarcani dichiara di temere particolarmente[266]. Tuttavia, all'interno di *El viaje*, il pesce non costituisce l'unico fulcro della composizione, che assume un significato più ampio legato alla condizione delle comunità amazzoniche. Descrivendo l'opera, l'artista afferma:

> La idea de la obra es ver cómo el amazónico, tanto el ribereño como el indígena, está inmerso en un mundo totalmente separado de todo lo que sucede en Lima. Por eso vemos en el fondo esos círculos que a simple vista no tienen fin y que

[261] S. Burtch, *Diccionario huitoto murui*, tomo I, Serie Lingüística Peruana, n. 20, Instituto Lingüístico de Verano, Yarinacocha-Pucallpa, 1983, p. 131 s.v. *jibui.*
[262] M. Missé, *Las culturas de la selva. Una mañana con Rember Yahuarcani*, cit., min. 30:32-33:01. [ultimo accesso 24 agosto 2026].
[263] Sebbene tale identificazione debba essere considerata con cautela in assenza di indicazioni esplicite dell'artista.
[264] Il candirù o canero (*Vandellia cirrhosa*), detto anche "pesce stuzzicadenti", è un pesce osseo d'acqua dolce che fa parte della famiglia *Trichomycteridae*.
[265] R. Yahuarcani, *Retratos de la pandemia: pintura y fotografía desde la chacra de mis padres*, cit., p. 221.
[266] Il *canero* (*Vandellia cirrhosa*) è un piccolo pesce amazzonico attorno al quale si sono sviluppati numerosi racconti legati alla sua presunta capacità di penetrare nelle vie urinarie umane. Tale caratteristica, largamente diffusa nell'immaginario popolare, rimane tuttavia scarsamente documentata sul piano scientifico. È possibile che il timore espresso da Yahuarcani nei confronti di questa specie sia legato anche a tale credenza.

> continúan, y lo dejan solo. Porque el ribereño y el indígena están totalmente abandonados por el Estado. Entonces es una obra que habla del abandono[267][268].

Un altro pesce alquanto interessante è il *bujurqui*. Anche questa specie vive principalmente nei torrenti e nei laghi e predilige acque calme e limpide. Secondo il mito, questi pesci sono donne che rapiscono gli uomini per farne i propri mariti. Le loro case e le loro famiglie, infatti, si trovano sul fondo del fiume[269] (Fig. 34). Il mondo animale rappresentato da Yahuarcani non si limita tuttavia alle specie acquatiche.

Una presenza altrettanto costante è quella degli uccelli, che ricorrono frequentemente nelle sue opere e assumono ruoli differenti all'interno delle narrazioni mitiche. Tra questi, una figura particolarmente ricorrente è quella del *picaflor*, il colibrì. La sua presenza non sembra rimandare a un'unica figura mitologica, ma si modifica in base alla narrazione. Dalle fonti emerge tuttavia che questo animale viene associato soprattutto a due figure, Jitoma e Fisido, le cui narrazioni tendono in alcuni casi a intrecciarsi. Il mito di *Jitoma* inizia da un episodio di violenza familiare. Secondo una delle versioni trasmesse nella tradizione uitoto, il padre di *Jitoma*, *Monairue Jitoma,* viene ucciso con l'inganno e divorato da *Gaimoɨ Rɨama*, figura cannibale che successivamente prende possesso della moglie della vittima e la riduce in una condizione di sottomissione[270]. Jitoma cresce quindi senza conoscere l'identità del padre, fino a quando non comincia a interrogarsi sulle proprie origini. Desideroso di scoprire la verità intraprende un lungo cammino guidato da un uccello carpentiere che avrebbe dovuto condurlo verso uno degli esseri coinvolti nella vicenda. Lungo il percorso sente più volte una voce, senza riuscire inizialmente a comprenderne la provenienza. Dopo essersi guardato intorno, individua un piccolo uovo di colibrì dal quale proviene il richiamo; incuriosito dalla voce, decide di prendersene cura e di attendere il momento della schiusa. Vedendo due piccoli punti sulla superficie dell'uovo, ne trafigge uno con una spina, colpendo involontariamente l'occhio

[267] R. Yahuarcani, *Retratos de la pandemia: pintura y fotografía desde la chacra de mis padres*, cit., p. 221.
[268] "L'idea dell'opera è mostrare come l'amazzonico, sia quello che vive lungo i fiumi sia quello indigeno, sia immerso in un mondo completamente separato da tutto ciò che accade a Lima. Per questo, sullo sfondo, vediamo quei cerchi che a prima vista sembrano non avere fine e che continuano, lasciandolo solo. Questo perché sia le popolazioni rivierasche sia quelle indigene sono completamente abbandonate dallo Stato. Si tratta quindi di un'opera che parla dell'abbandono".
[269] Lilley Museum of Art, *Rember Yahuarcani*, cit., p. 1.
[270] L. Tagliani, *Mitología y cultura huitoto*, Colección 500 Años, n. 50, Quito, Abya-Yala – CICAME, 1992, pp. 125-129.

dell'essere che si trova all'interno. Poco dopo, dall'uovo emerge un giovane, che diventa suo compagno e fratello e prende il nome di *Fichido-Jitoma* o *Fisido*, termine che significa letteralmente *picaflor* (Fig. 35)[271]. In altre versioni della narrazione compare invece il nome *Kechatoma*, "il guercio", anch'esso legato alla figura del colibrì e alla ferita all'occhio[272]. Da questo momento i due iniziano insieme un percorso volto a ricostruire la storia del padre, comprendere chi lo abbia ucciso e vendicarne la morte. I due fratelli seguono quindi le tracce che conducono a *Gaimoi Riama* e agli esseri che lo hanno aiutato, fino a portare a compimento la loro vendetta[273]. La narrazione delle vicissitudini di *Jitoma* è forse tra le più lunghe e affascinanti, nonché tra le preferite dell'artista, che gli dedica numerose opere[274]. Nella versione tramandata da Yahuarcani, prima dell'arrivo del fuoco gli esseri umani non potevano cucinare e si nutrivano solamente di argilla[275]. Jitoma si trasforma allora in *picaflor* e raggiunge uno spazio nel quale il fuoco è custodito da una figura indicata dall'artista come il "Padre del Fuoco" o "Padre della Candela". Ciò che Jitoma sottrae è infatti la candela stessa, descritta come un essere senziente e chiamata *Recucurì*. Dopo averla ottenuta, la porta sulla terra, rendendo possibile la cottura degli alimenti e l'illuminazione. A questo episodio è dedicata un'opera particolarmente interessante, *Jitoma, el Dios Sol* (Fig. 36), nella quale viene rappresentata proprio questa scena.

Vi sono inoltre, nell'immaginario indigeno, alcuni animali che incarnano simbolicamente il potere. Tra quelli che ricorrono più frequentemente nelle opere di Yahuarcani vi sono il giaguaro, o *otorongo*, e i serpenti. Nella concezione uitoto, infatti, il giaguaro e l'anaconda sono considerati animali estremamente potenti e risultano strettamente legati alla dimensione rituale. Quando un curatore si prepara ad acquisire determinate conoscenze mediche e spirituali, deve affrontare, attraverso il

[271] E. Villa Posse, *Mitos y leyendas de Colombia*, vol. I, Colección "Integración cultural", Quito, Instituto Andino de Artes Populares (IADAP), 1993, pp. 241-248.
[272] L. Tagliani, *Mitología y cultura huitoto*, cit., p. 129.
[273] *Ivi*, p. 130.
[274] La versione riportata da Eugenia Villa Posse presenta una variante del medesimo episodio. In questo caso non è Jitoma, ma *Fisido*, figura legata al *picaflor*, a recarsi nel luogo in cui si trova il fuoco e a portarlo successivamente agli uomini. La differenza tra le due narrazioni costituisce un ulteriore esempio delle variazioni che possono caratterizzare la trasmissione orale dei miti uitoto. E. Villa Posse, *Mitos y leyendas de Colombia*, cit., pp. 243-246.
[275] Si veda l'Appendice A.

rito, queste forze animali nella loro dimensione spirituale e riuscire a dominarle[276]. Una volta superata questa prova, può ricevere una collana composta da denti di giaguaro, o *otorongo*, come segno del coraggio e della conoscenza acquisita. L'oggetto diventa così manifestazione visibile del potere del curatore e del rapporto instaurato con l'animale. Allo stesso modo, anche le corone appartenenti alla tradizione rituale possono essere intese come strumenti di collegamento tra la dimensione visibile e materiale e quella invisibile[277]. L'anaconda presenta inoltre un legame particolarmente stretto con il mondo acquatico[278]. Nella concezione uitoto, l'*Aima* può assumere le sue sembianze durante i viaggi attraverso i differenti livelli del cosmo, mentre *Buiñaiño*, compagna di Buinaima, si manifesta nel mondo dell'acqua proprio sotto forma di anaconda. Nel mondo acquatico *Buiñaiño* esercita inoltre una funzione legata alla vita e al sostentamento, poiché sotto il suo dominio si trovano gli animali acquatici ed è lei a distribuire i pesci agli uomini. L'animale non rimanda quindi soltanto al potere, ma anche alla trasformazione e alla possibilità di attraversare dimensioni differenti. Anche i serpenti seguono questa linea interpretativa. Particolarmente significativa è l'opera "*Protectora de la casa"* (Fig. 37), nella quale viene rappresentato un gruppo di serpenti attorcigliati gli uni agli altri[279]. Gli animali appaiono aggressivi, con le bocche aperte e il corpo disposto in atteggiamento difensivo, come se reagissero a una minaccia proveniente dall'esterno. L'opera viene realizzata durante la pandemia, in un momento in cui Iquitos fu colpita in maniera particolarmente violenta dall'emergenza sanitaria. In questo contesto, i serpenti non simboleggiano soltanto il potere, ma assumono anche una funzione di protezione nei confronti dei propri cari. La loro moltitudine non è quindi casuale, come spiega lo stesso Yahuarcani: Pinté esa cantidad de serpientes porque a través de eso yo digo que nosotros estamos y seguimos siendo protegidos[280][281].

---

[276] M. Missé, *Las culturas de la selva. Una mañana con Rember Yahuarcani*, cit., min. 47:48-50:01, [ultimo accesso 25 agosto 2026].
[277] *Ibidem*.
[278] G. Borea, R. Yahuarcani, *Amazonian Waterway, Amazonian Water-Worlds. Rivers in Government Projects and Indigenous Art*, in *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art*, London-New York, Routledge, 2020, pp. 106-124, qui pp. 112-113.
[279] R. Yahuarcani, *Retratos de la pandemia: pintura y fotografía desde la chacra de mis padres*, cit., p. 231.
[280] *Ibidem*.
[281] "Ho dipinto questa grande quantità di serpenti perché, attraverso di essi, voglio dire che noi ci siamo e continuiamo a essere protetti".

A conclusione della sezione, un ultimo esempio permette di mettere in relazione l'osservazione diretta della natura con la successiva elaborazione pittorica (Fig. 38 e 39). Il confronto tra una fotografia scattata dall'artista nella *chacra* di famiglia e un dettaglio di una delle sue opere consente infatti di comprendere meglio il processo attraverso il quale elementi appartenenti alla realtà quotidiana vengono trasformati e reinseriti all'interno del suo immaginario visivo. La fotografia raffigura un *papaso*[282], insetto molto comune nella selva amazzonica, soprattutto durante la stagione estiva, quando numerose specie, tra cui grilli, scarafaggi, formiche e altri piccoli animali, si avvicinano alle abitazioni attirate dalla luce. Yahuarcani racconta di aver fotografato questo esemplare nella propria *chacra* e di aver immediatamente associato la sua presenza ai ricordi dell'infanzia, quando, durante i lavori nei terreni coltivati della famiglia, incontrava frequentemente questi insetti[283]. Il confronto con il dettaglio pittorico mostra come l'animale non venga però riprodotto in maniera puramente naturalistica. Il *papaso* viene infatti trasformato in una figura dalle caratteristiche umanoidi, nella quale elementi riconoscibili dell'insetto convivono con tratti antropomorfi. Questo passaggio rende particolarmente evidente il modo in cui, nell'opera di Yahuarcani, osservazione della natura, memoria personale e immaginazione tendano a sovrapporsi, dando origine a figure che non appartengono completamente né al mondo umano né a quello animale.

[282] Il termine *papaso* viene utilizzato localmente per indicare alcuni coleotteri di grandi dimensioni presenti nella regione amazzonica. Non essendo disponibile un'identificazione tassonomica certa dell'esemplare fotografato da Yahuarcani, si è preferito mantenere la denominazione impiegata dall'artista. È tuttavia possibile che l'esemplare appartenga alla famiglia dei Passalidi (*Odontotaenius disjunctus*, noto comunemente come scarabeo del legno o *bess beetle*).
[283] R. Yahuarcani, *Retratos de la pandemia: pintura y fotografía desde la chacra de mis padres*, cit., pp. 224-225.



Figura 31 - Rember Yahuarcani, *El territorio de los abuelos*, 2021, acrilico su tela, 140 × 170 cm. In "Facebook ufficiale di Rember Yahuarcani, Rember Yahuarcani Visual Artist", [ultimo accesso 25 agosto 2026].



Figura 32 - Rember Yahuarcani, *Peces*, s.d., acrilico su tela. In L. Pacora, "Visiones de un surrealista amazónico", in COOLT, 24 gennaio 2022, https://www.coolt.com/artes/rember-yahuarcani-visiones-surrealista-amazonico_356_102.html [ultimo accesso 25 agosto 2026].



Figura 33 - Rember Yahuarcani, *El viaje,* 2020, tinture naturali su llanchama, 90 × 90 cm. In *R. Yahuarcani, Retratos de la pandemia: pintura y fotografía desde la chacra de mis padres*, cit., p. 221.



Figura 34 - Rember Yahuarcani, *Bujurqui*, 2025, acrilico su lino, 50 × 50 cm. Fotografia dell'autrice.

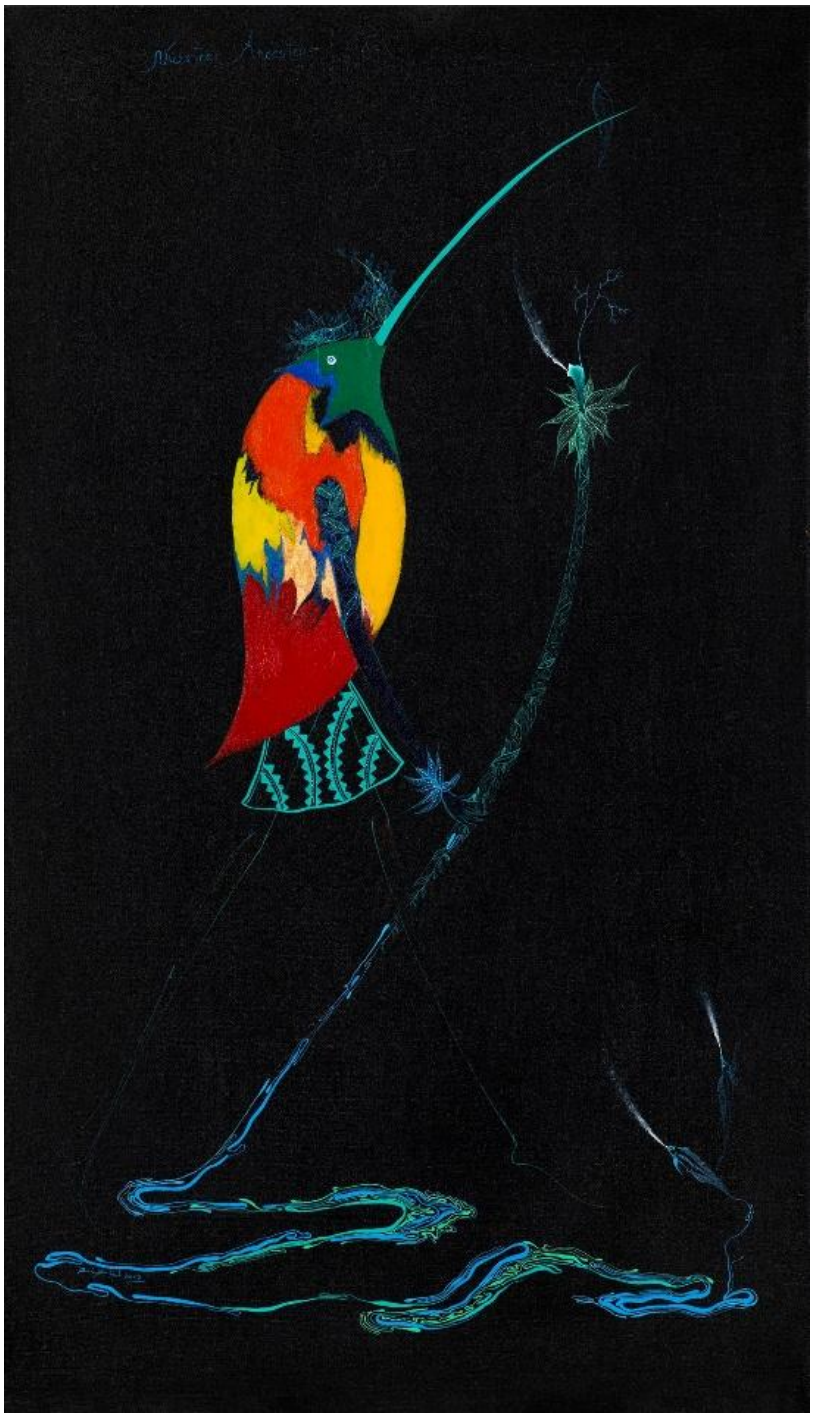


Figura 35 - Rember Yahuarcani, FISIDO, *Hombre Picaflor*, 2022, acrilico su tela, 120 × 70 cm. In "MALI – Museo de Arte de Lima, "Rember Yahuarcani, FISIDO, Hombre Picaflor (2022)", XXXI Subasta de Arte MALI 2024, https://lotes.subasta.mali.pe/en/online-auctions/mali--museo-de-arte-de-lima/rember-yahuarcani-fisido-hombre-picaflor-2022-6055376, [ultimo accesso 25 agosto 2026].



Figura 36 - Rember Yahuarcani, *Jitoma, el Dios Sol*, 2025, acrilico su lino, 200 × 200 cm. Fotografia dell'autrice.



Figura 37 - Rember Yahuarcani, *Protectora de la casa,* 2020, tinture naturali su llanchama, 80 × 120 cm. In *R. Yahuarcani, Retratos de la pandemia: pintura y fotografía desde la chacra de mis padres*, cit., p. 231.





Figure 38 e 39 - A sinistra: Rember Yahuarcani, *fotografia di un papaso*, 2020. In *R. Yahuarcani, Retratos de la pandemia: pintura y fotografía desde la chacra de mis padres*, cit., p. 224.

A destra: Rember Yahuarcani, dettaglio di *El Arte Indígena Contemporáneo*, 2025, acrilico su lino, 120 × 180 cm. Fotografia dell'autrice.

3.2.2 Il viaggio e la canoa

Una tematica quasi costantemente presente nella produzione artistica di Yahuarcani è quella del viaggio. I personaggi delle sue opere appaiono infatti spesso in movimento: camminano, attraversano la selva oppure si spostano lungo i fiumi, generalmente attraverso la canoa. Questa ricorrenza può essere letta come espressione di un percorso, sia fisico sia simbolico. Da una parte, il viaggio rimanda direttamente alla struttura stessa delle narrazioni mitiche, nelle quali gli esseri non sono mai statici, ma si muovono continuamente attraverso la selva, i fiumi o differenti livelli del mondo. In alcuni racconti, come quelli relativi alla creazione, lo spostamento conduce persino verso il centro della terra, luogo di origine e di contatto con gli antenati. Il movimento diventa così parte integrante del processo di conoscenza, trasformazione e scoperta.

Un ruolo particolarmente importante è assunto dalla canoa, elemento profondamente radicato nella vita delle comunità indigene della selva. Essa non costituisce soltanto un mezzo di trasporto, ma è stata storicamente fondamentale per gli spostamenti, le migrazioni e l'occupazione del territorio amazzonico. Nella riflessione contemporanea di Yahuarcani, tuttavia, la canoa assume anche un valore simbolico più ampio:

> Ahora esta canoa no solamente lleva alimentos, sino también lleva arte, pinturas, para que las sociedades indígenas continúen sobreviviendo, sin dejar de denunciar la deforestación, el cambio climático, muerte de líderes, narcotráfico y las injusticias sociales[284][285].

La canoa diventa quindi non soltanto strumento di spostamento, ma anche veicolo di arte, memoria e denuncia. Quando compare nelle opere di Yahuarcani, può essere letta come simbolo di collegamento tra comunità diverse e, allo stesso tempo, come immagine del percorso attraverso cui l'arte indigena si muove dai propri territori verso gli spazi culturali contemporanei. Questo aspetto verrà ripreso più avanti, quando verrà affrontato in maniera più ampia il rapporto tra produzione artistica indigena e sistema

[284] P. Escribano, *Rember Yahuarcani: 'El saber ancestral es nuestro activo'*, in "La República", 16 ottobre 2023, https://larepublica.pe/cultural/2023/10/16/rember-yahuarcani-el-saber-ancestral-es-nuestro-activo-arte-indigena-contemporaneo-pinturas-universidad-de-lima-culturas-amazonicas-957600, [ultimo accesso 26 agosto 2026].

[285] "Oggi questa canoa non trasporta soltanto alimenti, ma porta anche arte e dipinti, affinché le società indigene possano continuare a sopravvivere, senza smettere di denunciare la deforestazione, il cambiamento climatico, l'uccisione dei leader, il narcotraffico e le ingiustizie sociali".

dell'arte contemporanea[286]. Un esempio particolarmente significativo è costituito dall'opera "*Retorno a casa"* (Fig. 40), nella quale vengono rappresentate tre figure ibride, con sembianze umane e tratti riconducibili al colibrì, mentre attraversano il fiume a bordo di una canoa. Anche in questo caso i personaggi sono colti nel momento dello spostamento: né il percorso né la meta risultano identificabili con certezza; i personaggi sono raffigurati mentre avanzano lungo il fiume. A questa dimensione del viaggio si aggiunge inoltre la trasformazione stessa delle figure, che può essere letta come un ulteriore passaggio, non soltanto fisico ma anche identitario, tra forma umana e animale. Un altro quadro altrettanto interessante è "*La canoa"* (Fig. 41), nel quale l'imbarcazione non presenta più le tradizionali fattezze lignee, ma assume le sembianze di un pesce. Dal suo corpo sembrano fuoriuscire elementi riconducibili al tabacco, mentre sulla parte superiore si intravede una figura femminile che pare trasformarsi progressivamente in un albero. Anche in questo caso l'intera scena è immersa in un ambiente fluviale profondo e oscuro, nel quale i confini tra essere umano, animale, vegetale e oggetto sembrano nuovamente confondersi.

[286] Universidad de Lima, *La canoa: melodías desde el río" bajo la mirada de su curador*, in "Universidad de Lima", 17 ottobre 2023, https://www.ulima.edu.pe/la-universidad/noticias/la-canoa-melodias-desde-el-rio-bajo-la-mirada-de-su-curador, [ultimo accesso 26 agosto 2026].



Figura 40 - Rember Yahuarcani, *Retorno a casa*, s.d., acrilico su tela. In VIST Projects, "The ancestral avant-garde", 7 marzo 2021, https://vistprojects.com/en/the-ancestral-avant-garde/, [ultimo accesso 26 agosto 2026].



Figura 41 - Rember Yahuarcani, *La canoa*, 2023. Acrilico su tela, 68 × 98 cm. Courtesy SALA 1. In *Rember Yahuarcani – Ampiyacù. Il territorio dei miei antenati*, Artribune, 2024, https://www.artribune.com/mostre-evento-arte/rember-yahuarcani-ampiyacu-il-territorio-dei-miei-antenati/ [ultimo accesso 26 agosto 2026].

3.2.3 Forme ricorrenti e costruzione dello spazio pittorico

Nelle opere di Yahuarcani ricorrono con grande frequenza linee lunghe e sinuose che attraversano l'intera superficie pittorica (Fig. 42). Questi elementi possono essere messi in relazione con il movimento e con il fluire dell'acqua, richiamando visivamente l'andamento dei fiumi amazzonici. Negli studi e nelle esposizioni dedicate all'Amazzonia ricorre infatti la metafora del "Serpente d'acqua" per descrivere la forma lunga e ondulata dei suoi corsi fluviali[287]. Per i popoli indigeni amazzonici, il fiume costituisce infatti parte integrante del proprio mondo e della propria esistenza. Esso rappresenta una fonte fondamentale di acqua e di nutrimento, ma anche il principale mezzo di comunicazione, rendendo possibili le relazioni sociali tra membri della stessa comunità, tra gruppi differenti e con persone esterne. È inoltre spazio di trasporto e di scambio di prodotti e conoscenze, nonché luogo abitato da esseri e spiriti protettori del mondo acquatico. Come afferma lo stesso Yahuarcani, "The river, like the forest, is an extension of our body, of our life"[288][289]. Nella concezione uitoto, inoltre, il fiume rappresenta anche una via di accesso ad altri livelli del cosmo. L'*Aima*, il curatore che possiede una conoscenza particolarmente approfondita delle piante, utilizza tabacco e coca per viaggiare attraverso i diversi mondi acquatici, assumendo talvolta le sembianze di animali come l'anaconda, il delfino, il giaguaro o l'uccello. Secondo la tradizione, il curatore può raggiungere il fondo del fiume per comprendere quale malattia affligga un paziente e apprendere come curarlo; in questo senso, l'acqua diventa non soltanto un elemento naturale, ma anche un vero e proprio percorso di conoscenza e guarigione[290]. Le forme serpentiformi che attraversano le opere di Yahuarcani sembrano costruirsi attraverso un insieme di riferimenti tra loro connessi: il movimento dei fiumi, il fluire dell'acqua e la figura del serpente e dell'anaconda, elementi che ricorrono tanto nella cosmologia uitoto quanto nell'immaginario dell'artista. In questo caso, il richiamo non sembra

[287] G. Borea, R. Yahuarcani, *Amazonian Waterway, Amazonian Water-Worlds. Rivers in Government Projects and Indigenous Art*, cit., p. 111.
[288] *Ivi*, p. 112.
[289] "Il fiume, come la foresta è un'estensione del nostro corpo e della nostra vita".
[290] G. Borea, R. Yahuarcani*, Amazonian Waterway, Amazonian Water-Worlds. Rivers in Government Projects and Indigenous Art*, cit., pp. 115-116.

quindi limitarsi a una soluzione puramente formale, ma si inserisce all'interno di un sistema di significati legati al territorio e alla dimensione cosmologica.

Più complesso è invece stabilire l'origine degli altri motivi geometrici ricorrenti nelle opere di Yahuarcani, tra cui il cerchio, i rombi, le spirali e le linee rette. La forma circolare (Figg. 43 e 44), ad esempio, compare con una certa frequenza. Sul corpo delle figure appaiono piccoli cerchi concentrici che, in alcuni casi, possono ricordare degli occhi rivolti verso lo spettatore; essi vengono inseriti nei personaggi, ne prolungano le forme, diventano code oppure occupano lo spazio circostante. Attribuire a questi motivi un significato preciso non è semplice, ma è possibile proporre alcune ipotesi interpretative.

Una prima possibilità è quella di mettere in relazione la forma circolare con la *maloca*, la casa comunale che presenta una struttura anch'essa circolare: "La maloca representa el universo. Por eso, su forma debe ser circular para albergar, como una gran madre, a sus hijos"[291][292]. L'idea della *maloca* come grande madre trova un ulteriore riscontro negli studi di Lino Tagliani, che in *Mitología y cultura huitoto*[293] (Mitologia e Cultura Uitoto) dedica ampio spazio al suo valore simbolico. Secondo quanto riportato dall'autore, la struttura architettonica e la distribuzione dello spazio interno della *maloca* rispecchiano il corpo della donna-madre. La donna viene simbolicamente rappresentata in posizione accovacciata o semi-inginocchiata, la stessa assunta durante il parto. In questa concezione la *maloca* diventa dunque un luogo che accoglie, protegge e genera la vita; la sua forma circolare può essere letta, in questo senso, come coerente con una simbologia legata al ventre, alla maternità e alla generazione. Un'ulteriore ipotesi che si può avanzare riguarda la possibile corrispondenza tra questi motivi e alcuni disegni raccolti da Rafael Girard[294] presso le comunità uitoto (Fig. 45). Tali motivi venivano dipinti principalmente sul corpo e comprendevano:

[291] S. Juárez (a cura di), *JUMA. Preservar la memoria. Imaginar el futuro*, cat. (Buenos Aires, MARCO – Museo de Arte Contemporáneo de La Boca, 2024), Buenos Aires, MARCO – Museo de Arte Contemporáneo de La Boca, 2024, p. 27.
[292] "La *maloca* rappresenta l'universo. Per questo motivo la sua forma deve essere circolare, così da accogliere, come una grande madre, i propri figli".
[293] L. Tagliani, *Mitología y cultura huitoto*, cit., pp. 25-31.
[294] Rafael Girard, *Indios selváticos de la Amazonía peruana: con 207 fotografías, 100 figuras y 2 mapas*, México, Libro Mex, 1958, p. 59.

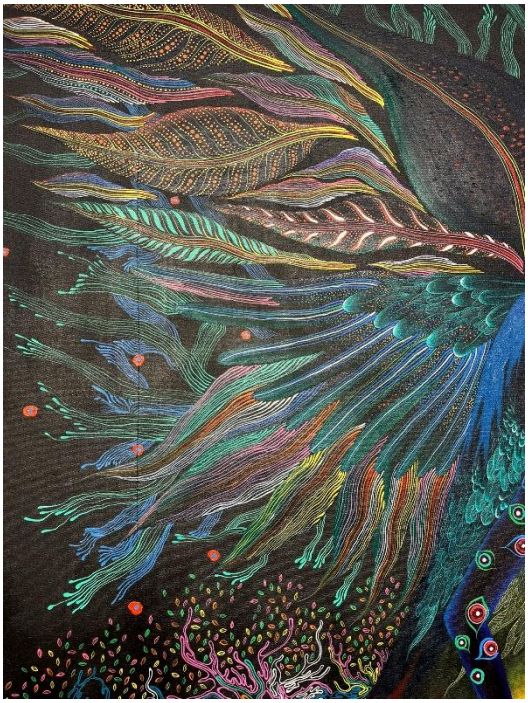
> La cruz, el triángulo abierto, el triángulo cerrado, grecas, cuadrángulos, Tau, ganchos divergentes en forma de X con un punto al centro, signo escalonado, etc[295][296].

Secondo le interpretazioni raccolte da Girard presso alcuni membri delle comunità uitoto, questi segni potevano rimandare a rappresentazioni stilizzate del boa o delle macchie presenti sulla sua pelle, ma anche ad altri elementi della vita quotidiana, come le coltivazioni di arachidi[297]. Si evince che non è possibile stabilire una corrispondenza diretta tra tali motivi tradizionali e quelli presenti nelle opere di Yahuarcani. Si consideri tuttavia che l'artista conosce questo repertorio visivo, documentato anche attraverso fotografie e studi sulle pitture corporee uitoto, e che forme analoghe compaiono già nelle prime fasi della sua produzione. È quindi plausibile che tali motivi siano rimasti presenti nella costruzione del suo linguaggio visivo come reminiscenze di un repertorio conosciuto, successivamente rielaborato attraverso una ricerca formale personale. Più che come citazioni dirette dei grafismi tradizionali, possono quindi essere considerati come parte di un patrimonio visivo con il quale la produzione dell'artista continua a dialogare.

[295] M. E. Yllia, *De la maloca a la galería: la pintura sobre llanchama de los boras y huitotos de la Amazonía peruana*, cit., pp. 96-97.
[296] "a croce, il triangolo aperto, il triangolo chiuso, greche, quadrangoli, Tau, ganci divergenti a forma di X con un punto al centro, segni a gradini, ecc.".
[297] M. E. Yllia, *De la maloca a la galería: la pintura sobre llanchama de los boras y huitotos de la Amazonía peruana,* cit., pp. 96-97.



Figura 42 - Rember Yahuarcani, dettaglio di *El Iladiko (The Riddle),* 2025, acrilico su lino, 120 × 140 cm. Fotografia dell'autrice.



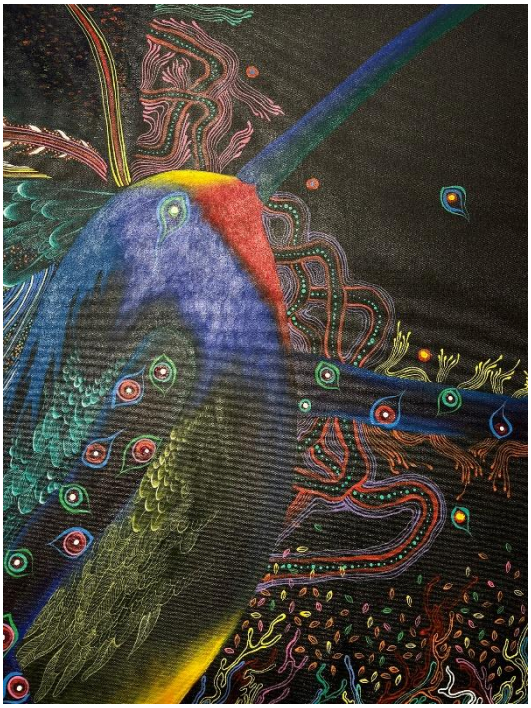
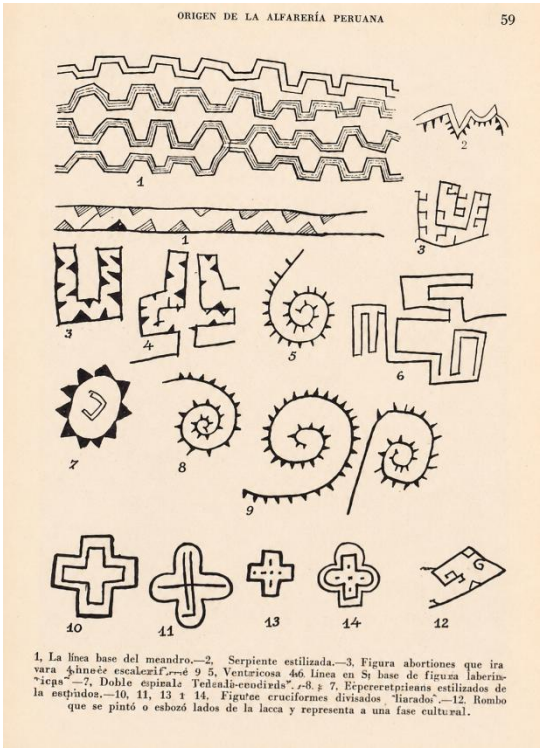


Figure 43 e 44 - A sinistra e a Destra: Rember Yahuarcani, *dettaglio di Jitoma, el Dios Sol*, 2025, acrilico su lino, 200 × 200 cm. Fotografia dell'autrice.


ORIGEN DE LA ALFARERÍA PERUANA 59

1, La línea base del meandro.—2, Serpiente estilizada.—3, Figura abortiones que ira vara 4, 5, 6, Venturicosa 4a6. línea en S; base de figura laberín- ticas.—7, Doble espiral. Tedeado-coodirds. 7-8. 7, Epereretpicians estilizados de la estindos.—10, 11, 13 1 14, Figutee cruciformes divisados. liarados.—12, Rombo que se pintó o esbozó lados de la lacca y representa a una fase cultural.

Figura 45 - *Disegni uitoto raccolti da Rafael Girard, 1958. In R. Girard, Indios selváticos de la Amazonía peruana. Riprodotti in M. E. Yllia, «De la maloca a la galería: la pintura sobre llanchama de los boras y huitotos de la Amazonía peruana», c*it., pp. 96-97.

3.2.4 Il tabacco e la coca

La conoscenza, per gli Uitoto, passa attraverso diversi linguaggi e pratiche, tra cui il consumo rituale di coca e tabacco. Questo processo è stato ampiamente documentato dagli antropologi nel corso del tempo; tra gli studi più pertinenti per questa ricerca si possono ricordare quelli di Stephen Hugh-Jones[298], che negli anni Novanta distingueva due forme di sciamanesimo in Amazzonia: una "orizzontale", fondata maggiormente sull'esperienza e sull'ispirazione come vie di accesso alla conoscenza sciamanica e caratterizzata da modalità di trasmissione più aperte; e una "verticale", basata invece su una conoscenza formalizzata, il cui accesso risulta maggiormente regolato e gerarchizzato. Quest'ultimo modello è quello che ha storicamente prevalso presso le comunità Murui-Muinaɨ. Come osserva tuttavia Oscar García Rodríguez[299], i cambiamenti sociali avvenuti nel tempo hanno progressivamente reso più flessibili queste modalità di trasmissione. Se in passato la conoscenza rituale veniva trasmessa principalmente per via patrilineare e all'interno di specifiche linee familiari, oggi l'accesso a tali saperi appare meno rigido e il numero dei possibili specialisti rituali si è ampliato. La conoscenza rituale deve inoltre essere compresa secondo una duplice dimensione: da una parte quella intellettuale, che comprende miti, canti, formule e pratiche cerimoniali; dall'altra una dimensione agente e spirituale, nella quale la Parola stessa viene concepita come una forza autonoma, capace di produrre effetti concreti. In questo senso, lo sciamano non crea la conoscenza, ma ne diventa il tramite: attraverso il tabacco, e in particolare durante gli stati di trance, entra in relazione con entità invisibili e riceve discorsi e insegnamenti che successivamente trasmette attraverso la Parola[300].

L'importanza del ruolo del tabacco nella trasmissione della conoscenza è ampiamente documentata anche negli studi di Juan Álvaro Echeverri[301]. Il ricercatore evidenzia come, presso gli Uitoto e più in generale tra i "Popoli del Centro", la pasta di tabacco

---

[298] S. Hugh-Jones, *Shamans, Prophets, Priests and Pastors*, in N. Thomas, C. Humphrey (a cura di), *Shamanism, History, and the State*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996, pp. 32-75, qui pp. 32-33.
[299] O. I. García Rodríguez, *Blood, Semen, Coca, and Tobacco. The Transmission of Ritual Knowledge among the Murui-Muinaɨ Indigenous People of the Amazon*, in "HAU: Journal of Ethnographic Theory", vol. 16, n. 1, 2026, pp. 57-75, qui pp. 58-61.
[300] *Ivi*, p. 60.
[301] J. A. Echeverri, *The People of the Center of the World: A Study in Culture, History, and Orality in the Colombian Amazon*, cit., p. 29.

venga consumata insieme alla coca sia nella vita quotidiana sia nei contesti rituali, come si è già evidenziato nel corso dell'elaborato. Il tabacco, tuttavia, non costituisce solamente una sostanza rituale, ma rappresenta anche uno strumento attraverso il quale è possibile accedere alla conoscenza, in particolare a quel sapere custodito e trasmesso dagli antenati[302].

Secondo il mito raccontato da Rember Yahuarcani[303], anche il tabacco e la coca hanno origine durante la creazione del mondo. La conoscenza, che nel corso del tempo viene alterata, può essere recuperata proprio attraverso questi due elementi, che non devono essere intesi solamente come piante, ma come entità spirituali con le quali i curatori e gli sciamani possono entrare in relazione. Successivamente, il tabacco e la coca vengono catturati e iniziano a manifestarsi nella forma vegetale che nella forma vegetale attualmente conosciuta.

> En este periodo, el conocimiento se encuentra concentrado en un hombre que llegará a ser el padre de las piedras, *Nofuuynima*. Él contiene el conocimiento y es el único que sabe cómo hacer que el tabaco y la coca se transformen en plantas… La finalidad de ambos era favorecer una buena conversación, ayudar a pensar correctamente, trabajar bien y colaborar con los demás[304][305].

In questa fase si parla di "tabacco freddo" e "coca dolce", due espressioni che rimandano alle rispettive funzioni: il freddo favorisce il pensiero e la riflessione, mentre la coca è associata al lavoro e alla capacità di agire correttamente. Secondo il mito, tuttavia, *Nofuuynima* non porta a compimento il vero scopo del tabacco e della coca; per questa ragione viene inviato un curatore, che viene però ucciso dallo stesso *Nofuuynima*. Per vendicare la morte del padre interviene *Buinairema*, che possiede la stessa conoscenza di *Nofuuynima* e riesce infine a sconfiggerlo. Dopo la vendetta, *Buinairema* ristabilisce la funzione originaria del tabacco e della coca, riconducendoli al loro scopo principale: curare, favorire il buon pensiero e mantenere relazioni corrette tra gli uomini.

---

[302] *Ivi*, pp. 136-140.
[303] Si veda l'Appendice A.
[304] *Ibidem*.
[305] "In questo periodo, la conoscenza è concentrata in un uomo che diventerà il padre delle pietre, *Nofuuynima*. Egli custodisce la conoscenza ed è l'unico a sapere come fare in modo che il tabacco e la coca si trasformino in piante… La funzione di entrambi era favorire una buona conversazione, aiutare a pensare correttamente, lavorare bene e collaborare con gli altri".

Nelle opere di Yahuarcani ricorrono con una certa frequenza figure che fumano tabacco o dalle quali si sprigiona un fumo bianco. La presenza di questi elementi non sembra tuttavia limitarsi alla rappresentazione di una pratica rituale, ma trova un riscontro anche nel processo di riflessione che precede la realizzazione dell'opera. In un testo dedicato alla produzione del padre Santiago, Rember Yahuarcani racconta infatti come le conversazioni serali su cosa e perché dipingere siano accompagnate dal ricorso all'"*Abuelo Tabaco*": "En las noches acudimos al Abuelo Tabaco para pensar bien, para que enfríe nuestros pensamientos y podamos realizar un buen trabajo"[306]. È proprio a partire da questo processo che, secondo l'artista, prendono forma alcune delle opere di Santiago. Un collegamento ancora più diretto tra piante rituali e produzione delle immagini emerge dalle parole dello stesso Santiago Yahuarcani, che dichiara di utilizzare principalmente tabacco e coca e di riuscire, attraverso questa esperienza, a vedere alcuni dei personaggi e degli esseri successivamente rappresentati nelle proprie opere[307]. Queste testimonianze permettono quindi di individuare una relazione concreta tra il consumo rituale di tabacco e coca, il processo di riflessione e la produzione artistica. Non sembra tuttavia possibile identificare direttamente l'atto del dipingere con il *mambear*: più propriamente, tali pratiche possono essere considerate parte del processo attraverso cui il pensiero, le conoscenze e le immagini che alimentano la pittura vengono elaborati.

All'interno del Clan della Garza Bianca, infatti, il rito accompagna anche numerose attività quotidiane: prima di intervenire sulla foresta, ad esempio durante il taglio degli alberi destinato alla preparazione della *chacra*, viene chiesto il permesso ai predecessori e vengono offerte sostanze considerate fondamentali, tra cui tabacco, coca, *mambé* e bevande a base di yucca dolce. Non a caso, il gruppo si definisce anche attraverso l'espressione "*los hijos del tabaco*"[308]. Il rituale non appartiene quindi soltanto a momenti eccezionali, ma entra a far parte della vita quotidiana e delle pratiche attraverso cui si mantiene il rapporto con gli antenati e con il mondo invisibile.

---

[306] R. Yahuarcani, *Shiminbro, el hacedor del sonido*, in "BIENALSUR", 2023, https://bienalsur.org/es/single_agenda/461 [ultimo accesso 7 settembre 2026].
[307] I. Miró Quesada, D. Bejarano, *EN EXCLUSIVA: Santiago y Rember Yahuarcani, padre e hijo juntos en la Bienal de Venecia*, in "Cosas", 16 aprile 2024, Cosas – EN EXCLUSIVA: Santiago y Rember Yahuarcani, padre e hijo juntos en la Bienal de Venecia [ultimo accesso 7 settembre 2026].
[308] M. Missé, *Las culturas de la selva. Una mañana con Rember Yahuarcani*, cit., [ultimo accesso 27 agosto 2026].

In questa prospettiva, quando nelle opere di Yahuarcani compare il tabacco, come ad esempio in *El hombre rana* (Fig. 46) dove è visibile la rappresentazione del sigaro, o in altre figure dalle quali viene soffiato un fumo bianco, tale elemento può quindi essere letto come un segno di connessione tra la dimensione terrena e quella spirituale, oltre che come richiamo alle pratiche di riflessione e conoscenza legate al tabacco e alla coca.



Figura 46 - Rember Yahuarcani, *Hombre rana (Frogman),* 2026, acrilico su tela, 172 × 137 cm. Courtesy dell'artista e Josh Lilley, Londra. Fotografia di Hector Delgado.

Capitolo 4 – Autorappresentazione, spazio e riscoperta dell'arte indigena contemporanea

Negli ultimi decenni l'arte indigena ha acquisito una visibilità sempre maggiore all'interno del sistema dell'arte contemporanea. Si tratta, tuttavia, di un processo relativamente recente. Come osserva Giuliana Borea[309], ancora fino ai primi anni Duemila la produzione artistica indigena, e in particolare quella amazzonica, occupava una posizione marginale all'interno dei principali circuiti artistici peruviani. L'immaginario nazionale continuava infatti a costruirsi prevalentemente attorno alla costa e alle Ande, mentre l'Amazzonia rimaneva più distante sia sul piano istituzionale sia su quello artistico. È soprattutto nei primi anni del nuovo millennio che questa situazione inizia progressivamente a modificarsi, anche grazie all'emergere di nuove pratiche curatoriali e alla crescente presenza di artisti indigeni nei circuiti espositivi di Lima. In questo processo, mostre come *El Ojo Verde* (L'occhio verde), *Serpiente de Agua. La Vida Indígena en la Amazonía* (Serpente di Acqua. La vita Indigena nell'Amazzonia), *Amazonía al Descubierto* (Amazzonia allo scoperto) e *La Piel de un Río* (La pelle di fiume) contribuirono ad ampliare i confini di ciò che poteva essere considerato arte contemporanea, dando maggiore spazio a produzioni e linguaggi fino a quel momento collocati ai margini. È proprio all'interno di questo contesto che si inserisce anche il percorso di Yahuarcani, che arrivò a Lima in occasione di *Serpiente de Agua* nel 2003 e prese parte a una fase di profonda trasformazione del sistema artistico peruviano. Come sottolinea ancora Borea[310], gli artisti amazzonici indigeni non furono soltanto progressivamente accolti all'interno dei circuiti dell'arte contemporanea, ma contribuirono essi stessi a ridefinirne i confini, introducendo nuove estetiche, nuovi temi e differenti modalità di intendere il ruolo dell'artista. La crescente visibilità dell'arte indigena si intrecciò inoltre con il rafforzamento delle rivendicazioni politiche e culturali dei popoli amazzonici, rendendo sempre più centrale il tema dell'autorappresentazione e della possibilità, per gli artisti indigeni, di costruire autonomamente il proprio discorso[311]. Tale processo non è tuttavia privo di

[309] G. Borea, *Configuring the New Lima Art Scene. An Anthropological Analysis of Contemporary Art in Latin America*, Abingdon-New York, Routledge, 2021, pp. 63-81.
[310] *Ibidem*.
[311] G. Borea, *Amazonian Indigenous Artists as Agents of Interface: Artworks, Networks, and Curation Strategies in the COVID-19 Crisis,* in "Arts", vol. 12, n. 6, 2023, art. 229, pp. 1-20, qui pp. 15-19.

contraddizioni. La maggiore attenzione da parte di musei, curatori e istituzioni può infatti produrre nuove forme di semplificazione o esotizzazione, soprattutto quando l'arte indigena viene ricondotta a temi ricorrenti come la natura, la spiritualità o l'ayahuasca. La questione non riguarda quindi soltanto l'ingresso degli artisti indigeni all'interno del sistema dell'arte, ma anche il modo in cui essi vengono rappresentati, interpretati e riconosciuti come autori[312].

A partire da queste considerazioni, il presente capitolo analizzerà la produzione di Yahuarcani concentrandosi sul rapporto tra autorappresentazione, memoria e dimensione politica. Verrà inizialmente preso in esame il passaggio da uno sguardo esterno sull'Amazzonia alla costruzione di una rappresentazione prodotta dagli stessi artisti indigeni, per poi soffermarsi sul ruolo dell'autorialità e sulla necessità di rivendicare il diritto a raccontare la propria storia. Successivamente verrà approfondita la dimensione politica del lavoro di Yahuarcani, attraverso alcune opere dedicate al territorio, alla violenza, allo sfruttamento dell'Amazzonia e alla memoria delle comunità indigene. Un ulteriore spazio sarà dedicato al ruolo della lingua come strumento di trasmissione culturale e di conservazione della memoria. Infine, il percorso di Yahuarcani verrà messo a confronto con quello di altri artisti indigeni contemporanei, con l'obiettivo di individuare gli elementi che caratterizzano maggiormente la sua ricerca e il suo linguaggio personale.

[312] T. Pitman, *Decolonising the Museum. The Curation of Indigenous Contemporary Art in Brazil*, Woodbridge, Tamesis, 2021, pp. 13-24.

4.1 Dalla rappresentazione all'autorappresentazione: immagine indigena e spazio amazzonico

Per lungo tempo, la visione delle società amazzoniche è stata analizzata prevalentemente sotto un'ottica antropologica riconducendole alla categoria, oggi fonte di discussione, di "arte primitiva". Fin dalle prime esplorazioni, le popolazioni amazzoniche sono state rappresentate attraverso testi, fotografie e documentazioni che ne hanno alterato l'immagine nel tempo e che hanno contribuito alla costruzione di una visione stereotipica e fuorviante dei popoli della selva[313]. Tra i caratteri maggiormente enfatizzati ricorrevano la presunta ostilità, la violenza e, soprattutto, l'antropofagia[314]. Un'altra tipologia di rappresentazione particolarmente diffusa mostrava gli indigeni come una sorta di curiosità del genere umano, secondo una logica non molto distante da quella degli "zoo umani", che conobbero una notevole diffusione tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento nei musei, nelle esposizioni e nelle società scientifiche europee[315]. Parallelamente cominciarono a circolare immagini e racconti nei quali le popolazioni amazzoniche venivano descritte come antropofaghe e rappresentate attraverso la categoria del "selvaggio". Tale pregiudizio non apparteneva soltanto all'immaginario popolare, ma trovava talvolta legittimazione anche all'interno di pubblicazioni scientifiche. Un caso particolarmente significativo è quello della "*Société d'Anthropologie de Paris"*[316], che nel 1930 pubblicò un articolo di A.-P. Perroud nel quale gli Uitoto venivano descritti attraverso affermazioni fortemente generalizzanti e un linguaggio apertamente sensazionalistico:

> La tribu des Huitatos est la tribu véritablement anthropophage du Pérou...Cette, tribu est renommée par. sa cruauté et un compatriote, l'explorateur Robuchon[317], a souvent décrit des scènes de cannibalisme- parmi eux. La tendance au cannibalisme de ces êtres est telle qu'ils se mangent de tribu à tribu, sans compter les cadavres résultant des nombreuses batailles qu'ils recherchent, et qui forment

[313] M. Yllia Miranda, *Transformación e identidad en la estética amazónica. La pintura sobre llanchama del artista bora Víctor Churay Roque*, cit., pp. 47-48.
[314] J.P. Chaumeil, *Guerra de Imágenes en el Putumayo,* in "*Imaginario e imágenes de la época del caucho: Los sucesos del Putumayo",* a cura di A. Chirif e M. Cornejo Chaparro, Lima, CAAAP–IWGIA–Universidad Científica del Perú, 2009, pp. 38-73, qui p. 66.
[315] *Ibidem*.
[316] *Ivi*, p. 68.
[317] Il testo che è attribuito a Robuchon fu pubblicato dopo la sua morte e come fa notare lo studioso Michael Taussig fu curato da Carlos Rey de Castro, vicino agli interessi di Julio César Arana. Invitando quindi il lettore a prendere con grande cautela questa testimonianza.

> l'alimentation principale du festin. qui s'effectue en général le jour suivant l'action[318][319].

Il lessico impiegato dall'autore mostra chiaramente come l'antropofagia venga trasformata da pratica eventualmente circoscritta a tratto identitario dell'intero gruppo, contribuendo a costruire un'immagine degli Uitoto come popolazione "selvaggia", crudele e radicalmente altra rispetto al mondo occidentale[320]. Tuttavia, è importante sottolineare come alcune dinamiche di violenza fossero presenti anche all'interno delle stesse comunità indigene. Lo stesso Rember Yahuarcani, parlando della sua comunità, pone l'attenzione su questa problematica. Prima del passaggio del testimone alla nonna Marta, infatti, gli episodi di violenza di genere erano particolarmente frequenti e, in alcuni casi, venivano giustificati e accettati come parte della tradizione interna. Con l'affermazione della leadership di Marta, la situazione iniziò progressivamente a cambiare: aumentarono le denunce presentate alle autorità e fu la stessa Marta a sollecitare un intervento più concreto da parte della polizia, contribuendo nel tempo a una diminuzione degli episodi di violenza contro le donne[321].

Questa costruzione dell'indigeno non si sviluppò soltanto attraverso i testi, ma anche attraverso le immagini. Sebbene l'espansione del turismo in Amazzonia si intensifichi soprattutto a partire dagli anni Sessanta, già durante il boom del caucciù queste popolazioni erano state costrette a confrontarsi con uno sguardo esterno fortemente

---

[318] A.-P. Perroud, *Les Indiens du Pérou. L'Anthropophagie*, in *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, VIIIe série, t. 1, fasc. 1-3, 1930, pp. 16-20, qui pp. 18-19.

[319] "La tribù degli Huitoto è la tribù veramente antropofaga del Perù. Questa tribù è rinomata per la sua crudeltà e un nostro compatriota, l'esploratore Robuchon, ha spesso descritto scene di cannibalismo tra i suoi membri. La tendenza al cannibalismo di questi esseri sarebbe tale che essi si divorerebbero tra tribù diverse, senza contare i cadaveri risultanti dalle numerose battaglie che essi stessi ricercano e che costituirebbero l'alimento principale del banchetto, generalmente celebrato il giorno successivo allo scontro".

[320] Le testimonianze relative a pratiche antropofagiche presso alcuni gruppi amazzonici non possono essere liquidate semplicemente come invenzioni coloniali; alcune fonti etnografiche ne attestano infatti l'esistenza in specifici contesti rituali e bellici. Ciò che appare problematico è piuttosto il processo attraverso il quale tali pratiche furono generalizzate e trasformate in un carattere identitario attribuito indistintamente agli Uitoto. A questo proposito risultano significative anche le testimonianze raccolte da Roger Casement durante la sua indagine nel Putumayo: in alcuni casi, la stessa paura del cannibalismo veniva utilizzata dai responsabili delle stazioni cauccifere come strumento di intimidazione nei confronti delle popolazioni indigene. Casement riferisce, ad esempio, che un dirigente avrebbe fatto credere agli Uitoto che i lavoratori neri impiegati nella raccolta del caucciù fossero cannibali e che li avrebbero uccisi e mangiati qualora non avessero consegnato la quantità di caucciù richiesta.

[321] Un altro cambiamento importante apportato da Marta riguarda la dinamica dei matrimoni. Nella tradizione uitoto una donna era ritenuta tale alla comparsa del menarca e quindi pronta per essere data in sposa, spesso con uomini di età più avanzata. Marta intervenne su questa consuetudine, innalzando l'età a partire dalla quale le donne potevano sposarsi.

condizionato dall'esotismo e dall'immaginario coloniale. A sostegno di tale tesi, Chaumeil[322] ha individuato una serie di fotografie "turistiche" risalenti agli anni Trenta, nelle quali alcuni uomini uitoto hanno il corpo decorato da motivi geometrici, copricapi di piume e pose costruite ad hoc. Questo elemento risulta particolarmente significativo poiché, secondo quanto osservato dallo studioso, la pittura corporea era tradizionalmente associata soprattutto alla sfera femminile. La sua applicazione al corpo maschile all'interno di queste immagini suggerisce quindi una trasformazione delle modalità di rappresentazione, probabilmente influenzata anche dalle aspettative dello sguardo esterno. Chaumeil richiama inoltre l'attenzione sul contesto nel quale tali immagini furono prodotte. Durante il periodo del caucciù, infatti, la rappresentazione denigratoria delle popolazioni indigene contribuì in alcuni casi a giustificare o rendere accettabili le violenze perpetrate nei loro confronti. Di conseguenza, le fotografie prodotte in questo periodo non possono essere considerate documentazioni completamente neutrali: la costruzione delle pose, l'uso di determinati ornamenti e la selezione di specifici elementi visivi potevano rispondere anche alle aspettative dei fotografi e del pubblico occidentale[323]. La questione si complica ulteriormente se si considera che alcune di queste immagini, e alcuni dei motivi che esse hanno contribuito a diffondere, sono entrati nel tempo a far parte di un repertorio visivo oggi associato alla cultura amazzonica. Diventa quindi difficile riuscire a capire dove finisca una tradizione precedente al contatto e dove inizino, invece, trasformazioni e reinterpretazioni prodotte anche dallo sguardo coloniale, dalla fotografia e dalla circolazione delle immagini.

Un discorso simile può essere sviluppato anche rispetto alle produzioni artistiche. Yllia Miranda[324] ha sottolineato come il contatto con ricercatori e antropologi e l'introduzione di nuovi supporti, come la carta, abbiano potuto contribuire alla trasformazione dei codici rappresentativi delle popolazioni amazzoniche. Un esempio è rappresentato da Theodor Koch-Grünberg[325] che, durante le sue ricerche nella regione del Río Negro nei primi anni del Novecento, consegnò agli indigeni fogli e

[322] J.P. Chaumeil, *Guerra de Imágenes en el Putumayo, in "Imaginario e imágenes de la época del caucho: Los sucesos del Putumayo",* cit., pp. 68-70.
[323] *Ibidem*.
[324] M. Yllia Miranda, *Transformación e identidad en la estética amazónica. La pintura sobre llanchama del artista bora Víctor Churay Roque*, cit., pp. 47-48.
[325] *Ibidem*.

matite affinché riproducessero i motivi tradizionalmente realizzati sul corpo. Allo stesso modo, nel 1935 Claude Lévi-Strauss chiese alle donne Caduveo del Brasile di trasferire su carta i complessi motivi utilizzati per la decorazione del viso, rimanendo colpito dalla capacità dimostrata nel lavorare su un supporto differente. Anche Rafael Girard riportò all'interno dei propri quaderni alcuni motivi delle comunità bora e uitoto, interpretati dalle donne dei rispettivi gruppi e già presi in esame nel corso di questo elaborato. L'impatto prodotto dall'introduzione di nuovi supporti e dal contatto con il mondo occidentale sullo sviluppo delle forme artistiche indigene costituisce ancora oggi un aspetto poco studiato, così come le trasformazioni avvenute nei loro codici rappresentativi[326]. La questione della legittimazione delle produzioni artistiche non occidentali emerge con particolare evidenza anche nei primi decenni del Novecento: artisti come Picasso e Matisse cominciarono nel periodo delle Avanguardie a riconoscere il valore estetico di oggetti fino ad allora confinati nell'ambito etnografico. Attratti da un'arte ritenuta esotica come quella africana e oceanica iniziarono a incorporare alcuni elementi all'interno della propria ricerca formale[327]. È significativo osservare come, all'interno del sistema artistico occidentale, il valore estetico di queste produzioni venisse riconosciuto e legittimato proprio attraverso lo sguardo dell'artista, del critico o del gallerista occidentale. Nel contesto peruviano tale dibattito assunse caratteristiche specifiche. Nei primi decenni del XX secolo, intellettuali e pittori indigenisti riconobbero nell'arte popolare di matrice ispano-andina l'espressione autentica del meticciato nazionale. Da questa prima costruzione dell'arte peruviana rimasero tuttavia escluse le manifestazioni estetiche amazzoniche. L'esclusione delle produzioni indigene dai circuiti ufficiali dell'arte, insieme alla necessità dei loro autori di trovare spazi di rappresentazione, costituisce secondo Yllia uno dei fattori che possono spiegare la progressiva adozione di categorie, supporti e valori estetici esterni. Nel caso dei Bora, tale processo contribuì al passaggio da una produzione prevalentemente tridimensionale all'adozione del formato bidimensionale della pittura, paradossalmente una forma artistica che era stata storicamente associata alle classi dominanti del paese.

[326] *Ibidem*.
[327] *Ivi*, pp. 51-54.

Per lungo tempo, infatti, le manifestazioni artistiche delle popolazioni non occidentali furono ricondotte a categorie come "arte primitiva", "arte popolare", "artigianato" o "folklore". Il problema viene affrontato in maniera approfondita da Mirko Lauer[328] in *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos* (Critica dell'artigianato. Arti plastiche e società nelle Ande peruviane). Secondo lo studioso, il concetto stesso di arte non può essere considerato una categoria universale e immutabile, ma deve essere letto come una costruzione storica e sociale, legata anche alle dinamiche delle classi dominanti. È infatti il sistema dell'arte a stabilire ciò che può essere riconosciuto come artistico e ciò che, invece, rimane al di fuori di tale categoria. In questo processo, le produzioni appartenenti ai gruppi popolari e indigeni sono state spesso collocate in una posizione subordinata rispetto all'arte cosiddetta "colta", venendo definite attraverso termini che, secondo Lauer, portano già con sé il segno di una distanza rispetto al paradigma dominante dell'arte. Nel contesto latino-americano tale distinzione assume un significato ancora più complesso. Lauer osserva, infatti, come il concetto occidentale di arte sia stato introdotto quando il processo coloniale era già ampiamente avanzato e sia stato successivamente assunto dalle élite creole come modello culturale. Le manifestazioni creative autoctone rimasero invece ai margini del nuovo sistema artistico, venendo relegate nell'ambito dell'artigianato e, quindi, del "non artistico"[329]. Tuttavia, come mette in luce Néstor García Canclini[330] attraverso gli studi sulle produzioni artigianali indigene, l'adozione di tali categorie non necessariamente è un processo di assimilazione passiva. Le produzioni culturali non sono infatti realtà immobili o pure, ma cambiano a seconda dei contesti nei quali vengono inserite, entrando in relazione con il turismo, il mercato, i musei e le città. In questo processo, anche le classi popolari assumono un ruolo attivo, filtrando, elaborando e appropriandosi di tali codici secondo i propri interessi.

Il fatto che ancora oggi le popolazioni indigene vengano spesso relegate a una posizione subordinata costituisce una problematica ancora molto presente, non soltanto all'interno dei sistemi di mercato dell'arte, ma anche sul piano politico. Nel

[328] M. Lauer, *Crítica de la ideología del arte*, in *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*, Lima, DESCO, 1982, pp. 19-35.
[329] *Ivi*, pp. 23-32.
[330] M. Mitrovic, *La cultura popular en el 'joven' Néstor García Canclini. Del marxismo gramsciano al posmodernismo*, in "Revista Antropologías del Sur", a. 9, n. 18, 2022, pp. 145-165, qui pp. 147-153.

2007, infatti, durante il governo di Alan García, si verificò una nuova forma di aggressione, questa volta soprattutto di carattere legislativo[331]. Il governo promulgò 104 decreti legislativi, alcuni dei quali colpivano direttamente le comunità indigene e, più in generale, i settori sociali più poveri, favorendo gli interessi delle grandi imprese. Tra le diverse misure, alcuni decreti eliminavano il processo di consultazione delle comunità nelle aree in cui lo Stato intendeva stipulare contratti per lo sfruttamento minerario; abbassavano da due terzi al 50% il quorum necessario per lo scioglimento delle comunità e la vendita delle loro terre a terzi[332]; inoltre, prevedevano forme di non perseguibilità per membri delle Forze Armate e della Polizia Nazionale responsabili di lesioni o morte nell'adempimento del proprio dovere. La soluzione proposta dal governo consisteva nell'immissione delle terre indigene sul mercato, ma affinché ciò fosse possibile le comunità avrebbero dovuto prima sciogliere i propri legami collettivi, permettendo così alle imprese di acquistarle e renderle produttive. Il problema, tuttavia, non riguardava soltanto il territorio. Anche sul piano educativo le politiche statali, pur riconoscendo formalmente l'educazione interculturale bilingue, favorivano secondo Chirif un processo di castiglianizzazione e di progressivo indebolimento delle strutture educative indigene[333]. Negli ultimi decenni, le aggressioni ai diritti delle popolazioni indigene si sono inoltre manifestate attraverso la stipula di contratti per l'esplorazione e lo sfruttamento degli idrocarburi in Amazzonia, la sospensione della titolazione delle terre comunitarie e i processi di "formalizzazione" delle proprietà precedentemente riconosciute. Il modo in cui lo Stato e una parte della società civile hanno giustificato tali interventi presenta, secondo Chirif, inquietanti analogie con le argomentazioni utilizzate durante il periodo coloniale e l'epoca del caucciù:

> En efecto, durante la Colonia, la época del caucho y ahora, las medidas tomadas, dicen sus impulsores, están motivadas por las características negativas de las sociedades indígenas (su condición salvaje y bárbara y su ateísmo, en el pasado, y su pobreza, actualmente), a partir de las cuales el poder colonial antes y el

[331] A. Chirif, *Cien años después del caucho*, in *Imaginario e imágenes de la época del caucho: Los sucesos del Putumayo*, a cura di A. Chirif e M. Cornejo Chaparro, Lima, CAAAP–IWGIA–Universidad Científica del Perú, 2009, pp. 204-224, qui pp. 216-217.
[332] Per giustificare l'immissione sul mercato delle terre indigene, García sosteneva che queste fossero scarsamente utilizzate o lasciate improduttive, sia per la mancanza di investimenti e tecnologie, sia per quella che considerava una limitata visione imprenditoriale del "progresso" da parte dei loro proprietari. *Ibidem*.
[333] Chirif, *Cien años después del caucho*, cit., pp. 217-218.

> republicano hoy asumen lo que pretende ser su inspirado rol histórico de salvadores de tan desdichados seres[334][335].

Uno degli elementi costanti nel rapporto tra lo Stato e le popolazioni indigene è, secondo Chirif, il persistere di forme di razzismo. Un aspetto particolarmente significativo riguarda il momento in cui gli indigeni si discostano dall'immagine che la società ha cucito su di loro: quando diventano soggetti politicamente attivi, istruiti o capaci di contestare le decisioni statali, rischiano di non essere più riconosciuti come pienamente "indigeni". Come osserva lo studioso: "Parafraseando el dicho, en este caso el Estado piensa que los indígenas no sólo tienen que serlo, sino también parecerlo"[336][337]. Gli indigeni contemporanei, tuttavia, non aspirano a rimanere confinati nel passato e non si oppongono necessariamente alla modernità o all'innovazione[338]. Ciò a cui le comunità si oppongono non è quindi il cambiamento in sé, ma un modello di sviluppo che comporti la perdita dei territori, delle risorse, della loro identità e della possibilità di gestire autonomamente la propria società.

Il problema che emerge, dunque, riguarda la difficoltà delle istituzioni, in ambiti differenti, a lasciare uno spazio effettivo alle popolazioni indigene. Uno spazio che per lungo tempo è stato loro negato non soltanto sul piano politico e sociale, ma anche su quello culturale. In questo contesto, Yahuarcani richiama l'attenzione sul fenomeno dell'estrattivismo culturale, pratica attraverso la quale conoscenze, miti, estetiche e tecniche appartenenti alle popolazioni indigene vengono appropriati e utilizzati da soggetti esterni, spesso senza un reale riconoscimento delle comunità dalle quali provengono[339]. La scarsa autonomia riconosciuta agli indigeni all'interno dei circuiti artistici è stata anche uno dei temi maggiormente affrontati nell'intervista realizzata a

---

[334] *Ivi*, p. 219.
[335] "In effetti, durante il periodo coloniale, l'epoca del caucciù e ancora oggi, le misure adottate vengono giustificate, secondo i loro promotori, attraverso le presunte caratteristiche negative delle società indigene (la loro condizione di selvaggi e barbari e il loro ateismo in passato, la loro povertà oggi) a partire dalle quali il potere coloniale prima e quello repubblicano oggi assumono quello che pretende di essere il proprio ruolo storico, quasi ispirato, di salvatori di esseri così sventurati".
[336] Chirif, *Cien años después del caucho*, cit., p. 221.
[337] "Parafrasando un noto detto: gli indigeni non devono soltanto esserlo, devono anche sembrarlo".
[338] Come sottolinea Chirif, numerosi strumenti e tecnologie introdotti dall'esterno — dal machete ai motori fluviali, dalle radio ai medicinali — sono stati adottati proprio perché capaci di migliorare concretamente la vita quotidiana.
[339] C. Carreras, J. P. Lima Barreto, E. Neves, R. Yahuarcani López, D. Tukano, C. V. Aguiar Gomes, E. Brum, L. Fraiji, J. Zárate, *Amazònies. El futur ancestral*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) – Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona, 2024, 208 pp. 184-185.

Yahuarcani[340]. Parlando in particolare del contesto peruviano, l'artista insiste sul problema dell'appropriazione delle conoscenze indigene e, in alcuni casi, di quello che egli stesso definisce un vero e proprio "furto" di miti, storie ed estetiche. Secondo Yahuarcani, una delle giustificazioni ricorrenti all'interno del sistema dell'arte risiede nell'idea che l'indigeno debba necessariamente "integrarsi" per potervi prendere parte; in questo processo, tuttavia, rischia paradossalmente di essere escluso dalla possibilità di controllare e raccontare la propria memoria e la propria cultura[341]. Yahuarcani osserva inoltre come gli spazi dedicati alla rappresentazione dell'Amazzonia siano spesso occupati anche da soggetti non indigeni, in particolare da gruppi meticci che nel tempo hanno assunto una posizione sempre più rilevante all'interno della società amazzonica. L'artista mette in relazione questa presenza anche con i processi migratori sviluppatisi durante il periodo del caucciù, quando molti europei e nordamericani si stabilirono in città come Iquitos, contribuendo alla sua crescita economica e urbana. Le generazioni successive contribuirono alla formazione di una classe amazzonica meticcia che, secondo la lettura proposta dall'artista, continua ancora oggi a occupare posizioni di maggiore potere all'interno di diversi ambiti culturali e istituzionali. La problematicità nasce quando tale posizione consente a soggetti esterni alle comunità indigene di appropriarsi delle loro storie, dei loro miti e delle loro conoscenze, traendone un vantaggio personale o professionale. Yahuarcani ritiene che questo fenomeno non riguardi soltanto il Sudamerica. Nel contesto internazionale individua, infatti, la presenza di figure che definisce ' *"saviours"* o *"guides"*'[342], le quali, presentandosi come intermediari o sostenitori delle comunità indigene, finiscono talvolta per sostituirsi alla loro voce:

> Who have a superficial knowledge of the lives, day-to-day existence and traditions of the indigenous communities and seek to become their representatives, under the guise of curatorship, criticism or research, with the sole desire of carving out a career for themselves or being validated in the academic world at the expense of the knowledge and art of the indigenous peoples[343][344].

[340] Si veda l'Appendice A.
[341] *Ibidem*.
[342] C. Carreras, J. P. Lima Barreto, E. Neves, R. Yahuarcani López, D. Tukano, C. V. Aguiar Gomes, E. Brum, L. Fraiji, J. Zárate, *Amazònies. El futur ancestral*, cit., p. 186.
[343] *Ibidem*.
[344] "Persone che possiedono una conoscenza superficiale della vita, della quotidianità e delle tradizioni delle comunità indigene e che cercano di diventarne rappresentanti sotto le sembianze della curatela,

La critica dell'artista non è quindi rivolta alla presenza di curatori, critici o ricercatori non indigeni in quanto tale, ma alla possibilità che questi assumano il ruolo di portavoce delle comunità senza lasciare loro un effettivo spazio decisionale. Il rischio, secondo Yahuarcani, è quello di riprodurre attraverso nuovi strumenti una dinamica già presente storicamente: l'indigeno continua a essere oggetto di un discorso elaborato da altri, invece di assumere direttamente il controllo della propria rappresentazione.

Un episodio richiamato dall'artista riguarda la partecipazione ad ARCOmadrid nel 2025[345]. Yahuarcani valuta positivamente la presenza, all'interno del progetto curatoriale, di una collaborazione tra un'artista indigeno brasiliano, Denilson Baniwa, e una curatrice meticcia colombiana, María Wills. Allo stesso tempo, tuttavia, segnala alcune criticità nelle esposizioni collaterali legate al programma, nelle quali sarebbero state presentate anche opere di artisti che avevano scelto di non partecipare direttamente all'evento, tra cui suo padre Santiago Yahuarcani. Dal suo punto di vista, episodi di questo tipo mostrano come il problema non riguardi soltanto la presenza dell'arte indigena all'interno delle esposizioni, ma anche chi possieda il potere di selezionarla, interpretarla e rappresentarla. Accade spesso che artisti non indigeni visitino per alcuni mesi una comunità amazzonica e, una volta rientrati, utilizzino motivi, immagini ed estetiche appartenenti a quelle culture, trovando poi spazio all'interno di istituzioni e circuiti espositivi. Al contrario, quando sono gli stessi artisti indigeni a chiedere accesso a quegli spazi, può accadere che venga loro risposto che quelle immagini e quelle estetiche sono già state viste. Per questo motivo, Yahuarcani insiste sulla necessità che siano anche le istituzioni a promuovere un cambiamento all'interno del sistema dell'arte, soprattutto attraverso due elementi: l'autorappresentazione e l'autorialità.

L'autorappresentazione diviene quindi fondamentale perché consente agli indigeni di partecipare direttamente alla costruzione del discorso sulla propria cultura. Come viene ribadito frequentemente nell'intervista, il problema non è la condivisione dello spazio con artisti meticci, curatori bianchi o altre figure esterne alle comunità, ma la

della critica o della ricerca, con il solo obiettivo di costruirsi una carriera o ottenere legittimazione nel mondo accademico sfruttando le conoscenze e l'arte dei popoli indigeni".

[345] Si veda l'Appendice A.

necessità di ampliare quello stesso spazio affinché anche gli artisti indigeni possano prendervi parte in maniera attiva e consapevole[346].

L'altro elemento centrale è quello dell'autorialità. Quando si osservano pubblicazioni dedicate al mondo indigeno o raccolte di miti appartenenti alle comunità amazzoniche, accade frequentemente che l'autore riconosciuto sia una persona meticcia. Se si considera, infatti, la letteratura amazzonica, una parte consistente delle conoscenze trasmesse deriva dal mondo indigeno, mentre la maggioranza degli autori riconosciuti appartiene a contesti esterni alle comunità stesse. Come sottolinea Yahuarcani, anche nei casi di pubblicazioni realizzate in collaborazione con persone indigene, il riconoscimento autoriale e i relativi diritti possono essere attribuiti prevalentemente alla controparte meticcia, nonostante il contributo determinante degli interlocutori indigeni, soprattutto nella trasmissione dei testi e delle conoscenze. Nell'intervista, Yahuarcani riporta a questo proposito un'esperienza vissuta in prima persona. Intorno al 2004 avrebbe dovuto collaborare con uno storico alla stesura di una pubblicazione basata su alcuni miti trasmessi da sua nonna Marta. Quando domandò quale riconoscimento autoriale sarebbe stato attribuito a quest'ultima, gli venne risposto che, come autore, sarebbe comparso soltanto il nome dello storico. In seguito, osservando altre pubblicazioni realizzate dallo stesso studioso in cooperazione con persone indigene, l'autore notò come queste venissero spesso indicate semplicemente come "informatori". È proprio a partire da questa esperienza che l'artista formula una domanda particolarmente significativa: "¿cómo puede una persona convertirse en "informante" de su propio mundo? ¿Quién debería contar realmente tu historia?"[347]. Il problema non riguarda quindi soltanto la presenza delle conoscenze indigene all'interno di una pubblicazione, ma anche il riconoscimento di chi quelle conoscenze le possiede, le custodisce e le trasmette.

Yahuarcani mette inoltre in relazione questa figura con quella di Felipillo, interprete durante la conquista spagnola delle Ande, utilizzato come mediatore tra mondi culturali differenti. Il confronto assume un valore particolarmente significativo proprio per la distanza temporale tra i due episodi: se Felipillo appartiene al contesto della

[346] Si veda l'Appendice A.
[347] "Come può una persona divenire "informante" del suo stesso mondo? Chi dovrebbe davvero raccontare la tua storia?".

conquista del XVI secolo, l'esperienza raccontata dal pittore risale ai primi anni Duemila. La persistenza di dinamiche simili permette quindi di comprendere quanto il tema dell'autorialità sia ancora centrale e quanto sia necessario riconoscere agli indigeni non soltanto uno spazio di rappresentazione, ma anche la piena titolarità delle proprie conoscenze, narrazioni e produzioni culturali[348]. In questo frangente, il lavoro di Yahuarcani mostra come l'arte possa essere il perfetto connubio tra autorappresentazione e innovazione, oltre a divenire il mezzo attraverso cui si tenta di recuperare voce, memoria e rivendicare un ruolo attivo all'interno del sistema artistico contemporaneo.

4.2 Autorappresentazione indigena e dimensione politica nella poetica di Yahuarcani

Il discorso dell'autorappresentazione passa anche attraverso l'importanza della lingua. Oggi, per potersi integrare con maggiore facilità all'interno della società peruviana, molti indigeni frequentano scuole nelle quali lo spagnolo assume un ruolo predominante, con il rischio che le nuove generazioni perdano progressivamente l'uso della propria lingua originaria. La necessità di continuare a trasmettere la lingua uitoto assume quindi un valore fondamentale anche come forma di conservazione della memoria: "Mi abuela Martha decía que un buen Uitoto es quien conoce su historia y sabe transmitirla"[349][350].

Già Franz Boas[351] aveva sottolineato l'importanza della lingua come strumento fondamentale per la comprensione di una cultura e del popolo che la produce. Durante i suoi studi con le comunità Inuit, nelle regioni artiche del Canada, a Baffin, aveva infatti sperimentato in prima persona le difficoltà legate alla trascrizione delle interviste e aveva compreso quanto fosse importante conoscere la lingua locale. Questo permetteva non soltanto di comunicare in maniera più diretta con le comunità, ma anche di comprendere più a fondo alcuni aspetti cognitivi e culturali, riuscendo ad

[348] Si veda l'Appendice A.
[349] L. Rojas Contreras, *Festival de Lima: Núria Frigola, directora de El canto de las mariposas, in* "Cinencuentro", 25 agosto 2020, https://www.cinencuentro.com/2020/08/25/entrevista-festival-de-lima-nuria-frigola-directora-el-canto-de-las-mariposas/ [ultimo accesso 2 settembre 2026].
[350] "Un buon Uitoto è chi conosce la propria storia e sa trasmetterla".
[351] F. Boas, *Introduction*, in *Handbook of American Indian Languages*, part I, Washington, Government Printing Office, Bureau of American Ethnology, Bulletin 40, 1911, pp. 1-83, qui pp. 5-16.

accedere a informazioni che, attraverso un'altra lingua, sarebbero state più difficili da cogliere[352]. Uno degli aspetti più interessanti del pensiero di Boas riguarda proprio il rapporto tra linguaggio, cultura e pensiero. Secondo lo studioso, infatti, molti processi linguistici agiscono in maniera inconscia: le categorie grammaticali vengono utilizzate dal parlante senza che questo ne sia necessariamente consapevole[353]. È proprio questa dimensione inconscia a rendere la lingua particolarmente importante per l'analisi antropologica, perché attraverso le sue strutture possono emergere modalità profonde con cui una cultura organizza e classifica l'esperienza. Boas osserva inoltre come lingue differenti possano selezionare e rendere obbligatori aspetti diversi della realtà[354]. In altre parole, ogni lingua richiede al parlante di esprimere determinate informazioni e di organizzarle attraverso categorie specifiche. Questo non significa, però, che la lingua determini rigidamente il pensiero, ma piuttosto che contribuisca a strutturare alcuni modi attraverso cui l'esperienza viene ordinata e resa comprensibile. In questo senso, lo studio della lingua diventa uno strumento utile per comprendere non soltanto ciò che una comunità comunica, ma anche il modo in cui costruisce e interpreta il proprio mondo. Come scrive Boas: "The unconsciousness of linguistic processes helps us to gain a clearer understanding of the ethnological phenomena"[355]. Proprio per questo, la perdita progressiva di una lingua non riguarda soltanto l'abbandono di uno strumento comunicativo, ma può comportare anche l'indebolimento di specifiche categorie culturali e modalità di trasmissione della memoria.

In un'ottica semiotica, invece, Jurij Lotman[356] attribuisce alla lingua un ruolo centrale nella costruzione culturale, considerandola il sistema modellizzante primario sul quale si sviluppano altri sistemi di significazione, come il mito, la letteratura e l'arte. All'interno della scuola di Tartu-Mosca, tali sistemi vengono infatti considerati secondari rispetto alla lingua naturale, che costituisce la base attraverso cui essi

---

[352] *Ibidem*.
[353] I. Candelieri, *«Boundaries between populations are not solidly defined lines». Attraversamenti geografici, mappature linguistiche e sconfinamenti disciplinari in Franz Boas*, in *Confini e sconfinamenti*, a cura di I. Candelieri e C. Daffonchio, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2022, pp. 295-309, qui p. 303.
[354] *Ivi*, pp. 304-306.
[355] *Ibidem*.
[356] R. Gramigna, *The Place of Language among Sign Systems: Juri Lotman and Émile Benveniste,* in "Sign Systems Studies*",* vol. 41, nn. 2-3, 2013, pp. 339-354, qui pp. 343-348.

vengono organizzati e interpretati[357]. Lotman reinterpreta inoltre i fenomeni artistici e le opere d'arte come veri e propri modelli della realtà. Già nelle *Lectures on Structural Poetics* (Letture sulla Struttura Poetica) definisce infatti l'opera d'arte come un "modello unico" e la creazione artistica come una delle diverse forme di modellizzazione della realtà. In questo senso, l'arte non si limita a rappresentare il mondo, ma contribuisce a costruirne una possibile visione. La questione della centralità della lingua viene approfondita anche attraverso il confronto con Émile Benveniste[358], il quale sosteneva che la lingua possedesse una caratteristica unica: la capacità di produrre significato sia attraverso i singoli segni sia attraverso il discorso. Proprio per questa doppia funzione, il linguista francese le attribuiva una posizione privilegiata rispetto agli altri sistemi semiotici, ritenuti invece più limitati. Lotman condivide in parte l'idea che la lingua possieda una particolare capacità metalinguistica, ma non accetta una separazione netta tra lingua e cultura. Per lui, infatti, le due sono inseparabili nel loro funzionamento storico. Un passaggio particolarmente significativo, che si avvicina bene anche all'ottica di Yahuarcani, riguarda proprio il principio della modellizzazione del mondo attraverso l'arte[359]. Le opere dell'artista non rappresentano solamente il mito, ma costruiscono una vera e propria visione del mondo e diventano uno strumento attraverso cui conservare e trasmettere memoria, conoscenza e, in parte, anche la lingua stessa[360].

Non è un caso, quindi, che nelle opere di Yahuarcani compaiano frequentemente parole e frasi, talvolta in lingua uitoto e altre volte in spagnolo, accomunate però dalla volontà di denunciare determinate condizioni o di riappropriarsi di uno spazio di espressione. Nella sua produzione, infatti, autorialità e autorappresentazione passano anche attraverso l'uso della lingua. Allo stesso tempo, alcune opere presentano riferimenti che assumono una valenza apertamente politica, talvolta più sottile e in altri casi decisamente esplicita. Un esempio significativo è costituito da alcune delle opere

[357] *Ivi*, pp. 340-341.
[358] *Ivi*, pp. 344-347.
[359] J. M. Lotman, *Tesi sull'«Arte come sistema secondario di modellizzazione»,* in J. M. Lotman, B. A. Uspenskij, *Semiotica e cultura*, a cura e trad. di D. Ferrari-Bravo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975, pp. 3-27.
[360] *Ibidem*.

presentate alla Biennale di Venezia del 2024, tra cui "*El territorio de los abuelos"* (Fig. 47), "*El río"* (Fig. 48) e "*Aquellos otros mundos"* (Figg. 49-50).

Nel primo dipinto Yahuarcani mette in scena i due territori che, secondo la concezione indigena, coesistono: quello geografico e quello immateriale, legato al mito, alla memoria e alla storia. I due piani risultano complementari e non possono essere separati l'uno dall'altro[361]. In questa prospettiva, una delle battaglie contemporanee delle popolazioni indigene riguarda proprio la possibilità di mantenere un'autonomia sui propri territori, anche alla luce dei cambiamenti climatici e delle pressioni esercitate sulle aree amazzoniche. All'interno dell'opera sono particolarmente significative alcune figure collocate nella parte superiore. Nella mano sinistra di una di esse, probabilmente un uccello, forse un colibrì, compare la bandiera del Perù. Lungo la stessa direttrice si distinguono altre due bandiere, sorrette da figure ibride: quella dell'Unione Europea e quella degli Stati Uniti d'America. La bandiera europea, come spiega esplicitamente Yahuarcani, rimanda all'espropriazione e alla sottrazione di manufatti indigeni da parte degli europei, oggi conservati ed esposti nei musei del continente. Secondo l'artista, si tratta di oggetti sottratti attraverso dinamiche di violenza e dominio e che dovrebbero essere restituiti ai rispettivi luoghi e popoli d'origine[362][363]. La bandiera degli Stati Uniti richiama invece, nella lettura proposta dall'artista, il tentativo di molti Stati latinoamericani di assumere come modello la democrazia statunitense, che Yahuarcani interpreta però in termini fortemente critici, definendola una forma di pseudo-democrazia. La bandiera peruviana, infine, rimanda al rapporto storicamente verticale e violento instaurato dallo Stato con le popolazioni

[361] Arica Barroca, *Raíces Vivas: Arte indígena contemporáneo - Rember Yahuarcani y Harry Pinedo en Arica Barroca 2024*, in "YouTube", 30 agosto 2024, min. 6:55- 8:50, https://www.youtube.com/watch?v=Zrc3230gGMA&t=395s [ultimo accesso 2 settembre 2026].
[362] *Ivi*, min. 10:03-11:37.
[363] Un esempio recente di cambiamento nelle politiche museali europee riguarda la Germania, che insieme ai Paesi Bassi ha annunciato la restituzione al Ghana di circa 2.000 manufatti di rilevanza culturale sottratti durante il periodo coloniale. L'iniziativa rientra in un più ampio processo di revisione delle collezioni coloniali europee, fondato non solo sul riconoscimento delle responsabilità storiche, ma anche sulla restituzione materiale dei beni e sulla ridefinizione dei rapporti tra musei, Stati e comunità di origine. Si veda Redazione, "*Restituzioni coloniali, svolta europea: 2.000 manufatti artistici torneranno in Ghana*", in "Il Giornale dell'Arte", 2026, https://www.ilgiornaledellarte.com/Articolo/Restituzioni-coloniali-svolta-europea-manufatti-artistici-torneranno-in-Ghana [ultimo accesso 2 settembre 2026].

originarie, un processo di dominio che trova uno dei suoi momenti più drammatici durante l'epoca del caucciù[364].

Nell'opera *El Río* (Fig. 48), invece, la scritta riportata sul dipinto permette di ricondurre la figura rappresentata a *Jusiguna:*

> En el principio solo existía agua y oscuridad y sobre ella floreció el árbol de la Abundancia. El árbol se transformó en humano, en agua, en río y ahora respira desolado y agonizante[365].

Anche in questo caso compaiono alcune bandiere trasformate in frecce che si conficcano nel corpo della figura, secondo un'iconografia che potrebbe ricordare quella di San Sebastiano. Le bandiere rappresentate sono nuovamente quella dell'Unione Europea e degli Stati Uniti, alle quali si aggiungono quelle della Cina e della Russia. In questo caso la critica assume una forte valenza ambientale. Negli ultimi anni, l'Amazzonia è stata colpita da condizioni climatiche sempre più estreme, caratterizzate da siccità, incendi e temperature eccezionalmente elevate[366]. Un episodio particolarmente drammatico si è verificato nel Lago Tefé, dove oltre duecento delfini di fiume, appartenenti alle specie *Inia geoffrensis* e *Sotalia fluviatilis*, sono morti durante la grave siccità del 2023. Le acque del lago raggiunsero temperature prossime ai 41 °C e gli studi successivi hanno indicato l'ipertermia come una delle principali cause della moria[367]. L'immagine del fiume agonizzante assume quindi un significato fortemente politico: le frecce-bandiera rimandano alle grandi potenze mondiali e alla loro responsabilità nei confronti di una crisi ambientale che, secondo Yahuarcani, continua a non ricevere un'attenzione adeguata. Il fiume non appare più soltanto come elemento geografico o mitologico, ma come un corpo ferito, colpito

[364] Arica Barroca, *Raíces Vivas: Arte indígena contemporáneo - Rember Yahuarcani y Harry Pinedo en Arica Barroca 2024*, cit., min. 11:38-13:20.
[365] "All'inizio esistevano soltanto l'acqua e l'oscurità e, sopra di esse, fiorì l'Albero dell'Abbondanza. L'albero si trasformò in essere umano, in acqua, in fiume e ora respira, desolato e agonizzante".
[366] L'estate del 2024 ha rappresentato una delle più drammatiche crisi ambientali della sua storia recente, colpita contemporaneamente dalla peggiore siccità degli ultimi 74 anni e un record storico di incendi devastanti, 53.000 incendi, per un totale di oltre 4 milioni di ettari.
[367] M. Marmontel et al., *Safeguard Amazon's Aquatic Fauna against Climate Change*, in "Nature", vol. 625, 2024, p. 450.

direttamente dalle conseguenze di un modello di sviluppo globale che minaccia l'equilibrio della foresta amazzonica[368][369].

In "*Aquellos otros mundos"* (Figg. 49-50) viene affrontato un altro importante discorso, ovvero quello degli assassinii di leader e difensori indigeni avvenuti negli ultimi anni. Si tratta di persone che si sono battute contro problematiche come il narcotraffico, il disboscamento illegale, l'estrazione mineraria illegale, il traffico di terre e, più in generale, lo sfruttamento dei territori indigeni. Molti di loro sono stati assassinati in maniera brutale, mentre la risposta dello Stato peruviano continua a essere considerata insufficiente. Le cifre variano a seconda delle fonti e del periodo preso in considerazione: alcune registrano poco più di trenta vittime, mentre le organizzazioni indigene riportano numeri più elevati[370]. L'opera assume quindi una funzione di denuncia non soltanto nei confronti dello Stato peruviano, ma anche di un sistema che continua a trarre beneficio dallo sfruttamento dei territori e delle risorse amazzoniche. Lungo tutta la fascia inferiore del dipinto compaiono i volti e i nomi di numerosi leader e difensori assassinati. Dalle loro bocche fuoriesce un fumo che può essere associato a quello del tabacco.

---

[368] Arica Barroca, *Raíces Vivas: Arte indígena contemporáneo - Rember Yahuarcani y Harry Pinedo en Arica Barroca 2024*, cit., min. 16:00-18:02.

[369] La posizione di Yahuarcani assume volutamente un carattere fortemente critico. Va tuttavia ricordato che, sul piano internazionale, sono stati adottati diversi strumenti per contrastare il cambiamento climatico, a partire dall'Accordo di Parigi del 2015, che mira a contenere l'aumento della temperatura globale entro 1,5 °C. La loro efficacia dipende però dalla concreta attuazione degli impegni assunti dai singoli Stati. La Cina, pur essendo tra i maggiori responsabili delle emissioni globali, punta al picco delle emissioni entro il 2030 e alla neutralità carbonica entro il 2060. Più contraddittoria appare invece la posizione degli Stati Uniti, dove il nuovo governo Trump ha avviato nel gennaio 2025 un nuovo processo di uscita dall'Accordo di Parigi e ridimensionato diverse politiche climatiche precedenti. UNITED NATIONS FRAMEWORK CONVENTION ON CLIMATE CHANGE (UNFCCC), *The Paris Agreement*, in "UNESCO", https://unfccc.int/process-and-meetings/the-paris-agreement [ultimo accesso 4 settembre 2026]; THE STATE COUNCIL OF THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA, *China Issues Action Plan for Carbon Peaking during 15th Five-Year Plan Period,* 9 luglio 2026, https://english.www.gov.cn/policies/latestreleases/202607/09/content_WS6a4f7debc6d00ca5f9a0c164.html [ultimo accesso 4 settembre 2026]; TRUMP D. J., *Executive Order 14162: Putting America First in International Environmental Agreements*, 20 gennaio 2025, in «Federal Register», vol. 90, n. 19, 30 gennaio 2025, https://www.federalregister.gov/documents/full_text/html/2025/01/30/2025-02010.html [ultimo accesso 4 settembre 2026].

[370]Servindi, *38 líderes indígenas asesinados en la Amazonía peruana*, in "Servindi" – *Servicios de Comunicación Intercultural*, 25 agosto 2026, https://www.servindi.org/seccion-pueblos-indigenas-actualidad-noticias/25/08/2026/38-lideres-indigenas-asesinados-en-la [ultimo accesso 3 settembre 2026].

Tra quelli che è stato possibile riconoscere con precisione figurano[371]: Edwin Chota Valera[372], Jorge Rìos Perez, Leoncio Quinticima Meléndez, Francisco Pinedo Ramírez, Alfredo Vracko Neuenschwander[373], Roberto Carlos Pacheco Villanueva[374], Lorenzo Caminti Chàvez[375], Santiago Contoricón Antúnez[376], Quinto Inuma Alvarado[377], Nusat Parisada Benavides de la Cruz[378], Jesús Berti Antaihua Quispe, Lorenzo Wampagkit Yampik[379], Vilca Ampichi López[380], Emilio Marichi Huansi[381], William López Ijuma[382], Elix Ruiz Ortiz, Cheminton Flores Crispín, Mauro Pío Peña[383], Santiago

[371] La fonte che si è presa in considerazione per riportare i nomi delle vittime e le loro biografie è: MONTOYA M., BONILLA A., NOVOA S., TIPULA P., SALISBURY D., QUISPE M., FINER M., FOLHADELLA A., COHEN M., *Asesinatos de los defensores ambientales en la Amazonía peruana*, in "MAAP #218", 23 agosto 2024, https://www.maapprogram.org/es/maap-218-asesinatos-de-los-defensores-ambientales-en-la-amazonia-peruana/ [ultimo accesso 4 settembre 2026].

[372] Il 1° settembre 2014 quattro leader asháninka della comunità di Alto Tamaya-Saweto, nella regione di Ucayali — Edwin Chota Valera, Jorge Ríos Pérez, Leoncio Quintisima Meléndez e Francisco Pinedo Ramírez — furono assassinati mentre si dirigevano verso il confine con il Brasile. Da anni denunciavano il disboscamento illegale e chiedevano il riconoscimento legale delle terre ancestrali della comunità.

[373] Alfredo Vracko Neuenschwander, conosciuto come Don Alfredo, era un difensore ambientale attivo nella regione di Madre de Dios. Fu assassinato nel 2015 dopo essersi opposto alle attività minerarie illegali presenti nel territorio.

[374] Roberto Carlos Pacheco Villanueva, difensore ambientale di Madre de Dios, proteggeva una concessione forestale minacciata dalla mineria illegale. Fu assassinato nel settembre 2020 dopo aver denunciato ripetutamente invasioni e attività illecite.

[375]Lorenzo Caminti Chávez, comunero indigeno della regione di Junín, fu assassinato il 28 luglio 2020. Lottava contro il narcotraffico, le mafie e le invasioni delle terre asháninka.

[376] Santiago Contoricón Antúnez, storico leader asháninka e docente interculturale bilingue, partecipò alla resistenza contro Sendero Luminoso e si oppose successivamente al narcotraffico. Fu assassinato nella propria abitazione nell'aprile 2023.

[377] Quinto Inuma Alvarado, apu kichwa della comunità Santa Rosillo de Yanayacu, denunciava disboscamento illegale, narcotraffico e invasioni territoriali. Fu assassinato nel novembre 2023 nonostante fosse inserito in un meccanismo statale di protezione.

[378] Nusat Parisada Benavides de la Cruz e Jesús Berti Antaihua Quispe, appartenenti alla Comunidad Nativa Cleyton, furono assassinati nel marzo 2022 nella provincia di Puerto Inca, in un contesto segnato da narcotraffico e mineria illegale.

[379] Lorenzo Wampagkit Yampik, appartenente al popolo awajún, lavorava come guardaparco della Reserva Comunal Chayu Nain. Fu assassinato nella propria abitazione nel luglio 2020.

[380] Vilca Ampichi López, leader yanesha e capo della Comunidad Nativa San Juan de Pachitea, fu assassinato nel dicembre 2022 mentre rientrava verso la propria comunità. Non è stato attezionato il legame tra l'omicidio e la sua attività di difesa territoriale.

[381] Emilio Marichi Huansi, apu shawi della Comunidad Nativa Santa Rosa de Alto Shambira, fu assassinato nell'aprile 2014 mentre svolgeva attività legate alla procedura di titolazione dei territori ancestrali di diverse comunità shawi. Le organizzazioni indigene collegarono il contesto dell'omicidio alle pressioni esercitate da trafficanti di terre e gruppi contrari al riconoscimento delle comunità.

[382] William López Ijuma, Chemilton Flores Crispín ed Elix Ruiz Ortiz erano tre indigeni kukama uccisi l'8 agosto 2020 durante il conflitto verificatosi nel Lote 95, nell'area di Bretaña. Morirono a seguito dell'intervento armato della polizia nel corso di una protesta connessa all'attività petrolifera e alle condizioni delle comunità della zona.

[383] Mauro Pío Peña, capo asháninka della Comunidad Nativa Nuevo Amanecer Hawai, fu assassinato nel 2013. Aveva difeso il territorio della comunità da invasioni e attività illegali.

Vega Chota[384], Cristian Java Ríos[385], Arbildo Meléndez Grández[386], Lucio Pascual Yumanga[387], Santiago Meléndez Dávila, Mario Marcos López Huanca[388], Ulises Lorenzo Rumiche Quintimari[389]. Nell'angolo in basso a destra compare poi una figura che sorregge una sorta di piccola lavagnetta, sulla quale è riportato (Fig. 51):

> Desde el 2013 al 2023, fueron asesinados 32 lideres y lideresas indígenas que defendían sus territorios de invasores, narcotraficantes, y mafias de madereros. Pertenecen a las naciones *Kichwa, Kakataibo, Ashàninka, Kukama, Yanesha y Nomatsiguenka.* Algunas viudas buscan justicia hace 9 anos. La amazonia es el lugar mas peligroso para los ciudanos indígenas[390].

All'interno delle opere di Yahuarcani compaiono dunque frequentemente frasi, brevi testi o incipit di miti, solitamente in lingua spagnola. La lingua uitoto ricorre invece più spesso nei testi pubblicati dall'artista in collaborazione con la nonna Marta. Un esempio è il libro illustrato già incontrato nel corso dell'elaborato, *Jiano Nokikurino. El verano y la lluvia*[391], che presenta il testo in doppia lingua, spagnola e uitoto. La volontà di preservare, insieme alla memoria uitoto, anche la lingua costituisce quindi uno degli aspetti centrali della poetica di Yahuarcani. Allo stesso tempo, l'artista utilizza frequentemente proprio la lingua dei colonizzatori come strumento di denuncia, trasformando lo spagnolo in un mezzo attraverso cui rendere visibili violenze, rivendicazioni e problematiche contemporanee delle popolazioni indigene.

---

[384] Santiago Vega Chota, leader kakataibo della comunità Sinchi Roca, fu ucciso nel luglio 2020 in un'area segnata da narcotraffico, disboscamento e occupazioni illegali delle terre.
[385] Cristian Java Ríos, giovane difensore ambientale urarina della Comunidad Nativa La Petrolera, fu assassinato nell'aprile 2019 durante un conflitto con invasori presenti nel territorio della comunità.
[386] Arbildo Meléndez Grández, capo kakataibo della Comunidad Nativa Unipacuyacu, difendeva il territorio ancestrale della comunità dalle invasioni e dal disboscamento illegale. Fu ucciso il 12 aprile 2020 nel distretto di Codo del Pozuzo, nella regione di Huánuco.
[387] Lucio Pascual Yumanga, leader asháninka della comunità La Paz de Pucharini, fu trovato morto nel dicembre 2021 dopo diversi giorni di scomparsa; il corpo presentava ferite da arma da fuoco.
[388] Mario Marcos López Huanca, leader asháninka e segretario di ECOSIRA, organizzazione coinvolta nella cogestione della Reserva Comunal El Sira, fu ferito con un colpo d'arma da fuoco nel giugno 2021 e morì successivamente. Per il suo assassinio è stata emessa una condanna penale.
[389] Ulises Lorenzo Rumiche Quintimari, leader nomatsigenga, docente bilingue e responsabile dei Pueblos Originarios Amazónicos di Pangoa, fu assassinato nell'aprile 2022 di ritorno verso la comunità.
[390] "Dal 2013 al 2023 sono stati assassinati 32 leader indigeni, uomini e donne, che difendevano i propri territori da invasori, narcotrafficanti e organizzazioni legate al disboscamento illegale. Appartenevano ai popoli Kichwa, Kakataibo, Asháninka, Kukama, Yanesha e Nomatsiguenka. Alcune vedove cercano giustizia da nove anni. L'Amazzonia è il luogo più pericoloso per i cittadini indigeni".
[391] M. López Pinedo, N. López, S. Yahuarcani, R. Yahuarcani, *Jiaño Nokikuriño. El verano y la lluvia. Mito de la nación Uitoto-Áimeni*, cit.



Figura 47 – Rember Yahuarcani, *El territorio de los abuelos*, 2022, acrilico su tela, 300 × 300 cm. In https://dia.upenn.edu/es/art/APER078/.



Figura 48 – Rember Yahuarcani, *El Río*, 2024. Opera presentata alla Biennale Arte 2024, Venezia, Arsenale. Fotografia di Vera Venezia. In Vera Venezia, https://www.veravenezia.com/biennale/2024/arsenale-corderia-america-biennale-arte-venezia.html.



Figura 49 – Rember Yahuarcani, *Aquellos otros mundos*, 2023. Acrilico su tela, 250 × 500 cm. Opera presentata alla Biennale Arte 2024, Venezia, Arsenale. Fotografia di Vera Venezia, cit.



Figura 50 – Rember Yahuarcani, dettaglio di *Aquellos otros mundos*, 2023. Acrilico su tela, 250 × 500 cm. Opera presentata alla Biennale Arte 2024, Venezia, Arsenale. Fotografia di Vera Venezia, cit.

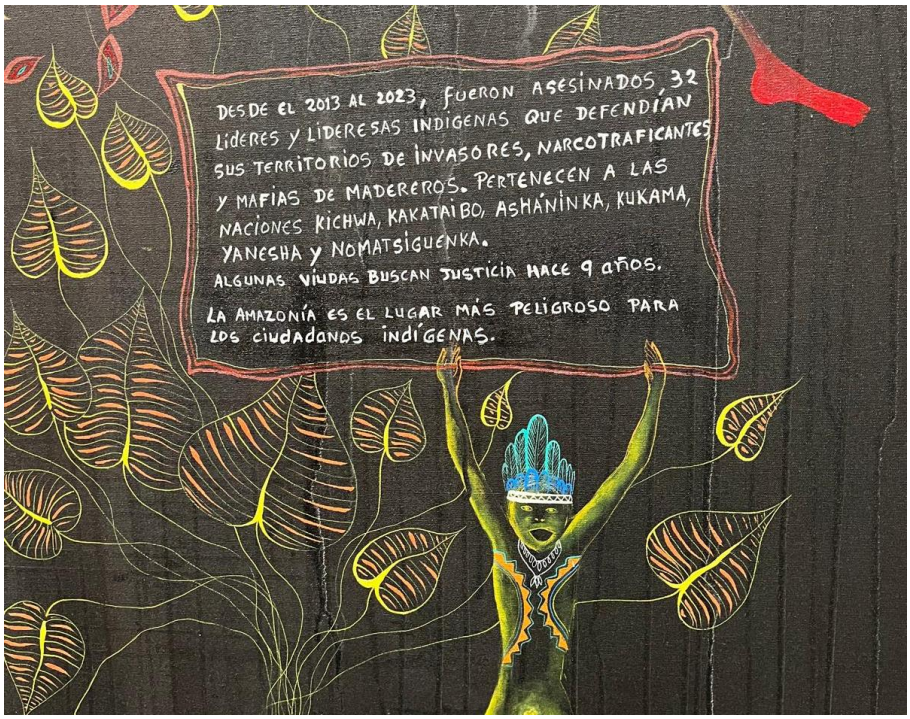


Figura 51 – Rember Yahuarcani, dettaglio di *Aquellos otros mundos*, 2023. Acrilico su tela, 250 × 500 cm. Opera presentata alla Biennale Arte 2024, Venezia, Arsenale. Fotografia di Vera Venezia, cit.

4.3 Rember Yahuarcani e l'arte indigena contemporanea: confronti e specificità

Come emerge dall'elaborato, negli ultimi anni si è assistito a una crescente attenzione nei confronti dell'arte indigena contemporanea; risulta quindi interessante porre a confronto alcuni artisti indigeni con Rember Yahuarcani, così da evidenziare non solo eventuali punti di contatto, ma anche gli elementi che rendono originale il suo percorso.

Uno degli artisti indigeni maggiormente conosciuti è Víctor Churay Roque[392], nato il 13 agosto 1972 e appartenente alla comunità bora di Pucaurquillo, Pebas, Loreto. Figlio di Víctor Churay Flores, curaca del clan Pelejo, e di Lea Roque, appartenente al clan Aguaje, Churay Roque occupa una posizione importante nella storia recente dell'arte amazzonica peruviana, soprattutto per l'utilizzo della *llanchama* all'interno del circuito artistico contemporaneo. Roque lavora a partire dai racconti del padre e trasforma la memoria bora in immagini comprensibili anche al di fuori della comunità. I suoi dipinti affrontano tematiche legate ai miti, alle attività della vita quotidiana della cultura bora e alla flora e alla fauna dell'Amazzonia, con soggetti simili a quelli che venivano venduti nel mercato turistico. L'artista rientra a tutti gli effetti tra i primi ad entrare nel circuito del mercato artistico; questo va segnalato anche perché i suoi dipinti rispondevano perfettamente al gusto del mercato, portando avanti quell'idea dell'esotico e di un'estetica paradisiaca dell'Amazzonia. Si tratta di uno stile che può essere definito più tradizionale: le opere hanno infatti un carattere prevalentemente narrativo e didattico e molte sono focalizzate sulla denuncia degli abusi subiti durante il periodo del caucciù. Un esempio è *Los castigos a los boras* (Fig. 52), opera organizzata su tre livelli nei quali vengono rappresentati diversi castighi. Nel livello superiore, anch'esso suddiviso verticalmente in due parti, vengono descritti due episodi[393]: lo scambio di bambini in cambio di fucili e gli abusi perpetrati contro le donne, che venivano ridotte in schiavitù, violentate e umiliate dai padroni. Nei livelli sottostanti vengono invece rappresentate le punizioni inflitte agli indigeni, tra cui frustate ed esecuzioni tramite fucilazione. L'ultimo riquadro rappresenta una delle violenze più sanguinose, ovvero il momento in cui gli indigeni venivano bruciati vivi.

[392] M. Yllia Miranda, *Transformación e identidad en la estética amazónica. La pintura sobre llanchama del artista bora Víctor Churay Roque*, cit., p. 56.
[393] *Ivi*, pp. 70-72.

Un elemento particolarmente interessante, riscontrabile anche nelle opere di Yahuarcani, è la presenza frequente di frasi o scritte che restituiscono simbolicamente la voce degli indigeni, una voce che per lungo tempo è stata "strozzata" all'interno delle narrazioni dominanti:

> Los relatos se complementan con grafías que expresan la voz indígena, en las que se pueden leer frases como: "patrón lleva a boras para arrojarlos al fuego" o "patrón fusila a bora" y otras referidas a ese tipo de vejámenes[394][395].

Rispetto alle opere di Yahuarcani, Churay rimane maggiormente fedele al racconto, che viene tradotto in pittura in maniera piuttosto diretta, arrivando anche a rappresentare i simboli propri della cultura bora, come accade in "*Símbolos bora"* (Fig. 53). Nell'opera, su uno sfondo marrone chiaro, vengono rappresentati il simbolo del *pelejo*, corrispondente al patrilignaggio di Churay, un mammifero che vive sulle chiome degli alberi e si nutre prevalentemente di foglie e frutti; il cervo, animale dalle abitudini principalmente solitarie; la palma caraná, particolarmente importante per la comunità poiché le sue foglie vengono utilizzate per realizzare i tetti delle abitazioni; infine, nell'ultimo segmento, compare il simbolo dell'aguaje, che corrisponde invece al matrilignaggio della famiglia Roque[396].

Lo stile di Churay presenta dunque elementi maggiormente legati a una dimensione tradizionale: le figure sono prevalentemente bidimensionali e riconducibili a una pittura di carattere costumbrista, come in "*La fiesta del Pijuayo"* (Fig. 54), che richiama l'omonima celebrazione rappresentata anche da Yahuarcani[397]. Dal punto di vista cromatico, l'artista utilizza pigmenti naturali, talvolta affiancati da pittura industriale, stesi attraverso campiture compatte e uniformi, con un uso limitato delle sfumature. Yllia sottolinea, ad esempio, la prevalenza del verde negli sfondi vegetali e l'impiego di rossi, marroni e blu nella rappresentazione delle figure[398]. Vi sono alcune tematiche ricorrenti nelle opere di Roque che possono essere affiancate a quelle di

---

[394] *Ivi*, p. 72.
[395] I racconti sono accompagnati da scritte che esprimono direttamente la voce indigena, nelle quali si possono leggere frasi come: «il padrone porta i bora per gettarli nel fuoco» oppure «il padrone fucila un bora», insieme ad altre espressioni riferite a simili atrocità.
[396] M. Yllia Miranda, *Transformación e identidad en la estética amazónica. La pintura sobre llanchama del artista bora Víctor Churay Roque*, cit., pp. 73-75.
[397] Si rimanda al capitolo 1, Fig. 7.
[398] M. Yllia Miranda, *Transformación e identidad en la estética amazónica. La pintura sobre llanchama del artista bora Víctor Churay Roque*, cit., p. 72.

Santiago Yahuarcani e alle prime opere di Rember Yahuarcani, soprattutto per quanto riguarda la rappresentazione della vita quotidiana, dei miti e della memoria delle comunità indigene. Anche l'utilizzo della bidimensionalità, della *llanchama*, dei pigmenti naturali e di alcuni simboli ricorrenti crea un evidente punto di contatto tra questi artisti, mettendo in relazione non solo le rispettive tradizioni culturali, ma anche la vicinanza geografica dei territori in cui si sono formati.

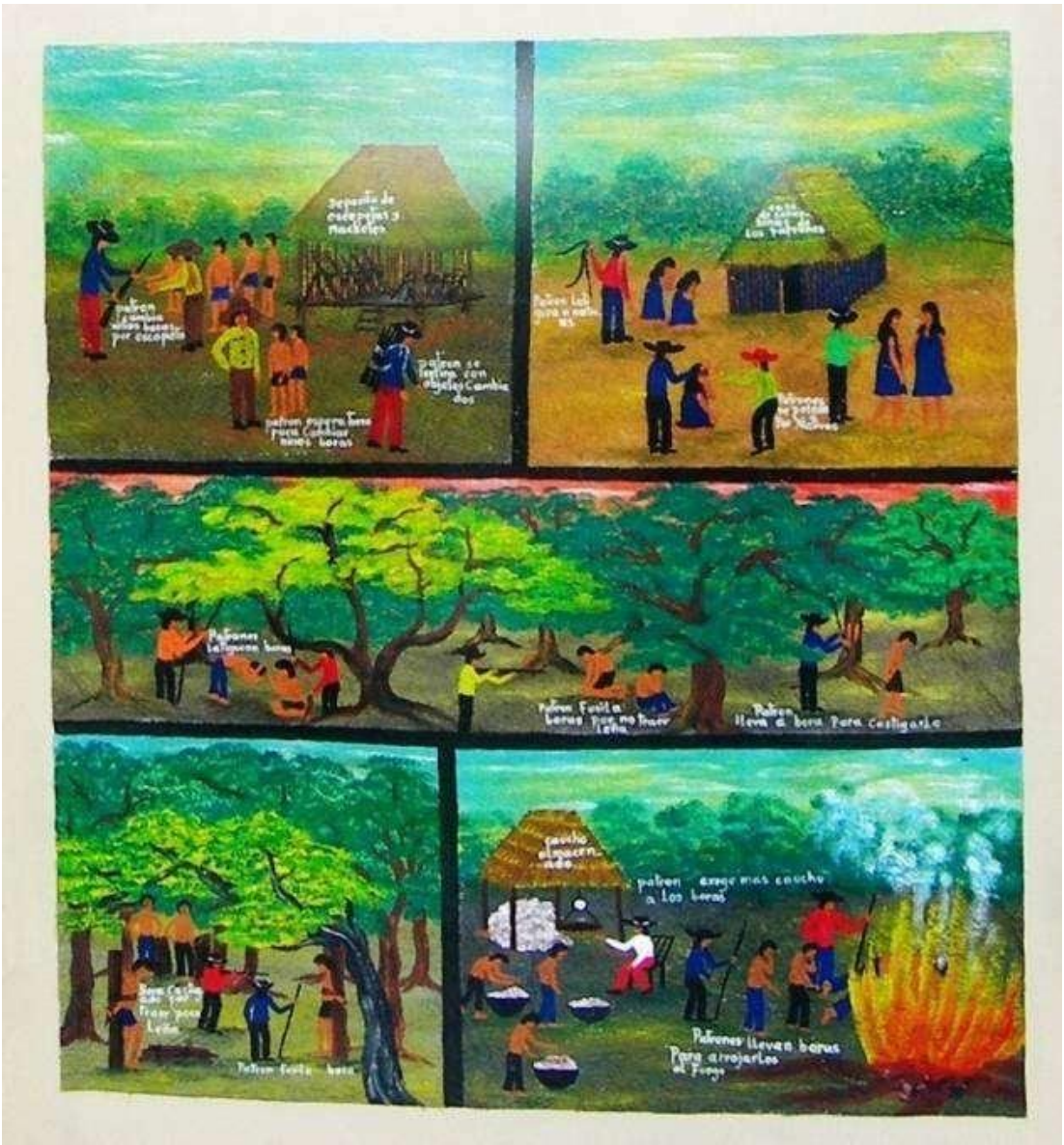


Figura 52 - Víctor Churay Roque, *Los castigos a los boras*, 1998. Pigmenti naturali e pittura industriale su llanchama, 80 × 73 cm. Collezione Pablo Macera. In *M. Yllia Miranda, Transformación e identidad en la estética amazónica. La pintura sobre llanchama del artista bora Víctor Churay Roque*, cit., p. 71.

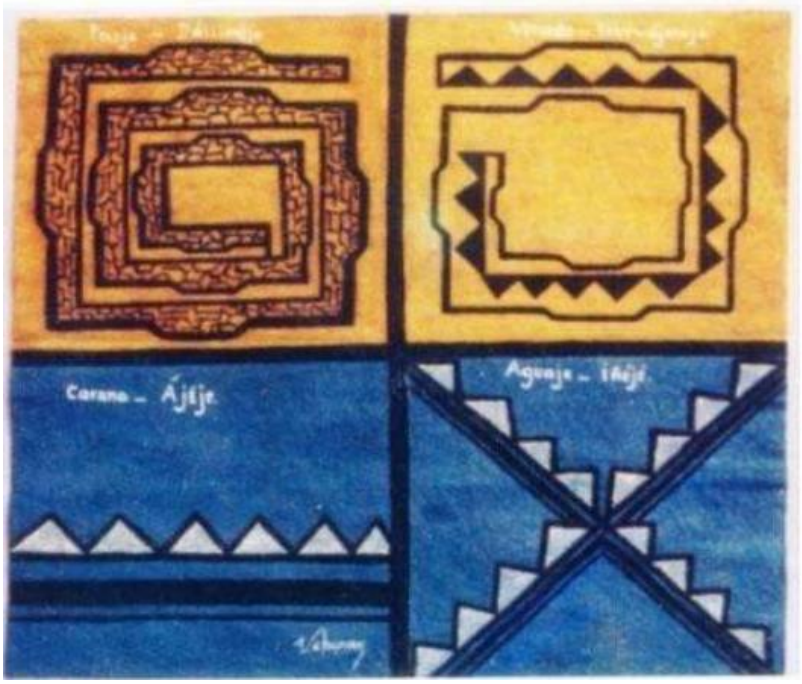


Figura 53 - Víctor Churay Roque, *Símbolos bora*, 1998. Pigmenti naturali e pittura industriale su llanchama, 43 × 50 cm. Collezione privata. In *M. Yllia Miranda, Transformación e identidad en la estética amazónica. La pintura sobre llanchama del artista bora Víctor Churay Roque*, cit., p. 74.

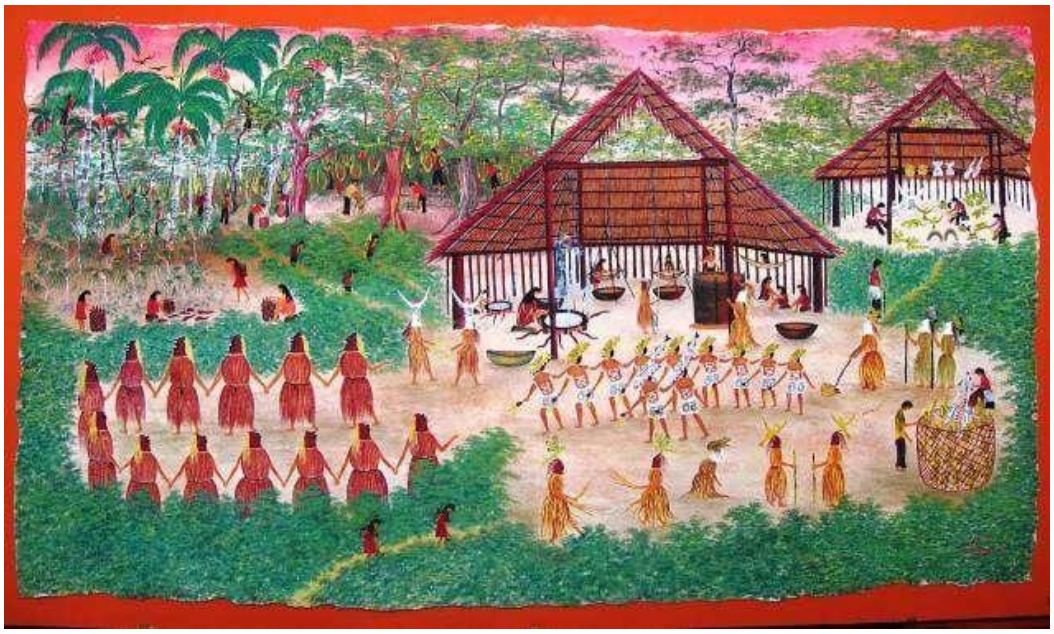


Figura 54 - Víctor Churay Roque*, Fiesta del Pijuayo*, 1998. Tecnica mista su llanchama, 90 × 153 cm. Collezione privata. In *M. Yllia Miranda, Transformación e identidad en la estética amazónica. La pintura sobre llanchama del artista bora Víctor Churay Roque*, cit., p. 83.

Un confronto ancora più diretto con Yahuarcani può essere stabilito con Brus Rubio Churay, nato nel 1983 a Loreto, artista bora-uitoto originario della comunità di Pucaurquillo. A differenza di Víctor Churay Roque, il cui lavoro mantiene un carattere maggiormente narrativo e didattico, Rubio sviluppa una ricerca più vicina alle problematiche affrontate da Rember, soprattutto per quanto riguarda la memoria del caucciù, l'identità indigena e il rapporto tra tradizione e contemporaneità[399]. Per oltre dieci anni l'arte di Rubio si è concentrata sulla denuncia delle atrocità legate al periodo del caucciù, inizialmente attraverso una pittura più narrativa, che ha progressivamente lasciato spazio a un linguaggio maggiormente elaborato. Una delle caratteristiche che contraddistinguono la sua ricerca è proprio la modalità di rappresentazione dei corpi, scelta che assume un preciso significato. Rubio cerca infatti di proporre una visione differente del corpo indigeno, che per lungo tempo è stato osservato attraverso uno sguardo esterno, stereotipato e spesso rappresentato come passivo o vittimizzato. L'artista capovolge questa prospettiva, mostrando invece soggetti attivi, inseriti nella propria cultura e capaci di autorappresentarsi. I corpi appaiono forti, vitali e spesso caratterizzati da abiti e decorazioni legati alla tradizione, allontanandosi così dalle immagini stereotipate prodotte in passato[400]. Un esempio particolarmente significativo è "*Hijas del curaca II (tres gracias)"* (Fig. 55) opera nella quale il dialogo con la cultura occidentale emerge già dal titolo. Rubio rappresenta tre giovani donne della comunità bora, caratterizzate dai motivi decorativi propri della loro cultura, disponendole però secondo una composizione che richiama il celebre tema delle Tre Grazie, rappresentato da artisti come Botticelli, Raffaello e Rubens. Il riferimento alla tradizione occidentale assume così quasi il carattere di una sfida: le tre donne non sono presentate come figure passive o oggetti dello sguardo, ma come corpi forti, vitali e pienamente inseriti nel proprio contesto culturale.

Come sottolinea Cardemil-Krause:

> Se transmite la juventud de las mujeres y el gusto por tomar parte de una actividad que no les es ajena, y que los liga con su historia propia, y no con atrocidades

[399] C. Cardemil-Krause, *Brus Rubio: Nuevos horizontes del arte amazónico*, in "Latin American Research Review", 59, 1, 2024, pp. 144-159, qui p. 145.
[400] *Ivi*, pp. 147-151.

> cometidas contra ellas. Es un proceso de traducción epistemológica doble, en el que diferentes actores culturales se enriquecen en la creación de algo nuevo[401][402].

Il confronto con Rember Yahuarcani non riguarda tanto una questione stilistica, dal momento che i due artisti presentano un'estetica piuttosto differente, nonostante condividano un linguaggio a tratti quasi fiabesco, sviluppato però attraverso rese completamente diverse. Il collegamento più interessante riguarda piuttosto la componente di denuncia politica e l'importanza attribuita all'autorappresentazione. Nella maggior parte delle sue opere, Rubio costruisce infatti un dialogo tra cultura indigena e cultura occidentale, spesso attraverso una componente ironica o satirica, rendendo l'indigeno protagonista della propria storia e non più semplice oggetto di uno sguardo esterno. Come sottolinea Giuliana Borea[403], l'autorappresentazione costituisce un elemento ricorrente nella sua ricerca e diventa uno strumento attraverso cui affermare la propria identità e creare uno spazio di dialogo tra il mondo indigeno e quello contemporaneo. Questo aspetto emerge chiaramente nell'opera "*Museo Tate Britain y el Museo Amazónico Vivo"* (Fig. 56), nella quale Rubio porta l'estetica, il sapere e le pratiche indigene all'interno di uno degli spazi istituzionali dell'arte occidentale. L'artista prende ispirazione dall'architettura neoclassica della Tate Britain e dalla grande quantità di visitatori che frequentano il museo. Partendo da una fotografia che lo ritraeva davanti all'edificio, sostituisce la propria figura con quella del nonno, appartenente al clan *Pelejo* (bradipo), la cui presenza sembra aprire simbolicamente l'ingresso del museo all'arte amazzonica contemporanea. La figura del nonno richiama inoltre la memoria dello sfruttamento del caucciù, al quale parteciparono anche investitori inglesi. Non è quindi casuale la presenza degli alberi della gomma che circondano il museo: sulla sinistra viene rappresentata l'estrazione del caucciù e i tagli praticati sulla corteccia fanno apparire l'albero come se stesse sanguinando. All'ingresso del museo Rubio colloca inoltre un simbolo Murui, legato al potere della natura e della conoscenza amazzonica[404]. In questo senso Rubio si

[401] *Ivi*, p. 150.
[402] "Si trasmettono la giovinezza delle donne e il piacere di prendere parte a un'attività che non è loro estranea e che le lega alla propria storia, e non alle atrocità commesse contro di loro. Si tratta di un processo di doppia traduzione epistemologica, nel quale differenti attori culturali si arricchiscono attraverso la creazione di qualcosa di nuovo".
[403] G. Borea, *Construyendo el lugar, construyendo el mundo. Tres artistas indígenas amazónicos*, cat. (Madrid, La Parcería – Centro Cultural de Documentación y Experimentación Artística, 15-31 luglio 2021), 2021, pp. 28-29.
[404] *Ibidem*.

avvicina a Yahuarcani per la volontà di rendere l'indigeno soggetto attivo della propria narrazione; tuttavia, mentre Rubio ricorre più spesso all'ironia, alla citazione e al confronto diretto con il mondo occidentale, Rember sviluppa maggiormente il proprio discorso attraverso la memoria familiare e la cosmogonia uitoto.

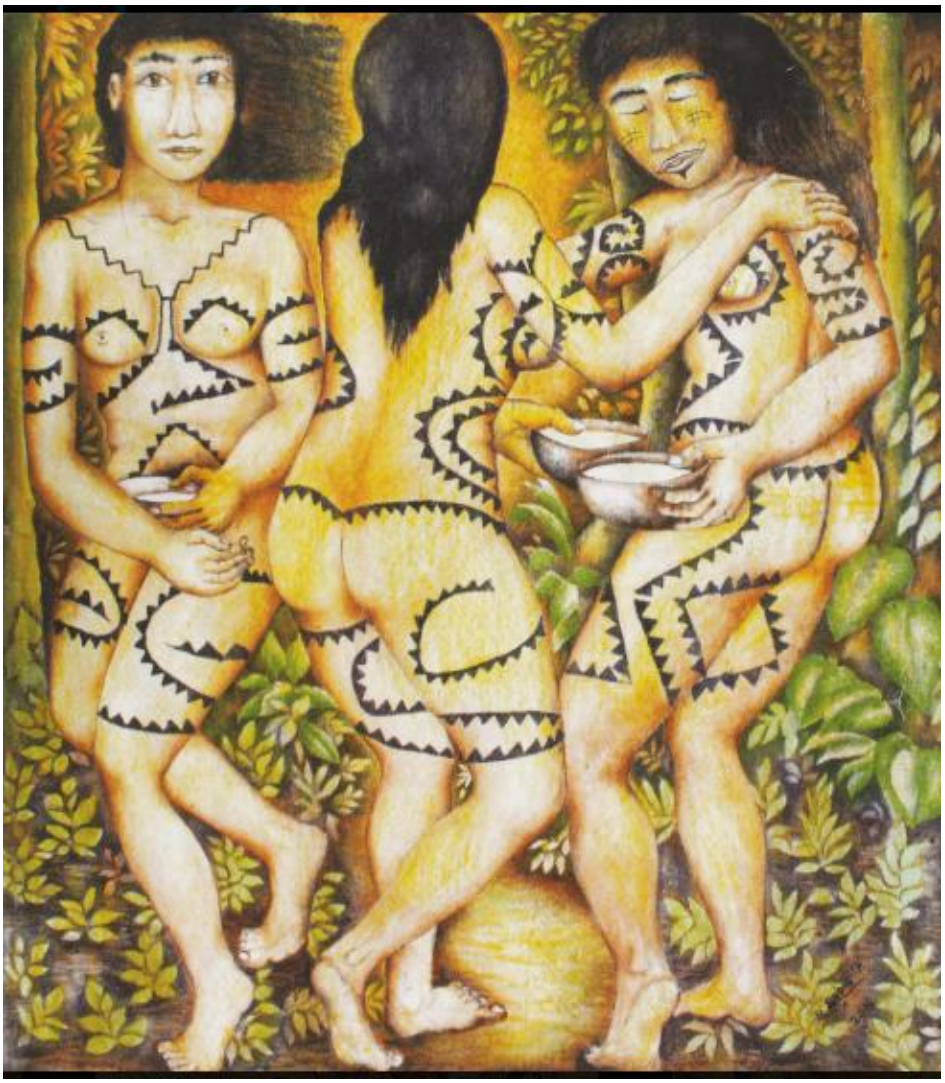


Figura 55 - Brus Rubio Churay, L*as tres hijas del curaca (las tres gracias)*, 2010 ca. Pigmenti naturali su llanchama, 73 × 67 × 4 cm. Immagine tratta dal sito ufficiale dell'artista, www.brusrubio.com [ultimo accesso 5 settembre 2026].



Figura 56 - Brus Rubio Churay, *Museo Tate Britain y el Museo Amazónico Vivo*, 2020. Acrilico su tela, 190,5 × 106 cm. Courtesy *Art Exchange*.

Un altro confronto interessante può essere fatto con Chonon Bensho, artista visiva, poetessa e ricercatrice appartenente al popolo shipibo-konibo dell'Amazzonia peruviana. Nata nel 1992, Bensho è cresciuta all'interno di una famiglia nella quale la trasmissione dei saperi ancestrali ha avuto un ruolo centrale. La madre le ha insegnato fin da piccola a conoscere i disegni *kene*, mentre il nonno Ranin Bima, medico e saggio visionario, ha rappresentato una figura fondamentale nella sua formazione culturale e spirituale. Accanto a questa educazione tradizionale, l'artista ha seguito anche un percorso accademico presso la Escuela Artística Eduardo Meza Saravia di Ucayali, dove si è laureata con una tesi dedicata ai disegni tradizionali. Proprio questa doppia formazione, familiare e accademica, rappresenta uno degli aspetti più interessanti del suo lavoro, che si costruisce costantemente attraverso il dialogo tra sapere ancestrale e contemporaneità[405]

Uno degli elementi centrali della sua ricerca è il *kene*, termine con cui si indicano i complessi disegni geometrici caratteristici della cultura shipibo-konibo, particolarmente legati alla produzione artistica femminile. Il *kene* non viene però considerato soltanto come un motivo decorativo, ma è strettamente connesso alla cosmovisione, all'identità e alla conoscenza della comunità. Nel lavoro della autrice questi disegni vengono ripresi e trasformati, entrando in relazione con figure umane, animali, piante e paesaggi. L'artista non riproduce quindi semplicemente una forma tradizionale, ma la modifica e la inserisce all'interno di un linguaggio personale. Un aspetto particolarmente importante è il rapporto con il territorio, che nella concezione shipibo-konibo non viene percepito come uno spazio esterno all'essere umano, ma come una realtà viva, abitata da piante, animali, spiriti e altre entità dotate di intelligenza e capacità di comunicazione. Questo legame emerge anche dalle parole della stessa Bensho, che racconta come alla sua nascita la madre avesse sepolto la placenta nel territorio ancestrale della Comunidad Nativa Santa Clara de Yarinacocha, secondo una pratica volta a creare un legame tra il neonato, il territorio, i familiari, gli antenati e gli spiriti[406]. Il territorio assume quindi un valore che va oltre la semplice dimensione geografica e diventa parte integrante dell'identità dell'individuo. Questo

[405] P. Favaron, J. A. Haya de la Torre, *Jene nete, el mundo de las aguas en la obra de Chonon Bensho: la complementación de los saberes ancestrales y la modernidad*, in "Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos", 28, 2023, pp. 5-20, qui pp. 7-8.
[406] *Ivi*, p. 8.

elemento permette già di creare un confronto con Yahuarcani. Anche nelle opere di Rember il rapporto tra uomo e natura non viene costruito attraverso una separazione netta, ma attraverso una continua relazione tra esseri umani, animali, piante ed entità appartenenti alla cosmogonia uitoto. In entrambi i casi il mondo naturale non costituisce semplicemente lo sfondo delle opere, ma diventa un soggetto attivo. Tuttavia, i due artisti arrivano a questa rappresentazione attraverso tradizioni culturali differenti: in Bensho è soprattutto il *kene* a diventare il tramite attraverso cui rendere visibili queste connessioni, mentre nel caso di Yahuarcani sono i miti, le figure della cosmogonia uitoto e la memoria familiare a costruire progressivamente il suo immaginario. Un'altra componente fondamentale della ricerca di Bensho è quella legata al sogno e alla dimensione onirica. Anche in questo caso, il motivo lo si riscontra nella trasmissione familiare: durante alcune pratiche di dieta, infatti, con piante medicinali, Bensho racconta di aver sognato il nonno Ranin, che guidava lei e il marito attraverso diversi luoghi onirici, trasmettendo loro i propri insegnamenti[407].

Questa dimensione emerge in opere come "*Jene Noma"* (Fig. 57) del 2019, un ricamo realizzato con fili colorati su *tocuyo*. L'opera nasce da un racconto trasmesso dalla madre dell'artista e rappresenta una donna appartenente al mondo delle acque, simile a una sirena, il cui corpo è ricoperto da motivi *kene*. Intorno alla figura compaiono elementi vegetali, animali e presenze umane che emergono dall'acqua, mentre terra, cielo e acqua vengono differenziati attraverso diversi tipi di motivi geometrici. Secondo la tradizione raccontata da Bensho, la conoscenza stessa del *kene* sarebbe stata trasmessa agli esseri umani da figure spirituali appartenenti al mondo acquatico. L'opera mette quindi insieme racconto, memoria familiare, cosmologia e trasformazione artistica. Un altro esempio è "*Inin Paro"* (Fig. 58) del 2022, anch'esso realizzato attraverso il ricamo. L'opera nasce da un sogno dell'artista nel quale compare una cascata immersa nella foresta, caratterizzata da acque profumate e luminose, attraversate da disegni *kene* in continuo movimento. In questo spazio compaiono anche figure spirituali e personaggi legati al mondo degli antenati. Ancora una volta, ciò che viene rappresentato non nasce soltanto dall'osservazione del

[407] Ivi, pp. 10-12.

paesaggio, ma da un'esperienza onirica che permette all'artista di entrare in relazione con un mondo invisibile e di tradurlo successivamente in immagine[408].

Il confronto con l'autrice permette quindi di evidenziare un altro modo di intendere l'arte indigena contemporanea. Pur condividendo con Yahuarcani alcuni elementi, come la centralità della memoria familiare, il rapporto con il territorio, la presenza della dimensione spirituale e la volontà di mantenere vivi i saperi ancestrali, Bensho sviluppa una ricerca profondamente legata alla propria esperienza di donna shipibo-konibo e alla tradizione del *kene*. La distanza tra i due artisti dimostra ancora una volta come l'arte indigena contemporanea non possa essere considerata come un linguaggio unico, ma come un insieme di esperienze diverse che partono da tradizioni specifiche e che vengono rielaborate attraverso percorsi individuali.



Figura 57 – Chonon Bensho, *Jene Noma (La mujer del mundo de las aguas)*, 2019. Ricamo con fili colorati su tocuyo, 90 × 144 cm. In P. Favaron, J. A. Haya de la Torre, *Jene nete, el mundo de las aguas en la obra de Chonon Bensho: la complementación de los saberes ancestrales y la modernidad*, 2023.

[408] *Ivi*, p. 13.

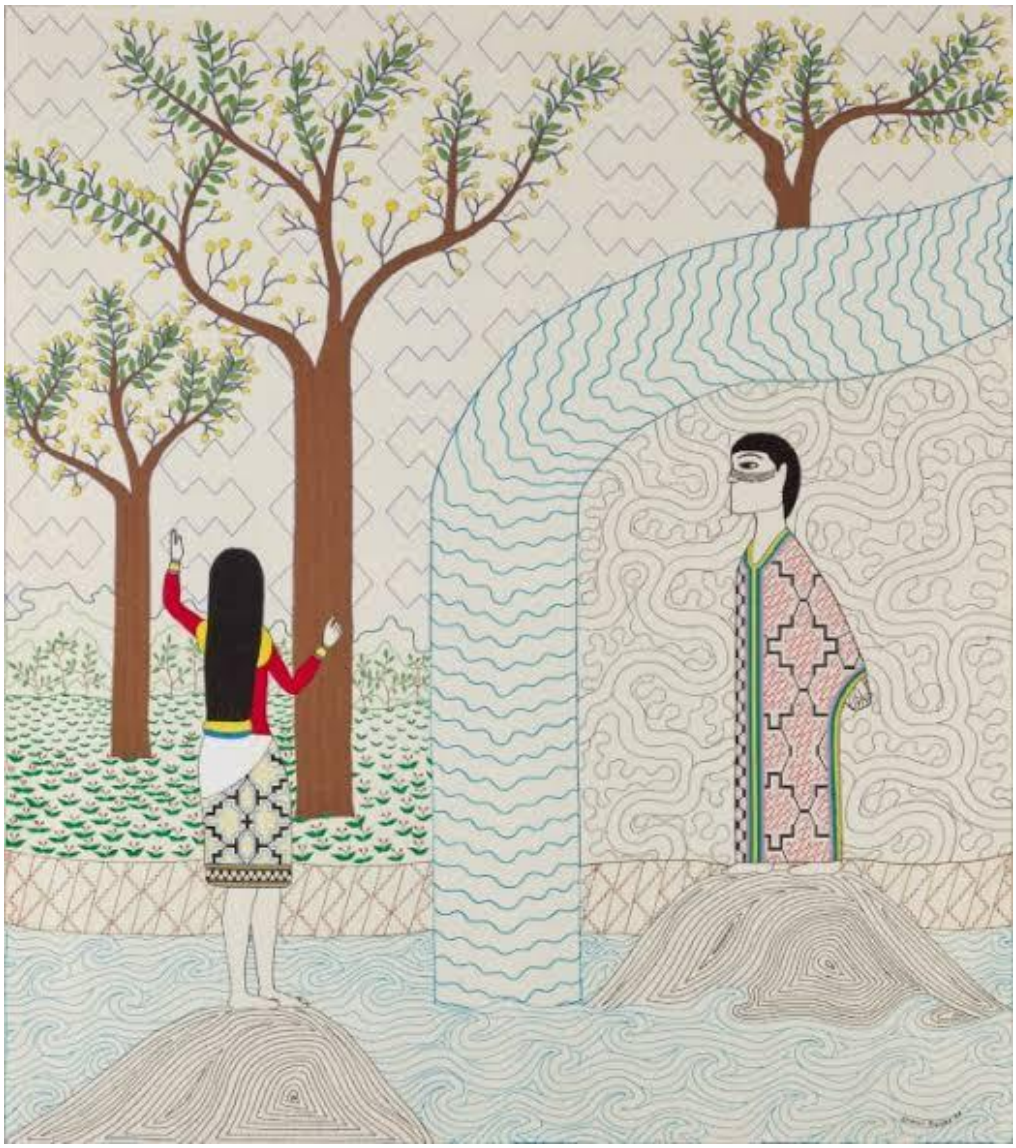


Figura 58 – Chonon Bensho, *Inin Paro (El río de los perfumes medicinales)*, 2022. Ricamo con fili colorati su tocuyo, 155 × 138 cm. Collezione Museo Central – Banco Central de Reserva del Perú. In P. Favaron, J. A. Haya de la Torre, *Jene nete, el mundo de las aguas en la obra de Chonon Bensho: la complementación de los saberes ancestrales y la modernidad*, 2023.

4.3.1 L'originalità di Rember Yahuarcani

Nel corso del presente elaborato si è tentato di delineare le caratteristiche principali della ricerca artistica di Rember Yahuarcani, cercando di evitare, come lui stesso richiede in un'intervista, di analizzarlo esclusivamente come un caso di studio antropologico:

> Yo rechazo muestras que buscan leer mi obra desde un contexto "chamánico." No quiero que mi pintura se lea como algo exótico o sea encasillada como "objeto de estudio", no quiero validar los discursos de la academia desde ese lugar. Yo quiero que mi obra sea tratada con rigor: que entre a esos espacios difíciles del arte contemporáneo donde la obra se juzga por su propuesta, su calidad estética, su concepto, su proceso y su peso. Quiero que compita en igualdad de condiciones[409][410].

Una delle motivazioni che ha spinto l'artista ad allontanarsi progressivamente da un linguaggio prettamente tradizionale è proprio la volontà che la sua arte non venga immediatamente ricondotta a una lettura esclusivamente indigena o esotizzante. Quello che emerge osservando la sua produzione degli ultimi dodici anni è infatti un progressivo distacco da quelle caratteristiche che uno sguardo occidentale tende più facilmente ad associare a un'idea di arte indigena "tradizionale". Questo cambiamento non coincide, però, con un abbandono della propria cultura. Al contrario, nelle opere più recenti continuano a essere presenti i miti, gli animali, le figure spirituali, la memoria familiare e la cosmologia uitoto, ma vengono rielaborati attraverso un linguaggio sempre più personale e riconoscibile.

È proprio questo aspetto a rendere difficile collocare Yahuarcani all'interno di un'unica categoria. Come spesso accade, infatti, incasellare un artista all'interno di una definizione precisa rischia di ridurne la complessità. Da un punto di vista prettamente pittorico e formale, alcune caratteristiche della sua produzione possono essere avvicinate agli esiti del surrealismo: la presenza di figure ibride, le continue metamorfosi tra esseri umani, animali e piante, gli spazi sospesi, l'assenza di una

[409] Art in Latin America, *In the Studio with: Rember Yahuarcani*, intervista a Rember Yahuarcani, in "Art in Latin America", 27 febbraio 2026; https://www.artinlatam.com/p/in-the-studio-with-rember-yahuarcani [ultimo accesso 6 settembre 2026].

[410] "Rifiuto le mostre che cercano di leggere la mia opera all'interno di un contesto "sciamanico". Non voglio che la mia pittura venga letta come qualcosa di esotico o venga incasellata come "oggetto di studio"; non voglio legittimare, da quella prospettiva, i discorsi dell'accademia. Voglio che la mia opera venga trattata con rigore: che entri in quegli spazi difficili dell'arte contemporanea, dove l'opera viene giudicata per la sua proposta, la sua qualità estetica, il suo concetto, il suo processo e il suo peso. Voglio che competa a parità di condizioni".

prospettiva tradizionale e la dimensione onirica che attraversa molte delle composizioni. Le figure sembrano emergere dal fondo, trasformarsi e confondersi tra loro, dando origine a immagini che, osservate attraverso categorie occidentali, potrebbero facilmente essere definite surreali. Tuttavia, leggere la pittura di Yahuarcani semplicemente come surrealista sarebbe altrettanto limitante. Le immagini che popolano le sue opere non derivano infatti dalla volontà di rappresentare l'inconscio secondo la concezione sviluppata dalle avanguardie europee, ma appartengono a un sistema cosmologico preciso. Gli uomini-animali, gli spiriti, le metamorfosi e i diversi livelli dell'universo non sono elementi fantastici inseriti liberamente nella composizione: fanno parte dei racconti che l'artista ha ricevuto dalla propria famiglia e, in particolare, dalla nonna Marta. È quindi possibile individuare una vicinanza formale con alcuni linguaggi del surrealismo, ma le origini e il significato delle immagini rimangono profondamente differenti.

Proprio questa capacità di mettere in relazione linguaggi differenti costituisce uno degli aspetti più interessanti della sua produzione. Yahuarcani parte da un patrimonio culturale e familiare estremamente specifico, ma non lo presenta come qualcosa di immobile o appartenente esclusivamente al passato. Lo trasforma invece in un linguaggio contemporaneo, capace di entrare negli spazi dell'arte internazionale senza perdere il legame con la propria memoria. In questo senso, la sua opera non può essere considerata soltanto come una testimonianza della cultura uitoto, così come non può essere separata completamente da essa. È proprio nella tensione tra questi due aspetti, appartenenza culturale e ricerca artistica individuale, che sembra definirsi una delle caratteristiche più originali della sua pittura.

Conclusioni

Nel corso dell'elaborato è emersa con particolare evidenza la difficoltà di ricondurre la produzione di Rember Yahuarcani a un'unica categoria. Il suo percorso artistico si costruisce infatti attraverso il continuo rapporto tra memoria familiare, cultura uitoto, trasformazione dei materiali e ricerca personale, elementi che nel tempo assumono forme sempre più complesse e riconoscibili. Per lungo tempo l'arte indigena è stata osservata prevalentemente attraverso una lente antropologica, lasciando spesso in secondo piano la sua dimensione propriamente artistica. Negli ultimi anni, tuttavia, si è assistito a una crescente attenzione nei confronti dell'arte indigena contemporanea e alla possibilità di analizzarne le produzioni anche all'interno del sistema e del linguaggio dell'arte contemporanea. Il presente elaborato ha cercato di inserirsi proprio in questa prospettiva, analizzando la produzione di Yahuarcani non soltanto in relazione alla cultura da cui proviene, ma anche come espressione di una ricerca artistica individuale e contemporanea.

L'analisi delle diverse fasi della sua produzione ha permesso di osservare come il rapporto con la cultura uitoto non rimanga immutato nel tempo, ma venga continuamente trasformato. La memoria familiare, la cosmogonia, i materiali e le problematiche legate al territorio attraversano infatti tutta la sua ricerca, assumendo però forme differenti a seconda dei momenti del suo percorso. Più che costituire elementi separati, questi aspetti sembrano concorrere alla costruzione di un linguaggio che diventa progressivamente sempre più personale. Uno degli aspetti che la ricerca ha permesso di mettere maggiormente in evidenza riguarda proprio il significato della tradizione all'interno della sua opera. Nel caso di Yahuarcani, essa non sembra configurarsi come qualcosa da conservare in una forma immobile, né come un repertorio di immagini da riprodurre. Al contrario, viene continuamente reinterpretata, modificata e messa in relazione con il presente. In questo senso, la cultura uitoto non costituisce soltanto il punto di partenza della sua produzione, ma diventa una materia viva attraverso cui l'artista costruisce il proprio linguaggio e riflette sul mondo contemporaneo.

Un altro punto focale emerso dalla ricerca riguarda la necessità di riconoscere maggiore spazio alle voci e alle produzioni indigene all'interno del sistema dell'arte

contemporanea. Per lungo tempo, infatti, tali produzioni sono state interpretate, selezionate e raccontate prevalentemente attraverso soggetti esterni alle comunità. Il ruolo della ricerca, della curatela e delle istituzioni museali dovrebbe quindi essere anche quello di favorire condizioni nelle quali gli artisti indigeni possano partecipare direttamente alla costruzione del discorso che li riguarda, non soltanto come oggetti di studio o rappresentazione, ma come autori e interlocutori attivi.

In conclusione, attraverso questa tesi si è cercato di dare spazio alla poetica di Rember Yahuarcani e, per quanto possibile, di restituire almeno una parte dei racconti e delle conoscenze trasmesse da Marta López Pinedo. La loro presenza all'interno dell'opera dell'artista mostra come la memoria non sia qualcosa di immobile, ma un patrimonio che continua a trasformarsi, a essere raccontato e a trovare nuove forme di espressione. Come scrive in molte sue opere lo stesso Yahuarcani: "Cuentan los abuelos uitotos del clan de la Garza Blanca…"[411]

[411] R. Yahuarcani López, *Sobre los orígenes de la gente de la Garza Blanca*, cit., p. 125.

Elenco delle Immagini

Fig. 1 – *Mappa del Distretto del Putumayo*, Walter Hardenburg, in *The Putumayo: The Devil's Paradise*, 1912, p. 11.

Fig. 2 – *Principales secciones caucheras de la Casa Arana*, N. Thomson, in *El libro rojo del Putumayo*, Bogotá, 1913; riprodotta in A. Chirif, M. Cornejo Chaparro, *Imaginario e imágenes de la época del caucho: Los sucesos del Putumayo*, p. 8.

Fig. 3 – Santiago Yahuarcani, *Castigos del Caucho*, 2017. Pigmenti naturali e pittura su corteccia vegetale, serie di dieci disegni, 42 × 52 cm. In Kadist, https://kadist.org/work/castigos-del-caucho/ [ultimo accesso 22 aprile 2026].

Fig. 4 – Rember Yahuarcani, *Preparación de la coca*, 2003. Pigmenti naturali su llanchama, 50 × 50 cm. Collezione privata. In *El Sueño de Buinaima*, a cura di Rember Yahuarcani, 2015, p. 9.

Fig. 5 – Rember Yahuarcani, *La fiesta del Pijuayo*, 2004. Pigmenti naturali su llanchama. Collezione privata; firmato e datato. In *El Ojo que cuenta: Mitos y costumbres de la Amazonia indígena, ilustrados por su gente*, 2004, p. 45.

Fig. 6 – Rember Yahuarcani, *Jomas y pijuayo*, 2004. Pigmenti naturali su llanchama. Collezione privata; firmato e datato. In *El Ojo que cuenta: Mitos y costumbres de la Amazonia indígena, ilustrados por su gente*, 2004, p. 44.

Fig. 7 – Rember Yahuarcani, dettaglio di *Llegada al baile*, 2004. Pigmenti naturali su llanchama, 90 × 102 cm. Collezione privata. In *El Sueño de Buinaima*, Rember Yahuarcani, 2015, p. 14.

Fig. 8 – Rember Yahuarcani, *Extracción y elaboración de la llanchama*, 2004. Pigmenti naturali su llanchama, 86 × 96 cm. Collezione privata; firmato e datato. In *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 6, 2016, Rember Yahuarcani, *Sulle origini della Gente Airone Bianco*, https://riviste.unimi.it/index.php/tintas.

Fig. 9 – Rember Yahuarcani, *Sesión de ampiri de cumala*, 2004. Pigmenti naturali su llanchama. Collezione privata; firmato e datato. In *El Ojo que cuenta: Mitos y costumbres de la Amazonia indígena, ilustrados por su gente*, 2004, p. 54.

Fig. 10 – Rember Yahuarcani, *La cosmovisión femenina*, 2006. Tecnica mista su llanchama, 90 × 100 cm. Collezione Luisa E. Belaunde. In M. E. Yllia, *De la maloca a la galería: La pintura sobre llanchama de los boras y huitotos de la Amazonía peruana*, p. 102.

Fig. 11 – Fotografia di Rodríguez Lira, *Mujeres en la región del Putumayo*, 1906, pubblicata da Rafael Girard nel 1958. In M. E. Yllia, *De la maloca a la galería: La pintura sobre llanchama de los boras y huitotos de la Amazonía peruana*, p. 102.

Fig. 12 – Rember Yahuarcani, *Jusiguna*, 2007. Pigmenti naturali su llanchama. In *El Sueño de Buinaima*, p. 32.

Fig. 13 – Rember Yahuarcani, *El origen de los peces*, 2007. Pigmenti naturali su llanchama. In *El Sueño de Buinaima*, p. 37.

Fig. 14 – Rember Yahuarcani, *Fidoma el padre de la pintura. Expulsado de Casa*, 2025. Acrilico su lino, 140 × 115 cm. In Josh Lilley, https://joshlilleygallery.com/artists/rember-yahuarcani.

Fig. 15 – Abel Rodríguez (Mogaje Guihu), *Sin título*, 2023. Inchiostro su carta, 30 × 20 cm (singolo), 34 × 24 × 3 cm (con cornice). In Instituto de Visión, https://institutodevision.com/works/sin-titulo-57/.

Fig. 16 – Abel Rodríguez (Mogaje Guihu), *Centro el terreno que nunca se inunda*, 2022. Inchiostro su carta, 70 × 100 cm. In La Biennale di Venezia, https://www.labiennale.org/it/arte/2024/nucleo-contemporaneo/abel-rodri%CC%81guez.

Fig. 17 – Santiago Yahuarcani, *Aquí está caliente (It's Hot in Here)*, 2023. Pigmenti naturali e acrilici su llanchama, 279 × 524 cm. Opera presentata alla 60ª Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia, 2024. Fotografia di Andrea Avezzù, courtesy La Biennale di Venezia.

Fig. 18 – Paul Fejós, *Guató Indian types from Caracara River*, tav. 82. In J. H. Steward (a cura di), *Handbook of South American Indians*, vol. 1, *The Marginal Tribes*, Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Washington, 1946, p. 418.

Figg. 19-20 – Fotografie di Yanda Montahuano sulla lavorazione della llanchama presso i Sápara dell'Amazzonia ecuadoriana. In *Indigenous-made film explores traditional textile making in the Ecuadorian Amazon*, Mongabay, https://news.mongabay.com/2019/02/indigenous-made-film-traditional-textile-production-in-ecuadorian-amazon/.

Fig. 21 – Rember Yahuarcani, *Pez grillo*, 2020. Tinture naturali su llanchama, 40 × 70 cm. In R. Yahuarcani, *Retratos de la pandemia: pintura y fotografía desde la chacra de mis padres*, p. 229.

Fig. 22 – Rember Yahuarcani, *Mujer Cangrejo*, 2008. Colori naturali e acrilici su llanchama, 40 × 54 cm. In G. Borea, *Personal cartographies of a Huitoto mythology: Rember Yahuarcani and the enlarging of the Peruvian contemporary art scene*, p. 84.

Fig. 23 – Rember Yahuarcani, *Marzo, mes del Umarí*, 2009. Acrilico su tela, 99 × 117 cm. In G. Borea, *Personal cartographies of a Huitoto mythology: Rember Yahuarcani and the enlarging of the Peruvian contemporary art scene*, p. 85.

Fig. 24 – Rember Yahuarcani, *Fídoma, el primer pintor*, 2015. Acrilico su tela. In *La mágica mitología del Clan de la Garza Blanca*, fotografia di Diana Reynalte.

Fig. 25 – Rember Yahuarcani, *La Creación del Mundo*, 2007. Tinture naturali e acrilico su llanchama, 149 × 219 cm. Collezione dell'artista. In Rember Yahuarcani Blog, https://remberyahuarcani.blogspot.com/ [ultimo accesso 21 agosto 2026].

Fig. 26 – Rember Yahuarcani, *Los primeros humanos conquistan a la mujer Arco Iris, la acomodan para que el cielo no caiga a la tierra*, 2017. Acrilico e llanchama su tela, 170 × 170 cm. Collezione Museo Central – Banco Central de Reserva del Perú. In Antiguo Colegio de San Ildefonso, *Kixpatla. Cambiar de vista, cambiar de rostro. Arte y Cosmopolítica*, https://www.sanildefonso.org.mx/expos/kixpatla/alteridades-22-rember-yahuarcani.html [ultimo accesso 21 agosto 2026].

Fig. 27 – Santiago Yahuarcani, *Origen del hombre*, 2014. Tinture naturali su llanchama, 80 × 120 cm. In R. Yahuarcani López, *Sobre los orígenes de la gente de la Garza Blanca*, cit., p. 125.

Fig. 28 – Rember Yahuarcani, *Los primeros hombres*, 2014. Acrilico su tela, 70 × 80 cm. In Rember Yahuarcani Gallery, CUNY Academic Commons, https://remberyahuarcanigallery.commons.gc.cuny.edu/sample-page/ [ultimo accesso 21 agosto 2026].

Fig. 29 – Rember Yahuarcani, *Nokaido, el Dios Tucán*, 2025. Acrilico su lino, 140 × 115 cm. Fotografia dell'autrice.

Fig. 30 – Rember Yahuarcani, *El Origen de las Lenguas*, 2025. Acrilico su lino, 100 × 200 cm. Fotografia dell'autrice.

Fig. 31 – Rember Yahuarcani, *El territorio de los abuelos*, 2021. Acrilico su tela, 140 × 170 cm. In Facebook ufficiale di Rember Yahuarcani, *Rember Yahuarcani Visual Artist*, https://www.facebook.com/profile.php?id=100063131745368&locale=pt_PT# [ultimo accesso 25 agosto 2026].

Fig. 32 – Rember Yahuarcani, *Peces*, s.d. Acrilico su tela. In L. Pacora, *Visiones de un surrealista amazónico*, in COOLT, 24 gennaio 2022, https://www.coolt.com/artes/rember-yahuarcani-visiones-surrealista-amazonico_356_102.html [ultimo accesso 25 agosto 2026].

Fig. 33 – Rember Yahuarcani, *El viaje*, 2020. Tinture naturali su llanchama, 90 × 90 cm. In R. Yahuarcani, *Retratos de la pandemia: pintura y fotografía desde la chacra de mis padres*, cit., p. 221.

Fig. 34 – Rember Yahuarcani, *Bujurqui*, 2025. Acrilico su lino, 50 × 50 cm. Fotografia dell'autrice.

Fig. 35 – Rember Yahuarcani, *FISIDO, Hombre Picaflor*, 2022. Acrilico su tela, 120 × 70 cm. In MALI – Museo de Arte de Lima, XXXI Subasta de Arte MALI 2024, https://lotes.subasta.mali.pe/en/online-auctions/mali--museo-de-arte-de-lima/rember-yahuarcani-fisido-hombre-picaflor-2022-6055376 [ultimo accesso 25 agosto 2026].

Fig. 36 – Rember Yahuarcani, *Jitoma, el Dios Sol*, 2025. Acrilico su lino, 200 × 200 cm. Fotografia dell'autrice.

Fig. 37 – Rember Yahuarcani, *Protectora de la casa*, 2020. Tinture naturali su llanchama, 80 × 120 cm. In R. Yahuarcani, *Retratos de la pandemia: pintura y fotografía desde la chacra de mis padres*, cit., p. 231.

Figg. 38-39 – A sinistra: Rember Yahuarcani, fotografia di un papaso, 2020. In R. Yahuarcani, *Retratos de la pandemia: pintura y fotografía desde la chacra de mis padres*, cit., p. 224. A destra: Rember Yahuarcani, dettaglio di *El Arte Indígena Contemporáneo (AIC)*, 2025. Acrilico su lino, 120 × 180 cm. Fotografia dell'autrice.

Fig. 40 – Rember Yahuarcani, *Retorno a casa*, s.d. Acrilico su tela. In VIST Projects, *The ancestral avant-garde*, 7 marzo 2021, https://vistprojects.com/en/the-ancestral-avant-garde/ [ultimo accesso 26 agosto 2026].

Fig. 41 – Rember Yahuarcani, *La canoa*, 2023. Acrilico su tela, 68 × 98 cm. Courtesy SALA 1. In *Rember Yahuarcani – Ampiyacù. Il territorio dei miei antenati*, Artribune, 2024, https://www.artribune.com/mostre-evento-arte/rember-yahuarcani-ampiyacu-il-territorio-dei-miei-antenati/ [ultimo accesso 26 agosto 2026].

Fig. 42 – Rember Yahuarcani, dettaglio di *El Iladiko (The Riddle)*, 2025. Acrilico su lino, 120 × 140 cm. Fotografia dell'autrice.

Figg. 43-44 – Rember Yahuarcani, dettagli di *Jitoma, el Dios Sol*, 2025. Acrilico su lino, 200 × 200 cm. Fotografie dell'autrice.

Fig. 45 – Disegni uitoto raccolti da Rafael Girard, 1958. In R. Girard, *Indios selváticos de la Amazonía peruana*. Riprodotti in M. E. Yllia, «De la maloca a la galería: la pintura sobre llanchama de los boras y huitotos de la Amazonía peruana», cit., pp. 96-97.

Fig. 46 – Rember Yahuarcani, *Hombre rana (Frogman)*, 2026. Acrilico su tela, 172 × 137 cm. Courtesy dell'artista e Josh Lilley, Londra. Fotografia di Hector Delgado.

Fig. 47 – Rember Yahuarcani, *El territorio de los abuelos*, 2022. Acrilico su tela, 300 × 300 cm. https://dia.upenn.edu/es/art/APER078/.

Fig. 48 – Rember Yahuarcani, *El Río*, 2024. Opera presentata alla Biennale Arte 2024, Venezia, Arsenale. Fotografia di Vera Venezia. In Vera Venezia,

https://www.veravenezia.com/biennale/2024/arsenale-corderia-america-biennale-arte-venezia.html.

Fig. 49 – Rember Yahuarcani, *Aquellos otros mundos*, 2023. Acrilico su tela, 250 × 500 cm. Opera presentata alla Biennale Arte 2024, Venezia, Arsenale. Fotografia di Vera Venezia, cit.

Fig. 50 – Rember Yahuarcani, dettaglio di *Aquellos otros mundos*, 2023. Acrilico su tela, 250 × 500 cm. Opera presentata alla Biennale Arte 2024, Venezia, Arsenale. Fotografia di Vera Venezia, cit.

Fig. 51 – Rember Yahuarcani, dettaglio di *Aquellos otros mundos*, 2023. Acrilico su tela, 250 × 500 cm. Opera presentata alla Biennale Arte 2024, Venezia, Arsenale. Fotografia di Vera Venezia, cit.

Fig. 52 – Víctor Churay Roque, *Los castigos a los boras*, 1998. Pigmenti naturali e pittura industriale su llanchama, 80 × 73 cm. Collezione Pablo Macera. In M. Yllia Miranda, *Transformación e identidad en la estética amazónica. La pintura sobre llanchama del artista bora Víctor Churay Roque*, cit., p. 71.

Fig. 53 – Víctor Churay Roque, *Símbolos bora*, 1998. Pigmenti naturali e pittura industriale su llanchama, 43 × 50 cm. Collezione privata. In M. Yllia Miranda, *Transformación e identidad en la estética amazónica. La pintura sobre llanchama del artista bora Víctor Churay Roque*, cit., p. 74.

Fig. 54 – Víctor Churay Roque, *Fiesta del Pijuayo*, 1998. Tecnica mista su llanchama, 90 × 153 cm. Collezione privata. In M. Yllia Miranda, *Transformación e identidad en la estética amazónica. La pintura sobre llanchama del artista bora Víctor Churay Roque*, cit., p. 83.

Fig. 55 – Brus Rubio Churay, *Las tres hijas del curaca (las tres gracias)*, 2010 ca. Pigmenti naturali su llanchama, 73 × 67 × 4 cm. Immagine tratta dal sito ufficiale dell'artista, www.brusrubio.com [ultimo accesso 5 settembre 2026].

Fig. 56 – Brus Rubio Churay, *Museo Tate Britain y el Museo Amazónico Vivo*, 2020. Acrilico su tela, 190,5 × 106 cm. Courtesy Art Exchange.

Fig. 57 – Chonon Bensho, *Jene Noma (La mujer del mundo de las aguas)*, 2019. Ricamo con fili colorati su tocuyo, 90 × 144 cm. In P. Favaron, J. A. Haya de la Torre, *Jene nete, el mundo de las aguas en la obra de Chonon Bensho: la complementación de los saberes ancestrales y la modernidad*, 2023.

Fig. 58 – Chonon Bensho, *Inin Paro (El río de los perfumes medicinales)*, 2022. Ricamo con fili colorati su tocuyo, 155 × 138 cm. Collezione Museo Central – Banco Central de Reserva del Perú. In P. Favaron, J. A. Haya de la Torre, *Jene nete, el mundo de las aguas en la obra de Chonon Bensho: la complementación de los saberes ancestrales y la modernidad*, 2023.

Bibliografia

Alcocer, Paulina, *Un siglo de estudios sobre la literatura y los cantos rituales uitotos*, in "Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos", 61, 2015, pp. 185-208.

Belaunde, Luisa Elvira, *La narración de la memoria Aymenu (Uitoto) en la pintura de Rember Yahuarcani*, in "Tellus", a. 8, n. 14, 2008, pp. 247-255.

Belaunde, Luisa Elvira, *Las Once Lunas de Rember Yahuarcani*, in "Mundo Amazónico", vol. 1, 2010, pp. 333-348.

Bendayán, Christian, *Rember y Jitoma. Reencuentros por la trocha visual de Rember Yahuarcani*, 2021.

Boas, Franz, *Introduction*, in *Handbook of American Indian Languages*, part I, Washington, Government Printing Office, Bureau of American Ethnology, Bulletin 40, 1911, pp. 1-83.

Borea, Giuliana, *Personal Cartographies of a Huitoto Mythology: Rember Yahuarcani and the Enlarging of the Peruvian Contemporary Art Scene*, in "Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-UFSCar", vol. 2, 2010, pp. 67-87.

Borea, Giuliana, *Configuring the New Lima Art Scene. An Anthropological Analysis of Contemporary Art in Latin America*, Abingdon-New York, Routledge, 2021.

Borea, Giuliana, *Construyendo el lugar, construyendo el mundo. Tres artistas indígenas amazónicos*, cat. (Madrid, La Parcería – Centro Cultural de Documentación y Experimentación Artística, 15-31 luglio 2021), 2021.

Borea, Giuliana; Yahuarcani, Rember, *Amazonian Waterway, Amazonian Water-Worlds. Rivers in Government Projects and Indigenous Art*, in *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art*, a cura di Lisa Blackmore e Liliana Gómez, Abingdon-New York, Routledge, 2020, pp. 106-124.

Burtch, Shirley, *Diccionario huitoto murui*, tomo I, Serie Lingüística Peruana, n. 20, Yarinacocha-Pucallpa, Instituto Lingüístico de Verano, 1983.

Candelieri, Irene, *«Boundaries between populations are not solidly defined lines». Attraversamenti geografici, mappature linguistiche e sconfinamenti disciplinari in*

Franz Boas, in *Confini e sconfinamenti*, a cura di Irene Candelieri e Chiara Daffonchio, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2022, pp. 295-309.

Cardemil-Krause, Cristóbal, *Brus Rubio: Nuevos horizontes del arte amazónico*, in "Latin American Research Review", vol. 59, n. 1, 2024, pp. 144-159.

Carreras, Claudi; Lima Barreto, João Paulo; Neves, Eduardo; Yahuarcani López, Rember; Tukano, Daiara; Aguiar Gomes, Carlos Valério; Brum, Eliane; Fraiji, Lilian; Zárate, Joseph, *Amazònies. El futur ancestral*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) – Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona, 2024.

Chaumeil, Jean-Pierre, *Guerra de imágenes en el Putumayo*, in *Imaginario e imágenes de la época del caucho: los sucesos del Putumayo*, a cura di Alberto Chirif e Manuel Cornejo Chaparro, Lima, CAAAP–IWGIA–Universidad Científica del Perú, 2009, pp. 38-73.

Chirif, Alberto, *Después del Caucho*, Lima, Lluvia Editores SRL–CAAAP–IWGIA–IBC, 2017.

Chirif, Alberto, *Cien años después del caucho*, in *Imaginario e imágenes de la época del caucho: los sucesos del Putumayo*, a cura di Alberto Chirif e Manuel Cornejo Chaparro, Lima, CAAAP–IWGIA–Universidad Científica del Perú, 2009, pp. 204-224.

Chirif, Alberto; Cornejo Chaparro, Manuel (a cura di), *Imaginario e imágenes de la época del caucho: los sucesos del Putumayo*, Lima, CAAAP–IWGIA–Universidad Científica del Perú, 2009.

Cippitelli, Lucrezia; Frangi, Simone (a cura di), *Colonialità e culture visuali in Italia. Percorsi critici tra ricerca artistica, pratiche teoriche e sperimentazioni pedagogiche*, Milano-Udine, Mimesis, 2021.

Echeverri, Juan Álvaro, *The People of the Center of the World: A Study in Culture, History, and Orality in the Colombian Amazon*, New York, Graduate Faculty of Political and Social Science of the New School for Social Research, 1997.

Favaron Peyón, Pedro; Haya de la Torre, José Agustín, *Jene nete, el mundo de las aguas en la obra de Chonon Bensho: la complementación de los saberes ancestrales y la modernidad*, in "Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos", 28, 2023, pp. 5-20.

Galeano, Juan Carlos; Angarita Cubillos, Solmi, *Seres míticos del Amazonas*, a cura di Rember Yahuarcani, ARSAM, 2014.

García Acuña, Sandra, *La propuesta artística de Rember Yahuarcani a través de su libro ilustrado Las aves y sus colores*, in "ILLAPA Mana Tukukuq", n. 18, 2021, pp. 44-55.

García Rodríguez, Oscar Ivan, *Blood, Semen, Coca, and Tobacco. The Transmission of Ritual Knowledge among the Murui-Muinai Indigenous People of the Amazon*, in "HAU: Journal of Ethnographic Theory", vol. 16, n. 1, 2026, pp. 57-75.

Girard, Rafael, *Indios selváticos de la Amazonía peruana: con 207 fotografías, 100 figuras y 2 mapas*, México, Libro Mex Editores, 1958.

Gramigna, Remo, *The Place of Language among Sign Systems: Juri Lotman and Émile Benveniste*, in "Sign Systems Studies", vol. 41, nn. 2-3, 2013, pp. 339-354.

Guarnieri Calò Carducci, Luigi, *La questione indigena in Perù*, Roma, Bulzoni, 2010.

Hardenburg, Walter Ernest, *The Putumayo: The Devil's Paradise. Travels in the Peruvian Amazon Region and an Account of the Atrocities Committed upon the Indians Therein*, a cura di Charles Reginald Enock, London, T. Fisher Unwin, 1912.

Hugh-Jones, Stephen, *Shamans, Prophets, Priests and Pastors*, in *Shamanism, History, and the State*, a cura di Nicholas Thomas e Caroline Humphrey, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996, pp. 32-75.

Juárez, Sandra (a cura di), *JUMA. Preservar la memoria. Imaginar el futuro*, cat. della mostra, Buenos Aires, MARCO – Museo de Arte Contemporáneo de La Boca, 2024.

Landolt, Gredna, *El ojo que cuenta: mitos y costumbres de la Amazonía indígena, ilustrados por su gente. Rember Yahuarcani y Santiago Yahuarcani*, Lima, IKAM Asociación Editorial, 2005.

Lana, Cinthya, *Amazonian Indigenous Cultures in Art and Anthropological Exhibitions*, Anthem Press, 2022.

Lauer, Mirko, *Crítica de la ideología del arte*, in *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*, Lima, DESCO, 1982, pp. 19-35.

Lilley Museum of Art, *Rember Yahuarcani. Here Lives the Origin*, Reno, Lilley Museum of Art, 2026.

Llanos Vargas, Héctor; Pineda Camacho, Roberto, *Etnohistoria del Gran Caquetá (siglos XVI-XIX): territorio, economía y relaciones interétnicas*, Bogotá, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales – Banco de la República, 1982.

López Pinedo, Marta; López, Nereida; Yahuarcani, Santiago; Yahuarcani, Rember, *Jiaño Nokikuriño. El verano y la lluvia. Mito de la nación Uitoto-Áimeni*, Lima, Casa de la Literatura Peruana, 2017, rist. 2018.

Lotman, Jurij Michajlovič, *Tesi sull'«Arte come sistema secondario di modellizzazione»*, in Lotman, Jurij Michajlovič; Uspenskij, Boris Andreevič, *Semiotica e cultura*, a cura e trad. di Donatella Ferrari-Bravo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975, pp. 3-27.

Marmontel, Miriam; Fleischmann, Ayan; Val, Adalberto; Forsberg, Bruce, *Safeguard Amazon's Aquatic Fauna against Climate Change*, in "Nature", vol. 625, 2024, p. 450.

Mitrovic, Mijail, *La cultura popular en el "joven" Néstor García Canclini. Del marxismo gramsciano al posmodernismo*, in "Revista Antropologías del Sur", a. 9, n. 18, 2022, pp. 145-165.

Osculati, Gaetano, *L'esplorazione delle regioni equatoriali, lungo il Napo ed il fiume delle Amazzoni. Frammento di un viaggio fatto nelle due Americhe*, II ed., Milano, Fratelli Centenari e Comp., 1854.

Perroud, A.-P., *Les Indiens du Pérou. L'Anthropophagie*, in "Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris", VIIIe série, t. 1, fasc. 1-3, 1930, pp. 16-20.

Petersen de Piñeros, Gabriele, *La lengua uitota en la obra de K. Th. Preuss: aspectos fonológicos y morfosintácticos*, Bogotá, Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1994.

Pineda Camacho, Roberto, *Historia oral de una maloca sitiada en el Amazonas. Aspectos de la rebelión de Yarocamena contra la Casa Arana, en 1917*, in "Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura", nn. 16-17, 1988-1989, pp. 163-182.

Pitman, Thea, *Decolonising the Museum. The Curation of Indigenous Contemporary Art in Brazil*, Woodbridge, Tamesis, 2021.

Preuss, Konrad Theodor, *Religión y mitología de los Uitotos: recopilación de textos y observaciones efectuadas en una tribu indígena de Colombia, Suramérica*, trad. di Ricardo Castañeda Nieto, Gabriele Petersen de Piñeros ed Eudocio Becerra (Bigídima), Santafé de Bogotá, Editorial Universidad Nacional–Instituto Colombiano de Antropología–Colcultura–Corporación Colombiana para la Amazonia Araracuara, 1994.

Santos-Granero, Fernando; Barclay, Frederica, *La frontera domesticada. Historia económica y social de Loreto, 1850-2000*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.

Steward, Julian, *Handbook of South American Indians*, vol. I, New York, Cooper Square Publishers, 1963.

Tagliani, Lino, *Mitología y cultura huitoto*, Colección 500 Años, n. 50, Quito, Abya-Yala–CICAME, 1992.

Todorov, Tzvetan, *La conquista dell'America. Il problema dell'altro*, trad. it. di Aldo Serafini, Torino, Einaudi, 1984.

Veigl, Franz Xavier, *Noticias detalladas sobre el estado de la Provincia de Maynas en América Meridional hasta el año 1768* (1768), trad. di Federico Schwab, Lima, Monumenta Amazónica–CETA, 2006.

Villa Posse, Eugenia, *Mitos y leyendas de Colombia*, vol. I, Colección "Integración cultural", Quito, Instituto Andino de Artes Populares (IADAP), 1993.

Yahuarcani, Rember, *Antiguamente en el monte los animales, las plantas y otros seres eran gente*, in Valera, Enrique; Pinedo, Harry; Pinedo, Roldán; Yahuarcani, Rember, *Antiguamente en el monte los animales, las plantas y otros seres eran gente. Tradiciones orales de las naciones shipibo y uitoto*, Lima, Casa de la Literatura Peruana, 2017, pp. 30-42.

Yahuarcani López, Rember, *El sueño de Buinaima*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), Dirección de Relaciones Culturales y Científicas, 2015.

Yahuarcani López, Rember, *Sobre los orígenes de la gente de la Garza Blanca*, in "Tradición. Segunda época", n. 15, 2015, pp. 124-127.

Yahuarcani, Rember, *Sulle origini della Gente Airone Bianco*, trad. it. di Danilo Manera, in "Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane", n. 6, Milano, Università degli Studi di Milano, 2016, pp. 119-126; https://riviste.unimi.it/index.php/tintas [ultimo accesso 16 aprile 2025].

Yahuarcani, Rember, *Retratos de la pandemia: pintura y fotografía desde la chacra de mis padres*, in "Mundo Amazónico", vol. 12, 2021, pp. 216-234.

Yllia Miranda, María Eugenia Rocío, *De la maloca a la galería: la pintura sobre llanchama de los boras y huitotos de la Amazonía peruana*, in "Illapa Mana Tukukuq", n. 6, 2009, pp. 95-108.

Yllia Miranda, María Eugenia Rocío, *Transformación e identidad en la estética amazónica. La pintura sobre llanchama del artista bora Víctor Churay Roque*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2011.

Yllia Miranda, María Eugenia Rocío, *De la maloca a la galería: la pintura sobre llanchama de los boras y huitotos de la Amazonía peruana*, in *Arte, historia y cultura. Nuevas perspectivas de investigación*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2017, pp. 95-108.

Sitografia

Art in Latin America, *In the Studio with: Rember Yahuarcani*, intervista a Rember Yahuarcani, 27 febbraio 2026; https://www.artinlatam.com/p/in-the-studio-with-rember-yahuarcani [ultimo accesso 16 luglio 2026].

Artribune, *Rember Yahuarcani – Ampiyacù. Il territorio dei miei antenati*, 2024; https://www.artribune.com/mostre-evento-arte/rember-yahuarcani-ampiyacu-il-territorio-dei-miei-antenati/ [ultimo accesso 26 agosto 2026].

Artishock, *Santiago Yahuarcani: El principio del conocimiento*, 2026; https://artishockrevista.com/2026/04/09/santiago-yahuarcani-el-principio-del-conocimiento/ [ultimo accesso 8 luglio 2026].

Carollo, Elisa, *Rember Yahuarcani on Wielding Paint as a Tool of Cultural Preservation and Resistance*, in "Observer", 10 novembre 2025; https://observer.com/2025/11/artist-interview-rember-yahuarcani-uitoto-contemporary-art/ [ultimo accesso 4 settembre 2026].

Chávez Yacila, Rosa, *Santiago Yahuarcani pinta en familia y con elementos de la Amazonía*, in "Art21", a cura di Camila Palomino, 2026; https://art21.org/read/en-el-estudio-santiago-yahuarcani/ [ultimo accesso 20 luglio 2026].

Chirif, Alberto, *Una mirada al futuro desde la coca, el tabaco y la yuca dulce*, in "Servindi", 21 dicembre 2012; https://www.servindi.org/actualidad/79480 [ultimo accesso 16 luglio 2026].

EspoArte, *Percorsi sciamanici alla 60ª Esposizione Internazionale d'Arte*; https://www.espoarte.net/arte/percorsi-sciamanici-alla-60-esposizione-internazionale-darte/ [ultimo accesso 8 luglio 2026].

Facebook, *Rember Yahuarcani Visual Artist*, profilo ufficiale; https://www.facebook.com/profile.php?id=100063131745368&locale=pt_PT [ultimo accesso 25 agosto 2026].

Il Giornale dell'Arte, *Restituzioni coloniali, svolta europea: 2.000 manufatti artistici torneranno in Ghana*, 2026;

https://www.ilgiornaledellarte.com/Articolo/Restituzioni-coloniali-svolta-europea-manufatti-artistici-torneranno-in-Ghana [ultimo accesso 2 settembre 2026].

Instituto de Visión, *Abel Rodríguez (Mogaje Guihu), Sin título*; https://institutodevision.com/works/sin-titulo-57/ [ultimo accesso 8 luglio 2026].

Josh Lilley Gallery, *Rember Yahuarcani*; https://joshlilleygallery.com/artists/rember-yahuarcani [ultimo accesso 8 luglio 2026].

Josh Lilley Gallery, *Rember Yahuarcani. Here Lives the Origin*, 2025; https://joshlilleygallery.com/exhibitions/here-lives-the-origin [ultimo accesso 28 maggio 2026].

KADIST, *Santiago Yahuarcani, Castigos del Caucho*, 2017; https://kadist.org/work/castigos-del-caucho/ [ultimo accesso 22 aprile 2026].

KOTARO NUKAGA, *Rember Yahuarcani*; https://kotaronukaga.com/en/artist/rember_yahuarcani/ [ultimo accesso 28 maggio 2026].

López, Miguel, *Rember Yahuarcani*, in "Biennale Arte 2024", La Biennale di Venezia, 2024; https://www.labiennale.org/it/arte/2024/nucleo-contemporaneo/rember-yahuarcani [ultimo accesso 28 maggio 2026].

MAAP – Monitoring of the Andean Amazon Project, *Asesinatos de los defensores ambientales en la Amazonía peruana*, MAAP #218, 23 agosto 2024; https://www.maapprogram.org/es/maap-218-asesinatos-de-los-defensores-ambientales-en-la-amazonia-peruana/ [ultimo accesso 4 settembre 2026].

Macera, Pablo, *Lágrimas del Piri-Piri*, testo del catalogo della mostra *Lágrimas del Piri-Piri* (2004), in "Pablo Macera", 11 settembre 2009; https://pablomacera.blogspot.com/2009/09/lagrimas-del-piri-piri.html [ultimo accesso 16 luglio 2026].

MALI – Museo de Arte de Lima, *Rember Yahuarcani, FISIDO, Hombre Picaflor (2022)*, XXXI Subasta de Arte MALI 2024; https://lotes.subasta.mali.pe/en/online-auctions/mali--museo-de-arte-de-lima/rember-yahuarcani-fisido-hombre-picaflor-2022-6055376 [ultimo accesso 25 agosto 2026].

MARCO – Museo de Arte Contemporáneo de La Boca, Fundación Tres Pinos, *Juma. Preservar la memoria. Imaginar el futuro*, 2024; https://museomarco.org/exhibiciones/juma/ [ultimo accesso 28 maggio 2026].

Ministerio de Cultura del Perú, *Murui-Muinani*, in "Base de Datos de Pueblos Indígenas u Originarios", 2017; https://bdpi.cultura.gob.pe/pueblos/murui-muinani [ultimo accesso 14 aprile 2026].

Miró Quesada, Isabel; Bejarano, Daniella, *EN EXCLUSIVA: Santiago y Rember Yahuarcani, padre e hijo juntos en la Bienal de Venecia*, in "Cosas", 16 aprile 2024; https://cosas.pe/cultura/en-exclusiva-santiago-y-rember-yahuarcani-padre-e-hijo-juntos-en-la-bienal-de-venecia [ultimo accesso 7 settembre 2026].

Mongabay, *Indigenous-Made Film Explores Traditional Textile Making in the Ecuadorian Amazon*, 2019; https://news.mongabay.com/2019/02/indigenous-made-film-traditional-textile-production-in-ecuadorian-amazon/ [ultimo accesso 16 luglio 2026].

Pacora, Lucho, *Visiones de un surrealista amazónico*, in "COOLT", 24 gennaio 2022; https://www.coolt.com/artes/rember-yahuarcani-visiones-surrealista-amazonico_356_102.html [ultimo accesso 25 agosto 2026].

Rember Yahuarcani Gallery, CUNY Academic Commons; https://remberyahuarcanigallery.commons.gc.cuny.edu/sample-page/ [ultimo accesso 21 agosto 2026].

Rojas Contreras, Laslo, *Festival de Lima: Núria Frigola, directora de El canto de las mariposas*, in "Cinencuentro", 25 agosto 2020; https://www.cinencuentro.com/2020/08/25/entrevista-festival-de-lima-nuria-frigola-directora-el-canto-de-las-mariposas/ [ultimo accesso 2 settembre 2026].

Rubio Churay, Brus, sito ufficiale; https://www.brusrubio.com [ultimo accesso 5 settembre 2026].

Sala 1 – Centro Internazionale d'Arte Contemporanea, *Rember Yahuarcani. Ampiyacù. La terra dei miei antenati*, 2024;

https://www.salauno.com/salauno_exhibitions/rember-yahuarcani/ [ultimo accesso 22 aprile 2026].

Servindi – Servicios de Comunicación Intercultural, *38 líderes indígenas asesinados en la Amazonía peruana*, 25 agosto 2026; https://www.servindi.org/seccion-pueblos-indigenas-actualidad-noticias/25/08/2026/38-lideres-indigenas-asesinados-en-la [ultimo accesso 3 settembre 2026].

The State Council of the People's Republic of China, *China Issues Action Plan for Carbon Peaking during 15th Five-Year Plan Period*, 9 luglio 2026; https://english.www.gov.cn/policies/latestreleases/202607/09/content_WS6a4f7debc6d00ca5f9a0c164.html [ultimo accesso 4 settembre 2026].

Trump, Donald J., *Executive Order 14162: Putting America First in International Environmental Agreements*, 20 gennaio 2025, in "Federal Register", vol. 90, n. 19, 30 gennaio 2025; https://www.federalregister.gov/documents/full_text/html/2025/01/30/2025-02010.html [ultimo accesso 4 settembre 2026].

United Nations Framework Convention on Climate Change (UNFCCC), *The Paris Agreement*; https://unfccc.int/process-and-meetings/the-paris-agreement [ultimo accesso 4 settembre 2026].

Universidad de Lima, *"La canoa: melodías desde el río" bajo la mirada de su curador*, 17 ottobre 2023; https://www.ulima.edu.pe/la-universidad/noticias/la-canoa-melodias-desde-el-rio-bajo-la-mirada-de-su-curador [ultimo accesso 26 agosto 2026].

Valdés, Emiliano, *Abel Rodríguez*, in "Biennale Arte 2024", La Biennale di Venezia, 2024; https://www.labiennale.org/it/arte/2024/nucleo-contemporaneo/abel-rodri%CC%81guez [ultimo accesso 8 luglio 2026].

Vera Venezia, *Biennale Arte 2024 – Arsenale, Corderie, America*; https://www.veravenezia.com/biennale/2024/arsenale-corderia-america-biennale-arte-venezia.html [ultimo accesso 4 settembre 2026].

VIST Projects, *The Ancestral Avant-Garde*, 7 marzo 2021; https://vistprojects.com/en/the-ancestral-avant-garde/ [ultimo accesso 26 agosto 2026].

Yahuarcani, Rember, blog ufficiale; https://remberyahuarcani.blogspot.com/ [ultimo accesso 21 agosto 2026].

Yahuarcani, Rember, *Los primeros humanos conquistan a la mujer Arco Iris, la acomodan para que el cielo no caiga a la tierra*, in "Kixpatla. Cambiar de vista, cambiar de rostro. Arte y Cosmopolítica", Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2021; https://www.sanildefonso.org.mx/expos/kixpatla/alteridades-22-rember-yahuarcani.html [ultimo accesso 18 agosto 2026].

Yahuarcani, Rember, *Shiminbro, el hacedor del sonido*, in "BIENALSUR", 2023; https://bienalsur.org/es/single_agenda/461 [ultimo accesso 7 settembre 2026].

Yahuarcani, Santiago; Ramos, Horacio, *Mientras que el Amazonas se reduce, el mensaje se hace más fuerte*, in "MoMA Magazine", 18 dicembre 2024; https://www.moma.org/magazine/articles/1163 [ultimo accesso 19 marzo 2026].

Zambrano, Paula, *Rember Yahuarcani: Indigenous Art, Memory and Resistance*, in "Contemporary Art Society", 24 ottobre 2025; https://www.contemporaryartsociety.org/explore/resources/rember-yahuarcani-indigenous-art-memory-and-resistance [ultimo accesso 23 luglio 2026].

Videografia

Arica Barroca, *Raíces Vivas: Arte indígena contemporáneo – Rember Yahuarcani y Harry Pinedo en Arica Barroca 2024*, YouTube, 30 agosto 2024; https://www.youtube.com/watch?v=Zrc3230gGMA&t=395s [ultimo accesso 2 settembre 2026].

BiennaleChannel, *Biennale Arte 2024 – Rember Yahuarcani*, YouTube, 12 novembre 2024; https://www.youtube.com/watch?v=PEOlkntOUzE [ultimo accesso 16 aprile 2025].

Frigola Torrent, Núria (regia), *El canto de las mariposas*, Perù, La Mula Producciones–Travesía Films, coproduzione Jacalito Films, 2020, 65 min.

Missé, Miquel, *Las culturas de la selva. Una mañana con Rember Yahuarcani*, CCCB, 2024; https://www.cccb.org/es/w/videos/las-culturas-de-la-selva [ultimo accesso 27 agosto 2026].

Salinas, Pedro, *Núria Frigola & Rember Yahuarcani: El canto de las mariposas*, "Rajes del Oficio", Entrevista 023, YouTube, 1 aprile 2022; https://www.youtube.com/watch?v=t18tyPGaDgY&t=2228s [ultimo accesso 23 agosto 2026].

UNAD – Universidad Nacional Abierta y a Distancia, *Yanchama*, YouTube, 2010; https://www.youtube.com/watch?v=ux7tQo7gk5E [ultimo accesso 13 luglio 2026].

Appendice A – Entrevista a Rember Yahuarcani.

Entrevistadora:
Como primera pregunta, quería pedirle que me hablara un poco de su comunidad. También quisiera saber si hubo alguna experiencia particular que influyera en sus comienzos como artista. Imagino que su familia y sus padres también tuvieron una influencia importante. ¿Podría contarme cómo influyó todo esto en su trabajo y hablarme, en general, de su comunidad?

Artista:
Yo recibí todas las historias, los mitos y todo lo que implica este conocimiento a través de mi familia, principalmente de mi abuela, que se llamaba Marta.

Actualmente, los huitotos se encuentran tanto en Perú como en Colombia. Esto se debe principalmente a lo ocurrido durante la época del caucho, cuando se produjo una migración y una ruptura dentro de la sociedad huitoto. También influyeron los conflictos entre Perú y Colombia. Hubo un primer conflicto en 1911 y otro entre 1932 y 1933. Después de este último se definieron los límites territoriales mediante un tratado, en 1933, me parece. A comienzos del siglo XX no se sabía exactamente si toda la zona en la que estaban ubicados nuestros abuelos pertenecía a Perú o a Colombia. Se trataba de los territorios cercanos a los ríos Putumayo, Caquetá e Igará-Paraná. En esa zona estaban asentados los huitotos, los boras, los ocainas y los andoques: cuatro pueblos o naciones. Durante el proceso de explotación del caucho, los andoques fueron el pueblo que llegó a extinguirse, a comienzos del siglo XX. La época del caucho comenzó aproximadamente en 1895 y se prolongó hasta 1932 o 1933. Fue un proceso muy largo. Por esa razón, una parte de nosotros terminó en el lado peruano. Hubo dos traslados importantes: uno se realizó por río y otro por tierra. Los patrones del caucho trasladaron a aproximadamente dos mil familias entre uitoto, boras y ocainas hacia el lado peruano. Estas familias se asentaron principalmente en dos ríos: el Yaguasyacu, que es afluente del río Ampiyacu, y el Ampiyacu, que a su vez es afluente del Amazonas.

Mi bisabuelo y, posteriormente, mi abuela vivió en toda esa zona, entre el Yaguasyacu y el Ampiyacu, donde hay alrededor de ocho o diez comunidades. Finalmente, se asentaron en Pebas, donde actualmente se encuentra toda mi familia: mis hermanos, mis padres y los demás familiares. Pebas está aproximadamente a doce horas de Iquitos, viajando por el río.

El apellido Yahuarcani es de origen quechua, es decir, procede de otra lengua. Esto se debe a que mi abuelo Santiago, quien se casó y vivió con mi abuela Marta, descendía del pueblo cocama, que es otro pueblo indígena. Los cocamas hablan una especie de variante del quechua. Existen muchas variaciones dentro del quechua, pero la lengua cocama procede, básicamente, de esa rama. Por eso nuestro apellido es Yahuarcani.

Durante mucho tiempo, toda la familia se dedicó a hacer artesanías. Crecimos elaborando collares, máscaras y otros objetos artesanales. Era una manera de subsistir, vendiendo estos productos a la gente que pasaba por el pueblo. En 2003 realizamos nuestra primera muestra en Lima, nuestra primera exposición. A partir de ese momento, el trabajo comenzó a cambiar. Hasta entonces hacíamos cerámica, tallados y collares, pero, después de aquella primera exposición, empezamos a dedicarnos exclusivamente a la pintura. También fueron cambiando los temas de las obras. Las primeras pinturas eran más tradicionalistas. Representaban, por ejemplo, al huitoto sembrando en la chacra o cazando. Eran temas que nosotros llamábamos costumbristas. A partir de 2008 o 2009 comenzamos a abandonar poco a poco esa clase de temática para desarrollar un trabajo mucho más personal y construir un estilo propio. Este cambio se produjo por varias razones. En primer lugar, queríamos que nuestra obra estuviera presente en una galería de arte. Hasta ese momento, nuestro trabajo había sido abordado principalmente por el mundo académico, antropológico, histórico y etnográfico.

Por esta razón, en lugar de ser considerada una pieza de arte contemporáneo, la obra se estaba convirtiendo en un objeto de estudio, en una especie de artefacto antropológico. Eso no nos gustaba, porque sentíamos que no existía una relación horizontal. Sentíamos que se nos trataba más como objetos de estudio antropológico que como artistas. Por eso tomamos varias decisiones. Una de ellas fue dejar de contar

las historias y los mitos en cada exposición. Hasta entonces, cada vez que realizábamos una muestra, también explicábamos los mitos relacionados con las obras.

Además, comenzamos a elegir cuidadosamente quién podía encargarse de la curaduría de nuestras exposiciones. Hasta ese momento, el mundo antropológico y académico peruano tenía —y hasta ahora sigue teniendo— muchísimo poder sobre el mundo indígena. Yo me encargué de manejar la obra de mi padre y de mi madre hasta aproximadamente 2020 o 2021. Después, la Galería Crisis comenzó a representar a mi padre. Durante ese período hicimos varias exposiciones juntos. Creo que la primera fue en 2008 o 2009, en una galería que no era comercial, sino más bien una galería institucional.

Entrevistadora:
He observado que en sus obras aparecen muchos elementos y figuras híbridas. Sé que, en parte, estas figuras proceden de los mitos, pero quería preguntarle cómo introduce su interpretación personal en ellas. ¿Hay algunas figuras que hayan sido creadas completamente por usted? ¿Existen diferencias entre su manera de representarlas y la de sus padres o la de otros artistas indígenas?

Artista:
Todas estas formas que aparecen en los cuadros son, en realidad, nuestras formas primigenias; es decir, representan aquello que nosotros fuimos al principio. En el mundo uitoto existen tres versiones sobre la creación del mundo, de los seres humanos y de los demás seres. Las tres versiones son consideradas verdaderas. La existencia de una no significa que las otras sean menos ciertas. Todas se cuentan y conviven entre sí. Por ejemplo, existe una versión según la cual los seres humanos salieron del fondo de la Tierra. Nosotros somos el fruto de la Tierra. Cuando salieron, a medianoche, todavía no poseían la forma que tenemos actualmente. Eran raíces, árboles, peces y otros seres con membranas. Emergieron durante una noche de mucha tormenta, lluvia y oscuridad, en un proceso que comenzó a medianoche y se prolongó hasta el amanecer. Cuando recibí estos mitos, principalmente a través de los relatos de mi abuela, comencé a imaginar cómo podían ser estos seres. Algunos mitos son muy específicos y describen claramente la forma de un personaje o las características de un

dios. Sin embargo, en este mito no se ofrece una descripción precisa. Se habla únicamente, en términos generales, de plantas, raíces, peces, membranas y otras formas.

Un aspecto interesante de esta versión es que los primeros animales que comienzan a poblar la selva son los monos. Cuando los seres humanos emergieron hacia la superficie, todos tenían cola. Había una avispa gigante, provista de unas grandes tenazas, que cortaba las colas de todos los seres que iban saliendo. Pero voy a contar la historia desde el principio para que se entienda mejor. Los seres humanos comenzaron a salir de la Tierra a medianoche, durante una tormenta, entre la lluvia y la oscuridad. El primer ser humano que salió se llamaba Monádita. Su nombre significa "golpeador del cielo" o "aquel que golpea el cielo con los puños". Cuando Monádita llegó a la superficie, el cielo estaba pegado a la Tierra. Por eso no podía erguirse ni ponerse de pie. Entonces comenzó a golpear el cielo con los puños hasta conseguir separarlo de la Tierra.

Entrevistadora:
Entonces, ¿la Tierra es plana dentro de esta concepción?

Artista:
El concepto de la Tierra es el de una gran fuente o un gran plato. La Tierra se encuentra sobre el agua y está sostenida por una raya gigantesca de la selva, a la que llaman Raya Mamá. Debajo de ella existe otro ser que también la sostiene.

Después de que Monádita consiguiera separar el cielo de la Tierra y pudiera ponerse de pie y caminar, comenzaron a salir los demás seres humanos. La avispa estaba allí y les iba cortando la cola a medida que emergían. Sin embargo, finalmente llegó la mañana y amaneció. La avispa levantó el vuelo y se marchó. Por eso, los seres que salieron después ya no encontraron a nadie que les cortara la cola y se convirtieron en monos. Esta historia explica también el parecido que existe entre los monos y los seres humanos.

Esa es una de las versiones. En otra versión sobre la creación del mundo, *Buinaima* es el principal creador. Al principio solamente existían la oscuridad, el agua y el frío.

Buinaima escupió y su saliva comenzó a transformarse en arcilla. Al principio era solamente un pequeño pedazo de arcilla sobre el que *Buinaima*, que se encontraba flotando, apoyó uno de sus pies. A medida que apoyaba el pie, la arcilla comenzaba a expandirse. Entonces empezó a caminar en círculos y la Tierra se fue haciendo cada vez más grande. En esta versión, *Buinaima* crea a través de los sueños. Duerme y sueña con los árboles, los peces y todos los seres. Sueña y crea todo aquello que existe en los territorios indígenas.

En el mundo uitoto, el concepto de dios no corresponde al de un dios único como lo cristiano. Incluso *Buinaima*, que es el creador, tiene sus propios ancestros. Cuando duerme y sueña, sus ancestros aparecen en sus sueños y le indican qué debe crear.

De este modo, *Buinaima* crea las plantas y los animales. Las primeras plantas que crea son el tabaco, la coca y la sal del monte, que se convertirán en plantas importantes y en plantas de poder. También crea el achiote, una planta cuyo fruto produce un color entre naranja y rojo. A partir del achiote, Buinaima crea a los seres humanos. Primero crea la planta, que produce dos o tres frutos. Abre uno de ellos y encuentra en su interior seis semillas. De esas semillas nacen los seis primeros seres humanos.

Paralelamente aparece *Jusinamui*, que puede considerarse una figura equivalente al diablo dentro de la cosmovisión cristiana. Mientras *Buinaima* se encontraba creando a través de sus sueños, le habían advertido que los seres humanos no debían hacer ruido cuando nacieran. Sin embargo, en el momento en que las semillas comenzaron a moverse y los seres humanos empezaron a nacer, también comenzaron a hablar. Hasta entonces, el mundo había permanecido completamente en silencio. Las voces de estos seis primeros seres humanos fueron el primer ruido, el primer sonido que existió en el mundo. Al escuchar los ruidos y las palabras, *Jusinamui* llegó a la Tierra y preguntó:

—¿Quiénes son ustedes?

En ese momento, los hombres se mueren.

Buinaima toma un segundo fruto, lo abre y encuentra treinta semillas. Estas treinta semillas darán origen a los treinta clanes uitoto. Entre ellos se encuentran nuestro clan,

Aimeni, que es el clan de la Garza; el clan *Jitoma*, relacionado con el Sol; el clan Murui; el clan Muinane y los demás. En total son treinta clanes. Actualmente, en Perú solo quedan tres: nosotros, los Aimeni, los Murui y los Muinane. Cuando yo era niño todavía había seis o siete, pero algunos se han ido extinguiendo. De este modo aparecen los treinta primeros seres humanos. En aquel momento todavía no existía la luz: no había día ni noche. Entonces los seres humanos le pidieron a *Buinaima* que hubiera luz. Apareció *Jitoma*, que fue uno de los primeros dioses que llegó para colaborar con estos primeros seres humanos. Después apareció la Luna, representada como un hombre, para iluminar la noche. Posteriormente apareció Jokejero, que representa el viento y es una figura femenina. También apareció *Baifo*, la brisa, que era otra diosa, y *Jasiku*, la diosa del monte y dueña de la selva. Más tarde apareció *Juma*, que es nuestro antecesor: el Hombre Garza. De esta manera fueron apareciendo distintos dioses y semidioses. Esta es una parte muy interesante del proceso de creación porque los dioses convivían con los seres humanos. Se encontraban con ellos en la selva y los ayudaban a construir el mundo. Aunque *Buinaima* es el creador principal, deja una creación inconclusa. Por eso, los demás dioses que van apareciendo en las historias colaboran en la construcción y finalización del mundo.

Ya están los treinta seres humanos y han aparecido los dioses. Aparecen la lluvia, el viento, el Sol, la Luna y el rayo. *Buinaima* crea también la primera casa. Esta primera casa tiene la forma de una olla o de un pequeño hoyo. En los mitos no se nos presenta como grandes ceramistas, pero sí aparece una especie de olla.

Nosotros tenemos también lo que llamamos *cibe*, una especie de horno que se utiliza para preparar el pan de yuca. En realidad, este horno representa la primera forma de la Tierra. La olla representa la primera forma de la casa, mientras que el horno del *cibe* representa el primer espacio de producción.

Pero volvamos a la historia. Ya están los dioses, existen el día y la noche, y han aparecido el tabaco, la coca y la sal del monte. También se construye la primera casa.

En este momento todavía no hay mujeres. Las mujeres aparecen después, con la llegada de la lluvia. *Nokikuriño* es la diosa o la madre de la lluvia. Cuando cae la primera lluvia, aparecen las mujeres. Al principio iba a decir que la lluvia traía

directamente a treinta mujeres, pero debo corregirlo: con la primera lluvia aparece milagrosamente una primera mujer. Después aparecen las demás, hasta llegar a treinta. Yo no creo mucho en esta versión. Mi abuela contaba esta parte de una manera particular. Creo que ella modificó, en cierto modo, la versión del mito.

Entrevistadora:

¿Un relato puede presentar algunas diferencias dependiendo de si lo cuenta una mujer o un hombre?

Artista:

Sin embargo, esto no significa necesariamente que se trate de otra versión, porque estos relatos se transmiten oralmente.

También creo que estas diferencias pueden estar relacionadas con los cambios de liderazgo que se producen dentro de las familias. No es algo muy común, pero cada cierto tiempo el liderazgo puede recaer sobre una mujer. Mi abuela, por ejemplo, lideraba el clan. Era la única mujer entre nueve hermanos; todos los demás eran varones. Mi bisabuelo no quería transmitirle inicialmente los conocimientos porque consideraba que el heredero tenía que ser un hombre. Sin embargo, ella era la primogénita y, por tanto, debía asumir necesariamente ese papel. Por eso comenzó a enseñarle muy tarde, cuando tenía aproximadamente dieciocho o veinte años.

Volviendo al mito, finalmente aparecen treinta mujeres. Cada una de ellas se une a uno de los treinta hombres y, posteriormente, todos se dispersan por la selva. Es importante comprender esta parte porque, durante este periodo de la creación, tiene lugar casi todo aquello que sostiene la tradición uitoto. Por ejemplo, cuando son creados por segunda vez, estos treinta primeros hombres no saben hablar. La primera palabra que pronuncian es «nulo, nulo, nulo». Mientras caminan por la selva, se encuentran con una serpiente. No se trata de una anaconda pequeña, sino de un animal monumental.

Esta parte es compleja y siempre la discuto con mi padre. No sabemos si, en esta versión, la anaconda debe entenderse como un animal real o como un espíritu. Cuando los primeros seres humanos ven a la anaconda, se asustan y pronuncian la palabra

«Núio». De este modo nace la primera palabra, y Núio es también el nombre de la anaconda.

Durante este periodo también sucede que el conocimiento se pervierte. El conocimiento se concentra principalmente en dos elementos: el tabaco y la coca. Ambos son masculinos, pero, en esta etapa de la creación, todavía no existen como plantas, sino como espíritus. Solamente el chamán o el curandero consigue entrar en contacto con su fuerza. Una persona cualquiera no puede ver al espíritu del tabaco durante este periodo de la creación. Posteriormente, el tabaco y la coca serán capturados y se manifestarán bajo la forma de las plantas que conocemos actualmente. En este periodo, el conocimiento se encuentra concentrado en un hombre que llegará a ser el padre de las piedras, Nofuuynima. Él contiene el conocimiento y es el único que sabe cómo hacer que el tabaco y la coca se transformen en plantas. También sabe cómo prepararlos para producir el *ampire* que nosotros consumimos. Era tanto el conocimiento que Nofuuynima poseía que terminó utilizándolo de una manera contraria al propósito original del tabaco y la coca. La finalidad de ambos era favorecer una buena conversación, ayudar a pensar correctamente, trabajar bien y colaborar con los demás.

Por eso, en un principio se hablaba de «tabaco frío» y «coca dulce». El concepto de tabaco frío y coca dulce se relaciona precisamente con esto: lo frío permite pensar bien y el tabaco ayuda a trabajar correctamente. Sin embargo, durante este periodo todo se había desviado hacia el lado contrario y, por esta razón, se hablaba de «tabaco caliente» y «coca amarga». Entonces aparece otro personaje, un semidiós, hijo de un curandero, Buinairema, que posee casi los mismos conocimientos que tiene Nofuuynima, que mata el padre de Buinairema y por eso decide vengarse y lo mata. Los mitos están llenos de muertes. Después de esta venganza, consigue que el tabaco y la coca regresen a su propósito original: curar y favorecer nuevamente el buen pensamiento.

¿Qué más sucede durante este periodo?

Los dioses todavía se encuentran en la Tierra. *Jitoma* camina por la selva, pero todavía no existen las montañas. Es él quien las crea y quien entrega a los seres humanos la candela, es decir, el fuego. Antes de que *Jitoma* trajera el fuego, los seres humanos

comían arcilla, porque todavía no podían cocer ni cocinar los alimentos. En aquel momento, el fuego se encontraba arriba, en poder del padre del fuego, *Recucuri. Jitoma* se transforma en picaflor, vuela hasta su casa, roba un pedazo de fuego y lo lleva hasta la Tierra.

Durante este periodo suceden muchas otras cosas. Todavía no existen los ríos y, para que aparezcan, debe llegar otro creador. Entonces aparece *Cuio Buinaima.* «Cuio» es el nombre de una lombriz. *Cuio Buinaima* llega durante una época de gran hambruna en la Amazonía, cuando los seres humanos estaban muriendo por falta de alimentos. Se transforma en gusano —de ahí su nombre— y vive dentro de la casa de un hombre llamado *Monaya Jurama*. *Monaya Jurama* es un líder uitoto, una especie de semidiós que organiza a los uitotos como nación. *Cuio Buinaima* mantiene una relación con la hija de Monaya Jurama. Durante la noche se transforma en hombre y tiene un hijo con ella. Este niño se llamará *Jusiguna*. *Cuio Buinaima* le dice a la hija de *Monaya Jurama* que, cuando llegue el momento de dar a luz, deberá dirigirse a la base de un pifio. El pifio es una palmera que produce un fruto. Debe dar a luz allí, dejar al niño junto a la palma y cubrirlo con un pate, una especie de calabaza de la selva.

Le dice:

—Vas a cubrirlo y dejarlo allí. Al tercer día regresarás para verlo.

No debemos olvidar que en este momento existe una gran hambruna. Esta se había originado porque una mujer intentó apropiarse de la yuca. En aquella época, la yuca brava se encontraba disponible para todos y cada pueblo podía tomar únicamente la cantidad que necesitaba. Sin embargo, una mujer quiso quedarse con toda la yuca para ella. Intentó robarla y llevársela y, como consecuencia, la yuca desapareció del mundo. De este acto nace también el egoísmo y comienza la hambruna. Es precisamente en este contexto cuando aparece *Cuio Buinaima*, quien ya ha tenido a *Jusiguna* con la hija de *Monaya Jurama.* Como le había indicado, la mujer da a luz junto a la base del pifio, cubre al niño con el *pate* y lo deja allí. Al tercer día regresa, lo destapa y descubre que el niño se ha convertido en yuca. Pero no en una yuca normal, sino directamente en masa de yuca.

Le advierten:

—No vayas a contarle a nadie de dónde estás sacando la yuca.

Sin embargo, las primeras en descubrirlo son las hormigas, concretamente una especie particular de hormiga. Cuando se prepara el casabe, la yuca tiene una especie de parte central, como un pequeño palo. Al convertirla en masa y posteriormente en harina, esa parte se desecha. Las hormigas recogen estos restos y los llevan hasta sus nidos. Los demás seres humanos ven a las hormigas transportando yuca y les preguntan dónde pueden encontrarla.

Ahora bien, no debemos imaginar a estas hormigas como las hormigas que conocemos actualmente. Precisamente de relatos como este nacen muchas de las formas que yo pinto. Yo imagino, por ejemplo, a una hormiga respondiéndole a un hombre o a una mujer y diciéndole:

—En la casa de *Monaya Jurama*.

Entonces me imagino una especie de persona con patas de hormiga. No sé exactamente cómo sería, pero de ahí surgen estas formas. De este modo, los demás pueblos descubren que en la casa de *Monaya Jurama* hay casabe y comida. Todos comienzan a acercarse y a establecerse alrededor de su casa. Del niño convertido en masa de yuca comienza entonces a crecer un árbol: la lupuna, también llamada ceiba, el árbol más alto de la Amazonía.

El niño se transforma en este árbol, que continúa creciendo. De él nacen todos los alimentos y una enorme cantidad de frutos. Las aves comienzan a alimentarse de ellos, al igual que los demás animales y los seres humanos. Este mito y este árbol son muy importantes porque, en este momento de la creación, todos los frutos existentes en la Amazonía se encuentran concentrados en un solo árbol. Todavía no existen árboles separados de caimito, guaba u otras frutas: es un único árbol que produce todo tipo de frutos. El árbol crece cada vez más y alcanza una altura tan grande que los seres humanos ya no consiguen recoger sus frutos. En este árbol gigante suceden también

otros acontecimientos. Por ejemplo, los clanes relacionados con las aves se encuentran reunidos en su parte superior.

El árbol llega a ser tan grande y alto que los seres humanos le piden a *Monaya Jurama*, el abuelo, que permita cortar a su nieto:

—Vamos a cortar al nieto porque ya no podemos alcanzar los alimentos.

Monaya Jurama acepta y comienzan a cortar el árbol. Es entonces cuando aparece también el hacha. No se trata del hacha que conocemos actualmente, sino de un hacha fabricada con un material que ahora no recuerdo. Mientras cortan el árbol, las astillas que caen se transforman en peces. Alrededor del árbol ya se había formado una gran cantidad de agua y, dependiendo de su tamaño, las distintas astillas se convierten en diferentes peces. Finalmente, el árbol cae. Cuando cae, su cuerpo se transforma en agua y de él nacen los ríos. Los frutos, que hasta aquel momento habían permanecido concentrados en un único lugar, se dispersan por toda la selva. Después de este acontecimiento, los seres humanos también comienzan a dispersarse por el territorio. Este es el relato conocido como el Árbol de la Abundancia, aunque, en realidad, ese árbol era originalmente un niño.

Entrevistadora:

Quería hacerle también otra pregunta. En sus obras resulta muy impactante el uso del color. Quisiera saber si existen algunos colores que sean más importantes que otros para ustedes y cómo utiliza usted el color en sus obras.

Artista:

En este punto convergen también diferentes mitos. Por ejemplo, existen dos versiones sobre el origen de los colores.

Una de ellas se desarrolla precisamente en la parte superior del Árbol de la Abundancia. Las aves se detenían allí mientras se dirigían a una fiesta organizada por *Jusinamui*. Este personaje tenía dos hijas y celebraba dos o tres fiestas al año, supuestamente para encontrarles marido. Sin embargo, en realidad no organizaba las

fiestas para buscar marido a sus hijas. Los jóvenes elegidos terminaban siendo asesinados y comidos por el padre, porque era un personaje muy carnívoro. En esta versión sobre el origen de los colores, las aves llevan consigo los colores y se pintan para asistir a la fiesta. Pero tampoco debemos imaginarlas simplemente como aves. Debemos pensar en jóvenes, mujeres y hombres que se pintan el rostro y el cuerpo para prepararse antes de una celebración.

Todo esto sucede en el Árbol de la Abundancia. Esta es una de las versiones sobre el origen de los colores. La otra versión es la historia de Fidoma, el primer pintor y padre de la pintura.

Fidoma es un adolescente de aproximadamente once o doce años al que no le gusta ir a la chacra. Dentro de las familias indígenas, los hijos varones deben colaborar en los trabajos de la chacra, pero Fidoma no quiere hacerlo. Sus padres, cansados de esta situación, deciden averiguar qué está haciendo. Encuentran a Fidoma lejos de la casa, en el monte, rodeado de una gran cantidad de varas y troncos. Estaba pintándolos uno por uno, frotándolos con distintos jugos y aplicando diferentes colores.

En la última Bienal había una instalación en el jardín y, cuando la vi, recordé inmediatamente esta imagen de Fidoma rodeado de muchos árboles pintados de diferentes colores. Esa instalación me hizo pensar en él y establecí inmediatamente esa conexión.

Cuando sus padres llegan, Fidoma está pintando una mariposa. La pinta de amarillo, después la suelta y la observa volar. Él está feliz. Su padre llega muy enojado y le dice, casi como si pronunciara una maldición:

—No te gusta ir a la chacra, no te gusta ayudar. Te vamos a expulsar de la casa.

En la exposición hay precisamente una obra dedicada a la expulsión de Fidoma.

El padre continúa:

—Te vas de la casa. No te gusta trabajar ni ayudarnos. Vas a recorrer el mundo pintando y la gente te va a conocer.

A Fidoma, considerado haragán porque solamente quiere pintar, le coloca en la frente una cinta de llanchama, una cinta blanca de poder. El color natural de la llanchama es blanco.

Entonces le dice:

—Vas a recorrer el mundo pintando de esta manera y todos te conocerán.

Esta historia tiene relación también con algo que continúa sucediendo actualmente, cuando un padre le dice a su hijo:

—Si quieres dedicarte al arte, ¿de qué vas a vivir?

A partir de ese momento, Fidoma comienza a crear los colores. Los busca en los frutos, en las cortezas de los árboles y en otros elementos de la selva. Va probando y experimentando. No hay nada arbitrario en este mito. Es interesante porque muestra un verdadero proceso de creación y experimentación. Si lo trasladamos al plano artístico, se trata de un proceso muy consciente y conceptual. Fidoma experimenta con hojas y frutos, busca tierras de diferentes colores, pinta a los animales y se aplica también los colores sobre su propio cuerpo. Debemos imaginarlo pintando directamente con las manos. Por eso es natural considerar que sea Fidoma quien nos entrega los colores. Cuando hablamos de nuestra tradición pictórica, siempre recordamos a Fidoma, porque gracias a él recibimos los colores que todavía utilizamos.

Entrevistadora:
En sus obras utiliza muchísimo el negro —aunque no sé si debería considerarlo propiamente un color—. Quería preguntarle qué importancia tiene para usted y cómo utiliza el color en sus obras.

Artista:
Hay dos cosas relacionadas con el negro. Primero, en esta versión de la creación, *Buinaima* escupe sobre el agua. Existe solamente oscuridad y frío; todavía no hay colores. Por eso puede ser que yo haya elegido utilizar muchísimo el negro sobre lienzo. La segunda razón tiene que ver con la experiencia de la selva. Cuando uno está allí, en una época en la que no hay Luna, podemos encontrarnos a menos de cincuenta

centímetros y no vernos, porque la oscuridad es muy espesa. Sin embargo, esa oscuridad nocturna está llena de vida: aparecen serpientes, insectos y animales. No es una oscuridad muerta. No es un negro muerto, sino una oscuridad muy viva. La idea de utilizar estos fondos negros en mis lienzos parte, precisamente, de estas dos cuestiones.

Después existe también un mito relacionado con las estrellas. Durante este periodo de la creación existe el clan de las estrellas, un grupo familiar al que no le gusta trabajar. Los dioses los castigan y hacen que emprendan un recorrido por la selva. No sabemos cuánto tiempo dura este viaje. Se olvidan de regresar y terminan llegando al espacio, fuera de la Tierra. Durante este recorrido también experimentan una transformación: cuando llegan al espacio ya se han convertido en estrellas. Por eso hablamos de un mito cuyo tiempo no puede medirse en años.

Este clan de las estrellas está enojado y molesto porque nosotros permanecemos en la Tierra, sembramos, cazamos y realizamos todas nuestras actividades, mientras que ellos ya no pueden hacer nada de eso. Entonces dicen:

—Nos vamos a comer a los humanos.

Durante el día no pueden hacerlo porque estamos despiertos. Por eso deciden esperar hasta la noche. Las estrellas comienzan a bajar, pero, cuando se acercan a la Tierra, escuchan todos los sonidos y los ruidos de la selva. La selva no es un lugar silencioso: escuchan, por ejemplo, a los grillos, y entonces regresan. Por eso, cuando vemos una estrella fugaz, nunca llega hasta la Tierra, sino que desaparece a mitad de camino. Las estrellas fugaces serían, por tanto, esas estrellas enojadas que intentan bajar durante la noche para comerse a los humanos, pero que finalmente regresan al espacio. Esta historia también explica, en cierta medida, la presencia de esos fondos negros en mis obras.

Una última cuestión relacionada con los colores: los azules y los verdes. En el mundo uitoto existen catorce niveles: siete niveles celestes, es decir, siete cielos diferentes, y siete niveles acuáticos. Cada uno de ellos está habitado por espíritus, dioses y también demonios. En el sexto cielo se encuentra la casa del creador, aunque él no vive allí. Es

una casa comunal, una casa redonda, rodeada únicamente de plantas medicinales. Mi abuela decía que allí iban las personas más buenas. Se conoce como los jardines de *Buinaima*.

Es un lugar donde nunca amanece completamente. No existe propiamente ni el día ni la noche. Es como el alba: parece que estuviera a punto de amanecer, pero nunca llega a hacerlo y permanece siempre en ese estado. Mi abuela decía que ese espacio era azul, de una tonalidad cercana al turquesa. Por eso muchos de mis personajes utilizan estos colores: pienso en este sexto cielo cuando los empleo. En el séptimo cielo se encuentra *Jusinamui*, el diablo, mientras que en el séptimo nivel del agua se encuentra *Buinaima*. Por eso, cuando hablamos del concepto del Dios creador, debemos imaginar que el creador nos observa desde abajo.

Arriba se encuentra *Jusinamui* con una gran parrilla. Mi padre realizó una pintura sobre este tema: aparece junto a una parrilla en la que asa a las personas malas. Mi abuela decía que *Jusinamui* era como un viejo barrigón, pero, al mismo tiempo, desnutrido. Come carne con un apetito voraz y nunca deja de comer; además, nunca faltan personas malas. A su alrededor tiene como mascotas tigrillos, jaguares, gallinazos y otros animales carroñeros. Lo que queda después, principalmente los huesos, es devorado por estos animales.

Al final no queda nada. Es un lugar oscuro y frío, iluminado únicamente por la gran parrilla donde se asa y se devora a las personas malas. En la obra de mi padre presentada en la Bienal, sobre esa parrilla no aparecen solamente indígenas considerados malos, sino también políticos, militares y otros personajes. Es una interpretación contemporánea de este mito.

Después viene el paraíso y, posteriormente, otro cielo que está dividido entre el día y la noche. La parte nocturna es muy interesante: la oscuridad parece estar separada mediante una línea. De un lado, las personas están trabajando y, del otro, parece que todos estuvieran celebrando una fiesta. Sin embargo, quienes atraviesan hacia la oscuridad nunca regresan. En realidad, no están celebrando, sino sufriendo. Es un lugar de castigo. Y el paraíso tampoco corresponde exactamente a nuestra idea occidental de «paraíso católico». Es más bien como un gran desierto. En medio de ese desierto

existe un árbol que produce rocío, pequeñas gotas de agua. Las personas castigadas deben hacer fila para recibir únicamente una gota. Están muriendo de sed, reciben esa única gota de agua y después deben volver al final de la fila para comenzar otra vez. Continúan sufriendo de esta manera y nunca mueren.

Entrevistadora:
Si quiere, podemos pasar al tema del caucho y a la manera en que esta historia se refleja en sus obras. Sé que es un tema doloroso y que algunas obras lo abordan, por lo que me gustaría conocer su opinión. ¿Cómo se refleja esa memoria en sus obras? Imagino que no debe ser fácil hablar de este periodo y no quisiera incomodarlo.

Artista:
No te preocupes.

En realidad, el tema del caucho no aparece demasiado en mis obras. Creo que realicé solamente cuatro o cinco pinturas sobre este tema, aproximadamente entre 2004, 2005 y 2006. Aunque se trata de una parte trágica de la historia indígena, decidí abordarla de otra manera: escribir más sobre ella y no necesariamente pintarla. Esto se debe también a mi relación con los mitos. Más allá de su belleza y de toda su complejidad, para mí y para mi familia el mito constituye una verdad absoluta sobre el mundo y sobre nuestro origen, sobre el lugar del que venimos.

Por esta razón, la época del caucho no aparece demasiado en mi producción artística. Sin embargo, continúa estando muy viva en nuestra memoria y sigue transmitiéndose oralmente. No existe una versión definitiva sobre la cantidad de personas que murieron durante aquella época. La cifra que suele manejarse oficialmente es de alrededor de cuarenta mil personas, mientras que algunos académicos colombianos hablan de más de cien mil. Antes de la llegada de los caucheros, creo que los jesuitas, o alguna institución vinculada con la Iglesia, habían realizado hacia 1830 o 1850 un cálculo aproximado de la población que habitaba esa zona. Al final de la época del caucho, los uitotos quedaron reducidos aproximadamente a mil quinientas personas. Antes, los clanes podían estar formados por mil, tres mil o incluso cuatro mil personas; no eran como ahora, cuando algunos están constituidos solamente por dos o tres familias.

Por eso esta memoria continúa presente, aunque yo haya decidido abordarla de otra manera. Creo profundamente en el mito y considero que el mito puede ayudar a sanar ciertas partes de nuestra historia, dependiendo de cómo se aborde. La generación de mi abuela prácticamente ya no existe. Ella nació durante el periodo del caucho. La generación de mi padre no vivió directamente ese periodo, pero conserva todavía una memoria muy viva de lo sucedido.

Aunque pueda parecernos algo ocurrido hace muchísimo tiempo, la época del caucho terminó aproximadamente entre 1932 y 1933. Sin embargo, en Perú existe una especie de laguna de memoria, o de ignorancia, respecto a este periodo. Ciudades como Iquitos nacieron y se desarrollaron gracias a la economía del caucho. Esto genera un conflicto porque existe también cierto orgullo respecto a aquella época. Incluso los niños pueden crecer sintiéndose orgullosos de ese pasado. Hay una contradicción enorme. Hubo una gran bonanza económica y circuló muchísimo dinero. Iquitos recibía directamente las últimas novedades tecnológicas procedentes de Europa porque los barcos llegaban directamente allí, sin pasar por Lima. También llegaba la moda europea. Los ricos caucheros enviaban incluso su ropa a lavar a Europa; se alcanzaron niveles realmente absurdos. Los ricos de Lima viajaban a Iquitos para conocer las últimas tendencias. Iquitos incluso intentó independizarse como parte de Loreto. Creo que esta situación duró aproximadamente tres meses y llegaron a acuñar su propia moneda. Todavía existen calles en Iquitos que llevan nombres de caucheros. Hay hoteles relacionados con ellos y algunos descendientes continúan sintiéndose orgullosos de esa historia. Creo que actualmente existe también una alameda o un paseo público relacionado con los caucheros, aunque no recuerdo exactamente el nombre. Existe una gran ignorancia por parte de algunos gobernantes y también mucha insensibilidad al realizar este tipo de homenajes, sabiendo que durante aquel periodo fueron asesinadas más de cuarenta mil personas.

Mi padre es quien ha trabajado con mayor profundidad sobre el tema del caucho. No se ha basado únicamente en la memoria oral transmitida por mi abuela, sino también en diferentes libros y documentos. Ha trabajado, por ejemplo, con el llamado Libro Azul británico, con el informe de Roger Casement, que fue publicado en español en 2012, aproximadamente cien años después. Es increíble que un documento de esa

importancia haya tardado tanto tiempo en publicarse en español. También ha utilizado *El sueño del celta*, de Mario Vargas Llosa, y el *Diario del Amazonas*, de Roger Casement. Por tanto, además de la transmisión oral, existe también un proceso de documentación mediante fuentes escritas.

Entrevistadora:
Como última pregunta, ¿ha notado diferencias entre la recepción de su obra en Sudamérica y en Europa? Y, desde su experiencia como curador indígena, ¿qué aconsejaría a quienes organizan exposiciones sobre arte indígena en Europa para que puedan hacerlo de una manera más respetuosa y transmitir adecuadamente el sentido de las obras y de los mitos?

Artista:
Hay varias cuestiones importantes. Existen prácticas de apropiación e incluso de robo de conocimiento. Se apropian de mitos, historias y estéticas indígenas, tanto desde el ámbito académico como desde el arte contemporáneo. En mi opinión, es insostenible y ofensivo realizar exposiciones sobre el mundo indígena sin hacer partícipes a los propios indígenas de estos procesos. Muchas veces nunca se pregunta a una persona indígena cómo quiere que su cultura sea abordada, cómo quiere ser representada o, incluso, si quiere ser representada.

Esto debería cambiar y requiere una revisión de las estructuras de las instituciones, tanto públicas como privadas.

En Perú, muchas de estas dinámicas se han normalizado bajo la idea de la «integración». Se supone que el indígena debe integrarse, pero hay personas que no quieren hacerlo: les gusta vivir en su pueblo, comer su comida, mantener su cultura y permanecer en su propio espacio. Estas prácticas ofensivas se encuentran tan normalizadas en Sudamérica que, cuando una persona indígena reclama o protesta, muchas veces termina siendo apartada. Sus proyectos dejan de ser aceptados o se les exige que sean modificados. Necesitamos que las instituciones cambien. Se tienen que hacer grandes esfuerzos y debe existir una mayor tolerancia para poder transformar estereotipos históricos que continúan reproduciéndose y alimentándose.

Este cambio también tiene que pasar por políticas de Estado. Uno puede hacer esfuerzos personales, pero, si no existen políticas más amplias, esos esfuerzos difícilmente tendrán un impacto significativo. En Latinoamérica, los creadores indígenas normalmente no tienen espacio ni en la academia ni en el mercado, porque esos espacios ya están ocupados por otros. ¿Y quiénes son esos otros? En muchos casos son mestizos latinoamericanos que hablan en nombre de nosotros. Por eso considero tan importante la autorrepresentación. Cuando se produce el boom del caucho hubo una importante migración europea y norteamericana hacia la Amazonía. Muchas de esas personas se asentaron en Iquitos y participaron en el desarrollo de la industria, la educación y los transportes. Los hijos de aquellos migrantes nacieron en la selva y, con el tiempo, se conformó aquello que hoy conocemos como «los amazónicos».

Los amazónicos han construido un imaginario a su propia medida porque constituyen la clase dominante. Controlan o tienen una influencia muy importante sobre la educación, la política, el comercio y las finanzas, y también intervienen en las políticas de desarrollo y en las políticas del Estado. Al mismo tiempo, han utilizado los mitos, las historias y los recursos naturales existentes en los territorios indígenas para su propio beneficio.

En este sentido, creo que las instituciones europeas deberían tener muchísimo más cuidado. Por ejemplo, este año se realizó la feria ARCO Madrid, creo que en marzo. La feria estuvo curada por un indígena brasileño y por una curadora colombiana mestiza. Yo acepté participar porque me parecía interesante que existieran esas dos miradas; creo que, al final, eso es precisamente lo que se necesita. Lo complicado para mí fue lo que sucedió alrededor de la feria. Como suele ocurrir en estos eventos, existía también un programa de exposiciones paralelas. Dentro de ese programa había, creo, tres exposiciones dedicadas al arte de la Amazonía o al arte amazónico.

En ellas aparecían muchos artistas indígenas. Mi padre, por ejemplo, había pedido expresamente no participar en una de esas exposiciones y, aun así, incluyeron su obra. Eso también constituye una imposición por parte de los curadores.

Lo peligroso, desde mi punto de vista, es que estas exposiciones sean curadas por una persona mestiza o blanca y después presentadas dentro de una institución europea. La institución termina validando y normalizando esa posición y otorgando a esos curadores un determinado poder sobre nosotros.

Aquí existe un daño colateral que las instituciones todavía no parecen percibir con claridad y que sería importante comenzar a discutir. Cuando una institución valida a un curador mestizo o blanco que habla sobre el mundo indígena, sin que exista una participación indígena real en el debate, en la discusión o en el propio proceso curatorial, esa validación adquiere todavía más fuerza por provenir de Europa. El impacto que esto tiene posteriormente en Latinoamérica es muy grande. Por un lado, concede muchísimo poder a ese grupo de personas y, por otro, termina ocupando los espacios en los que nosotros deberíamos estar presentes o, al menos, tener algún tipo de participación.

Precisamente una de las cuestiones que plantea el arte indígena contemporáneo es que estos procesos institucionales —tanto públicos como privados— y, de manera más general, ciertas dinámicas internas del arte contemporáneo deberían cambiar. Deberían cambiar porque, al final, los grandes perjudicados somos nosotros.

El artista mestizo latinoamericano ya dispone de espacios donde mostrar su obra. En Lima, por ejemplo, hay muchos artistas que visitan una comunidad indígena y, dos meses después, comienzan a realizar pinturas utilizando diseños indígenas. Posteriormente, las instituciones culturales les ofrecen espacios para exponer. Además, tienen acceso a un mercado que, aunque no sea muy grande, les permite vender sus obras. Sin embargo, cuando un artista indígena solicita acceder a esos mismos espacios, muchas veces se encuentra con que esas imágenes y esas estéticas ya han sido mostradas. Entonces resulta mucho más difícil acceder, precisamente porque otro grupo se ha apropiado previamente de ellas.

Por eso existe también una responsabilidad institucional. Las instituciones deberían reflexionar sobre los posibles daños colaterales que determinadas decisiones pueden producir en el mundo indígena.

Existe además otra cuestión fundamental: la autoría.

Cuando uno lee libros sobre el mundo indígena o recopilaciones de mitos indígenas, normalmente encuentra que el autor es una persona mestiza. En la llamada literatura amazónica, por ejemplo, gran parte del conocimiento procede del mundo indígena, mientras que la inmensa mayoría de los autores reconocidos son mestizos o blancos. Se ha normalizado así una forma de apropiación o de extractivismo del conocimiento indígena. Por eso la cuestión de la autoría requiere muchísimo cuidado. Y, en este caso, considero que existe también una importante responsabilidad por parte del Estado.

Hace algunos años fui jurado del Premio Nacional de Literatura otorgado por el Ministerio de Cultura del Perú. Éramos cuatro jurados: tres mujeres y yo. Se estaba considerando premiar un libro realizado conjuntamente por una artista indígena y un periodista. Era un libro bellísimo; desde el punto de vista del texto, de la obra y de la edición, no había ninguna duda sobre su calidad. El problema apareció cuando revisé los créditos. El contenido del texto correspondía claramente a la experiencia y al conocimiento de la mujer indígena. Sin embargo, cuando observé quién poseía legalmente los derechos de autor, el copyright del texto pertenecía al otro autor, un hombre mestizo de Lima.

Ella no poseía los derechos legales sobre su propio contenido.

Y yo no creo que este hombre pudiera ser realmente el autor de todo aquello que aparecía en el texto, porque el relato estaba escrito desde la experiencia de una mujer que había vivido en la selva. Yo conocía esa historia.

Entonces planteé que no podíamos concederle el premio al libro sin discutir antes este problema, porque, como jurado y como Ministerio, terminaríamos validando una situación en la que la coautora indígena se encontraba completamente desprotegida desde el punto de vista legal. Si en algún momento ella quisiera reclamar la autoría de ese conocimiento, no tendría las mismas herramientas jurídicas que el otro autor. A mí eso me parece gravísimo. Si estás realizando un trabajo en coautoría, las dos personas deberían poseer derechos legales y estar igualmente protegidas. Este tipo de discusiones prácticamente no se habían producido antes. No se hablaba de ello.

Precisamente, mi posición como autor indígena y como jurado era plantear esa discusión, porque también se trata de garantizar que los autores indígenas estén protegidos.

En Perú hubo, por ejemplo, un historiador muy conocido del que se decía que había apoyado muchísimo a los indígenas. Yo lo conocí cuando llegué a Lima. Había leído sus textos cuando estaba en el colegio porque aparecía en los libros de historia y, cuando llegué a Lima, todo el mundo hablaba de él. Sin embargo, aunque se lo considerara una persona muy «civilizada» o cercana al mundo indígena, también utilizó mucho a los autores indígenas y se benefició de su situación económica. Como muchos de ellos no tenían dónde vender sus obras, él las compraba a precios muy bajos. En aquella época podía pagar treinta soles por un dibujo; serían aproximadamente siete u ocho euros. Yo lo sé porque yo mismo le vendí una pintura. Nunca llegamos a trabajar juntos de otra manera porque no nos pusimos de acuerdo respecto a la cuestión de la autoría. Por ejemplo, estaban los mitos que me contaba mi abuela. Cuando le pregunté cómo aparecería la autoría, él me respondió que él figuraría como autor. Pero los mitos eran de mi abuela. Yo era muy joven, no tenía experiencia y no sabía todavía cómo discutir estas cuestiones, pero sí tenía claro que el nombre de mi abuela debía aparecer en la portada. Él me respondió que eso era imposible. Casi me echó de su oficina. Yo tendría unos veinte años.

Después comencé a observar otras publicaciones suyas realizadas junto a indígenas y vi que él poseía los derechos sobre los textos y sobre las imágenes, mientras que los indígenas no tenían prácticamente ningún derecho. En varias de esas publicaciones, además, la persona indígena —que era realmente la poseedora del contenido, del texto y de la historia— aparecía simplemente en los créditos como «informante». Estamos hablando aproximadamente del año 2000. Entonces yo me preguntaba: ¿cómo puede una persona convertirse en «informante» de su propio mundo? ¿Quién debería contar realmente tu historia? ¿Quién debería contar estas historias? ¿El Gobierno? ¿El vecino? La pregunta fundamental es: ¿quién debe contar tu propia historia? ¿Deberías contarla tú o debería hacerlo otra persona? A mí ya en aquel momento me parecía inaceptable aparecer en los créditos simplemente como «informante».

Y relacionaba esa figura con Felipillo, un personaje conocido de la conquista española que actuó como intérprete durante la llegada de los españoles a los Andes y que ha sido presentado muchas veces como una especie de «informante». Entonces pensaba: conozco dos situaciones en las que aparece esta idea del «informante»: una pertenece al siglo XVI y la otra sucede alrededor de 2004. Si después de casi quinientos años la relación continúa funcionando de la misma manera, entonces significa que el indígena sigue siendo considerado únicamente un informante, sigue siendo tratado como una persona de segunda categoría y continúa siendo explotado. Por eso, durante aquella reunión del jurado, insistí en que era imposible otorgar el premio sin discutir antes estas cuestiones, porque hacerlo significaba validarlas institucionalmente. También sería importante que el Ministerio, y concretamente la Dirección del Libro, tuviera mucho más cuidado al recibir y seleccionar publicaciones para un premio.

Yo tuve que revisar alrededor de cien libros. El Ministerio realizaba una primera selección y posteriormente las obras pasaban al jurado. Entre todos esos libros encontré tres o cuatro en los que existía una participación importante de personas indígenas, especialmente mujeres indígenas, pero ellas no aparecían reconocidas como autoras. Se encontraban completamente desprotegidas desde el punto de vista legal: no poseían copyright y los derechos pertenecían a otra persona. Por eso debemos discutir cuestiones como la autoría y la apropiación, porque estos problemas aparecen en todos los ámbitos: en la literatura, en la medicina, en la música y también en el teatro.

En el teatro sucede algo parecido. En Perú ocurre con frecuencia que un actor visita una comunidad, aprende durante un breve periodo determinadas prácticas o historias y posteriormente utiliza ese conocimiento fuera de la comunidad. Son mecanismos de apropiación que se repiten continuamente.

Con eso termino.

Entrevistadora:
Bueno, muchas gracias. Se lo agradezco muchísimo.

Appendice B - Intervista Rember Yahuarcani (Traduzione Italiana)

Intervistatrice:

Come prima domanda, vorrei chiederle di parlarmi un po' della sua comunità. Vorrei anche sapere se ci sia stata qualche esperienza particolare che abbia influito sui suoi inizi come artista. Immagino che anche la sua famiglia e i suoi genitori abbiano avuto un ruolo importante. Potrebbe raccontarmi in che modo tutto questo ha influenzato il suo lavoro e parlarmi, più in generale, della sua comunità?

Artista:

Ho ricevuto tutte le storie, i miti e tutto ciò che questo sapere implica attraverso la mia famiglia, soprattutto da mia nonna, che si chiamava Marta.

Attualmente gli huitoto vivono sia in Perù sia in Colombia. Questo è dovuto soprattutto a quanto accadde durante l'epoca del caucciù, quando si produssero una migrazione e una frattura all'interno della società huitoto. Ebbero un peso anche i conflitti tra Perù e Colombia. Ci fu un primo conflitto nel 1911 e un altro tra il 1932 e il 1933. Dopo quest'ultimo vennero definiti i confini territoriali attraverso un trattato, nel 1933, mi sembra. All'inizio del XX secolo non era ancora chiaro se tutta la zona in cui vivevano i nostri nonni appartenesse al Perù o alla Colombia. Si trattava dei territori vicini ai fiumi Putumayo, Caquetá e Igará-Paraná. In quella zona erano insediati gli huitoto, i bora, gli ocaina e gli andoque: quattro popoli o nazioni. Durante il processo di sfruttamento del caucciù, gli andoque furono il popolo che arrivò quasi a estinguersi, all'inizio del XX secolo. L'epoca del caucciù iniziò approssimativamente nel 1895 e si protrasse fino al 1932 o 1933. Fu un processo molto lungo.

Per questa ragione, una parte di noi finì sul versante peruviano. Ci furono due trasferimenti importanti: uno avvenne via fiume e l'altro via terra. I proprietari delle imprese del caucciù trasferirono verso il lato peruviano circa duemila famiglie tra huitoto, bora e ocaina. Queste famiglie si stabilirono principalmente lungo due fiumi: lo Yaguasyacu, affluente del fiume Ampiyacu, e l'Ampiyacu, che a sua volta è affluente del Rio delle Amazzoni.

Il mio bisnonno e, successivamente, mia nonna vissero in tutta quella zona, tra lo Yaguasyacu e l'Ampiyacu, dove si trovano circa otto o dieci comunità. Alla fine, si

stabilirono a Pebas, dove attualmente vive tutta la mia famiglia: i miei fratelli, i miei genitori e gli altri parenti. Pebas si trova a circa dodici ore di viaggio da Iquitos, risalendo il fiume. Il cognome Yahuarcani è di origine quechua, quindi proviene da un'altra lingua. Questo perché mio nonno Santiago, che sposò e visse con mia nonna Marta, discendeva dal popolo cocama, un altro popolo indigeno. I cocama parlano una sorta di variante del quechua. Esistono molte varianti all'interno del quechua, ma la lingua cocama deriva sostanzialmente da quel ramo. Per questo il nostro cognome è Yahuarcani.

Per molto tempo tutta la famiglia si è dedicata alla produzione di oggetti artigianali. Siamo cresciuti realizzando collane, maschere e altri manufatti. Era un modo per sostentarci, vendendo questi prodotti alle persone che passavano per il paese. Nel 2003 abbiamo realizzato la nostra prima mostra a Lima, la nostra prima esposizione. Da quel momento il lavoro ha cominciato a cambiare. Fino ad allora realizzavamo ceramiche, intagli e collane, ma dopo quella prima esposizione abbiamo iniziato a dedicarci esclusivamente alla pittura. Anche i temi delle opere sono cambiati. I primi dipinti erano più tradizionalisti. Rappresentavano, per esempio, l'huitoto che coltivava la *chacra* o che andava a caccia. Erano temi che noi definivamo costumbristi. A partire dal 2008 o dal 2009 abbiamo iniziato ad abbandonare gradualmente questo tipo di soggetti, per sviluppare un lavoro molto più personale e costruire uno stile proprio.

Questo cambiamento avvenne per diverse ragioni. Innanzitutto, volevamo che la nostra opera fosse presente all'interno di una galleria d'arte. Fino a quel momento, il nostro lavoro era stato affrontato principalmente dal mondo accademico, antropologico, storico ed etnografico.

Per questa ragione, invece di essere considerata un'opera d'arte contemporanea, la nostra produzione stava diventando un oggetto di studio, una sorta di artefatto antropologico. Questo non ci piaceva, perché sentivamo che non esistesse una relazione orizzontale. Avevamo la sensazione di essere trattati più come oggetti di studio antropologico che come artisti. Per questo prendemmo diverse decisioni. Una di queste fu smettere di raccontare le storie e i miti in ogni esposizione. Fino ad allora, ogni volta che realizzavamo una mostra, spiegavamo anche i miti legati alle opere.

Inoltre, cominciammo a scegliere con maggiore attenzione chi avrebbe potuto occuparsi della curatela delle nostre esposizioni. Fino a quel momento, il mondo antropologico e accademico peruviano aveva — e continua ad avere ancora oggi — moltissimo potere sul mondo indigeno. Io mi sono occupato della gestione dell'opera di mio padre e di mia madre fino a circa il 2020 o 2021. Successivamente, la Galería Crisis ha iniziato a rappresentare mio padre. Durante quel periodo abbiamo realizzato insieme diverse esposizioni. Credo che la prima sia stata nel 2008 o nel 2009, in una galleria che non era commerciale, ma piuttosto uno spazio istituzionale.

Intervistatrice:

Ho osservato che nelle sue opere compaiono molti elementi e figure ibride. So che, in parte, queste figure derivano dai miti, ma volevo chiederle in che modo introduce una sua interpretazione personale. Ci sono alcune figure create completamente da lei? Esistono differenze tra il suo modo di rappresentarle e quello dei suoi genitori o di altri artisti indigeni?

Artista:

Tutte queste forme che compaiono nei dipinti sono, in realtà, le nostre forme primigenie; rappresentano cioè ciò che eravamo all'inizio. Nel mondo uitoto esistono tre versioni della creazione del mondo, degli esseri umani e degli altri esseri. Tutte e tre sono considerate vere. L'esistenza di una non significa che le altre siano meno vere. Vengono tutte raccontate e convivono tra loro. Per esempio, esiste una versione secondo la quale gli esseri umani uscirono dal fondo della Terra. Noi siamo il frutto della Terra. Quando emersero, a mezzanotte, non possedevano ancora la forma che abbiamo oggi. Erano radici, alberi, pesci e altri esseri dotati di membrane. Emersero durante una notte caratterizzata da una forte tempesta, pioggia e oscurità, in un processo che ebbe inizio a mezzanotte e proseguì fino all'alba. Quando ricevetti questi miti, soprattutto attraverso i racconti di mia nonna, cominciai a immaginare quale potesse essere l'aspetto di questi esseri. Alcuni miti sono molto specifici e descrivono chiaramente la forma di un personaggio o le caratteristiche di una divinità. In questo mito, invece, non viene fornita una descrizione precisa. Si parla soltanto, in termini generali, di piante, radici, pesci, membrane e altre forme.

Un aspetto interessante di questa versione è che i primi animali a cominciare a popolare la selva sono le scimmie. Quando gli esseri umani emersero in superficie, avevano tutti una coda. C'era una vespa gigante, dotata di grandi tenaglie, che tagliava la coda a tutti gli esseri che uscivano. Ma racconterò la storia dall'inizio, in modo che sia più chiara. Gli esseri umani cominciarono a uscire dalla Terra a mezzanotte, durante una tempesta, tra la pioggia e l'oscurità. Il primo essere umano a uscire si chiamava Monádɨta. Il suo nome significa «colui che colpisce il cielo» o «colui che colpisce il cielo con i pugni». Quando Monádɨta arrivò in superficie, il cielo era attaccato alla Terra. Per questo non riusciva a sollevarsi né a stare in piedi. Cominciò allora a colpire il cielo con i pugni fino a riuscire a separarlo dalla Terra.

Intervistatrice:

Quindi, secondo questa concezione, la Terra è piatta?

Artista:

La concezione della Terra è quella di una grande coppa o di un grande piatto. La Terra si trova sopra l'acqua ed è sostenuta da una gigantesca razza della selva, chiamata Raya Mamá. Sotto di essa esiste un altro essere che, a sua volta, la sostiene.

Dopo che Monádɨta riuscì a separare il cielo dalla Terra e poté mettersi in piedi e camminare, cominciarono a uscire gli altri esseri umani. La vespa era lì e tagliava loro la coda man mano che emergevano. Alla fine, però, arrivò il mattino e sorse il giorno. La vespa prese il volo e se ne andò. Per questo gli esseri che uscirono successivamente non trovarono più nessuno che tagliasse loro la coda e si trasformarono in scimmie. Questa storia spiega anche la somiglianza esistente tra le scimmie e gli esseri umani.

Questa è una delle versioni. In un'altra versione della creazione del mondo, *Buinaima* è il principale creatore. All'inizio esistevano soltanto l'oscurità, l'acqua e il freddo. *Buinaima* sputò e la sua saliva cominciò a trasformarsi in argilla. Inizialmente si trattava soltanto di un piccolo pezzo di argilla sul quale *Buinaima*, che si trovava sospeso, appoggiò uno dei suoi piedi. Man mano che appoggiava il piede, l'argilla cominciava a espandersi. Iniziò quindi a camminare in cerchio e la Terra divenne progressivamente sempre più grande. In questa versione, *Buinaima* crea attraverso i

sogni. Dorme e sogna gli alberi, i pesci e tutti gli esseri. Sogna e crea tutto ciò che esiste nei territori indigeni.

Nel mondo uitoto, il concetto di dio non corrisponde a quello di un dio unico, come nella concezione cristiana. Persino *Buinaima*, che è il creatore, possiede i propri antenati. Quando dorme e sogna, i suoi antenati compaiono nei sogni e gli indicano ciò che deve creare.

In questo modo, *Buinaima* crea le piante e gli animali. Le prime piante che crea sono il tabacco, la coca e il sale del monte, che diventeranno piante importanti e piante di potere. Crea anche l'achiote, una pianta il cui frutto produce un colore tra l'arancione e il rosso. A partire dall'achiote, *Buinaima* crea gli esseri umani. Per prima cosa crea la pianta, che produce due o tre frutti. Ne apre uno e trova al suo interno sei semi. Da questi semi nascono i primi sei esseri umani.

Parallelamente compare *Jusinamui*, che può essere considerato una figura equivalente al diavolo all'interno della cosmovisione cristiana. Mentre *Buinaima* stava creando attraverso i propri sogni, gli era stato raccomandato che gli esseri umani non facessero rumore nel momento della nascita. Tuttavia, quando i semi cominciarono a muoversi e gli esseri umani iniziarono a nascere, cominciarono anche a parlare. Fino ad allora il mondo era rimasto completamente silenzioso. Le voci di questi primi sei esseri umani costituirono il primo rumore, il primo suono esistente nel mondo. Sentendo i rumori e le parole, *Jusinamui* arrivò sulla Terra e domandò:

—Chi siete?

In quel momento, gli uomini muoiono.

Buinaima prende un secondo frutto, lo apre e vi trova trenta semi. Questi trenta semi daranno origine ai trenta clan uitoto. Tra questi si trovano il nostro clan, Aimeni, che è il clan dell'Airone; il clan *Jitoma*, legato al Sole; il clan Murui; il clan Muinane e gli altri. In totale sono trenta clan. Attualmente, in Perù ne rimangono soltanto tre: noi Aimeni, i Murui e i Muinane. Quando ero bambino ce n'erano ancora sei o sette, ma alcuni sono andati progressivamente estinguendosi. In questo modo compaiono i primi trenta esseri umani. In quel momento non esiste ancora la luce: non ci sono né il giorno né la notte. Gli esseri umani chiedono quindi a *Buinaima* che vi sia la luce. Compare

Jitoma, che è una delle prime divinità ad arrivare per collaborare con questi primi esseri umani. Successivamente compare la Luna, rappresentata come un uomo, per illuminare la notte. In seguito compare *Jokejero*, che rappresenta il vento ed è una figura femminile. Compare anche *Baifo*, la brezza, un'altra dea, e *Jasiku*, la dea del monte e signora della selva. Più tardi compare *Juma*, che è il nostro antenato: l'Uomo Airone. In questo modo cominciano ad apparire diverse divinità e semidivinità. Questa è una fase molto interessante del processo di creazione, perché gli dèi convivevano con gli esseri umani. Si *trovavano* insieme a loro nella selva e li aiutavano a costruire il mondo. Sebbene Buinaima sia il principale creatore, lascia la creazione incompiuta. Per questo le altre divinità che compaiono nelle storie collaborano alla costruzione e al completamento del mondo.

A questo punto esistono già i trenta esseri umani e sono comparse le divinità. Compaiono la pioggia, il vento, il Sole, la Luna e il fulmine. *Buinaima* crea anche la prima casa. Questa prima abitazione ha la forma di una pentola o di una piccola cavità. Nei miti non veniamo rappresentati come grandi ceramisti, ma compare comunque una sorta di pentola.

Abbiamo anche quello che chiamiamo *cibe*, una specie di forno utilizzato per preparare il pane di manioca. In realtà, questo forno rappresenta la prima forma della Terra. La pentola rappresenta la prima forma della casa, mentre il forno del *cibe* rappresenta il primo spazio di produzione.

Ma torniamo alla storia. Esistono ormai le divinità, il giorno e la notte, e sono comparsi il tabacco, la coca e il sale del monte. Viene costruita anche la prima casa.

In questo momento le donne non esistono ancora. Compaiono successivamente, con l'arrivo della pioggia. *Nokikuriño* è la dea o la madre della pioggia. Quando cade la prima pioggia, compaiono le donne. All'inizio stavo per dire che la pioggia portasse direttamente trenta donne, ma devo correggermi: con la prima pioggia compare miracolosamente una prima donna. Successivamente compaiono le altre, fino ad arrivare a trenta. Io non credo molto a questa versione. Mia nonna raccontava questa parte in un modo particolare. Credo che, in un certo senso, abbia modificato la versione del mito.

Intervistatrice:

Un racconto può presentare alcune differenze a seconda che venga narrato da una donna o da un uomo?

Artista:

Tuttavia, questo non significa necessariamente che si tratti di un'altra versione, perché questi racconti vengono trasmessi oralmente. Credo anche che queste differenze possano essere legate ai cambiamenti di leadership che avvengono all'interno delle famiglie. Non è qualcosa di molto comune, ma ogni tanto la leadership può ricadere su una donna. Mia nonna, per esempio, guidava il clan. Era l'unica donna tra nove fratelli; tutti gli altri erano maschi. Il mio bisnonno, inizialmente, non voleva trasmetterle le conoscenze perché riteneva che l'erede dovesse essere un uomo. Tuttavia, lei era la primogenita e, di conseguenza, doveva necessariamente assumere quel ruolo. Per questo cominciò a insegnarle molto tardi, quando aveva circa diciotto o vent'anni.

Tornando al mito, alla fine compaiono trenta donne. Ognuna di loro si unisce a uno dei trenta uomini e, successivamente, tutti si disperdono nella selva. È importante comprendere questa parte perché, durante questa fase della creazione, avviene quasi tutto ciò che costituisce il fondamento della tradizione uitoto. Per esempio, quando vengono creati per la seconda volta, questi primi trenta uomini non sanno parlare. La prima parola che pronunciano è «nulo, nulo, nulo». Mentre camminano nella selva, incontrano un serpente. Non si tratta di una piccola anaconda, ma di un animale monumentale.

Questa parte è complessa e ne discuto sempre con mio padre. Non sappiamo se, in questa versione, l'anaconda debba essere intesa come un animale reale oppure come uno spirito. Quando i primi esseri umani vedono l'anaconda, si spaventano e pronunciano la parola «Núio». In questo modo nasce la prima parola, e Núio è anche il nome dell'anaconda.

Durante questo periodo accade anche che la conoscenza venga corrotta. Il sapere si concentra principalmente in due elementi: il tabacco e la coca. Entrambi sono maschili, ma, in questa fase della creazione, non esistono ancora come piante, bensì come spiriti.

Soltanto lo sciamano o il curandero riesce a entrare in contatto con la loro forza. Una persona qualunque non può vedere lo spirito del tabacco durante questa fase della creazione. Successivamente, il tabacco e la coca verranno catturati e si manifesteranno sotto la forma delle piante che conosciamo oggi.

In questo periodo, la conoscenza è concentrata in un uomo che diventerà il padre delle pietre, Nofuuynima. Egli racchiude il sapere ed è l'unico a conoscere il modo in cui il tabacco e la coca possono trasformarsi in piante. Sa anche come prepararli per produrre l'*ampire* che noi consumiamo.

Nofuuynima possedeva una conoscenza così grande da arrivare a utilizzarla in modo contrario allo scopo originario del tabacco e della coca. La funzione di entrambi era favorire una buona conversazione, aiutare a pensare correttamente, lavorare bene e collaborare con gli altri.

Per questo, in origine, si parlava di «tabacco freddo» e «coca dolce». Il concetto di tabacco freddo e coca dolce è legato precisamente a questo: ciò che è freddo permette di pensare bene e il tabacco aiuta a lavorare correttamente. Tuttavia, durante questo periodo tutto si era spostato nella direzione opposta e, per questa ragione, si parlava di «tabacco caldo» e «coca amara».

Compare allora un altro personaggio, un semidio, figlio di un curandero, Buinairema, che possiede quasi le stesse conoscenze di Nofuuynima. Nofuuynima uccide il padre di Buinairema e, per questa ragione, quest'ultimo decide di vendicarsi e lo uccide. I miti sono pieni di morti. Dopo questa vendetta, Buinairema riesce a fare in modo che il tabacco e la coca ritornino al loro scopo originario: curare e favorire nuovamente il buon pensiero.

Che cos'altro accade durante questo periodo?

Gli dèi si trovano ancora sulla Terra. *Jitoma* cammina nella selva, ma le montagne non esistono ancora. È lui a crearle e a donare agli esseri umani la candela, cioè il fuoco. Prima che *Jitoma* portasse il fuoco, gli esseri umani mangiavano argilla, perché non erano ancora in grado di cuocere né cucinare gli alimenti. In quel momento il fuoco si trovava in alto, in possesso del padre del fuoco, *Recucuri*. *Jitoma* si trasforma in colibrì, vola fino alla sua casa, ruba un pezzo di fuoco e lo porta sulla Terra.

Durante questa fase accadono molte altre cose. I fiumi non esistono ancora e, perché possano comparire, deve arrivare un altro creatore. Compare quindi *Cuio Buinaima*. «Cuio» è il nome di un lombrico. *Cuio Buinaima* arriva durante un periodo di grande carestia in Amazzonia, quando gli esseri umani stavano morendo per mancanza di cibo. Si trasforma in verme — da qui il suo nome — e vive all'interno della casa di un uomo chiamato *Monaya Jurama. Monaya Jurama* è un leader uitoto, una sorta di semidio che organizza gli uitoto come nazione.

Cuio Buinaima intrattiene una relazione con la figlia di *Monaya Jurama*. Durante la notte si trasforma in uomo e ha un figlio con lei. Questo bambino si chiamerà *Jusiguna*. *Cuio Buinaima* dice alla figlia di *Monaya Jurama* che, quando arriverà il momento di partorire, dovrà recarsi alla base di un *pifio*. Il *pifio* è una palma che produce un frutto. Dovrà partorire lì, lasciare il bambino vicino alla palma e coprirlo con un *pate*, una sorta di zucca della selva.

Le dice:

—Lo coprirai e lo lascerai lì. Il terzo giorno tornerai a vederlo.

Non dobbiamo dimenticare che in questo momento esiste una grande carestia. Questa aveva avuto origine perché una donna aveva tentato di appropriarsi della manioca. In quell'epoca, la manioca amara era disponibile per tutti e ogni popolo poteva prenderne soltanto la quantità di cui aveva bisogno. Tuttavia, una donna volle tenere tutta la manioca per sé. Tentò di rubarla e portarla via e, come conseguenza, la manioca scomparve dal mondo. Da questo gesto nasce anche l'egoismo e ha inizio la carestia.

È proprio in questo contesto che compare *Cuio Buinaima*, che ha già avuto *Jusiguna* con la figlia di *Monaya Jurama*. Come le aveva indicato, la donna partorisce alla base del *pifio*, copre il bambino con il *pate* e lo lascia lì. Il terzo giorno ritorna, lo scopre e si accorge che il bambino si è trasformato in manioca. Ma non in una manioca normale, bensì direttamente in massa di manioca.

Le viene raccomandato:

—Non raccontare a nessuno da dove stai prendendo la manioca.

Tuttavia, le prime a scoprirlo sono le formiche, nello specifico una particolare specie di formica. Quando si prepara il *casabe*, la manioca presenta una sorta di parte centrale, simile a un piccolo bastoncino. Quando viene trasformata in massa e successivamente in farina, questa parte viene scartata. Le formiche raccolgono questi resti e li portano nei loro nidi. Gli altri esseri umani vedono le formiche trasportare la manioca e chiedono loro dove sia possibile trovarla.

Non dobbiamo però immaginare queste formiche come quelle che conosciamo oggi. È proprio da racconti come questo che nascono molte delle forme che dipingo. Immagino, per esempio, una formica che risponde a un uomo o a una donna dicendo:

—Nella casa di *Monaya Jurama.*

Allora immagino una sorta di persona con zampe di formica. Non so esattamente come potrebbe essere, ma è da qui che nascono queste forme. In questo modo, gli altri popoli scoprono che nella casa di *Monaya Jurama* ci sono *casabe* e cibo. Tutti cominciano ad avvicinarsi e a stabilirsi intorno alla sua casa.

Dal bambino trasformato in massa di manioca comincia allora a crescere un albero: la lupuna, chiamata anche ceiba, l'albero più alto dell'Amazzonia. Il bambino si trasforma in questo albero, che continua a crescere. Da esso nascono tutti gli alimenti e un'enorme quantità di frutti. Gli uccelli cominciano a nutrirsene, così come gli altri animali e gli esseri umani.

Questo mito e questo albero sono molto importanti perché, in questa fase della creazione, tutti i frutti esistenti in Amazzonia sono concentrati in un unico albero. Non esistono ancora alberi separati di caimito, guaba o altri frutti: è un unico albero a produrre ogni tipo di frutto. L'albero cresce sempre di più e raggiunge un'altezza tale che gli esseri umani non riescono più a raccoglierne i frutti. Su questo albero gigantesco accadono anche altri avvenimenti. Per esempio, i clan legati agli uccelli si trovano riuniti nella sua parte superiore.

L'albero diventa così grande e alto che gli esseri umani chiedono a *Monaya Jurama*, il nonno, di permettere loro di tagliare suo nipote:

—Taglieremo il nipote, perché non riusciamo più a raggiungere gli alimenti.

Monaya Jurama accetta e cominciano ad abbattere l'albero. È in questo momento che compare anche l'ascia. Non si tratta dell'ascia che conosciamo oggi, ma di un'ascia realizzata con un materiale che ora non ricordo.

Mentre tagliano l'albero, le schegge che cadono si trasformano in pesci. Intorno all'albero si era già formata una grande quantità d'acqua e, a seconda delle loro dimensioni, le diverse schegge si trasformano in differenti specie di pesci. Alla fine l'albero cade. Quando cade, il suo corpo si trasforma in acqua e da esso hanno origine i fiumi.

I frutti, che fino a quel momento erano rimasti concentrati in un unico luogo, si disperdono per tutta la selva. Dopo questo avvenimento, anche gli esseri umani cominciano a disperdersi nel territorio. Questo è il racconto conosciuto come il mito dell'Albero dell'Abbondanza, anche se, in realtà, quell'albero era originariamente un bambino.

Intervistatrice:

Vorrei farle anche un'altra domanda. Nelle sue opere l'uso del colore è molto d'impatto. Vorrei sapere se esistono alcuni colori che, per voi, sono più importanti di altri e in che modo lei utilizza il colore nelle sue opere.

Artista:

In questo punto convergono anche diversi miti. Per esempio, esistono due versioni sull'origine dei colori.

Una di queste si svolge proprio nella parte superiore dell'Albero dell'Abbondanza. Gli uccelli si fermavano lì mentre si dirigevano verso una festa organizzata da *Jusinamui*. Questo personaggio aveva due figlie e organizzava due o tre feste all'anno, apparentemente per trovare loro marito. In realtà, però, non organizzava queste feste per cercare un marito alle figlie. I giovani scelti finivano per essere uccisi e mangiati dal padre, perché era un personaggio molto carnivoro.

In questa versione sull'origine dei colori, gli uccelli portano con sé i colori e si dipingono per partecipare alla festa. Ma non dobbiamo immaginarli semplicemente

come uccelli. Dobbiamo pensare a giovani, donne e uomini che si dipingono il volto e il corpo per prepararsi prima di una celebrazione.

Tutto questo avviene sull'Albero dell'Abbondanza. Questa è una delle versioni sull'origine dei colori. L'altra versione è la storia di Fidoma, il primo pittore e padre della pittura.

Fidoma è un adolescente di circa undici o dodici anni a cui non piace andare nella *chacra*. All'interno delle famiglie indigene, i figli maschi devono collaborare ai lavori della *chacra*, ma Fidoma non vuole farlo. I suoi genitori, stanchi di questa situazione, decidono di andare a vedere che cosa stia facendo. Trovano Fidoma lontano da casa, nella selva, circondato da una grande quantità di rami e tronchi. Li stava dipingendo uno a uno, strofinandoli con diversi succhi e applicando differenti colori.

Nell'ultima Biennale c'era un'installazione nel giardino e, quando l'ho vista, ho ricordato immediatamente questa immagine di Fidoma circondato da molti alberi dipinti con colori diversi. Quell'installazione mi ha fatto pensare a lui e ho stabilito subito questa connessione.

Quando arrivano i suoi genitori, Fidoma sta dipingendo una farfalla. La dipinge di giallo, poi la lascia andare e la guarda volare. Lui è felice. Suo padre arriva molto arrabbiato e gli dice, quasi come se stesse pronunciando una maledizione:

—Non ti piace andare nella *chacra*, non ti piace aiutare. Ti cacceremo di casa.

Nella mostra c'è proprio un'opera dedicata all'espulsione di Fidoma.

Il padre continua:

—Te ne andrai di casa. Non ti piace lavorare né aiutarci. Girerai per il mondo dipingendo e la gente ti conoscerà.

A Fidoma, considerato pigro perché vuole soltanto dipingere, mette sulla fronte una fascia di *llanchama*, una fascia bianca di potere. Il colore naturale della *llanchama* è bianco.

Poi gli dice:

—Andrai per il mondo dipingendo in questo modo e tutti ti conosceranno.

Questa storia ha una relazione anche con qualcosa che continua ad accadere ancora oggi, quando un padre dice al proprio figlio:

—Se vuoi dedicarti all'arte, di che cosa vivrai?

Da quel momento Fidoma comincia a creare i colori. Li cerca nei frutti, nelle cortecce degli alberi e in altri elementi della selva. Prova e sperimenta. In questo mito non c'è nulla di arbitrario. È interessante perché mostra un vero processo di creazione e sperimentazione. Se lo trasferiamo sul piano artistico, si tratta di un processo molto consapevole e concettuale.

Fidoma sperimenta con foglie e frutti, cerca terre di colori differenti, dipinge gli animali e applica i colori anche sul proprio corpo. Dobbiamo immaginarlo mentre dipinge direttamente con le mani. Per questo è naturale considerare Fidoma come colui che ci consegna i colori. Quando parliamo della nostra tradizione pittorica, ricordiamo sempre Fidoma, perché è grazie a lui che abbiamo ricevuto i colori che utilizziamo ancora oggi.

Intervistatrice:

Nelle sue opere utilizza moltissimo il nero — anche se non so se dovrei considerarlo propriamente un colore. Vorrei chiederle quale importanza abbia per lei e in che modo utilizzi il colore nelle sue opere.

Artista:

Ci sono due aspetti legati al nero. Il primo riguarda questa versione della creazione, nella quale *Buinaima* sputa sull'acqua. Esistono soltanto oscurità e freddo; i colori non sono ancora comparsi. Per questo può darsi che io abbia scelto di utilizzare moltissimo il nero sulla tela.

La seconda ragione è legata all'esperienza della selva. Quando ci si trova lì, nei periodi in cui non c'è la Luna, possiamo trovarci a meno di cinquanta centimetri di distanza e non riuscire a vederci, perché l'oscurità è molto densa. Tuttavia, quell'oscurità notturna è piena di vita: compaiono serpenti, insetti e animali. Non è un'oscurità morta. Non è un nero morto, ma un'oscurità estremamente viva. L'idea di utilizzare questi fondi neri nelle mie tele deriva proprio da questi due aspetti.

Esiste poi anche un mito legato alle stelle. Durante questa fase della creazione esiste il clan delle stelle, un gruppo familiare a cui non piace lavorare. Gli dèi li puniscono e fanno sì che intraprendano un viaggio attraverso la selva. Non sappiamo quanto tempo duri questo viaggio. Dimenticano di tornare e finiscono per raggiungere lo spazio, fuori dalla Terra.

Durante questo percorso subiscono anche una trasformazione: quando arrivano nello spazio si sono ormai trasformati in stelle. Per questo parliamo di un mito il cui tempo non può essere misurato in anni.

Questo clan delle stelle è arrabbiato e infastidito perché noi rimaniamo sulla Terra, coltiviamo, cacciamo e svolgiamo tutte le nostre attività, mentre loro non possono più fare nulla di tutto questo. Allora dicono:

—Mangeremo gli esseri umani.

Durante il giorno non possono farlo perché siamo svegli. Decidono quindi di aspettare la notte. Le stelle cominciano a scendere, ma, quando si avvicinano alla Terra, sentono tutti i suoni e i rumori della selva. La selva non è un luogo silenzioso: sentono, per esempio, i grilli, e allora tornano indietro. Per questo, quando vediamo una stella cadente, non arriva mai fino alla Terra, ma scompare a metà del percorso. Le stelle cadenti sarebbero quindi quelle stelle arrabbiate che cercano di scendere durante la notte per mangiare gli esseri umani, ma che alla fine ritornano nello spazio. Anche questa storia spiega, in una certa misura, la presenza di questi fondi neri nelle mie opere.

Un'ultima questione legata ai colori riguarda gli azzurri e i verdi. Nel mondo uitoto esistono quattordici livelli: sette livelli celesti, cioè sette cieli differenti, e sette livelli acquatici. Ognuno di essi è abitato da spiriti, divinità e anche demoni. Nel sesto cielo si trova la casa del creatore, anche se lui non vive lì. È una casa comunitaria, una casa rotonda, circondata unicamente da piante medicinali. Mia nonna diceva che lì andavano le persone più buone. Questo luogo è conosciuto come i giardini di *Buinaima*. È un luogo in cui non sorge mai completamente il giorno. Non esistono propriamente né il giorno né la notte. È come l'alba: sembra che stia per sorgere il sole, ma non accade mai e tutto rimane sempre in quello stato. Mia nonna diceva che quello

spazio era azzurro, di una tonalità vicina al turchese. Per questo molti dei miei personaggi utilizzano questi colori: quando li impiego penso a questo sesto cielo. Nel settimo cielo si trova *Jusinamui*, il diavolo, mentre nel settimo livello dell'acqua si trova *Buinaima*. Per questo, quando parliamo del concetto di Dio creatore, dobbiamo immaginare che il creatore ci osservi dal basso. In alto si trova *Jusinamui*, con una grande griglia. Mio padre ha realizzato un dipinto su questo tema: vi compare accanto a una griglia sulla quale arrostisce le persone cattive. Mia nonna diceva che *Jusinamui* era come un vecchio con la pancia prominente ma, allo stesso tempo, denutrito. Mangia carne con un appetito vorace e non smette mai di mangiare; inoltre, le persone cattive non mancano mai. Intorno a lui tiene come animali domestici piccoli felini, giaguari, avvoltoi e altri animali saprofagi. Ciò che rimane, soprattutto le ossa, viene divorato da questi animali. Alla fine, non rimane nulla. È un luogo oscuro e freddo, illuminato soltanto dalla grande griglia sulla quale vengono arrostite e divorate le persone cattive. Nell'opera di mio padre presentata alla Biennale, su quella griglia non compaiono soltanto indigeni considerati cattivi, ma anche politici, militari e altri personaggi. Si tratta di un'interpretazione contemporanea di questo mito.

Successivamente viene il paradiso e, dopo ancora, un altro cielo diviso tra il giorno e la notte. La parte notturna è molto interessante: l'oscurità sembra essere separata da una linea. Da un lato le persone stanno lavorando e, dall'altro, sembra che tutti stiano partecipando a una festa. Tuttavia, coloro che attraversano la linea entrando nell'oscurità non fanno più ritorno. In realtà non stanno festeggiando, ma soffrendo. È un luogo di punizione. Anche il paradiso, però, non corrisponde esattamente alla nostra idea occidentale di «paradiso cattolico». È piuttosto simile a un grande deserto. Al centro di questo deserto si trova un albero che produce rugiada, piccole gocce d'acqua. Le persone punite devono mettersi in fila per ricevere una sola goccia. Stanno morendo di sete, ricevono quell'unica goccia d'acqua e poi devono tornare in fondo alla fila per ricominciare da capo. Continuano a soffrire in questo modo e non muoiono mai.

Intervistatrice:

Se vuole, possiamo passare al tema del caucciù e al modo in cui questa storia si riflette nelle sue opere. So che si tratta di un tema doloroso e che alcune opere lo affrontano; perciò, mi piacerebbe conoscere la sua opinione. In che modo questa memoria si

riflette nelle sue opere? Immagino che non sia facile parlare di questo periodo e non vorrei metterla a disagio.

Artista:

Non preoccuparti.

In realtà, il tema del caucciù non compare molto nelle mie opere. Credo di aver realizzato soltanto quattro o cinque dipinti su questo argomento, approssimativamente tra il 2004, il 2005 e il 2006. Sebbene si tratti di una parte tragica della storia indigena, ho deciso di affrontarla in un altro modo: scrivendone di più e non necessariamente dipingendola. Questo dipende anche dal mio rapporto con i miti. Al di là della loro bellezza e di tutta la loro complessità, per me e per la mia famiglia il mito costituisce una verità assoluta sul mondo e sulle nostre origini, sul luogo da cui proveniamo.

Per questa ragione, l'epoca del caucciù non compare molto nella mia produzione artistica. Tuttavia, continua a essere molto viva nella nostra memoria e continua a essere trasmessa oralmente. Non esiste una versione definitiva sul numero di persone morte durante quel periodo. La cifra che viene generalmente considerata ufficiale è di circa quarantamila persone, mentre alcuni studiosi colombiani parlano di oltre centomila. Prima dell'arrivo dei caucheros, credo che i gesuiti, o qualche istituzione legata alla Chiesa, avessero effettuato, intorno al 1830 o al 1850, una stima approssimativa della popolazione che abitava quella zona. Alla fine dell'epoca del caucciù, gli uitoto si erano ridotti approssimativamente a millecinquecento persone. Prima, i clan potevano essere composti da mille, tremila o persino quattromila persone; non erano come oggi, quando alcuni sono costituiti soltanto da due o tre famiglie.

Per questo motivo, questa memoria continua a essere presente, anche se ho deciso di affrontarla in un modo diverso. Credo profondamente nel mito e ritengo che il mito possa aiutare a sanare alcune parti della nostra storia, a seconda di come viene affrontato. La generazione di mia nonna ormai praticamente non esiste più. Lei nacque durante il periodo del caucciù. La generazione di mio padre non visse direttamente quel periodo, ma conserva ancora una memoria molto viva di ciò che accadde.

Anche se può sembrarci qualcosa avvenuto moltissimo tempo fa, l'epoca del caucciù terminò approssimativamente tra il 1932 e il 1933. Tuttavia, in Perù esiste una sorta di

vuoto di memoria, o di ignoranza, rispetto a questo periodo. Città come Iquitos nacquero e si svilupparono grazie all'economia del caucciù. Questo genera un conflitto, perché esiste anche un certo orgoglio nei confronti di quell'epoca. Persino i bambini possono crescere sentendosi orgogliosi di quel passato. È una contraddizione enorme.

Ci fu una grande prosperità economica e circolò moltissimo denaro. Iquitos riceveva direttamente le ultime novità tecnologiche provenienti dall'Europa, perché le navi arrivavano direttamente lì, senza passare da Lima. Arrivava anche la moda europea. I ricchi *caucheros* mandavano addirittura i propri vestiti a lavare in Europa; si raggiunsero livelli davvero assurdi. I ricchi di Lima viaggiavano a Iquitos per conoscere le ultime tendenze. Iquitos tentò persino di rendersi indipendente come parte di Loreto. Credo che questa situazione sia durata circa tre mesi e arrivarono perfino a coniare una propria moneta.

Ancora oggi esistono strade a Iquitos che portano i nomi dei *caucheros*. Ci sono hotel legati a loro e alcuni discendenti continuano a essere orgogliosi di quella storia. Credo che attualmente esista anche un viale o una passeggiata pubblica legata ai *caucheros*, anche se non ricordo esattamente il nome. Esiste una grande ignoranza da parte di alcuni governanti e anche molta insensibilità nel realizzare questo tipo di omaggi, sapendo che durante quel periodo furono assassinate più di quarantamila persone.

Mio padre è colui che ha approfondito maggiormente il tema del caucciù. Non si è basato soltanto sulla memoria orale trasmessa da mia nonna, ma anche su diversi libri e documenti. Ha lavorato, per esempio, con il cosiddetto Libro Blu britannico, con il rapporto di Roger Casement, pubblicato in spagnolo nel 2012, circa cento anni dopo. È incredibile che un documento di tale importanza abbia impiegato così tanto tempo per essere pubblicato in spagnolo. Ha utilizzato anche *Il sogno del celta*, di Mario Vargas Llosa, e il *Diario dell'Amazzonia*, di Roger Casement. Pertanto, oltre alla trasmissione orale, esiste anche un processo di documentazione attraverso fonti scritte.

Intervistatrice:

Come ultima domanda, ha notato delle differenze tra la ricezione della sua opera in Sud America e in Europa? E, sulla base della sua esperienza come curatore indigeno,

che cosa consiglierebbe a chi organizza esposizioni di arte indigena in Europa affinché possa farlo in maniera più rispettosa e trasmettere adeguatamente il significato delle opere e dei miti?

Artista:

Ci sono diverse questioni importanti. Esistono pratiche di appropriazione e persino di furto della conoscenza. Ci si appropria di miti, storie ed estetiche indigene, tanto nell'ambito accademico quanto in quello dell'arte contemporanea. A mio parere, è insostenibile e offensivo realizzare esposizioni sul mondo indigeno senza coinvolgere gli stessi indigeni in questi processi. Molte volte non viene mai chiesto a una persona indigena in che modo desideri che la propria cultura venga affrontata, come voglia essere rappresentata o, addirittura, se voglia essere rappresentata.

Questo dovrebbe cambiare e richiede una revisione delle strutture delle istituzioni, sia pubbliche sia private.

In Perù, molte di queste dinamiche sono state normalizzate attraverso l'idea di «integrazione». Si presuppone che l'indigeno debba integrarsi, ma ci sono persone che non vogliono farlo: amano vivere nel proprio villaggio, mangiare il proprio cibo, mantenere la propria cultura e rimanere nel proprio spazio. Queste pratiche offensive sono talmente normalizzate in Sud America che, quando una persona indigena reclama o protesta, spesso finisce per essere esclusa. I suoi progetti non vengono più accettati oppure viene richiesto che siano modificati. Abbiamo bisogno che le istituzioni cambino. Devono essere compiuti grandi sforzi e deve esserci una maggiore tolleranza per poter trasformare stereotipi storici che continuano a riprodursi e ad alimentarsi. Questo cambiamento deve passare anche attraverso politiche statali. Si possono compiere sforzi personali, ma, se non esistono politiche più ampie, difficilmente questi sforzi avranno un impatto significativo. In America Latina, i creatori indigeni normalmente non trovano spazio né nell'accademia né nel mercato, perché questi spazi sono già occupati da altri. E chi sono questi altri? In molti casi sono latinoamericani meticci che parlano a nome nostro. Per questo considero così importante l'autorappresentazione.

Durante il boom del caucciù si verificò un'importante migrazione europea e nordamericana verso l'Amazzonia. Molte di queste persone si stabilirono a Iquitos e parteciparono allo sviluppo dell'industria, dell'istruzione e dei trasporti. I figli di quei migranti nacquero nella selva e, con il tempo, si formò ciò che oggi conosciamo come «gli amazzonici».

Gli amazzonici hanno costruito un immaginario a propria misura perché costituiscono la classe dominante. Controllano o esercitano un'influenza molto importante sull'istruzione, sulla politica, sul commercio e sulla finanza, e intervengono anche nelle politiche di sviluppo e nelle politiche dello Stato. Allo stesso tempo, hanno utilizzato i miti, le storie e le risorse naturali presenti nei territori indigeni a proprio beneficio.

In questo senso, credo che le istituzioni europee dovrebbero prestare molta più attenzione. Per esempio, quest'anno si è svolta la fiera ARCO Madrid, credo nel mese di marzo. La fiera è stata curata da un indigeno brasiliano e da una curatrice colombiana meticcia. Ho accettato di partecipare perché mi sembrava interessante che fossero presenti questi due punti di vista; credo che, in fondo, sia proprio ciò di cui c'è bisogno. La parte più complessa, per me, riguardava ciò che accadeva intorno alla fiera. Come spesso succede in questi eventi, esisteva anche un programma di esposizioni parallele. All'interno di questo programma c'erano, credo, tre mostre dedicate all'arte dell'Amazzonia o all'arte amazzonica. In queste esposizioni comparivano molti artisti indigeni. Mio padre, per esempio, aveva chiesto espressamente di non partecipare a una di queste mostre e, nonostante ciò, la sua opera venne comunque inclusa. Anche questa è una forma di imposizione da parte dei curatori. Ciò che considero pericoloso è che queste esposizioni vengano curate da una persona meticcia o bianca e poi presentate all'interno di un'istituzione europea. L'istituzione finisce per legittimare e normalizzare quella posizione e per attribuire a quei curatori un determinato potere su di noi.

Esiste qui un danno collaterale che le istituzioni non sembrano ancora percepire con chiarezza e che sarebbe importante cominciare a discutere. Quando un'istituzione legittima un curatore meticcio o bianco che parla del mondo indigeno senza che vi sia una reale partecipazione indigena al dibattito, alla discussione o allo stesso processo

curatoriale, questa legittimazione acquisisce ancora più forza proprio perché proviene dall'Europa. L'impatto che ciò produce successivamente in America Latina è molto grande. Da un lato, attribuisce moltissimo potere a questo gruppo di persone e, dall'altro, finisce per occupare gli spazi nei quali dovremmo essere presenti noi o nei quali, almeno, dovremmo avere una qualche forma di partecipazione.

Una delle questioni poste dall'arte indigena contemporanea riguarda proprio la necessità che questi processi istituzionali — sia pubblici sia privati — e, più in generale, alcune dinamiche interne all'arte contemporanea cambino. Dovrebbero cambiare perché, alla fine, i maggiori danneggiati siamo noi.

L'artista latino-americano meticcio dispone già di spazi nei quali mostrare la propria opera. A Lima, per esempio, ci sono molti artisti che visitano una comunità indigena e, due mesi dopo, iniziano a realizzare dipinti utilizzando motivi indigeni. Successivamente, le istituzioni culturali offrono loro spazi espositivi. Inoltre, hanno accesso a un mercato che, pur non essendo molto grande, permette loro di vendere le proprie opere. Quando invece un artista indigeno chiede di accedere a quegli stessi spazi, spesso si trova davanti al fatto che quelle immagini e quelle estetiche sono già state mostrate. Diventa quindi molto più difficile riuscire ad accedervi, proprio perché un altro gruppo se ne è precedentemente appropriato. Per questo esiste anche una responsabilità istituzionale. Le istituzioni dovrebbero riflettere sui possibili danni collaterali che determinate decisioni possono produrre nel mondo indigeno.

Esiste inoltre un'altra questione fondamentale: l'autorialità.

Quando si leggono libri sul mondo indigeno o raccolte di miti indigeni, normalmente si scopre che l'autore è una persona meticcia. Nella cosiddetta letteratura amazzonica, per esempio, gran parte della conoscenza proviene dal mondo indigeno, mentre la stragrande maggioranza degli autori riconosciuti è costituita da meticci o bianchi. In questo modo è stata normalizzata una forma di appropriazione o di estrattivismo della conoscenza indigena.

Per questo la questione dell'autorialità richiede moltissima attenzione. E, in questo caso, ritengo che esista anche un'importante responsabilità da parte dello Stato.

Alcuni anni fa sono stato membro della giuria del Premio Nazionale di Letteratura assegnato dal Ministero della Cultura del Perù. Eravamo quattro giurati: tre donne e io. Si stava valutando di premiare un libro realizzato congiuntamente da un'artista indigena e da un giornalista. Era un libro bellissimo; dal punto di vista del testo, dell'opera e dell'edizione, non c'erano dubbi sulla sua qualità.

Il problema emerse quando controllai i crediti. Il contenuto del testo corrispondeva chiaramente all'esperienza e alla conoscenza della donna indigena. Tuttavia, quando verificai chi possedeva legalmente i diritti d'autore, il copyright del testo apparteneva all'altro autore, un uomo meticcio di Lima.

Lei non possedeva i diritti legali sul proprio contenuto.

E io non credo che quell'uomo potesse essere realmente l'autore di tutto ciò che compariva nel testo, perché il racconto era costruito a partire dall'esperienza di una donna che aveva vissuto nella selva. Io conoscevo quella storia. Allora sostenni che non avremmo potuto assegnare il premio al libro senza prima discutere questo problema, perché, come giuria e come Ministero, avremmo finito per legittimare una situazione nella quale la coautrice indigena si trovava completamente priva di tutela dal punto di vista legale. Se un giorno avesse voluto rivendicare l'autorialità di quella conoscenza, non avrebbe avuto gli stessi strumenti giuridici dell'altro autore.

A me questo sembra gravissimo. Se si realizzasse un lavoro in coautoria, entrambe le persone dovrebbero possedere diritti legali ed essere tutelate allo stesso modo. Questo tipo di discussioni praticamente non si era mai affrontato prima. Non se ne parlava.

Proprio per questo, la mia posizione come autore indigeno e come membro della giuria era quella di sollevare la questione, perché si tratta anche di garantire che gli autori indigeni siano tutelati.

In Perù, per esempio, c'è stato uno storico molto conosciuto, del quale si diceva che avesse sostenuto moltissimo gli indigeni. Io lo conobbi quando arrivai a Lima. Avevo letto i suoi testi quando frequentavo la scuola, perché compariva nei libri di storia e, quando arrivai a Lima, tutti parlavano di lui. Tuttavia, sebbene fosse considerato una persona molto «civilizzata» o vicina al mondo indigeno, utilizzò molto anche gli autori indigeni e trasse vantaggio dalla loro situazione economica. Poiché molti di loro non

avevano luoghi in cui vendere le proprie opere, lui le acquistava a prezzi molto bassi. In quel periodo poteva pagare trenta soles per un disegno; sarebbero stati circa sette o otto euro. Lo so perché anch'io gli vendetti un dipinto. Non arrivammo mai a lavorare insieme in altro modo, perché non riuscimmo a trovare un accordo sulla questione dell'autorialità. Per esempio, c'erano i miti che mi raccontava mia nonna. Quando gli chiesi come sarebbe stata indicata l'autorialità, mi rispose che sarebbe comparso lui come autore. Ma i miti erano di mia nonna. Io ero molto giovane, non avevo esperienza e non sapevo ancora come discutere queste questioni, ma avevo ben chiaro che il nome di mia nonna dovesse comparire sulla copertina. Lui mi rispose che era impossibile. Quasi mi cacciò dal suo ufficio. Avrò avuto circa vent'anni.

Successivamente cominciai a osservare altre sue pubblicazioni realizzate insieme a persone indigene e vidi che possedeva i diritti sui testi e sulle immagini, mentre gli indigeni non disponevano praticamente di alcun diritto. Inoltre, in diverse di queste pubblicazioni, la persona indigena — che era realmente depositaria del contenuto, del testo e della storia — compariva semplicemente nei crediti come «informatore».

Stiamo parlando approssimativamente dell'anno 2000. Allora mi chiedevo: come può una persona diventare «informatore» del proprio mondo? Chi dovrebbe davvero raccontare la tua storia? Chi dovrebbe raccontare queste storie? Il Governo? Il vicino? La domanda fondamentale è: chi dovrebbe raccontare la tua storia? Dovresti raccontarla tu oppure dovrebbe farlo qualcun altro? Già allora mi sembrava inaccettabile comparire nei crediti semplicemente come «informatore».

Collegavo questa figura a Felipillo, un personaggio noto della conquista spagnola che svolse il ruolo di interprete durante l'arrivo degli spagnoli nelle Ande e che è stato spesso presentato come una sorta di «informatore». Pensavo quindi a due situazioni in cui compare questa idea dell'«informatore»: una appartiene al XVI secolo e l'altra si colloca intorno al 2004. Se, dopo quasi cinquecento anni, la relazione continua a funzionare nello stesso modo, allora significa che l'indigeno continua a essere considerato soltanto un informatore, continua a essere trattato come una persona di seconda categoria e continua a essere sfruttato. Per questo, durante quella riunione della giuria, insistetti sul fatto che fosse impossibile assegnare il premio senza

discutere prima queste questioni, perché farlo avrebbe significato legittimarle istituzionalmente.

Sarebbe inoltre importante che il Ministero, e in particolare la Direzione del Libro, prestasse molta più attenzione nel ricevere e selezionare le pubblicazioni candidate a un premio.

Io dovetti esaminare circa cento libri. Il Ministero effettuava una prima selezione e successivamente le opere passavano alla giuria. Tra tutti quei libri ne trovai tre o quattro nei quali vi era una partecipazione importante di persone indigene, soprattutto donne indigene, ma queste non comparivano riconosciute come autrici. Si trovavano completamente prive di tutela dal punto di vista legale: non possedevano il copyright e i diritti appartenevano a un'altra persona. Per questo dobbiamo discutere questioni come l'autorialità e l'appropriazione, perché questi problemi compaiono in tutti gli ambiti: nella letteratura, nella medicina, nella musica e anche nel teatro.

Nel teatro accade qualcosa di simile. In Perù succede spesso che un attore visiti una comunità, apprenda per un breve periodo determinate pratiche o storie e successivamente utilizzi quella conoscenza al di fuori della comunità. Sono meccanismi di appropriazione che si ripetono continuamente.

Con questo concludo.

Intervistatrice:

Bene, la ringrazio molto. Le sono davvero molto grata.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare la mia relatrice, Prof.ssa Silvia Burini, per avermi accompagnata nella realizzazione di questo lavoro, per la disponibilità, i consigli e le indicazioni che mi hanno aiutata a dare forma alla ricerca.

Ringrazio inoltre la mia correlatrice, Prof.ssa Margherita Cannavacciuolo, per l'attenzione dedicata alla tesi e per il contributo offerto durante il percorso di stesura.

Un agradecimiento especial va dirigido a Rember Yahuarcani, por su disponibilidad, el tiempo y la generosidad con los que compartió conmigo sus relatos, sus conocimientos y su propia experiencia artística. Su contribución fue fundamental para la realización de esta investigación y me permitió acercarme a su trabajo y a la cultura uitoto desde una perspectiva directa y personal.