

IVHDDOTR
YELLENA
MAZZI
CNRV
LIEEN
SILVER
RIGHTS
TTOY

BAS
S
TAY
Y
A
I
R
M

SILVER RIGHTS

Edited by

ELENA
MAZZI

EMANUELE
GUIDI



I CONTORNI DI UN'ARTE COLLETTIVA

Mauro Millán, Ana Margarita Ramos

Questo scritto raccoglie le riflessioni filosofiche emerse da una lunga conversazione tra i due autori, in cui Mauro Millán condivide alcune delle sue conoscenze ed esperienze—ereditate e acquisite—legate alla sua lunga carriera di *retrafe* (argentiere).

KULLEN (LACRIME): A PROPOSITO DEL MATERIALE

« Una volta ho sentito dire che le parole *lien* (argento) e *küyen* (luna) sono foneticamente collegate perché, per la nostra gente, esiste un legame tra la luna e l'argento. »¹

Le basi filosofiche di questo legame si esprimono anche attraverso un *ngütram*, un racconto storico da considerarsi come vero:

In un tempo lontano, il sole (*antü*) e la luna (*küyen*) vivevano insieme, ma poi litigarono e si allontanarono. Sentendosi soli, furono sopraffatti dal dolore. *Antü* pianse e le sue lacrime caddero sulla *mapu* (terra) e si trasformarono in *milla* (oro); anche la luna pianse e le sue lacrime caddero sulla *mapu* trasformandosi in *lien* (argento).

Da allora, il mondo spirituale acquisì una dimensione tangibile e materiale attraverso l'arte dell'argenteria, perché si scoprì che il *lien* significa protezione; e, col tempo, questa *kimun* (saggezza) fu approfondita collettivamente. Si apprese che l'argento, in quanto proveniente dalla luna, aveva uno stretto legame con il mondo femminile e che la sua forza proteggeva soprattutto le *pu Zomo* (donne). La luna segna il tempo e i cicli vitali di tutti gli esseri viventi nella *mapu*, compresi gli umani, ma in particolare regola per le donne il ciclo della fertilità e il trascorrere del tempo sulla terra. Il *lien*, essendo una parte della luna materializzata sulla terra, divenne l'elemento materiale capace di mediare le relazioni tra la luna e tutto l'esistente sulla *mapu*, soprattutto quelle incentrate sulla vita femminile. Il *lien* protegge questi esseri viventi dai *wesha newen* (forze disarmoniche) e dai loro effetti destabilizzanti sui sentimenti umani (invidia, gelosia, vendetta, controversie).

« Questo *ngütram* è potente. Considero il *lien* come una *newen* (forza) benefica,

1 Mauro Millán in conversazione con Ana Margarita Ramos, 2021. Qui l'autore fa riferimento alle relazioni fonetiche riconoscibili per alcuni tra le parole che costruiscono un campo semantico intorno all'argenteria, al quale potrebbero aggiungersi parole come *lighen* (chiarezza, brillantezza, luminosità) e *lig ngen* (essere bianco o bianchezza). In: Bernhardt Havestadt, *Chilidugu sive Tractatus Linguae Chilensis* (Lipsia: in aedibus B.G. Teubneri, 1883)

protettrice, che favorisce l'inclusione del *che* (persona) tra le altre *pu newen* (forze) del territorio. *Lien* è un *newen*, una forza della natura, nella quale abita il potere della luna, la sua benevolenza; allo stesso modo che, per esempio, nel *trayenko* abita lo spirito dell'acqua o nel *chonywe* abita la forza del fuoco. »²

Il *lien* brilla e abbaglia perché nella sua materialità sono impresse la benevolenza e la forza della luna. In questo metallo c'è la sua presenza, il suo splendore e la sua continua vitalità.

RÛTRAKAN (INTAGLIO SU METALLO): A PROPOSITO DELLE FORME

« Tutto ciò che è sottile, che sembra impercettibile o impalpabile si incarna in un segno, in una figura, in un rilievo d'argento. »³

Secondo la saggezza ancestrale (*kimun*), il *lien* è come una pietra che ha bisogno di essere manipolata affinché si possa lavorare sulla sua materialità. Nel corso della storia, il popolo Mapuche comprese che, per essere lavorato, questo metallo doveva essere fuso con altri, come il rame, che è sempre stato abbondante nella *Wallmapu*. Ma è anche parte di questa *kimun* l'esperienza condivisa di come si deve intagliare il metallo, cioè l'arte delle sue infinite forme.

L'identificazione delle forme (motivi) è il risultato di un processo collettivo di scambi, in cui sono intervenuti specialisti—come i *pewmatufe* (interpreti di sogni), i *machi* (autorità spirituali con conoscenze di medicina), i *lonko* (autorità politiche e spirituali)—ma anche chi sogna, si ammala, si preoccupa e consulta quindi la società mapuche in generale. Tutto ciò che accade sul piano dell'acquisizione di conoscenze viene diretto e intessuto nei diversi ambiti della vita mapuche, tra i quali si trova l'arte dell'argenteria; un'arte che raccoglie conoscenze specifiche sui *newen*, gli *ngen*, gli spiriti degli

2 Mauro Millán in conversazione con Ana Margarita Ramos, 2021

3 *Ibid.*

antenati, il *che* e altri esseri viventi del territorio. La persona che si assume l'impegno e la responsabilità di intagliare questi *pewma* (sogni) e idee nel *lien* è il *retrafe*.

Tuttavia, il linguaggio collettivo dei *pewma* e della *mapu*, con cui si esprimono gli antenati e le forze regolatrici della natura (*pu newen*, *pu ngen*), si è materializzato in un codice comune di forme. Per questo motivo, la grandezza di un *retrafe* non risiede tanto nel suo stile personale—anche se la sua traccia rimane sempre sul manufatto—quanto nella sua capacità di parlare, attraverso le proprie creazioni, il linguaggio collettivo.

Nelle opere in argento dell'arte mapuche si incidono figure come i *pu pillan* (spiriti del vulcano), i *kuyfikecheyem* (antenati), le *lawen* (piante medicinali, specialmente i fiori), gli *ishum* (uccelli), le *winkul* (colline), i *lafken* (laghi), i *rewé* (luoghi cerimoniali), i *futalafken* (mari o oceani), ecc. I manufatti d'argento descrivono l'universo mapuche, l'essenza dei luoghi e la sintesi delle forze che armonizzano la vita nella *mapu*.

MONETE D'ARGENTO E CUCCHIAI IN OTTONE: A PROPOSITO DI STORICITÀ

« Quando vedo un gioiello antico intagliato a partire da una moneta d'argento, vedo un popolo che ha mantenuto la sua autonomia territoriale—seppure nel contesto di accordi economici con l'invasore—perché le monete d'argento non avrebbero mai raggiunto un popolo schiavizzato e sottomesso. Quando vedo un pezzo scolpito in ottone, penso a un popolo espropriato, che non può più avere accesso al *lien*, ma ne vedo anche la resistenza. Perché anche quando non avevamo più le nostre libertà e la nostra autonomia come in passato, trasformavamo gli oggetti stranieri di ottone in pezzi di oreficeria e continuavamo a realizzare le nostre creazioni collettive. »⁴

La storia del popolo Mapuche si riflette sia nei materiali come nelle forme, perciò ogni oggetto è un testo in cui si possono intravedere i contesti temporali e spaziali che hanno caratterizzato la sua produzione. Ogni manufatto racconta la storia delle relazioni che lo hanno generato.

L'invasione coloniale fu senza dubbio un evento tragico per il popolo Mapuche. Tuttavia, questo popolo riuscì a mantenere la propria sovranità territoriale fino alla fine del XIX secolo, quando gli stati-nazione dell'Argentina e del Cile presero il posto dei colonizzatori e invasero la *Wallmapu*. Fino ad allora, il popolo Mapuche era riuscito ad adattarsi ad un contesto di conflitto potenziale permanente con pratiche sovrane basate su accordi, trattati, parlamenti e scambi commerciali. Inoltre, tra le primissime e principali motivazioni dei colonizzatori vi era l'estrazione di metalli preziosi dai territori indigeni, per poter coniare monete e accumulare ricchezze. Pertanto, la colonizzazione—fino agli ultimi decenni del 1800—portò con sé non solo soldati e armi ma anche orafi (e altri artisti) nonché nuovi strumenti e tecniche, come la produzione di acciaio.

Per questo motivo, anche in contesti sempre più ostili e sfavorevoli al popolo Mapuche, gli argentieri godevano di un certo margine di autonomia, non solo per continuare a sviluppare la propria arte ma anche per ampliarla. La scarsità dei materiali e le tecniche che i *retrafe* avevano usato fino ad allora—come versare l'argento liquido in piccoli stampi per creare i manufatti—rendevano molto lenta ogni lavorazione. Quando appresero le tecniche di produzione utilizzate dagli orafi europei, per esempio gli archetti da traforo, l'arte del *retrafe* si sviluppò e si diffuse ulteriormente presso il popolo Mapuche. Al contempo, mentre le colonie coniarono sempre più monete d'argento e d'oro, i *retrafe* acceleravano il processo di fabbricazione dei loro artefatti, laminando e lavorando su quelle monete.

Fu allora che l'arte dell'argenteria riuscì a cogliere e ricreare le particolarità delle diverse *lofche* (comunità) che abitavano il vasto territorio che si estendeva dall'Oceano Pacifico all'Atlantico, passando per la cordigliera andina, le *pampas* infinite e paesaggi sempre diversi da nord a sud. In questi territori differenti, le popolazioni mapuche disponevano di oggetti di argenteria e incidevano su di essi le caratteristiche del proprio contesto e i significati collettivi derivanti dalle appartenenze territoriali. Così, per esempio, i *lafkenche* (comunità di mare) intagliavano sul *lien* i loro uccelli, pesci e

mari, mentre i *puelche* (comunità della pampa e di collina) rappresentavano le loro piante e colline. I *retrafe* delle distinte regioni seppero raccogliere questa diversità. Dai loro territori di appartenenza, gli abitanti mapuche si legavano ad alcune forze spirituali nelle cerimonie e nei sogni. Il *retrafe* non solo trasformava i legami territoriali di ogni famiglia e di ogni *lofmapu* (spazio territoriale) in motivi grafici ma rafforzava anche la funzione collettiva e identitaria della propria arte.

« Ho avuto tra le mani anche degli oggetti che ormai non hanno più significati legati al territorio perché, con l'invasione degli stati, la gente fu allontanata, imprigionata, deportata verso il lavoro schiavo al nord... Le famiglie furono separate, molte persone furono uccise e, soprattutto, furono strappate ai loro territori storici. La scarsa produzione di argenti realizzata dopo il 1880—generalmente riciclando l'ottone—riflette questa dispersione e questa perdita; i suoi motivi tendono ad omogeneizzarsi, evidenziando una separazione dai territori. Oggi stiamo cercando di recuperare un'arte la cui forza spirituale e politica risiedeva principalmente nella territorializzazione dei significati. »⁵

Infine, gli artefatti d'argento possono anche riflettere, mediante codici collettivi, storie più personali. Come abbiamo anticipato in precedenza, è il caso specifico dei gioielli elaborati su misura per le *pu Zomo*. Il motivo intagliato può essere qui la sintesi della vita di una donna, della sua esperienza nel mondo, dalla giovinezza all'età adulta. Questa relazione intima con la vita della persona è la ragione per la quale alcuni degli argenti non vengono ereditati e sono sepolti con le loro proprietarie o proprietari quando lasciano la dimensione della *mapu*. Quando si dice addio a una persona cara, la famiglia la seppellisce con tutti i suoi oggetti d'argento personali, poiché nel *pullimapu* (terra degli spiriti), questi oggetti continueranno ad essere utilizzati e a svolgere la stessa funzione di protezione che avevano qui nella *mapu*. Questo spiega perché i gioielli

mapuche non possono essere compresi partendo dal concetto di eredità, ricchezza o proprietà. Tutto ciò spiega anche perché il saccheggio degli argenti interrati nelle *eltuwe* o *chenke* (tombe) successivo alle campagne militari equivale alla rimozione dei propri resti umani. Ancora oggi, tali alterazioni sono considerate come pratiche violente che hanno prodotto—e producono—danni profondi al futuro dei defunti e dei loro discendenti, nonché squilibri nel *lof* e nel territorio.

RETRAFE: A PROPOSITO DI AUTORIALITÀ

« L'argentiere è passato nella memoria mapuche con il semplice nome di 'argentiere o *retrafe*', un ruolo anonimo nella storia del popolo e credo che questo sia dovuto al fatto che era ed è solo un anello nella profonda espressione dell'arte mapuche. Nel materializzare la conoscenza collettiva in un oggetto, ha la funzione essenziale ma anonima di essere l'ultimo anello in un lungo e preesistente scambio di saperi. »⁶

Nella società mapuche, ogni *pu peñi*, *pu lamgen* (fratelli e sorelle) svolge un ruolo o un mandato. Questi ruoli sono consigliati o suggeriti dai *kuyfikecheyem* (antenati), che determinano e distribuiscono le funzioni di *lonko*, *machi...* e *retrafe*.

Il *retrafe*—il *peñi* o *lamgen* (fratello o sorella) che ha sviluppato l'arte di trasformare l'argento—è di solito qualcuno che ha anche acquisito la conoscenza del *pewmatufe*, cioè la capacità di interpretare i sogni. Il lavoro del *retrafe* inizia di solito ascoltando attentamente la storia di un sogno che qualcuno—per una ragione importante legata alla sua vita o al suo *lof*—vuole materializzare in un gioiello d'argento.

I *pewma* (sogni) devono essere decifrati a partire da una lingua comune i cui codici sono stati scoperti in un tempo lontano dagli antenati. Il *retrafe* riproduce e utilizza questa sapienza ereditata ma collabora anche con il sognatore o la sognatrice di un *pewma* per affinare, risignificare o nutrire la conoscenza del mondo spirituale.

« Non so quando sia nato il codice ma una lingua, anche se si riproduce, allo stesso tempo si aggiorna e si arricchisce. I *pewma* sono sogni della *Wallmapu*, del territorio ancestrale mapuche. Il *pewma* sarà sempre legato ad un oggetto, un *trapelakucha*, un *Sikil*, un *runi runi* o un *tralilonko*. Ma i *pewma* contengono anche la particolarità dell'esperienza sognata, della persona che ha sognato. Il *retrafe* aiuta a unire la dimensione collettiva con quella personale, con l'obiettivo finale di nutrire il collettivo. Attraverso l'arte del *retrafe*, l'esperienza della persona che sogna sarà anonimamente racchiusa in un oggetto, alimentando il mondo spirituale. »⁷

In breve, il *retrafe* è un'autorità ancestrale che sa come plasmare sogni, desideri e bisogni nel metallo. Quando qualcuno viene a parlare con un *retrafe* di solito è perché è preoccupato o turbato da un sogno o perché ha bisogno di protezione. Un argentiere materializza i sentimenti del suo *lof* e del suo popolo; trasforma in oggetti d'argento i sentimenti che si manifestano nei sogni o si presentano come bisogni.

È per questo che sono stati creati grandi *ngütram* (racconti storici con valore di verità) sui *retrafe*, nei quali si mettono in risalto i loro modi di essere, i loro legami con il fuoco e persino la gelosa salvaguardia dei segreti della loro arte. L'anziana Carmen Calfupan del *lof* Vuelta del Río (*Chubut*) raccontava come in passato una *pillan kushe* (consigliera spirituale) voleva conoscere il luogo segreto in cui l'argentiere del suo *lof* estraeva il metallo. Questa donna fece molti tentativi per seguire l'argentiere quando andava alla ricerca del *lien* ma tutti furono frustrati. Ogni volta che il *retrafe* saliva sulle colline, una nuvola o *cerrazón* ricopriva sia lui che il paesaggio, disorientando la donna curiosa. Un gioiello mapuche non è oggetto di artigianato perché la sua autorialità collettiva lo trasforma in arte. Accadono molte cose, molte storie, molte conversazioni, prima che un gioiello venga alla luce. Il *retrafe* identifica prima la funzione

dell'oggetto futuro: se risponde a un bisogno di protezione, a un sogno fatto, al consiglio di un *machi* o al *katruwe* (coltello cerimoniale) di un *lonko*. Potremmo dire allora che l'argenteria mapuche è la sintesi di tutti i bisogni collettivi e l'espressione tangibile di una lunga e permanente conversazione tra gli antenati e i vivi della *mapu*.

« Così come in passato, nel mezzo dell'invasione del nostro territorio, gli antichi *retrafe* continuavano a creare gioielli per affrontare le situazioni più avverse, anche noi che siamo argentieri oggi dobbiamo difendere e combattere per il nostro popolo.⁸

Noi *retrafe* contemporanei dobbiamo affrontare la tragedia di vedere il nostro territorio oltraggiato, saccheggiato, espropriato; perciò, mentre recuperiamo i nostri territori, recuperiamo anche la nostra arte. Oggi le testimonianze di questa profonda conoscenza sono poche ma abbiamo iniziato un processo di recupero. Il popolo Mapuche incarna ancora una volta la volontà primigenia di non banalizzare l'arte della gioielleria e di interpretarla in senso cosmogonico... Noi riteniamo che l'arte di intagliare l'argento ha lo scopo di ricreare un mondo spirituale infinito e collettivo. Nel XXI secolo ci siamo posti la sfida di recuperare il territorio per recuperare la conoscenza, la nostra ideologia, filosofia e spiritualità... L'arte dell'argenteria non fa eccezione. Ogni volta che noi *peñi* o *lamgen* sosteniamo grandi sforzi economici per creare i nostri gioielli d'argento, stiamo anche recuperando un territorio ancestrale. »⁹

8 Mauro Millán, oltre ad essere un *retrafe*, è uno dei principali fondatori della Organización de Comunidades Mapuche-Tehuelche 11 de Octubre, che dal 1990 si è dedicata al recupero dei territori per raggiungere l'autonomia o autodeterminazione. Attualmente è il *lonko* del Lof Pillán Mahuiza, una comunità mapuche in un territorio recuperato venti anni fa alla polizia.

9 Mauro Millán in conversazione con Ana Margarita Ramos, 2021



LAS ARISTAS DE UN ARTE COLECTIVO

Mauro Millán, Ana Margarita Ramos

Este escrito reúne ciertas reflexiones filosóficas que fueron emergiendo de una larga conversación entre los dos autores, en la cual Mauro Millán comparte algunos de sus conocimientos y experiencias—heredados y adquiridos—de su larga trayectoria como *retrafe*.

KULLEN (LÁGRIMAS): ACERCA DEL MATERIAL

« Una vez escuché que las palabras *lien* (plata) y *küyen* (luna) están emparentadas fonéticamente porque, para nuestro pueblo, existe un vínculo entre la luna y la plata. »¹

Los fundamentos filosóficos de este vínculo también fueron expresados a través de un *ngütram*, un relato histórico que debe ser comprendido como verdadero:

En un tiempo distante, el sol (*antü*) y la luna (*küyen*) convivían, pero se pelearon y distanciaron. Al sentirse solos, la pena los invadió. *Antü* lloró y sus lágrimas al caer sobre la *mapu* (tierra) se convirtieron en *milla* (oro); la luna también lloró, y sus lágrimas cayeron sobre la *mapu* transformándose en *lien* (plata).

Desde entonces, el mundo espiritual adquirió una dimensión tangible y material a través de la platería, porque se descubrió que el *lien* es protección; y, con el tiempo, este *kimun* (sabiduría) se profundizó colectivamente. Se supo que la plata, al desprenderse de la luna, tenía un lazo estrecho con lo femenino y que su fuerza protegía fundamentalmente a las *pu Zomo* (mujeres). La luna marca el tiempo y los ciclos de la vida de todos los vivientes de la *mapu*, incluidos los humanos; pero particularmente regula el ciclo de la fecundidad y del paso del tiempo de la mujer sobre la tierra. El *lien*, al ser una parte de la luna materializada en la tierra, se convirtió en el elemento material capaz de mediar las relaciones entre la luna y las existencias de la *mapu*, centralmente la existencia de la mujer. El *lien* protege a estos vivientes de los *wesha newen* (fuerzas en desarmonía) y de sus efectos desordenadores en los sentimientos humanos (envidias, celos, venganzas, disputas).

« Ese *ngütram* es contundente. Yo interpreto al *lien* como un *newen* (fuerza) benéfico, protector y favorecedor de la

¹ Para algunos, estos parentescos fonéticos entre palabras construyen un campo semántico alrededor de la platería, en el que podrían sumarse también vocablos como *lighen* (claridad, resplandor, luminosidad) y *lig ngen* (ser blanco o blancura). En: Bernhardt Havestadt, *Chilidugu sive Tractatus Linguae Chilensis* (Lipsia: in aedibus B.G. Teubneri, 1883)

inserción del *che* (persona) con el resto de *pu newen* (fuerzas) del territorio. *Lien* es un *newen*, una fuerza de la naturaleza, donde mora la potencia de la luna, su benevolencia; del mismo modo que, por ejemplo, en el *trayenko* mora el dueño del agua o en el *chonywe* mora la fuerza del fuego. »²

El *lien* brilla y deslumbra porque en su materialidad están impresas la benevolencia y fuerza de la luna. En este metal está su presencia, su destello y la continuidad de su vitalidad.

RÛTRAKAN (LABRAR SOBRE METAL): ACERCA DE LAS FORMAS

« Lo sutil, lo que parece imperceptible o impalpable se instancia en un trazo, en una figura, en un repuje de la plata. »³

Es sabiduría ancestral (*kimun*) que el *lien* es como una piedra que necesita ser intervenida para poder trabajar sobre su materialidad. En algún momento de la historia, el Pueblo Mapuche supo que, para poder trabajar este metal, debía fusionarse con otros, como el cobre, el cual siempre ha abundando en *Wallmapu*. Pero también es parte de este *kimun* la experiencia compartida acerca de cómo debía ser labrado el metal ya intervenido, es decir, el arte de sus formas infinitas.

La identificación de las formas (diseños) es el resultado de un proceso colectivo de intercambios, en el que han intervenido especialistas—como *pewmatufe* (interpretadores de sueños), *machi* (autoridades espirituales con conocimientos de medicina), *lonko* (autoridades políticas y espirituales)—, pero también quiénes sueñan, se enferman, se preocupan y consultan, es decir, la sociedad Mapuche en general. Todo lo que sucede en términos de adquisición de conocimientos se va direccionando y entramando en diferentes planos de la vida Mapuche, entre los cuales, se encuentra el arte de la platería. Un arte que reúne saberes específicos sobre los *newen*, los *ngen*, los espíritus de los ancestros, el *che* y otros

2 Mauro Millàn en conversación con Ana Ramos

3 *Ibid.*

vivientes del territorio. La persona que asume el compromiso y la responsabilidad de labrar esos *pewma* (sueños) e ideas en el *lien* es el *retrafe*.

Ahora bien, ese lenguaje colectivo de los *pewma* y de la *mapu*, con el que se expresan ancestros y fuerzas reguladoras de la naturaleza (*pu newen*, *pu ngen*) se fue plasmando en un código común de formas. Por eso, la grandeza de un *retrafe* reside menos en su estilo personal—aunque su marca siempre quede en la pieza—que en su habilidad para hablar, a través de los diseños, ese lenguaje colectivo.

Los diseños de la platería Mapuche recortan en las piezas figuras como *pu pillan* (espíritus de volcanes), *kuyfikecheyem* (antepasados), *lawen* (plantas medicinales, sobre todo sus flores), *ishum* (aves), *winkul* (cerros), *lafken* (lagos), *rewé* (lugares ceremoniales), *futalafken* (mares u océanos), etc. Las piezas de platería describen el universo Mapuche, la esencia de los entornos y la síntesis de las fuerzas que armonizan la vida en la *mapu*.

MONEDAS DE PLATA Y CUCHARAS DE LATÓN: ACERCA DE LA HISTORICIDAD

« Cuando veo una pieza antigua labrada a partir de una moneda de plata, veo también un pueblo que mantenía su autonomía territorial—aun en contextos de acuerdos económicos con el invasor—porque las monedas de plata jamás llegarían a un pueblo esclavizado y sometido. Cuando veo una pieza labrada sobre el latón, puedo pensar en un pueblo despojado, que ya no puede acceder al *lien*, pero también veo su resistencia. Porque aun cuando ya no contábamos con nuestras libertades y autonomías como tiempo atrás, transformábamos los objetos extranjeros de latón en piezas de orfebrería y seguíamos elaborando nuestras piezas colectivas. »⁴

La historia del Pueblo Mapuche se refleja tanto en los materiales como en sus formas, por eso cada pieza es un texto en el que se pueden leer los contextos temporales y espaciales de su producción. Cada pieza cuenta el acontecer de las relaciones que le dieron existencia.

La invasión colonial fue sin lugar a dudas un evento trágico para el Pueblo Mapuche. Sin embargo, el Pueblo Mapuche logró sostener su soberanía territorial hasta fines del siglo XIX, cuando los Estados nacionales argentino y chileno tomaron la posta colonizadora e invadieron el *Wallmapu*. Hasta entonces, el Pueblo Mapuche se logró adaptar a un contexto de permanente enfrentamiento potencial con prácticas soberanas de acuerdos, tratados, parlamentos e intercambios comerciales. Asimismo, entre sus primeras y centrales motivaciones, los colonizadores buscaban extraer metales de los territorios indígenas para, entre otros fines, acuñar monedas y acumular riquezas. Por lo tanto, la colonización—hasta las últimas décadas del 1800—no solo trajo consigo soldados y armas, sino también orfebres (y otras artes) y nuevas herramientas y técnicas, como la producción de acero.

Por eso, aun en contextos cada vez más hostiles y desfavorables para el Pueblo Mapuche, los plateros utilizaron ciertos márgenes autónomos de maniobra, no solo para seguir desarrollando su arte sino también para expandirlo. La escasez de los materiales y los procedimientos técnicos que habían utilizado hasta entonces los *retrafe*—como por ejemplo vaciar la plata líquida en pequeños moldes para hacer las piezas—hacían que cada confección fuera un proceso muy lento. Cuando conocieron las técnicas de producción que utilizaban los orfebres europeos—por ejemplo, los arcos de calar—el arte de los *retrafe* se expandió y se volvió más masivo al interior del Pueblo Mapuche. A su vez, mientras las colonias acuñaban cada vez más monedas de plata y oro, los *retrafe* aceleraban el proceso de elaboración de sus piezas, laminando y trabajando sobre esas monedas.

Fue entonces que la platería tuvo la posibilidad de plasmar y recrear las particularidades de las diferentes *lofche* (comunidad) que habitaban el extenso territorio—del océano Pacífico hasta el Atlántico, pasando por la cordillera, infinitas pampas y paisajes cambiantes de norte a sur. Desde estos distintos espacios territoriales, las personas Mapuche

tuvieron acceso a las piezas de platería y dibujaron en ellas las características de sus entornos y los sentidos colectivos de sus pertenencias territoriales. Así, por ejemplo, los *lafkenche* (comunidad del mar) inscribieron en el *lien* sus pájaros, peces y mares, mientras los *puelche* (comunidad de las pampas), sus plantas y cerros. Los *retrafe* de diferentes regiones supieron registrar esa diversidad. Desde sus territorios de pertenencia, las personas Mapuche se vincularon con determinadas fuerzas en ceremonias y sueños. El *retrafe* no solo fue convirtiendo en diseños los vínculos territoriales de cada familia y *lofmapu* (espacio territorial), sino que también profundizó la función colectiva e identitaria de su arte.

« También he tenido en mis manos piezas que ya no tienen esos sentidos territorializados, porque, con la invasión de los Estados, la gente fue arriada, prisionera, deportada para realizar trabajos esclavos en el norte... se separaron familias, muchas personas fueron asesinadas, y sobre todo, fueron desplazadas de sus territorios históricos. La escasa platería producida después de la década de 1880—generalmente reciclando el latón—también refleja esa dispersión y esa pérdida, sus diseños se tienden a homogenizar evidenciando esa desvinculación con los espacios territoriales. Hoy estamos tratando de restaurar un arte cuyo efectividad espiritual y política ha residido principalmente en esos sentidos territorializados. »⁵

Finalmente, las piezas de platería también pueden reflejar, a través de códigos colectivos, historias más personales. Como anticipamos arriba, este es el caso particular de las piezas elaboradas para el uso de *pu Zomo* (mujeres). El diseño de una pieza podría también ser la síntesis de la vida de la mujer, de su acontecer en el mundo desde la juventud hasta la adultez. Esta íntima relación con la vida de la persona es la causa de que algunas de las piezas de platería no

sean hereditarias y que se entierren con sus dueñas o dueños cuando estos dejan el plano de la *mapu*. Al despedirse de un ser querido, la familia lo sepulta con todas sus piezas personales de platería, puesto que en el *pullimapu* (tierra de los espíritus) esas piezas seguirán siendo usadas y cumpliendo la misma función de protección que tenían aquí en la *mapu*. Esto explica por qué la joyería Mapuche no puede ser entendida desde las lógicas de la herencia, la riqueza o la propiedad. Así como también explica por qué el saqueo post-campañas militares de la platería enterrada en los *eltuwe* o *chenke* (tumbas) es equivalente a sacar los propios restos. Hasta el día de hoy, esas alteraciones se consideran prácticas violentas que produjeron—y producen—daños profundos en el devenir de la persona fallecida y de sus descendientes, y desequilibrios en el *lof* y en el territorio.

RETRAFE: ACERCA DE LA AUTORÍA

« El platero pasó a la memoria Mapuche simplemente nombrado como ‘el platero o retrafe’, un lugar anónimo en las historia del pueblo, y yo creo que esto se debe a que era y es un eslabón más de una expresión profunda del arte Mapuche. Al materializar en una pieza el conocimiento colectivo, cumple la imprescindible pero anónima función de ser el último eslabón de un largo y previo intercambio de saberes. »⁶

En la sociedad Mapuche, cada *pu peñi*, *pu lamgen* (hermanos y hermanas) cumplen roles o mandatos. Estos son advertidos o sugeridos por los *kuyfikecheyem* (antepasados), quienes determinan y distribuyen las funciones de *lonko*, *machi*... y *retrafe*.

El *retrafe*—el *peñi* o la *lamgen* (hermano o hermana) que desarrolló el arte de transformar la plata—suele ser alguien que también adquirió saberes de *pewmatufe*, estos son, conocimientos para interpretar los sueños. El trabajo del

retrafe suele iniciar al escuchar atentamente el relato de un sueño que alguien—por alguna razón importante para su vida o para su *lof*—quiere materializar en una joya de plata.

Los *pewma* (sueños) deben ser descifrados a partir de un lenguaje común cuyos códigos fueron descubiertos en algún tiempo lejano por los ancestros. El *retrafe* reproduce y utiliza esos conocimientos heredados pero también colabora con el soñador o soñadora de un *pewma* para refinar, resignificar o nutrir los saberes del mundo espiritual.

« No sé cuándo empezó el código, pero un lenguaje si bien se reproduce también se actualiza y se nutre. Los *pewma* son sueños del *Wallmapu*, del territorio ancestral Mapuche. Los *pewma* siempre van a estar vinculados a una pieza, a un *trapelakucha*, a un *Sikil*, a un *runi runi* o a un *tralilonko*. Pero los *pewma* también incorporan la particularidad de la experiencia soñada, de la persona que soñó. El *retrafe* ayuda a unir lo colectivo con lo personal, con el fin último de nutrir lo colectivo. A través del arte del *retrafe*, la experiencia de la persona que sueña quedará plasmada de forma anónima en una pieza, nutriendo el mundo espiritual. »⁷

En pocas palabras, el *retrafe* es una autoridad ancestral que sabe plasmar sueños, anhelos y necesidades en un metal. Cuando alguien se acerca a conversar con un *retrafe* suele ser porque está preocupado o afectado por un determinado sueño o porque necesita protección. Un platero materializa los sentimientos de su *lof* y de su pueblo; transforma en piezas los sentimientos que transcurren en sueños o surgen como necesidades.

Por eso es que se han creado grandes *ngütram* (relatos históricos con carácter de verdad) sobre los *retrafe* en los que se destacan sus formas de ser, sus vínculos con el fuego

e, inclusive, su resguardo celoso de los secretos de su arte. La anciana Carmen Calfupan de la Lof Vuelta del Río (Chubut) contaba que antiguamente una *pillan kushe* (mujer orientadora en aspectos espirituales) quería conocer el lugar secreto donde el platero de su *lof* extraía el metal. Esta mujer realizó muchos intentos para seguir al platero cuando iba en búsqueda del *lien*, pero todos ellos fueron frustrados. Cada vez que el *retrafe* se internaba cuesta arriba en los cerros, una nube o 'cerrazón' lo cubría tanto a él como al paisaje, y desorientaba a la curiosa mujer.

Una joya Mapuche no es una artesanía porque su autoría colectiva la convierte en arte. Suceden muchas cosas, mucha historia, muchas conversaciones, antes de que se dé existencia a una pieza. El *retrafe* identifica primero la función de esa futura pieza: si se trata de responder a una necesidad de protección, a un sueño que se tuvo, a la sugerencia previa de una *machi* o al *katruwe* (cuchillo ceremonial) de un *lonko*. Podríamos decir entonces que la platería Mapuche es la síntesis de todas las necesidades colectivas y la expresión tangible de una larga y permanente conversación entre ancestros y vivientes de la *mapu*.

« Así como años atrás, en pleno proceso de invasión de nuestro territorio, los antiguos plateros continuaron elaborando piezas para enfrentar las situaciones más adversas, quienes hoy somos plateros también debemos defender y luchar por nuestro pueblo.⁸ Los *retrafe* contemporáneos nos enfrentamos a la tragedia de ver nuestro territorio ultrajado, saqueado, expropiado, por eso mientras recuperamos nuestros territorios, también recuperamos nuestro arte. Son pocos los vestigios con los que hoy contamos sobre ese conocimiento tan profundo, pero hemos

8 Mauro Millán, además de ser *retrafe*, fue uno de los principales fundadores de la Organización de Comunidades Mapuche-Tehuelche 11 de Octubre, la cual desde 1990 y a lo largo de veinte años, estuvo abocada a la recuperación de territorios y a la puesta en ejercicio de la autonomía o autodeterminación. Actualmente es el *lonko* de la Lof Pillán Mahuiza, una comunidad mapuche en territorio recuperado hace veinte años a la policía

iniciado un proceso de restauración. El pueblo Mapuche vuelve a encarnar la actitud primigenia de no banalizar la joyería y de interpretarla cosmogónicamente... Entendemos que el arte de repujar la plata tiene la finalidad de recrear ese mundo espiritual tan infinito y tan colectivo. En pleno siglo XXI nos hemos puesto como desafío recuperar territorio, para recuperar conocimiento, para recuperar nuestra ideología, filosofía y espiritualidad... la platería no es la excepción. Cada vez que *peñi* o *lamgen* hacemos grandes esfuerzos económicos para confeccionar nuestras piezas de platería, también estamos recuperando territorio ancestral. »⁹



THE EDGES OF A COLLECTIVE ART

Mauro Millán, Ana Margarita Ramos

This text brings together some philosophical reflections that emerged from a long conversation between the two authors, in which Mauro Millán shares some of his knowledge and experiences—inherited and acquired—resulting from his long practice as a *retrafe* (silversmith).

KULLEN (TEARS): ABOUT THE MATERIAL

« I once heard that the words *lien* (silver) and *küyen* (moon) are phonetically related because, for our people, there is a relationship between silver and the moon. »¹

The philosophical roots of this relationship are also conveyed through a *ngütram*, a historical account that should be understood as true:

A long time ago, the *antü* (sun) and the *küyen* (moon) lived together, but then they quarrelled and drifted apart. They felt lonely and were overcome with grief. *Antü* cried, his tears fell on the *mapu* (earth) and turned into *milla* (gold); the moon also cried, her tears fell on the *mapu* and turned into *lien*.

From then on, the spiritual world acquired a tangible and material dimension through silversmithing, because it became clear that *lien* meant protection; and over time, this *kimun* (wisdom) was collectively enhanced. As silver emanated from the moon, we learned that it had a close connection with the feminine principle and that its power primarily protected the *pu Zomo* (women). The moon defines the time and life cycles of all living beings in the *mapu*, including humans, but in particular it regulates women's cycle of fertility and time on earth. *Lien*, which is a part of the moon materialised on earth, became the physical element through which the relationship between the moon and the *mapu*'s living beings, especially women, was mediated. *Lien* protects these living beings from the *wesha newen* (forces in disharmony) and from their disruptive effects on human feelings (envy, jealousy, revenge, conflicts).

« This *ngütram* is compelling. I perceive *lien* as a benevolent *newen* (force), one that protects and enables the integration of the *che* (person) with the rest of the

1 Mauro Millán in conversation with Ana Margarita Ramos, 2021. For some, these phonetic relationships between words build a semantic field around silverwork, in which words such as *lighen* (clarity, brightness, luminosity) and *ligngen* (to be white or whiteness) could also be included. See: Bernhardt Havestadt, *Chilidugu sive Tractatus Linguae Chilensis* (Lipsia: in aedibus B.G. Teubneri, 1883)

pu newen (forces) of the territory. *Lien* is a *newen*, a natural force, in which the power of the moon and its benevolence dwell; just as, for example, the guardian spirit of water dwells in the *trayenko*, or the power of fire resides in the *chonoywe*. »²

Lien shines and dazzles because the benevolence and energy of the moon are engraved in its materiality. Its presence, sparkle and continuous vitality lie in this metal.

RÜTRAKAN (ENGRAVING ON METAL): ABOUT FORMS

« That which seems subtle, imperceptible or impalpable is manifested in a stroke, a figure, a silver relief. »³

According to the ancestral wisdom (*kimun*), *lien* is like a stone that needs to be manipulated in order for its materiality to be explored. At some point in history, the Mapuche people learned that, in order to work with it, this metal had to be fused with others, such as copper, which has always abounded in *Walmapu*. This *kimun* also includes the shared expertise on how the metal should be worked, that is to say, the art of its infinite forms.

The identification of the forms (designs) is the result of a collective process of exchange, in which experts—such as *pewmatufe* (dream interpreters), *machi* (spiritual authorities with medical knowledge), *lonko* (political and spiritual authorities)—are involved. However, those who dream also get sick, worry and seek advice, in other words, from the Mapuche society in general. Everything that happens in terms of knowledge acquisition is channelled and woven into different aspects of Mapuche life, including the art of silver-smithing. An art that brings together specific knowledge about the *newen*, the *ngen*, the spirits of the ancestors, the *che* and other living beings inhabiting the territory. The person who assumes the commitment and responsibility of engraving these *pewma* (dreams) and ideas on the *lien* is the *retrafe*.

2 Mauro Millán in conversation with Ana Margarita Ramos, 2021

3 *Ibid.*

However, this collective language of the *pewma* and the *mapu*, through which the ancestors and the regulating forces of nature (*pu newen*, *pu ngen*) express themselves, has been translated into a common code of shapes. For this reason, the greatness of a *retrafe* lies not so much in his style—although his personal touch always remains on the piece—as in his ability to speak this collective language through his designs.

The designs of Mapuche silverwork depict figures such as *pu pillan* (volcano spirits), *kuyfikecheyem* (ancestors), *lawen* (medicinal plants, especially flowers), *ishum* (birds), *winkul* (hills), *lafken* (lakes), *rewe* (ceremonial sites), *futalafken* (seas or oceans), and so on. These silver pieces describe the Mapuche universe, the essence of the landscape and the balance of forces that bring harmony to life in the *mapu*.

SILVER COINS AND BRASS SPOONS: ABOUT HISTORICITY

« When I see an ancient piece carved from a silver coin, I also see a people who maintained their territorial autonomy—even in the context of economic agreements with the invader—because silver coins would never be given to an enslaved and subjugated population. When I see a piece carved on brass, I think of a dispossessed people, who can no longer have access to *lien*, but I can also see their resistance. Because even when we no longer had our freedoms and autonomy as we did in the past, we still transformed foreign brass objects into works of jewellery and continued to make our collective pieces. »⁴

The history of the Mapuche people is reflected both in the materials and their forms, which is why each piece is a text in which the context of its production can be read, both in time and space. Each piece tells the story of the relationships that brought it into existence.

The colonial invasion was undoubtedly a tragic event for the Mapuche people. However, they managed to keep their territorial sovereignty until the end of the 19th century, when the nation-states of Argentina and Chile took over the colonising role and invaded the *Wallmapu*. Until then, the Mapuche people had managed to adapt to a context of permanent potential confrontation through sovereign practices such as agreements, treaties, parliaments and commercial transactions. At the same time, the colonisers' primary and fundamental motivation was to extract metals from Indigenous territories in order to mint coins and accumulate wealth, among other purposes. Therefore, colonisation—until the last decades of the 1800s—not only brought soldiers and weapons, but also goldsmiths (and other art experts) as well as new tools and techniques, such as steel production.

For this reason, even in increasingly hostile and unfavourable circumstances for the Mapuche people, the silversmiths still had a certain degree of autonomy, not only to continue developing their art, but also to expand it. The scarcity of materials and the technical procedures that the *retrafe* had used until then—such as pouring liquid silver into small moulds to craft the pieces—made the process very slow. When they became familiar with the production techniques used by European goldsmiths—such as the use of jeweler's saws—the art of the *retrafe* expanded and—became more widespread among the Mapuche. At the same time, as the colonies minted more and more silver and gold coins, the *retrafe* accelerated the process of making their pieces, by laminating and reworking these coins.

It was then that the art of silversmithing succeeded in shaping and recreating the distinctive characteristics of the different *lofche* (communities) that inhabited the vast territory stretching from the Pacific Ocean to the Atlantic, passing through the mountains, the infinite pampas and the ever-changing landscapes from North to South. In these different geographical spaces, the Mapuche had access to silverwork pieces and drew on them the features of their environment and the collective meanings of their territorial groupings. Hence, the *lafkenche* (sea communities), for example, engraved their birds, fish and seas on the *lien*, while the *puelche* (pampas and hill communities) depicted their plants and hills. The *retrafe* from different regions were able to capture this diversity. In the territories where they belonged, the Mapuche

related to certain forces through ceremonies and dreams. The *retrafe* not only translated the territorial ties of each family and *lofmapu* (territorial space) into designs, but also strengthened the collective and identitarian function of their art.

« I have also held in my hands pieces that no longer have those territorialised meanings because, with the invasion of the nation-states, people were uprooted, imprisoned, deported for slave labour in the North... families were separated, many people were killed, and above all, they were displaced from their historical lands. The scarce silverwork produced after the 1880s—usually recycling brass—also reflects this dispersion and loss, and its designs tend to become more homogeneous, revealing a disconnection from the territories. Today we are trying to restore a form of art whose spiritual and political significance resided mainly in those territorialised meanings. »⁵

Finally, silverwork pieces can also reflect, through collective codes, more personal stories. As mentioned above, this is the case of pieces made for the use of *pu Zomo* (women). The design of a piece could also be the synthesis of a woman's life, of her becoming in the world from youth to adulthood. This intimate relationship with the life of the person is the reason why some of the silver jewels are not inherited and are buried with their owners when they leave the *mapu* domain. When saying goodbye to a loved one, the family buries them with all their personal pieces of silverwork, since in the *pullimapu* (land of the spirits) these pieces will continue to be used and fulfil the same protective function they had here in the *mapu*. This explains why Mapuche jewellery cannot be understood in terms of inheritance, wealth or ownership. It also explains why the looting of the silver buried in the *eltuwe* or *chenke* (tombs) after military campaigns is equivalent to removing the mortal remains. To

this day, such alterations are considered violent practices that produced—and continue to produce—profound damage to the future of the deceased and their descendants, as well as imbalances in the *lof* and the land.

RETRAFE. ABOUT AUTHORSHIP

« The silversmith passed into Mapuche memory simply as ‘the silversmith or *retrafe*’, an anonymous role in the history of the people, and I believe that this is due to the fact that he was, and is, just one more link in a chain of profound expressions of Mapuche art. By materialising collective wisdom in a piece, he fulfils the essential but anonymous function of being the last link in a long chain of previous knowledge exchanges. »⁶

In Mapuche society, each *pu peñi*, *pu lamgen* (brother, sister) fulfils certain roles or mandates. These are recommended or suggested by the *kuyfikecheyem* (ancestors), who define and distribute the functions of *lonko*, *machi*... and *retrafe*.

The *retrafe*—the *peñi* or *lamgen* (brother or sister) who developed the art of transforming silver—is usually someone who has also acquired *pewmatufe* knowledge, that is, the ability to interpret dreams. The work of the *retrafe* usually begins by listening attentively to the story of a dream that someone wants to materialise in a silver jewel for some important reason related to their life or their *lof*.

The *pewma* (dreams) must be deciphered according to a common language whose codes were discovered by the ancestors long ago. The *retrafe* reproduces and uses this inherited knowledge, but also collaborates with the dreamer of a *pewma* to refine, re-signify or nourish the wisdom of the spiritual world.

« I don’t know when the code began, but a language, although it reproduces itself, is also updated and nourished.

The *pewma* are the dreams of *Wall-mapu*, the Mapuche ancestral territory. The *pewma* will always be linked to a silver piece, a *trapelakucha*, a *Sikil*, a *runi runi* or a *tralilonko*. But *pewma* also incorporate the uniqueness of the dreamed experience, of the person who dreamed. The *retrafe* helps unite the collective and individual dimensions of the community, with the ultimate purpose of nurturing the collective. Through the art of the *retrafe*, the experience of the dreamer will be anonymously shaped into a piece, nourishing the spiritual world. »⁷

In short, the *retrafe* is an ancestral authority that knows how to translate dreams, longings and needs into metal. When someone comes to talk to a *retrafe*, it is usually because they are worried or affected by a certain dream or because they need protection. A silversmith materialises the feelings of his *lof* and of his people; he transforms the feelings that arise from dreams or needs into silver works.

For this reason, great *ngütram* (truthful historical accounts) have been created about the *retrafe*, highlighting their ways of being, their connection with fire, and even their jealous protection of their art's secrets. Carmen Calfupan, an elderly woman from the *Lof Vuelta del Río* (Chubut), said that in the past a *pillan kushe* (a woman spiritual advisor) wanted to know the secret place where the silversmith of her *lof* extracted the metal. This woman tried to follow the silversmith many times when he went in search of *lien*, but all her attempts were unsuccessful. Every time the *retrafe* climbed the hills, a cloud or "cerrazón" covered him and the landscape, disorienting the curious woman.

A Mapuche jewel is not a handicraft because its collective authorship turns it into art. Many things, many stories, many conversations happen before a piece is brought into existence. The *retrafe* first identifies the function of the future piece: whether

it responds to a need for protection, to a dream that was dreamt, to the previous advice from a *machi* or to the *katruwe* (ceremonial knife) of a *lonko*. Therefore, we could say that Mapuche silverwork is the synthesis of all collective needs and the tangible expression of a long and permanent conversation between the ancestors and the living people in the *mapu*.

« As the ancient silversmiths, years ago, continued to create their art pieces to face the most adverse situations during the invasion of our land, those of us who are silversmiths today must also fight and defend our people.⁸ We contemporary *retrafe* face the tragedy of seeing our territory outraged, plundered, expropriated, so while we reclaim our lands, we also recover our art. The vestiges of this profound knowledge available to us today are few, but we have begun a process of recovery. The Mapuche people once again embody the primordial desire not to trivialise jewellery and to interpret it in a cosmogonic sense... We understand that the art of embossing silver has the purpose of recreating our infinite and collective spiritual world. In the 21st century we have set ourselves the challenge of recovering the land to reclaim our knowledge, our ideology, philosophy and spirituality... the art of silversmithing is no exception. Every time we *peñi* or *lamgen* make great economic efforts to produce our silver works, we are also recovering ancestral territory. »⁹

8 In addition to being a *retrafe*, Mauro Millán was one of the main founders of the Organización de Comunidades Mapuche-Tehuelche 11 de Octubre, which, since 1990, and for over twenty years, has been working for land recovery and autonomy or self-determination. He is currently the *lonko* of Lof Pillán Mahuiza, a Mapuche community situated in territory recovered twenty years ago from the police.

9 Mauro Millán in conversation with Margarita Ramos, 2021

BIOGRAFIE

ENRICA CAMPORESI (1985) lavora come autrice, drammaturga e operatrice didattica con particolare attenzione al multilinguismo e alle pratiche partecipative. Nella sua pratica ibrida di autodidatta, Enrica parte spesso dalla propria esperienza di vita come non madrelingua in diversi paesi per esplorare il potenziale performativo dei fraintendimenti interculturali, il formato delle testimonianze orali e la materializzazione delle parole (sottotitoli inaffidabili, disegni dal vivo, traduzioni simultanee...). Attualmente lavora a *Oertaal: oefeningen*, un monologo multilingue e un rituale partecipativo su lingua e appartenenza collettiva (coprodotto da piattaforma 0090 e Theater Rataplan, Anversa). Enrica ha conseguito un Master in Lingua, storia e letteratura araba (Università di Venezia) e attualmente sta frequentando il Master in Teatro presso l'Accademia Teatrale di Maastricht (Paesi Bassi).

LEANDRO MARTÍNEZ DEPIETRI è curatore, critico e ricercatore nel campo delle arti. Fa parte del team curatoriale della terza edizione della BIENALSUR. Nel 2021 ha curato la mostra *Después de Babel* a Buenos Aires insieme a Marina Aguerre e alla filosofa francese Barbara Cassin e precedentemente ha lavorato presso l'Art Institute di Chicago e la Pasto Galería. Nel 2020 ha pubblicato il libro *Poner blanco sobre negro, una mirada crítica sobre los discursos raciales en el arte contemporáneo argentino*, premiato nel primo Concurso de Ensayos Críticos de Arte Argentino y Latinoamericano promosso dalla Asociación Argentina de Críticos (AACAC) e dalla Fundación PROA.

ANA MARGARITA RAMOS è docente e ricercatrice presso l'Università Nazionale di Río Negro, è membro dell'Instituto de Investigación en Diversidad Cultural y Procesos de Cambio e ricercatrice del Consiglio Nazionale di Ricerca Scientifica e Tecnica, Río Negro (Argentina). Ha conseguito un dottorato e una laurea in antropologia sociale e un master in analisi del discorso presso l'Università di Buenos Aires.

È specialista in antropologia della memoria e dei processi politico-territoriali del popolo Mapuche-Tehuelche. Ha vinto il premio *Houssay Distinction Researcher Award* della Nazione Argentina (Ministero per la Scienza, la Tecnologia e l'Innovazione) e il premio di pubblicazione concesso dal Concorso Nazionale di Scienza (Università di Buenos Aires) per il libro *Los pliegues del linaje*. È autrice di numerose pubblicazioni nazionali e internazionali e attualmente dirige il gruppo GEMAS (Grupo de Memorias Alterizadas y Subordinadas, <https://gemasmemoria.com/>).

MAURO MILLÁN è nato nella città di El Maitén, provincia di Chubut, nel 1970. I suoi nonni paterni, Marin Millán e Celmira Prafil, facevano parte della comunità mapuche di Ancalao e i suoi nonni materni, Jacinto Ramirez Meli e Margarita Burgos Chanqueo, facevano parte della comunità mapuche di El Mirador nella località di Cushmanen. All'inizio degli anni novanta, crea l'Organizzazione delle comunità Mapuche e Tehuelche 11 de Octubre, per riunire le comunità e rendere visibili i loro conflitti in una provincia che fino ad allora aveva negato la presenza indigena. Con l'obiettivo di liberare/districtare la storia, questa organizzazione promuove spazi di incontro—sia nelle città sia nel mondo rurale—per condividere la memoria e ricostruire un passato di violenza e usurpazione che era stato messo a tacere. L'organizzazione ha avviato processi di recupero e difesa dei territori espropriati agli antenati mapuche dallo Stato, dai latifondisti e dalle multinazionali, o minacciati a causa di espulsioni ingiuste e progetti estrattivistici. Nel 1992 Millán denuncia pubblicamente per la prima volta la soppressione da parte del gruppo imprenditoriale Benetton dei diritti dei lavoratori mapuche e realizza il primo recupero territoriale contro le proprietà del gruppo per fare giustizia di fronte alle espropriazioni. Agli inizi del primo decennio degli anni 2000, Mauro Millán concentra la sua attività sulla creazione dei Parlamenti Autonomi del Popolo Mapuche (*trawn*), promuovendo l'autodeterminazione di queste comunità e l'alleanza solidale tra le stesse per risolverne i conflitti interni o promuovere il ritorno nei territori di appartenenza.

Nel 2007 fonda la stazione radio comunitaria Mapuche Petu Mogeleiñ nella città di El Maitén con l'obiettivo di approfondire la comunicazione tra le comunità della regione. La sua traiettoria di vita, segnata dalla militanza in difesa del suo popolo, è stata sostenuta economicamente dal lavoro autonomo come argentiere mapuche (*retrafe*), per il quale ha vinto nel 2003 il premio nazionale *Maestro Artigiano*. Nel 2017 pubblica un libro di storie e testimonianze del suo popolo intitolato *Pangui ñi Pünon. Las huellas del puma*. Attualmente è il *lonko* della comunità mapuche Pillán Mahuiza, in un territorio recuperato nel 1999 dalla sua famiglia e che, in seguito all'esproprio delle comunità mapuche negli anni trenta del secolo scorso, era passato nelle mani della polizia di frontiera e successivamente della polizia provinciale.

EDUARDO MOLINARI è artista visivo, nasce, vive e lavora a Buenos Aires, Argentina. Laureato in Arti Visive, è docente e ricercatore universitario presso il Dipartimento di Arti Visive della Universidad Nacional de las Artes (UNA) di Buenos Aires. Al centro del suo lavoro ci sono il camminare come pratica estetica, la ricerca con metodi e strumenti artistici e l'azione collettiva transdisciplinare. Il suo lavoro include il disegno, il collage, la fotografia, l'installazione, gli interventi site-specific e nello spazio pubblico, la pittura, il video, ma anche testi e pubblicazioni. Nel 2001 ha creato il progetto *Archivo Caminante* (AC), un archivio visivo in divenire che esplora la relazione tra arte, storia e territorio. Dal 2010 fa parte del collettivo La Dársena-Plataforma de Pensamiento e Interacción Artística, insieme all'artista e docente universitaria Azul Baseotto. Nel 2009 è stato artista in residenza nel Festival Internazionale di Teatro e Performance EUROKAZ, Zagabria, Croazia. Tra il 2007 e il 2008 ha realizzato residenze presso l'Akademie der Künste (Berlino) e il Weltecho Art Center (Chemnitz), Germania. Nel 2005 è stato artista in residenza presso il Centre D'Art Passerelle, Brest, Francia.

EMANUELE GUIDI è autore, curatore e direttore artistico di ar/ge kunst, Kunstverein di Bolzano (Italia) dove porta avanti

un programma di commissioni e produzioni che esplorano la relazione reciproca tra arti visive, editoria, architettura, live arts e teoria. Al centro della sua ricerca ci sono posizioni che si concentrano sulle politiche del display e sulla mostra come medium per la produzione e circolazione di saperi. È dottorando in *Practices in Curating* presso l'Università di Reading e la Zurich University of the Arts.

ELENA MAZZI (Reggio Emilia, 1984) dopo gli studi presso l'Università di Siena e lo IUAV di Venezia, ha trascorso un periodo di formazione al Royal Institute of Art (Konsthögskolan) di Stoccolma. Partendo dall'esame di territori specifici, nelle sue opere rilegge il patrimonio culturale e naturale dei luoghi intrecciando storie, fatti e fantasie trasmesse dalle comunità locali, nell'intento di suggerire possibili risoluzioni del conflitto uomo-natura-cultura. La sua metodologia di lavoro, vicina all'antropologia, privilegia un approccio olistico volto a ricucire fratture in atto nella società, che parte dall'osservazione e procede combinando saperi diversi.

Le sue opere sono state esposte in mostre personali e collettive, tra cui: Whitechapel Gallery di Londra, BOZAR di Bruxelles, Museo del Novecento di Firenze, MAGA di Gallarate, GAMeC a Bergamo, MAMbo a Bologna, AlbumArte a Roma, Sonje Art Center a Seoul, Palazzo Ducale a Urbino, Palazzo Fortuny a Venezia, Fondazione Golinelli a Bologna, Centro Pecci per l'arte contemporanea a Prato, 16° Quadriennale di Roma, GAM di Torino, 14° Biennale di Istanbul, 17° BJCEM Biennale del Mediterraneo, Fittja Pavilion durante la 14° Biennale d'Architettura di Venezia, COP17 a Durban, Istituto Italiano di Cultura a New York, Bruxelles, Stoccolma, Johannesburg e Cape Town, Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia. Ha partecipato a diversi programmi di residenza in Italia e all'estero ed è vincitrice, tra gli altri, di *Cantica21* promosso dal Ministero degli Esteri e dal Ministero della Cultura, del XVII Premio *Ermanno Casoli*, Premio *STEP Beyond*, *OnBoard*, *VISIO Young Talent Acquisition Prize*, *Eneganart*, *Borsa Illy* per Unidee—Fondazione Pistoletto,

nctm e l'arte, Premio Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Premio Lerici Foundation.

RICCARDO BOTTAZZO è un giornalista professionista di Venezia, formatosi nell'ambito dei Quotidiani dell'Espresso. Collabora con varie testate tra cui Il Manifesto. Si occupa di ambiente e di movimenti dal basso. Ha viaggiato e scritto reportage da molti luoghi del mondo in particolare dal Sud America, tra cui Argentina, Messico zapatista, Ecuador e El Salvador (dove è stato osservatore ONU alle elezioni) e dai Paesi della fascia subsahariana, come Senegal, Burkina Faso, Niger e in Gambia dove ha realizzato un video per Internazionale.

YA BASTA! ÊDÎ BESE! Nel 1995 ci siamo messi in cammino al suono della voce degli indios delle comunità zapatiste che urlavano "Ora basta", "Ya Basta". Siamo partiti da quell'esperienza, guadagnando molti compagni di viaggio ed abbiamo aggiunto "Êdi Bese!" al nostro nome, nel 2015, in onore di un'altra rivoluzione, quella del Rojava. Oggi Ya Basta! Êdi Bese! è un'associazione che porta avanti decine di progetti volti a sostenere le comunità resistenti di diversi paesi nel mondo, creando cooperazione. Tanti i confini che abbiamo varcato, tantissime le battaglie che abbiamo sostenuto, senza mai smettere di "camminare domandando". Siamo stati in Selva Lacandona con gli Zapatisti, in Amazonia con i Waurani, in Patagonia con i Mapuche, ed in Brasile con studenti, lavoratori e disoccupati; nel campo profughi di Ras Jadir e ai *Social Forum* di Tunisi, ad Istanbul e nella Palestina insanguinata ed occupata dal colonialismo di Israele. Siamo entrati nella Gaza sotto assedio e siamo arrivati a Kobane, città assediata dall'Isis dove abbiamo documentato la tenace lotta dei curdi per la loro libertà.

BIOGRAFÍAS

ENRICA CAMPORESI (1985) es autora, dramaturga y educadora. Su trabajo se centra en el plurilingüismo y en las prácticas participativas. En su práctica híbrida y autodidacta, Enrica suele partir de su propia experiencia como no nativa en diferentes países para explorar el potencial performativo de los malentendidos interculturales, el formato de los testimonios orales y la materialización de las palabras (subtítulos poco fiables, dibujos en directo, traducciones simultáneas...). Actualmente está elaborando *Oertaal: oefeningen*, un monólogo multilingüe y ritual participativo sobre la lengua y la pertenencia colectiva (coproducido por la plataforma 0090 y Theater Rataplan, Amberes). Enrica es licenciada en Lengua, Historia y Literatura Árabes (Universidad de Venecia) y actualmente cursa un máster en la Academia de Teatro de Maastricht (Países Bajos).

LEANDRO MARTÍNEZ DEPIETRI es curador, crítico e investigador en artes. Integra el Equipo Curatorial de BIENALSUR en su tercera edición. En 2021, curó la exhibición *Después de Babel* en Buenos Aires junto con Marina Aguerre y la filósofa francesa Barbara Cassin. Trabajó anteriormente en el Art Institute de Chicago y Pasto Galería. En 2020, publicó el libro *Poner blanco sobre negro*, una mirada crítica sobre los discursos raciales en el arte contemporáneo argentino, y ganó la segunda mención en el primer Concurso de Ensayos Críticos de Arte Argentino y Latinoamericano de la Asociación Argentina de Críticos (AACCA) + Fundación PROA.

ANA MARGARITA RAMOS es profesora e investigadora de la Universidad Nacional de Río Negro. Es integrante del Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos de Cambio e investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Río Negro, Argentina. Doctora y licenciada en Antropología Social y Magíster en Análisis del Discurso de la Universidad de Buenos Aires. Especialista en Antropología de la Memoria y

procesos político-territoriales del Pueblo Mapuche-Tehuelche. Ganadora del premio Premio Houssay Distinción Investigadora de la Nación Argentina (Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación) y del premio Publicación otorgado por el Concurso Nacional de Ciencia (Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología, Universidad de Buenos Aires) por el libro *Los pliegues del linaje*. Realizó numerosas publicaciones nacionales e internacionales en su área de estudio y dirige actualmente el grupo GEMAS (Grupo de Memorias Alterizadas y Subordinadas, <https://gemasmemoria.com/>).

MAURO MILLÁN nació en la localidad de El Maitén, provincia de Chubut, en 1970. Sus abuelos paternos, Marin Millán y Celmira Prafil, formaron parte de la comunidad mapuche Ancalao y sus abuelos maternos, Jacinto Ramirez Meli y Margarita Burgos Chanqueo, de la comunidad mapuche de El Mirador en Cushamen. A principios de la década de los noventa crea la Organización de Comunidades Mapuche y Tehuelche 11 de Octubre con el fin de reunir a las comunidades y visibilizar sus conflictos en una provincia que hasta entonces negaba la presencia indígena. Con la premisa de desalambrar la historia, esta organización promueve espacios de encuentro—tanto en la ciudad como en el campo—para intercambiar sus memorias y reconstruir los relatos de un pasado de violencia y de usurpación que había sido silenciado. La organización inicia entonces procesos de recuperación y de defensa de los territorios expropiados a sus antepasados por el Estado, terratenientes y empresas multinacionales o de aquellos amenazados por desalojos injustos y por proyectos extractivistas. En el año 1992 denuncia por primera vez públicamente el accionar de cercenamiento de derechos que el grupo empresarial Benetton ejerce sobre los trabajadores mapuche y lleva a cabo la primera recuperación territorial contra su latifundio para hacer justicia de ese despojo. Iniciando la primera década del 2000, Mauro Millán centra su militancia en la realización de Parlamentos Autónomos del Pueblo Mapuche (*trawn*), promoviendo

la autodeterminación de las comunidades Mapuche y la alianza solidaria entre las mismas para afrontar sus conflictos o para retornar a sus territorios. En el año 2007 funda la radio comunitaria mapuche Petu Mogeleiñ en la localidad de El Maitén con el propósito de profundizar la comunicación entre las comunidades de la región. Su trayectoria de vida signada por la militancia en defensa de su Pueblo fue sostenida económicamente por su trabajo autónomo como platero mapuche (*retrafe*), ganando en el año 2003 el premio nacional Maestro Artesano por sus producciones. En el 2017 publica un libro de relatos y testimonios de su pueblo titulado *Pangui ñi Pünon. Las huellas del puma*. Actualmente es el *lonko* de la comunidad Mapuche Pillán Mahuiza, en un territorio recuperado en 1999 por su familia y que, producto del despojo de las comunidades mapuche en los años treinta, había estado en manos de la policía fronteriza y luego de la policía de la provincia.

EDUARDO MOLINARI es artista visual. Nació, vive y trabaja en Buenos Aires, Argentina. Licenciado en Artes Visuales. Docente de grado, posgrado e Investigador del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) en Buenos Aires. El caminar como práctica estética, la investigación con métodos y herramientas artísticas y el accionar transdisciplinario colectivo están en el centro de su labor. Su obra se compone de dibujo, collage, fotografía, instalación, intervención en el espacio público y sitios específicos, pintura, film, textos y publicaciones. En 2001 crea el Archivo Caminante (AC), archivo visual en progreso que indaga las relaciones entre arte, historia y territorio. Desde 2010 integra junto a la artista y docente universitaria Azul Blaseotto el colectivo La Dársena_Plataforma de Pensamiento e Interacción Artística. En 2009 fue artista en residencia del Festival Internacional de Teatro y Performance EUROKAZ, Zagreb, Croacia. Entre 2007 y 2008 fue artista en residencia en la Akademie der Künste (Berlín) y en Weltecho Art Center (Chemnitz), Alemania. En 2005 fue artista en residencia del Centre D'Art Passerelle, Brest, Francia.

EMANUELE GUIDI es escritor, comisario y director artístico de ar/ge kunst, Kunstverein de Bolzano (Italia), donde dirige un programa de comisariado y producción que explora la relación mutua entre artes visuales y actividad editorial, arquitectura, artes escénicas y teoría. Su investigación se centra en las políticas de exhibición y realización de exposiciones en cuanto prácticas orientadas a la producción y circulación del conocimiento. Es doctorando en el programa de Prácticas de Comisariado en la University of Reading y en la Zurich University of the Arts.

ELENA MAZZI (Reggio Emilia, 1984), tras formarse en la Universidad de Siena y en el IUAV de Venecia, estudió en el Royal Institute of Art (Konsthögskolan) de Estocolmo. Partiendo del análisis de territorios concretos, reinterpreta en sus obras el patrimonio cultural y natural de los lugares, entrelazando historias, hechos y fantasías transmitidas por las comunidades locales, con la intención de sugerir posibles soluciones al conflicto ser humano-naturaleza-cultura. Su metodología de trabajo, cercana a la de la antropología, apuesta por un enfoque holístico orientado a reparar las fracturas de la sociedad, y que parte de la observación para favorecer la combinación de diferentes conocimientos. Sus obras se han mostrado en exposiciones individuales y colectivas realizadas en espacios institucionales como: Whitechapel Gallery en Londres, BOZAR en Bruselas, Museo del Novecento en Florencia, MAGA en Gallarate, GAMeC en Bérgamo, MAMbo en Bolonia, AlbumArte en Roma, Sonje Art Center en Seúl, Palazzo Ducale en Urbino, Palazzo Fortuny en Venecia, Fundación Golinelli en Bolonia, Centro Pecci de Arte Contemporáneo en Prato, 16^a Quadrienal de Roma, GAM de Turín, 14^a Bienal de Estambul, 17^a Bienal del Mediterráneo BJCEM, Pabellón de Fittja durante la 14^a Bienal de Arquitectura de Venecia, COP17 de Durban, Instituto Cultural Italiano de Nueva York, Bruselas, Estocolmo, Johannesburgo y Ciudad del Cabo, Fondazione Bevilacqua La Masa de Venecia. Ha participado en varios programas de residencia en Italia y en el extranjero y es ganadora, entre otros, del *premio Cantica21*

promovido por el Ministerio italiano de Asuntos Exteriores y el Ministerio de Cultura, el XVII Premio *Ermanno Casoli*, el Premio *STEP Beyond*, Premio *OnBoard*, Premio *VISIO* de Adquisición de Jóvenes Talentos, Premio *Eneganart*, la beca *Illy* para UNIDEE (Fondazione Pistoletto), *nctm* y arte, Premio de la *Fondazione Sandretto Re Rebaudengo*, Premio de la *Lerici Foundation*.

RICCARDO BOTTAZZO es periodista profesional. Nacido en Venecia (Italia), se ha formado en los periódicos del grupo *L'Espresso*. Colabora con varios periódicos, entre ellos, *Il Manifesto*. Su trabajo se centra en cuestiones relacionadas con el medio ambiente y los movimientos de base. Ha viajado y escrito reportajes desde muchos lugares del mundo, en particular desde países de América del Sur, como Argentina, el México zapatista, Ecuador y El Salvador (donde fue observador electoral de la ONU), y desde países subsaharianos como Senegal, Burkina Faso, Níger y Gambia, donde realizó un vídeo reportaje para la revista *Internazionale*.

¡YA BASTA! ÊDÎ BESE! en 1995, nos pusimos en marcha al son de las voces de los indios de las comunidades zapatistas que gritaban "¡Ya basta!". A partir de esa experiencia, ganamos muchos compañeros de viaje y añadimos "Êdî Bese!" a nuestro nombre, en 2015, en honor a otra revolución, la de Rojava.

Hoy ¡Ya Basta! Êdî Bese! es una asociación que lleva a cabo decenas de proyectos destinados a apoyar a las comunidades resistentes en diferentes países del mundo, creando cooperación. Hemos cruzado muchas fronteras, hemos apoyado muchas batallas, sin dejar de "preguntar caminando". Hemos estado en la Selva Lacandona con los zapatistas, en la Amazonia con los waorani, en la Patagonia con los mapuche y en Brasil con estudiantes, trabajadores y desempleados; en el campo de refugiados de Ras Jadir y en el Foro Social de Túnez, en Estambul, y en Palestina, un territorio ensangrentado y ocupado por el colonialismo israelí. Entramos en Gaza en estado de sitio y llegamos a

Kobane, una ciudad sitiada por el Isis donde documentamos la tenaz lucha de los kurdos por su libertad.

BIOGRAPHIES

ENRICA CAMPORESI (1985) is an author, playwright and educator, with a focus on multilingual and participatory practices. In her hybrid self-taught practice, Enrica often draws on her own life experience as a non-native speaker in different countries to explore the performative potential of intercultural misunderstandings, the format of oral testimonies and the materialisation of words (inaccurate subtitles, live drawings, simultaneous translations...). She is currently working on *Oertaal: oefeningen*, a multilingual monologue and participatory ritual about language and collective belonging (co-produced by platform 0090 and Theater Rataplan, Antwerp). Enrica holds a Master's degree in Arabic Language, History and Literature (University of Venice) and is currently attending a Master's degree in Theatre at the Theatre Academy in Maastricht (The Netherlands).

LEANDRO MARTÍNEZ DEPIETRI is a curator, critic and researcher in the field of visual arts, Leandro is a member of the curatorial team of the third edition of BIENALSUR. In 2021, he curated the exhibition *Después de Babel* in Buenos Aires together with Marina Aguerre and French philosopher, Barbara Cassin. He previously worked at the Art Institute of Chicago and at Pasto Galería. In 2020, he published the book *Poner blanco sobre negro, una mirada crítica sobre los discursos raciales en el arte contemporáneo argentino*, and received a mention in the first edition of the Critical Essay Contest on Argentinian and Latin American Art organized by the Argentinian Critics' Association (AACA) and Fundación PROA.

ANA MARGARITA RAMOS is a professor and researcher at Universidad Nacional de Río Negro, member of Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos de Cambio and researcher at Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Río Negro, Argentina. She holds a PhD and a BA in Social Anthropology as well as a Master's degree in Discourse

Analysis from the University of Buenos Aires. Specialised in Anthropology of Memory and political-territorial processes of the Mapuche-Tehuelche People, she received the Houssay prize (Distinción Investigadora de la Nación Argentina) awarded by the Ministry of Science, Technology and Innovation. Her book *Los pliegues del linaje* also received the Concurso Nacional de Ciencia Publication prize (Ministry of Education, Science and Technology, University of Buenos Aires). She is the author of numerous national and international publications in her field of study and currently directs the GEMAS group (Grupo de Memorias Alterizadas y Subordinadas, <https://gemasmemoria.com/>).

MAURO MILLÁN was born in the town of El Maitén, in the province of Chubut, in 1970. His paternal grandparents, Marín Millán and Celmira Prafil, were part of the Mapuche Ancalao community, and his maternal grandparents, Jacinto Ramírez Meli and Margarita Burgos Chanqueo, were part of the Mapuche community of El Mirador in Cushamen. In the early 1990s, he created the Mapuche and Tehuelche Communities Organisation 11 de Octubre with the aim of bringing together the communities and making their problems visible in a province that until then had denied the presence of Indigenous peoples. With the premise of disentangling history, this organisation promotes the creation of meeting places—both in the city and in the countryside—to exchange memories and reconstruct the stories of a past marked by violence and usurpation that has long been silenced. The organisation also initiates processes of recovery and defence of the lands expropriated from the Mapuche ancestors by the state, by landowners and multinational companies, or of those threatened by unjust evictions and extractivist projects. In 1992 Millán publicly denounced for the first time how the Benetton business group was curtailing the Mapuche workers' rights and carried out the first land reclamation against this large estate in order to seek justice for this dispossession. At the beginning of the 2000s, Mauro Millán focused his activism on the creation of the Autonomous Parliaments of

the Mapuche People (*trawn*), promoting the self-determination of the Mapuche communities and the solidarity alliance among them in order to confront their conflicts or return to their territories. In 2007 he founded the Mapuche community radio station *Petu Mogeleiñ* in the town of El Maitén with the aim of strengthening communication between the region's communities. His life career, marked by activism in defence of his people, was economically sustained by his independent work as a Mapuche silversmith (*retrafe*). In 2003 he won the national Master Artisan award for his productions. In 2017 he published a book of stories and testimonies of his people entitled *Pangui ñi Pūnon. Las huellas del puma*. Currently he is the *lonko* of the Mapuche community Pillán Mahuiza, in a territory recovered in 1999 by his family and which, as a result of the dispossession suffered by the Mapuche communities in the 1930s, had fallen into the hands of the border police and later of the provincial police.

EDUARDO MOLINARI is a visual artist. He was born in Buenos Aires, Argentina, where he lives and works. With a degree in Visual Arts, he is a lecturer and researcher at the Department of Visual Arts of Universidad Nacional de las Artes (UNA) in Buenos Aires. His work is centred on walking as an aesthetic practice, art-based research and collective transdisciplinary action. His work includes drawing, collage, photography, installation, public space and site-specific interventions, painting, film, texts and publications. In 2001 he created *Archivo Caminante (AC)*, a visual archive in progress that explores the relationship between art, history and territory. Since 2010, together with artist and university lecturer, Azul Baseotto, he has participated in the collective *La Dársena—Plataforma de Pensamiento e Interacción Artística*. In 2009 he was artist-in-residence at the International Theatre and Performance Festival EUROKAZ in Zagreb, Croatia. Between 2007 and 2008 he participated in residency programmes at Akademie der Künste (Berlin) and Weltecho Art Center (Chemnitz), Germany. In 2005 he was artist-in-residence at the Centre D'Art Passerelle in Brest, France.

EMANUELE GUIDI is a writer, curator and artistic director at ar/ge kunst, Kunstverein of Bolzano Italy, where he carries on a program of commissions and productions, exploring the mutual relationship between visual art and publishing, architecture, live arts and theory. Central to this research are positions that focus on the politics of display and exhibition-making as practice for knowledge production and circulation. He is PhD candidate in Practice in Curating at the University of Reading & Zurich University of the Arts.

ELENA MAZZI (Reggio Emilia, 1984) studied at the University of Siena and the Università Iuav di Venezia (IUAV) in Venice, after which she trained at the Royal Institute of Art (Kungliga Konsthögskolan) in Stockholm. Starting from the examination of specific territories, in her works, she reinterprets the cultural and natural heritage of places, interweaving stories, facts and fantasies handed down by local communities in order to suggest possible resolutions to the man-nature-culture conflict. Her somewhat anthropological working method favours a holistic approach aimed at repairing the rifts that occur in society. She begins the work with observation and proceeds by combining various areas of knowledge. Her works have been exhibited in solo and group exhibitions, including Whitechapel Gallery in London, BOZAR in Brussels, Museo Novecento in Florence, MAGA in Gallarate, GAMeC in Bergamo, MAMbo in Bologna, AlbumArte in Rome, Art Sonje Center in Seoul, Palazzo Ducale in Urbino, Palazzo Fortuny in Venice, Fondazione Golinelli in Bologna, Center for Contemporary Art Luigi Pecci in Prato, The 16th Art Quadrennial in Rome, GAM in Turin, the 14th Istanbul Biennial, the 17th BJCEM Mediterranean Biennial, Fittja Pavilion during the 14th Venice Biennale of Architecture, COP17 in Durban, the Italian Cultural Institute in New York, Brussels, Stockholm, Johannesburg and Cape Town, and the Bevilacqua La Masa Foundation in Venice. She attended different residency programs in Italy and abroad and is the winner, among others, of *Cantica21*, promoted by the Foreign Ministry and the Ministry of Culture, the XVII *Ermanno Casoli Prize*, the *STEP Beyond Prize*,

the *OnBoard Prize*, the *VISIO Young Talent Acquisition Prize*, the *Eneganart Prize*, the *Illy scholarship for UNIDEE*—the Pistoletto Foundation, *nctm e l'arte Prize*, the *Sandretto Re Rebaudengo Foundation Prize*, and the *Lerici Foundation Prize*.

RICCARDO BOTTAZZO is a professional journalist based in Venice, Italy, trained at L'Espresso group newspapers. He collaborates with various papers including *Il Manifesto*. His work focuses on the environment and grassroots movements. He has travelled and written reports from many places in the world, especially from Latin America, including Argentina, Zapatista Mexico, Ecuador and El Salvador (where he was a UN election observer). He has also reported from sub-Saharan countries such as Senegal, Burkina Faso, Niger and Gambia, where he produced a video report for the journal *Internazionale*.

YA BASTA! ÊDÎ BESE! in 1995 we set out to listen to the voices of the Zapatista indios shouting "Enough is enough! Ya Basta!". We built on that experience, gaining many fellow travellers and added "Êdî Bese!" to our name in 2015 to honour another revolution, that of the Rojava.

Today Ya Basta! Êdî Bese! is an association that carries out dozens of projects aimed at supporting resistant communities in different countries around the world, creating cooperation. We have crossed many borders and supported many battles, without ever ceasing to "walk on and ask questions". We have been in the Lacandon Jungle with the Zapatistas, in the Amazon with the Waorani, in Patagonia with the Mapuche, and in Brazil with students, workers and the unemployed. We have worked in the Ras Jadir refugee camp and at the Social Forum in Tunis, in Istanbul and in Palestine, a bleeding territory occupied by Israeli colonialism. We entered Gaza under siege and arrived in Kobane, a city besieged by ISIS, where we documented the tenacious struggle of the Kurds for their freedom.

SILVER RIGHTS

A PROJECT BY Elena Mazzi
IN DIALOGUE WITH Mauro Millán, Eduardo Molinari

CURATED BY Emanuele Guidi

PROMOTED BY ar/ge kunst, Bolzano

EXHIBITION DESIGN Studio GISTO (Alessandro Mason)

DRAMATURGY AND SCRIPT
Enrica Camporesi, Elena Mazzi, Eduardo Molinari

AUDIO RECORDING AND EDITING Radio Papesse

VOICES Lorenzo Adorni, Maddalena Amorini,
Angela Burico, Fabio Facchin, Nicola Giorgio, Carola Haupt,
Sara Lazzaro, Cristiano Magi

EXECUTIVE PRODUCER/ADMINISTRATION Verena Rastner

PRODUCTION ASSISTANTS Lorraine Green, Bianca Corsini

EXHIBITION AT AR/GE KUNST

Public Program: BAU

Production: Stefano Riba

Graphic design: Ada Keller

Communication: Federica Telch

CULTURAL PARTNERS

Södertälje Konsthall
Director: Joanna Sandell

Istituto Italiano di Cultura di Stoccolma
Director: Maria Sica

Istituto Italiano di Cultura di Buenos Aires
Director: Donatella Cannova

BIENALSUR
Director: Diana Wechsler
Curatorial team: Marina Aguerre, Leandro Martínez Depietri,
Florencia Qualin

Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea
Director: Carolyn Christov-Bakargiev
Chief Curator and Curator of Collections: Marcella Beccaria

CAA Contemporary Art Archipelago
Director: Taru Elfving

PROJECT SUPPORTED BY

italianCouncil
Bringing our Contemporary Art to the World



Direzione Generale
Creatività Contemporanea

PROMOTED BY

ar/ge kunst

PARTNERS



**Södertälje
Konsthall**



B I E Bienal Internacional
N A L de Arte Contemporáneo
S U R de América del Sur

CAA Contemporary
Art
Archipelago

AR/GE KUNST IS SUPPORTED BY



Dr'Schär

EDITED BY Elena Mazzi, Emanuele Guidi

TEXTS

Leandro Martínez Depietri, Riccardo Bottazzo, Enrica Camporesi, Emanuele Guidi, Elena Mazzi, Mauro Millán, Eduardo Molinari, Ana Margarita Ramos, Ya Basta! Êdi Bese!

TRANSLATIONS Chiara Sgaramella

PROOFREADING Rosalyn D'Mello, Michela Lupieri, Chiara Sgaramella

PHOTO CREDITS

Elena Mazzi, *Archivo Caminante*, Chino Leiva, Tiberio Sorvillo, Eduardo Molinari, Elia Zaramella

GRAPHIC DESIGN Archive Appendix

FONTS Futura, Fugue, Neutral

PAPER Munken Print

PRINTING Bianca & Volta Truccazzano Italy

PUBLISHED BY Archive Books, ar/ge kunst

ORDERS Archive Books Reinickendorfer Straße 17
13347 Berlin orders@archivebooks.org

All images rights reserved

© 2021 the authors for their texts, the artists for their contributions
Archive Books

Every effort has been made to trace copyright holders and to obtain their permission for the use of copyright material. The publisher apologizes for any errors or omissions in the above list and would be grateful if notified of any corrections that should be incorporated in future reprints or editions of this book. To reproduce the material published here please contact directly the authors or copyright owner for permission

ISBN 978-3-948212-35-3

First edition 2021

SPECIAL THANKS Benedetta Casini, Eleonora Castagna, Sergio Cei, Gabriel Villalba Colipi, Alessandra Donati, General Consulate of Italy in Bahia Blanca, General Consulate of Italy in Buenos Aires, Ya Basta! Êdi Bese!, Mapuche communities Lago Rosario, Pu Lof Cushamen, Pillán Mahuiza, Vuelta del Rio, Caño, Lafken Winkul Mapu, Lof Kurache, Bertrand Jacobberger and Christopher Crimes [N.A!] Project, Dora Pentimalli, Matteo Piccioni, Rosario Sorbello.

Supported by Italian Council (7th Edition, 2019) program to promote Italian contemporary art in the world by the Directorate-General for Contemporary Creativity of the Italian Ministry of Culture