



TUKULPANIEIÑ

MAPU MEW

Memorias de y con el territorio

- [SOBRE LA EXPOSICIÓN](#)
- [MATERIAL DOCENTE](#)
- [VER EXPOSICIÓN](#)
- [CRÉDITOS](#)

EXPOSICIÓN VIRTUAL



COLECCIÓN
EDUCACIÓN
ARTÍSTICA



TUKULPANIEIÑ

MAPU MEW

Memorias de y con el territorio



- [SOBRE LA EXPOSICIÓN](#)
- [MATERIAL DOCENTE](#)
- [VER EXPOSICIÓN](#)
- [CRÉDITOS](#)

SOBRE LA EXPOSICIÓN

Esta exposición surge con el propósito de poner a disposición de escuelas y liceos obras de artistas indígenas pertenecientes a colecciones públicas. El objetivo es que los y las docentes puedan acceder a este patrimonio y, a su vez, diseñar propuestas para promover una enseñanza de las artes que valore lo local y visibilice la diversidad cultural, avanzando hacia una educación artística contemporánea, intercultural e inclusiva. La exposición se acompaña de un material docente y una propuesta de propuesta de mediación lúdica *Awkantun Nüttramkayal*: el juego de la conversación, que invita a reflexionar y crear en relación al arte contemporáneo y el pueblo Mapuche, trabajando bajo la lógica de colectivos artísticos.



TUKULPANIEIÑ

MAPU MEW

Memorias de y con el territorio



- [SOBRE LA EXPOSICIÓN](#)
- [MATERIAL DOCENTE](#)
- [VER EXPOSICIÓN](#)
- [CRÉDITOS](#)

MATERIAL DOCENTE

El presente material didáctico surge con el propósito de poner a disposición de escuelas y liceos obras de artistas indígenas pertenecientes a colecciones públicas. Con esto se busca que los y las docentes puedan acceder a este valioso patrimonio y, a su vez, puedan diseñar propuestas para promover una enseñanza de las artes que valore lo local y visibilice la diversidad cultural, avanzando hacia una educación artística contemporánea, intercultural e inclusiva.

[DESCARGAR MATERIAL DOCENTE](#)

Awkantun Nütxamkayal: el juego de la conversación, es una propuesta de mediación artística lúdica que invita a reflexionar sobre las obras de la curatoría, trabajando bajo la lógica de colectivos artísticos. Su objetivo es ser un apoyo para docentes de la asignatura de Artes Visuales en pos de abordar temas relacionados con educación artística, intercultural y arte contemporáneo. Este uso en aula puede ampliarse a otras asignaturas, e inclusive a otros contextos de educación no formal, como espacios culturales, salas de arte y centros comunitarios, entre otros espacios.

[DESCARGAR KIT DE JUEGO](#)



TUKULPANI EIÑ MAPU MEW

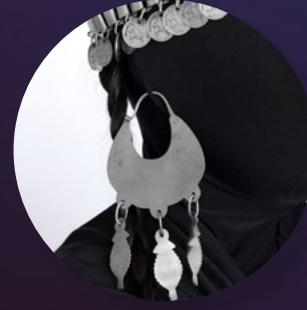
Memorias de y con el territorio



Creador de la vida
Santos Chávez



Kalül trawün
Francisco Huichaqueo Pérez



Mi cuerpo es un museo
Paula Baeza Pailamilla



Foyentu
Juan Treuquemil Herrera



Kimtun
Andrea Quintullanca



Karü Rüpü
Marcela Huitraqueo



Territorio en silencio, la vida que se manifiesta
Patricia Pichun



**Archivo Azul: Carbullanca/
Kallfüllanka**
Daniela Carbullanca



Bajo sospecha
Bernardo Oyarzún



Welu kumlipe
Seba Calfuqueo Aliste



Piwke
María Moreno Rayman



Wudufe metawe
Lorena Lemunguier



Chewkelaf
Demecio Imío

- SOBRE LA EXPOSICIÓN
- MATERIAL DOCENTE
- VER EXPOSICIÓN
- CRÉDITOS



Creador de la vida

Artista: Santos Chávez Alister Carinao

Colección: Museo Nacional de Bellas Artes

Año: 1967

Nº de registro: 2-653

Técnica / material: Xilografía-papel



Creador de la vida

Esta xilografía refleja una característica particular del estilo del autor, que se plasma en los contrastes recurrentes a partir del uso de colores blanco, negro y rojo, los que otorgan trazos distinguibles para delinear fenotípicamente a las figuras que representa. Esta obra expone dos figuras: arriba, se logra apreciar un círculo que desprende rayos y que está dividido en dos segmentos (de color blanco y rojo) que forman una cara para representar al sol y, en el plano inferior, una planta compuesta de ocho pétalos cuyas nervaduras son de color blanco en contraste con el fondo negro.

Creador de la vida presenta una relación indisoluble de reciprocidad permanente del territorio, como una totalidad y diversidad. Pensar el *antü* (Sol y día, en mapuzugun) y el *lawen* (remedios) como elementos interrelacionados que dependen el uno del otro, constituye una característica clave de cómo plantear el equilibrio y el entendimiento sobre el espacio y el entorno. La sensibilidad y la técnica con que Santos Chávez figura ambos elementos que están presentes en la obra, también exhibe una propuesta marcada de diferencia cultural que, actualmente, y considerando la fecha de realización de este trabajo (1967), adquiere un cariz descolonizador, ya que los referentes figurativos que convoca y, además, el título que define la obra, nos hablan de una alternativa a contrapelo, o en vía paralela, al relato cristiano de la creación.

Para Chávez, quien crea la vida y marca el territorio con su presencia, es el Sol. Esta personificación del *antü*, marcada por los rasgos acentuados de sus ojos, es una forma de ver y vernos en esa propuesta de agentes que conforman y dan vida. El artista siempre mantuvo un relato a partir de las búsquedas nostálgicas que el territorio de origen le marcaban y que, a lo largo de toda su obra, logró materializar, hallando en su niñez un espacio y una decisión para reivindicar dicha pertenencia. En ese sentido, y como parte de una característica clave del arte mapuche contemporáneo, la enunciación y la búsqueda se plantean aquí como una estrategia o método determinante y conducente a la elaboración de un espacio y de un territorio que se construye artísticamente desde códigos y estéticas mapuche.

SANTOS CHÁVEZ ALISTER VÁSQUEZ CARINAO

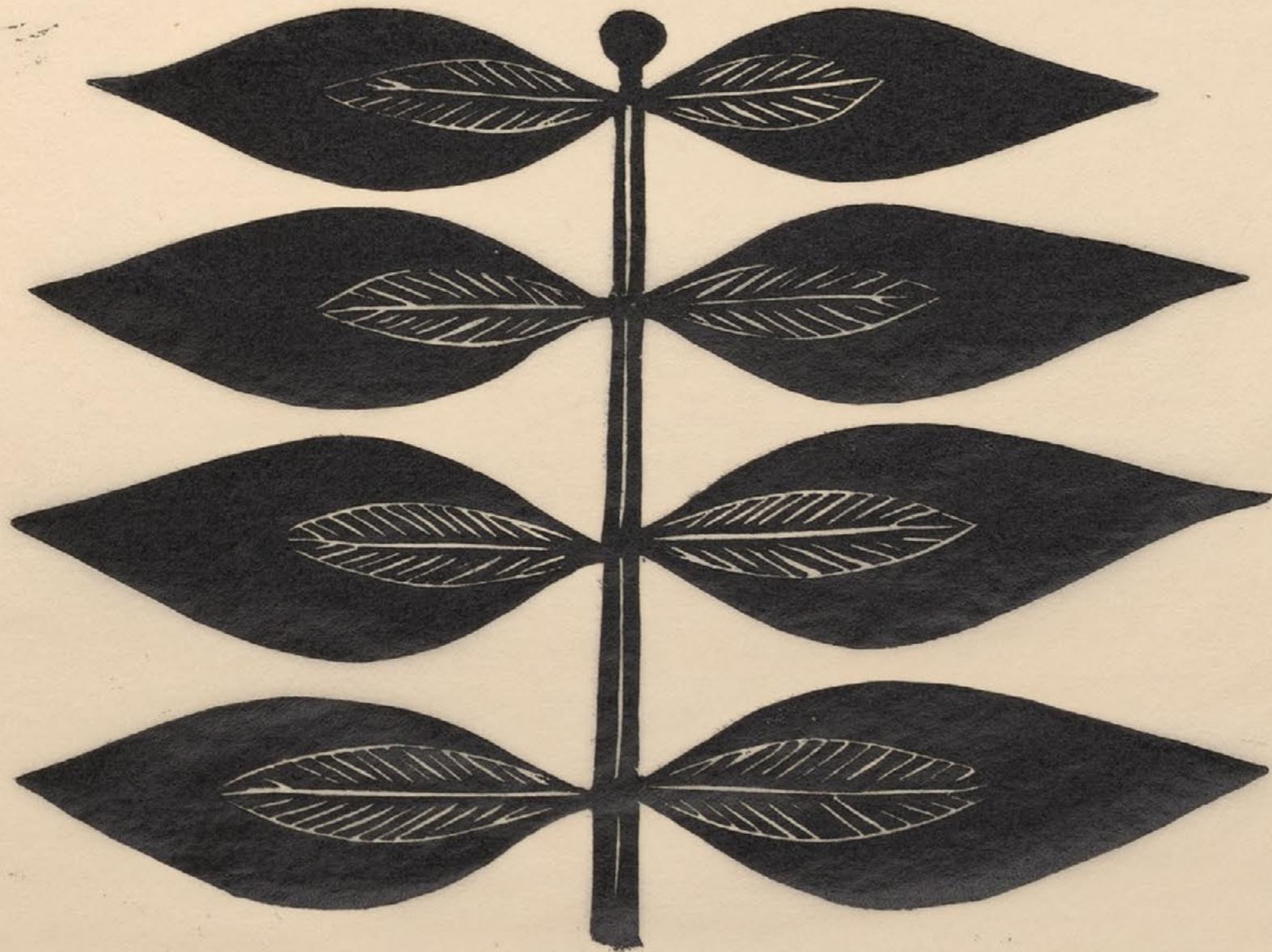
Artista y grabador, nació en 1934 en la comunidad mapuche de Canihual en la Región del Biobío y falleció en 2001 en Viña del Mar. Creció inmerso en un contexto rural y su infancia estuvo marcada por la muerte de su padre, cuando tenía 7 años, y la de su madre, a los 12. De ahí que debió trabajar en labores de campo y fue pastor de cabras. Ingresó a los cursos de pintura de la Sociedad de Bellas Artes de Concepción en 1958. En ese ámbito conoció a Tole Peralta, Julio Escámez, Gregorio de la Fuente y Jorge González Camarena.

En 1961 se trasladó a Santiago e ingresó al Taller 99, invitado por Nemesio Antúnez, con quien cultivó una enorme amistad. Fue ayudante de Delia del Carril y compañero de Eduardo Vilches, Pedro Millar, Teresa Gazitúa, Dinora Doudtchitzky y Jaime Cruz. Con el tiempo, Santos Chávez se convirtió en un artista especializado en las técnicas de litografía, aguafuerte, punta seca y xilografía.

En el Salón Oficial de 1966 le fue otorgado el premio Andrés Bello, distinción que le permitió viajar a México y participar en el taller de Fray Servando. Posteriormente, viajó a Estados Unidos donde realizó estudios en el Centro de Arte Gráfico Pratt de Nueva York y en el Instituto de Arte de Chicago. Más tarde siguió trabajando en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile.

Marchó voluntariamente al exilio en 1977, y luego de distintos periplos, se radicó en la República Democrática Alemana y fue incluido como miembro de la Asociación Nacional de Artistas en ese país. Regresó a Chile en 1994. Recibió el Premio Altazor de las Artes Nacionales en el 2000. Durante su trayectoria realizó más de cuarenta exposiciones individuales, tanto en Chile como el extranjero. Falleció en 2001.





Xilografía creador de la vida

Santos Lhuiz 67





Kalül trawün

Artista: Francisco Huichaqueo Pérez

Colección: Centro de Documentación de las Artes Visuales

Año: 2012

Nº de registro: EC COLAVI 702.81 H899 2012 C.1

Técnica / material: Producción audiovisual en formato documental

Duración: 00:50:07

Video disponible en vimeo.com





Kalül trawün

Producción audiovisual dirigida por Francisco Huichaqueo, creada a partir de la serie de instalaciones propuestas para la exposición homónima, llevada a cabo en la Galería Bellas Artes del Museo Nacional de Bellas Artes, ubicada en el Mall Plaza.

Durante ocho días de rodaje, en colaboración con los poetas David Aníñir (y familia), Rodrigo Contreras y el artista visual Bernardo Oyarzún, se realizaron distintas improvisaciones y performances a partir de la muestra y de las instalaciones que dispuso el artista para la exhibición, resultando de estas acciones un mediodmetraje subdividido en cinco movimientos. La obra fue estrenada en Imagine Native, Festival Internacional de Cine Nativo de Toronto en 2012, año en que se presentó también en la Galería Bellas Artes, y posteriormente se exhibió en Toulouse-Francia, en el Festival de Cine Latino de 2013.

Kalül trawün (Reunión del cuerpo) se plantea en distintos registros: primero, como una exhibición en formato de instalación, donde se señalan los nombres de los presos políticos mapuche, escritos mediante la técnica de telar. Simultáneamente, hojas de eucaliptus singularizan a las empresas que mantienen conflictos con comunidades. Asimismo, la obra concibe un espacio donde se instalaron piscinas teñidas de color rojo. Además, está la presencia de un conjunto de personas situadas entre alambres de púas como cita y crítica a las experiencias terribles de traslado forzado de población mapuche hacia los zoológicos humanos a finales del siglo XIX. En segundo lugar, todos estos elementos se transforman en un set de grabación donde se registra un mediodmetraje. Así, la obra se constituye como espacio y escenografía.

La obra problematiza e interpela las consecuencias y diversas aristas implicadas en la defensa del territorio. Desde los años noventa del siglo pasado, la represión hacia el pueblo mapuche se profundizó tras las distintas movili-

1 Desde el punto de vista de las comunidades movilizadas, se criticó el término “conflicto mapuche”, puesto que no daba cuenta de los actores involucrados en esta problemática, ya que no solo correspondían a personas mapuche.

zaciones que mantuvieron las comunidades por la recuperación de sus tierras. Fernando Pairican, entre otros autores, denominó este proceso “vía por la autonomía” en pos de suprimir el mal empleado término “conflicto mapuche”¹.

Estos hechos desencadenaron una serie de reflexiones que abordan esta problemática y que luego se tradujeron también en propuestas artísticas. Tal es el caso de esta obra que sitúa el estatuto del cuerpo como un recurso a partir del cual es posible pensar estos territorios en tensión a través de diversas acciones.

Kalül trawün se articula desde distintos gestos directos que hacen referencia a la represión vivida por las comunidades. Por ejemplo, la instalación de un contenedor color rojo emula heridas, así como también la presentación de los nombres de los comuneros –por entonces detenidos y en huelga de hambre–, elaborados a partir de hojas de eucaliptus. Ambos elementos son reflejo del conflicto surgido entre las personas, sus cuerpos y el “material” de la industria extractivista asentada en territorio mapuche.

Además, los espacios cercados con alambres de púas, en donde se ubicaban las personas mapuche participantes, evocan el fatídico pasado de los zoológicos humanos². Estas referencias contrastan con el paisaje sonoro de la instalación y de las escenas de filmación, donde es posible ver a personas tocando instrumentos mapuche tradicionales y bailando distintas danzas mapuche, como un gesto de resistencia frente a lo que acontecía en el contexto nacional, activando la obra a través del canto y el baile.

2 Este término alude a aquellas grotescas exhibiciones de personas indígenas provenientes de distintas partes del mundo. Fueron creadas al alero de grandes ferias comerciales internacionales que se realizaban en Europa durante fines del siglo XIX y comienzos del XX, con el fin de que los visitantes pudiesen vislumbrar la vida “primitiva” y así sentir que habían “viajado” a lugares desconocidos. El término también da cuenta de una actitud de supremacía cultural. En París, por ejemplo, en el *Jardin d’Acclimatation*, fueron exhibidas personas kawésqar y mapuche, llevadas hasta Europa tras ser secuestradas desde Chile.





En palabras del artista:

La exposición la planteé como una estrategia visual fácil de digerir. Justamente esa era la idea. Transmitir mensajes claros a personas totalmente alejadas de su procedencia y origen, haciendo que la gente se sintiera autointerpelada y abandonara la negación, reflexionando por un instante su procedencia indígena.

Estas características de la obra permiten ahondar críticamente en el espacio y el territorio como una instancia de disputas, y en ese entredicho, es también el cuerpo el que reclama un ejercicio y un lugar demarcado desde una enunciación mapuche. Cuerpos y territorios exigidos al límite, tanto por la sobrevivencia que mantienen frente a la represión, como también porque son los cuerpos presentes, en su performatividad, los que transparentan y rememoran dicha resistencia, tanto por el emplazamiento en donde se hizo la instalación y las acciones –la galería, que dependía del Museo Nacional de Bellas Artes, estaba situada dentro de un mall, y la obra se realizó en época navideña–, como también por el lugar que reclaman estas mismas performances en el espacio y en el discurso, incluso, en la historia.

FRANCISCO HUICHAQUEO

Artista, curador y cineasta, nació en 1977 en la ciudad de Valdivia (Ainil), en el territorio del Wallmapu. En 2001 obtuvo su Licenciatura en Artes Visuales y en 2013, una maestría en Cine Documental en la Universidad de Chile. En 2015, estudió óptica cinematográfica en la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, Cuba.

Sus motivaciones más inmediatas problematizan la representación de la cultura mapuche y de otros pueblos indígenas por diferentes discursos institucionales, en especial la museografía. Su objetivo es repensar la relación asimétrica entre culturas que se encuentran en un mismo territorio natural y político. Por una parte, proponiendo experiencias en las que la audiencia tenga contacto con la perspectiva y cosmovisión de las naciones originarias. Por otra, aprovechando diferentes soportes multimediales para dinamizar y revivir la memoria del pueblo Mapuche.

Ha sido invitado a dictar conferencias a diferentes instituciones y encuentros. Entre estos, la Universidad de Utah y la Universidad de Nueva York, en Estados Unidos; la Universidad de San Andrés, en Bolivia, y al Encuentro de las Culturas en México. Ha cursado residencias en cine y arte en Taiwán (2015), Francia (2009), Colombia (2017) y México (2018). En 2021 le fue otorgado el Premio a la Creación por la Universidad de Concepción y en 2022 fue nominado por la Fundación Cisneros (CIFO) a su programa de becas y comisiones.

Algunas de las exposiciones colectivas en la que ha participado son: *Chilean Miracle* (2014), en la Human Resources Gallery, Los Angeles; *De-Celerate?* (2020), en la Te Tuhi Art Gallery, Auckland y *Sobre el precipicio del tiempo* (2021), en el Museo Reina Sofía, Madrid. Entre sus exposiciones individuales destacan: *Kalül Trawün* (2010/2011), en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago; *Wenupelon* (Portal de luz, 2015/2021), en el Museo de Artes Visuales, Santiago; *Malōn Wiño* (2017), en el Centro Cultural Matta, Buenos Aires; *KUIFI ÜL* en la 11ª Bienal de Arte Contemporáneo, Berlín (2021) y *Trig Metawe Kura* (Cántaro de piedra roto, 2022), en el Palacio Pereira, Santiago











Mi cuerpo es un museo

Artista: Paula Baeza Pailamilla

Colección: Museo Nacional de Bellas Artes

Año: 2021

Nº de registro: 2-5626

Técnica / material: Video digital (2' {5 loops}). Edición 4/5 más cuatro fotografías (Impresión digital Fine Art. Papel Hahnemuhle Photo rag Baryta).

Dimensiones: 60 x 40 cm

Registro de video: Danny Reveco

Video disponible en vimeo.com



Mi cuerpo es un museo

Esta obra corresponde a un conjunto de cuatro fotografías y un video digital, exhibido en formato vertical. En ambos registros, la artista viste la indumentaria mapuche tradicional, con traje negro y prendas de plata y, además, cubre la totalidad de su cuerpo con una tela negra. Las fotografías son acercamientos en primer plano a las joyas mapuche, a la cabeza, las manos y los pies de la artista. En el video, como registro de performance, ella se ubica de pie y también sentada. La escena tiene un fondo blanco. La obra propone una crítica sobre el estatuto del cuerpo mapuche como territorio exhibible y visibiliza los mancillamientos históricos y coloniales donde el cuerpo, como territorio, comparece en el anonimato histórico del lenguaje del museo. ¿Cómo dotar de identidad una estandarización forzada de un *cuerpo otro*? Esta pregunta resulta crucial al alero de las políticas de invisibilidad histórica y de reconocimiento de los pueblos indígenas en la actualidad. El ejercicio de Baeza Pailamilla, precisamente, apunta al cuerpo como un lugar convergente de violencias históricas y ubica dicha crítica sobre el discurso de los museos cuando estos exhiben temáticas indígenas bajo la tendencia y representación permanente mediante maniqués que, la mayoría de las veces, ni siquiera promueven un rostro para demarcar aquello que refieren o, supuestamente, identifican.

Ese discurso que versa sobre un “indígena cualquiera” subsumido en el anonimato, es la tensión que la performance de la artista permite visibilizar. Al generar un primer plano sobre el *rützan* (platería mapuche), se genera un contraste de las contradicciones y de la representación de lo mapuche como un espacio a disputar. La paradoja es que las piezas de *rützan* son únicas y gozan de un cuidado personal muy acucioso, pues quienes las portan, tienen consigo el *newen* (fuerza) de quien las usa. He ahí la crisis: mientras la obra nos muestra un enfoque sobre el *rützan* como piezas que son únicas, símbolo de la singularidad de la persona, la representación de un cuerpo cualquiera las detenta.

PAULA BAEZA PAILAMILLA

Nació en Santiago, en 1988. Es titulada de Pedagogía en Danza Contemporánea en la Universidad ARCIS y posee el grado de magister en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile como becaria Conicyt. Desde 2011 ha desarrollado su trabajo desde la performance, basándose en su propia identidad mapuche y siendo este el punto de origen para sus obras performáticas, en las que se cuestiona a sí misma y a su contexto a nivel histórico, político y social. Destaca su trabajo textil desde proyectos de arte relacional. Desde el 2016 forma parte del colectivo mapuche Rangitulewfü. Ha sido invitada a diversos encuentros, teatros y galerías en Chile, Argentina, Uruguay, Colombia, Alemania y Suiza, en los que ha expuesto sus obras abordando temas que van desde el cuerpo hasta las identidades racializadas y su contexto. En 2020 fue artista invitada a la 11° Berlin Biennale en Alemania. Obtuvo el primer lugar en la categoría Nuevos Medios en el premio de Arte Joven otorgado por la Municipalidad de Santiago en 2019, y el segundo lugar en el concurso organizado por la Subdirección de Pueblos Originarios del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural en 2018. Su obra ha sido incorporada en importantes colecciones, como la del Museo Nacional de Bellas Artes, Il Posto y el Museo Ludwig de Colonia en Alemania.











Artista: Juan Treuquemil Herrera

Colección: Museo Nacional de Bellas Artes

Año: 2017

N° de registro: 2-5238

Técnica / material: Técnica mixta de agua, humo y madera sobre lino

Dimensiones: 70 x 135 x 4 cm

• [VOLVER A EXPOSICIÓN](#)

• [LEER COMENTARIO CURATORIAL](#)

[VER DETALLES](#) 



Foyentu

Composición plástica dispuesta en formato rectangular, realizada a partir de materialidades como agua, humo y madera, que plasman un paisaje abstracto dividido en dos campos: en la parte superior, se presenta una tonalidad más clara, y en el campo inferior, una tonalidad más oscura y gris. La obra lleva incrustados elementos naturales, a modo de relieve, de madera de canelo.

Foyentu refiere al bosque de canelos, el árbol sagrado del pueblo Mapuche. Este se utiliza como *lawen* (remedio), y también es uno de los árboles que se disponen en el *rewe*, una especie de altar o lugar sagrado,¹ en donde la *machi* practica ritos ancestrales de su cultura.

El artista se relaciona con el territorio, presentando un paisaje y una panorámica que, de forma abstracta, advierte la delimitación de ese espacio en un horizonte incierto. Así, propone un ejercicio para la mirada, que busca complejizar la apariencia que hay sobre un bosque y cómo se concibe este espacio.

Manchas y pigmentos alternan esa visión nebulosa del bosque que, junto con la materialidad literal de este árbol que se incrusta en el lienzo (las ramas que sobresalen como relieve), provocan la reflexión sobre cómo reconocemos la especificidad de un bosque de canelos, o también, cómo podemos hallar en la pintura la peculiaridad que caracteriza a estos árboles. Es una invitación a ahondar en dicha diferencia y aprender a conocer estos árboles como seres presentes. Hay también un indicio de niebla que permite caracterizar al *foyentu* más por su verticalidad antes que por la frondosidad verde que lo distingue.

¹ Corresponde a un tronco totémico de roble o laurel, de tres metros de largo (más otro metro, pero enterrado), con tres a nueve escalones, que puede estar rodeado de canelos y que suele terminar en punta con la figura de un rostro humano.

JUAN TREUQUEMIL HERRERA

Nació en Santiago, en 1976. Es hijo de Olga Herrera (costurera) y Gerardo Treuquemil (mecánico). Artista visual con formación de carácter autodidacta, estrechamente relacionada con el trabajo que realizó desde 1996 en una tienda de enmarcaciones. Participó como alumno libre en la Universidad de Chile desde el 2013 en clases de dibujo.

Treuquemil se vale de la utilización de distintos materiales como el humo, el fuego y el agua para trabajar sobre superficies variables, como restos de lino, algodones, soportes en desuso, a las que suma composiciones de objetos recogidos, tales como rocas, sal, madera, arena, entre otros. Su obra expresa un especial interés por la composición del paisaje, recurriendo a elementos que vinculan sus materialidades con su origen como mapuche-williche.

Ha participado en diversas exposiciones a nivel nacional, entre las que destacan *Humo y agua*, en Temuco en 2015, junto a Samy Benmayor; la exposición individual *Wiya-Fewla*, en el CIS, Lo Barnechea, en 2017; y la exposición individual en el Centro Cultural de la comuna de Buin, titulada *Ngen-Fitrüñ. Espíritus de humo* (2016). Además, participó en la exposición colectiva *Encuentro de las Culturas* en 2017, donde obtuvo el premio al segundo lugar por su obra *Liwen/Dewiñ* (Por la mañana/Cordillera).







Kimtun

Artista: Andrea Quintullanca Almonacid

Colección: Colección personal de la artista, obra incluida en el proyecto *Cartografía visual: artistas y territorios*. Región de La Araucanía

Año: 2020

Técnica / Material: Instalación escultórica flotante en ñocha.

Peso: 9,30 kg

Dimensiones: 70 x 83 x 150 cm



Kimtun

Instalación escultórica suspendida en el aire, realizada a partir de la técnica de cestería con material de fibras vegetales de ñocha. Los registros de esta obra fueron realizados en un bosque a las afueras de la ciudad de Puerto Montt con la finalidad de evocar y plasmar la relación que tiene esta obra con el territorio.

Kimtun (observar), desde una reformulación de lenguajes tradicionales, plantea un trabajo de exploración del territorio y las posibilidades que existen para plasmarlo. La confección de instalación escultórica remite a la riqueza heredada del arte de la cestería mapuche. Si bien la cestería asume de antemano una función de contenedor, esta obra permite complejizar el carácter estrictamente “funcional” con que estas materialidades, a menudo, son catalogadas. Quintullanca elabora una forma característica y peculiar de cestería, que evoca a las diversas vidas al interior de un espacio, en este caso, a través de una pupa, dando cuenta, a su vez, de los tipos de vida que allí mismo también se refugian.

En mapuzugun, el término *itxofill mogen* refleja esa idea de múltiples vidas, toda clase de vidas que se interrelacionan y cohabitan en un entorno y espacio (y en una forma). Ríos, cascadas, árboles, piedras, personas, animales, aves, peces, se asumen como parte integral y equilibrada del lugar que cohabitan. Esto implica dislocar la relación jerárquica del humano con las demás especies, ya que invita a replantear su presencia como tan solo una parte del amplio ecosistema en el que está inserto, visión que permite entrever puentes de mayor equilibrio entre la humanidad y la naturaleza.

Sobre la base de esto mismo, la obra representa la apariencia de un ciclo y de una transformación de vidas que, además, cambian en ciertos entornos, obedeciendo a su naturaleza. Es precisamente el vínculo que Quintullanca propone a través de la lengua mapuche en diálogo con el territorio, pues desde su título, la obra invita a la observación detenida como un proceso abierto y necesario. También, desde la materialidad de su confección, fibra natural que corresponde y proviene de un territorio y de un saber situado, mapuche, desde donde la artista se posiciona. En sus palabras:

Esta pieza fue pensada y realizada en las dimensiones propuestas con el objetivo de proponer al espectador un viaje sensorial a través de la visión del imaginario de mi territorio, aquí donde surgen anónimas hacedoras y hacedores de oficios que se confunden con el paisaje: artesanos, tejedoras, carpinteros de ribera, tejueleros del lawal (alerce), canasteros de la costa. (2020: 55).

ANDREA QUINTULLANCA ALMONACID

Nació en 1986 en Puerto Montt. Artesana de oficio de origen mapuche-williche, ha desarrollado su trabajo en su ciudad natal. Proviene de una familia que vivió el desarraigo cultural y espiritual de su pueblo, lo que le motivó el interés en los oficios locales como una manera de reconstruir su propia historia e identidad. De ahí que estudió diversas técnicas y materialidades con maestros y cultores locales. Las principales características de sus obras son la reivindicación de los oficios y la evocación del imaginario natural y territorial como forma de resistencia cultural.

En 2016 fue preseleccionada en el sello de excelencia a la artesanía, en 2017 participó en el Segundo Encuentro de las Culturas. Horizontes Comunes/ Territorios Anhelados, evento en el que obtuvo el tercer lugar con la pieza *Trilogía We Chaigue*, y en 2018 fue seleccionada por su obra *Cheuquetun* para participar en el Tercer Encuentro de las Culturas, Estéticas de la Diferencia. En enero de 2019 fue seleccionada para participar en el 7º Salón de las Artes Visuales Puerto Montt Surmundo, con la obra *Inche Domo*. Durante el 2020 participó en el AX. Encuentro de las Culturas Indígenas y Afrodescendiente. Renacer con la Tierra 2020, obteniendo el tercer lugar con la pieza *Kimtum*.









Karü Rüpü

Artista: Marcela Huitraqueo

Colección: Colección personal de la artista, obra incluida en el proyecto *Cartografía visual: artistas y territorios*. Región de la Araucanía

Año: 2021

Técnica / Material: Óleo sobre lienzo. Pintura con espátula

Dimensiones: 150 x 120 cm



Karü Rüpü

Óleo sobre lienzo en formato horizontal realizado con la técnica de pintura de espátula. Fue gestado a partir del trabajo de investigación artística realizada por la artista en Ralum Koyam, en el *lof* (comunidad) Huete Rukan, territorio al que ella pertenece.

La obra expone dos paisajes que convergen: por un lado, el imaginario de la ciudad de Temuco y, por otro, el paisaje de territorios ancestrales de hace sesenta años atrás. En esta composición se contrasta un edificio con una ruca, reflejando así la distinción y convergencia entre lo urbano y lo rural. La pintura plasma distintas figuras de personas mapuche que transitan en estos paisajes y que lucen vestimenta tradicional. Esta pieza utiliza distintos coloridos para reflejar estas escenas.

Karü Rüpü (Un camino verde) visibiliza un entorno y un espacio devenidos en contrastes. Su título refiere a las economías de subsistencia y resistencias mapuche practicadas por las hortaliceras en Temuco, que resaltan como un surco colorido y notorio dentro de una ciudad gris. Pese a las enormes dificultades de segregación a las que han debido hacer frente, aún se mantienen estas actividades comerciales como reflejo de economías alternativas, lo que conlleva a pensar dicho espacio, el territorio de la ciudad, no solo como un entorno donde se concreta la compraventa de verduras, sino también donde resisten las economías propias mapuche. Como el *txafkintu*, que es un ejercicio de trueque que permite el intercambio de distintos tipos de productos, y que constituye una dinámica que distintas comunidades han propuesto recuperar.

Esta obra no solo da cuenta de la apariencia visible que conecta el territorio desde la huerta de la comunidad Huete Rukan hasta el espacio urbano, sino que permite problematizar las formas y dinámicas en las que se construye y apropia la ciudad en el *Wallmapu*. Y aún más, el alcance de esta obra intenta abarcar las disputas, señalamientos y agencias que territorializan la vida mapuche en la ciudad. Según la artista: “El color de sus hortalizas sigue tan vivo como la memoria de sus antecesoras” (Huitraiqueo y Huete, 2020: 19). Esta afirmación puede entenderse como un

trayecto heredado, es decir, aquel que señala el camino verde de los frutos que provee el cuidado del territorio y la soberanía alimentaria y, por otro lado, un trayecto que activa memorias y enclaves sobre la comunidad en la voz de mujeres que han resistido y levantado familias a partir de la dignidad de su quehacer. Contra toda política de ocultamiento y segregación, las hortaliceras mapuche han demarcado una parte de la ciudad y se han apropiado de esta, creando y revitalizando autonomías territoriales, por lo tanto, hacen y también construyen ciudad.

MARCELA HUITRAIQUEO

Nació en 1994 en Temuco. Esta creadora perteneciente al *lof* Huete Rukan, es licenciada en Artes Visuales de la Universidad Católica de Temuco, magíster en Arte y Patrimonio de la Universidad de Concepción y doctoranda en Estudios Interculturales de la Universidad Católica de Temuco.

Sus “tallados pictóricos” se tornan un ejercicio de memoria, en los que el lienzo es marcado intentando imitar la práctica tradicional mapuche del esculpido en madera, con el ánimo de develar la espiritualidad y la forma de vida del mapuche *ngen*. Algunas de sus series destacables son *Milla Zügün* (Relato dorado), una invitación a reencontrarnos con los seres luminosos que habitan la naturaleza, quienes la protegen y se presentan en la espiritualidad de las personas mapuche. Otra obra de su autoría, *Folil Lof Huete Rukan*, es un llamado a la escucha de las personas mayores de la comunidad mapuche Huete Rukan, quienes a través de sus experiencias, transmiten aquella sabiduría que reivindica la vejez. *Kushe Llalin* (La araña sabia) conforma un trabajo que encuentra en la práctica del *ngerren*, o tejer mapuche, un documento de memoria.

Ha expuesto tanto en el *Wallmapu* (Chile) como en el extranjero. Actualmente se desempeña en las áreas de educación artística, investigación decolonial, gestión cultural, ilustración y creación independiente.







Territorio en silencio, la vida que se manifiesta

Artista: Patricia Pichun

Colección: Colección personal de la artista, obra incluida en el proyecto *Cartografía visual: artistas y territorios*.
Región de La Araucanía

Año: 2019

Técnica: Fotografía digital, díptico
Dimensiones: 100 x 70 cm cada pieza

• [VOLVER A EXPOSICIÓN](#)

• [LEER COMENTARIO CURATORIAL](#)

[VER DETALLES](#)



Territorio en silencio, la vida que se manifiesta

Dos fotografías digitales de dimensiones equivalentes componen la obra. Ambas fueron realizadas en Icalma, territorio cordillerano en la actual Región de la Araucanía. Dispuestas en formato horizontal, la primera fotografía exhibe, mediante un plano general, un árbol torcido ubicado al centro de un paisaje nevado, mientras que la segunda muestra, mediante un plano más cerrado, parte del follaje de un árbol y a una persona que se acerca a este transitando por la nieve junto a un perro.

Territorio en silencio, la vida que se manifiesta, expone una mirada que avista un territorio que se despliega en su tranquilidad e inconmensurabilidad. El escenario se sitúa en Icalma, localidad pewenche donde la nieve todos los años retorna a atestiguar su ancestral presencia. Este ciclo natural queda expuesto bajo una propuesta de paisaje en el que, contrario a la desolación, vemos la vida que resiste y territorializa su permanencia pese a los embates gélidos del clima.

En una de las fotografías, esto queda reflejado en el árbol ubicado al centro de la imagen, que se erige como una presencia que no es ni accesoria, ni ocasional, ni decorativa, sino que cobra un protagonismo central al ser un objeto de belleza contemplativa.

En la otra fotografía, una persona vestida con *makuñ* (manta tradicional mapuche) transita por la nieve junto a su perro y es registrada en un momento de proximidad a un árbol, del cual solo vemos una parte de su follaje. La mirada contemplativa y poética que nos ofrece la artista resulta ser un testigo más de *Wallmapu*, transitando entre lo geográfico y lo íntimo. Allí comparecen las dinámicas del territorio, que es un ser donde conviven y cohabitan ese silencio y espacio otros seres. Como señala la artista: “El andar en silencio (*kufkuyawi*) que realizo por la naturaleza, captura la esencia de ese ‘ser ahí’, e invita a sentir y atender la vida, la interconexión de todos los seres que yacen en el territorio” (Mincap, 2022: 59).

PATRICIA PICHUN

Nació en 1964. Fotógrafa residente en la ciudad de Temuco, su trabajo fotográfico se sitúa y manifiesta en una búsqueda íntima, contemplativa y poética de los territorios, las vivencias personales y el encuentro con el paisaje natural, humano y espiritual que los habita. Sentir la vida y el acontecer en territorio mapuche confiere a su obra una intención de compromiso y resistencia desde las imágenes.

Ha participado de exposiciones colectivas a nivel regional, nacional y también en el extranjero (Fronteriza, España 2017) y ha sido invitada a encuentros y foros tales como las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA, México 2020) y Freedom of Choice (Galería Metropolitana, 2021). También ha participado en muestras de cine/video como FICWALLMAPU 2017 y CHILEYEM: An experimental mapuche film (2020). En 2022 formó parte de la pieza “Archiva: obras maestras del arte feminista en Chile”. Durante el 2023 ha integrado las exposiciones colectivas: *Trama y pulsación* (Museo Nacional Ferroviario Pablo Neruda), *Efecto Panorama* (Campus PUC, Villarrica) e *Intra-acciones del paisaje* (Galería Réplica de Valdivia).









Archivo Azul: Carbullanca/ Kallfüllanka

Artista: Daniela Véliz Carbullanca

Colección: Colección personal de la artista, obra incluida en el proyecto *Cartografía visual: artistas y territorios*.
Región Metropolitana

Año: 2020

Técnica: Cianotipia sobre papel de algodón de 300 g / 24 piezas

Dimensiones: Cianotipos: 25 x 35 cm y 25 x 50 cm / Panel de madera: 150 x 7 x 300 cm



Archivo Azul: Carbullanca/ Kallfüllanka

La obra se articula como una instalación montada en formato horizontal, compuesta por 24 documentos de archivo en cianotipos de dos medidas (20 de 25 x35 cm, y 4 de 35 x 50 cm) sobre papel algodón. Estos registros son dispuestos en archivadores adheridos a dos paneles de madera de color azul, montados al muro. Cada uno de estos cianotipos está compuesto por distintas imágenes, como ilustraciones, fotografías, mapas y retratos, así como también por textos con preguntas, registros bautismales, cuadros genealógicos y definiciones de diccionarios en mapuzugun. De este conjunto de imágenes, el retrato hablado de Francisca Carbullanca fue realizado por Katherine Urriola.

Archivo azul: Carbullanca/Kallfüllanka propone un trabajo de recuperación de la memoria en torno a su origen, problematizada a partir de una pluralidad de fragmentos de imágenes que proceden de distintos discursos y registros (ilustraciones, mapas, preguntas, retratos, panorámicas), unidos por la finalidad que implica reflexionar desde la pregunta por el apellido y el vínculo entre familia, territorio y memoria. Esta reconstrucción se hace desde el carácter nominal del apellido materno de la artista, Carbullanca –que traducido al castellano significa piedra preciosa o joya azul–, reconociendo en esta exploración la presencia de su tatarabuela Francisca Carbullanca. Con esto, abre paso a un trabajo de investigación que aúna lenguaje y el reconocimiento de la herencia familiar desde los retazos y fragmentos que implica asumir esa búsqueda.

Generalmente, los apellidos mapuche se componen de dos elementos: un adjetivo y un *kümpeñ*, *künga*, *küpan* o *küpalme*, términos que representan y refieren al linaje familiar, y que aluden generalmente a elementos naturales, como animales, ríos, piedras, aves, entre otros. *Kallfü* es azul y *llangka*, un tipo de piedra preciosa.

Esta especificidad es prolijamente trabajada por la artista en la medida que ambos elementos de su apellido le permiten conectar con un conjunto de imágenes y palabras, otorgándole a la obra un tránsito dinámico por distintos discursos. Estos van desde textos coloniales en los que se menciona el apellido, pasando por mapas del territorio hasta actas de bautismo, entre otros. Sobre la base de esta búsqueda e investigación del material, la obra adquiere la forma de un documento múltiple de recomposición de la memoria. En este sentido, el archivo tal como lo conocemos, parte desde un trabajo inverso creado por la artista: a la primacía del documento le antecede el *nütxam*¹, el arte de la conversación. Este género discursivo mapuche enlaza recuerdos, anécdotas e historias, y permite conformar una memoria relevante que caracteriza el recuerdo de nuestras familias a través de la singularidad reflejada en el apellido, pero también conectada con un territorio.

Esta obra representa una metodología visual que marca un camino posible para que cada uno conecte con sus propios archivos, con sus imágenes o sus palabras, es decir, creando imágenes de nuestros *nütxam* personales en torno a esclarecer de dónde venimos y quiénes somos.

¹ Este concepto abordado por Carbullanca da el nombre al juego que pone a disposición este material para profundizar en los contenidos de las obras con los y las estudiantes. Consecuentemente, su dinámica se basa en la conversación y la activación de recuerdos.





DANIELA VÉLIZ CARBULLANCA

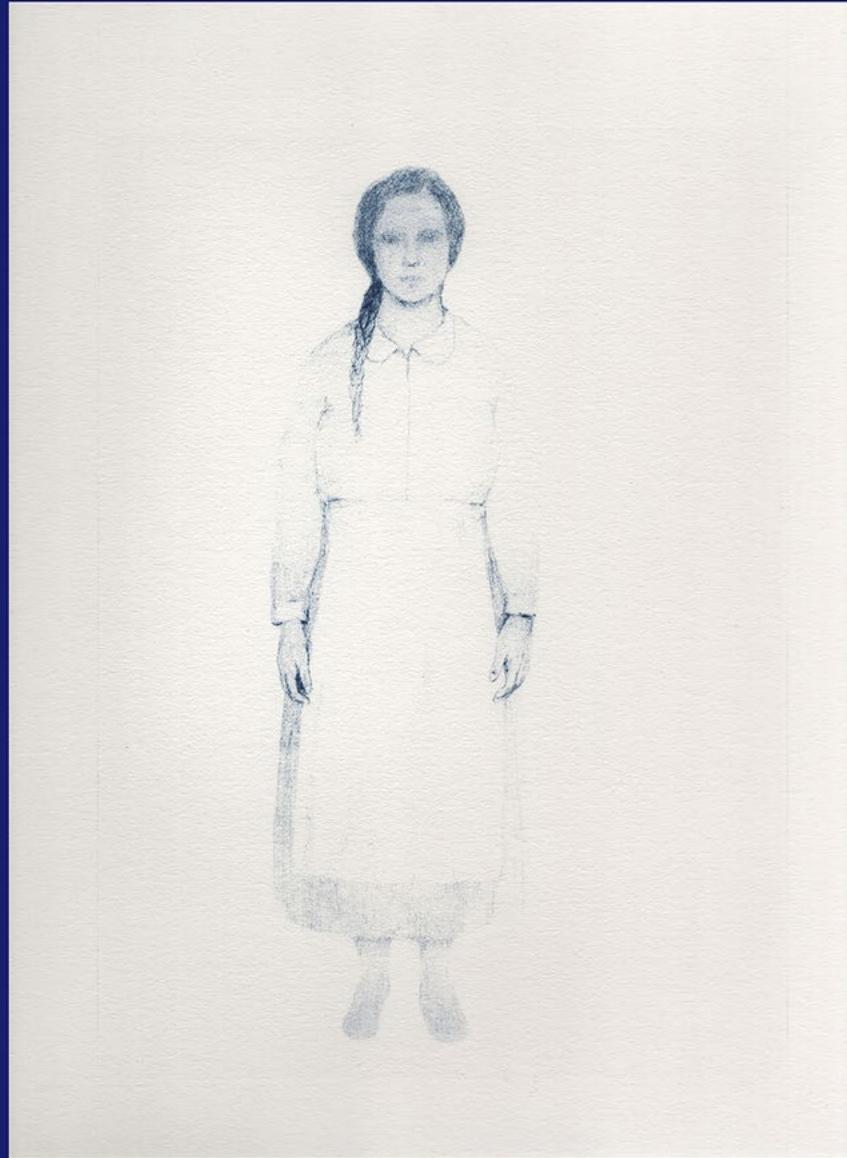
Nació en Santiago en 1993. Es titulada en Artes Visuales en la Universidad Diego Portales y diplomada en Estética y Filosofía en la Pontificia Universidad Católica de Chile. En esta misma institución estudió el Diplomado en Gestión de Archivos y Colecciones Patrimoniales de las Artes. Sus labores profesionales se han desarrollado principalmente en tres áreas: archivos de artistas, creación de obras y educación.

Su labor artística se ha desarrollado en torno a la investigación de problemáticas autobiográficas. La memoria, la familia y la casa han funcionado como denominadores comunes que devienen en su práctica artística mediante el uso de objetos, fotografías familiares, testimonios escritos u orales y documentos de archivo, producidos y acumulados, que registran la propia vida y las de otros. Desde el 2017 se encuentra investigando sobre su apellido materno, Carbullanca, pensando y produciendo permanentemente un archivo personal/familiar.

Ha expuesto sus trabajos en diversos espacios culturales: *Graficación de Archivo Azul: Carbullanca/Kallfüllanka* para Archivismo, proyecto web de Écfrasis y Galería Réplica de la Universidad Austral de Chile (2022); *Archivo Azul: Carbullanca/Kallfüllanka* en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (2021); *Avenida Pedro Aguirre Cerda #3741* en Galería AFA (2019); *Mi primera imagen* en Galería Temporal (2018); *Para no olvidarnos sobre cómo perdimos nuestra casa* en el Museo de Arte Contemporáneo (2017); *Proyecto Corpórea* en Centro Cultural de Coyhaique (2015), entre otros.







Retrato hablado Francisca Carbullanca
Katherine Urriola (2020). Retrato hablado de
Francisca Carbullanca, basado en el testimo-
nio de Ester Carbullanca, su nieta.



Kallfjallanka
Daniela Véliz Carbullanca (2018).
Fotografía piedra.



Bajo sospecha

Artista: Bernardo Oyarzún

Colección: Museo Nacional de Bellas Artes

Año: 1998

Nº de registro: 2-5512

Técnica: Instalación. Conjunto de fotografías de gran tamaño, acompañadas de 70 retratos pequeños

Dimensiones: 260 x 780 cm, pertenecientes a las tres fotos de retrato más el retrato hablado / 244 x 1000 cm, correspondiente a la instalación de 164 retratos de la familia del artista



Bajo sospecha

Obra en formato instalación, que funciona como conjunto, dividido en dos segmentos. El primero corresponde a tres fotografías de retrato del artista, en blanco y negro (de frente, costado y perfil) y, a la derecha de estas fotos, se ubica un retrato hablado que indica: “Tiene la piel negra, como un atacameño, el pelo duro, labios gruesos prepotentes, mentón amplio, frente estrecha, como sin cerebro”. Este conjunto recibe el nombre de “el delincuente por (d) efecto”. Al derecho de este segmento y de la instalación, se ubican 164 retratos fotográficos de menor tamaño de la familia del artista, dispuestos a modo de panel de grilla. Este subconjunto recibe el nombre de “la parentela o por la causa”.

Bajo sospecha es una de las obras más significativas del arte mapuche contemporáneo. Esta pieza trama una memoria dolorosa, muchas veces difícil de hablar y reconocer, entrañada en una anécdota personal del artista que refleja lo que el pueblo Mapuche le ha tocado vivir durante su historia.

En 1997, Oyarzún fue detenido por Carabineros de Chile siendo injustamente apuntado como autor de un delito de robo que acababa de ocurrir. Su arresto se consumó bajo la figura legal de “detención por sospecha”. El hecho daba cuenta de la arbitrariedad y el criterio con que la policía detiene a personas según estigmas y estereotipos que responden a parámetros raciales dominantes dentro de una sociedad, en este caso la chilena. Este acontecimiento derivó en una situación traumática para el artista, puesto que, siendo inocente, fue sindicado como culpable de un delito que nunca cometió, que solo se explica por la discriminación de la apariencia del artista y por la lectura racista que la policía hizo de sus rasgos.

Para Oyarzún, pese a estar en democracia, la arbitrariedad, la represión y el racismo seguían operando como parte de la normalidad del país. Pero a pesar de esa memoria dolorosa, el artista se sobrepuso y pudo

crear esta obra que presentó al año siguiente en la Galería Posada del Corregidor, vinculando otros sucesos y resignificando experiencias similares de discriminación y abuso hacia la población mapuche.

Bajo sospecha enlaza un tipo de memoria lastimosamente incaducable y cruda, puesto que el hecho que la origina da cuenta de episodios de violencia y represión generados por el racismo, problemática que sigue existiendo en Chile.

A pesar de estas experiencias de racialización, para quienes viven estos sucesos que calan en sus memorias, el acto de conversar y visibilizar estos hechos les permite resignificar esas experiencias traumáticas –en el caso del artista desde un plano creativo–, más aún cuando existe una memoria compartida de un pueblo en torno a esta problemática. La obra, en ese sentido, permite reflexionar sobre el racismo y la discriminación vigentes en nuestro país. En palabras del propio artista:

Bajo sospecha es una obra consecuente con su espíritu, no solo lleva consigo la carga emocional, va con ella una reflexión ética y estética sobre cómo abordar por el camino más directo un problema cultural y social muy serio. Directamente expongo el problema de la forma más ‘simple’ y eficiente. Concluyo lo más terrible y de inmediato: que yo soy el cadáver de mi imagen y tengo que resucitar de alguna forma.





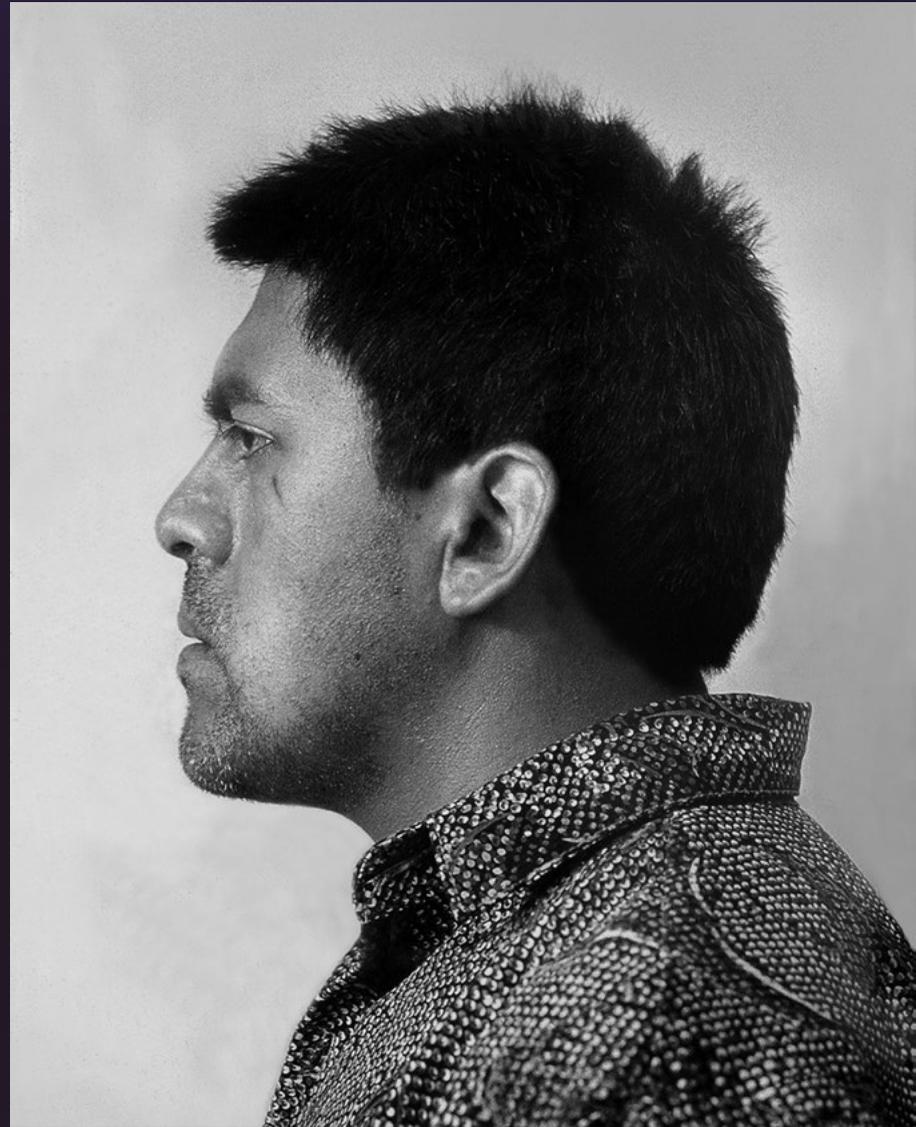
BERNARDO OYARZÚN

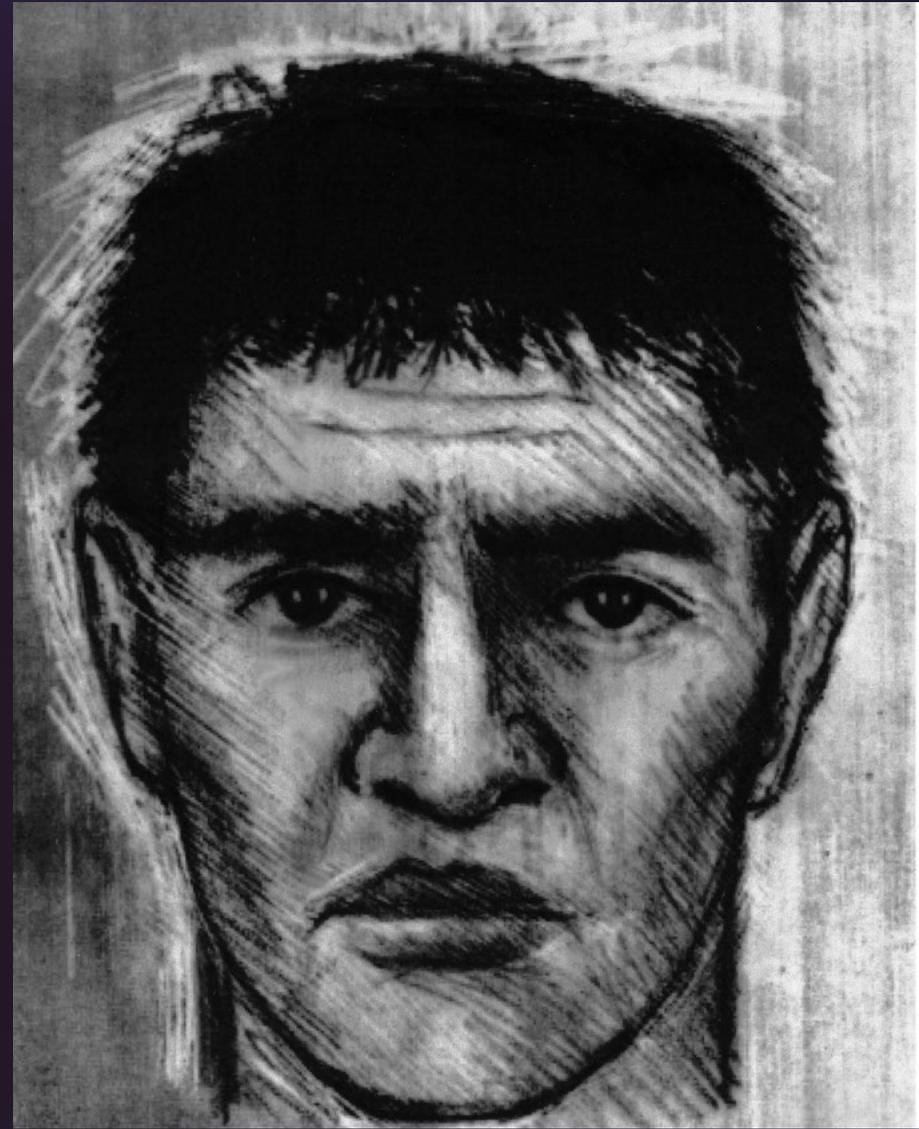
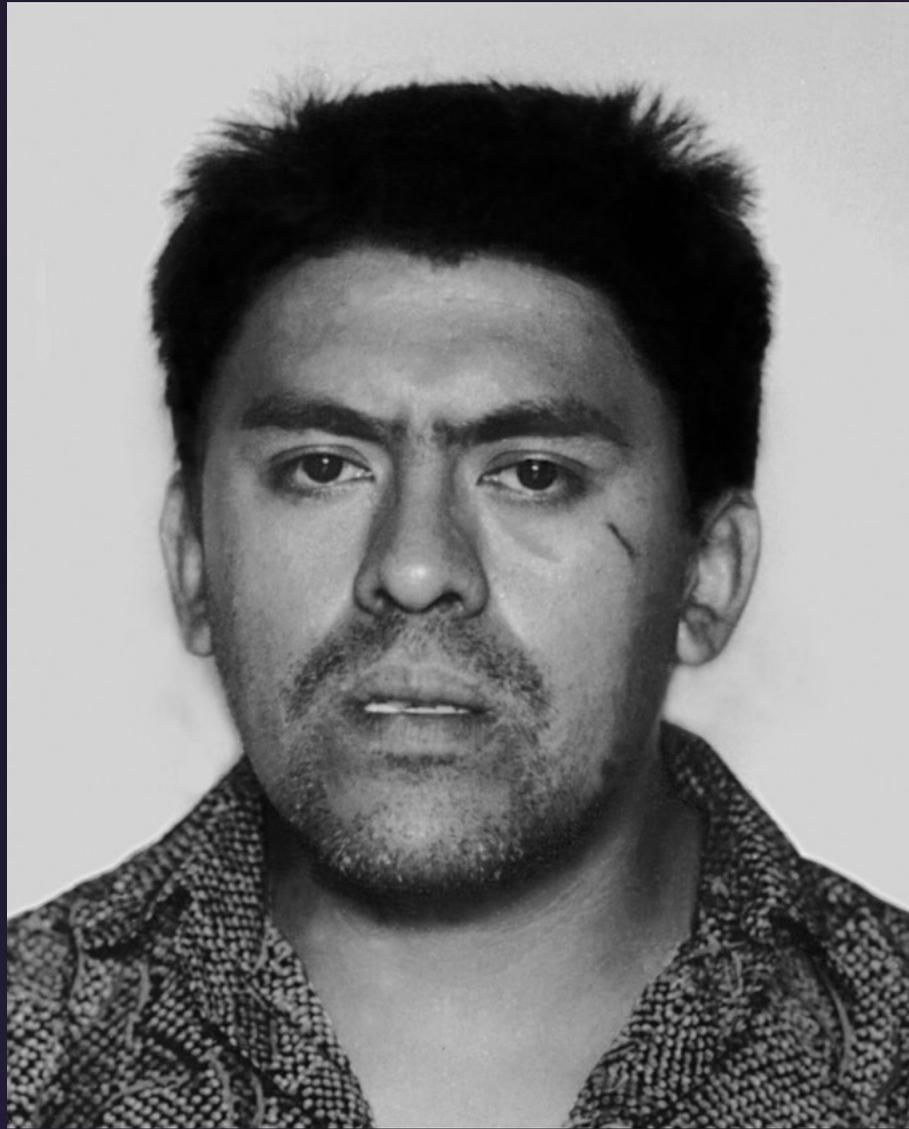
Nació en 1963 en Los Muermos, Región de los Lagos. Vive y trabaja en Colicheu, Cabrero, en la Región del Biobío. Es artista visual y licenciado en Artes Plásticas por la Universidad de Chile. Su obra se caracteriza por abordar temas como la historia, el territorio y la cultura popular. Mediante instalaciones, fotografías, performances y video, entre otros medios, emplea su experiencia personal como base para su creación artística, con el propósito de explorar cuestiones relacionadas con el mestizaje y su herencia mapuche. De esta manera, cuestiona su propia identidad en relación con los estándares políticos y estéticos predominantes en la sociedad chilena.

Destaca en su trayectoria artística el haber sido representante de Chile en la 57ª Bienal de Venecia en 2017. Ha realizado 27 exposiciones individuales, tanto en Chile como en el extranjero, y ha participado en más de cuarenta exposiciones y 22 bienales internacionales, además de numerosas exposiciones colectivas en Chile. Ha estado en ocho residencias, en Auckland, Nueva Zelanda, 2016; San Pedro de la Paz, en la Región del Biobío, 2017; Stuttgart, Alemania, 2009; Universidad de Harvard, Boston, EE.UU., 2010; Aldea guaraní en San Miguel de Misiones, Brasil, 2011; Medellín, Colombia, 2011; Marsella, Francia, 2009; y en la Residencia de Fotografía Nelson Garrido, Valparaíso, 2010. Entre los premios y becas que ha recibido destacan: Altazor (2011) en Artes Mediales, Art Forum Competition, Harvard (2008), Primer Premio Concurso Artes y Letras (2002).

Sus trabajos han sido publicados en más de sesenta catálogos y libros de arte. Sus obras se encuentran en distintas colecciones: Museo Nacional de Bellas Artes; DAROS Latinoamérica; Blanton Museum; Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio; Colección CCU; Colección Fundación Claudio Engel y Fundación Ca.Sa.









Welu kumplipe

Artista: Seba Calfuqueo Aliste

Colección: Museo Nacional de Bellas Artes

Año: 2018

Nº de registro: 2-5568

Técnica: Videoperformance, 1920×1080, HD, 3 m y texto de tierra con resina.

Registro de video: Cristián Pino Anguita

Video disponible en vimeo.com



Welu kumplipe

La obra consiste en una instalación en dos materialidades: una, de tipo audiovisual, que se nutre de una entrevista a un joven mapuche contenida en un cortometraje documental “Ahora te vamos a llamar hermano” (1971) que el cineasta Raúl Ruiz hizo en el contexto de la Unidad Popular. El videoperformance elabora un relato similar al cortometraje en sus formalidades visuales, en el que Calfuqueo caracteriza, representa e imita la voz de ese joven, declamando en mapuzugun la problemática de las tierras usurpadas. Esta acción dura tres minutos. El otro elemento de la obra es una instalación de letras confeccionadas de tierra con resina y que señala “*Welu kumplipe*”, que quiere decir “¡Pero que cumplan!”, y que proviene de la voz de una machi que asiste al discurso pronunciado por Allende en Temuco y a la que Ruiz también entrevista en el video original.

La memoria mapuche es también una memoria dinámica, tiene sus formas específicas de manifestarse en la palabra a través del arte verbal mapuche (cantos, discursos, cuentos), pero también está conectada con los procesos históricos que la enlazan con la realidad que viven los demás sectores de la sociedad. *Welu kumplipe* visibiliza esta amalgama, pues se construye a partir de una referencia a un cortometraje de Raúl Ruiz, titulado “Ahora te vamos a llamar hermano” (1971),¹ cuyo valor reside en varios aspectos: es uno de los pocos registros fílmicos a color del *Wallmapu* de la época; es también un cortometraje casi íntegramente hablado en mapuzugun y que contiene un paisaje sonoro bien elocuente de cantos y sonidos de instrumentos mapuche; además, es un registro de la visita del Presidente Salvador Allende a Temuco, realizada el 28 de marzo de 1971, que captura el apoyo y curiosidad que su presencia despertaba en distintas comunidades mapuche.

1 Disponible en Canal [YouTube del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos](#).

En esta obra, Calfuqueo pone en relación las memorias de una época en la que había una correlación de fuerzas entre la demanda mapuche y las demandas de campesinos, enmarcadas en el proceso de la Reforma Agraria, aunque no soslaya las distancias críticas que también existieron entre el pueblo mapuche y las izquierdas de ese período. El título, *Welu kumplipe* (¡Pero que cumplan!), contribuye a exponer la problemática de la usurpación territorial que afectó el pueblo Mapuche desde el *Wigka malon*, proceso conocido más ampliamente en la historiografía chilena como la Pacificación de la Araucanía (1861-1883),² que atraviesa todo el período del siglo XX.

A pesar de la inédita posibilidad de restitución territorial que se pudo haber logrado durante el proceso de la Reforma Agraria, aun así entre la población mapuche existía la cautela. Esta medida evidenciaba la relación entre este pueblo y el Estado de Chile caracterizada por una memoria amplia de promesas incumplidas. En ese sentido, *Welu kumplipe* entrelaza memorias que, a modo de cautelas y alertas señaladas en el enunciado escogido que sirve de título de la obra, visibiliza la deuda histórica y la necesidad de hallar una solución al conflicto del Estado chileno con el pueblo Mapuche, independientemente de los gobiernos de turno.

2 Desde hace décadas, la población mapuche ve con mirada crítica el término “Pacificación de la Araucanía”, pues se señala que esta fue la forma en que la historiografía nacional y la clase política nombró un hecho de colonialismo republicano de invasión y despojo sobre el territorio mapuche autónomo, ocurrido a mediados del siglo XIX. De ahí que lo supriman por el término “*wingka malon*”, que es la forma más recurrente, a través de la memoria oral, para rememorar este hecho. Además, es preciso recalcar que, para efectos del mapuzugun, *wingka* es el término para señalar al “no mapuche” o “la sociedad otra”; asimismo, *malon* tiene una connotación polisémica, dado que expone una revuelta o sublevación que puede ser mapuche o no. En ese sentido, dista mucho de la acepción que se le da en el español de Chile como un suceso de esparcimiento y recreación.





SEBA CALFUQUEO

Nació en 1991 en Santiago. Ella/elle es artista visual, actualmente vive y trabaja en su ciudad natal, y es curadora en la galería Espacio218. Forma parte del colectivo mapuche Rangiñtulewfü y Yene revista.

Su obra recurre a su herencia cultural como un punto de partida, para desde ahí proponer una reflexión crítica sobre el estatus social, cultural y político del sujeto mapuche al interior de la sociedad chilena actual. Su trabajo incluye la instalación, la cerámica, la performance y el video, con el objetivo de explorar tanto las similitudes y las diferencias culturales como los estereotipos que se producen en el cruce entre los modos de pensamiento indígenas y occidentalizados, y también visibilizar las problemáticas en torno al feminismo y las disidencias sexuales.

Sus trabajos forman parte de las colecciones de las siguientes instituciones: Centre Pompidou, Francia; Colección KADIST, Francia; Museo Thyssen-Bornemisza, España; Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS), Brasil; Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Chile, entre otras. Exhibiciones recientes incluyen presentaciones individuales en Galería Patricia Ready, Chile; Galería 80m² Livia Benavides, Perú; Galería Metropolitana, Chile, entre otras. En su trayectoria artística ha sido ganadora del Premio de la Municipalidad de Santiago en 2017 y del Premio de la Fundación FAVA en 2018. En 2021 fue reconocida con el premio The Democracy Machine: Artists and Self-governance in the Digital Age, otorgado por Eyebeam en Nueva York.











¡Nos han explotado!





Piwke

Artista: María Moreno Rayman

Colección: Colección personal

de la artista, obra incluida en el proyecto *Cartografía visual: artistas y territorios*. Región de la Araucanía

Año: 2021

Técnica: *Zamiñ* (cestería)

Dimensiones: 75 x 45 cm



Piwke

Obra escultórica hecha a partir de la técnica de *zamiñ* (cestería mapuche) y que representa el carácter orgánico de un corazón. Tiene diversos conductos que permiten apreciar el volumen de su confección. Fue realizada en un contexto comunitario en el territorio de donde proviene la artista.

El dinamismo que tiene la memoria como posibilidad de elaborar relatos y alternativas contra la historia oficial permite hurgar en pasajes importantes para el mundo mapuche, en contraste con lo que otros sectores de la sociedad han minimizado o desdeñado, como lo es la transmisión de saberes específicos que marcan historias familiares y vínculos territoriales situados. Al respecto, *Piwke* expone un trabajo de creación colectiva sobre la base de un *kimün* (conocimiento) específico del *zamiñ* (la cestería). Quienes tienen este conocimiento, mujeres principalmente, son conocidas como *zamife*. La obra refleja tanto este saber compartido y heredado, como la representación del corazón (*piwke*, en mapuzugun).

Dado el carácter movable que posee esta pieza, estrecha un vínculo con la corporalidad de la propia artista, permitiendo reconocer a través del recorrido del volumen de la obra, una revaloración sobre las prácticas ancestrales ligadas al saber y la organicidad de los cuerpos, pero dispuestas en formas y lenguajes que responden a una manera novedosa de plasmar dicha relación. En sus palabras: “El proceso de hacer una pieza en tejido vegetal requiere una vinculación con el territorio, el paisaje y sus tiempos, la recolección, el conocer, el buscar” (Mincap, 2022: 56). Precisamente, esta obra goza a su vez de una característica que la vuelve dotada de funcionalidad y vivacidad, puesto que también fue realizada para ofrendar al *mallinko* (lago) donde la artista creció y ha vivido.

Este estrecho vínculo entre saber, técnica, corporalidad y el carácter propio de la obra –como una pieza viva que conecta su apariencia con la función para la cual fue hecha–, habla de obras que extrapolan memorias desde la materialidad con la que se trabaja y que son específicamente situadas para un territorio concreto, delineando así los marcos significativos que singularizan las vidas y testimonios de artistas mapuche.

MARÍA MORENO RAYMAN

Nació en la Comunidad Ignacio Moreno de Chucauco, en Freire, en 1986. Tejedora, artista, gestora cultural y tallerista de oficios tradicionales, investiga de manera independiente sobre corporalidades indígenas, geopolíticas y arte mapuche.

En 2020 publicó el libro *Pegeluwam mapuche zomo ñi az. Corpovisibilidad y presencias estético-simbólicas en la mujer mapuche*. Actualmente, es responsable del proyecto *Zamiñ ka zugutun*. También explora el lenguaje audiovisual. En 2022 fue una de las gestoras y moderadoras del encuentro “Lo curatorial en Contexto”, realizado en Temuco.











Wudufe metawe

Artista: Lorena Lemunguier Quezada

Colección: Museo Nacional de Bellas Artes

Año: 2008

Nº de registro: 2-5322

Técnica: Batik-algodón

Dimensiones: 140 x 100 cm

• [VOLVER A EXPOSICIÓN](#)

• [LEER COMENTARIO CURATORIAL](#)

[VER DETALLES](#) →



Wudufe metawe

Obra textil de formato rectangular elaborada con la técnica del batik. Al centro de la imagen, una mujer mapuche viste una indumentaria tradicional: traje negro y un *munulonko* (pañoleta de mujer), y está moldeando un cántaro de arcilla. En el extremo inferior izquierdo se ubica la firma de la autora, escrita en mapuzugun: “*Lemungürü*” que es la forma original del apellido Lemunguier, que quiere decir “bosque de zorros”.

Wudufe metawe es un homenaje a quienes realizan y portan el conocimiento en torno al *wüzün*, la alfarería mapuche, y que son conocidas, precisamente, como *wüzüfe*. En alusión a la importancia que adquiere la memoria mapuche para la creación de obras, esta pieza transita y adquiere forma por los saberes y conocimientos que son convocados a ser reconocidos y activados, y que, en el caso de los oficios, se transmiten de generación a generación.

La mujer crea un cántaro conocido como *trewa metawe*, es decir, con forma de perro. Esta figuración indica dos aspectos que están presentes de una forma equitativamente interrelacionada, al comparecer en un lenguaje y en una materialidad contemporánea la representación figurativa de un saber conocido como tradicional. De esta forma, Lemunguier logra incorporar en una imagen, técnicas e imaginarios aparentemente anacrónicos, pero situados desde una agencia y una memoria que les da sentido; en este caso, mediante un oficio, un saber y un lenguaje ligados a la alfarería, apelando a la experiencia que posee la artista desde otro saber igual de importante, como es el textil mapuche. Explica la autora:

La vasija, símbolo de la matriz, cobija y nutre el comienzo de nuestra existencia. La alfarería es un arte primigenio, funcional y, además, ritual. Funcional en tanto reemplaza la concavidad de las manos que transportan el agua. Ritual porque posteriormente fue la vasija el depósito sagrado de los muertos que vuelven al punto neutro desde y hacia el silencio de la no existencia, en una matriz de barro, cobijados en el fin de su ruta.

En su comentario, la artista transmite la importancia simbólica de la imagen, que le permite entretejer la memoria mapuche de los ancestros y la materialidad que se utilizaba para poder despedirlos.

LORENA LEMUNGUIER QUEZADA

Nació en Santiago en 1954. Artista visual en la disciplina de arte textil. Es titulada de artífice en Tapicería Mural Contemporánea por la Universidad de Chile. Participó en el taller de María Teresa Riveros y aprendió de las técnicas textiles tradicionales mapuche con su tía Carmen Ayikeo Lemunguir. Ejerció la docencia en el taller de la carrera de Arte Textil en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile desde su egreso en 1980 hasta el 2004. Se especializó en el *ñimin* mapuche (tejido en telar a doble faz) en su comunidad de origen Makewe-Temuco. El arte del batik es una de las técnicas que más utiliza en su producción.

Ha obtenido distintos premios y menciones honrosas por su trayectoria en Chile y en el extranjero. Entre ellos, en 1992, recibió el Premio Fundación Andes “Monografía de Artistas Visuales Contemporáneos”. Ese mismo año realizó una exposición de arte textil en la Biblioteca Galo Sepúlveda, en Temuco. En 2006 obtuvo la Mención Honrosa de la Primera Bienal Internacional Indígena de Ecuador. En 2008 alcanzó el primer lugar del Concurso Imagen Corporativa de la Segunda Bienal de Arte Indígena. En 2012 participó en una exposición colectiva en el Museo Nacional de Bellas de Artes, *titulada Arte textil contemporáneo*.

Ha expuesto en Chile, Argentina y Europa. Fue miembro del jurado Fondart Regional 2002 y de la Primera Bienal de Arte Indígena realizada en 2006 en la Estación Mapocho, donde además fue curadora del área “Arte contemporáneo indígena”.

Ha tenido participación en documentales culturales de televisión, reportajes de prensa, investigaciones y seminarios acerca del arte y la cultura indígena contemporánea. Ha publicado artículos y asesorado proyectos juveniles de creación en diversas regiones del país.







Chewkelaf

Artista: Demecio Imio Camiao
Colección: Museo Nacional de Bellas Artes
Año: 2019
Nº registro: 2-5185 y 2-5234
Técnica: Díptico en serigrafía sobre tela
Dimensiones: 120 x 120 cm

• [VOLVER A EXPOSICIÓN](#)

• [LEER COMENTARIO CURATORIAL](#)

[VER DETALLES](#) →



Chewkelaf

Díptico dispuesto en formato rectangular, elaborado según la técnica de pigmento y serigrafía sobre velo. Cada díptico evoca una figura: una humana y una de ave. Representadas con colores oscuros sobre fondo gris, estas figuraciones evocan la danza ceremonial mapuche, conocida como *choike purun*, es decir, el “baile del ñandú”.

Chewkelaf, remite a una derivación de la palabra *choike*, nombre en mapuzugun para referirse al ñandú o *huanque*, y que el autor sitúa desde dos memorias. La primera, como un animal que, según la memoria oral transmitida al artista, fue parte del territorio mapuche, y que, dadas las dinámicas de relaciones transfronterizas, habitaba a ambos lados de la cordillera de los Andes. La segunda, refiere a que el *choike*, o más específicamente, el *choike purun*, es un tipo de baile tradicional mapuche que se replica en distintos territorios y que representa a esta ave, en cuanto símbolo del cortejo y reproducción.

Estas características están plasmadas en el díptico, pues mientras una serigrafía evoca la presencia del *choike* a través de su plumaje, la otra recurre al bailarín que ejecuta esa danza tradicional vistiendo estas plumas en la cabeza, como un tocado, que se conoce como *pesh-kiñ* o *peshkiñtu*. Desde dicha propuesta, el artista recoge una larga memoria oral que articula la identidad mapuche-williche como una muestra de sintonía con los otros territorios donde ambas prácticas siguen perdurando.

Una característica de la poética de la obra de Imio, presente en el díptico, consiste en recurrir a un imaginario fotográfico mapuche que se nutre de la difusión de distintas imágenes en formato de postales que circularon desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del XX, y que el artista recrea como parte de un impulso por descentrar el contexto colonialista desde el que surgen para otorgarles un nuevo sentido. En este caso, invocando en la memoria mapuche la presencia de un animal que ya no está presente en este lado de la cordillera, pero que a modo de ritualidad que resiste, sigue teniendo protagonismo. En cierto modo, es la expresión de una memoria de la resistencia mapuche actualizada en la imagen y el archivo.

DEMECIO IMIO CAMIAO

Nació en 1976 en Panguimapu, Región de Los Lagos. Artista visual, estudió Arquitectura en la Universidad de Los Lagos, Diseño Gráfico en el Instituto Profesional Santo Tomás y Artes Visuales en la Universidad Austral de Chile. Ha cursado especializaciones y diplomados en Estética y Curaduría, y Arte Indígena y Precolombino en universidades, centros de arte y museos tanto en Chile como en el extranjero. Actualmente es parte del colectivo y agrupación cultural Ayekantun, además de gestor y curador del Museo Galería Panguimapu.

Su obra se plantea desde un trabajo visual con proyectos de investigación en patrimonio inmaterial, estética y discursos fronterizos en reducciones y parcialidades misionales. Concurren en su propuesta visual la pintura, artes gráficas, fotografía, materialidades mixtas y soportes multimediales.

Ha sido seleccionado en diversos concursos y convocatorias internacionales de artes visuales y colaborado en proyectos de investigación en patrimonio inmaterial indígena, arte latinoamericano y fotografía. Ha exhibido individualmente en galerías privadas y corporaciones culturales, y de manera colectiva en el Centro Cultural Estación Mapocho, Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), Museo Chileno de Arte Precolombino y en museos y centros culturales regionales. Desde el 2021 su obra forma parte de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes.









TUKULPANIEÑ

MAPU MEW

Memorias de y con el territorio



- [SOBRE LA EXPOSICIÓN](#)
- [MATERIAL DOCENTE](#)
- [VER EXPOSICIÓN](#)
- [CRÉDITOS](#)

CRÉDITOS

MATERIAL DE MEDIACIÓN

Dirección general:

Alejandra Claro Eyzaguirre (Mincap)

Idea original y desarrollo didáctico:

Antonia Isaacson Labarthe y Amalia Pascal Raies

Textos curatoriales:

Cristian Vargas Paillahueque

Asesoría en pedagogías lúdicas:

Ragnar Behncke Erazo y Julio Chávez Calderón

Investigación sobre semillas:

Natalia Palomo Morales y Miquel Moya Vera

Edición y corrección de estilo:

Patricio González Ríos

Diseño gráfico:

Antonia Isaacson Labarthe

Diseño de íconos:

Sergio Ramírez Flores



**COLECCIÓN
EDUCACIÓN
ARTÍSTICA**