

TUKULPANIÑ MAPU NEW

Memorias de y con el territorio



Ministerio de
las Culturas,
las Artes y el
Patrimonio

Gobierno de Chile



COLECCIÓN EDUCACIÓN ARTÍSTICA

TUKULPANIEÑ MAPU MEW: MEMORIAS DE Y CON EL TERRITORIO

Ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Carolina Arredondo Marzán

Subsecretaria de las Culturas y las Artes

Noela Salas Sharim

Jefe del Departamento de Educación y Formación en Artes y Cultura

Pablo Rojas Durán

Dirección y producción editorial

Alejandra Claro Eyzaguirre (Mincap)

Curatoría y desarrollo de contenidos

Cristian Vargas Paillahueque

Desarrollo de propuesta didáctica

Antonia Isaacson Labarthe, Amalia Pascal Raies

Apoyo a supervisión de contenidos

Beatriz González Fulle, Pablo Rojas Durán, Ignacio Szmulewicz Ramírez (Mincap)

Diseño y diagramación

Antonia Isaacson Labarthe

Edición y corrección de estilo

Patricio González Ríos

@Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
cultura.gob.cl

ISBN (digital): 978-956-352-434-5

ISBN (papel): 978-956-352-432-1

TUKULPANIÑ MAPU MUNEV

Memorias de y con el territorio



ÍNDICE

Introducción	7
Consideraciones generales sobre el arte indígena	12
Arte indígena contemporáneo y descolonización: ¿de qué hablamos?	18
Arte mapuche contemporáneo: apuntes sobre un panorama	22
<i>Tukulpanieiñ mapu mew</i> : memorias de y con el territorio. Curatoría	30
Eje 1. Lecturas desde los territorios	33
Eje 2. La vitalidad de las memorias	85
Propuesta de mediación <i>Awkantun Nütxamkayal</i> : el juego de la conversación	134
Referencias bibliográficas	140

Introducción

En el artículo 1º de la Ley 19.253, el Estado chileno reconoce que los indígenas son “los descendientes de las agrupaciones humanas que existen en el territorio nacional desde tiempos precolombinos, que conservan manifestaciones étnicas y culturales propias siendo para ellos la tierra el fundamento principal de su existencia y cultura” (Chile, 1993: 1). Asimismo, según esta ley, los pueblos indígenas –reconocidos como etnias– que son parte del país corresponden a un total de diez: Mapuche, Aymara, Rapa Nui, Atacameño o Lickanantay, Quechua, Colla, Diaguita, Chango, Kawésqar y Yagán¹.

Es necesario dar cuenta de esta realidad para reconocernos como un país diverso, configurado por distintas culturas que, en su legítima diferencia, se enriquecen. Según el Censo de 2017², el pueblo Mapuche representa el mayor porcentaje de población indígena del país, correspondiente al 10,2 % de la población total, es decir, existían a esa fecha 1.745.147 personas mapuche de un total de 2.185.792 indígenas.

1 La grafía de los pueblos originarios empleada en la ley aludida difiere de la empleada en esta publicación, que se basa en los criterios señalados en la segunda edición del texto *Recomendaciones para nombrar y escribir sobre pueblos indígenas y tribal afrodescendiente chileno* (Mincap, 2020), emanados de la Subdirección Nacional de Pueblos Originarios. Disponible en el siguiente enlace: cultura.gob.cl

2 Para un análisis específico del Censo 2017 con respecto a la población indígena en Chile, revisar el siguiente enlace: ine.gob.cl

Más allá de las cifras, es importante relevar a las personas indígenas como sujetos de derechos y como agentes que contribuyen a la amplia diversidad cultural que posee Chile, reflejada tanto en tradiciones y costumbres, como también en un sinnúmero de expresiones plásticas y estéticas que han cobrado mayor importancia en la actualidad. Los pueblos indígenas, a través de su riqueza heredada generación tras generación, tienen un acervo patrimonial y artístico conformado por distintas variantes y lenguajes. En América Latina, por ejemplo, el arte plumario del pueblo Guaraní o el textil del pueblo Aymara-Quechua constituyen una muestra del alto grado de manejo de técnicas y de saberes que, en su legado, fortalecen la identidad de quienes se asumen como parte de este colectivo, dando muestras de una resistencia cultural que aún permanece activa.

En este sentido, el arte indígena ha sido un ámbito desde donde es posible identificar la conformación de un patrimonio heredado, del que también la sociedad no indígena se ha nutrido; por ejemplo, a través de las simbologías e iconografías del arte indígena que están presentes tanto en las artes populares, como en cerámicas o en textiles. Desde esta perspectiva, los sabios indígenas, sean artesanos o quienes les dan uso y sentido social, articulan esta herencia contribuyendo al reconocimiento y al valor por los orígenes.

A nivel latinoamericano, esta relevancia del arte indígena en su diversidad de agentes contemporáneos se ha visto como un proceso cada vez más notorio en distintos contextos, los que dan cuenta de dos fases convergentes: por un lado, artistas que recurren a los lenguajes del arte contemporáneo para reivindicar su enunciación como pertenecientes a pueblos originarios, la que plasman en el contenido de sus obras; y por otro, la progresiva recepción por parte de la institucionalidad y el circuito artístico cultural para acoger dichas propuestas como un gesto de reformulación y reparación frente a la exclusión histórica hacia los colectivos indígenas. De ahí la proliferación de instancias como la Primera Bienal Continental de Artes Indígenas Contemporáneas en México (2012), la exposición *Tekoporá de Arte Indígena* en el Museo de Bellas Artes de Argentina y las dos Bienales de Arte Indígena realizadas en Chile (2006 y 2008). También se evidencia en la inclusión de temáticas relacionadas con las culturas indígenas y afrodescendientes como lo fue la 11ª Bienal del Mercosur *El Triángulo del Atlántico*, celebrada en Brasil en 2018. Esta serie de hitos refleja una panorámica que visibiliza la acogida que, a nivel del circuito formal del arte, se ha hecho de la producción artística indígena contemporánea. Dichos eventos han permitido conectar a diferentes artistas del continente y han propiciado un espacio para la reflexión de problemáticas y para la difusión de ese tipo de obras.

De modo similar, a nivel local, un gran avance representó la creación en 2015 de la Subdirección Nacional de Pueblos Originarios (SUBPO) que, entre su principal misión, tiene por finalidad reconocer, respetar y promover las culturas de los pueblos indígenas y del pueblo Tribal Afrodescendiente chileno, a la vez que se propone abarcar sus expresiones artísticas y culturales, sean estas tanto tradicionales como contemporáneas³.

3 Para más información, visitar pueblosoriginarios.gob.cl

Un hecho también clave queda reflejado en el mayor protagonismo alcanzado por mujeres indígenas, que viene a contrarrestar la brecha de género existente en estas materias. Hablamos de mujeres que se desempeñan en importantes museos, como Elvira Espejo Ayca en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore

(MUSEF), en La Paz, Bolivia; o la gestión realizada por Juana Paillalef en el Museo Mapuche de Cañete, en Chile.

Este panorama da cuenta de un hecho: las culturas de los pueblos indígenas, a través de su arte, contribuyen a fortalecer la interculturalidad, el reconocimiento y la identidad, potenciando estas dimensiones en diversos ámbitos de la institucionalidad cultural, ya sea en museos, centros culturales, galerías y espacios independientes. Pero no se limita a ese ámbito, sino que se extiende también a los espacios educativos, permitiendo posicionar estas temáticas y contenidos como parte de un proceso encaminado hacia la puesta en valor de la cultura indígena desde un enfoque de la equidad social y del ejercicio de derechos.

De esta forma, 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 patrimonio⁴ 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. Con ese horizonte en mente se trabajó en esta propuesta de mediación con tal de conformar una exposición didáctica, compuesta por una selección de obras de artistas mapuche, que permitiera visualizar una panorámica diversa de producción artística. Se acotó a este pueblo dada la existencia de un mayor corpus de obra y se sumaron algunas obras que, si bien no son parte de colecciones públicas, tienen pertinencia pedagógica y están relacionadas con iniciativas programáticas del Mincap.

4 Si bien el concepto de patrimonio generalmente se entiende como la herencia cultural del pasado, que se actualiza y se transmite, este no es restrictivo a su dimensión puramente material o afincada al pasado. Según Unesco (s. f.), “comprende también expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional. Pese a su fragilidad, el patrimonio cultural inmaterial o patrimonio vivo es un importante factor del mantenimiento de la diversidad cultural” (s. p.). Se recurre a esta noción, justamente, para demarcar que, desde el mundo indígena, esta comprensión del patrimonio también se articula desde la dimensión contemporánea, al existir tradiciones indígenas que se heredan, pero que los propios miembros de esta colectividad articulan en diferentes lenguajes y nuevas propuestas. De esta manera, patrimonio y contemporaneidad dialogan permanentemente.

La muestra transita por diversos ejes de trabajo y temáticas, como la búsqueda y revitalización de la identidad, la vinculación con el territorio, el rescate y recuperación de técnicas ancestrales, la relación entre cuerpo y memoria, entre otros aspectos. La curatoría busca dar cuenta de dos ejes fundamentales que representan una característica reconocible del arte mapuche contemporáneo, y que radica en la reflexión que existe, por un lado, sobre el territorio y, por otro, sobre la memoria. De esta forma, se propone indagar en la relación entre dichas dimensiones, comprendidas desde un punto de vista heterogéneo, diverso y en diálogo permanente, recurriendo a una selección de obras que permiten establecer esta narrativa. Las obras seleccionadas como parte de la muestra pertenecen a los y las siguientes artistas: Santos Chávez, Bernardo Oyarzún, Francisco Huichaqueo, Lorena Lemunguier, Paula Baeza Pailamilla, Seba Calfuqueo, Andrea Quintullanca, Demecio Imio Camiao, Daniela Véliz Carbullanca, Marcela Huitraiqueo, Juan Treuquemil, Patricia Pichún y María Moreno Rayman.

La exposición (de carácter virtual) se nutre y complementa con una propuesta de mediación interactiva que permite a los y las estudiantes recorrerla a través de un juego, *Awkantun Nütxamkaya!*: el juego de la conversación. Su nombre en mapuzugun⁵ alude a una conversación amena que generalmente da cuenta de la memoria y el territorio al que pertenecemos, dinámica que recoge el juego, a partir de la obra de Carbullanca que conforma esta muestra.

Este material didáctico de la Colección Educación Artística surge a partir de la necesidad manifestada por los propios docentes⁶ de contar con materiales relativos a los pueblos originarios, para aportar en la valoración de la cultura indígena. Si bien el recurso ha sido diseñado como un apoyo a las clases de Artes Visuales, este puede ser utilizado también en otros contextos educativos que permitan contribuir a estos propósitos y que se propongan fortalecer la interculturalidad.

5 El mapuzugun tiene variantes que se relacionan con las identidades territoriales en que se lo habla. Entre otras, pewenche, lafkenche y williche. No existe un consenso generalizado que apunte solo a un tipo de escritura del mapuzugun. Las tres propuestas más conocidas y usadas son: el Alfabeto Mapuche Unificado, el Alfabeto Raguileo y el Grafemario Azümchefe. Para esta publicación, la escritura utilizada se rige por el Grafemario Azümchefe, sancionado por Conadi en 2003 para uso estatal. Sin embargo, para el título de las obras, se conservó la denominación que los propios artistas proponen. Más información sobre la lengua mapuche en pueblosoriginarios.gob.cl

6 En 2020, como resultado del “Estudio sobre la percepción de los Cuadernos Pedagógicos de la Colección Educación Artística de Mincap”, las temáticas más reiteradas como necesidad de abordar en las publicaciones fueron: arte juvenil, urbano y callejero; arte contemporáneo y nuevos medios; pueblos originarios y arte precolombino.

En relación con los contenidos, este texto se articula en cinco apartados: el primero, dedicado a exponer a grandes rasgos la discusión sobre el arte indígena para comprender a modo general las tensiones y contribuciones que han realizado algunos colectivos en el espacio del arte. En el segundo apartado se presentan las características que distinguen el arte indígena contemporáneo como parte de una expresión descolonizadora. Posteriormente, en el tercero, se realiza un breve recorrido por lo que ha sido el arte mapuche contemporáneo, principalmente a lo largo de las tres últimas décadas. Luego, en el cuarto apartado se expone y explica la propuesta curatorial realizada a partir de la identificación y selección de obras y artistas bajo un plan de lectura y narrativa centrada en los dos ejes antes mencionados: el territorio y la memoria, y, a partir de la presentación de las obras a modo de fichas, se plantea una lectura que pone en sintonía estos trabajos.

Por último, en el quinto apartado, se incluye una breve explicación de la propuesta de mediación lúdica *Awkantun Nütxamkayal*: el juego de la conversación, diseñada para niños, niñas y jóvenes a partir de los 12 años. Este juego será activado por docentes y agentes culturales y educativos en general, y está inspirado en los contenidos de las obras, en la cultura del pueblo Mapuche y en las temáticas curatoriales, específicamente en los conceptos de territorio y memoria.

Consideraciones generales sobre el arte indígena

El arte indígena es un concepto que ha generado una amplia reflexión durante las últimas décadas por el carácter diverso de sus expresiones. Asimismo, ha implicado un desafío importante para distintas disciplinas al abordarlo. Por ejemplo, desde la etnografía o la antropología, la visión del arte indígena que predomina está más bien vinculada a la idea de un “arte tradicional”, que se refleja en trabajos en cerámica, textil, platería y cestería, entre otros. Sin embargo, y como parte del debate actual, dada la mayor cantidad de artistas indígenas cuyas obras recurren a expresiones características del arte contemporáneo –como la instalación, la performance, el audiovisual o la fotografía– y que son expuestas en espacios institucionalizados del arte, esto ha provocado que la idea convencional del arte indígena sea puesta en tensión.

Esta convención predominante con que se ha observado históricamente el arte y la cultura indígena como mayoritariamente tradicionales, es decir, sin cambios y de carácter unívoco, proviene de una representación colonial que le asigna un valor solo como muestra de un pasado. Dicha perspectiva aún pesa sobre estos colectivos a nivel general, repercutiendo muchas veces en la visión que hay sobre su arte y sobre su cultura. Por ejemplo, como han sostenido Canales, Fernández y Rubio (2018)⁷, los textos escolares dedicados a la enseñanza histórica que tratan materias relacionadas con las sociedades indígenas y sus culturas, recurrentemente reproducen estereotipos que reflejan descripciones acerca de estos pueblos desde los parámetros de lo antiguo, tales como qué “vestían”, qué “hacían”, qué “fabricaban”, o también aluden a las sociedades indígenas solo desde la perspectiva del colonizador, sin remarcar la voz de ellos mismos como sujetos diferentes entre sí.

7 En este artículo, los autores analizan distintas características descriptivas que dan cuenta de una reproducción racista y de estereotipos, reflejada en la forma en cómo se representaba a los pueblos indígenas en textos educativos. Para mayor información, revisar “Textos escolares de Historia: la reproducción del racismo contra los pueblos indígenas en Chile”, disponible en revistas.uach.cl

Esta perspectiva de reproducción de lugares comunes y estereotipos nos conduce a formular ciertas preguntas: ¿cómo nos relacionamos con las sociedades indígenas en la actualidad?, ¿qué puentes o elementos culturales podemos establecer y crear para evitar estas perspectivas y reivindicarlos como pueblos vivos?

Estas interrogantes buscan reflexionar sobre las prácticas y relaciones interculturales que existen hoy. Por ello, para generar un aporte a este propósito a través de una dimensión poco atendida, se busca reivindicar la importancia de la reflexión que los pueblos construyen a partir de sus creaciones contemporáneas. Desde ahí se intenta comprender de mejor manera su relevancia para diversificar la perspectiva que hay sobre el arte indígena.

Tal como se introdujo, una primera problemática sobre el arte indígena está marcada por la visión que existe de sus prácticas culturales como muestra de un pasado irrestricto, lejano. Esta muchas veces recurre a la categoría de “antigüedad” o de “tradición”, en un sentido estático, para caracterizar dichas prácticas. En esta línea, términos como “ancestral” o “milenario” se utilizan a menudo para describir, por ejemplo, la producción indígena en textil o en alfarería, dotándola de un carácter inmutable; incluso tratándola como monótona, puesto que no da lugar a la creación o a la añadidura de elementos nuevos por parte de quienes aún practican esas artes. Esto conlleva a que, por consecuencia, se mantenga una visión de que las prácticas indígenas estén de algún modo vedadas a la contemporaneidad y que la tradición y la diferencia se entiendan solo como algo que no se transforma.

A propósito, si bien es incuestionable el legado y la resistencia de los pueblos a seguir manteniendo sus costumbres, tradiciones y expresiones artísticas contra un modelo colonialista y de asimilación que quiso borrarlas, esta característica no debe regir como el único lugar desde donde poder analizar y reflexionar sobre la cultura de las sociedades indígenas. Por ello, es conveniente señalar que muchas de esas tradiciones aún perduran, pero las formas de plantear la identidad también se transforman, vale decir, se puede ser indígena y valorar la tradición, pero, al mismo tiempo, se puede ser parte de la sociedad contemporánea contribuyendo a ella en múltiples aspectos a través de esa misma tradición que se hereda.

Retomando este aspecto para profundizar sobre la problemática del arte indígena según como históricamente se ha entendido, e incorporando la crítica anterior señalada, es preciso comprender que otra de las características vinculadas a esta noción de pasado proviene de relevar el acontecimiento que significó el período de colonización española y que, por consecuencia, ha reforzado la idea de lo indígena y de sus expresiones artísticas como sujetas a un pasado, marcadas por el prefijo “pre”. Por ejemplo, con denominaciones que aluden al arte y la cultura indígena como “precolombina”, arte indígena “prehispánico” o, también, arte indígena “premoderno”, como si estas prácticas provinieran de una pureza que súbitamente habría desaparecido con el proceso de colonización y allí, en lo “pre”, residiera su genuina, única e indiscutible “autenticidad”. Esto ha significado que, a modo general, durante muchas décadas se entendió por arte indígena aquellos objetos arqueológicos o de siglos anteriores. Tales consideraciones prefiguraron una visión esencialista de comprender las sociedades indígenas: mientras más antiguas, parecían ser más “verdaderas”. Así, según esta visión, dado los procesos de mestizajes luego de la colonización, lo “genuinamente indígena” habría desaparecido.

Se hace necesario comprender, además, que entre pensadores latinoamericanos e indígenas y la población afrodiaspórica existe un amplio consenso en torno a las nociones de colonización, colonialismo o colonialidad. Esta diversidad de conceptos se alinea para designar el hecho de imponer un régimen de dominación por parte de una potencia imperial o un Estado tras invadir un territorio, asentando una soberanía sobre la población autóctona a través de una colonia. Sin embargo, a pesar de ello, la población “colonizada” elabora estrategias permanentes de resistencia en distintos niveles, disputando esa subordinación, siendo la dimensión cultural una de ellas.

Paralelamente, como han señalado diversos estudios clave respecto del tema (Gisbert, 1980; Gruzinski, 1991; Todorov, 2010), a pesar de este proceso de colonización, muchas prácticas indígenas siguieron su curso, transformándose y adaptándose para resistir. He ahí el caso ya mencionado del arte plumario, pero también la alfarería, la platería, el trabajo en jade o textil, al incluir elementos y formas hispanas. Asimismo, formatos representativos que en un principio no provenían de las culturas indígenas tradicionales, como pinturas o retablos, fueron incorporando motivos, iconografías o símbolos indígenas, como lo fue la pintura quiteña. Esta última expresión da cuenta del sincretismo que surgió durante la Colonia a partir de la confrontación de dos culturas antagónicas. Se produjo entonces una convergencia de elementos culturales en principio diferentes que, tras largos períodos de contacto, originaron expresiones artísticas conformadas por esos elementos que terminaron por fusionarse y que se volvieron indisociables.

Una autora relevante en esta discusión del arte indígena es Alessandra Caputo (2019), quien ha señalado algunas de las razones que explicarían por qué el arte precolombino es considerado una muestra de “legitimidad” y “autenticidad” de lo “verdaderamente” indígena y, por ende, “más arte” que otras expresiones que tienen estos pueblos en su tránsito histórico:

en la valoración estética de objetos procedentes de culturas no occidentales la atribución de “arte” suele asociarse generalmente a significados relacionados con lo sagrado y la autenticidad, hecho que se valida a partir de la lejanía que pueda tener esta cultura con el mundo occidental. (Caputo, 2019: 190).

La propuesta que nos ofrece Caputo menciona dos cuestiones importantes: la primera, que lo que se entiende por arte indígena, el arte precolombino, tiene su valor en ser no occidental, es decir, a partir de esa frontera se distinguiría *lo indígena* de aquello que no lo es. Por ello, el arte indígena precolombino, al no ser un “arte mezclado”, sería más verdadero. La segunda, es el lugar común desde donde se piensa las prácticas artísticas indígenas y sus objetos, reduciéndolos solamente al terreno de lo “sagrado”. Esta situación ha incidido en cómo se entiende la cultura y el arte indígena, e inhibe a los pueblos a pensar artística y creativamente la cotidianidad y en múltiples dimensiones. Al comprender el arte como algo lejano, sagrado o secular, no se considera un sinnúmero de prácticas actuales que realizan los pueblos indígenas en una diversidad de contextos, precisamente, para resistir, difundir y promover su cultura.

Es preciso señalar al respecto ejemplos que confrontan esta visión del arte indígena como algo sagrado. En Perú, la artista urbana Renata Flores⁸ canta trap en quechua para promover y revitalizar la lengua. O, a nivel local, desde los años noventa del siglo pasado, destacan expresiones que se imbrican con géneros musicales de gran amplitud, como el rock, siendo el caso del “metal andino”⁹, expresión en la que convergen distintas tradiciones orales, o también como lo fue el grupo Pirulonko¹⁰ en Temuco.

8 Ver [Canal Youtube Renata Flores](#)

9 Ver *Metal andino, guitarras, bajo y baterías en Los Andes*, disponible en [ondamedia.cl](#)

10 Ver presentaciones de este grupo en [isuma.tv](#)

Otra de las cuestiones que permite ilustrar esta visión del arte indígena como expresión del pasado precolombino es el cómo se suelen exponer las piezas en espacios como museos. Muchas veces estas son incorporadas como muestra de zonas geográficas en extremo amplias y sin reparar en periodizaciones internas. Como consecuencia de esta perspectiva, una muestra de “arte indígena” puede incorporar obras y objetos que provienen del siglo XV y estar reunidas con otras que proceden del siglo XIX y XX, obviando de paso las posibles transformaciones y cambios internos que experimentan estas sociedades. O también, al visitar un museo de tipo histórico, es posible ver que las piezas indígenas mayormente están ubicadas en los contenidos que difunden el “descubrimiento” y la “conquista”, pero después, en el recorrido por la muestra, dejan de tener presencia como colectivos vivos que aportan a la sociedad –los que igualmente atraviesan transformaciones importantes y decisivas–, al no exponerse obras de períodos posteriores o contemporáneos.

En este sentido, y para contrastar esta perspectiva del pasado, la *Declaración de los Derechos de los Pueblos Indígenas* de la ONU es elocuente, pues releva el aspecto transformador de estos pueblos con relación a sus propias prácticas culturales:

Los pueblos indígenas tienen derecho a practicar y revitalizar sus tradiciones y costumbres culturales. Ello incluye el derecho a mantener, proteger y desarrollar las manifestaciones pasadas, presentes y futuras de sus culturas, como lugares arqueológicos e históricos, objetos, diseños, ceremonias, tecnologías, artes visuales e interpretativas y literaturas. (ONU, 2007: 6).

Dicho esto, cabe preguntarse ¿de qué modo las instituciones museales, el pensamiento teórico y la educación recogen estos planteamientos y recomendaciones? Si bien, como se señaló anteriormente, ha habido distintos aportes en estas materias, lo que ha permitido discutir la categoría de “arte indígena”, es indudable que aún faltan intentos o trabajos amplios que contribuyan a visibilizar en las instituciones este ejercicio pleno del derecho de preservación, revitalización y de transformación que experimentan los pueblos indígenas.

Actualmente, aún es difícil surcar esa barrera estática de “lo indígena” y de su arte por estar remitida a un pasado o a un área cultural que agrupa a todas esas manifestaciones artísticas en un mismo contenedor. En este sentido, y desde una perspectiva crítica, al intentar definir el “arte indígena” surge el problema y el deber de confrontar la visión de lo indígena como una identidad de siglos de producción que no tiene diferencias ni internas ni externas con otros pueblos. Sin embargo, de acuerdo con lo antes planteado, es justamente esa perspectiva la que el arte indígena contemporáneo ha contribuido a cuestionar y,

por ello, puede ser comprendido y caracterizado desde una dimensión descolonizadora, precisamente, porque critica ese paradigma de antigüedad e indistinción, articulado sobre la base de las relaciones coloniales.

Finalmente, en lo que respecta al arte indígena y cómo este ha sido mayormente entendido, una última problemática a exponer ocurre cuando estas prácticas son integradas en un relato ampliado de lo que es el “arte”, y en particular del arte contemporáneo, gracias al giro que ha experimentado la producción del arte indígena, que se refleja en las formas y recursos que ha adoptado de este campo. Además, paralelamente, el panorama se complejiza cuando este ejercicio ocurre en el marco de interpelaciones y cuestionamientos constantes a la institucionalidad del arte. Más específicamente, porque el relato del arte eurocentrista, históricamente, se ha sostenido sobre la base de marginaciones que dejan de lado las experiencias estéticas de pueblos y de colectivos subalternos que han sido racializados.

En este punto de la discusión, es interesante señalar que lo indígena ingresa al relato del arte (institucional, disciplinar) como un reconocimiento a la diversidad cultural en un contexto de globalización y de convivencia multicultural. Ello no implica, necesariamente, la supresión de las jerarquizaciones entre los unos y los otros, o que tal proceso reconfigure a grandes rasgos cómo se entiende lo indígena en este campo. En ese sentido, un desafío y proyección a futuro es también poder pensar puentes comunes en un marco de una convivencia intercultural equilibrada. De esta forma, la inclusión de las artes indígenas en el “sistema de las artes” nos brinda la posibilidad de interrogar, a grandes rasgos, qué se entenderá por lo indígena en estos circuitos que estudian su arte, y cómo se reconoce una serie de atributos articuladores que expone una condición colectiva y diferente que es la de pueblos preexistentes. Como señalan Penhos y Bovisio en el libro *Arte indígena: categorías, prácticas, objetos* (2015):

No se trata, entonces, de privilegiar las producciones indígenas con un título consagratorio sino de concebir el arte y la cultura latinoamericanos ya no como resultado de copias, mezclas o mestizajes sino de diversidades que coexisten e interactúan en contextos de conflicto entre lo hegemónico y lo subalterno. (14).

Es justamente la posibilidad de pensar esta coexistencia, en términos de equidad, una clara potencia que tiene el arte indígena respecto del arte, la cultura, y los aportes que pueden generar diversos artistas en esta discusión. Por ello, al advertir los desafíos que supone esta inclusión en el régimen institucional al que acceden, sigue siendo una oportunidad para valorar el arte como espacio de interculturalidad real y posible y, por cierto, como una producción cultural descolonizadora.

Arte indígena contemporáneo y descolonización: ¿de qué hablamos?

En el debate sobre cómo los pueblos indígenas han incidido en el sistema del arte, existen algunas contribuciones teóricas que ayudan a comprender dicha discusión a partir de la crítica que se establece contra el canon eurocentrista de la historia del arte en América Latina. De estas propuestas, las más conocidas pertenecen al teórico paraguayo Ticio Escobar quien, además, fue fundador y actual director del Museo del Barro de Paraguay, una institución que destaca por profundizar sus vínculos con las expresiones de los pueblos indígenas.

Los aportes de Escobar (2011, 2014) se distinguen por contraponer la mirada que hay sobre el arte indígena como un “arte menor”, descripción que alude a que estas prácticas están más del lado de las artesanías que del arte, sea tradicional o contemporáneo. En distintos escritos, el autor reconoce esto como un ejemplo de postergación al que han sido sometidas las culturas indígenas, lo que revela la infravaloración histórica hacia estas comunidades, cuestión que no solo involucra a su arte, sino también a su cultura en general.

Por estas razones, la importancia otorgada al arte indígena en la actualidad reside en que su finalidad no solo se basa en dar a conocer la especificidad de sus expresiones, sino que se propone volver a revalorar estas prácticas como parte de un proceso político y de una justicia social que se busca alcanzar en el plano de la cultura. Esta finalidad puede leerse en términos descolonizadores, puesto que sitúa la emergencia de la problemática a partir de las relaciones coloniales y del intento que hubo por borrar, asimilar o menoscabar la cultura indígena y que, como resultado, configuró la infravaloración o discriminación que se tiene hacia los pueblos y a su cultura. En este sentido, cuando los artistas indígenas reivindican este plano a través del arte, reconocen que están haciendo frente a un largo proceso de borradura, y contra ello, proponen distintas estrategias.

En paralelo, un argumento importante para reconocer en el arte indígena su dimensión descolonizadora radica en la defensa que se hace de la contemporaneidad como un aspecto reconocible y situado, pues como previamente se abordó, dicho propósito va a contracorriente de la idea del arte y de la cultura indígena como expresión de un pasado. Esta finalidad concuerda con algunos planteamientos sostenidos por Escobar, cuando se propuso elaborar una “teoría del arte indígena”: “pasó a significar para [este] una pieza

fundamental en el pensamiento acerca de la contemporaneidad: tanto en el sentido del anacronismo como de la dimensión programática del arte” (2014: 84). Este discurso colonialista, que expone a los pueblos indígenas y a sus prácticas artísticas como parte de un pasado, ha generado un estado de sospecha permanente sobre la “autenticidad” de un arte indígena actual, más aún, cuando sus distintos actores reivindican una reflexión amplia sobre la “contemporaneidad”, que interpela a la sociedad hegemónica y a sus propios colectivos, en la medida en que las obras que se crean y se producen no se “ajustan” con el imaginario que se tiene de estas sociedades o cómo “deberían” serlo.

Al respecto, mediante la teoría del arte indígena de Escobar podemos esclarecer tres aspectos determinantes que describen un estado de la cuestión del arte indígena. El primero alude al reconocimiento por parte del autor de la postergación histórica que han sufrido los pueblos indígenas luego de la colonización, asumiendo esto como una problemática que también está presente en el arte. El segundo remite a su interpelación, que parte de la premisa de que los pueblos indígenas han heredado saberes artísticos y que a través de estos siguen produciéndolos, por lo tanto, están vigentes y son garantes de sus propias transformaciones (contrastando esa visión estática que hay sobre estas sociedades). Y el tercero apunta a que el objetivo de definir el arte indígena desde la contemporaneidad conlleva una crítica mayor hacia la definición misma de arte como circuito, institución y campo cultural, a la vez que también es una crítica sobre cómo se entiende “lo indígena” cuando se contrasta con una perspectiva heterogénea y diversa de estas sociedades.

Dicho de otro modo, en la línea de los planteamientos de Escobar, el arte indígena contemporáneo cuestiona el sistema de relaciones entre ambas categorías, es decir, lo “artístico” y “lo indígena” y, además, da cuenta de cómo estas relaciones están marcadas aún por jerarquías coloniales que mantienen la hegemonía y que determinan la valoración cultural y la representación que hay y pesa sobre estos pueblos. Por ello, una característica crucial del arte indígena como arte descolonizador es el posicionamiento político asociado a la categoría que la engloba (lo indígena), porque es en el plano de las relaciones coloniales aún existentes lo que hace que artistas cuestionen y diversifiquen esta misma categoría a través del planteamiento y reflexiones provenientes de sus propios pueblos, y que exhiben mediante sus obras y en distintos lenguajes.

Esto supone una perspectiva dinámica que consiste en proponer nuevas formas de abordar esta problemática a partir de los formatos, materialidades y lenguajes que distinguen al arte contemporáneo, y que los artistas indígenas promueven a través de performances, arte sonoro, instalaciones, videoarte, entre otros, reivindicando a la vez la diferencia cultural que poseen como pueblo y que se refleja en este tipo de prácticas artísticas.

En el libro *Una teoría del arte desde América Latina*, Escobar escribió un capítulo de este donde esgrime los aportes políticos que trae consigo esta defensa de un arte indígena como un arte legítimamente diferente por parte de sus creadores, puesto que:

abre la posibilidad de considerarlo [al artista] no solo como un ser marginado y humillado sino como un creador, un productor de formas genuinas, un sujeto sensible e imaginativo capaz de aportar soluciones y figuras nuevas al patrimonio simbólico universal. Por último, el reconocimiento de un arte diferente puede apoyar la reivindicación que hacen los pueblos indígenas de su autodeterminación y su derecho a un territorio propio y una vida digna. (2011: 7).

Desde esta perspectiva, el arte indígena no se centra única y exclusivamente en un acervo que proviene de una antigüedad cercana o remota, sino que gran parte de su valor también reside en el potencial creativo y reflexivo que tiene el mundo indígena y sus artistas respecto de su tradición y de su contemporaneidad en un contexto de cambios y transformaciones internas y de influencias culturales dentro del marco de la globalidad. Comprender así el arte indígena contemporáneo nos permite abarcarlo no como una rareza o novedad, sino que como parte de la lucha histórica de los pueblos indígenas por el reconocimiento a su diferencia y a ser concebidos como pueblos vivos, como sujetos creadores y transformadores de su presente.

De forma paralela, el proceso de descolonización que caracteriza al arte indígena contemporáneo no consiste en una reinstalación de un pasado esencialista de querer restituir todo a como era antes de la colonización, sino que la vocación anticolonial radicaría más bien en la serie de estrategias que el propio mundo indígena elabora para dar cuenta de su condición y reflexión sobre la contemporaneidad, criticando el colonialismo como modelo de opresión. Por esta razón, no se trata de comprender el arte indígena contemporáneo como resultado de la sumatoria de un corpus de artistas indígenas que trabajan actualmente –en ese sentido de contemporaneidad– en determinado circuito artístico como galerías, museos o bienales.

Por el contrario, de una forma más amplia, la especificidad de la denominación “artista indígena contemporáneo” pasa porque este agente permite pensar reflexivamente sobre la identidad cultural actual, problemática, contradictoria

y, ante todo, heterogénea, en el amplio abanico de la cultura, y que es quien contribuye con posicionamientos críticos que proceden de sus propios pueblos y del diálogo que, como parte de ese colectivo, sostiene con la sociedad. En este sentido, el activismo y el compromiso estrecho con sus comunidades originarias constituyen un aspecto determinante que apunta a recomponer el tejido social a través de obras artísticas como parte de un proceso de descolonización. Una perspectiva similar ha sido señalada por Ingrid Suckaer en *Arte indígena contemporáneo: dignidad de la memoria y apertura de cánones* (2017). Esta autora señala:

Cada vez más, los artistas indígenas de las más diversas partes del mundo recurren al arte contemporáneo para exponer sus ideas que, por lo regular, están asociadas a su entorno cotidiano y a su vasta herencia cultural; de la misma forma, también hay artistas que desde una participación social activa contribuyen con su arte a revelar los abusos e injusticias a que son o han sido sometidos. Estos creadores-activistas buscan la reconstrucción del cuerpo comunitario que se ve afectado por la constante resistencia cultural en que viven. (11).

Como señalamos antes, la visibilización y la lucha contra la continuidad de la opresión colonial son elementos de un diagnóstico compartido, el que ha sido determinante para levantar las demandas indígenas que se materializan también en el arte. Esta toma de conciencia de esa dimensión opresora no es para nada inmediata, y por esa razón, son artistas también quienes contribuyen a generarla. Así, elaborando estrategias comunes, ya sea desde sus comunidades de origen o desde espacios urbanos, se plantean una recomposición de la cultura indígena como una resistencia política.

Finalmente, la vocación descolonizadora del arte indígena contemporáneo se instala como una escena de crítica amplia, que discute y cuestiona, a través de las obras de arte, el discurso que existe sobre la “cultura indígena” en relación con la sociedad y la institucionalidad del arte, pero también hacia el interior de la propia sociedad indígena. Este fenómeno se enmarca en el contexto de una reflexión mayor sobre las relaciones coloniales y frente a lo cual los artistas indígenas elaboran estrategias de visibilización de esta problemática, como también alternativas para su desmontaje, relevando y enunciándose desde sus pueblos como actores creadores y agentes de transformación. Visto así, el arte indígena contemporáneo no representa necesariamente una escisión o superación respecto del arte tradicional, sino más bien una convivencia o alternativa.

Arte mapuche contemporáneo: apuntes sobre un panorama

Durante las últimas décadas, el arte mapuche contemporáneo ha tenido una mayor recepción al interior del circuito cultural metropolitano y regional, en espacios como galerías, museos, centros culturales, bienales, etc. Paralelamente, ha logrado también mayor resonancia en diversas disciplinas de las humanidades y de las ciencias sociales, cuestión que se ha visto reflejada en varios escritos. Estos acercamientos se complementan con los aportes de perspectivas antropológicas, etnográficas y arqueológicas que analizan la producción cultural mapuche durante todo el siglo XX. Sin embargo, a pesar de ciertos hitos recientes y significativos que ha conseguido el arte mapuche actual como, por ejemplo, la selección de la obra *Werken* de Bernardo Oyarzún para el pabellón de Chile en la Bienal de Venecia en 2017 (bajo la curatoría de Ticio Escobar), esto no ha implicado necesariamente que la categoría misma de “arte mapuche” sea más cabalmente analizada.

Desde la perspectiva de las artes visuales circunscritas al campo local, se observa aún una falta de mayor cantidad de análisis que abarquen dicha producción desde una generalidad amplia y que precisen en sus genealogías o en sus posibles definiciones. Este panorama contrasta, por ejemplo, con la “literatura mapuche”, que cuenta con diversas antologías, traducciones a otros idiomas y un sinnúmero de instancias de difusión o investigación (Caniguán, Mora y Moraga, 2011; Huenún, 2008).

Como se señaló, el arte indígena contemporáneo, en específico aquel que se desprende del ámbito de las artes visuales, constituye un prolífico campo de estudios para analizar cómo se instalan los discursos de descolonización que estas mismas colectividades construyen en pos de reivindicar, difundir y revitalizar su cultura a través de obras de arte.

Hacia fines de la década de 1980 y principios de la siguiente, el contexto del arte mapuche contemporáneo estuvo marcado por la elaboración de reflexiones y discursos que surgieron a partir de una perspectiva descolonizadora que se tradujo en respuestas críticas y contingentes a la celebración del V Centenario de la llegada de Colón a América, junto con la elaboración de formulaciones por la autonomía y la autodeterminación del territorio. En lo que respecta al arte, fue también un momento para reflexionar sobre las trayectorias estéticas y visuales de los pueblos indígenas respecto a este discurso de resistencia, y de relevar la importancia de estas prácticas como lugar de enunciación para la revaloración y revitalización cultural. Sobre este aspecto, José Ancán señaló:

El arte mapuche aún hoy y a pesar de todo y de todos continúa expresando en su lenguaje formas y valores cargados de sentido estético, nunca desvinculados del hombre mismo y de su cotidianeidad, a todos los que ven y sienten el arte como un idioma universal y, que en su multiplicidad y diversidad supera siempre las fronteras que algunos han querido imponerle. ([1991] 2005: 220).

Como veremos, esta perspectiva resulta útil al alero de entender el arte indígena, mapuche en este caso, como un encuentro de diversidades que entran en diálogo y en tensiones y que, a partir de estos cruces, es posible entamar una relación estética, resistente y descolonizadora que, como señala el autor, brota de una cotidianidad y diversidad que ya en esa época era necesario posicionarla como un ámbito clave para la creación artística y la revitalización cultural.

Unos años antes, Elicura Chihuailaf, Premio Nacional de Literatura (2020), sostuvo que ese propósito –el de promover iniciativas artísticas en lenguajes no tradicionales– constituía una hoja de ruta que era necesaria construir como proceso de descolonización. En *Carta a mis hermanos* (1989), analizaba esto como parte de la resistencia y revitalización cultural mapuche:

El arte, la literatura cumplen un papel importantísimo: hacer que la resistencia cultural –en mapudungun y en castellano– sea “atractiva” para las nuevas generaciones. ¿Cuál es el panorama, y qué habría que hacer? El arte pictórico mapuche, como movimiento propiamente tal, no existe; hay, por ende, que establecer los fundamentos para su creación y desarrollo. Es probable que, dado el espíritu colectivista de nuestro pueblo, sean las murallas de la ciudad el espacio sobre el que se efectúen los primeros trabajos de taller (murales). (38).

Este propósito llevó a que, mientras formaba parte del Centro de Estudios Mapuche Liwen, el poeta gestara y promoviera el trabajo de la Brigada Awkatun, un colectivo de jóvenes mapuche que realizaron trabajos murales en la ciudad de Temuco. En estos incorporaban motivos e iconografías reivindicativas propias de su pueblo, diversificando así la estética urbana con atributos mapuche en una ciudad que por entonces poco conocía de este arte urbano. Esta agrupación ejerció una fuerte presencia en la época de anticonmemoración del V Centenario de la Llegada de Colón a América. De este grupo participaron artistas como Juan Silva Painequeo y Christian Collipal.

Años más tarde, el mismo Chihuailaf reflexionaba sobre cómo se iba constituyendo un grupo de referentes artísticos mapuche, quienes planteaban sus obras desde lenguajes del arte occidental y contemporáneo como una alternativa al arte mapuche tradicional (platería, textil, cestería, etc.), para así contribuir a la revitalización cultural mapuche y dar cuenta de un pueblo vivo y presente.

En un breve escrito titulado “Plástica” (1994), Chihuailaf identifica algunos hitos de la plástica mapuche de ese entonces, como el trabajo de la Brigada Awkatun antes referida, y también señala dos exposiciones de artes visuales: una de fotografía colectiva y una muestra individual de pintura a cargo de Felicita Lleufuman a la que, posteriormente, le secundaron exhibiciones como las de Juan Silva Painequeo, Doris Huenchullan, Christian Collipal y Jesica Cona, entre otros.

Finalmente, el poeta menciona el encuentro “Zugutrawvn/Reunión de la palabra”, instancia que fue de vital importancia para la articulación de redes e intercambios intelectuales artísticos entre personas mapuche y no mapuche en la región. En ese encuentro participaron poetas como Raúl Zurita y Jorge Teillier; además, en sus versiones en Temuco y en Santiago contó con exposiciones de pinturas mapuche. Chihuailaf sintetiza esta escena cultural mapuche de la siguiente manera:

La característica de este grupo es que, haciendo uso de elementos técnicos ajenos, no sólo alude o indaga en torno a la temática mapuche, sino crea y recrea a partir de su condición de pertenencia –en la diversidad– a nuestro pueblo. Y en cuanto al colorido, hay una clara predominancia del Azul, color sagrado de nuestra gente. (1994: 91).

Este prolífico grupo de artistas de los años noventa estableció parte de las coordenadas posteriores que serían determinantes en la producción artística mapuche, a la vez que fijó la amplitud de las propuestas estéticas de carácter reivindicativo que se plasmarían colectivamente: situar la interculturalidad como base transversal del diálogo, revitalizar y recrear los imaginarios mapuche en la ciudad y, más importante, plantear una crítica al colonialismo como sistema de opresiones y omisiones a través del arte.

Parte del legado que dejaron las reflexiones y propuestas artísticas de la escena mapuche de los años noventa fueron recogidas diez años más tarde en el libro *Crítica situada. El Estado actual del arte y la poesía mapuche* (2005) de Mabel García, Hugo Carrasco y Verónica Contreras, una de las pocas publicaciones que más abiertamente ha reflexionado sobre las artes visuales mapuche de ese entonces desde una perspectiva amplia y contemporánea¹¹.

Los y las artistas mapuche analizados en este escrito fueron: Víctor Cifuentes, Christian Collipal, Lorena Lemunguier Quezada, Juan Silva Painequeo y Eduardo Rapimán. En la presentación del libro, García señala la motivación y el objetivo que persigue el texto:

busca dar una visión académica dialogada sobre un proceso artístico ya consolidado, cuya generación de artistas desafían cánones estéticos occidentales y de su propia tradición, para constituir un arte con características propias que, desde una identidad cultural diferenciada, intenta rescatar sus connotaciones universales. (García, Carrasco y Contreras, 2005: 7).

Este alcance descriptivo permite entrever cómo se analizaba la actualidad del “arte mapuche” durante el período comprendido entre los noventa y mediados de la década de 2000. En particular, destaca el cuestionamiento de dos aspectos: los cánones estéticos occidentales y la tradición propia. Por ello, un eje clave del discurso descolonizador de la época se plasmó en cuestionar e interpelar al sistema, que establecía este juego de oposiciones cuando se trataba de pensar la diferencia cultural.

Como se señaló anteriormente, parte importante de los conflictos que implica analizar el “arte indígena” es suponer que cuando estos artistas innovan o plantean sus obras desde la adopción de códigos y lenguajes que parecieran ser “foráneos”, ese gesto implicaría necesariamente una novedad o un cuestionamiento de su tradición, no reconociendo, primero, que todo arte en sí se sostiene en su tradición (incluyendo en este caso la occidental) y, segundo, que esa postura no implica por obligación un juego de oposiciones entre lo antiguo y lo contemporáneo, lo falso y lo auténtico, sino que es una reactualización más en la vasta trayectoria política de cambios internos.

Desde el siglo XXI han ocurrido instancias clave en las que se ha debatido el carácter contemporáneo de las artes visuales mapuche y reflexionado respecto de si estas mismas representan o no un movimiento claramente constituido e identificable. Una de ellas fue la Bienal de Arte Indígena, en sus dos versiones, la celebrada en la Estación Mapocho en 2006, y la organizada en 2008 en el Centro Cultural La Moneda.

11 A propósito, cabe señalar que un año antes Alessandra Espósito publicó en Argentina el libro *Arte mapuche* (2004), en el que excluyó el término “artesanía” y “araucano”. No obstante, en el conjunto de piezas que ella incorporó en su texto, es posible identificar un criterio de selección más bien ligado a la perspectiva “tradicional”, pues releva la textilería, la platería, los trabajos en madera o líticos, en desmedro de trabajos que estén más en sintonía con las artes visuales contemporáneas.

En ambas bienales hubo la necesidad de poder visibilizar y problematizar propuestas artísticas de los diversos pueblos indígenas del país, llegando a establecerse claramente como uno de sus ejes curatoriales difundir las artes contemporáneas, junto con preguntarse de qué modo diferentes artistas indígenas se situaban desde ese lugar. Para el caso mapuche, artistas como Francisco Huichaqueo, Christian Collipal, Carlos Gaminao, Lorena Lemunguier, Loreto Millalén, entre otros, participaron de estas instancias y presentaron trabajos producidos en distintas materialidades. De esta manera intentaron plasmar, a nivel de creación, que tanto los lenguajes contemporáneos a los que recurrieron las obras (serigrafía, video, instalación), como la enunciación a nivel de contenidos que estas transmitieron, se gestaron asumiendo ser parte de un pueblo-nación con una estética propia. En ese sentido, este vínculo entre los medios más los lenguajes artísticos y el posicionamiento político plasmado en estas propuestas constituye una característica notoria del arte mapuche contemporáneo.

En lo que respecta a publicaciones relevantes que recogen el trabajo de artistas en el período que va desde los años noventa hasta la actualidad, destaca la labor realizada por la Cátedra Indígena –iniciativa académica intercultural coordinada por la Universidad de Chile y la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena– con dos de sus publicaciones: *Arte otro. Problematicaciones desde lo indígena* (Caqueo y Marimán, 2017) y *El bosque de la memoria* (Varios[as] autores[as], 2017)¹².

12 Ambas publicaciones disponibles en issuu.com

En la primera de ellas, en el capítulo escrito por Pablo Marimán, se elabora un panorama del arte mapuche en un sentido amplio, analizando algunas experiencias de tipo artístico gestadas durante el siglo XX (como el trabajo teatral del Conjunto Artístico Mapuche Llufquehuenu, también llamado Compañía Dramática Araucana, de la Federación Araucana), y cómo estas experiencias quedaron registradas en la prensa. En la segunda publicación, *El bosque de la memoria*, se recogen distintas voces de personas indígenas provenientes del ámbito artístico cultural, quienes entran en un diálogo enriquecedor a partir de las instancias y encuentros en que se congregaron y se dispusieron a hablar de sus obras desde sus propios relatos y testimonios. En este sentido, es un texto heterogéneo e interdisciplinar que, a través de los testimonios de artistas, logra establecer una panorámica de inquietudes y motivaciones por las que transitan sus obras. Sonia Montecino, coordinadora de la Cátedra Indígena, escribe en el prólogo:

Así, concurren a este texto (tejido) múltiples y variadas voces que van urdiendo una memoria que es simultáneamente particular y colectiva, articulada a través de una multiplicidad de expresiones artísticas en las que se aloja la tensión entre la biografía y el contexto social, histórico y comunitario en que se enmarca su producción. (Varios[as] autores[as], 2017: 1).

De acuerdo con este fragmento, cabe señalar que la emergencia de las estéticas mapuche está estrechamente enlazada con la dimensión testimonial de sus referentes, como también del contexto político en que estas memorias tienen lugar. Esta perspectiva fue abiertamente tratada en las iniciativas promovidas por la Cátedra Indígena, y se vio reflejada en las obras de artistas que participaron en estos encuentros, como Claudia Huaquimilla, Camila Huenchumil, Loreto Millalén y Eduardo Rapimán, creadores que adoptaron una clara posición, reflejada tanto en sus obras como en sus discursos, y en los que la dimensión de la tradición se apropia, mantiene, revitaliza o se cuestiona.

Con relación a este último aspecto, esta crítica contra el estatuto de la “tradición” permite que distintas problemáticas relativamente contemporáneas tengan cabida en la producción artística mapuche, tales como la migración forzada, fenómeno que parte de la usurpación del territorio, la recuperación de memorias indígenas en la urbe o en el ahondamiento en las mixturas como una posibilidad de enunciación política, por ejemplo, con la operatividad e importancia que otorgan los artistas mapuche a la categoría *champuría*¹³.

Estas inquietudes forman parte esencial de las reflexiones descolonizadoras de autores y autoras mapuche que vienen pensando estas problemáticas desde hace décadas, y que nos invitan a reflexionar por medio de preguntas como ¿qué tipo de nación mapuche se construye desde el arte?, ¿cómo se lleva adelante una descolonización cultural que permita esquivar el esencialismo étnico y comprender la identidad mapuche desde sus transformaciones?, entre otras. Ahora bien, a propósito del estado de la cuestión del arte mapuche referente a las artes visuales, es pertinente mencionar algunos hechos significativos en términos expositivos e investigativos que se han llevado a cabo en los años recientes y que no solo dan cuenta de la problematización de estas interrogantes, sino que van más allá, se dirigen a poner en valor esta producción.

13 Este término señala el carácter de hibridización y de mestizaje que se ha empleado desde el mapuzugun para distinguir esa cualidad. Hoy en día, es también una enunciación que se reivindica contra el esencialismo étnico.

En lo que respecta a investigaciones recientes sobre arte mapuche contemporáneo que valoran la importancia de este tipo de producción cultural como una lucha y resistencia descolonizadora, destaca la tesis de grado de Victoria Maliqueo titulada “*Mapuche ad Küdaw Fantepu Mew. Arte visual mapuche contemporáneo: nuevos imaginarios sociales sobre la identidad*” (2020). La autora contribuye a expandir la categoría de “arte visual”, indexando en este repertorio a fotógrafos como José Mela,¹⁴ a cineastas como Claudia Huaiquimilla¹⁵ o integrando aquellas prácticas que, de igual modo, también articulan una propuesta descolonizadora, como el trabajo de danza contemporánea realizado por Ricardo Curaqueo¹⁶.

Otra iniciativa importante, dentro del ámbito estatal, han sido los catálogos editados por la Subdirección Nacional de Pueblos Originarios (SUBPO), que se realizaron a partir de las exposiciones tituladas *Encuentro de las Culturas*,¹⁷ que buscaban relevar y visibilizar el arte indígena contemporáneo de los diferentes pueblos que habitan el país. En ellas es posible apreciar a distintos artistas mapuche recientes que, complementando técnicas canónicas del arte como la escultura, la fotografía y la pintura, también exploran otros lenguajes como la performance o la instalación.

A partir de este conjunto de iniciativas de los últimos treinta años, es posible caracterizar, a modo general, algunos ejes problemáticos clave de la escena actual del arte mapuche contemporáneo que convergen recíprocamente entre la producción visual y el pensamiento mapuche en su vocación descolonizadora:

- Problematicar la identidad cultural a partir de una enunciación heterogénea y diversa que complejiza la misma categoría de “mapuche” a través de instancias testimoniales o colectivas.
- Discutir y reflexionar sobre los imaginarios mapuche, tanto de aquellos que se configuran desde la hegemonía, como de los que emergen desde dentro de la propia colectividad mapuche, tensando de ese modo las nociones de tradición y contemporaneidad.
- Replantear la forma en que se entiende el territorio, incorporando memorias colectivas que se reivindican a través de categorías mapuche propias, como las de *itxofill mogen o küme felen*¹⁸.

En suma, el arte mapuche contemporáneo, como movimiento cultural, ha logrado instalarse como una escena identificable en el circuito del arte, plasmando su diferencia en tanto pueblo y advirtiendo en su diversidad de discursos un horizonte descolonizador.

14 José Mela también se desempeña como profesor y como investigador de la identidad mapuche con personas adolescentes. Para conocer más de su trabajo, revisar *Autorrepresentación identitaria a través de las artes visuales: la experiencia del Taller de Fotografía Infantil*, disponible en doi.org

15 Claudia Huaiquimilla es directora de cine. Entre sus principales trabajos destacan: *San Juan, la noche más larga* (2012), *Mala Junta* (2020) y *Mis hermanos sueñan despiertos* (2021). Para más información sobre su trabajo y sus orígenes, ver entrevista realizada en comunidadcreativalosrios.cultura.gob.cl

16 Ricardo Curaqueo es intérprete en danza y coreógrafo. Ha entremezclado distintos recursos propios de la disciplina con la actualidad mapuche contemporánea. Entre sus principales obras como director destacan *Malen* (2017), *Weichafe* (2019) y *Mollfun: territorio de agua y muerte* (2022). Más información sobre su última obra en gam.cl

17 Estas exposiciones corresponden a las muestras finales del concurso de artes visuales contemporáneas que desde 2018 organiza la SUBPO. Cabe destacar que en 2020 este encuentro amplió su nombre a Encuentro de las Culturas Indígenas y Afrodescendiente, pasando así a incorporar al pueblo Tribal Afrodescendiente chileno en su denominación. Participaron los y las siguientes artistas:

- Encuentro de las Culturas 2017. Horizontes comunes/Territorios anhelados (Centro Cultural Gabriela Mistral): Gonzalo Castro Colimil, Juan Treuquemil Herrera, Andrea Quintullanca Almonacid, Pedro Aros Calquín, Patricio Curihual Bórquez, Demecio Imio Camiao, Francisco Huichaqueo, Camilo Antileo, Eduardo Vilo, Seba Calfuqueo Aliste, Melina Rapimán Risco, Carlos Sanhueza Antil y Danilo Espinoza Guerra.

- Encuentro de las Culturas 2018. Estéticas de la diferencia. Territorios indígenas: representaciones e inflexiones (Museo Chileno de Arte Precolombino): Rodrigo Castro Hueche, Paula Baeza Pailamilla, Carlos Sanhueza Antil, Gonzalo Castro Colimil, Juan Treuquemil Herrera, Demecio Imio Camiao, Arinsson Alvarado Paillavil, Marcela Huitraiqueo, Andrea Quintullanca Almonacid, Antonio Catrileo Araya, Seba Calfuqueo Aliste, Melina Rapimán Risco. Cabe destacar que estos dos encuentros (2017 y 2018) fueron compilados en una sola publicación. Disponible en cultura.gob.cl

- Tercer Encuentro de las Culturas Indígenas y Afrodescendiente 2020. AX. Renacer con la Tierra (Museo de la Memoria y los Derechos Humanos): Daniela Catrileo, Andrea Quintullanca Almonacid, Daniela Véliz Carbullanca, Gonzalo Castro Colimil, Eugenio Salas Olave, Cecilia Hormázabal Hevia, Rodrigo Castro Hueche, Catalina Soto Curaqueo, Catalina Pérez Marrián, Pablo Lincura Matamala y Paula Coñoepan. Disponible en cultura.gob.cl

18 El término *itxofill mogen* se entiende como “toda clase de vidas” que habita en un territorio y espacio. Por otra parte, *küme felen* es el término que utilizan los mapuche para dar cuenta del “buen vivir”, concepto que, manteniendo sus respectivas diferencias, está presente en diversos pueblos indígenas. También suele traducirse como “bienestar”.

Tukulpanieñ mapu mew: **memorias de y con el territorio.**

Curatoría

Como se ha dado cuenta hasta ahora, el arte indígena contemporáneo, y en particular el arte mapuche, se caracteriza por la conformación de una escena representativa de diversos exponentes que visibilizan una serie de problemáticas y de motivaciones que ponen de relieve la difusión y la revaloración de la cultura indígena. Tales exponentes recurren a estrategias descolonizadoras que realzan esta dimensión como una opción y perspectiva preponderantes al momento de dar forma y contenido a estas propuestas.

Se trata de un proceso que progresivamente va consolidándose desde distintos lugares, territorios y experiencias, y que, en la actualidad, se plasma a través de un grupo etario bastante amplio. Si anteriormente se planteaba como una hoja de ruta la importancia de la producción artística en cuanto contribución a la revitalización y revaloración de la cultura indígena, hoy en día, ese proceso necesita también contar con una historia y con iniciativas que logren exponer este itinerario. Esta publicación busca aportar a este propósito, siendo una propuesta que pone a disposición de los procesos educativos, obras de artistas planteadas desde dicha enunciación.

Esta curatoría pretende visibilizar estos procesos a través de obras de arte que se articulan desde ese posicionamiento y que recurren a algunos de estos ejes fundamentales del arte mapuche contemporáneo, así como a las características peculiares que van conformando estos trabajos. Si bien las tramas que se presentan dan cuenta de una selección significativa, no obstante, constituyen apenas una muestra del arte mapuche contemporáneo.

Como se menciona en la presente introducción, estas obras proceden en su mayoría de colecciones públicas pertenecientes al Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, pero hay otras que se han incluido porque forman parte de algunas iniciativas de difusión artística de la institución¹⁹.

19 Específicamente en *Cartografía visual: artistas y territorios*, proyecto que explora las prácticas artísticas de cada una de las regiones de Chile. Mediante la publicación de 16 catálogos digitales que reflejan el trabajo curatorial de 16 investigadores e investigadoras, exhibe cruces de disciplinas artísticas y plantea preguntas sobre el vínculo actual entre el arte y el territorio. En relación con los y las artistas seleccionados para esta publicación y que provienen de esta iniciativa, se consideró la Región de la Araucanía, que contó con la curatoría de Gonzalo Castro Colimil. Para la Región de Los Lagos, la curatoría estuvo a cargo de Andrés Muñoz Valdivia. Finalmente, para la Región Metropolitana, la curatoría recayó en Sebastián Vidal Valenzuela. Disponible en cultura.gob.cl

El resultado de este proceso da cuenta de que, como hito histórico relevante para la institucionalización del arte mapuche contemporáneo, fueron adquiridas distintas obras en importantes colecciones públicas, como la del Museo Nacional de Bellas Artes y la Colección de Arte Contemporáneo impulsada por el Programa de Fomento y Difusión de las Artes de la Visualidad de la Subsecretaría de las Culturas y las Artes.

Es de esperar que este gesto siga replicándose como una política de puesta en valor y de reparación histórica que abarque también representación de los demás pueblos indígenas presentes en el territorio. Para efectos de visibilizar las propuestas de los y las artistas mapuche seleccionados en función de articular una muestra pertinente para el sistema escolar, se proponen como ejes curatoriales dos dimensiones que pueden caracterizarse singularmente, pero que no son para nada indisociables la una de la otra: el territorio y la memoria.

Consecuentemente, la propuesta curatorial visibiliza un primer corpus de obras que se plantean desde la problematización del territorio a través del término *mapu*, interrogándose por las relaciones y reivindicaciones que supone comprenderlo desde el pensamiento mapuche. En segunda instancia, se ofrece un entramado de obras que exploran la memoria, asociada al término *tukulpan*, que logran exponer la especificidad de la memoria mapuche y que responden tanto a procesos personales como colectivos.



EXPOSICIÓN

Eje 1.

Lecturas desde los territorios

En mapuzugun, la palabra *mapu* comúnmente es traducida como “tierra”. Sin embargo, al definirla desde ese lugar se agota, o bien, quedan relegados los lazos que las personas y los seres vivos hacen de ese mismo espacio y entorno. Por ello, para efectos de esta curatoría, *mapu* –el *mapu*, la *mapu*– se presenta como una pregunta que permite profundizar sobre el concepto de tierra y de territorio, inclusive, de país, leídos conjuntamente²⁰.

Las lecturas que se hacen sobre el concepto de *mapu*, corresponden a una dimensión problemática de un conjunto de obras que exponen qué tipo de territorio se construye y reflexiona, se transforma o se defiende. Tales exploraciones artísticas aventuran una búsqueda que cuestiona el lugar de origen, el espacio actual de residencia, o bien, el propio cuerpo.

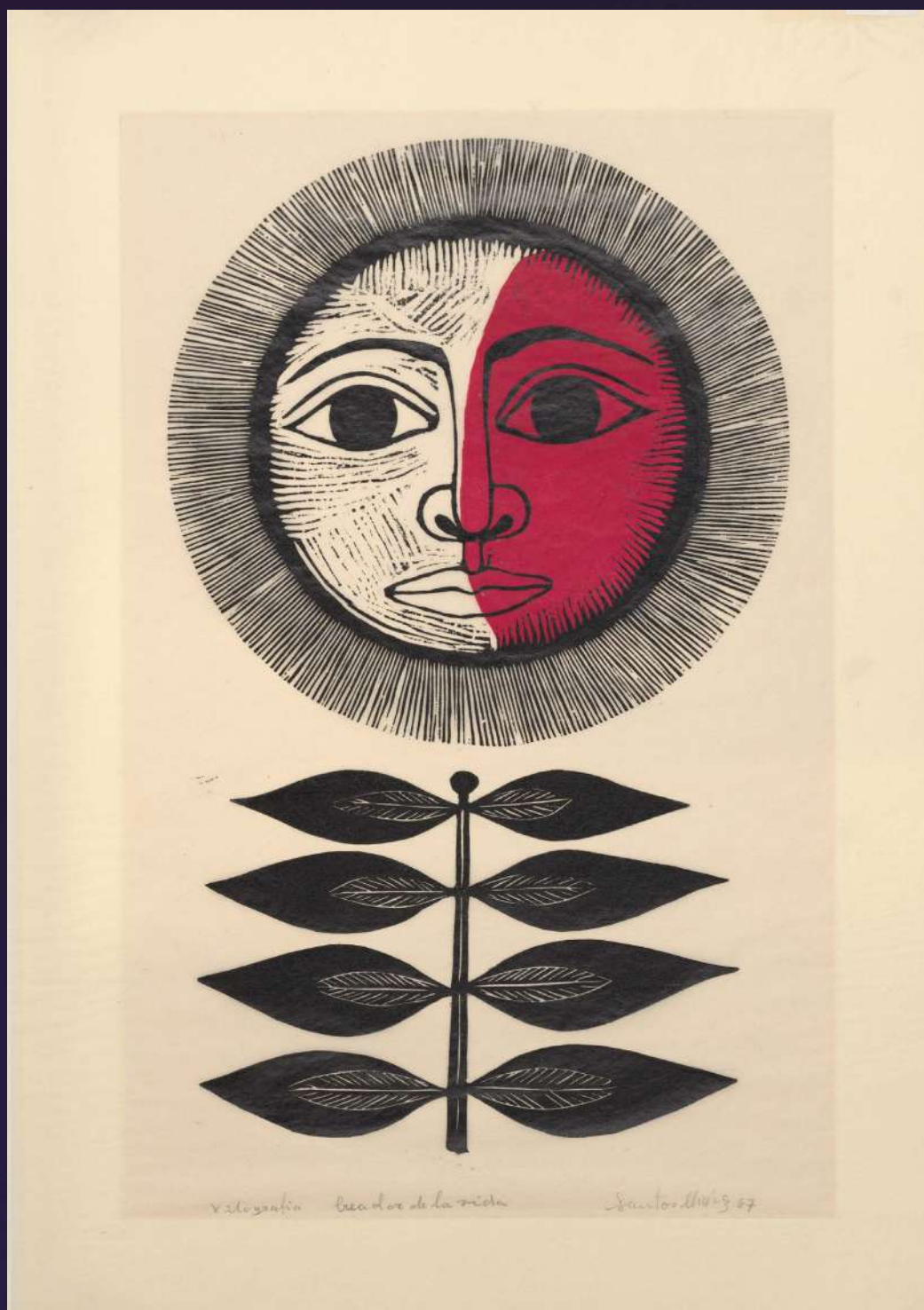
Tanto los cronistas españoles como las autoridades ancestrales actuales dan cuenta de la importancia que el término *mapu*, comprendido como una pluralidad, representa para el pueblo Mapuche. Un lienzo común expuesto en diversas manifestaciones y actividades culturales señala: “*genole mapu, gelayay mapuche*” (si no hay tierra/territorio, no habrá mapuche). Este tipo de enunciados esgrime las diversas resistencias que implica pensar el o la *mapu* como espacio a habitar, en donde múltiples vidas a su vez cohabitan, expresión, además, tanto de una totalidad como de una diversidad. Asimismo, resulta ser una dimensión creativa irrecusable desde donde situar las relaciones entre la imagen, la creatividad, el sentido y la producción.

20 En *Estudios araucanos. Materiales para el estudio de la lengua, la literatura i las costumbres de los indios mapuche o araucanos* (1895-1897), Rodolfo Lenz, uno de los principales investigadores y difusores de la lengua mapuche en el siglo XIX, indica que la traducción de *mapu* que a menudo solía transmitírsele, era la de tierra y país; por ejemplo, cuando refiere al mapuzugun como la “la lengua de la gente del país”.

Esto se condice con la afirmación de José Quidel en la entrevista concedida para el libro *Mapun kimün. Relaciones mapunche entre persona, tiempo y espacio* (Soto, 2017): “El *mapu* es un elemento vivo que contiene otras vidas, entonces para nosotros todo está encadenado”(259).

Cabe señalar que la problematización en torno al concepto de territorio no solo se ha visto reflejada en las narrativas y temáticas consignadas en las obras, sino también en los títulos escogidos. De esta manera entrelazan tanto el territorio como el lenguaje a través de la estrategia de nominar en lengua mapuche estas inquietudes. Por ello, el mapuzugun y la recuperación de la lengua se presenta como una acción imprescindible para el fortalecimiento cultural, en tanto que permite plasmar un potencial creativo para elaborar obras a partir de conceptos específicos y, desde ahí, reivindicar la importancia que estos mismos conceptos tienen para el pueblo Mapuche. Nombrar en mapuzugun sus obras es una forma de reflexionar sobre la conformación del territorio y, más aún, vincular el arte con una dimensión pedagógica.

Finalmente, este conjunto de obras da cuenta de una peculiaridad del arte mapuche contemporáneo en relación con la proposición de diversas formas de comprender, experimentar y habitar el o la *mapu*. Por un lado, las propuestas estéticas de cada artista responden a las inquietudes creativas y sensibilidades que cada cual desarrolla en su obra, aspecto que puede ser visto como un encuentro misceláneo de individualidades en relación con dicho concepto. Por otro lado, no hay cosmovisión ni cultura mapuche sin la apropiación política y sensible que las colectividades elaboran sobre la diversidad de territorios que buscan recuperar y darles sentido, y que, en este caso, se traduce en propuestas artísticas elaboradas desde un relato autoral y del vínculo que cada artista narra desde su *mapu*.



Creador de la vida

Artista: Santos Chávez

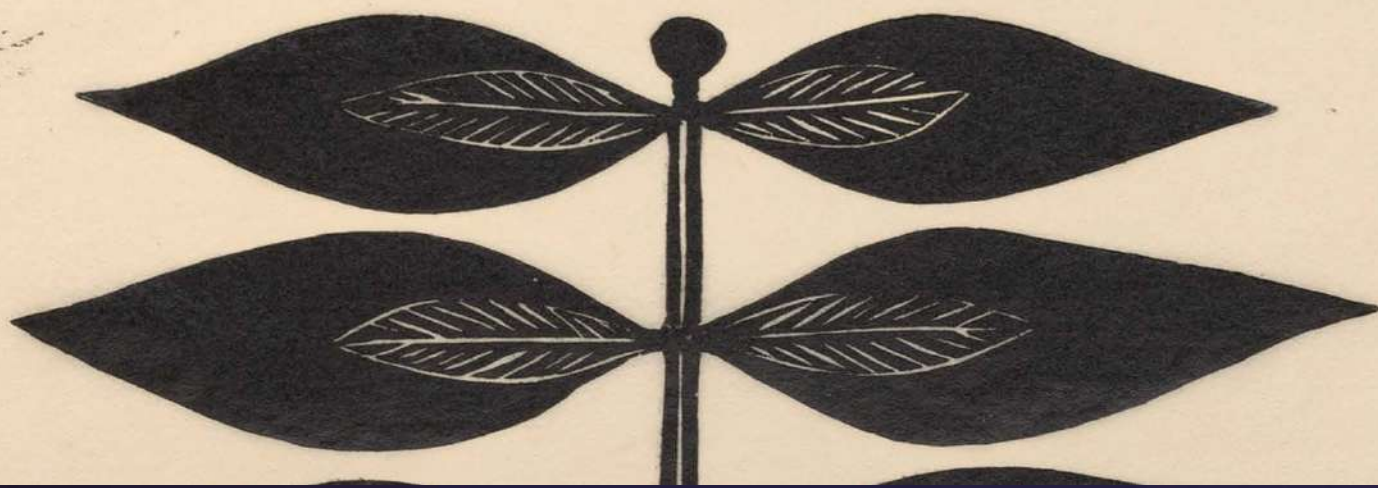
Colección: Museo Nacional de Bellas Artes

Nº de registro: 2-653

Año: 1967

Técnica / material: xilografía-papel

Dimensiones: 40 x 25 cm



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. En particular, esta obra es una composición rectangular destinada a exhibirse de modo vertical. Expone dos figuras que obedecen a este orden: desde arriba hacia abajo, 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 indisociable 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 expone 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.

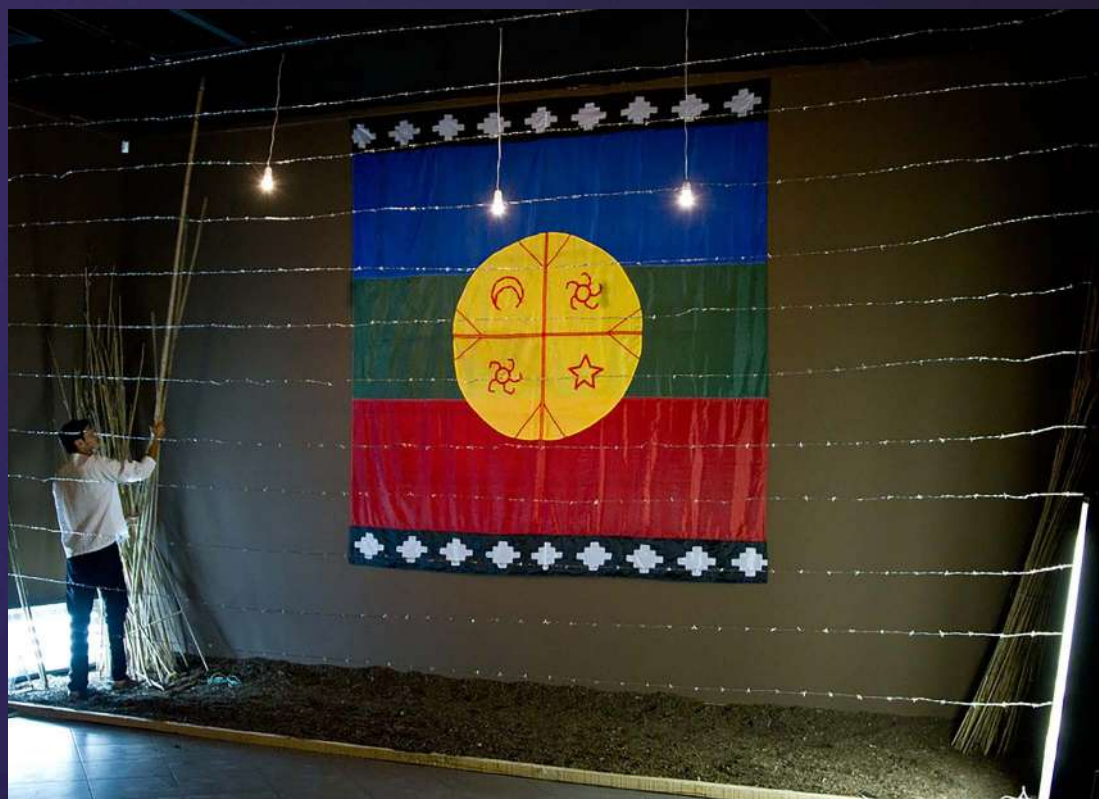
SANTOS CHÁVEZ ALISTER VÁSQUEZ CARINAO

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 en el extranjero. Falleció en 2001.



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 medimetraje 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 humanos²¹ a finales del siglo XIX. En segundo lugar, todos estos elementos se transforman en un set de grabación donde se registra un medimetraje. 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 movilizaciones 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”²².

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 humanos. 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.

21 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 propósito 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.

22 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.

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, gracias a la beca del Fondo de Fomento Audiovisual del Ministerio de las Culturas.

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 Francia (2009), Taiwán (2015), 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 las que ha participado son: *Chilean Miracle* (2014), en la Human Resources Gallery de Los Angeles, EE.UU.; *De-Celerate?* (2020), en la Te Tuhi Art Gallery, Auckland, Nueva Zelanda; y *Sobre el precipicio del tiempo* (2021), en el Museo Reina Sofía, Madrid, España. Entre sus exposiciones individuales destacan: *Kalül Trawün* (2010/2011), en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile; *Wenupelon* (Portal de luz, 2015/2021), en el Museo de Artes Visuales, Santiago, Chile; *Malōn Wiño* (2017), en el Centro Cultural Matta, Buenos Aires, Argentina; *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, Chile.



Mi cuerpo es un museo

Artista: Paula Baeza Pailamilla

Colección: Museo Nacional de Bellas Artes

Nº de registro: 2-5626

Año: 2021

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 fotográfico: Lorna Remmel

Registro de video: Danny Reveco. Disponible
en **youtube.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. *Mi cuerpo es un museo* es una variación de una primera performance realizada en Galería Callejera (2019), ubicada frente al Museo de Artes Visuales (MAVI, hoy MAVI-UC).

Mi cuerpo es un museo 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 *rütšan* (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 *rütšan* 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 *rütšan* 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 magíster 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 *Rangiñtulewfü*.

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.



Foyentu

Artista: Juan Treuquemil Herrera

Colección: Museo Nacional de Bellas Artes

Nº de registro: 2-5238

Año: 2017

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

Dimensiones: 70 x 135 x 4 cm







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,²³ en donde la *machi* practica ritos ancestrales de su cultura.

23 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.

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, además, un indicio de niebla que permite caracterizar al *foyentu* más por su verticalidad antes que por la frondosidad verde que lo distingue.

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

Año: 2020

Técnica / Material: instalación escultórica flotante en ñocha

Peso: 9,30 kg

Dimensiones: 70 x 83 x 150 cm







Instalación escultórica suspendida en el aire, efectuada a partir de la técnica de cestería con material de fibras vegetales de ñocha. Los registros 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 artista lleva a cabo una instalación, remitiendo su confección 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 motivó su 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 formar parte del Tercer Encuentro de las Culturas, Estéticas de la Diferencia. En enero de 2019 fue seleccionada para el 7° 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 *Kimtun*.



Karü Rüpu

Artista: Marcela Huitraiqueo

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

Año: 2021

Técnica / Material: tallado pictórico: pintura con espátula, óleo sobre lienzo

Dimensiones: 150 x 120 cm







Karü Rüpu

Óleo sobre lienzo en formato horizontal realizado con la técnica de pintura de espátula. Fue gestado a partir del trabajo de investigación artística de 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 diferentes coloridos para reflejar estas escenas.

Karü Rüpu (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 diversas 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*, es decir, el territorio histórico mapuche que se extiende desde el Biobío hacia el sur. 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 mapuche 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, como un ciclo fundamental en la vida de las comunidades. *Kushe Llalin* (La araña sabia) conforma un trabajo que encuentra en la práctica del *ngeren*, 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: 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: 54 x 42 cm cada pieza (medidas variables)











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, a través de 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 la 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). Además, ha estado presente 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).

Eje 2.

La vitalidad de las memorias

Tukulpan zugu y *konümpan zugu* son los términos que en mapuzugun existen para dar cuenta de los recuerdos o el acto de rememorar algo, de tener presente en la memoria un hecho o una historia. Esta acción, a través del *nüt-xam* o *nüt-xamkawün* –conversación y relatos de hechos pasados y verídicos–, posibilita que dichos recuerdos se materialicen en la palabra y en la acción sostenida y recíproca de la comunicación.

Hablar de memoria suele ser una estrategia alternativa para confrontar aquella historia que se erige como “verdadera”, la “historia oficial”. Esto implica abordar una serie de recuerdos, anécdotas o hechos que constituyen un entramado del pasado, que forman parte de la diversidad de vidas en su cotidianidad y que, por cierto, permiten asignarles valor a estos hechos en vínculo con los territorios, las familias y los procesos que se rememoran.

En ese sentido, el abordaje de la memoria contrarresta la visión unívoca de los hechos que plantea la historia oficial cuando esta nos ofrece un relato público y homogéneo, contrario a la visión fragmentaria de la memoria, cuya validez e importancia radica en que toda persona posee recuerdos que pueden contribuir a alimentar ese pasado y reflexionar sobre este.

La memoria puede manifestarse de diversas maneras, adquiriendo una apariencia material, por ejemplo, en una ciudad, o a través de la expresión oral. En el caso mapuche, esta última dimensión es crucial, pues de ella emana una forma de transmisión de recuerdos y conocimientos, de riqueza heredada generación tras generación, que convierte a quienes la canalizan y transmiten en agentes determinantes de ese traspaso. Es relevante señalar este aspecto, puesto que implica reconocer en las personas mayores su condición de reservorios de saberes y de agentes legítimos de una cadena amplia de transmisión de una memoria específica y situada.

Esta característica implica una lucha y resistencia por conformar autonomías de saberes y conocimientos que exigen poner a contrapelo todas aquellas historias y relatos que, lamentablemente, han mermado y calado en la representación que tienen los pueblos indígenas de sí mismos, y que por medio de estereotipos o imaginarios dislocados no hallan su lugar como experiencias que tengan cabida en nuestras memorias. Por el contrario, en tanto pueblo nación, son las diversas vías de la memoria las que permiten reconstruirnos como sujetos.

Esta antesala contextualiza la memoria como el segundo eje curatorial. Al respecto, cabe aquí plantear la siguiente reflexión: ¿qué aspectos de la memoria han sido problematizados por artistas mapuche y, creativamente, qué potencias desata?

Un primer acercamiento indica que la memoria, o *tukulpan zugu*, también constituye un eje determinante de la producción y creación artística mapuche recientes, ya que visibiliza tejidos de recuerdos o historias propias emparentados con la lengua y con el territorio, los que se relacionan con un pasado, presente y futuro en común. Por otro lado, son los propios artistas quienes deciden activar dichas memorias mediante otras materialidades, soportes e insumos.



Archivo Azul: Carbullanca/ Kallfüllanka

Artista: Daniela Véliz Carbullanca

Institución: 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: 20 ejemplares
de 25 x 35 cm y 4 ejemplares de 35 x 50 cm;
panel de madera: 150 x 7 x 300 cm

Fotografía paneles: Macarena Achurra



Retrato hablado Francisca Carbullanca

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



¿Qué es Francisco Caldeira? ¿Qué Francisco Caldeira?

Este hombre que a los 18 años se fue a vivir a la ciudad de San Francisco, California, en 1964, es el fundador de la Fundación Francisco Caldeira, una organización sin fines de lucro que se dedica a promover la cultura y el arte en la ciudad de San Francisco.



Nombre	Apellido	Edad	Ocupación
Francisco	Caldeira	18	Artista
María	García	25	Profesora
Juan	Pérez	30	Abogado
Ana	Robles	35	Enfermera
Carlos	Sánchez	40	Ingénieur
Isabel	Valencia	45	Escritora
Diego	Wong	50	Comerciante
Lucía	Ximénez	55	Psicóloga
Manuel	Yáñez	60	Historiador
Nora	Zamora	65	Investigadora



Nombre	Apellido	Edad	Ocupación
Francisco	Caldeira	18	Artista
María	García	25	Profesora
Juan	Pérez	30	Abogado
Ana	Robles	35	Enfermera
Carlos	Sánchez	40	Ingénieur
Isabel	Valencia	45	Escritora
Diego	Wong	50	Comerciante
Lucía	Ximénez	55	Psicóloga
Manuel	Yáñez	60	Historiador
Nora	Zamora	65	Investigadora



Nombre	Apellido	Edad	Ocupación
Francisco	Caldeira	18	Artista
María	García	25	Profesora
Juan	Pérez	30	Abogado
Ana	Robles	35	Enfermera
Carlos	Sánchez	40	Ingénieur
Isabel	Valencia	45	Escritora
Diego	Wong	50	Comerciante
Lucía	Ximénez	55	Psicóloga
Manuel	Yáñez	60	Historiador
Nora	Zamora	65	Investigadora





¿Quién es Francisca Carbullanca?

Me contaron que a mi tatarabuela le decían Tawa, como el nombre de un ave de río. Me contaron que era de la tierra de Vichuquén. Me contaron que era lavandera. Me contaron que era alta y que tenía la piel morena.

¿Iney Francisca Carbullanca?

Feypienew, tañi epu yom chuchu
pingefuy Tawa, kiñe leufü üñüm
üy reke. Feypienew, tañi tuwün
Vichuquen mapu mew. Feypienew,
küchatufe ngefuy. Feypienew, fütra
ngefuy ka niefuy kurü trawa.

Francisca Carbullanca

Daniela Véliz Carbullanca (2020). Traducción
al mapudungún por Ramón Cayuqueo.



Kallfullanka

Daniela Véliz Carbullanca (2018).

Fotografía piedra.

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 x 35 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, 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 *kümpañ, 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*²³, 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.

23 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.

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. En palabras de la artista: “El sentido de este archivo es exponer un proceso vital de autorreconocimiento de la identidad y del ser mapuche, un retorno a la raíz familiar y la tierra, al entender estos elementos, personas y territorio, como un núcleo de relaciones indisolubles” (2020).

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 ha estado vinculada 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.



Bajo sospecha

Artista: Bernardo Oyarzún

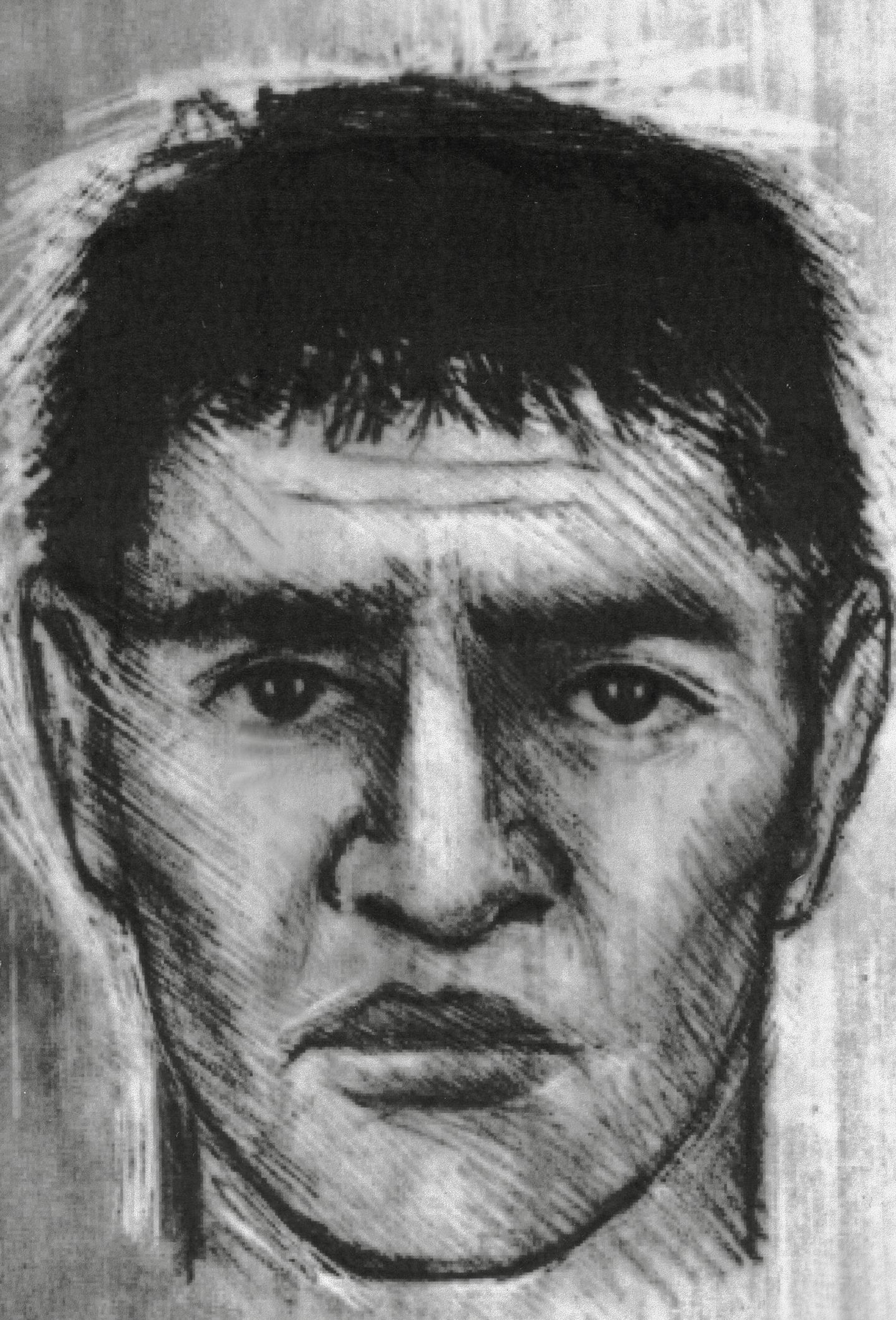
Colección: Museo Nacional de Bellas Artes

Nº de registro: 2-5512

Año: 1998

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





Tiene la piel negra,
como un atacameño.
el pelo duro,
labios gruesos
prepotentes
mentón amplio,
frente estrecha,
como sin cerebro.





LA BOCA, LOS OJOS, EL PELO, LA NARIZ, LA BOCA, LOS OJOS, EL PELO, LA NARIZ, LA BOCA, LOS OJOS, EL PELO, LA NARIZ



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 al 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 aspectos relacionados 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: Stuttgart, Alemania, 2009; Marsella, Francia, 2009; Universidad de Harvard, Boston, EE.UU., 2010; en la Residencia de Fotografía Nelson Garrido, Valparaíso, 2010; Aldea guaraní en San Miguel de Misiones, Brasil, 2011; Medellín, Colombia, 2011; Auckland, Nueva Zelanda, 2016 y San Pedro de la Paz, en la Región del Biobío, 2017. 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
Nº de registro: 2-5568
Año: 2018
Técnica: Instalación consistente en
videoperformance (1920×1080, HD) y
texto de tierra con resina
Registro de video: Cristián Pino Anguita,
disponible en **vimeo.com**
Duración: 3 min

STAMP



WELU KUMPL

PIPE



AMPLIFY



WUOLAK





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* 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 entrevista en el video original.

La memoria mapuche es 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 al cortometraje de Raúl Ruiz, *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971),²⁴ 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.

24 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 al pueblo Mapuche desde el *Wigka malon*, proceso conocido más ampliamente en la historiografía chilena como la Pacificación de la Araucanía (1861-1883),²⁵ 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.

25 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 “wigka 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, *wigka* 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 Rangitulewfü 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.



Piwke

Artista: María Moreno Rayman

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) determinado 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).

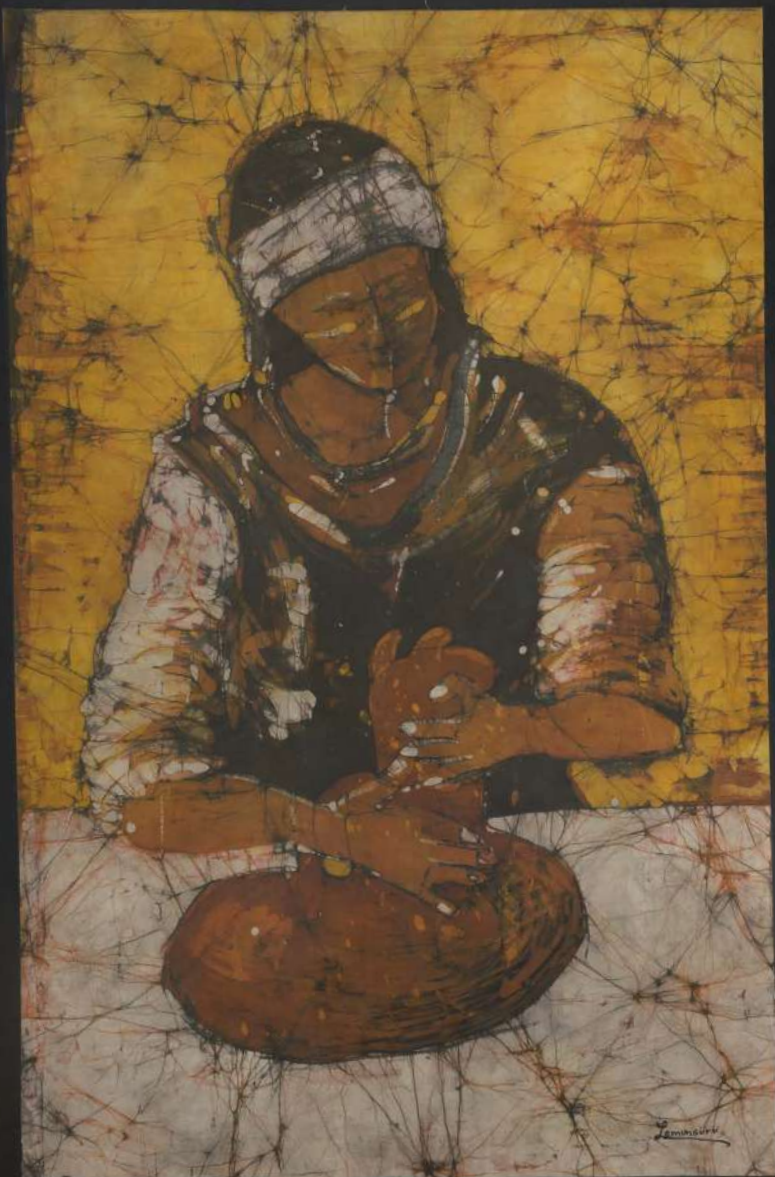
Dado el carácter movable que posee esta pieza, estrecha un vínculo con la corporalidad de la propia artista, permitiendo reconocer a través del recorrido del volumen de la obra, una revaloración sobre las prácticas ancestrales ligadas al saber y la organicidad de los cuerpos, pero dispuestas en formas 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
N° de registro: 2-5322
Año: 2008
Técnica: batik-algodón
Dimensiones: 140 x 100 cm



Wudufe metawe

Obra textil de formato rectangular elaborada con la técnica del batik. Una figura 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”. Esta obra ganó en 2008 el concurso para ser la imagen de la Segunda Bienal de Arte Indígena, La mujer y la palabra.

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, y según las formas contemporáneas en que este saber se manifiesta. 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 que se destaca en la imagen, que le permite entretener la memoria mapuche de los ancestros y la materialidad que se utilizaba para poder despedirlos.

LORENA LEMUNGUER 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 Lemunguier. 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”.

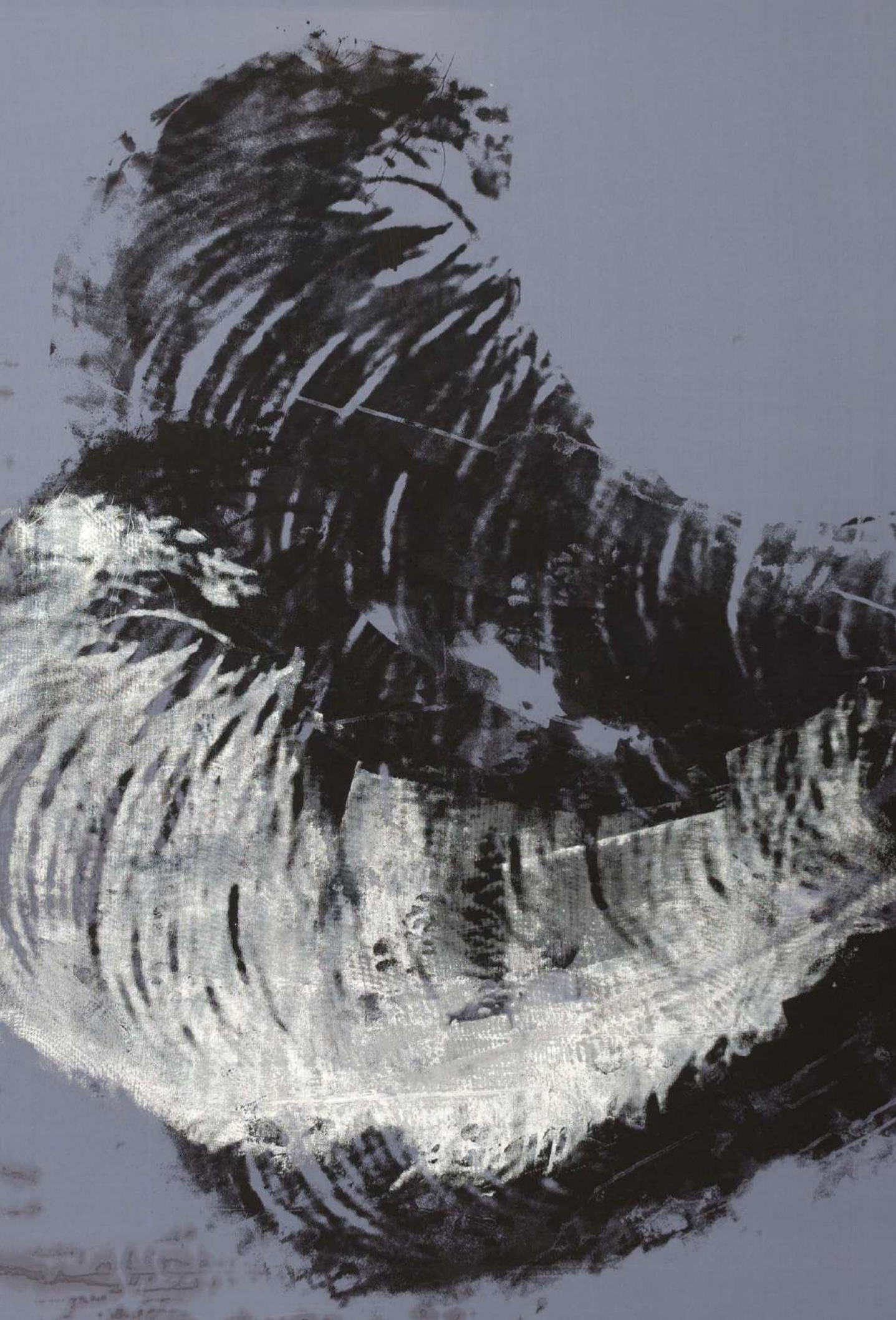
Ha tenido participación en documentales culturales de televisión, reportajes de prensa, investigaciones y seminarios acerca del arte y la cultura indígena contemporánea. Ha publicado artículos y asesorado proyectos juveniles de creación en diversas regiones del país.



Chewkelaf

Artista: Demecio Imio Camiao
Colección: Museo Nacional de Bellas Artes
N° registro: 2-5185 y 2-5234
Año: 2019
Técnica: díptico en serigrafía sobre tela
Dimensiones: 120 x 120 cm







MC

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 sugieren 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, así como también en museos y centros culturales regionales. Desde el 2021 su obra forma parte de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes.

Propuesta de mediación

Awkantun Nütksamkayal: el juego de la conversación

La curatoría *Tukulpanieñ mapu mew: memorias de y con el territorio* reúne obras creadas por artistas mapuche contemporáneos que hablan sobre sus vidas, ideas, reflexiones, historias, sentires y preocupaciones. La muestra también da cuenta y comparte una valiosa información sobre el pueblo Mapuche y sus maneras de sentir y comprender el mundo.

Awkantun Nütksamkayal: 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. Destinado a jóvenes de 12 años en adelante, 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.

La dinámica del juego invita a transitar por cinco estaciones, que ayudarán a profundizar sobre cada obra, reflexionando sobre la cultura mapuche, la riqueza de la diversidad cultural, la interculturalidad, las sabidurías ancestrales y las estéticas contemporáneas. Además, busca contribuir a reconocer nuestra propia identidad a través de imágenes y palabras de la lengua del pueblo Mapuche, conectándonos con sus tradiciones.

Como apresto a jugar, es importante dedicar un tiempo exclusivo para recorrer y descubrir la exposición, las obras y los textos curatoriales, de manera de dar un espacio para que los niños, niñas y jóvenes puedan comentar libremente sus emociones, opiniones e ideas que les suscitan las obras. Luego, pueden entablar una conversación a partir de preguntas activadoras surgidas del ejercicio de apreciación. También se aconseja destinar tiempo para introducir la importancia de la diversidad cultural, poniendo en valor los distintos pueblos originarios del país y al pueblo Mapuche en particular.

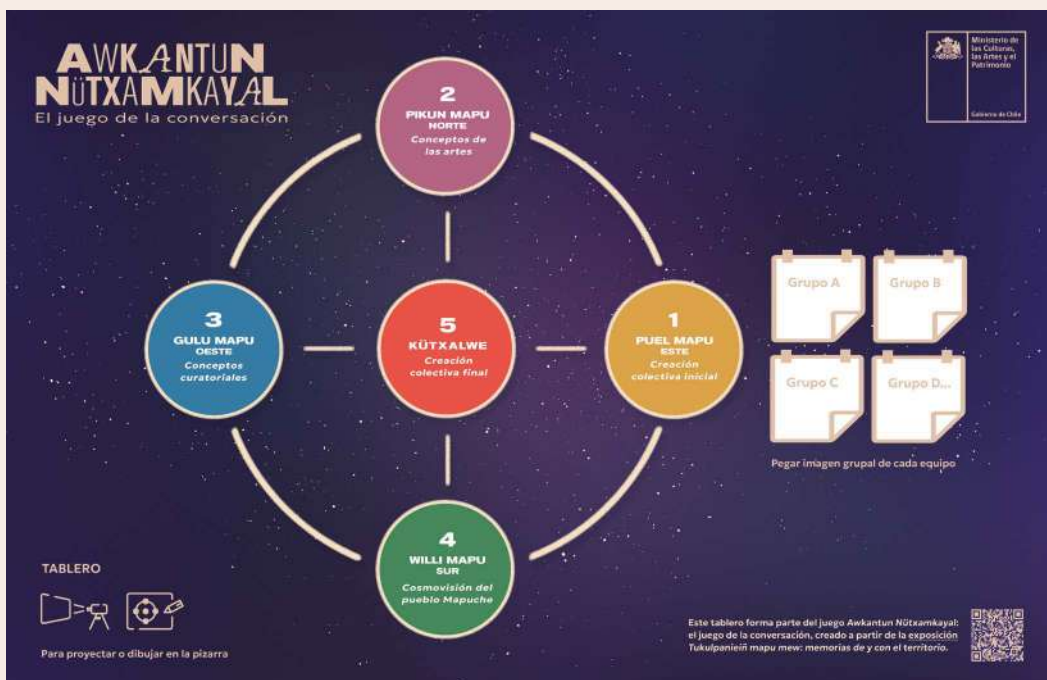


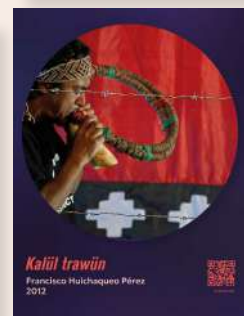
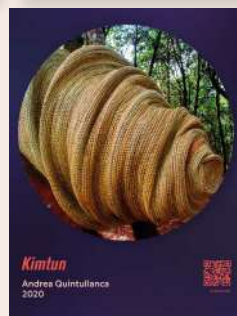
EXPOSICIÓN

Para la cultura del pueblo Mapuche, la palabra **nütxam**, según explica el poeta Elicura Chihuailaf, “es el arte de la conversación, en la que una persona mayor habla de su vida, de su cultura, de la historia de su pueblo; es una conversación siempre poética, no solo porque es profunda, sino porque apela también a la memoria. Somos presente porque somos pasado y solo por ello somos futuro”. Entonces, *nütxam*, en mapuzugun, significa **conversación**, pero no se trata de cualquier tipo de conversación. Es una muy especial, en la que se intercambian historias y relatos relacionados con la memoria de las familias y los territorios de las personas involucradas, reuniendo a la comunidad para compartir y enseñar sobre los saberes y valores ancestrales más profundos, traspasados de generación en generación, para ayudar a ser sensibles, conscientes y mantener la unión entre personas y entre todos los tipos de seres vivos.



KIT DE JUEGO







Preguntas de apresto al juego

Fase 1: luego de observar las obras y previo a la lectura de la información de cada obra y de conocer los ejes curatoriales:

- ¿Qué obras les llamaron la atención?, ¿por qué?
- ¿Qué emociones experimentaron al observar la exposición?
- ¿Qué tienen en común las obras?, ¿qué diferencias?
- ¿Qué historia transmite la exposición?, ¿qué temas se pueden identificar?
- ¿Cómo se ve reflejado el pueblo Mapuche en las obras?
- ¿Qué saben del pueblo Mapuche y cómo las obras dialogan con sus conocimientos?
- ¿Qué relación poseen los títulos de las obras con su visualidad?
- ¿Qué materiales y lenguajes reconocen en las obras?
- ¿De qué forma las materialidades y lenguajes se relacionan?

Fase 2: luego de la lectura de la información de cada obra y de conocer los ejes curatoriales:

- ¿De qué forma cambia la percepción de la exposición al estudiar las obras?
- ¿Qué obra u obras les parecen más significativas?, ¿por qué?
- ¿De qué forma está presente la idea de territorio y memoria en la muestra?
- ¿Cómo son los territorios descritos en las obras?
- ¿Qué formas toma la idea de memoria a través de la exposición?
- ¿Qué otros conceptos e ideas identifican en la exposición?

Preguntas luego de jugar *Awkantun Nütxamkayal*

- ¿Qué les parece relevante de esta exposición?
- ¿Qué otros títulos para la exposición imaginan posibles?
- Si tuvieran que reorganizar las obras en dos nuevos ejes temáticos ¿cuáles serían?
- ¿Qué interrogantes les surgieron luego de reflexionar a partir de esta exposición?
- ¿A cuál artista de la exposición les gustaría conocer?, ¿qué le preguntarían?
- ¿Qué les pareció la experiencia de recorrer una exposición virtual?
- ¿Qué permite y qué no permite una exposición virtual?
- ¿Sobre qué temas les gustaría crear una exposición virtual?

Referencias bibliográficas

- Ancán, J. ([1991] 2005). Montado en un caballo azul: reflexiones acerca del arte mapuche. En M. García, H. Carrasco y V. Contreras (eds.), *Crítica situada. El estado actual del arte y la poesía mapuche* (pp. 213-220). Temuco, Chile: Ediciones Universidad de la Frontera.
- Ancán, J. (2017) (Ed). *El bosque de la memoria: reflexiones y testimonios sobre arte indígena*. Santiago: Cátedra Indígena- Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile. Disponible en issuu.com
- Caniguán, J., Mora Curriao, M., y Moraga García, F. (2011). Kümedungun / Kümewirin. *Antología poética de mujeres mapuche* (siglos XX-XXI). Santiago: LOM.
- Caputo-Jaffé, A. (2019). ¿Arte o artesanía? Imaginarios occidentales sobre la autenticidad del arte en culturas indígenas. *Aisthesis*, (66), 187-210. Disponible en dx.doi.org
- Canales, P., Fernández, M. y Rubio, A. (2018). Textos escolares de Historia: la reproducción del racismo contra los pueblos indígenas en Chile. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (34), 153-167. Disponible en doi.org
- Caqueo Henríquez, S. y Marimán Quemenado, P. (2017). Arte otro: problematizaciones desde lo indígena. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes-Cátedra Indígena, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile. Disponible en issuu.com
- Carbullanca, D. (2020). Archivo Azul: Carbullanca/Kallfüllanka. Daniela Carbullanca. Disponible en danielacarbullanca.com
- Chihuailaf, E. (1989). *Carta a mis hermanos*. Liwen, 1, p. 38.
- Chihuailaf, E. (1994). Plástica. *Revista Pentukun*, (1), 91-94. Disponible en bibliotecadigital.ufro.cl
- Escobar, T. (2011). Culturas nativas, culturas universales. Arte indígena: el desafío de lo universal. En J. Jiménez (ed.), *Una teoría del arte desde América Latina* (pp. 31-52). Madrid: Turner.
- Escobar, T. (2014). Ticio Escobar. En N. Richard (ed.), *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte* (pp. 77-122). Santiago: Ediciones UDP.
- Flores, R. (9 de septiembre de 2018). Renata Flores - Trap + Quechua - Tijeras ft. Kayfex. [video]. Disponible en youtube.com
- García, M., Carrasco, H. y Contreras, V. (eds.) (2005). *Crítica situada. El estado actual del arte y la poesía mapuche*. Rakizuam: Pu mapuce tañi kimvn ka tañi vl zugu fahtepu. Temuco, Chile: Ediciones Universidad de la Frontera.

- Gisbert, T. (1980). *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Editorial Gisbert.
- Gobierno de Chile. (1993). Ley N°. 19253, art. 1, Establece normas sobre protección, fomento y desarrollo de los indígenas, y crea la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena, 5 de octubre, Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. Disponible en bcn.cl
- Gruzinski, S. (1991). *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en México español*. XVI-XVIII. Ciudad de México: FCE.
- Huenún Villa, J. (2008). *Antología de poesía latinoamericana: los cantos ocultos*. Santiago: LOM Ediciones.
- Lenz, R. (1895-1897). *Estudios araucanos. Materiales para el estudio de la lengua, la literatura i las costumbres de los indios mapuche o araucanos*. Santiago: Impr. Cervantes.
- Mapuchecineasta. (4 de junio de 2019). *Kalül trawün*. [video]. Disponible en vimeo.com
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2019). *Encuentro de las culturas indígenas. Artes visuales indígenas contemporáneas. Catálogo de obras 2017-2018*. Disponible en cultura.gob.cl
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2020). *Recomendaciones para nombrar y escribir sobre pueblos indígenas y sus lenguas* (2^{da} edición). Santiago: Mincap. Disponible en cultura.gob.cl
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2021). Ax. *Encuentro de las culturas indígenas y afrodescendiente. Renacer con la tierra*. Disponible en cultura.gob.cl
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2022). *Cartografía visual*. [En línea]. Disponible en cultura.gob.cl
- Montecino, S. (2017). Prólogo. En Varios(as) autores(as), *El bosque de la memoria: reflexiones y testimonios sobre arte indígena* (pp. 1-6). Santiago: Cátedra Indígena-Universidad de Chile.
- Moreno Rayman, M. (2022). María Moreno Rayman. De puño y letra. En Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, *Cartografía visual. La Araucanía* (pp. 53-56). Santiago: Mincap. Disponible en cultura.gob.cl
- Naciones Unidas. (2007). *Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas*. [En línea]. Disponible en un.org

- Penhos, M. y Bovisio, M. (coords.) (2015). *Arte indígena: categorías, prácticas, objetos*. Buenos Aires: Editorial Brujas. Disponible en digitaliapublishing.com
- Pichun, P. (2022). Patricia Pichun C. De puño y letra. En Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, *Cartografía visual. La Araucanía* (pp. 57-59). Santiago: Mincap. Disponible en cultura.gob.cl
- Quintullanca, A. (2022). Andrea Quintullanca. De puño y letra. En Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, *Cartografía visual. Los Lagos* (pp. 52-55). Santiago: Mincap. Disponible en cultura.gob.cl
- Riquelme Huitraqueo, M. y Mariman Huete, J. (2020). *Folil Lof Huete Rukan*. Temuco, Chile: Seremi Región de la Araucanía. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Disponible en issuu.com
- Soto, A. (2017). *Una mirada multidimensional a la comprensión mapuche del tiempo y el espacio*. Entrevista a José Quidel. En R. Becerra y G. Llanquinao (eds.), *Mapun kimün. Relaciones mapunche entre persona, tiempo y espacio* (pp. 255-270). Santiago: Ocholibros.
- Suckaer, I. (2017). *Arte indígena contemporáneo: dignidad de la memoria y apertura de cánones*. México: Samsara/Fonca. Disponible en fonca.cultura.gob.mx
- Tala, A. (18 de junio de 2019). Entrevista a Bernardo Oyarzún. Artishock. *Revista de arte contemporáneo*. [En línea]. Disponible en artishockrevista.com
- Todorov, T. (2010). *La Conquista de América. El problema del otro*. Buenos Aires: Argentina: Siglo XXI.
- Unesco (s. f.). ¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial? [En línea]. *Unesco. Patrimonio Cultural Inmaterial* [sitio web]. Disponible en ich.unesco.org
- Varios(as) autores(as) (2017). *El bosque de la memoria: reflexiones y testimonios sobre arte indígena*. Santiago: Cátedra Indígena-Universidad de Chile.



Se imprimieron 500 ejemplares en los talleres de Fyrma Gráfica en noviembre 2023.

Papel: Curious Matter 270 g & bond ahuesado de 90 g. Tipografía: Geologica.

Todas las imágenes y su uso han sido autorizados por los respectivos titulares de derecho de autor.

Se autoriza la reproducción parcial de la publicación citando la fuente correspondiente. Prohibida su venta.

COLECCIÓN
EDUCACIÓN
ARTÍSTICA

LÍNEA | MEDIACIÓN

Este material sobre arte mapuche 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 intercultural e inclusiva. La publicación se acompaña de *Awkantun Nütxamkayal: el juego de la conversación*, propuesta de mediación lúdica que invita a reflexionar y crear en relación con el arte contemporáneo y el pueblo Mapuche, trabajando en aula bajo la lógica de colectivos artísticos.