



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultat de Geografia i Història

Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art

ARTE Y EPISTEMOLOGÍA EN EL *WALLMAPU* GLOBAL

Traducción y crítica decolonial en el Arte Contemporáneo mapuche

1992 - 2020

Tesis Final de Máster

Autora: Bella Araneda Puentes – NIUB: 17529061

Tutor: Dr. Daniel López del Rincón

Curso académico 2019/2020

A Bella, Evandro, sus ancestros y futuros.

A Catalina, Valentina, Yharim, por su incondicionalidad; a Magdalena y Elisa, compañeras de camino sin cuya presencia en Barcelona, la mía no habría sido posible.

A César y su río, por el oído atento, la siempre disposición y por ser un interlocutor principal en este trabajo.

A la profesora Carolina Odone y el profesor Mike Van Treek, por su apoyo en una fase inicial, determinante, lo mismo que mi tutor de prácticas, Claudio Zulian. A Daniel López por sus clases inspiradoras, calidad profesional y humana.

A Paula Baeza Pailamilla y Leonardo Soto Calquín, por su trabajar sincero y solidaridad en el conocimiento. A Héctor Mariano y Cristian Oyarzo por su ayuda sustancial en la traducción lingüística.

Región chilena, diciembre 2020

Índice

PARTE 1

Introducción	1
Pertinencia y justificación de la propuesta.....	3
Conceptos claves de la investigación.....	4
Estado de la cuestión.....	6
Arte y etnicidad. Lineamientos principales de su representación en los museos nacionales en Chile	7
Arte de signo ecológico y Arte mapuche contemporáneo: campo semántico parcialmente compartido.....	13
Arte contemporáneo de signo global y etnicidad: campo semántico y correlato directo.....	15
Hipótesis.....	18
Objetivos de la investigación	18
Generales	
Específicos	
Marco teórico	19
Propuesta metodológica	25

PARTE 2

I. De lo vernáculo a lo contemporáneo: el rol de la traducción	27
1.1. El rol funcional de la traducción intercultural... ..	27
1.2. Hacia una emergencia del arte mapuche en el circuito nacional ¿contemporáneo?.....	30
II. El arte mapuche contemporáneo y las exposiciones: articulación de algunas obras con discursos y prácticas curatoriales que las enmarcan	36
2.1. Bienales internacionales	54

III.	Del significado al significante: traducciones múltiples y contradictorias en el seno de la institucionalidad	58
3.1.	Entre el reconocimiento y el usufructo. Lo mapuche- <i>souvenir</i>	63
3.2.	¿Cuál/qué es el «arte -contemporáneo- mapuche»?	65
3.3.	Perfilando un arte mapuche en zona desdibujada: algunos basamentos.....	68
IV.	Prevalencias temáticas: lo ecosófico, lo epistemológico, lo reivindicatorio...	72
4.1.	Ecosofía y <i>choyün</i>	73
4.2.	Lo epistémico: autorreferencialidad estética y práctica	76
4.2.1.	<i>Dreamscapes</i> : «Yo no hago cine experimental, es cine mapuche»	79
4.3.	Etnocidio y tanatopolítica: del <i>Wallmapu</i> a la sociedad completa	83
4.4.	Conocimiento situado y... transoceánico.....	85
V.	El arte mapuche en el contexto global actual: autonomización epistémica y reivindicación artística...	90
5.1.	El estudio del arte mapuche contemporáneo «desde fuera». Los giros etnográfico y ecológico	94
	Conclusiones	98
	Anexos	110
1.	Imágenes de las obras citadas	110
2.	Entrevistas	
2.1.	Entrevista a Paula Baeza Pailamilla	126
2.2.	Entrevista a Leonardo Soto Calquín	131
3.	Transcripciones	
3.1.	Narración y subtítulos de <i>Ilwen, la tierra tiene olor a padre</i> de Francisco Huichaqueo.....	142
3.2.	Audio de la performance <i>You will never be a weye</i> de Sebastián Calfuqueo	144
4.	Glosario	145
	Bibliografía	146

ABREVIATURAS DE ESTE TRABAJO

map. (en mapudungun)

esp. (en español)

p./pp. (página/páginas)

ss. (siguientes)

et al. (y otros)

h. (hacia, puesto delante de una fecha)

Introducción

Este trabajo surge a partir de la constatación visible y masiva de elementos figurativos y simbólicos pertenecientes al pueblo-nación mapuche,¹ que se manifestaron de manera contundente en la revuelta social de octubre de 2019² acontecida en Chile y que sigue en desarrollo hasta la fecha. La apropiación y enarbolamiento de la *wenufoye* (bandera mapuche desde 1992) en las protestas callejeras, así como la utilización de la iconografía tradicional reinterpretada en el arte urbano por parte de artistas mapuche y no mapuche, y por parte de la comunidad en general, ofrecen una reveladora y actualizada síntesis visual de un proceso de mayor data que no deja de estar exento de conflictos, tanto desde el punto de vista cultural como institucional (museal y estatal), dentro de lo cual se inscribe un correlato artístico discursivo y práctico que se problematiza, se dinamiza y se fuga a partir de estos puntos de entrecruce, que es lo que esta tesis pretende abordar.

Las manifestaciones artísticas referidas encuentran un punto de inflexión a principios de la década del 90, momento en que se cataliza un proceso donde conjuntamente al fortalecimiento de una discursividad mapuche propia (artística e intelectual), el arte de simbología y/o episteme mapuche se ha multiplicado, complejizando aún más el panorama descrito. Una lectura como la que se propone en esta tesis, permite hipotetizar en torno a la configuración y existencia de un movimiento de arte mapuche contemporáneo, en tanto su «ser-expuesto» participa tanto en el espacio social como dentro de los circuitos propiamente artísticos.

Asimismo, la mayor recurrencia de la internacionalización de los(as) artistas mapuche en la actualidad y sus elecciones temáticas y formales, sancionan la pertinencia de este estudio desde el ámbito de los *Global Art Studies*, específicamente en el subconjunto de la, así denominada, «Antiglobalización» –en tanto «lado visible de la colonialidad del poder» (Mignolo 2002 y Quijano 2014)–, traducéndose en narrativas que abordan las persistencias coloniales, las migraciones, las identidades híbridas, lo ecológico-ecosistémico.

Esta tesis, por lo tanto, se enraíza en la contingencia, pero la excede. Las prácticas

¹ El pueblo-nación mapuche es un pueblo asentado históricamente en territorios que actualmente corresponden al sur de Chile y al sur de Argentina y cuyo conjunto es denominado, en su lengua, como *Wallmapu*. Considerado dentro de los «pueblos originarios», conforma su identidad territorial a partir de una comunidad lingüística (*mapudungún*), una estructura social administrativa común, dada por filiaciones familiares (*lof*) y un acervo cultural compartido que se remonta, según Juan Ñanculef, investigador y académico mapuche, a más de 10.000 a.p.

² El 18 de octubre de 2019 aconteció un levantamiento popular que tomó la forma de múltiples protestas a lo largo del territorio nacional y que, por su duración, transversalidad e intensidad, fueron denominadas como «estallido social» o revuelta.

artísticas que refieren lo mapuche en tanto tópico –apropiado externamente– desde los márgenes de una cultura que se hibrida en el espacio de la ciudad³ o, bien, desde lo profundo de su episteme, se han potenciado en paralelo a una producción intelectual (Zapata 2008) y literaria, específicamente poética en el caso de Chile (García, Carrasco y Contreras 2005), que dialoga con teorizaciones del ámbito latinoamericano, lusoamericano y, más recientemente, mundial.

En cuanto a los capítulos contenidos en esta tesis, «De lo vernáculo a lo contemporáneo: el rol de la traducción», aborda los ambages que recorrió el arte mapuche en el ámbito institucional y cultural para instalarse en el espacio del arte, como tal –ya no referido ni limitado al ámbito de la «práctica cultural» o de las «artes decorativas»– y, luego, para entrar al espacio del arte contemporáneo, periplo donde la traducción en tanto aparato de decodificación, lectura y fijación, toma un rol relevante tanto desde la institucionalidad misma como desde las propuestas artísticas.

«El arte mapuche contemporáneo y las exposiciones...», enfoca estos rumbos desde el espacio de las exposiciones y su correlato en discursos y prácticas curatoriales, que se analizarán en conjunto con algunas obras tanto a nivel discursivo como formal y también en sus prácticas.

«Del significado al significante...», ofrece un contrapunto entre aspectos teóricos y prácticas artísticas que se iluminan mutuamente, enfocado en la traducción como herramienta de análisis metodológica y teórica. Esta sección se configura a través de ciertas prevalencias temáticas en los discursos y prácticas artísticas que permiten configurar un panorama sobre la actualidad del arte contemporáneo mapuche.

«Prevalencias temáticas: lo ecosófico, lo epistemológico, lo reivindicatorio...», hace una revisión de algunos de los temas más recurridos en el arte contemporáneo mapuche a través de la revisión de algunas obras seleccionadas dentro de la producción de artistas mapuche y no mapuche, actualmente en ejercicio, y que han formado parte del panorama del arte global en los últimos años.

³ Para denominar este fenómeno, distintos autores han referido el término «mapurbe», en alusión a una liminalidad o hibridación con rasgos de alienación en tanto contexto que no es reconocido como «propio» y «proceso identitario [que está] lejos de ‘celebrar’ acriticamente y ahistóricamente la idea de hibridación (que siempre lleva consigo dinámicas de violencia y asimetría en las relaciones de poder)» (Balleta, 2011). La popularización del concepto, puede ubicarse a partir de la publicación del poemario «Mapurbe. Venganza a raíz» (Odiokracia Autoediciones, 2005), del poeta mapuche David Aniñir. Para un análisis acabado del concepto, revisar Balleta, Edoardo. «Mapu(rbe): Resistencia y mestizaje. ¿Hacia una revisión del canon?» En: *Verba Manent. Oralità e scrittura in America Latina en el Mediterraneo* (2011) Roma: Artemide, pp. 79-91.

El quinto y último capítulo de esta tesis, «El arte mapuche en el panorama global actual...», evalúa, analiza y explica los alcances de lo *glocal* en el escenario propuesto y añade un apartado específico a su tratamiento desde los giros etnográfico y ecológico. La división por capítulos aquí expuesta, no busca dar cuenta del panorama total del arte contemporáneo mapuche contemporáneo ni en sus múltiples temáticas ni en sus formatos o exponentes.

Pertinencia y justificación de la propuesta

En primer lugar, el marco temporal o histórico de este trabajo es relevante pues se justifica desde muchos niveles entrecruzados. Comprende el período que va desde 1992 hasta la actualidad,⁴ y los hitos que marcan su inicio son la mediatización masiva del calentamiento global y el problema ecológico a partir de la Cumbre de la Tierra de Río de Janeiro (Albelda en López el Rincón y Manonelles 2017, 102), así como, de modo predominante, la denominada emergencia indígena (Bengoa,2000) en el contexto de la conmemoración del V centenario de la Conquista de América. Todo esto articulado a nivel local con el comienzo de la transición democrática en Chile y la promulgación de la nueva Ley Indígena (1993) que, por primera vez, estipuló la existencia de «etnias», entre ellas la mapuche.⁵ Esta elección temporal marcada por acontecimientos fuera del ámbito estricto del arte se justifica en que, precisamente a partir de estos, proliferó y se aceleró un proceso de autorrepresentación y reivindicación en términos artísticos que, inevitablemente y en su calidad contemporánea, dialogó y confrontó estas problemáticas y sus derivadas, así como también se articuló, de diversas formas, con la tradición artística mapuche precedente.

Asimismo, el inicio del actual panorama de los estudios sobre el arte contemporáneo mapuche, en voz de sus propios ejecutores así como de otros artistas y teóricos de diversas disciplinas, se puede situar junto a su emergencia a principios de 1990. Ahora bien, como se expuso anteriormente, este proceso se desarrolló acorde a los avatares políticos de la región, privilegiando un análisis situado que, a lo sumo, se articulaba a nivel latinoamericano. Estos análisis, absolutamente necesarios, conformaron, sin embargo, una crítica desperdigada en estudios de casos parciales sin visión de conjunto ni articulación con un corpus mayor, ni dentro del panorama local del arte ni, consiguientemente, dentro de su espacio global, como

⁴ Cronología que se corresponde a los años 12457 a 12486 según el calendario mapuche (Ñanculef 2016, 85).

⁵ Ver p. 29. Según el Censo 2012, un 11% de la población en Chile se considera a sí misma como perteneciente a algún grupo indígena, de cuyo desglose se desprende que la amplia mayoría (84%) pertenece al pueblo mapuche.

aquí se propone.

Por lo tanto, la pertinencia temática de esta investigación radica en la profundidad del fenómeno referido y en el diálogo existente entre estas propuestas creativas y la macroestructura del arte global (circuitos expositivos, narrativas académicas, discursos y prácticas curatoriales y artísticas, entre otros), donde el entrecruzamiento de tres grandes lineamientos teóricos, a saber: 1) la crítica decolonial latinoamericana, 2) las epistemologías indígenas y 3) la traducción intercultural, hacen posible un análisis que articula los estudios post y anticoloniales con la entelequia moderna del Estado y sus reformulaciones, conjuntamente a las denuncias y reivindicaciones territoriales, identitarias y ecológicas, en un sentido amplio e indisoluble.

Una serie de temáticas particulares engarzan en el esquema recién referido, agolpándose bajo la rúbrica renovada de las derivas postcoloniales. Vale decir que, si bien este último constructo teórico es contrastante con la teoría crítica decolonial latinoamericana y comporta una matriz secundaria para el marco teórico escogido, lo cierto es que, para efectos de indagación teórica y metodológica, una y otra resultan aportativas tanto desde sus continuidades como desde sus rupturas y, en sí mismas, albergan uno de los nudos centrales o germen de casi la totalidad de los discursos artísticos que serán abordados en este trabajo.

Por otro lado, el marco que refiere a las teorías del antropoceno y capitaloceno alimenta también esta tesis vinculándose, desde su especificidad, a los discursos artísticos de resistencia al paradigma neoliberal y su condición extractivista, del que Chile fue ensayo y «modelo» a nivel mundial. A partir de esto, y considerando la estructura binomial estatal-económica se da cuenta, desde los discursos artísticos, de una reformulación de estas teorías que pasan a constituir denuncias en términos de colonialismo interno (González 2006 [1969]; Cusicanqui 2010, 63 y Zapata 2018), es decir, del Estado chileno con las subjetividades individuales y sociales que alberga y con el medioambiente que le precede.

Conceptos claves de la investigación

En primer lugar, y con fines operacionales,⁶ la **epistemología mapuche** se entenderá –de modo principal– desde la propuesta del investigador e historiador miembro del Taller de Epistemologías Indígenas y Académicas del Departamento de Antropología de la Universidad de Chile, Juan Ñanculef, reconocido kimche (sabio) mapuche, autor de

⁶ Sobre este punto es necesaria la aclaración que realiza el licenciado en arte y antropólogo José Ancán sobre que el «argumento cosmovisionista [...] no es unívoco en autoría ni en contenidos, ni menos consensual» pues estaría en «elaboración» (Ancán, J., en VV.AA., 2017, 206).

Tayiñ mapuche kimün: Epistemología mapuche, sabiduría y conocimientos, que constituye el primer libro «relacionado a la cosmovisión y los modos de pensamiento mapuche escrito por un miembro de ese pueblo» (Montecino en Ñanculef 2016, 12).

Descontando la dificultad que significa la no pertenencia de la autora de esta tesis al pueblo que comporta el núcleo de su investigación, la existencia del trabajo pionero de Ñanculef, inscrito en el ámbito de la academia, posibilita el acceso a la sistematización de estos conocimientos, traducidos cultural, simbólica y lingüísticamente por el investigador y, en ese gesto, dispuestos a su aprehensión discursiva y con fines de estudio y difusión.

Lo epistémico-mapuche, según Ñanculef, corresponde al mapuche *kimün*, a partir del cual se puede entender el «verdadero sentido de la cultura». El mapuche *kimün* es, según su análisis semántico, «el compendio del conocimiento mapuche, y abarca todo el bagaje del ser humano, la naturaleza plena y todas las dimensiones que los mapuche conocieron» (2016, 15).

En esta estructuración, la lengua mapuche o *mapudungun* (habla de la tierra) ocupa un lugar central así como, consecuentemente, su pérdida remite a una merma directa en la pervivencia de su epistemología, reflejada en el hecho de que el «*kimün* ancestral» mapuche no resistió intacto un proceso de más de 400 años de expolio (2016, 10). A decir del autor, sus palabras albergan «un sentido ontológico» (2016, 17) y, a grandes rasgos, más allá de sus formulaciones concretas –algunas de las que se aplicarán en este trabajo–, su conjunción con ciertos rasgos y dinámicas culturales, como la oralidad y ritualidad específicas, constituyen, en la forma de los *epew*⁷, *nütram*⁸, *pewma*⁹ y otros, una posibilidad de lectura epistemológica a las formulaciones artísticas provenientes o alusivas a la cosmovisión mapuche.

Por último, el enfoque epistemológico propuesto como posibilidad de abordaje del arte mapuche contemporáneo, se matizará con aportaciones de Boaventura de Sousa Santos, principalmente en torno a la condición ontológica de la episteme cuando es proveniente y ejercida desde un ámbito cultural propio, es decir, ejecutada por indígenas ligados a su acervo cultural; así como de la dialéctica que su propuesta permite a partir de la formulación de su contrario: la epistemología como conjunto de «saberes» aprehensibles, aún desde contextos culturales foráneos (2018).

⁷ Traducible como fábula. Para revisar el concepto en profundidad, ver Glosario, pp. 145. En tanto, para una aproximación visual y poética del término en cuestión, revisar: *Epew-fábula: nuevo imaginario visual de la poesía mapuche contemporánea*. César Cabello S. y Alejandra Bórquez J. (Piedra de Sol Ediciones, 2008).

⁸ Traducible como conversación. Para revisar el concepto en profundidad, ver Glosario, p. 145.

⁹ Traducible como ensoñación. Para revisar el concepto en profundidad, ver Glosario, p. 145.

En segundo lugar, la **crítica decolonial latinoamericana** será analizada y ejercida –por lo tanto insumo teórico y metodológico– desde la propuesta de Silvia Rivera Cusicanqui, renombrada teórica contemporánea, activista, socióloga e historiadora aymara.¹⁰ Sus teorizaciones, que se yerguen como un paradigma actualizado frente a lo que denuncia como una suerte de apropiacionismo blanqueador por parte de algunos discursos estadounidenses –hoy muy extendidos¹¹– tensionan las teorías postcoloniales cuya falta principal sería la despolitización teórica, refiriendo lo decolonial como «una moda, lo postcolonial como un deseo y lo anticolonial –desde donde se sitúa– como una lucha» (Barber, 2019).

Ante la evidencia de las pervivencias coloniales y según su opinión, este posicionamiento hace justicia a los peligros e insustancialidad de declarar lo decolonial desde las teorías cuando, en realidad, corresponde a una estructura orgánica y política aún vigente y de cuya existencia dan cuenta, precisamente, estos discursos que, citando a Gayatri Spivak, refiere como «imperialistas» (2010, 63).

En tercer lugar, la **traducción** será referida desde su conceptualización intercultural, en sus formas lingüística, visual y, valga la redundancia, propiamente cultural, ya que el análisis del arte vinculado a la epistemología propia de una cultura específica, en este caso la mapuche, lo requiere.

Estado de la cuestión

Revisados los esquemas teóricos recientemente introducidos y en vista de su diversidad de enfoques, la revisión que sigue se complementa con un repaso cronológico de las nociones del arte vinculado a la etnicidad –en específico indígena/latinoamericana– y del arte relacionado al ecosistema humano-naturaleza, llegando, finalmente, al sitio de esta investigación: el arte contemporáneo vinculado a la episteme mapuche en relación a un discurso que articula etnicidad, ecosofía y crítica decolonial, en un marco teórico que engarza con el desarrollo tardocapitalista/neoliberal.

Este panorama resumido se pesquisará en el ámbito de las prácticas y discursos que perfilan el debate actual y se ponderará la extensión de los apartados de acuerdo al foco de

¹⁰ Cultura ancestral y viva, tenida por pueblo originario, que habita la meseta andina del lago Titicaca extendiéndose entre el occidente de Bolivia, el noroeste de Argentina, el sureste de Perú y el norte de Chile.

¹¹ La autora ha establecido diálogo teórico directo con Walter D. Mignolo, quien, a su vez, tiene un artículo llamado «El potencial epistemológico de la historia oral: algunas contribuciones de Silvia Rivera Cusicanqui» (2002).

interés de esta tesis. A grandes rasgos, esta revisión da cuenta de las tensiones entre: 1) la *representación sobre* lo mapuche y *sobre* temas que hoy forman parte relevante del discurso en el arte contemporáneo mapuche y 2) el arte mapuche y el arte contemporáneo de episteme mapuche, ámbitos en que se problematiza en torno a la etnicidad de los artistas en términos identitarios. La revisión del primero de estos conjuntos se justifica en su rol como configurador de la problemática actual.

Arte y etnicidad. Lineamientos principales de su representación en los museos nacionales en Chile¹²

En un momento particular, de extendida cronología, concurren representaciones artísticas que, como eco de las narrativas institucionales instaladas y de modo acrítico, generaron discursos donde la naturaleza era integrada por un ‘elemento’ más del cual servirse, material o representacionalmente: los indígenas (Gil 2016, 88).¹³

En la línea de las teorizaciones en torno a lo étnico, los trabajos específicos sobre arte mapuche suelen remitir a dos conjuntos: 1) el arte tradicional mapuche, largamente entendido como artesanía, que desborda el tema de este trabajo aunque, en ocasiones, lo alimenta y 2) las representaciones idealizadas sobre dicho pueblo, que remiten fundamentalmente a tres subconjuntos: el naturalismo, en el sentido del «buen salvaje» (Rivera Cusicanqui 2010); el heroísmo ante la Conquista; y el criollismo, blanqueando e invisibilizando a la población mapuche dentro de lo criollo-mestizo y de lo campesino.¹⁴

Las representaciones heroizadas se arraigan en el enaltecimiento republicano (chileno) en torno a la ideación de los mapuche como «único» pueblo no vencido por el Imperio español. Fuera de la extrañeza que puede causar la apropiación cínica y mitológica de un pasado ajeno, en tanto el tópico remite a un «Chile antes de Chile», este fenómeno es común a los procesos de conformación de un *ethos* uni-nacional (Hobsbawm y Ranger 1983, Kiberd 1995).

En la contracara de este esquema, en el marco de la representación buenista-roussonian de Rivera Cusicanqui, se estableció una imagen que ilustra, sin más, un pacto armonioso

¹² La revisión contextual de este apartado se complementa con discursos artísticos y curatoriales referentes a otras culturas. Es importante señalar que esta decisión no es aleatoria ni forzada, en tanto la consideración de un acervo común latinoamericano es un consenso verificable en distintas manifestaciones de cada particularidad epistémica (Ñanculef, 2016; De Souza, 2018; Soto, 2020).

¹³ Esta idea de homogeneidad entre indígenas y naturaleza encuentra su origen en la deshumanización de los mismos, políticamente conveniente en tanto justificación de su exterminio y sustrato de la colonialidad. Este discurso fue representado en el mundo del arte de diversas formas de las que aquí hacemos una revisión excluyendo, por razones obvias, su correlato expositivo más trágico: los Jardines de Aclimatación, exposiciones de indígenas sudamericanos en Europa (ss. xix-xx).

¹⁴ Ver p. 59.

entre conquistadores y conquistados. Esta tesis se verifica en una plétora de representaciones, principalmente pictóricas, del denominado «Encuentro de dos mundos». Ejemplo de ello es la obra *Fundación de Temuco*¹⁵ (ver imagen 1),¹⁶ del pintor chileno Héctor Robles Acuña.

A partir del artículo «Exhibiting the Nation» (2016) de Magdalena Gil, podemos ver la trayectoria que ha tomado la exposición de lo indígena en los museos ‘nacionales’ chilenos, a saber: el Museo Nacional de Historia Natural (MNHN), el Museo Histórico Nacional (MHN) y el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Gil señala que, de entre 200 museos públicos en Chile, la «responsabilidad de exponer la ‘chilenidad’» es compartida por los tres mencionados (2016, 82). Qué es la chilenidad y qué rol ocupa lo indígena-mapuche en ella es el tema problemático aquí.

La cronología discursiva inicia con la idea que: «el indio fue [primero] presentado como parte del territorio, proyectando una visión de los chilenos como completamente distintos de lo indígena»,¹⁷ indígenas, por lo tanto, como parte del paisaje, si se hace un contrapunto con lo señalado por Albelda. Asimismo, la distinción radical entre lo indígena y lo chileno se relaciona con los procesos de «blanqueamiento» (Colipan en VV.AA. 2017, 115-118) en tanto negación del componente indígena de la población chilena, y se articula con el ideal europeizante en el proceso de conformación de la identidad nacional en los albores de la República (principios del siglo xix).

El ideal descrito es retomado en el centenario¹⁸ y sesquicentenario de Chile (1910 y 1960, respectivamente);¹⁹ reformulado y asentado durante la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet (1973-1990) (Gil 2016, 89)²⁰ –por ejemplo, mediante el Decreto Ley 2568²¹–; y,

¹⁵ Temuco es la ciudad capital de la actual Región de la Araucanía, parte del actual territorio del *Wallmapu*.

¹⁶ Revisar Anexo 1.

¹⁷ «The ‘indian’ was [first] presented as part of the territory, projecting a view of Chileans as completely distinct from indigenousness».

¹⁸ Para la celebración del centenario de la nación, se realizó la Exposición Histórica del Centenario (1910) donde, siguiendo el uso de la época «los artefactos indígenas fueron presentados en la primera de quince secciones sucesivas ordenadas cronológicamente, reservadas al período pre-colonial» (Gil, 2016, 87).

¹⁹ Este tema será desarrollado en el Capítulo I.

²⁰ Respecto del fin de la dictadura y el inicio de la transición democrática, es necesario recordar que Augusto Pinochet continuó siendo General en Jefe del Ejército de Chile hasta el año 1998, momento en que dejó el cargo para mantenerse como senador vitalicio, autodesignado, llegando a ejercer como tal un par de meses.

²¹ DL 2568 corresponde a un cambio por decreto ley en la dictadura militar de la Ley Indígena aprobada en el gobierno de Salvador Allende. Este cambio tuvo entre otras implicancias, incluir las funciones del Instituto de Desarrollo Indígena al Instituto de Desarrollo Agropecuario (Ñanculef, 2016, 34).

aunque ya impresentable, puede verificarse hasta el día de hoy como resabio discursivo y práctico. Sobre este problema, Magdalena Gil, señala que:

Una segunda narrativa, liderada por el Museo Nacional de Bellas Artes, no considera en absoluto a los indígenas, mientras que, a partir del siglo xix, una tercera narrativa exhibe a los indígenas como los habitantes prehistóricos de Chile (pero ajeno a los grupos indígenas contemporáneos). Finalmente, una narrativa más reciente presenta la chilenidad como mestiza, una mezcla de razas y culturas (2016, 83).²²

El mismo año en que fue escrito el artículo recién citado, la exposición *Ejercicio de Colecciones N° 1*,²³ realizada en el Museo Histórico Nacional, problematizó la cronología aún vigente en este museo y la representación de lo mapuche como cultura extinta. Rivera Cusicanqui refiere esta idea en torno a la noción de los pueblos indígenas como «originarios» y señala que:

la noción de ‘origen’ nos remite a un pasado que se imagina quieto, estático y arcaico. [...] Al hablar de pueblos situados en el ‘origen’ se niega la coetaneidad de estas poblaciones y se las excluye de las lides de la modernidad. Se les otorga un status residual, y de hecho, se las convierte en minorías, encasilladas en estereotipos indigenistas del buen salvaje guardián de la naturaleza (Rivera Cusicanqui 2010, 59).

Por otro lado, Gil se refiere a la concepción de los indígenas como parte del territorio a partir del hito consistente en el encargo de un Atlas geográfico-natural a Claudio Gay²⁴ (Philippi en Gil 2016, 84). Gay coleccionó una amplia variedad de objetos indígenas conformando el «primer gabinete de antigüedades -[¿curiosidades?]- chilenas» (Azócar en Gil 2016, 85). Esta colección se vio aumentada con la adquisición de dos «estatuas de Isla de Pascua»,²⁵ así como de antigüedades traídas desde Perú –¿unificadas en tanto productos de culturas atávicas?–. El punto es que, según remarca Gil «todos estos elementos se

²² «A second narrative –continúa Gil–, led by the National Museum of [Fine] Art[s], does not consider the indigenous at all, whereas -entering the nineteenth century- a third narrative exhibits the indigenous as the pre-historical inhabitants of Chile (but is oblivious to contemporary indigenous groups). Finally, a more recent narrative presents Chileanness as mestizo, a blending of races and cultures».

²³ Ver Capítulo II, pp. 37-57.

²⁴ Claudio Gay (1800-1873) fue un naturalista francés considerado pionero de la ciencia en Chile. Diego Portales, gobernante de facto conocido como el «organizador de la República», fue quien le encargó el Atlas.

²⁵ Territorio adscrito a Chile pero perteneciente continentalmente a Oceanía.

convirtieron en objetos de las ciencias naturales, completamente ajenos a la chilenidad. Minerales, plantas e 'indios' todo formaba parte del territorio que los chilenos habían conquistado»²⁶ (2016, 85).

Más aún, cuando en 1882 fue encargada una expedición militar al *Wallmapu* para «recolectar material indígena» para el Museo Nacional de pintura, antecesor del Museo de Bellas Artes, los encargados no vieron contradicción alguna en señalar que «la ocupación proyectada en la Araucanía²⁷ tendrá como resultado la asimilación de los indígenas en su forma salvaje. Pronto desaparecerá la noble raza araucana y no será posible estudiarlos [...] lo que podamos coleccionar de ellos ahora tendrá una gran importancia en el futuro» (Museo Nacional 1882 en Gil 2016, 85).²⁸ La autora explicita la ironía subyacente: «había motivos para conservar para el estudio futuro la misma cultura que habían enviado a desaparecer»²⁹ (Gil 2016, 85).

La subsumisión de los mapuche dentro del genérico indígena, y de los indígenas bajo el paraguas de las ciencias naturales –al alero de una narrativa que los situaba como parte del territorio en paralelo a la campañas militares de ocupación de sus tierras–, se encaminó a su desaparición del discurso nacional chileno, pretendidamente «blanco y civilizado» que no «barbárico-indígena», según las narrativas predominantes aún a principios del siglo xx. Este posicionamiento implicó, por supuesto, la anulación de su condición de sujetos y/o de su(s) subjetividad(es), y conformó el modelo estilístico para las más afamadas representaciones artísticas sobre lo mapuche en la época. A este respecto resulta sintomática la escultura *El Caupolicán* (1906)³⁰ del chileno Nicanor Plaza, donde estilizó al cacique mapuche:

Llevando una corona de plumas, grandes pendientes y faldas; una apariencia que no tenía nada que ver con la cultura mapuche. En realidad, Plaza usó como modelo a un hombre caucásico, que era considerado el estándar de belleza. Luego, para que pareciera 'indio', apeló al sentido general de lo indígena que las escuelas de arte europeas pedían (Zamorano 2011). Esta es, por

²⁶ «All of these items became objects of the natural sciences, completely alien to Chileanness. Minerals, plants and 'Indians' were all part of the territory that Chileans had conquered».

²⁷ Araucanía, es el nombre oficial de la región administrativa chilena que conforma parte de donde históricamente se ha asentado el pueblo mapuche, al oeste de la cordillera de los Andes. Una de las principales fuentes de donde se toma este topónimo, es el poema épico del español Alonso de Ercilla, «La Araucana» (1569-1578).

²⁸ «the occupation projected in Araucania will have as result the assimilation of the indigenous in their savage form. Soon, the noble Araucarian race will disappear and it will not be possible to study them [...] what we can collect of them now will have a great importance in the future».

²⁹ «There were motives to conserve for future study the very culture they were sent to make disappear».

³⁰ *Toqui* (map.): jefe militar mapuche.

supuesto, solo una pieza en el museo, pero es casi la única que representa a los indígenas hasta el día de hoy (Gil 2016, 87).³¹

Además de la inclusión de lo indígena-mapuche en lo natural (el territorio o las ciencias), cabe destacar otro esquema de invisibilización: su incorporación en un relato homogéneo sobre lo mestizo y lo campesino potenciado por las narrativas socialistas-internacionalistas.³² Magdalena Gil recalca, sobre esta sucesión de discursos institucionales, estatales y museales, que «una nueva narrativa nunca supera completamente a la anterior. En cambio, tienden a coexistir» (2016, 83),³³ situación que se ve reforzada en el hecho de que, en sus palabras, «vemos que hoy cada museo sigue viendo la nacionalidad como algo monolítico, que deja poco lugar para los indígenas más allá del mestizaje (mezcla de 'razas')»³⁴ (2016, 82).³⁵

En un esquema como el hasta aquí revisado, es imposible pensar un arte de confección mapuche o vinculado a su episteme incluido en los museos de arte en general –pues su sitio ‘natural’ sería el museo antropológico–, y, mucho menos probable, encontrarlo en museos contemporáneos, ni en Chile ni en ninguna parte.

Es representativo el hecho de que, cuando se consideró incluir el primer tipo de producción en un museo, lo fue en la sección de Ciencias Naturales, como un tema más o,

³¹ «Wearing a crown of feathers, big earrings and skirts; a look that had nothing to view with Mapuche culture. In truth, Plaza used as a model a Caucasian man, which was considered the standard of beauty. Then, to make it look ‘Indian’ he appealed to a general sense of indigenosity that European schools of art sought (Zamorano 2011). This is, of course, only one piece in the museum, but it is almost the only one representing the indigenous to this day». Ver la referencia a la obra en «Gato por liebre» (2016) del artista mapuche Sebastián Calfuqueo en el apartado «Algunos exponentes del arte contemporáneo vinculado a la episteme mapuche».

³² Álvaro García Linera (2009, 482) en De Sousa (2010, 19).

³³ «A new narrative never completely overcomes that which came before it. Instead, they tend to coexist». Ejemplo de este palimpsesto narrativo es este fragmento del libro «El campesino y el saber», del programa educativo del Instituto Nacional de Desarrollo Agropecuario, en 1968, destinado a que los(as) campesinos(as) de Chile «ocuparan el tiempo de ocio en aprender» y que trataba sobre 21 temáticas, entre ellas astronomía, biología, geografía física y económica, zoología, agricultura y arte (que se subdividía en pintura, escultura, arquitectura, música, literatura y folklore). Sobre el origen del arte señalaba: «Así la vida, que en los principios era difícil y aburrida, fue cambiando a medida que el hombre comenzó a utilizar su inteligencia y su poder creador. El cultivo de las artes ha sido y seguirá siendo una de las cosas más bellas que puede hacer el hombre, porque en esa forma progresa y se perfecciona, alejándose cada vez más de esas semejanzas que tenía antes con las otras criaturas, animales y vegetales que habitaban la tierra» (Calfuqueo y Marimán, 2015, 33).

³⁴ Magdalena Gil apunta sobre la palabra «mestizaje», entre paréntesis, la descripción «mezcla de razas». Fuera de que el gesto aporte la definición del concepto que en su texto original en inglés, escribe en castellano –lo que llama la atención porque en inglés encontramos, por ejemplo, la palabra «miscegenation»–, es interesante diferenciar entre lo mestizo que se ajusta a la definición por ella proporcionada, y lo híbrido, que remite a la mezcla en términos culturales y que recalca la idea de la producción de otro nuevo, como se puede desprender también del concepto mapuche de lo *champurria*. Para revisar el concepto a profundidad, ver entrevista a Paula Baeza Pailamilla y Glosario, p. 126 y p. 145, respectivamente.

³⁵ «We see that today each museum continues to see nationhood as something that is monolithic, allowing little place for indigenous people beyond mestizaje (blending of ‘races’)».

cuando mucho, se acogieron trabajos tradicionales de platería y de tejido a telar junto a utensilios domésticos en exposiciones o salas etnográficas,³⁶ como parte de un pasado fijo y, en último término, pre-histórico.³⁷ Este posicionamiento sólo variará en dirección a romantizar al mapuche como guerrero, figura servil a la conformación y asentamiento del Estado nacional chileno.

La autora plantea respecto de la presencia indígena en los museos de arte, lo siguiente:

Es cierto que los artefactos indígenas no han sido vistos siempre como arte por el mundo occidental [pero] en algún momento, en la década de 1970, los museos de arte alrededor del mundo comenzaron a coleccionar estos objetos. En algunos países, esta colección se acompañó de fuertes debates sobre dónde debían ser expuestos (Colburn 2005), pero en Chile, el Museo Nacional de Bellas Artes aún no ha hecho esta transición, incluso al día de hoy su colección de Arte chileno no incluye ningún artefacto indígena (Museo Nacional de Bellas Artes 2009).³⁸

La cita anterior es contundente, pero esta extendida pervivencia no resulta extraña si consideramos que, hacia 1990 y en pleno auge de las teorías multiculturalistas –a pesar de sus intentos por la ‘inclusión’ (Marín, 2005)–, en Chile estos enfoques no consideraron los museos como un «campo importante de este reconocimiento» (Gil 2016, 90).

Para la autora, la asunción de la historiadora Sofía Correa Sutil a la dirección del Museo Histórico Nacional en 1993 marcó un punto de inflexión en el esquema de exhibición hasta aquí planteado. Esto habría ocurrido a partir de estatuir la exposición permanente del museo según un modelo donde se tiene que «enfaticar la integración esencial de los indígenas dentro

³⁶ Sobre este punto, es sintomático que el primer curador de la sección etnográfica del Museo Nacional de Historia, haya sido el arqueólogo Max Uhle, de origen alemán y que, desde su grupo de trabajo, conformado por antropólogos, hayan surgido voces contrarias a la consideración ‘naturalista’ de los indígenas. (Gil, 2016, 88).

³⁷ El cambio desde un paradigma de ordenamiento temático a uno cronológico, se dio a partir de la Exposición del Coloniaje, realizada en Santiago de Chile en 1873, cuyas directrices fueron fijadas por el Intendente de la ciudad, Benjamín Vicuña Mackenna. (Gil, 2016, 87). Una vez asentada la colección de artefactos indígenas, se dio la discusión sobre mantenerla en el Museo Nacional (actual Museo Nacional de Bellas Artes), o derivarla al Museo Histórico Nacional, donde se encuentra actualmente. En 1929 el Congreso Nacional determinó las funciones del Museo Histórico Nacional; a partir de este estatuto, la autora señala que «desde ese momento, por ley, los indígenas fueron oficialmente declarados ‘prehistóricos’» (Gil, 2016, 88).

³⁸ «It is true that indigenous artefacts have not always been viewed as art by western world, [but] sometime in 1970s art museums around the world began to collect these objects. In some countries, this collection was associated with a strong debate over where these objects should be exhibited (Colburn 2005). But in Chile, the National Museum of Fine Arts has still not made this transition; even today their collection of Chilean art does not include any indigenous artefacts».

de la historia nacional, [en que] no pueden ser confinados a un período de pre-conquista» (Correa en Gil 2016, 90).³⁹

A partir de esta directriz prevaleció una visión de la chilenidad como «encuentro de dos razas» (Correa en Gil 2016, 90) y como «constructo social», aunque de modo poco problematizado aún (Crow en Gil 2016, 90). Según la autora, fue bajo esta noción de «encuentro» –eslogan recurrente en el contexto del V centenario (1992) y que ante la crítica decolonial deviene eufemismo– que se encendió un debate renovado en su fuerza y contenido; se marcó un giro real en el discurso indígena, ya apropiado de su voz; y se comenzaron a multiplicar prácticas que hoy podemos unificar bajo el nombre de arte mapuche contemporáneo.

Arte de signo ecológico y Arte mapuche contemporáneo: campo semántico parcialmente compartido

Hoy en día hay un campo instalado de teorías y prácticas artísticas en torno a la naturaleza comprendida como ecología, es decir, «desde una perspectiva ecosistémica, destacando la interacción de sus partes y considerando la naturaleza como un todo interdependiente que también incluye a las culturas humanas» (Albelda en Alonso, 2017, 121). Algunas de estas plantean un desequilibrio en el sistema mencionado inclinando la balanza, de modo negativo, a la intervención humana; este es el insumo de las teorizaciones sobre el antropoceno.⁴⁰

Boaventura De Souza elaboró una propuesta epistémica que denomina «ecología de saberes» (2018, 36) y que se funda en el entendimiento profundo de un factor relacional entre la agencia humana y la natural, en oposición a las concepciones occidentales precedentes (Fernández del Campo en López del Rincón y Manonelles 2017, 127). Esta abre el campo a la consideración de «otros e inadecuados» saberes (Haraway 1995, 65)⁴¹ dentro de los que, a la luz de la historia, podrían ubicarse las epistemologías indígenas. La alusión a lo ecológico –humana, social y natural, en último término *guattariana*– no es, por lo tanto, una coincidencia

³⁹ «Must emphasize the essential integration of indigenous peoples into national history, they cannot be confined to pre-conquest period».

⁴⁰ La era geológica actual se denomina Holoceno (*Holo*: todo y *Kainos*: nuevo o reciente). Algunas teorías –venidas de una multiplicidad de campos pero, en general, aunadas en las así llamadas Humanidades– han propuesto denominar esta era como antropoceno (*Antropo*: hombre/humano) en virtud del contundente protagonismo humano en el «uso» del planeta, escalado a partir de las revoluciones industriales.

⁴¹ Haraway precisa que «el binomio *otros inadecuados* pertenece a la directora de cine y teórica feminista vietnamita Trinh T. Minh-ha, que lo utilizó para sugerir los posicionamientos históricos de aquellos que rehúsan adoptar las máscaras tanto del ‘yo’ como del ‘otro’, ofrecidas por las narrativas dominantes de la identidad y la política».

terminológica o un préstamo vacuo. Este es el sitio a partir del cual pueden comenzar a compararse esquemas analíticos, aunque lo ecológico sigue siendo una parcialidad dentro de otras temáticas y múltiples derivadas en el arte mapuche contemporáneo en la actualidad.

La visión ecológica vendría «regida por un entendimiento de la naturaleza como *casi* sujeto» y destacaría «la importancia de su estructura y sus procesos interactivos» (Albelda 2015, 221), es decir, su [capacidad de] agencia sobre nosotros.

La concepción que descentra la preeminencia antropocéntrica encuentra un correlato en la epistemología mapuche donde el ser humano es *de* la tierra y no al revés, donde las fuerzas naturales son entidades en sí mismas y donde, finalmente, su cosmovisión y cultura se ancla en el mundo natural.

Respecto del arte de ligazón ecológica, Albelda sugiere la existencia de dos derivas posibles: un arte de «intervención sutil» que «trabaja respetuosamente el vínculo con la naturaleza» y un arte cuya «defensa del reequilibrio sistémico» es explícita, caracterizado por una «vertiente activista» (Albelda en Alonso 2017, 121).

El autor hace una precisión muy acertada cuando manifiesta que «uno de los problemas del arte vinculado a la ecología, en estos decenios anteriores, era un cierto exceso de autonomía, y en ocasiones, un conocimiento algo superficial del verdadero calado de los problemas socioambientales» (Albelda en López del Rincón y Manonelles 2017, 103).

Ahora bien, la correspondencia entre el arte ecológico y el arte mapuche contemporáneo, como se ha señalado, puede considerarse sólo de carácter parcial –y aquí me permito una disquisición personal–; en sentido estricto, algunos artistas mapuche, aún trabajando desde un posicionamiento epistémico vinculado abiertamente a su cultura y bajo los preceptos ecosistémicos y cosmovisionales ya descritos, a veces mediado por un sentido de lo ritual, acceden y utilizan, por ejemplo, materias primas que promueven el abuso de animales para usufructo humano. Sin embargo, esta contradicción –que, por supuesto, desde un enfoque cultural estricto, no es tal– es apreciable en el arte ecológico en general y enrostra la dificultad de lidiar con este problema cuando hasta la supuesta inmaterialidad del wi-fi también deja huella de carbono.

El último apartado de esta revisión, que se verá a continuación, constituye el antecedente teórico directo a la temática de este trabajo e incluye las dos modalidades («activista» y «de intervención sutil») referidas por José Albelda.

Arte contemporáneo global y etnicidad: campo semántico y correlato directo

Dentro de las temáticas recurrentes en el arte contemporáneo ejecutado por personas que *reivindican*⁴² pertenencia a una etnia encontramos, por un lado, la apelación a la naturaleza como ecosofía, es decir, como articulación de políticas que incluyen los planos «subjetivo», «social» y lo propiamente «ambiental-natural» y, por otro, la crítica postcolonial/decolonial. Los artistas escogidos para este trabajo desarrollan sus prácticas en torno a estos conceptos de modo más o menos evidente en su propuesta visual y sus discursos, y trabajan con más de una de estas temáticas, o bien, las articulan en el *corpus* de su obra proponiendo, muchas veces, síntesis visuales que iluminan tanto las teorías existentes como disquisiciones propias.

Es interesante destacar que en la obra de estos artistas se manifiesta de manera clara en sus temas y discursos una interacción entre cierto código local-cultural –epistémico, en último término– versus la puesta en práctica de formatos que no tienen otra localía que la del arte contemporáneo, como son la instalación, el videoarte (Fernández del Campo 2017, 132) y la performance. Sin embargo, hoy en día existe una suerte de relectura donde ciertas prácticas, anteriormente no tenidas por arte sino por «práctica cultural» o artesanía de pueblos indígenas, participan de los espacios de arte contemporáneo⁴³ y conforman un uso muy recurrido por los artistas mapuche en la actualidad.

A propósito del factor de «situación» en el conocimiento, es necesario recalcar que lo contemporáneo o innovador siempre acomete como un elemento relacionado a cierto contexto, valga la redundancia, «relativo a» y no taxativo. Es precisamente este vacío el que evidenciaron las «cuotas de inclusión» del multiculturalismo, donde la simple incorporación del «arte-otro» daba sanción de «actualidad» y «apertura» a las exposiciones (Marín 2005, 215). Derivado de esto, el peligro de exposiciones tipo *patchwork* conducentes a un muestreo superficial de lo que el Centro considere como Otro –y el agotamiento de lo exhibido en tanto «exotismo»–, está a la orden del día incluso hoy. Este tipo de marcos suelen favorecer las formas de arte que aluden referencias epistémicas explícitas, visibles, dando una idea errada de la actualidad y versatilidad del arte contemporáneo mapuche.

⁴² La acotación sobre la reivindicación es importante en tanto, como se ha planteado, la filiación indígena no es, por supuesto, condicionante en la elección de ciertos temas, como sí lo puede ser la inserción de los creadores en ciertos discursos establecidos, asociados a la reivindicación sociopolítica, territorial, etc.

⁴³ Ejemplo de este tipo de prácticas, históricamente ligadas al plano de la «cultura» y no del «arte», son el canto de la imitadora de pájaros quechua, Ludmila Carpio, audiodifundido por parte del colectivo *Le peuple qui manque*, en el marco de la Conferencia internacional *Indigenous Epistemologies and Artistic imagination* (Universitat de Barcelona – Museu d'Art Contemporani, MACBA), además de algunas de las prácticas artísticas seleccionadas para esta tesis (ver Capítulo II y ss.).

Sobre el arte indígena actual que conserva vínculos con la tradición, Fernández del Campo manifiesta: «sería erróneo considerar de una manera peyorativa que estos artistas son inmovilistas o conservadores, pues han modernizado de una manera enormemente original el sentido del arte [indio] antiguo, configurando un lenguaje plenamente contemporáneo» (Fernández del Campo en López del Rincón y Manonelles 2017, 123-140). He aquí el meollo del asunto: cómo varían y se ajustan los códigos de lo contemporáneo, específicamente en relación a la irrupción del arte proveniente de comunidades étnicas y su episteme, y viceversa. ¿Por qué es importante esta derivada entre tantas otras posibles? Una posible respuesta remite a su capacidad de albergar, en sí misma, la interrogante sobre el debate de la colonialidad del poder y del saber (Mignolo 2002, 4 y Quijano 2014) en términos institucionales.

Natasha Lushetich arroja luces sobre un camino posible cuando expone en su alocución «Indigenous or global?» (2019) que:

Por décadas, expresiones como «indígena» y «global» han sido usadas para referir obras, prácticas y artistas muy diferentes. Ya sea **justificadamente o no**,⁴⁴ hay muchas razones para esto: las concepciones bicultural versus transcultural de la cultura; las concepciones panteística/animística versus ateísta del universo; las concepciones cíclica/circunstancial versus lineal del tiempo.⁴⁵

Finalmente Lushetich se pregunta «¿dónde está la diferencia?» en términos de prácticas artísticas si tomamos, al propio arte, como una epistemología, sobre todo considerando que la categoría de indígena no deja de ser un término ‘paraguas’. Pues bien, la autora propone que esta diferencia radica en la existencia de un canon institucional que sanciona lo contemporáneo en el arte y que vendría configurado, llamativamente, por «cierta *tradición* al leer arte contemporáneo que, necesariamente, entra en esta forma de mirar si una obra es indígena o global» (2019).

En el espacio latinoamericano, en tanto, se vienen debatiendo en el ámbito académico desde principios del siglo xxi –en resonancia a los avatares sociopolíticos de la región– todos los temas hasta aquí planteados, pero desde una perspectiva que privilegia, sobretudo en las

⁴⁴ Destacado propio.

⁴⁵ «For decades, expressions like ‘indigenous’ and ‘global’ has been used to refer to very different artworks, practices and artists. *Whether justified or not* there are many reasons for this: the bi-cultural versus transcultural conception of culture; the pantheistic/animistic versus atheistic conception of the universe; the cyclical/circumstantial versus linear notion of time».

últimas décadas, el análisis situado. Sin embargo, estos debates no han conformado aún un gran *corpus* en el espacio específico del arte contemporáneo vinculado a la episteme mapuche.

Dentro de la diversidad discursiva hay quienes, desde interpretaciones evolutivo-historicistas, consideran que lo contemporáneo acontece en este arte luego de la ruptura o desapego con la producción artesanal (utilitaria). Este planteamiento, un tanto vago y muy formalista, engarza con cierta «tendencia a considerar al arte tradicional como arte contemporáneo toda vez que es realizado por artistas del presente» (Quilaleo, F. en Catálogo *II Bienal de Arte indígena*, 2008, 54) en un presentismo *ad-hominem* que tampoco considera criterios de temática o contingencia discursiva. En otras palabras, hay quienes abren el debate a considerar que el arte contemporáneo mapuche, visto desde una perspectiva situada radical, comienza en el momento en que surgen producciones artísticas sin finalidad utilitaria doméstica, considerando secundario el análisis de elementos formales y la discursividad, así como las temáticas abordadas:

Desde el punto de vista de la historicidad de las relaciones interétnicas, lo contemporáneo lo concebimos como el tiempo transcurrido desde la conquista e integración del territorio y población mapuche al Estado [chileno], cuyo límite lo podríamos ubicar el año de 1884 hasta el presente. El arte contemporáneo lo ubicaremos en este lapso de tiempo, pero lo entenderemos también como la producción o creación no sujeta del todo a las pautas estéticas o técnicas provenientes de la tradición, es decir, como la define la mayor parte de sus cultores y, por lo tanto, usuaria de aquellas que se emplean en otros contextos o tradiciones culturales (Caqueo y Marimán 2015, 28).

Esta tesis se basa en la noción global del arte contemporáneo haciéndose partícipe del diálogo que, en la práctica, ofrece un abanico ampliado de códigos visuales, exhibidos por todos los artistas y obras aquí seleccionadas,⁴⁶ donde la autonomización respecto de la finalidad y de las pautas estéticas o técnicas tradicionales, es sólo un punto de partida muy inicial.

⁴⁶ Ver capítulo II y ss.

Hipótesis

El arte mapuche contemporáneo, desarrollado por artistas de origen mapuche y otros no mapuche, presenta de modo inherente códigos epistémicos y visuales relacionados con este pueblo que lo hacen distinguible como un corpus unitario que participa, aun en su especificidad, del concierto del arte global, toda vez que estos códigos pueden ser aprehendidos y mediatizados a través de los circuitos del arte. A su vez, la recurrencia de ciertos temas, en su mayoría reivindicatorios y en alusión directa a problemáticas actuales del pueblo en cuestión terminan de definir, por un lado, la existencia de un movimiento artístico definido y, por otro, el carácter global-local del mismo.

Objetivos generales

- Proponer una lectura del arte contemporáneo mapuche actual desde una perspectiva epistemológica.
- Describir elementos simbólicos, provenientes de la cultura visual mapuche, presentes (persistentes) en las prácticas artísticas contemporáneas y analizar sus mecanismos de traducción en el arte mapuche contemporáneo.
- Diferenciar y establecer convergencias entre el arte contemporáneo realizado a partir de la episteme mapuche y el arte contemporáneo que bebe de aquella, pero surge de contextos epistémicos exógenos.
- Analizar los entrecruces entre el giro etnográfico y el giro ecológico y los vínculos de ambos con el arte contemporáneo mapuche.

Objetivos específicos

- Comprender los alcances y formas de los códigos epistémicos mapuche en el arte contemporáneo.
- Relacionar los elementos simbólicos mencionados con los discursos curatoriales y artísticos respecto de las prácticas llevadas a cabo por los artistas mapuche y no mapuche en el marco referencial dado.
- Analizar continuidades y rupturas entre prácticas artísticas realizadas por artistas mapuche que refieran de modo explícito elementos/símbolos de su cultura visual y por artistas no mapuche abocados al trabajo artístico sobre estos códigos, así como también indagar y comprender posibilidades y fronteras, prestaciones/apropiaciones

mutuas, hibridaciones, deslocalizaciones de las epistemes mapuche en el arte contemporáneo, realizado por artistas mapuche y por artistas no mapuche.

- Indagar en las correlaciones existentes entre los basamentos epistémicos de la cosmovisión mapuche y teorías exógenas (como los giros etnográfico y ecológico y la ecosofía) que posibiliten una comprensión translocal e intercultural del arte contemporáneo en código visual mapuche.
- Analizar desde un punto de vista institucional cómo han sido tratadas las prácticas artísticas mencionadas.
- Analizar los procesos de traducción que se han dado entre las prácticas artísticas realizadas por mapuche y por *wingka* respecto de lo mapuche y, a la vez, los procesos de traducción realizados desde unos y otros en torno a las temáticas globales y locales del arte contemporáneo, en específico mapuche.

Marco teórico

A partir de los conceptos claves ya referidos: **epistemología, crítica decolonial y traducción intercultural**, se procederá al análisis de las prácticas y discursos artísticos y curatoriales –y de sus imbricaciones a nivel institucional y de mercado– y, se espera, pueda constituirse una herramienta que colabore a la mejor comprensión de ciertos códigos que desde «fuera» –y ya desde la cercana extranjería local (chilena)– muchas veces, resultan encriptados (De Souza 2018 y Di Paola 2019).

Las nociones de antropoceno (Crutzen y Stoermer en Trischler, 2017) y capitaloceno (Haraway 2015 y Trischler 2017, 51), así como las alusiones al entramado teórico de la ecosofía (Guattari, 1989) informarán este trabajo en virtud de su concomitancia teórica con algunos basamentos fundamentales provenientes de la epistemología mapuche, pudiendo vincularse, por una lado y en primera instancia, a partir del autónimo *mapuche*, «gente de la Tierra», y su concepto de *choyün* o «brote» de la misma. Como es deducible, esta episteme perfila, desde la tradición, la concepción mapuche de sí mismos en relación al medio que habitan; y, por otro lado, posibilita una articulación actualizada en referencia a la crisis ecológica, al sistema neoextractivista transnacional y la devastación medioambiental.

Estipulado lo anterior, parece interesante indagar y constatar cómo se articulan estos discursos de manera bidireccional en la trama local-global del arte referido, donde algunas teorizaciones foráneas parecen tener un correlato directo en las profundidades epistémicas de la cultura mapuche –y de otros pueblos-naciones originarios–. Sin afán de comparar una epistemología ancestral con el recorrido más reciente de las teorías citadas, parece pertinente este contrapunto en tanto, conjuntamente, encarnan una explosión de contingencia local en

consonancia con discursos artísticos e intelectuales contemporáneos en otros lugares del mundo, enmarcándose, por ejemplo, en una tendencia creciente hacia el abordaje de las *indigenous epistemologies* en el ámbito del arte contemporáneo de signo *glocal*.⁴⁷

Por otro lado, la convergencia discursiva local-global y, con más fuerza, las divergencias existentes, hacen posible y pertinente el recurso a la herramienta traductoria como procedimiento de descifrado, diálogo y potenciamiento (García, Carrasco y Contreras 2005, De Souza 2018, Di Paola 2019). Por lo tanto, se considera que los procesos de traducción en el arte contemporáneo creado por artistas mapuche –desde su epistemología–, o artistas no mapuche que beban de su imaginaria visual,⁴⁸ se reactualizan en su necesidad aún cuando son rastreables hasta principios del s. xx.⁴⁹

De manera resumida, se puede señalar que la traducción informa este trabajo en tanto la sustancia del mismo nos remite a un debate situado y específico que aborda códigos de formulación y aprehensión diversos, además de territorios divergentes aunque traslapados: por un lado, la epistemología mapuche contrastada con la occidental moderna en los espacios de Chile, América y Europa; y, por otro, al espacio del *Wallmapu* como región epistémica en sí mismo (De Souza 2018, 57), cuyos vínculos con la globalidad son ineludibles hoy bajo el sello de la urbanidad, el acceso tecnológico y la migración interna y externa.

Sin embargo, estos procesos que se articulan orgánica y bidireccionalmente, suelen ser reducidos a planteamientos unívocos cuando son ajustados a los marcos institucionales. Ejemplo de lo anterior y sustancial en esta tesis, es el relegamiento –¿acrítico?– del arte mapuche al rubro artesanal y su inserción posterior (actual) en el circuito del arte contemporáneo bajo formulaciones, en ocasiones, idénticas al arte que se tuvo por tradicional históricamente, además de la natural convivencia de ambas formalizaciones (tradicional y contemporánea) incluso ejecutadas por un mismo artista o en una misma obra.

Ante este diagnóstico surgen una multiplicidad de preguntas cuya respuesta parece

⁴⁷ Concepto acuñado por Roland Robertson en la Conferencia «Glocalization and indigenous culture», realizada en el Institute for Japanese Culture and Classics en 1997.

⁴⁸ Entenderemos imaginaria visual, código visual, símbolos (y sus derivados) como los indicios visuales y visibles en el arte contemporáneo descrito, que dejan rastro de la cultura mapuche de modo inequívoco, pues le son intrínsecos y/o exclusivos; en otras palabras, las huellas por las que una práctica artística en torno a lo mapuche podría ser reconocida, desde fuera y desde una perspectiva exclusivamente visual y de discurso artístico, como mapuche.

⁴⁹ La curadora Gloria Cortés A., en el catálogo de la Exposición «De aquí a la modernidad» (Museo Nacional de Bellas Artes, Chile, 2019), señala lo que actualmente conforma uno de los más antiguos registros de un artista mapuche, consignado como tal: Pedro Churi. Este ejemplo contiene en sí mismo una discusión alemana a las dificultades traductorias, en tanto, al día de hoy, Churi es referido como mapuche, mayoritariamente, pero también como aymara.

entroncar con un canon híbrido, actualizado, que bebe de lo tradicional a la vez que lo resignifica y reformula estéticamente. Ahora bien, el estudio del arte contemporáneo mapuche en sus discursos y prácticas, posibilita una articulación teórica entre los giros etnográfico y ecológico, desde la crítica decolonial latinoamericana. Estos giros no serán tomados, por lo tanto, en su dimensión metodológica intrínseca ni en la totalidad de su propuesta teórica –un plegamiento de este tipo resultaría incompatible con la crítica citada– sino que se privilegiará su análisis situado en virtud de su relevancia y liminalidad temática, al alero de un abordaje mayor: según los modos de habitar el mundo desde la cosmovisión⁵⁰ mapuche.⁵¹

A partir de las posturas señaladas, se propone estudiar las diversas prácticas artísticas que dan cuenta de esta interseccionalidad y enarbolan la posibilidad de un nuevo pacto social eminentemente político y anticapitalista (Albelda 2015 y 2017; De Souza 2018, 46) más allá de los «discursos del reequilibrio posible» (Albelda en López del Rincón y Manonelles 2017, 90). Se considera que un enfoque de este tipo, allana el camino a otros paradigmas o modos de conocer donde, por ejemplo, «el mapuche *kimün*⁵² puede hacer el aporte de una vida con más armonía con el medio ambiente» (Ñanculef 2016, 49), encaminándose, por una parte, a deslocalizar cierta hegemonía antropocéntrica⁵³ («capitalocénica»); y, por otra, a tensionar «la visión maniquea y binaria que opone sociedad a naturaleza o cultura a medio ambiente» (Caqueo y Marimán 2015, 33).

Sobre la inclusión de la trama teórica del capitaloceno, que hasta aquí sólo se ha mencionado o descrito someramente, es necesario establecer que resulta pertinente en tanto, habida cuenta de la raigambre ecosistémica omnipresente en la episteme mapuche, la

⁵⁰ Para efectos de este trabajo, siguiendo la propuesta de Juan Ñanculef Huaiquinao en *Tayin mapuche kmün: epistemología mapuche, sabiduría y conocimiento*. Ed. Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Cátedra Indígena, Santiago de Chile, 2016, «cosmovisión» y «epistemología» serán términos intercambiables en tanto una y otra dan cuenta del mecanismo de comprensión/aprehensión de la realidad y los medios de conocer de modo indistinto.

⁵¹ Mapuche, desde la lengua de la cual procede el epónimo, el mapuzungún, puede traducirse como «gente de la tierra». Etimológicamente refiere a ser un *choyün* o «brote de la tierra» y epistémicamente alude al hecho de que este pueblo indígena del sur de los actuales territorios de Chile y Argentina, se consideran a así mismo como un pueblo que fue «dejado» en esos territorios por sus divinidades que se corresponden a las 4 fuerzas (*newen*) principales de la naturaleza: fuego, aire, agua y tierra, de cuya simultaneidad depende y se explica la vida en todas sus manifestaciones. En Ñanculef H., Juan. Op. Cit., p. 82.

⁵² «*Kimün* es la forma de pensamiento filosófico espiritual del pensamiento antiguo mapuche que vive en nosotros» (Huichaqueo en Borunda, 2019).

⁵³ Según el investigador mapuche y *Director of Native American and Indigenous Studies* en University of Texas (Austin, Texas), Luis Cárcamo-Huechante, la lengua «*Mapudungun*, by tying language to the earth, detaches from an anthropocentric logic and expresses a linguistic territory of multiple resonances». En: «No más *wingka* word» en: *Radical History Review*. North Carolina: Duke University Press, p. 103.

articulación se torna natural y que, considerar una denominación a la era geológica y humana actual como antropoceno, según señalan Alf Hornborg y Andreas Malm, implica, por decir lo menos, una confusión. Por el contrario, la denominación de capitaloceno matiza la preeminencia general de lo antropocéntrico hacia una especificidad y su justificación, según los autores, está dada porque «sólo pequeños grupos de personas en los países industriales son los verdaderos responsables de los problemas ambientales de la modernidad. En lugar de estimular el cambio social y político urgentemente necesario, el término [antropoceno] oscurece la responsabilidad concreta al hacer hincapié en las cualidades intrínsecas humanas en lugar de en las opciones que resultan de los intereses capitalistas establecidos» (Malm y Hornborg en Trischler 2017, 50).

Respecto de la apertura a otras maneras de comprender y aprehender el mundo, otras epistemologías y teorías, se presenta un aspecto que «no parece ser menor, pues funda una tradición y a su vez una comprensión del mundo y de la gente, lo que permite establecer representaciones de los otros cuando no son ni provienen, o no comparten ni practican la misma ontología» (Caqueo y Marimán 2015, 33). A decir de Macarena Gómez-Barris en *The Extractive Zone*:

En mi investigación en cinco regiones de América del Sur, estos artistas me han impulsado a ver de manera diferente y a cuestionar qué hay debajo del mundo visible de la zona extractiva y a buscar mundos menos perceptibles, formas de vida y la organización de las relaciones dentro de ellos, mientras crean nuevos métodos (2017, 15).⁵⁴

Esta tesis, por lo tanto, remite de modo indirecto al ascenso que atestiguamos en las últimas décadas en la cantidad de trabajos teóricos y prácticas artísticas contemporáneas que investigan el gran tema de la ecología y la habitabilidad⁵⁵ de modo crítico, sobre todo a partir de la emergencia del cambio climático como tópico de las ciencias sociales y las humanidades a partir de la década de 1990,⁵⁶ y se adosa también a las teorizaciones críticas en torno al giro

⁵⁴ «In my research across five regions within South America, *these artists*⁵⁴ have prodded me to see differently and to question what lies beneath the visible world of *the extractive zone* and to seek out less perceivable worlds, life forms, and the organization of relations within them, while creating new methods [...]».

⁵⁵ Habitabilidad, del latín «Hábitus», cuya raíz refiere a la reiteración. En relación a la irrazonada y hegemónica persistencia de, por ejemplo, las economías extractivistas y su impacto en el ecosistema de las comunidades locales, así como de los procesos de segregación social transversales derivados de la administración economicista de la sociedad completa (Haraway 1995, 63).

⁵⁶ Escenario en que la Cumbre de la Tierra de Río de Janeiro (1992) fue un catalizador.

etnográfico en tanto teoría colindante –pertinente pero problemática– a los estudios de lo epistémico indígena en código global.

Con base en lo anterior, hay quienes aventuran la irrupción de un nuevo paradigma teórico-práctico, prueba de lo que son, por ejemplo, los múltiples trabajos adscritos al proyecto filosófico-ecológico de Gilles Deleuze y Félix Guattari, desde Europa occidental; de José Albelda, específicamente en España; a la línea argumental de Boaventura de Souza Santos; y de algunos teóricos desde las *environmental humanities*⁵⁷ anglosajonas, como la artista y teórica Natasha Lusetich⁵⁸ –que pone el foco de atención en la liminalidad entre prácticas artísticas indígenas-locales y contemporáneas-globales, cuya diferenciación principal se ubicaría en la sanción institucional-museal– y cuya crítica estructural enlaza con la de las autoras Silvia Rivera Cusicanqui y el preciso contrapunto que Claudia Zapata⁵⁹ dirige al proyecto decolonial surgido de la academia estadounidense, cuyo epítome es el Grupo Modernidad-Colonialidad.⁶⁰

Por lo tanto, en esta tesis se articulan teorías, pensamientos y prácticas localizables en el *Wallmapu* con teorías y pensamientos (incluso prácticas) del ámbito hispano-europeo y estadounidense, todo en el entendido base de una interconexión global que relativiza los esencialismos y justifica/posibilita la utilización de estos entrecruces y convenciones. A su vez, se impulsa la traducción de un esquema a otro en pro de una mejor visibilidad, cuando sea necesario, en consideración a la intrínseca versatilidad de códigos presente en el arte mapuche contemporáneo y su incipiente y cada vez mayor presencia internacional.

Ahora bien, fuera de la generalidad que supone el gran dom(ini)o de la globalidad, de modo específico, ¿por qué optar por articular discursos y prácticas autorreferidos del arte

⁵⁷ Respecto del traspaso de esta problemática al campo de las ciencias sociales y humanidades: «While the original framework of thought of the Anthropocene was led for the most part by natural scientists, it resonated with what was already by the 1990's emerging as a new field that would eventually be called the 'environmental humanities'. Once divided humanities sub-disciplines such as history, philosophy, religious studies, and literature, and social science disciplines focused on humans-in-their-environments, such as anthropology, cultural geography, and political ecology, began flowering together» (Holm, Adamson, Huang et. al. 2015, en José Albelda, «El lugar de las artes visuales y las humanidades en procesos de transición ecosocial», p. 87, en López del Rincón y Manonelles (eds.) *Arte, naturaleza y política en la creación contemporánea*.

⁵⁸ Natasha Lusetich, artista, teórica y académica escocesa adscrita a la Dundee University.

⁵⁹ Claudia Zapata es historiadora, teórica y académica chilena, directora del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile.

⁶⁰ El Grupo Modernidad-Colonialidad, surgido a principios de la década de los noventa en la Academia estadounidense, con participación multinacional, es el equipo de trabajo desde donde se consolida la teoría decolonial occidental (desde Europa y EEUU) a partir los autores Fernando Coronil, Enrique Dussel, Arturo Escobar, Maldonado T., Walter Mignolo, Aníbal Quijano, Javier Sanjinés entre otros. Ver: ZAPATA, Claudia. «El giro decolonial. Consideraciones críticas desde América Latina», en: Pléyade, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales, n° 21, enero-junio, 2018, pp. 49-71.

mapuche (autóctonos mapuche y epistémico/simbólicos que lo refieran) con teorizaciones exógenas? ¿en qué se justifica y cómo aporta un abordaje de este tipo para conocer y estudiar estas prácticas artísticas del sur del mundo? La respuesta emerge desde el «Sur Global», no como remitencia geofísica sino como lugar de enunciación no hegemónico, pudiendo existir «sures globales» en el norte geográfico (De Souza 2018, 285).

La problemática señalada, se argumentará, en primer lugar, desde la ubicuidad del fenómeno de la globalización catalizado al ritmo de las comunicaciones en la era posnatural y tecnológicamente mediada del antropoceno y, en segundo lugar y derivado de lo anterior, de la inequívoca y específica hibridación cultural por la cual están signadas, actualmente, una mayoría incontestable de prácticas culturales y artísticas adscribibles al ámbito mapuche.⁶¹ En tanto, el anclaje crítico decolonial y la pretensión interseccional, presente en los aparatos teóricos descritos, posibilitan una lectura analítica conjunta y ofrecen un punto de entrada ineludible considerando la retroalimentación de prácticas y teorías que, en la actualidad, se retroalimentan.

Se podría pensar, por lo tanto, que la principal aportación de este trabajo es la convergencia analítica entre elaboraciones artísticas provenientes de creadores autoidentificados con el pueblo mapuche y las elaboradas por artistas *wingka*⁶² que, desde una cosmovisión (presumiblemente) distinta, trabajan con simbología o gramáticas visuales (Guasch 2016, 125; Vargas, 2018, 140) del mundo mapuche, en un diálogo que se hace común a partir de la resignificación o traducción simbólica actual y precedente.

Lo simbólico en este trabajo se entenderá y aplicará desde la propuesta de «semióticas procesuales» de Félix Guattari, que se caracterizarían por su organización diagramática en tanto «su grado de desterritorialización, su capacidad de salir de sí mismas para constituir cadenas discursivas que actúan sobre el referente» (Guattari 1996, 63). Esta aproximación, al igual que los conceptos teóricos de Sur Global, de «región epistémica» y de «ecología de saberes», estos últimos aportados por De Souza Santos, permiten pensar en un esquema analítico donde lo epistémico pueda ser aprehendido por lenguajes, formatos y, ¿por qué no?, culturas distintas al lugar de donde provienen esas semióticas, es decir, distinto de su nicho epistémico natural, y que encuentran su definición en un *proceso* cuya naturaleza, valga la redundancia,

⁶¹ Este fenómeno no es exclusivo del arte de signo o episteme mapuche, sino que puede referir a un cuerpo ampliado de prácticas artísticas contemporáneas provenientes de comunidades indígenas en todo el mundo; sin ir más lejos, según lo señalado por Juan Nanculef, «lo que hoy llamamos América, el antiguo Abya-Yala [posee] ejes comunes de cosmovisión y de epistemologías respecto de la tierra y de la estructuración de cada cultura» (Nanculef, 2016, 32).

⁶² *Wingka* (*mapudungun*): extranjero, invasor o colonizador, por extensión alguien no perteneciente al pueblo mapuche.

se define como un «ir hacia delante». En último término, un abordaje a partir de las «semióticas procesuales», posibilita propulsar la teorización.

De esta manera, se considerará que el simbolismo y la iconografía presentes en las realizaciones artísticas mapuche puede ser aprehendido y, de hecho lo es, por artistas no mapuche, ni siquiera chilenos o latinoamericanos.

Viene a complejizar esta discusión el hecho de que el arte contemporáneo mapuche recurre constante y explícitamente a usos, formulaciones y simbologías tradicionales o que apelan a ello, lo que redundará en un panorama complejo de categorizar pero que, cada vez más, supera la dicotomía artesanía-arte y, más interesante aún, reclama, desde ciertas voces, un espacio que anule la etiqueta indígena (y aún mapuche) como lectura *exclusiva* de su arte. ¿Qué nos dice esta categorización? ¿qué la caracteriza? ¿son sus temáticas resignificadas, complejas y dinámicas? Ciertamente el arte mapuche de hoy ha variado sus referentes.

Este trabajo, por lo tanto, busca dar cuenta de la atingente y contingente –pero histórica y arraigada– relación entre algunas prácticas artísticas provenientes del mundo mapuche y otras que lo refieren, en un contexto donde no resulta extraño presuponer una interpelación sociopolítica ampliada a la comunidad completa (no sólo mapuche) a partir de símbolos y modos alternativos de ver el mundo que, hoy por hoy, parecen tomar una renovada importancia.

Propuesta metodológica

Para estudiar los esquemas teóricos referidos y alcanzar los objetivos descritos se utilizará una metodología cualitativa-indagatoria. Esta última se justifica en el hecho de que en la actualidad no suele hablarse del arte mapuche contemporáneo como un movimiento o cuerpo unificado cuando, más bien, parece ser que lo que no existe aún es un *corpus* teórico-crítico que aborde a estos artistas que tienen en común mucho más que su filiación identitaria. Con esto no se pretende decir que los estudios al respecto sean inexistentes, ni mucho menos, abundan muy buenos artículos e incluso es posible encontrar algunas tesis que refieren el arte mapuche contemporáneo pero, por lo general, estos trabajos no dan cuenta de una panorámica de conjunto como aquí se pretende. Además, muchas veces estos trabajos provienen desde una mirada artística interna, dada por los propios artistas refiriendo sus prácticas, diferente de la naturaleza teórica y comparativa de este trabajo.

Es por este motivo que la metodología escogida es de tipo indagatoria y cualitativa pues se considera que es la forma idónea para un aporte teórico inicial vinculado al espacio específico del arte contemporáneo de episteme mapuche. Considerando que esta tesis

explora los entrecruces (préstamos y apropiaciones mutuas, hibridaciones e intersecciones) entre formas de arte producidas desde la episteme indígena mapuche, así como también las producciones artísticas (a nivel de prácticas y discursos teóricos, curatoriales) que, sin pertenecer al ámbito epistémico mapuche de manera natural, beben de él a nivel iconográfico, simbólico y/o formal (visual), se necesita, en primer lugar de la traducción visual e intercultural como herramienta metodológica –no tan solo teórica–. Además, se considerará la perspectiva analítica aportada por el conocimiento situado entendiendo que, en sí mismo, comporta una epistemología, en tanto modo de conocer.

Para esto, se ha diseñado un planteamiento metodológico que puede ser resumido en la indagación y análisis de discursos teóricos y curatoriales producidos por autores latinoamericanos y teorías producidas por autores extralatinamericanos –señalando la pertenencia cultural y la ascendencia indígena mapuche cuando proceda–. Así también, se procederá a relacionar estas teorías y discursos con las prácticas artísticas en clave contemporánea global, producidas por artistas mapuche y no mapuche, en los términos ya establecidos.

De esta manera, se considerará la producción artística de episteme mapuche (entendida como aquella producida por personas pertenecientes/identificadas⁶³ a/con las comunidades mapuche y, por tanto, partícipes de una epistemología derivada de una cosmovisión ancestral, así como aquella proveniente de otros contextos epistémicos pero que bebe de la cultura visual, simbología e iconografía mapuche. En resumen, los artistas reunidos en este trabajo «piensan con y a través de las condiciones materiales, sociales y medioambientales de nuestros tiempos [...] nuevas formas de estar y actuar en este mundo»,⁶⁴ recurriendo a una visualidad reconocible, estatuida en los códigos visuales tradicionales mapuche.

Para lo anterior, se llevará a cabo el siguiente esquema:

1. Análisis comparativo de discursos teóricos post y decoloniales, así como de su crítica latinoamericana, de discursos teóricos multi e interculturales y de discursos curatoriales que se enmarquen en las epistemologías indígenas producidos por

⁶³ Los actuales debates en torno a la condición indígena asumen el sentido de pertenencia como sancionador de la condición, esto a partir de la «Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas» donde, en su artículo 33, inciso 1º establece que «Los pueblos indígenas tienen derecho a determinar su propia identidad o pertenencia conforme a sus costumbres y tradiciones. Ello no menoscaba el derecho de las personas indígenas a obtener la ciudadanía de los Estados en que viven». (En: *Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas*, p. 120).

⁶⁴ Alonso, Christian. *Recomposiciones maquínicas*, Universitat de Barcelona, p. 120.

autores mapuche, latinoamericanos y extralatinoamericanos.

2. Estudio de prácticas artísticas y curatoriales (expositivas) realizadas por artistas indígenas mapuche y por artistas no mapuche (*wingka*) que recurran a la utilización de simbología/iconografía mapuche relocalizada, resemantizada.
3. Realización de entrevistas a artistas mapuche y revisión de entrevistas a artistas mapuche y no mapuche que con su trabajo aludan de manera explícita a la epistemología mapuche.
4. Revisión de prensa, generalista y especializada, que aborde el arte contemporáneo mapuche.

I. De lo vernáculo a lo contemporáneo: el rol de la traducción

1.1. El rol funcional de la traducción intercultural

A partir de estas disquisiciones y el macrocontexto de las persistencias coloniales, la traducción ofrece una herramienta que posibilita desarticular, desde lo discursivo, el «colonialismo externo» e «interno-externo», retomando el concepto desarrollado por Rivera Cusicanqui. Sin embargo, no se debe considerar este mecanismo como solución última –ni es su finalidad serlo–, pues su densidad es tal que implica, en sí mismo, diversas tensiones y dificultades. No obstante su complejidad, la traducción es muy recurrida en el ámbito del arte contemporáneo en tanto:

herramienta indispensable para interpretar obras de arte producidas en diferentes entornos geográficos y culturales, y en segundo lugar como un elemento ‘formal’ esencial para el entendimiento de una producción artística anclada cada vez más en las realidades sociales, antropológicas y políticas de su entorno más inmediato. Gracias a estas nuevas tendencias artísticas, la traducción se utiliza como una estrategia para interrogar y comprender epistemológica, ontológica y filosóficamente las posibilidades expresivas abiertas por las obras de arte (Di Paola 2019, 17).

A la vez, la traducción «pretende realzar la inteligibilidad recíproca sin disolver la identidad, por lo tanto, ayuda a identificar complementariedades y contradicciones, puntos en común y visiones alternativas» (De Souza 2018, 53). Si a esto sumamos que la colonialidad interna del saber no es sólo un fenómeno a ser estudiado sino que un problema en que la misma academia está imbuida, donde a decir de Rivera Cusicanqui:

El gatopardismo de las elites políticas y económicas en América se reproduce en pequeño en el escenario de las ciencias sociales de la región andina. Se trata de una típica estructura de ‘colonialismo interno’, tal como la definió Pablo González Casanovas en 1969. La estructura arborescente del colonialismo interno se articula con los centros de poder del hemisferio norte, llámense universidades, fundaciones u organismos internacionales (2010, 63 y 53-74).

Un marco teórico multifocal, por lo tanto, es un escenario en que la traducción intercultural, epistémica, visual y lingüística, se torna necesaria. Así queda confirmado con los desajustes y contradicciones múltiples que el espacio museal expone, a veces como eco del sistema institucional estatal, en el caso de los museos nacionales; a veces como instaurador de relatos fundantes. La traducción, entonces, no compete solo al ámbito de la narrativa de las prácticas artísticas, en su forma curatorial o de discurso artístico propiamente tal, sino que, directamente, se entronca con la macro estructura del sistema del arte, sus filiaciones y tributaciones.

Esta complejidad intrínseca se ve aumentada con enfoques como el propuesto por De Souza cuando relaciona el ‘ejercicio intelectual’ con un mandato ético de lucha social (Souza 2018, 56), aspecto que, por su propia naturaleza, se contrapone y ausenta del mundo institucional. En este estado de las cosas, y habida cuenta del desarrollo histórico y cultural que ha signado el derrotero del arte mapuche, es lógico pensar en las problemáticas en torno a éste cuando, dentro y en los márgenes del circuito oficial artístico y cultural, se elabora un discurso de sello contestatario. Y es en este terreno, intrincado y farragoso, donde se hace imprescindible preguntarse por las posibilidades y conveniencia de la traducción intercultural o, al menos, de una lectura cruzada local-global.

Natasha Lushetich plantea la cuestión en los siguientes términos: «¿debería el arte indígena negociar la diferencia epistemológica a través de la mediación y la reinterpretación de la ciencia [humanidades] todo el tiempo?» –situando su pregunta en la existencia de un «extraño fenómeno de que todo es transferible» en el contexto del arte global y el sistema neoliberal—. Sandra Caqueo y Pablo Marimán ofrecen una posible respuesta a esta pregunta retórica al señalar que:

las clasificaciones, abundantes y en boga, tendientes a distinguir la producción artística europea como el referente en materia de arte para el resto de la humanidad no nos sirven sino como **otra** forma de entender estas manifestaciones en un tiempo y espacio determinado

y en el contexto de desarrollo cultural propio que han tenido esos pueblos y particularmente sus cultores (Caqueo y Marimán 2015, 29) –sentenciando que no comportan sino una opción más, no preeminente.

Pues bien, el contexto general de la pregunta por la traducción proviene, por una parte y como ha sido señalado, de sus posibilidades para la comprensión bidireccional de códigos epistémicos, escritos y visuales, entre espacios múltiples, cuyas «zonas de contacto» (Guasch 2009 y 2016) parecen cada vez mayores en el mundo globalizado y donde, precisamente, la traducción deviene «instrumento global, como vehículo invisible de los grandes flujos que circulan por el mundo (dinero, ideología, poder, miedo)» (López del Rincón en Guasch 2009, 116). Por otra parte, el correlato local que autoriza el recurso a la traducción, del *Wallmapu* al exterior, y de regreso, es la permanente contradicción de la institucionalidad chilena una vez superada –al menos en teoría, y pasando a ser políticamente incorrecta– la duda sobre el estatuto mapuche en tanto pueblo originario y autodeterminado.⁶⁵

Ahora bien, respecto de la bidireccionalidad cognoscitiva que la herramienta traductoria facilita, es importante recalcar que, para ámbitos epistémicos encriptados por el uso de una lengua y un acervo cultural históricamente invisibilizados, como en el caso del pueblo mapuche, la ininteligibilidad funciona también desde espacios que, en teoría, le son muy cercanos, como la misma sociedad chilena y, más aún, el ámbito mapuche mismo. Esto último debido a la galopante desaparición del mapudungun y de parte del entramado cultural ancestral, en un escenario donde abundan los usos y abusos apropiacionistas culturales, indebidos, falaces y vacuas, pero redituables económicamente para «terceros inadecuados».

En este caso, toma una doble relevancia la «orientación por el arte como una sola manifestación expresiva que, desde diferentes códigos y soportes, es capaz de transmitir una misma ‘realidad’ como otra forma de mediación de la cosmovisión cultural» (García, Carrasco y Contreras 2005, 160), donde el «mandato ético de lucha social» que propone De Souza, deviene naturalizado en gran parte de los artistas mapuche.

Esta reconversión está dada en tanto sus obras cargan, soportan y, en fin, levantan discursos artísticos que, muchas veces e incluso sin intención consciente, se acercan al regis-

⁶⁵ 1993 y 2008 respectivamente. Este último, año en que Chile suscribe el Convenio 169 de la OIT (1989). Sobre este punto, vale decir que los mapuche fueron reconocidos culturalmente como etnia mediante la denominada «Nueva Ley Indígena» (Nº19.253) de 1993, lo que no significó su inclusión nominal en la constitución política de la República de Chile. Por lo mismo, no dejaron de ser contados demográfica y políticamente como chilenos. Esta contradicción fue evidetísima en tanto, mientras por un lado se intentaba *rescatar* su cultura de la inminente desaparición a que el ritmo de vida urbano, la globalización y las políticas públicas conducían, se olvidaba el correlato necesario a este rescate: *existía* tal cultura, viva.

tro historiográfico en la acepción común del término en tanto descifran el presente, ayudan a comprender el pasado y proyectan el futuro, «constituyéndose en evidencias de una situación más profunda, en significados parciales de un texto mayor [...] que reitera el proceso de los demás artistas plásticos mapuches, donde lo representado es un elemento ‘marcado’ de un universo complejo» (García, Carrasco y Contreras 2005, 161).

Este ejercicio de sinécdoque, como vemos, casi inherente en la discursividad del arte mapuche contemporáneo, termina de constituirse por el estatuto «marcado» de su epistemología (Haraway 1995), subalternizada constantemente: cuando «la voz de los sin voz» es ejercida por uno de los pretendidos mudos, si se oye, se aprende algo que la historia calló por importante.

1.2. Hacia una emergencia del arte mapuche en el circuito nacional ¿contemporáneo?

El rumbo por el que transitó el arte mapuche puede considerarse un pálido reflejo de las políticas direccionadas a la invisibilización y combate contra el pueblo del que emerge y/o hace alegoría: la producción artística generada por artistas mapuche, o por artistas *wingka* que desarrollan códigos visuales vinculados al pueblo referido, siguió un camino similar al de las representaciones sobre el pueblo mapuche en los museos. Así se infiere de lo señalado por el pintor Leonardo Soto Calquín: «el discurso del arte no es ajeno a la hegemonía de los sectores de poder».⁶⁶ Esta consideración no es aislada si se piensa en la actualidad del tema y sus manifestaciones históricas en que «las élites chilenas asumieron los códigos de ordenamiento europeos como propios y se posicionaron como similares a los europeos en su búsqueda del salvaje exótico e incivilizado» (Gil 2016, 86).⁶⁷

Aún cuando esta cita refiere a las representaciones de lo mapuche y no al arte creado por ellos, resulta atinente a este análisis en tanto su pervivencia es verificable: los años 2014 y 2016 se realizaron exposiciones/intervenciones artísticas en el Museo Histórico Nacional de Chile para evidenciar el esquema de representación del pueblo mapuche, arcaico pero aún vigente, en la exposición permanente del museo.⁶⁸ Por otro lado, la «emergencia indígena» en

⁶⁶ Ver Anexo 2. Entrevista a Leonardo Soto Calquín, p. 129.

⁶⁷ «As an article in the museum’s bulletin clearly expressed: ‘since the Conquest, the number of indigenous has been retreating little by little and the population of our fatherland is formed mainly by white elements, also called Caucasian’ (Quijada 1911). In the museum, Chilean elites assumed European ordering codes as their own and positioned themselves as akin to Europeans in their search for the exotic and uncivilized savage».

⁶⁸ Ver pp. 9 y 41.

Latinoamérica, consistente en «un proceso de etnogénesis. Es decir [que] no se trata simplemente de la recuperación de rasgos que ya existían en el pasado, sino de una ‘relectura urbana de la tradición indígena realizada por los propios indígenas en función de los intereses y objetivos indígenas» (Bengoa, 2000, 68), significó la obsolescencia teórica –pero no siempre práctica– de estos discursos.

Las concepciones en torno al arte mapuche, aún cuando este comenzaba a incursionar de modo evidente en prácticas cuyo fin se desvinculaba de lo utilitario y, por ende, de la reproducción serial, en este caso, de la artesanía, experimentando sobre motivos y figuraciones tradicionales que ya no eran el único camino de la manufactura y visualidad (Quilaleo en Caqueo y Marimán, 2015, 39), seguían vinculando al arte mapuche, sin mediar análisis ni cuestionamientos, al ámbito de práctica cultural y/o artesanal:

Los alcances a la distinción impuesta entre artesanía y arte [...] desde nuestros tiempos se aprecian nítidamente en ese instante histórico, es decir, tenían claro que la producción seriada de un patrón estético y de un tipo de hechura aunque con tecnología moderna, no saca al producto artístico del estatus atribuido con anterioridad, es decir, el de artesanía. La producción del arte indígena tradicional sería una forma de artesanía al ser producción seriada, reproductiva, no innovativa y orientada, fundamentalmente, al uso y no a la contemplación, como sucede a diferencia con el Arte, ahora con mayúscula, que sería una forma única, no seriada y destinada de experiencia individual de quien la contempla. Aquí está quizás la diferencia central, y gnoseológica, entre el arte indígena y el arte no indígena, en relación con el uso y utilidad de las producciones artísticas (Quilaleo en Caqueo y Marimán 2015, 39).

Ahora bien, hay que tener más de una precaución al zanjar una línea determinante entre arte en general o contemporáneo y arte tradicional o artesanía, no porque no se pueda, de hecho sí se puede y por supuesto es competente, pero algunos basamentos muy recurridos en la argumentación de una y otra denominación no son lineales: mientras hay quienes definen lo artesanal como reproducción seriada-utilitaria, otros la refieren como «lo opuesto a la producción en serie e industrial, es lo ‘hecho a mano’», enfatizando, además, que «tras lo artesanal también hay autoría» (Ancán et. al. 2017, 4). Mientras que, por otro lado, el denominado arte con mayúscula también pasa, y se signa, por procesos de reproductibilidad –parafraseando a W. Benjamin–.

Dado lo anterior –y en último término– lo artesanal relegado a categoría diferenciada más bien obedece al rigor taxonomista de un paradigma de conocimiento específico (positivista, logocéntrico, apofántico) que a una diferencia radical que requiera, en su propia condición, un

tratamiento distinto. Si a todo lo anterior sumamos el uso presente que muchos artistas occidentales contemporáneos realizan de lo textil, lo cerámico –por nombrar los insumos más comunes– así como la proliferación actual de prácticas colectivas en este mismo ámbito contemporáneo, el panorama parece terminar de desmontarse.

En plano institucional esta discusión se tradujo, bajo distintas fórmulas⁶⁹ y como se verá en el siguiente capítulo, en dos grandes ámbitos. Por un lado, en una tardanza exagerada hacia una apertura de criterios que permitiera evaluar bajo otro prisma al arte mapuche: en tanto arte a secas, en una primera instancia, y en tanto arte contemporáneo, cuando se desligó de lo serial en pro de la experimentación y el discurso propio; y, por otro, en la autonomización de las categorías artísticas que se aprecia en la actualidad, donde muchas obras de arte mapuche contemporáneo se difuminan, sin dificultad, en los códigos del arte global.

Una acotación al margen pero que destaca por su precisión, en tanto otorga una lectura que resuelve esta discusión en su propio concepto, proviene del pueblo sami, originario de la zona de Noruega, Suecia, Finlandia y la península de Kola. Nos referimos a la noción de *duodji*, palabra utilizada por estas comunidades para referir la totalidad de sus producciones artísticas sin clasificar según finalidad, procesos involucrados o grado de autonomía creativa implícitos. Esta idea redonda en la no diferenciación entre arte y artesanía, en el entendido base de una valoración y subjetividad homologables:

Los sami del norte tradicionalmente no han separado los términos de arte y artesanía. Usamos la palabra común de *duodji* para toda actividad visual y creativa. Duodji es frecuentemente traducido como Artesanía Sami, lo cual se relaciona a su proceso de trabajo, pero el concepto contiene, además, aspectos más profundos (Snarby, 2020).⁷⁰

No obstante lo anterior, independiente de las apreciaciones propias que una cultura pueda tener de sí misma, una vez subsumidas en la institucionalidad nacional, las posibilidades de que la sanción última que determina su estatuto general y particularidades –dentro de lo que cabe el discurso sobre su cultura y, en ello, su arte–, difícilmente escapará de lo que determine esa

⁶⁹ Criollización retomando la noción de «criollos» durante el período colonial (españoles nacidos en Chile), unificando a los indígenas bajo el concepto de nación, como chilenos; usufructo, mediante su inserción unilateralizada en torno a dinámicas económicas y turísticas; folclorización, como reduccionismo romántico en torno a la fantasía unívoca de «pueblo guerrero» contra el Imperio Español, servil a la independencia nacional y luego olvidado, o bucolización, del indígena como parte de la naturaleza.

⁷⁰ «Northern Sámi does *not* traditionally have separate terms for art and craft. We use the common word, *duodji*, for all visual, creative activity. Duodji is often translated as Sámi handicraft, which relates to the working process, but the concept also contains deeper aspects».

cultura oficial y su respectivo «campo del arte».⁷¹

En este plano de cosas, y de modo general, la sanción de pertenencia la otorga el circuito expositivo oficial en tanto agente del «discurso de la recepción», más allá del «discurso de la creación» propuesto por los artistas (Guasch 1997, 13 y ss.). Para el arte mapuche esto repercute en que, recién hacia las últimas décadas del siglo xx, se abrió el debate hacia considerar su arte como tal, y sus ejecutores como artistas. Asimismo, por igual fecha comenzaron las disquisiciones respecto de la posibilidad de negociación/traducción entre la propuesta visual y formalizaciones del arte tradicional y el arte contemporáneo. Desde allí ha transitado caminos de ida y vuelta.

Si consideramos que hasta 1993 el pueblo mapuche –así como muchos otros pueblos o naciones indígenas– no contaba siquiera con reconocimiento formal,⁷² no es extraño pensar en condiciones similares para sus producciones artísticas ni, derivado de lo anterior, en la subsumisión de éstas a categorías y discursos impuestos desde el entramado institucional-estatal. Esta situación se agrava si se considera la sanción tácita de la sociedad ampliada que naturalizaba todo lo mapuche bajo la etiqueta de «pueblo originario»,⁷³ que no de cultura viva, relegándolos a un estadio cultural inferior, como puede apreciarse en el discurso de la exhibición *La imagen mapuche contemporánea* (2016).⁷⁴

El arte mapuche contemporáneo y, por lo tanto, los artistas mapuche contemporáneos parecieran no haber entrado siquiera en discusión de *existencia* (literalmente, de «ser-expuestos») hasta antes de 1990, e incluso después, en lo que a fomento institucional-estatal se refiere (Caqueo y Marimán 2015, 48). Asomaba acaso como tópico donde otros hablaban por ellos, en la línea del indigenismo, o desde una vereda crítica y reivindicativa, pero siempre en la voz de un tercero, como lo es el caso de algunas alusiones discursivas y performáticas del colectivo chileno *Las Yeguas del Apocalipsis*.

Francisco Casas y Pedro Lemebel, quienes lo conformaban, realizaron acciones de arte en Chile desde 1987 a 1995 (Ábalos, Rojas y Zurita 2007), año en que presentaron su última

⁷¹ Pierre Bourdieu desarrolla el concepto de *campo del arte* en varios de sus trabajos: *La distinción: criterios y bases sociales del gusto* (1979), *Para una sociología reflexiva* (1992), *Respuestas por una antropología reflexiva* (1995) y *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* (1997).

⁷² La Ley indígena n°19.253, de 1993, otorgó el reconocimiento legal de la población indígena como etnias diferenciadas.

⁷³ «The role given to indigenusness in the museums' exhibitions through time. Initially, the 'Indian' was presented as either part of the territory conquered by Chileans, or as not part of Chilean culture at all. By twentieth century, however, a new narrative emerged which recognizes the indigenous people as the 'pre-historic' inhabitants of Chile» (Gil 2016, 82).

⁷⁴ Ver p. 41. *La imagen mapuche contemporánea*. En Museo Histórico Nacional. [En línea]. Disponible en: https://www.mhn.gob.cl/618/w3-article-62704.html?_noredirect=1 [Consultado el 5 de diciembre de 2020].

performance conjunta. A grandes rasgos, los discursos artísticos que enmarcaban sus presentaciones pueden articularse en torno a la noción de margen: apelaciones a la temática del VIH y las disidencias sexuales, por una parte, y a manifestaciones de resistencia directa a la dictadura de Pinochet, por otra. La obra escogida para contextualizar los devenires de la performance y arte contemporáneo en Chile desde la referencia a lo mapuche es *La Conquista de América* (1989) (ver imagen 2)⁷⁵ donde:

Casas y Lemebel se pararon sobre el mapa de Latinoamérica y caminaron sobre él pisando vidrios rotos de las botellas de Coca Cola, con las plantas de los pies desnudos. Se sentía el ruido de los vidrios que reventaban bajo sus plantas ensangrentadas. Alzaron el pañuelo blanco y empezaron a bailar una cueca (sin música) sobre el mapa y sobre los vidrios.⁷⁶

Como se desprende de la descripción citada, su énfasis está en la desacralización de la construcción identitaria y su ligazón geopolítica, así como en una denuncia explícita, mediante la inmolación simbólica, del azote de las dictaduras en América Latina, particularmente en Chile, aspecto que se recalca mediante el baile de la danza nacional (cueca) establecida por decreto diez años antes.⁷⁷

El cuerpo de trabajo de *Las Yeguas del Apocalipsis* destaca por la interseccionalidad de las temáticas abordadas cuyo posicionamiento político, inherente a la urgencia de las mismas, se ve reforzado por su articulación general en un marco teórico y práctico de lo periférico, la otredad, lo subalternizado, lo disidente. Es relevante en su discursividad la apelación directa al constructo nacional como alfa y omega de esta marginalización, homologando la abstracción estatal al Centro. La periferia aparejada al núcleo referido –binomio insigne de los discursos multiculturalistas– parece renovarse en la teorización crítica anticolonial del «colonialismo interno» (González 2006 [1969]), sin abandonar, por supuesto, la manifestación «externa», primigenia, que se infiere del nombre de la obra *La Conquista de América*.

Esta denuncia aparece también –aunque en términos de pervivencia neocolonial– en la performance *Refundación de la Universidad de Chile* (1988),⁷⁸ donde Lemebel y Casas montan

⁷⁵ Revisar Anexo 1. [En línea] Disponible en: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl> [Revisado el 18 de junio de 2020].

⁷⁶ Maura Brescia (17 de octubre de 1989) En: MASCOT, José. *La Conquista de América (Yeguas del Apocalipsis, 1989) Una visión desde la (pos)colonialidad*. [En línea] Disponible en: <http://webs.ucm.es/BUCM/revcul//e-learning-innova/144/art1961.pdf>. Revisado el 27 de diciembre de 2019.

⁷⁷ Artículo 23 del 18 de septiembre de 1979. [En línea] Disponible en: Biblioteca del Congreso Nacional de Chile <https://www.leychile.cl/Consulta/homebasico>

⁷⁸ Revisar Anexo 1.

juntos y desnudos una yegua –introducida en Latinoamérica por los conquistadores hispanos– e ingresan a la facultad de Artes de la Universidad de Chile junto a las poetas Carmen Berenguer, Carolina Jerez y Nadia Prado. Según se consigna en su archivo web:

Todavía bajo dictadura y en el marco de una toma realizada por los estudiantes [...] Lemebel y Casas parodian y erotizan la iconografía viril del militar/conquistador [...] Según el testimonio de Francisco Casas la acción hacía una cita tanto a Pedro de Valdivia, el fundador de la ciudad de Santiago, como a la leyenda de Lady Godiva, y fue pensada como un reclamo del ingreso de las minorías a la Universidad.⁷⁹

La apelación al imaginario sajón en la figura de Lady Godiva (John Collier, h. 1897) funciona en un doble nivel: 1) formal-estilístico, aspecto evidente en la ejecución de la performance; y 2) simbólico, en tanto alegoría de la compasión y reivindicación, hasta la autohumillación, por parte de la aristócrata –y los performers– hacia el pueblo expoliado.⁸⁰ El discurso crítico de la pervivencia colonial es aportado, además de por la literalidad del título, por la cita explícita de Francisco Casas al conquistador de Chile, Pedro de Valdivia (1541), muerto en la batalla de Tucapel (1553)⁸¹ a manos de un grupo de mapuche liderados por el cacique Lautaro.

Debe considerarse que desde 1990 en adelante, tras el término de la dictadura militar y el comienzo hacia la transición democrática en Chile, conjuntamente al escenario propiciado por el V Centenario de la Conquista de América y el decantamiento de discursos intelectuales en torno a la «emergencia indígena», se cataliza un proceso de reivindicación autonomista desde las ciencias sociales, las humanidades, las artes visuales y la poesía que explota hacia fines de la década y principios del 2000. Este fenómeno, como señalan copiosos estudios de José Bengoa (2000) y Claudia Zapata (2008 y 2011), entre otros, tiene un correlato directo en la visibilización y proliferación de una discursividad propia por parte de intelectuales y artistas mapuche que se agencian, por primera vez de manera masiva y en un proceso acumulativo, un discurso en primera persona.

⁷⁹ Refundación de la Universidad de Chile. [En línea] Disponible en: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1988-refundacion-de-la-universidad-de-chile/> [Revisado el 18 de junio de 2020].

⁸⁰ Lady Godiva es un personaje de un mito medieval inglés, ambientado a principios del siglo XI. Habría sido una dama anglosajona que, compadecida de los sufrimientos y apuros de sus vasallos, a los que su marido esquilma con tributos abusivos, se solidarizó con ellos, recorriendo Coventry a caballo, sin más vestidura que sus largos cabellos, a cambio de que su esposo, el conde de Chester y de Mercia y señor de Coventry, rebajara los impuestos a sus súbditos.

⁸¹ Batalla que formó parte de la Guerra de Arauco, que enfrentó al bando conquistador español y al pueblo mapuche (1536-1772).

A continuación se procederá a una revisión de algunos discursos y prácticas curatoriales y artísticas en torno al arte mapuche a partir de la década del 2000, desde donde se aprecia un aumento exponencial en este tipo de exposiciones. Las exposiciones seleccionadas lo han sido en virtud de sus aportes particulares al gran diálogo teórico-práctico del conjunto semántico del arte indígena contemporáneo, en específico mapuche.

II. El arte mapuche contemporáneo y las exposiciones: articulación de algunas obras con discursos y prácticas curatoriales que las enmarcan⁸²

En 2001 se realizó el *Primer encuentro de Creaciones Artísticas Mapuche en Kintrilpe*,⁸³ donde se dieron cita algunos artistas mapuche, además del poeta huilliche⁸⁴ Jaime Huenún ejemplificándose, en la oportunidad, una fórmula curatorial que hoy parece del todo instaurada: la combinación de arte y poesía mapuche, amparada en sus desarrollos conjuntos y en muchos ámbitos homologables.⁸⁵ Asimismo, el encuentro contempló la existencia de un «espacio de reflexión y de proyectos culturales comunes»⁸⁶ que, de cierta manera, da cuenta de un fenómeno procesual semicerrado y de relativa autonomía en que se desarrollan gran parte de las exposiciones de arte mapuche.⁸⁷

En este ámbito, vale la pena recalcar la asiduidad de la figura del artista-intelectual que reflexiona sobre su propia obra y el arte en general, como también la figura del artista-curador, ambas relevantes en tanto, puede considerarse, favorece el acceso de sus ejecutores al discurso público. Esto último viene a señalar, en primer término, un privilegio discursivo y, como consecuencia, cierta responsabilidad sociopolítica asociada a

⁸² Este capítulo se enfocará en lo curatorial y expositivo, aludiendo ciertos discursos artísticos específicos dentro de los marcos curatoriales expuestos. En el capítulo «Prevalencias temáticas: lo ecosófico, lo epistemológico, lo reivindicatorio» se analizarán otras prácticas artísticas, no en relación a los discursos curatoriales-expositivos sino en diálogo con otras obras y relevando los discursos artísticos que las unifican temáticamente.

⁸³ Organizada por Víctor Cifuentes Palacios, a cargo también de la segunda versión realizada al año siguiente y donde se dieron cita los pintores mapuche Eduardo Rapimán, Lorena Lemunguier, Maribel Mora y el poeta Jaime Huenún, entre otros.

⁸⁴ Gentilicio correspondiente a los grupos mapuche asentados hacia el sur del territorio, específicamente desde Puerto Montt.

⁸⁵ Ver p. 49

⁸⁶ *Crítica Situada. El estado actual del arte y la poesía mapuche. Rakizuam. Pu mapuce tañi kimvn ka tañi vl zugu fahtepu.* García, Mabel; Carrasco, Hugo y Contreras, Verónica, p. 160).

⁸⁷ Fuera del dictamen institucional del circuito oficial mediado por políticas mercantiles y de Estado, existe, en paralelo, una trama de menor alcance que no compite con los colosos expositivos internacionales, pero a partir del cual se catapultan ciertas figuras hasta dichos espacios, como es el caso de algunos de los artistas ya citados. Descontando que esta escalada es más bien parte de un funcionamiento orgánico del sistema del arte, lo relevante aquí parece ser la articulación de este fenómeno con el acceso al discurso público por parte de grupos humanos históricamente excluidos, engranaje que suele hacerse desde una vereda crítica a partir de la que puede comprenderse mejor esta suerte de «mandato» político-social explícito y específico, presente en una gran cantidad de obras.

este hecho, siendo esta una dualidad recurrente en la palabra de muchos de los artistas mapuche y de los no mapuche que refieren esta/su cultura.

Desde el 17 al 22 de enero de 2006 se llevó a cabo la *Primera Bienal de Arte Indígena* en el Centro Cultural Estación Mapocho, en Santiago de Chile. En la ocasión, haciendo eco de la ya instalada mixtura entre poesía y arte mapuche, se presentó el libro *Crítica situada: El estado actual del arte y de la poesía mapuche*, de Mabel García, Hugo Carrasco y Verónica Contreras, citado en esta tesis. La ocasión, que se consideró un «evento inédito por su valor **patrimonial** así como en su enfoque **promocional** de **nuestras** culturas ancestrales [en que] ...Durante una semana la ciudadanía pudo encontrarse con sus raíces indígenas»⁸⁸ (Pilquinao 2008),⁸⁹ se concibió al alero del aparato estatal.

Esta filiación tomó forma, entre otras cosas, en una elección curatorial en que los artistas de los pueblos originarios del actual territorio de Chile, Aymara, Likan Antai, Kolla, Rapa Nui y Mapuche, fueron seleccionados por una comisión a cargo de otros artistas indígenas y representantes de las autoridades de gobierno. Esta decisión se tradujo en el ordenamiento de la muestra en cuatro ejes: arte tradicional, arte contemporáneo, artes escénicas y artes de la palabra. A pesar de lo ambicioso de la propuesta, que congregó a más de un centenar de artistas de las distintas áreas mencionadas, a decir de José Ancan, «serían una suma de individualidades algunos de ellos beneficiados por los pocos fondos públicos que se destinan para ello y que no han vuelto a congregarse ni a darle a ese hecho permanencia en el tiempo» (Caqueo y Marimán 2015, 43). El hecho que desde la dirección de la bienal se le refiriera, en una misma línea, como «patrimonial» y «promocional» y que, además, se adjudicaran la cultura ancestral («nuestra») da cuenta de un desapego de las discusiones vigentes sobre el arte indígena en general, así como de una distancia para con el objetivo mismo de la iniciativa. Fernando Quilaleo, quien escribió para la segunda edición de esta bienal, posteriormente se cuestionó la atingencia de continuar este proyecto.⁹⁰

Pues bien, en 2008 el proyecto bienalista tuvo su segunda versión. En el Palacio de La Moneda, edificio de gobierno de Chile, se realizó entre el 20 de octubre y el 9 de noviembre la *II Bienal de Arte Indígena*. Como parte de la ‘política indígena’ del Gobierno de Chile para «promover el patrimonio artístico de los Pueblos Indígenas», y enmarcado en el Programa «Orígenes» de la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena, CONADI, se dio

⁸⁸ Destacado propio.

⁸⁹ Directora *II Bienal de Arte Indígena*, Programa Orígenes. En: Catálogo online. [En línea] Disponible en: cclm.cl/catalogo-online-ii-bienal-de-arte-indigena/.

⁹⁰ «¿Necesitamos una tercera Bienal de arte indígena en Chile?». En Caqueo y Marimán, 2015, 28.

inicio a la convocatoria bajo el lema «La Mujer y la Palabra en los Pueblos Indígenas».

En la oportunidad se dieron cita «más de 400 obras y 120 artistas que desarrollan desde artesanía hasta teatro, música, poesía y artes visuales». Provenientes de distintas comunidades, fueron seleccionados según la visión curatorial del arquitecto Eliseo Huencho, siendo la línea discursiva enfocada en una mediación educativa y oficialista⁹¹ «con la finalidad de potenciar el legado ancestral y sus nuevas representaciones artísticas y visibilizar a los creadores, dando cumplimiento al compromiso presidencial de fortalecer la relación con nuestros pueblos originario» (Pilquinao 2008).⁹² Esta bienal tuvo un apartado especial en homenaje al artista ecuatoriano de origen quechua, Osvaldo Guayasamín y, al igual que en su primera versión, se articuló con la expresión literaria acompañándose del lanzamiento del libro «América mi hermano, mi sangre. Un canto latinoamericano de dolor y resistencia» en que se recoge la producción del artista vinculada a la obra poética del premio Nobel chileno, Pablo Neruda (Serrano 2008).⁹³

Esta bienal, a juzgar por sus textos oficiales –desde el statement de la convocatoria a artistas hasta textos incluidos en su catálogo y la introducción y prólogo del mismo–, no se caracterizó por una postura definida. Mientras el llamado abierto a artistas señalaba «entiéndase aquí por artes contemporáneas aquellas manifestaciones o disciplinas artísticas contemporáneas incorporadas a las prácticas culturales y/o artísticas de los Pueblos Originarios y que además han incorporado a sus procesos creativos distintos soportes y medios de expresión de reciente comprensión (obras pictóricas, instalaciones, fotografía, dibujos)» (Pilquinao 2008),⁹⁴ en el interior del catálogo se daba una discusión más interesante que, en un correcto diagnóstico del mandato institucional y de la instancia en específico, exhibió la desdibujada elección curatorial e irresoluto planteamiento discursivo:

La categoría de ‘arte indígena contemporáneo’ hace referencia a todas aquellas expresiones de producción creativa sobre una diversidad de materiales que generan autores de origen o autoadscripción indígena [...] Quedan fuera de esta denominación dos corrientes nutridas y vigorosas, cuya línea divisoria no siempre es perceptible a simple vista. De un lado están las artes

⁹¹ «Se inaugura Segunda Bienal de Arte Indígena». [En línea] Disponible en: Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, 17 de octubre de 2008 <https://www.bcn.cl/noticias/bienal-indigena>.

⁹² Paula Pilquinao Painena, Directora *II Bienal de Arte Indígena* de Chile. En <http://www.revista.serindigena.org/?p=365>.

⁹³ Alejandra Serrano Madrid, Directora ejecutiva Centro Cultural Palacio La Moneda). En: Catálogo online. [En línea] Disponible en: cclm.cl/catalogo-online-ii-bienal-de-arte-indigena/.

⁹⁴ Directora *II Bienal de Arte Indígena* de Chile. [En línea]. Disponible en: <http://www.revista.serindigena.org/?p=365> [Consultado del 01 de diciembre de 2020].

indígenas tradicionales, que por cercanía temática se tienden a fundir, además porque tienen en el arte tradicional su punto de partida, de ellas se nutren y con ellas se enlazan y, por otro lado, todas las formas expresivas que interpretan la materialidad y espiritualidad indígena, pero que son desarrollados por creadores considerados *no indígenas*. (Quilaleo, F. en Catálogo *II Bienal de Arte indígena*, 2008, 54).

A lo anterior, Quilaleo añade que «existe la tendencia a considerar al arte tradicional como arte contemporáneo toda vez que es realizado por artistas del presente» (2008, 54) en un planteamiento que connotativamente parece crítico en tanto, seguido de ello, enfatiza una «vigorosa» corriente que cita lo indígena desde lo foráneo. Así las cosas ¿el arte indígena contemporáneo lo es por el presentismo de sus ejecutores (que no de sus temas) y/o por sus temas (que no de su sangre)? Complejo.⁹⁵

El año 2014 se realizó *Efemérides (fragmentos selectos de la historia reciente de Chile)*, curada por Cristián Silva, donde se ejecutó un ejercicio curatorial particular. En la oportunidad, el artista Bernardo Oyarzún intervino una réplica de la colección permanente del Museo Histórico Nacional (MHN) con su instalación *El peso de la noche*. La obra es una cita literal a un concepto acuñado por el gobernante de facto y «organizador de la República» de Chile, Diego Portales (1793-1837), refiriendo la tradición colonial del país y, justificando en ella, una supuesta «tendencia natural» de sus habitantes a «obedecer» (Bethell 1992, 157).

En *El peso de la noche* (ver imagen 3)⁹⁶ se intervino una escenografía que imitaba parte de la muestra permanente del museo con lanzas dispuestas de modo caótico. El artista y profesor Eduardo Rapimán refiere la obra –bajo una lógica que puede entenderse como de colonialismo interno si nos adentramos en el porqué– «como un ataque con lanzas indígenas, una sinopsis apocalíptica maqueteada en el templo de la república, sobre la decadencia del estado–nación como sistema, esto es, sus próceres, mitos y ordenamientos sociales. Es una ficción de un levantamiento, de un presagio».⁹⁷

En 2016 la exposición *Ejercicio de Colecciones N° 1. La imagen mapuche contemporánea*,⁹⁸ realizó una acción análoga en el mismo museo. Intentando visibilizar las representaciones del pueblo mapuche en el MHN, se intervino, esta vez directamente, su exposición permanente. El argumento central de la curaduría remitió a la consabida idea de que la muestra, hasta entonces, «no los ve como una cultura viva, sino como parte de un pasado remoto», justificando de paso la elección de un museo histórico para el montaje. La crítica institucional

⁹⁵ Este tema se retomará en los capítulos siguientes y en las conclusiones.

⁹⁶ Revisar Anexo 1.

⁹⁷ Exposición del artista vía Facebook live. Fecha: 08 de febrero de 2021.

⁹⁸ Exposición realizada en el Museo Histórico Nacional (2016).

explícita en este ejercicio, se vio maximizada en tanto la exposición se realizó en el marco de la reestructuración del guion del museo y en el «mes de los Pueblos Originarios».⁹⁹

En la ocasión, el fotógrafo y artista visual, José Mela, desarrolló una serie fotográfica (ver imagen 4)¹⁰⁰ que interroga y discute la imagen actual del mapuche, en clave de pervivencia colonial interna. La crítica subyacente en la formulación de su obra se articula, por un lado, con el influjo homogenizante de la globalización; y, por otro, al prejuicio que guía la recepción por parte del público que se encuentra con «un adolescente vestido con ropa tradicional [mapuche], [que] foto a foto, saca una pieza de su vestimenta, para finalmente revelar su ropa de diario».¹⁰¹ El centro de la propuesta recae en que estas vestimentas, según reconocería cualquier espectador atento, terminan siendo indistinguibles del vestir más común entre los jóvenes.

Mela, por lo tanto, desarrolla una propuesta visual en que se tensionan la imagen y los esencialismos identitarios, contraviniendo la intuición del espectador:

En el imaginario visual del país la representación del mapuche ha sido afectada por estereotipos que la han establecido como un estigma. Imágenes de los estudios fotográficos Valck, Heffer y Millet, a fines del siglo xix y principios del xx, han llegado a conformar una imagen de lo étnico y mapuche para la sociedad chilena ya que éstas han sido difundidas a través de postales de las que se editaron muchas versiones de las mismas fotografías desde principios del siglo xx, en textos de antropología e historia, en catálogos de exposiciones de la cultura mapuche, como en gráfica para el turismo, entre otros.¹⁰²

⁹⁹ En 1998 en Santiago de Chile, vía Decreto Supremo, fue declarado el 24 de junio como el Día Nacional de los Pueblos Indígenas. La extensión de esta conmemoración al mes completo, es rastreable en la prensa local hasta, aproximadamente, 2015. Ver «La Imagen Mapuche Contemporánea». [En línea]. Disponible en: https://www.mhn.gob.cl/618/w3-article-62704.html?_noredirect=1

¹⁰⁰ Revisar Anexo 1.

¹⁰¹ *Ejercicio N°1 de Colecciones. La imagen mapuche contemporánea.* Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile [En línea] Disponible en: https://www.mhn.gob.cl/618/w3-article-63194.html?_noredirect=1 [Revisado el 06 de junio de 2020]. El registro fotográfico fue realizado por los propios adolescentes quienes retrataron a sus compañeros, proceso dirigido por Mela. El artista desarrolla este trabajo a partir de su tesis doctoral (2016) «La Identidad Visual en Mapuches Urbanos: La experiencia del Taller de Fotografía Indígena Azentún con jóvenes adolescentes de San Bernardo y Santiago» (Universitat de Barcelona).

¹⁰² «La imagen mapuche contemporánea». En línea. Disponible en: https://www.mhn.gob.cl/618/w3-article-62704.html?_noredirect=1 [Consultado el 1 de junio de 2020].

La muestra incluyó fragmentos de poemas del oralitor¹⁰³ Elicura Chihuailaf. Sobre esto último, es importante notar que la dualidad entre poesía y artes visuales no es extraña en el concierto del arte mapuche, y su justificación tiene más arraigo que un simple acompañamiento mutuo. La asociación entre estas dos expresiones artísticas se apoya en el vínculo indisoluble entre la imagen y la palabra hablada, central en la epistemología mapuche en tanto cultura eminentemente oral, donde el conocimiento se traspasa, tradicionalmente, en la forma metafórica del *epew*.¹⁰⁴

El año 2017 se realizó la exposición colectiva *Constitución 1989*, en la Galería d21 Kunstraum en Leipzig, Alemania,¹⁰⁵ a cargo de la curadora Montserrat Rojas Corradi. El marco referencial que guio al discurso curatorial se remitió a la persistencia en Chile de la Carta Magna señalada, la que fue promulgada en dictadura (1980) pero rige hasta nuestros días sin modificaciones estructurales.¹⁰⁶ El título cita el año 1989, que marca el término de la dictadura de Augusto Pinochet, tensionando esa fecha no como fin, sino pervivencia de las mismas reglas. A la vez, se cita un contrapunto ideológico-político y social entre Chile y Alemania:

En la exposición, la curadora chilena muestra videos, esculturas e intervenciones de artistas que rastrean la supervivencia de las estructuras políticas y sociales y examinan cómo se pueden hacer visibles y cambiar. La exposición toma el cambio de sistema simultáneo de la RDA y Chile en 1989 como una oportunidad para vincular las experiencias compartidas del socialismo, la dictadura y las fases de transición a los sistemas actuales.¹⁰⁷

¹⁰³ Elicura se autodefine como oralitor en referencia a su calidad de escritor desde y hacia la oralidad. Los fragmentos escogidos para la exposición pertenecen al libro «De sueños azules y contrasueños» (1995). El concepto «oralitura» fue utilizado en 1990 por Yoro Fall en su artículo «Historiografía, sociedades y conciencia histórica en África», incluido en *África inventando el futuro*, C. Agüero Dona Coord., Centro de estudios de Asia y África, El Colegio de México, 1992. Allí «el término ‘oralitura’ hace referencia a las creaciones literarias basadas en las manifestaciones estéticas orales de una etnia determinada». En Jaime Luis Huenún *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea* (2009, 16), Málaga: CEDMA.

¹⁰⁴ Concepto recurrentemente mal traducido o entendida como ‘mito’ [...], que termina por evocar «algo muy vulgar, como un mero cuento, pero el verdadero sentido de los *epew* corresponde a grandes metáforas de enseñanza, de ideas mentales del ser inserto en la plenitud de la naturaleza» (Ñanculef 2016, 17).

¹⁰⁵ Realizada entre el 4 y el 15 de octubre. En la ocasión participaron Agencia Borde, Claudia Del Fierro, Leon & Cocina, Emanuel Mathias, Mil M2, Marcela Moraga, Martha Rosler, Nicolás Rupich, Luise Schröder y los artistas mapuche Sebastián Calfuqueo y Francisco Huichaqueo.

¹⁰⁶ Durante la elaboración de esta tesis, esta situación cambió y se votó un plebiscito por el cambio constitucional, donde la opción aprobatoria ganó por un 78%. Vale decir que dicho plebiscito fue forzado por un año de protestas incesantes en el marco de la revuelta social de octubre de 2019.

¹⁰⁷ D21/Lab: *Constitución 1989*. En línea. Disponible en: <https://www.d21-leipzig.de/ausstellung/d21-lab-constitution-1989/> [Consultado el 1 de junio de 2020].

En esta oportunidad, el artista mapuche Francisco Huichaqueo presentó el cortometraje *Mencer Ñi Pewma* (ver imagen 5),¹⁰⁸ que aborda la lucha mapuche por sus derechos – identitarios, territoriales, de autonomía (Manque en VV.AA. 2017, 24) y últimamente a escaños reservados en el proceso constituyente, entre otros– bajo la lógica del colonialismo interno. La apelación en este caso es directa en tanto el argumento de la obra refiere, explícitamente, a los *weichafe* (guerreros mapuche) muertos en democracia en el contexto de las luchas por la recuperación territorial, en un ejercicio realizado a partir de una mirada epistémica profunda presente tanto en su visualidad como en su proceso creativo. La exposición contempló una única visita guiada que se realizó el día de la conmemoración del golpe de Estado en Chile. La obra audiovisual se estructura en torno a *Mencer*, el «espíritu de la tristeza» revelado en el *pewma* (ensoñación) que guio la creación de la obra.¹⁰⁹

En 2018 se realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile (MNBA), la exposición *De aquí a la modernidad*, a cargo de la curadora Gloria Cortés. Su discurso abordó macrotemáticas tales como la modernidad y su afán civilizatorio, y las visiones críticas que la cuestionan y fragmentan, en un contexto situado en el Chile de fines del siglo xix y comienzos del siglo xx.

En la ocasión se escogieron piezas de la colección del MNBA y se pusieron en diálogo con obras a cargo de jóvenes artistas contemporáneos de origen mapuche o que han trabajado en las comunidades del *Wallmapu*, todas en consonancia con obras literarias del período referido. Los trabajos se articularon en torno a tres ejercicios de curaduría interrelacionados: movimientos estudiantiles (a cargo de Carolina Olmedo); sociedades obreras (por Rodolfo Andaur) y los procesos de construcción identitaria (a cargo del área de Mediación y Educación del MNBA). A través de este ejercicio curatorial conjunto, se buscó develar «una mirada desde el presente al incumplimiento del proyecto moderno desde el cual se promovió el predominio de los ideales del liberalismo, la ciencia y la tecnología como portadores del desarrollo y el progreso».¹¹⁰

La exposición aunó la idea de progreso a la construcción estatal moderna y los nacionalismos oficialistas que blanquean o invisibilizan a las identidades indígenas apoyándose «en la masa obrera y campesina [...] como soporte de la construcción de una idea de nación estable y poderosa» con su respectivo correlato territorial-natural.¹¹¹

¹⁰⁸ Revisar Anexo 1.

¹⁰⁹ Ver p. 81 para revisar la práctica artística de Huichaqueo en relación al *pewma*.

¹¹⁰ Catálogo «De aquí a la modernidad».

¹¹¹ En el discurso curatorial expuesto por el MNBA, se destaca que este rasgo territorial fue evidenciado «en el pabellón chileno de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929» mediante la utilización de la imagen de la cordillera de los Andes.

Este racismo modernizante se refleja en la escasa presencia de artistas de origen indígena en la colección del museo, como Pedro Churi, pintor del siglo xix consignado mapuche (aunque probablemente de origen aymara), ausente en colecciones públicas y que nos hemos propuesto encontrar. Junto al pequeño conjunto de obras de representaciones de «lo no blanco» –lo andino, afrodescendiente, mapuche o del extremo austral– y la igualmente escasa aparición en la literatura moderna [...] son consecuencias de la organización del mestizaje, en sus sentidos más amplios, por los Estados depositarios de la razón universal y un nuevo nacionalismo surgido en el primer tercio del siglo xx (Berrios 2009, 174 y Cortés 2018, 14).

Las visiones contemporáneas de la problemática planteada, según el informativo catálogo de la exposición, investigan «el despojo, el exterminio, la exclusión y el confinamiento, así como la relación con el territorio y la autohistoria, constituyéndose en sus principales problemas de reflexión».¹¹²

El mismo año, la exposición *Memorias Reb/veladas (Memorias Reveladas Rebeladas)*,¹¹³ realizada en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, en Santiago de Chile (MMDH), abordó el tema de la invisibilización identitaria bajo los discursos dominantes a lo largo del tiempo:

Memorias Reveladas Rebeladas busca incorporar y vincular a colectivos, activistas, artistas y comunidades en una instancia de construcción de propuestas expositivas en las que, a través de la relación con determinados contextos, territorios y grupos, se generen las condiciones para que ciertas memorias críticas y en disonancia con discursos hegemónicos, salgan a la luz. De este modo, en un intento de resistencia a los procesos de creación artística individualizadores, *Memorias Reveladas Rebeladas* busca generar instancias para la producción colectiva, comunitaria y participativa.¹¹⁴

En la ocasión, el MNDH invitó a los artistas a intervenir la muestra *Memorias Indígenas*, cuyo objetivo era visibilizar las violaciones a los Derechos Humanos cometidas por el Estado de Chile contra los pueblos indígenas durante la dictadura, históricamente y hasta la actualidad. Esto se concretó a partir de los proyectos colectivos de tres artistas contemporáneos con ascendencia indígena: Paula Baeza Pailamilla, con el proyecto *Kurü*

¹¹² Catálogo «De aquí a la modernidad».

¹¹³ Desde el 22 de noviembre al 24 de febrero.

¹¹⁴ [En línea]. Disponible en: <https://ww3.museodelamemoria.cl/exposiciones/memorias-reveladas-reveladas/>.

mapu, tierra negra, un proyecto de tejido colectivo realizado en memoria de Macarena Valdés;¹¹⁵ Sebastián Calfuqueo,¹¹⁶ con *Yewegenolu Yewen ñgen. El que no tiene vergüenza*, cuyo relato gira «en torno a la construcción del sujeto mapuche abordado desde la historia, violencia colonial y relato personal [...] desde un eje decolonial y antirracista»; y Bernardo Oyarzún,¹¹⁷ con *Ngenpin, los dueños del decir*, donde aborda la riqueza y cercenamiento de la lengua mapuche y el epistemicidio que esto comporta en una cultura oral.¹¹⁸

Esta exposición propuso un planteamiento que resulta cada vez más recurrente en el ámbito del arte contemporáneo vinculado a epistemes indígenas: la realización de prácticas artísticas colectivas. En el contexto de una lectura que tiende a relevar el aspecto relacional, comunitario y recíproco, tan presente en la cosmovisión tradicional del pueblo mapuche, entre otros, este tipo de propuestas dialoga de cerca con la invisibilización del sujeto en tanto individuo y, con ello, de la autoría y la autoridad que de ella proviene. A su vez, esta curaduría puede considerarse un gesto simbólico desde un arte oposicional tanto a la remota figura del genio creativo como a la lógica de la competencia mercantil ubicua, coherente con un espacio museal signado por un mandato a la memoria colectiva de la nación.

Una de las artistas invitadas al proyecto, Paula Baeza Pailamilla, ha tratado ampliamente el tema de la invisibilización de la memoria de la cultura mapuche. Además de la obra referida y en la misma línea discursiva pero desde una perspectiva estructural, son destacables sus trabajos *Mongoley taiñ dungun* (Nuestra lengua -habla- está viva)¹¹⁹ (ver imagen 6)¹²⁰ y *Mi cuerpo es un museo* (ver imagen 7).¹²¹

La primera, esta referida en su statement como un trabajo que:

¹¹⁵ Macarena Valdés fue una activista ambiental mapuche presuntamente asesinada en 2016 en la comuna de Panguipulli. Trabajo en conjunto con: Victoria Maliqueo, Camila Huenchumil, Pamela Iglesias, Gianni Nahuelhuan, Mikal Neculqueo, Danae Morales, Aylin Espinoza Chehuaicura Daniela Catrileo, Ange Valderrama Cayuman, Alejandra Silva.

¹¹⁶ En este trabajo, Calfuqueo se asume como: «un mediador de estos relatos a través de trabajos visuales y no necesariamente autorales» y trabaja en conjunto con los artistas Cristián Vargas Paillahueque; Daniela Catrileo; Rocío Chávez; Felipe Cona; Marcela Cayuqueo; Paula Coñoepan; Rodrigo Castro Hueche; Carlos Sanhueza Antil y Jorge González y los investigadores Cristián Vargas Paillahueque y Morin Ortiz.

¹¹⁷ Trabajo en conjunto con el machi Jorge Quillaqueo.

¹¹⁸ *Memorias Reveladas Rebeladas*. [En línea]. Disponible en: <https://ww3.museodelamemoria.cl/exposiciones/memorias-reveladas-reveladas/>.

¹¹⁹ Video performance, 2018. Traducción castellano-mapuzungun por Cristian Vargas Paillahueque. Cámara/edición por Danny Reveco. [En línea] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Yaz2w4hpV-w> [Consultado el 10 de junio de 2020].

¹²⁰ Revisar Anexo 1.

¹²¹ Revisar Anexo 1.

aborda cuatro áreas de gran importancia para el pueblo mapuche: la lengua, la medicina ancestral, la historia y la explotación de la tierra. Este tejido visual se lleva a cabo a través de un cuerpo *champurria* (mezclado, mixturado) bio-femenino que exhibe estos hitos y los manifiesta a través de su propia condición subalterna de mujer, mapuche y heredera de la diáspora.

El video es explícito: sobre un fondo negro, se exhibe un primer multiplano de la artista que inicia con los ojos cerrados, mostrando su cabeza desde el cuello, repetida en 4 fotogramas ubicados en paralelo. Abre los ojos, saca la lengua y la deja fuera, mientras se escucha en *mapudungun* y se subtitula en castellano:

La lengua está viva, las mujeres mapuche estamos vivas. Vivimos en las abuelas, en las hijas y las nietas. Aunque a algunas les hayan quitado la vida, otros cuerpos de mujeres hablarán, porque no podrán quitarnos la lengua. Aunque parezca que no se escucha el grito, aunque parezca que estamos en silencio, la lengua está viva.

Al lado derecho de la imagen anteriormente descrita, que en el minuto 01:19 queda fija, se repite un fotograma similar: apertura de ojos, lengua afuera exhibiendo hierbas medicinales en ella y una voz en *off* enumerando este tipo de plantas. En el tercer fotograma, se repite una acción similar pero, luego de abiertos los ojos y sacado la lengua, se puede leer en ella, escrita con un marcador, la palabra mapuche *dungun*.¹²² Mientras, se pronuncia en su lengua madre:

Tenemos pasado, presente y futuro. Una línea que atraviesa nuestros cuerpos, mancha imborrable en la piel, en los huesos, en la carne. El cuerpo escribe su historia y la de sus ancestros, la de su tierra y de su gente. Lo que ha sucedido y sucederá, nosotrxs lo escribiremos. Lo que ya se escribió, lo corregiremos. Que no nos escriban la historia.

En el último fotograma, luego de abiertos los ojos, la artista comienza a expulsar monedas a través de su boca, en un movimiento que visualiza tenerlas guardadas dentro de ella. El discurso de la artista vincula de modo directo las nociones de lengua e historia con la reivindicación de ejecutarlas en primera persona, acción que deviene acto de resistencia bajo una cosmovisión que presentiza el pasado ya que «la vida y la muerte forman un *continuum* de la existencia» (Montecino en Ñanculef 2016, 13).

¹²² Traducible como lengua, lenguaje, voz, sonido, sentido. En: Cárcamo-Huechante, Luis. «No más *wingka word*» en: *Radical History Review*. January, 2016. North Caroline: Duke University Press, p. 103

Además, Baeza Pailamilla parafrasea la cita ya devenida aforismo feminista de «lo personal es político» y la aplica a la memoria: refiere la suya como política y contrahegemónica en tanto la historia del pueblo mapuche fue escrita por otros y su lengua corrió la suerte impuesta por ellos, literal y simbólicamente.¹²³

La alusión a las hierbas medicinales representa otra versión del proceso de subalternización-anulación en tanto, al igual que ocurre con el *mapudungun*, en peligro de extinción, la herbolaria mapuche ha cedido paso, forzosamente, a la medicina alópata occidental. Sobre el valor de la lengua en la cultura mapuche y en lo que podría considerarse el grado cero de la traducción intercultural –respecto de la necesidad de contribuir a preservar un conocimiento que tiende a la desaparición al ritmo que la lengua que los sostiene deja de hablarse¹²⁴–, Montecino sostiene que:

posee un peso fundamental [y] es desde el mapuzungún que brotan los significados y las orientaciones para pensar el universo y las cosas, y entonces desde los signos y representaciones partirá la comprensión de los modos de habitar el mundo [...] la preservación y la mantención de la lengua adquiere un sentido político profundo, toda vez que en ella se constituiría el ser mapuche. Es en el ‘habla de la tierra’ donde se encuentra el ‘conocimiento exacto’ del pensar (Montecino en Ñanculef 2016, 12).

En relación a la narración de la historia y la reivindicación de la voz propia, la artista aborda el intento por invisibilizar la identidad, el relato y el cuerpo en la performance *Mi cuerpo es un museo*, a la que se le dedicó la segunda parte del microdocumental Kutral (II), «Cuerpo».¹²⁵ En la oportunidad, Baeza Pailamilla se inspira en la vestimenta tradicional de una mujer mapuche pero la adapta a un color negro cerrado, donde los adornos típicos de orfebrería en plata – producto insigne del patrimonio cultural material mapuche y, por lo mismo, de apropiaciones comerciales indebidas¹²⁶– toman un rol protagónico. Sobre este punto, el statement original de

¹²³ Ver Anexo 2. Entrevista a Paula Baeza Pailamilla, p. 126.

¹²⁴ Ver «Conocimiento situado y...transoceánico», p. 88.

¹²⁵ El documental Kutral consta de tres partes: la primera dedicada al poeta David Aníñir, la segunda a Paula Baeza Pailamilla y la tercera a Fernando Raín.

¹²⁶ Al respecto es destacable el caso de la venta por internet de réplicas de orfebrería mapuche por parte de una conocida tienda de *retail* chilena, a precios cuestionables, que levantó una serie de críticas por parte de las comunidades mapuche debido a que, entre otras cosas, los dueños de la marca que puso los productos a la venta son, a la vez, dueños de una empresa maderera instalada en el *Wallmapu*. Ver: El negocio «mapuche» de Falabella que abrió el debate sobre apropiación cultural en el retail, por Paula Huenchumil [En línea]. Disponible en: <https://interferencia.cl/articulos/el-negocio-mapuche-de-falabella-que-abrio-el-debate-sobre-apropiacion-cultural-en-el>.

la performance alude directamente a la responsabilidad institucional, museal y estatal, en el abuso apropiacionista mediado por el mercado:

La exposición de los oficios tradicionales mapuche por parte de instituciones museales y su representación desde la mirada colonial, ha instalado recortes estéticos que intentan omitir los cuerpos que vivimos, que seguimos existiendo. Suprimen la identidad intentando exaltar un valor exótico de nuestra cultura. Nos han querido borrar, pero los cuerpos seguimos aquí (portafolio).¹²⁷

La performance continúa con la artista, que cubre sus manos con guantes negros y su rostro con una malla negra opaca que la invisibiliza por completo, caminando hasta una de las entradas principales del Cerro Santa Lucía, donde el conquistador Pedro de Valdivia fundó Santiago y cuyo nombre en mapudungun era *Huelén*, que significaría melancolía o dolor.¹²⁸ En este registro documental, la artista reflexiona en torno a que:

una constante del pueblo mapuche es que en todo lo que hace está poniendo el cuerpo [...] la diáspora se gesta porque esos cuerpos se tuvieron que movilizar de un lugar a otro por cuestiones económicas y de violencia por parte del Estado chileno, entonces es el cuerpo ahí el que hace presencia de un lugar a otro y una vez que llega, por ejemplo, a las grandes ciudades, no es que desaparezca, no es como que dejó de existir porque llegó a la ciudad, ya dejó de ser mapuche o dejó allá sus tradiciones, sino que eso se desplaza para acá y se impregna también de otras influencias y se gesta con una identidad particular también, y eso a mi me parece que es ‘poner el cuerpo’, justamente, pensar el cuerpo como un territorio, o sea, no es algo que es solamente el concepto. Pensar el territorio tiene que ver con el territorio propiamente tal como es *Wallmapu* y los cuerpos de *Wallmapu*, los cuerpos de la diáspora. (Documental *Kutral II*).

Tensionando el tema de la identidad desde una perspectiva del género y la memoria, en 2019 se realizó la exposición *Historias feministas: artistas depois de 2000*,¹²⁹ en el Museo de Arte de

¹²⁷ Facilitado por la artista en formato .pdf, sin datos de edición. En adelante, «portafolio».

¹²⁸ Ver «Cerro Santa Lucía de Santiago». [En línea]. Disponible en: <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/cerro-santa-lucia-santiago#:~:text=Los%20mapuches%20lo%20llamaban%20Huel%C3%A9n,significa%20melancol%C3%ADa%20tristeza%20o%20dolor>. Este oxímoron ejemplifica y resume de manera radical la invisibilización de la historia mapuche en el constructo de la nación chilena; mientras el hoy llamado cerro Santa Lucía se yergue como monolito natural de la fundación de Santiago, la toponimia en mapudungun explicitaría el trauma. Ejemplos como este abundan en la Historia de Chile que refiere las victorias guerreras mapuche como desastres y sus derrotas, como victorias.

¹²⁹ En esta exposición se presentaron las artistas Aline Motta, Rosa Luz, Serigrafistas Queer, Tabita Rezaire y Virginia de Medeiros, Ellen Lesperance, Carolina Caycedo, Kaj Osteroth & Lydia Hamann. [En línea]. Disponible en: <https://artishockrevista.com/2019/11/14/historias-mujeres-feministas-masp/>.

Sao Paulo (MASP), Brasil, bajo la curaduría de Isabella Rjeille. Centrada en una mirada histórica del feminismo, desde la oleada de 1960-70 hasta hoy, relevó un enfoque desde la herencia colonial donde el orden racista y la identidad de género comportan un ámbito común arraigado en la subalternización de ciertos colectivos. En la ocasión, se extendió una invitación al artista mapuche Sebastián Calfuqueo donde, en sus palabras, no presentó «una obra puramente mapuche» sino una colaboración con la curadora Mariairis Flores que indaga en «el modo en que históricamente el cuerpo femenino ha sido permeado por una imagen colonial euroblanca».¹³⁰

Es interesante el contrapunto que genera la presencia de Calfuqueo en una exposición dedicada al feminismo y en la que, fuera de su presencia, solo se convocaron artistas mujeres. Si bien, la obra referida (ver imagen 8),¹³¹ precisamente, transforma al artista en un sujeto feminizado, no deja de ser relevante el reconocimiento que puede hacerse, desde el exterior, de este artista con una presencia masculina, más allá de la forma de su propuesta y el gesto. La elección curatorial resulta ilustrativa y hasta casi pedagógica en relación a las teorías de género para el público general y, sí o sí, resulta un contrapunto a ciertas posturas feministas más conservadoras que ven amenazado su discurso, por ejemplo, con la presencia trans.

La obra colaborativa *A imagen y semejanza* constituye, según Calfuqueo:

una reinterpretación del cuerpo femenino, a partir de dos fotografías, la primera corresponde a una indígena Yagana (1882-1883) y la segunda a una postal erótica de una mujer blanca europea (circa 1880), ambas comparten la misma pose apelando conjuntamente a las representaciones de la feminidad y el deseo. La reinterpretación es encarnada por el cuerpo del artista, quien posa feminizado en un retrato a escala y constituye, a imagen y semejanza, una tercera ‘mujer’. La instalación se despliega con la fotografía de mayor tamaño en la que vemos al artista y las dos fotografías en miniatura puestas en las pinzas metálicas de una lupa de estudio. Este elemento busca reforzar la mirada que recae sobre estos cuerpos, acentuando una mirada científicista y fetichista. La obra busca relacionar la construcción del deseo por el cuerpo femenino con el pudor impuesto sobre el mismo desde la colonialidad del género (Dossier).¹³²

Esta obra se presentó también en la exposición *Relatos encarnados*, que se realizó en 2019 en la galería Il Posto de Santiago de Chile, a cargo de la curadora Sophie Halart. Haciendo eco del rol de la antropología y el relato en la concepción de la identidad colectiva como

¹³⁰ Ver p. 53.

¹³¹ Revisar Anexo 1.

¹³² Dossier descargable desde la página web del artista, sin datos de edición. En adelante, «dossier».

proceso de construcción, Halart propuso una articulación crítica entre «las primeras historias hasta la construcción de una historia oficial» (Halart 2020).¹³³

El acento de la propuesta, recayó en la premisa de que «se tiende, sin embargo, a perder el aspecto encarnado de esos relatos» conjuntamente a su corporalidad y subjetividad originales, dinámicas, que se reinterpretan y reconfiguran constantemente. *A imagen y semejanza*, además de la cita explícita a la narrativa cristiana y su discurso declarativo sobre la creación humana *ex-nihilo*, unívoca y normativa, engarza su discurso en los marcos de la pervivencia colonial en tanto alusión a la religiosidad foránea impuesta en el proceso de conquista.

Además, fuera de lo evidente del contrapunto entre la figura indígena feminizada y la mujer occidental, el juego de perspectiva otorgado por la micro-lupa da cuenta de una noción de escrutamiento científico en los marcos del así denominado «descubrimiento» de América así como de su «redescubrimiento» desde la ciencia en los siglos siguientes.

A partir de este contrapunto, podría inferirse que la obra propone una paráfrasis de la consabida «construcción de realidad» realizada por expedicionarios que, en una suerte de «neodescubrimiento» durante el siglo xix, en ocasiones, importaron de regreso a Europa una visión arcaizante e inmovilista de los pueblos indígenas americanos.

Lo anterior se autoriza por la indeterminación temporal que –fuera de su discurso– expone la obra y donde, si bien las mujeres occidental y yagana son ubicables en el siglo xix, la figura indígena desnuda, encarnada por Calfuqueo, podría serlo tanto en el momento de la Conquista española (s. xvi) como también a fines del s. xix en el contexto, por ejemplo, de los Jardines de Aclimatación (París), o bien señalar un tiempo detenido bajo el concepto del «retorno» (Eliade 2001) o lo eternamente «originario».

Por otro lado, en 2019, la exposición *Remembering What Is: Chile's Recent History in Film and Art*, realizada en Lund's Konsthall, Suecia, bajo la curaduría de Hans Carlsson, elaboró un relato sobre la continuidad política del Chile de la década de 1970 hasta la actualidad, cuestionando el fin oficial de la estructura autocrática, en un discurso que recuerda la propuesta de la exposición *Constitución 1989* (Leipzig, 2017). El ejercicio curatorial de *Remembering what is...* puso en diálogo producciones filmicas de la época («Nuevo cine chileno») con artistas contemporáneos, ofreciendo una mirada sobre el golpe de Estado en Chile (1973) sin limitar sus posibilidades de reflexión al contexto nacional de modo aislado.

Resulta llamativa en su discurso la inclusión explícita de la causa mapuche en disputa con el Estado chileno y las empresas transnacionales como una de las «luchas por justicia».

¹³³ Statement oficial de la exposición. [En línea] Disponible en: Galería Il Posto <https://www.ilposto.cl/texto-de-sala-relatos-encarnados> [Consultado el 20 de diciembre de 2020].

Según el statement de la exposición, se buscó articular «los traumas del pasado [...] con temas de actualidad como los movimientos estudiantiles en todo el mundo en la década de 2010, la presencia continua del fascismo en la sociedad chilena y en América Latina en general, el cambio urbano en Santiago y los derechos de la población mapuche».¹³⁴ En este sentido, cabe destacar cómo esta curaduría, desde un contexto exógeno, promueve una restitución o una suerte de compensación de la presencia mapuche en el entramado discursivo del Chile actual, resonando con fuerza el título de la exposición que busca recordar «qué es» este país.

El mismo año, los curadores Hans Ulrich Obrist, Asad Raza, Gabriela Rangel y Rina Carvajal realizaron la exposición *Where the oceans meet*¹³⁵ en el Museum of Art and Design (MOAD), Miami, Estados Unidos, que centró su discurso en torno a una pregunta sobre las influencias teóricas de Lydia Cabrera y Édouard Glissant en el arte contemporáneo y la práctica curatorial.¹³⁶ Desde este posicionamiento, las preguntas en torno a lo fronterizo y colonial no se hacen esperar. A partir de algunas interrogantes centrales –«¿Cómo nos ayudan las nociones que exploran los dos escritores caribeños (como la globalidad, la criollización y la cosmología) a dar sentido a las narrativas históricas y a nuestro momento contemporáneo? ¿Qué significa pensar, vivir y actuar donde se encuentran los océanos?»–¹³⁷ se propuso investigar el rol de «las fronteras porosas y cambiantes –geográficas, culturales, sociales, raciales, étnicas y lingüísticas–»¹³⁸ en la conformación de las identidades híbridas. La presencia de Sebastián Calfuqueo en la muestra resulta sintomática del actual proceso de globalización en que incursiona el arte mapuche contemporáneo.

Un interesante correlato discursivo y práctico respecto a las identidades híbridas y la estructura *glocal* es aportado por el artista lautarino Norton Maza en su diaporama *El pueblo*

¹³⁴ «With current issues such as student movements across the world in the 2010s, the continued presence of fascism in Chilean society and in Latin America at large, urban change in Santiago and the rights of the Mapuche population». En <https://www.e-flux.com/announcements/245106/remembering-what-is-chile-s-recent-history-in-film-and-art/>. En la ocasión, expusieron Constanza Alarcón Tennen, Amalia Álvarez, Cecilia Barriga, Sebastián Calfuqueo, Cristóbal Cea, Claudia Del Fierro, Giorgio Giusti, Patricio Guzmán, Voluspa Jarpa, Miguel Littín, Marilu Mallet, Leonardo Portus, Enrique Ramírez, Raúl Ruiz, Claudio Sapiaín, Ivo Vidal.

¹³⁵ 05 de abril al 29 de septiembre de 2019. Se presentaron un total de 40 artistas y colectivos de distintas procedencias.

¹³⁶ [En línea]. Disponible en: <http://www.mdcmoad.org/explore/Event.aspx?EventID=96068>.

¹³⁷ «how do notions the two Caribbean writers explore (such as globality, creolization, and cosmology) help us make sense of historic narratives and our contemporary moment? What does it mean to think, live, and act *where the oceans meet*?». [En línea]. Disponible en: <http://www.mdcmoad.org/explore/Event.aspx?EventID=96068>.

¹³⁸ [En línea]. Disponible en: <https://news.mdc.edu/where-the-oceans-meet-at-moad-named-among-top-20-exhibitions/>.

de los pensamientos. Esta obra no forma parte de la exposición referida por lo que se analizará por separado en el capítulo de Prevalencias temáticas¹³⁹.

Siempre en la línea de la hibridez pero con otro sesgo y continuando lo que –a corto plazo– parece haber sido un año brillante para la presencia internacional del arte contemporáneo mapuche en un contexto de pujanza de los discursos y prácticas vinculadas a la etnicidad, la exposición *Power in resistance* (2019),¹⁴⁰ llevada a cabo en la Sur Gallery, de Toronto, Canadá, bajo la curaduría de Tamara Toledo, retoma de modo explícito la reivindicación anticolonial y, lúcidamente, no deja de mencionar el problema «trans-identitario» a la vez que, en su enunciado, reivindica la territorialidad actual de los mapuche sobre el *Wallmapu* a partir de:

Las voces de resistencia y resiliencia que florecen en las Américas como respuesta a los siglos de racismo, pobreza y exclusión social y económica generalizada de los pueblos indígenas en la región. Desde el hemisferio sur **del** Mapuche hasta [...] el norte, los artistas de ‘Poder en la resistencia’ abordan el impacto de la colonización, incluida la esterilización forzada, el riesgo de extinción del idioma, las escuelas residenciales, la vergüenza de las identidades *queer* y la violencia. Contrarrestando tales intentos de borrado cultural, estos artistas continúan un camino de verdad, reconocimiento, poder y transformación.¹⁴¹

Knowledge of Wounds, realizada en 2020 en el Performance Space de New York, Estados Unidos, bajo la curaduría de S. J. Norman y Joseph M. Pierce, y que se insertó en un ciclo anual de lecturas, reuniones, debates y actuaciones dirigidas por indígenas, propuso un discurso curatorial que partió de la comprensión de la herida física como un umbral, a partir de su rol en prácticas ritualísticas o iniciáticas al conocimiento en comunidades indígenas:

En muchas culturas nativas los espacios de los umbrales se consideran sagrados y quienes los habitan son honrados como curanderos. Los oradores y artistas invitados por Norman (Koori, ascendencia Wiradjuri) y Pierce (Cherokee Nation) para dirigir esta reunión de dos días están interesados en iluminar los conocimientos que se mantienen dentro de los cuerpos y comunidades que han sido moldeados por el trauma del desplazamiento, considerando especialmente las formas en que los nativos y los pueblos de la diáspora encarnan las tensiones y los dones de la liminalidad. Este encuentro busca examinar la naturaleza de las fronteras como

¹³⁹ Ver pp. 79-81.

¹⁴⁰ Desde el 02 de mayo de 2019 al 29 de junio del mismo año. Participaron Iván Argote, Marilyn Elany Borror Bor y Sebastián Calfuqueo.

¹⁴¹ Destacado propio. [En línea]. Disponible en: <https://www.arteinformado.com/agenda/f/power-in-resistance-174365>.

estructuras políticas, somáticas y psíquicas, y elevar los conocimientos de quienes buscan (o se ven obligados a) cruzarlas. En un momento en que la imposición agravada de las fronteras nacionales está produciendo consecuencias violentas en todo el mundo, ¿cómo podríamos considerar estas preguntas dentro de la historia más amplia y continua del colonialismo?¹⁴²

Esta vez, Sebastián Calfuqueo presentó una obra que llama la atención incluso de quienes puedan considerar que poseen una mayor cercanía y conocimiento sobre la epistemología mapuche y sus reformulaciones. La obra *Bodies in resistance* (2020):

recopila, desde relatos coloniales, diversas formas de denominar la ‘sodomía’ en el mapudungun, lengua del pueblo Mapuche. En la puesta en escena de la performance, el artista trabaja la relación de la colonización y la evangelización como prácticas de normalización y exterminio a las identidades no heterosexuales presentes antes del proceso colonial europeo. La obra trabaja con el cuerpo, la resistencia, el color azul, el sonido y la relación del pelo con la cosmovisión mapuche, tensando imaginarios coloniales del género construidos por occidente.

Formalmente la obra presenta algunos elementos centrales que pueden ser traducidos mediante una decodificación cultural. La *guñelve*, por ejemplo, es un elemento iconográfico central en la cultura mapuche donde, además de representar al lucero del amanecer (Venus), se asocia a la idea de resistencia (dossier). Esta lectura, tal vez, surja de su vinculación con la «bandera de Lautaro»¹⁴³ y, a su vez, refiere un enlace trascendental en el contexto de una

¹⁴² «In many Native cultures, threshold spaces are regarded as sacred, and those who dwell there are honored as healers. The speakers and artists invited by Norman (Koori, Wiradjuri descent) and Pierce (Cherokee Nation) to lead this two day gathering are interested in illuminating the knowledges held within bodies and communities that have been shaped by displacement trauma, and considering especially the ways Native and diasporic peoples embody the tensions and gifts of liminality. This gathering seeks to examine the nature of borders as political, somatic and psychic structures, and elevate the knowledges of those who seek (or are compelled) to cross them. At a time when the aggravated imposition of national borders is producing violent consequences all over the world, how might we consider these questions within the broader, ongoing history of settler colonialism?». [En línea]. Disponible en: <https://performancespacenewyork.org/shows/knowledge-of-wounds/>. La exposición y reunió a los artistas Amaru Márquez Ambía, Tohil Fidel Brito Bernal, Sebastián Calfuqueo, Donna Couteau, Joe Cross, Demian DinéYazhi’, devynn emory, Maria Regina Firmino-Castillo, Quentin Glabus, Elisa Harkins, Joan Henry, Kevin Holden, Emily Johnson, Holly Nordlum, Laura Ortman, Joshua.P, entre otros.

¹⁴³ Hasta el día de hoy el pueblo mapuche tiene múltiples banderas; básicamente cada unidad territorial tiene la propia. Sin embargo, antes de la creación de la *Wenufoye* (1992), la bandera de Lautaro cumplía su rol unificador, al menos de cara al espacio chileno. Lautaro o Leftraru fue un importante estratega mapuche que, mediante la inclusión del caballo europeo en la táctica de combate mapuche, lideró las luchas contra las huestes españolas. Fue profusamente retratado en el arte pictórico y escultórico y en la literatura: Pedro Subercaseaux (1880-1956) lo inmortalizó en su pintura «El joven Lautaro» (s/f), donde se le caracterizó empuñando el asta de la bandera azul conocida por su nombre.

cultura cuya presencia terrenal está signada por una cuatridimensionalidad que considera, además del mundo habitado por los humanos (*Nag Mapu*), otras tres dimensiones donde habitan los antepasados, los espíritus negativos y las entidades divinas (Ñanculef 2018, 48-60).

El color azul, masivamente utilizado en la performance, también posee esta significación cósmica; según Juan Ñanculef, los mapuche se pintaban la cara azul en el *Nguillatun*, la principal ceremonia de su cultura (Ñanculef 2016, 88) y, por otro lado, indica el sur geográfico (García, Carrasco y Contreras, 2005, 140), lugar de su establecimiento. Por otro lado, el cabello en la cultura mapuche indica una extensión de la energía y los pensamientos, razón por la que, tradicionalmente, tanto hombres como mujeres lo dejaban crecer.

Resulta interesante cómo estas citas epistémicas, acaso crípticas, signadas por una codificación cultural específica, se entrelazan en esta obra con un corpus discursivo netamente contemporáneo que se enfoca en situar el género heteronormado como deriva y pervivencia colonial. Además, en este ejercicio de visibilidad epistémica explícita, Calfuqueo instala una crítica sobre las posturas identitarias fijas que dominan, también, entre algunos sectores mapuche más conservadores, tanto respecto de una supuesta tradición cultural bajo la «ilusión de la heteronormatividad en las culturas indígenas» (dossier) como debido a procesos de transculturación religiosa: marcándose él mismo bajo el signo de la «mapuchidad», se desenvuelve como performer semidesnudo, calzando stiletos.

Sobre la articulación de la teoría de género y la epistemología mapuche, revisar la obra *You will never be a weye* del mismo autor.¹⁴⁴



“He says he is curating a biennial and wants to know if anyone here does video.”

145

¹⁴⁴ Ver *You will never be a weye*, p. 60.

¹⁴⁵ Artoon por Pablo Helguera. En: Paco Barragán (2020) *From Roman Feria to Global Art Fair, From Olympia Festival to Neo-Liberal Biennial: On the ‘Biennialization’ of Art Fairs*

2.1. Bienales internacionales donde se ha expuesto arte mapuche contemporáneo

El año 2016 se realizó la *IX Bienal Internacional de Arte, SIART*, en La Paz, Bolivia¹⁴⁶ que, bajo el nombre de «Ver con los Oídos: Poéticas de las temporalidades», congregó a cientos de artistas buscando «promover los procesos artísticos actuales que se desarrollan en el mundo [...] en un escenario pluricultural, de integración, diálogos e interculturalidad»¹⁴⁷ y pretendió «volver la mirada hacia el interior y redefinirnos a partir de las características particulares del entramado cultural de pertenencia»,¹⁴⁸ según explica su curador, Joaquín Sánchez.

La bienal buscó posicionar discursos en torno a las autorrepresentaciones de los pueblos originarios de Sudamérica, lo que queda establecido en la diversidad de obras que apuntan en esa dirección. Sin embargo, haciendo eco de una tendencia creciente hacia la consideración globalizante de las epistemologías indígenas, el carácter internacional de la exposición permitió, por ejemplo, la presencia de la artista sueca Liselotte Wajste, quien presentó una obra fotográfica de tintes etnográficos sobre un grupo de indígenas de Suecia.

A su vez, la propuesta curatorial presentó un discurso interseccionalista en relación a las luchas locales, en específico respecto a la colonialidad del saber y, dentro de ella, de la sexualidad y el género, hoy en día muy presente en la articulación teórico-práctica del arte contemporáneo vinculado a las epistemes indígenas.

En el espacio de los discursos curatoriales y su articulación y repercusión con la institucionalidad, fuera del ámbito netamente expositivo, es interesante el análisis que realiza Mariagrazia Muscatello sobre el nombre de la bienal en contrapunto con su discurso curatorial. Más allá de la sinestesia que informa el título y que refieren como «oximorónica», profundiza en los alcances y límites socio-políticos de un proyecto constitucional pluriétnico en términos de su correlato artístico. La cita a continuación merece detenimiento en tanto el

and the 'Fairization' of Biennials (p. 109). «Él dice que está curando una Bienal y quiere saber si alguno hace video».

¹⁴⁶ La bienal se prolongó desde el 11 de octubre al 11 de noviembre de 2016.

¹⁴⁷ [En línea]. Disponible en: <https://www.arteinformado.com/agenda/f/ix-bienal-internacional-de-arte-siart-2016-121986> [Consultado el 1 de junio de 2020].

¹⁴⁸ *Artista visual expone en Bienal de Arte de La Paz, Bolivia, SIART, 2016*. En línea. Disponible en: <https://www.umce.cl/index.php/noticias-fac-artes/noticias-dpto-artes/item/1665-javier-rodriguez-bienal> [Consultado el 1 de junio de 2020].

¹⁴⁹ *IX Bienal SIART: El quiebre ineludible de las identidades*. [En línea]. Disponible en: <https://artishockrevista.com/2016/11/09/ix-bienal-siart-quiebre-ineludible-la-identidades/> [Consultado el 1 de junio de 2020].

caso boliviano, durante los gobiernos de Evo Morales, constituye un antecedente concreto de un intento político-legal de reconocimiento de los pueblos originarios en la región.

Según señala el statement oficial de la instancia, el objetivo de la muestra se dirigía a «Sacar a Bolivia de la periferia del cosmos del arte contemporáneo [...], generando códigos propios nutridos de sus raíces, su historia y su realidad social». Sobre esto, la crítica de arte señala que:

Más allá de querer discutir la definición de conceptos como centros y periferias, la experiencia de esta bienal se puede resumir en un desafío comunicacional que rompe radicalmente con el imaginario colectivo local, una supuesta identidad artística y social elaborada bajo las normas del indigenismo conservador y pacificador de Evo Morales. El mismo título, *Ver con los Oídos*, expresa claramente esta postura que quiere investigar diferentes relaciones artísticas y conceptuales al límite de la posibilidad de diálogo entre ellas, en un contexto que políticamente se rige sobre una defensa de la identidad étnica, cultural, política y territorial desde el pensamiento de una izquierda maximalista. La caracterización fuertemente política del imaginario artístico boliviano y su abierta contradicción sobre lo que es en definitiva esta identidad, es el punto más interesante de la bienal. Pese a que se construye bajo el mandamiento de la defensa del Estado pluriétnico, sus representaciones indígenas y la voluntad de un alcance comunicativo que logre reafirmar estos valores a nivel internacional, la exposición desafía constantemente esta noción, yuxtaponiendo trabajos artísticos que evidencian una fuerte disgregación interna bajo el umbral de una unidad transversal (2016).

Al año siguiente, en mayo de 2017, la 57° *Bienal de Venecia* tuvo entre sus exponentes al artista chileno Bernardo Oyarzún, con su obra *Werken*,¹⁵⁰ curada por Ticio Escobar para el Pabellón de Chile. En palabras del artista, la obra:

Se trató de 1.300 máscaras (*kollong*, en mapudungun) **talladas por [40] artesanos mapuches**¹⁵¹ que se combinaban con 6.907 apellidos originarios que corrían por una larga cinta de letreros *led*. Fue una oportunidad única para el pueblo mapuche en una vitrina mundial. *Werkén* fue el momento de esplendor de un trabajo muy intuitivo sobre mi origen mapuche que empecé a fines de los 90. Está relacionado con el tema de la ritualidad porque el kollón es un puente entre

¹⁵⁰ Traducible como mensajero, portavoz. Para revisar el concepto en profundidad, ver Glosario, p. 145.

¹⁵¹ Destacado propio.

el mundo real y el mundo espiritual. El kollón es la protección del machi.¹⁵² Y esa conexión espiritual en mi trabajo ahora se ha intensificado.¹⁵³

Recientemente Ticio Escobar refirió el arte «indígena o desarrollado por personas que pertenecen a los pueblos originarios» como beneficioso para «avivar un poco el cansancio del arte contemporáneo eurooccidental», destacando que:

Hay incluso artistas indígenas inscritos en los circuitos mainstream, cosa que me parece magnífica, en cuanto obviamente esos artistas están de acuerdo con ellos y llevan no sólo la voz de su pueblo, sino que también sensibilidades diferentes que oxigenan los espacios a lo mejor demasiado cerrados de las culturas occidentales.

Más allá de su personal valoración, importa la visión panorámica que, desde fuera, ejecuta sobre el arte contemporáneo mapuche. Al respecto señaló que «muchos artistas mapuche o indígenas en general están incursionando, no solamente en circuitos del arte, sino en la tecnología eurooccidental a través fundamentalmente del video, la fotografía o las instalaciones». A lo anterior –luego de explayarse sobre el arte «original» mapuche–, añade una apreciación interesante:

otros son los artistas que están cargados de energía, de pila mapuche, pero se inscriben en circuitos internacionales y trabajan arte contemporáneo vinculado con el arte ilustrado, vanguardista, contemporáneo vamos a decir porque **todo**¹⁵⁴ el arte indígena que se está haciendo hoy también es contemporáneo (2020).

La *XII Bienal del Mercosur*,¹⁵⁵ a cura de Andrea Giunta y que, a causa de la pandemia, se reestructuró en formato web, elaboró su propuesta en torno al «pensar las imágenes como una *teoría de los afectos*, en donde memoria y presente construyen un posible pensamiento

¹⁵² Líder espiritual mapuche.

¹⁵³ «El arte mapuche contemporáneo y la obstinada defensa de sus orígenes», por Denisse Espinoza A. 14 de febrero de 2019. Sección Arte, Diario La Tercera.

¹⁵⁴ Destacado propio.

¹⁵⁵ Participaron Natalia Iguñiz, Alejandra Dorado, Cecilia Vicuña, Paz Errázuriz, Janet Toro, Eugenia Vargas, Janaina Barros, Jessica Kairé, Cristina Schiavi, Lida Lisboa, Lucía Laguna, Musa Michelle Matiuzzi, Maruch Santiz Gómez, Graciela Astorga, Rosana Paulino, Liuska Astete Salazar, Chiachio & Giannone, Joiri Minaya, Élle de Bernardini, Lungiswa Gqunta, Juliana Vidal, Mirella María, Juliana Góngora, o Jota Mombaça, Judy Chicago, Guerrilla Girls, Monica Mayer, Esther Ferrer, Geta Bratescu, y las artistas fallecidas: Grete Stern y Claudia Paim.

estético de actualidad».¹⁵⁶ Los espacios discursivos ofrecidos apuntaron a una desestructuración del canon del arte latinoamericano desde su codificación europeo occidental. Según señala su curadora: «el canon del arte, y del arte latinoamericano, es predominantemente blanco, patriarcal o machista, y clasista. En las selecciones que hicimos propusimos dar vuelta ese canon» (Giunta en Dalesson 2020).

Coherentemente a este planteamiento, se sumó una línea específica hacia el arte generado por artistas que trabajan a partir de códigos de referencia locales y, en este caso, de referencia estética tradicional mapuche, como es el caso de Nury González. En la ocasión, la artista presentó un trabajo sobre antiguos ponchos mapuche donde «cose las heridas que el tiempo deja en esos ponchos, [como] una metáfora de las heridas sociales y colectivas de la dictadura, reactivadas con la insurrección que comenzó en octubre de 2019 y que dejó en suspenso la pandemia». Su obra se complementó con las arpilleras cedidas por el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile, según una propuesta curatorial que retomó, renovada, la antigua metáfora de lo textil como «trama, puntada, sutura, costura».¹⁵⁷ Cabe destacar que las arpilleras son una expresión de arte popular consistente en el bordado con tela sobre una trama de género vegetal, cuyas figuras forman una narración sobre algún tema específico y que fueron profusamente elaboradas por grupos de mujeres, a modo de denuncia y contra-memoria, durante la dictadura militar.

La muestra incluyó, además, un trabajo del fallecido Pedro Lemebel, ex *Yeguas del Apocalipsis*, que «con sus performances horadó los territorios patriarcales de la izquierda, se subió a sus tacos y leyó, invocando a Pasolini, para presentarse desde esa altura, desde un maquillaje que interfiere los símbolos, la hoz y el martillo, en el lenguaje de los brillos y la red de los encajes». Como se señaló y puede apreciarse, la muestra incluye como eje articulador de su narrativa, un posicionamiento feminista que hace eco del discurso global que intersecciona temáticas de género con todo tipo de memorias subalternas.

Colindante a lo que Anna Maria Guasch señala como una tendencia de las instituciones y la Academia a ser más «indígena-puristas» (Guasch 2016, 125) que los propios indígenas o artistas que trabajan discursos sobre lo identitario, en el capítulo a continuación se revisarán algunas problemáticas y contrastes principales entre las representaciones provenientes del ámbito institucional y el trabajo de artistas mapuche.

¹⁵⁶ [En línea]. Disponible en: <https://artishockrevista.com/2020/05/22/andrea-giunta-entrevista-12-bienal-mercosur/>.

¹⁵⁷ El trabajo de bordado y narrativa sobre arpillera tomó un rol especialmente político como actividad colectiva de denuncia y resistencia durante los años de la dictadura en Chile (1973-1989).

III. Del significado al significante: traducciones múltiples y contradictorias en el seno de la institucionalidad

Magdalena Gil establece en su artículo «Exhibiting the Nation...» (2016, 84)¹⁵⁸ una articulación clave para comprender el proceso mediante el cual el arte indígena ha podido devenir como tal, desligándose de su otrora sinonimia incuestionada con las prácticas artesanales o las –clásicamente– denominadas «artes menores»:¹⁵⁹

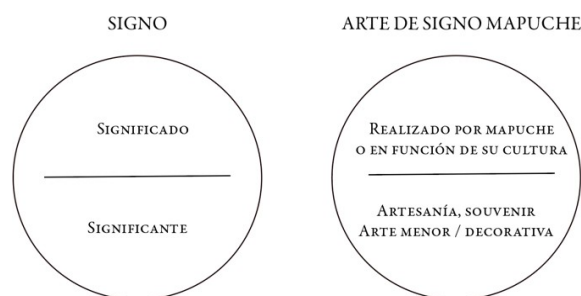
También está claro que los diferentes grupos e individuos tienen distintos niveles de influencia para decidir qué constituye la comunidad nacional o sus tradiciones (Truillot 1995). Esto permite privilegiar y suprimir diferentes grupos dentro del espacio del museo (McLean 2007). Y es debido a la invisibilidad de estas fuerzas epistemológicas que ellos son tan poderosos (Gil 2016, 84).¹⁶⁰

La autora ejecuta un ejercicio analítico en que pone de relieve las persistencias coloniales a nivel institucional y, directamente vinculado a estas, la función doblemente representacional de los museos en tanto: «finalmente, las funciones del museo como contexto descontextualizador; ubicar algo en un museo cambia su propia naturaleza. En el museo, el objeto se convierte en concepto, una representación de algo que ya no está más» (Gil 2016, 84). Si entroncamos esta problemática con los términos tratados hasta aquí, el problema de la representación en el espacio institucional, sancionador y taxonómico por antonomasia, puede considerarse que parte desde la denominación en tanto los significados se trocan y tuercen en distintos y, muchas veces, desajustados significantes. De este modo, según la teoría base del signo lingüístico, el arte de *signo* mapuche cuyo significado general siempre remitirá a la creación de artistas mapuche o aquella que refiera su universo cosmovisional de modo ajustado, ha tenido diferentes significantes en su denominación, algunas veces desdeñosos:

¹⁵⁸ Ver p. 32 y ss.

¹⁵⁹ Violeta Parra fue la primera mujer latinoamericana en exponer en el Museo del Louvre (1965); lo hizo tras apersonarse directamente en la Institución y entrevistarse con el encargado para mostrarle su trabajo de bordado en arpilleras. Las arpilleras fueron expuestas en el pabellón de «Artes decorativas».

¹⁶⁰ «It is also clear that different groups and individuals have varying levels of influence in deciding what constitutes the national community or its traditions (Truillot, 1995). This allows for the privileging and suppression of different groups inside the space of the museum (McLean, 2007). And it is because of the invisibility of these epistemological forces that they are so powerful».



Estos desajustes, nunca inocuos, a la vez reflejan y regeneran el aparataje neocolonial, recordando de cerca las persistencias discursivas y sociológicas respecto de lo que Quijano nombró como «colonialidad del saber» y «del poder» (2014), donde la primera es requisito de la segunda.

Respecto de esta idea, De Souza aporta una precisión interesante al señalar que el poder deja de ser una entidad abstracta cuando podemos trazarlo hasta su «punto de llegada» (2018, 112). Esto, en términos prácticos, puede traducirse en una manifestación clara, si es que no la más, del rol sancionador ejercido por las instituciones y engarza con la propuesta de Natasha Lushetich sobre «el arte como epistemología»¹⁶¹ o bien «siguiendo las definiciones de los teóricos Pierre Nora y Andreas Huyssen, de las obras de arte [como] ‘lugares de memoria’» (Guasch 2009, 17). Todo lo cual remite al colonialismo del saber/poder ejecutado en los circuitos artísticos y su influjo tanto en el discurrir del arte, como del mercado asociado y el espacio expositivo, lugar insigne del acontecer, la «difusión», «acrisolamiento» y «gestación» del arte contemporáneo (Guasch 2009, 15).

Con anterioridad, se analizaron algunos procesos mediante los cuales el arte mapuche se abrió espacio en el circuito artístico, básicamente, a través de los cambios en la discursividad institucional, de la que hizo eco y a la que forzó a mutar. Se vio también cómo este proceso, antes de decantar en exposiciones protagonizadas por artistas mapuche, estuvo signado por la representación *sobre* lo mapuche, por terceros. Así también, se indagó en torno a su autorreflexividad y el hecho de que fuese incluido en el circuito artístico «siempre y cuando» resultara «visiblemente epistémico».

Todas estas expresiones tienen por mínimo común múltiplo una codificación visual étnica explícita, acorde a un persistente esquema de tributaciones «extra-artísticas», institucionales. Como se vio en el Estado del Arte, se trata de una formulación más o menos estandarizada en torno a tópicos idealizados: el mapuche en tanto héroe guerrero, ensalzado por los discursos de la república en ciernes (s. xix); su invisibilización en categorías locales, pero exógenas a su raíz identitaria, como su inclusión dentro de un campesinado

¹⁶¹ Ver p. 42

homogenizante o su filiación atávico-imperecedera y naturalista, llegando al grotesco de considerársele parte del paisaje, tanto discursiva como representacionalmente.

Pues bien, haciendo un contrapunto que amplía lo que Ticio Escobar señala como que «por lo general no suele ser un arte que explore muchos aspectos del sujeto individual mismo, sino que suele tener referencias colectivas o alcances históricos o sentidos políticos» (2020), Sebastián Calfuqueo en su obra *You will never be a weye*¹⁶² realiza, precisamente, un ejercicio de ficción autobiográfica. Los *weye* eran, previo al proceso de Conquista, «sujetos que no se adecuaban al binarismo de género: podían transitar entre lo femenino y lo masculino, lo político (ligado a los hombres) y lo espiritual (en manos de las mujeres)» (dossier). El cronista español Francisco Núñez de Pineda y Bascañán los describió en su libro *Cautiverio feliz* (1673, 66) como «parecidos a Lucifer», con un desprecio que ronda el espanto.

Calfuqueo acompaña su performance con el siguiente relato, en voz propia:

Mi abuela decía: en la cultura mapuche no hay maricones, cuando un sobrino travesti quiso conocerla, y no se imaginaba que tendría unos nietos maricones en su familia patriarcal. Así también algunos mapuches contemporáneos dicen que, en la historia de la nación [mapuche] no existía la homosexualidad [...] Nos olvidamos y se le olvidó a la historia, a mi abuela, y a la sociedad entera, que en sus tierras y en su cultura, nos revolcamos los maricones mapuche, esos que nadie quiere. Yo nunca seré un weye, pero hubiera querido serlo.¹⁶³

Otra obra que da cuenta del fenómeno de desajuste en el ejercicio representacional, no tanto respecto de la realidad de la que pretende dar cuenta (un enfoque de este tipo abriría todo un abanico de posibilidades que no constituyen el foco de esta tesis) sino en tanto lejanía a las representaciones autonómicas –que se autonombran–, es la obra *Gato por liebre* (2016) (ver imagen 9)¹⁶⁴ de Sebastián Calfuqueo. La obra referida enfoca su concepto, precisamente, en la disputa por la representación, ofreciendo lo que podría considerarse una doble traducción intercultural y visual mediada por, al menos, dos autores. El insumo base a partir del que Calfuqueo discurre y ensaya formatos es la escultura *El Caupolicán* del artista chileno Nicanor Plaza¹⁶⁵ (1844-1918) el que, a su vez, se habría inspirado tanto en la descripción del toqui mapuche que el escritor español, Alonso de Ercilla, hizo en «La Araucana» como, tal

¹⁶² Ver transcripción de la voz en off que acompaña la performance en el Anexo 3, p. 142.

¹⁶³ Texto transcrito a partir del audio del video de la performance. [En línea] Disponible en: <https://www.eldesconcierto.cl/nacional/2017/04/02/sebastian-calfuqueo-artista-visual-la-u-de-chile-es-un-espacio-patriarcal-y-colonialista.html> [Revisado el 14 de diciembre de 2020]. Para revisar la transcripción completa, revisar Anexo.

¹⁶⁴ Revisar Anexo 1.

¹⁶⁵ Ver p. 39.

vez, en una ilustración de la novela *The last of the mohicans* (James Fenimore Cooper, 1757). Esta situación se habría dado ante la falta de referentes mapuche (fenotípicos, de indumentaria, etc.) con que contaba el chileno descendiente de españoles afincado, en ese entonces, en París. Sobre la identidad de la escultura, por lo tanto, pesa una polémica que ronda el fraude y la mitología.¹⁶⁶

Calfuqueo ensaya sobre la pieza original, velada, por desconocimiento o adrede —no se sabe— por un blanqueamiento explícito; pertenece a un tipo de esculturas de estilo neoclásico que, comunes entre los escultores criollos que estudiaban modelos europeos y de los que Plaza fue pionero en Chile,¹⁶⁷ remiten a un imaginario mapuche pero blanqueadas, mediadas, filtradas e higienizadas por la colonialidad. En específico, la escultura presenta proporciones fenotípicas del canon clásico, siguiendo el modelo helénico del *Gladiador Borghese* (Agasio de Éfeso, s. I a.C.) y del *David* de Bernini (1623–1624),¹⁶⁸ alejados, en principio, de la más típica complejión y fisonomía mapuche. Además, viste indumentaria, aros y tocado de plumas y, a los pies de la figura, se encuentra un carcaj de flechas, que más bien podrían pertenecer a nativos del actual territorio de Estados Unidos y Canadá, como los Sioux o Red Skin.

A nivel de fuentes escritas, lo único cierto es que la escultura se presentó en el salón de yeso de París el año 1868 como «Caupolicán, líder araucano que repelió a los españoles en varias reuniones (1530-1570) [sic]»,¹⁶⁹ sin embargo, diversos estudiosos de la polémica, desde

¹⁶⁶ Según establece León Salvatierra en su tesis doctoral, en el primer capítulo *Escultura en el modernismo, Rubén Darío y Nicanor Plaza: dualidad y des-articulación de 'Caupolicán' en el imaginario de la nación*: «En la segunda edición de *Azul* (1890), Darío añade su soneto 'Caupolicán', así como 34 notas de autor. En la nota XVIII, hace referencia a la controversia en torno a la estatua que esculpió Plaza. En ella, denuncia a los comerciantes de los EE.UU. y Europa, quienes habían cometido fraude al reproducir copias de la estatua en bronce y en terracota para ser puestas en el mercado bajo el nombre de «The Last of the Mohicans». Sin embargo, Darío no revela que también Plaza cometió fraude, aunque sea de otra índole, al haber esculpido una estatua— mientras estaba becado en París por el gobierno chileno durante la década de 1860 al 70—, que originalmente representaba a un mohicano, con la que participó en un concurso para conmemorar la memoria de esa tribu indígena de Norteamérica. Presuntamente, Plaza no ganó el concurso, pero renombró la estatua con el nombre 'Caupolicán', y la envió como regalo al presidente chileno José Manuel Balmaceda» (2014, Berkeley: University of California, p. xiii).

¹⁶⁷ Durante su residencia en París, Plaza realizó las obras *El Caupolicán* (1868) y *El jugador de chueca* (1880) —juego ritual mapuche— la que, según Magdalena Gil (2016), correspondía a la única obra en referencia visual a lo mapuche en la colección permanente del Museo Nacional de Bellas Artes.

¹⁶⁸ Zamorano P., Pedro. (2011). «Nicanor Plaza y Francisco Gazitúa: diálogo en torno a El Caupolicán». *Aisthesis*, (49), 84-100. [En línea] Disponible en: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812011000100005> [Consultado el 18 de diciembre de 2020].

¹⁶⁹ «Caupolican, chef Araucanien qui repoussa les Espagnols en plusieurs rencontres (1530-1570); statue, plâtre» en *Paris Salon de 1868* (1977). New York & London: Garland Publishing, Inc. La duración oficial de la guerra se consigna en 236 años (1536-1772), acordándose su cese en el Parlamento de Negrete (1771 y 1772).

el ámbito del arte, la historia y la literatura, acuerdan que la escultura habría sido primeramente concebida bajo el título *The last of the Mohicans* por un encargo diplomático o un certamen internacional convocado en los Estados Unidos y que, en este último caso, tras no ganarlo, Plaza volvió a presentarla, esta vez bajo el nombre de *El Caupolicán* en la Exposición Nacional de Artes e Industria (Santiago de Chile) en 1872, donde obtuvo el primer lugar.

Como revisamos con anterioridad, en el siglo XIX, el imaginario en torno a lo mapuche y lo nacional estaba definido en clave de blanqueamiento: se permitía y fomentaba este tipo de estilizaciones. Respecto del desajuste representacional entre la apelación externa y la autonómica, como fue recientemente referido, Calfuqueo señala la importancia del rol institucional en esta materia: «Tenemos un legado de la historia del arte colonial y patriarcal. Visibilidad muy occidental pensada con el ojo blanco europeo. Idea neoclásica del museo: 7,5 – 8 cabezas. Representaciones que no dan cuenta de las corporalidades mapuches de la ciudad o las comunidades».¹⁷⁰

Esta noción da cuenta, además de las traducciones evidentes desde el ajuste higienista de Plaza y de la reinterpretación crítica de Calfuqueo, de la disputa por la representación. Gloria Cortés refiere cómo se ha expuesto lo «Mapuche no como sujeto activo representador de sí mismo sino representado por otros», lo que ha redundado en una «ausencia de artistas mapuche en la colección del museo como productores de imagen». Este es el sitio en que discurre Calfuqueo sobre su propia obra, en que:

Por medio de reproducciones de una escultura de mala calidad encontrada en un persa en Valparaíso, realizadas en materiales de diverso origen –nobles y no tanto–, se disponen distintas figuras, de diferentes acabados y formas, que remiten al modelo propuesto por Plaza para catalogar a un mapuche, enarbolando la pregunta sobre las múltiples formas en que este sujeto puede representarse.¹⁷¹

Sintomático de la polémica recién referida resulta el hecho de que una de las réplicas primigenias fue ubicada, para el centenario de Chile (1910), en el paseo *Paraguay* («mestizo»)¹⁷² del cerro Santa Lucía.

¹⁷⁰ Exposición del artista vía Instagram live. Fecha: junio de 2020.

¹⁷¹ Sebastián Calfuqueo. Web del artista. Disponible en: <https://sebastiancalfuqueo.com/2016/09/26/gato-por-liebre/> [Revisada el 01 de julio de 2020].

¹⁷² Para revisar el concepto en profundidad, ver Glosario, p. 145. En: De Augusta, Fray Félix J. (1916) *Diccionario Mapudungun-Español / Español-Mapudungun*.

3.1. Entre el reconocimiento y el usufructo. Lo mapuche-*souvenir*

Los pensamientos y prácticas desajustados, contradictorios y/o fraudulentos como los recientemente referidos y que, inscritos en un esquema representacional, finalmente, no representan su cometido, sólo pueden sostenerse en el tiempo mediando estructuras de pensamiento profundamente arraigadas en términos culturales, en otras palabras, paradigmas, si se considera la antigüedad que las respalda y su pervivencia (Kuhn 1971). Ejemplo de ello es la divagación inmortalizada en el Diario Austral de Temuco bajo el titular «¿Son los araucanos representantes de una cultura? Impresiones sobre la conferencia dictada por don Carlos Isamitt en el Grupo Chopin de esta ciudad» (1933) (Caqueo y Marimán 2015, 34).¹⁷³

En este artículo se pone en duda la autenticidad de los 150 cantos que Isamitt¹⁷⁴ señala haber recopilado desde el pueblo mapuche. Aún cuando el periodista califica estas canciones de «simples» y «primitivas», no duda en adjudicarlas a la «influencia que en el ambiente gris de la raza ha ejercido la civilización exótica», deslegitimando toda posibilidad de existencia de una «cultura» autóctona y que esta produzca «arte».

Este hecho se agrava al asumir que su duda proviene del «descorazonante» desconocimiento que se tiene de la «cultura indígena». Es decir, ante la duda, juzga en contra (Caqueo y Marimán 2015, 34). La importancia de esta cita radica en que evidencia el paradigma que guiaba, hasta al menos la mitad del siglo pasado, las perspectivas sobre las creaciones artísticas mapuche en general.

Es decir, mientras existían loables iniciativas por relevar las manifestaciones culturales y artísticas del pueblo mapuche, como la de Carlos Isamitt,¹⁷⁵ por otro lado se agolpaban un serie de instancias donde la producción artística tradicional mapuche era considerada sólo de modo utilitario: según su potencial redituable para otros o, posteriormente, de atracción turística. Los autores señalan que «eran los criterios de producción económica para la comercialización los que contemplaban la tecnificación del trabajo para la producción artística [mapuche]» (2015, 35).

¹⁷³ Firmado por EAB.

¹⁷⁴ Carlos Isamitt (Chile 1885-1974) compositor, pedagogo, artista plástico e investigador, cuyos trabajos etnográficos sobre la cultura mapuche complementaron los realizados por Ricardo Latham Cartwright (Bristol, 1869- Santiago de Chile, 1943); Roberto Lehmann-Nitsche (Berlín, 1872-1938), en el ámbito de la cultura puelche (mapuche asentados al este de la cordillera de los Andes) y Rodolfo Lenz (Halle, 1863-1938).

¹⁷⁵ Ejemplo de esto fue su tutela sobre la performatividad escénica de Margot Loyola en el *ül* (canto) de los(as) líderes espirituales mapuche, los(as) machi.

Lo llamativo es que, según señala el autor, «por lo que se lee en la prensa, [a] el trabajo antes visto como artístico **ahora** se le refiere como artesanal»,¹⁷⁶ es decir, se da una reversa o, más específicamente, un quiebre con el proceso de inclusión del «arte-otro». Este hecho obedecería a que «las adecuaciones del lenguaje van ajustándose a la política y a la institucionalidad que se requiere crear» (Caqueo y Marimán 2015, 36 y 38) o, en otras palabras, a que «el sistema propone nuevas formas de abordar lo indígena instrumentalizando sus activos culturales» para generar cambios en las condiciones económicas de existencia, a propia conveniencia (2015, 37): lo artesanal es patrimonial casi por antonomasia y es, sin duda, fácilmente comercializable.

Sobre este punto, la artista Paula Baeza Pailamilla junto a la investigadora Mariairis Flores, elaboran un ejercicio explícito pero no por ello menos profundo: *Etnoturismo* (2017, Santiago) (ver imagen 10). Esta performance consistió en que la artista permanece durante 4 horas tejiendo dentro de la Galería Callejera, vistiendo un *küpam*:

en el vidrio de la galería se leen los datos de mi cuerpo junto al logo del Sernatur, entidad estatal que promueve el turismo nacional. Afuera está Mariairis entregando volantes con la imagen de una mujer mapuche hilando, con un texto copiado textual de la página del Servicio Nacional de Turismo, el cual invita a los turistas a visitar pueblos indígenas, particularmente comunidades mapuche. Este dispositivo funciona como simulacro para quienes circulan por el Parque Bustamante.

En palabras de la artista constituyó «una especie de simulacro que nosotras instalamos ahí con la Mariáiris, que es un poco jugar un juego en la calle para ver quien cae, digamos, entonces eso era lo interesante ahí, tender una especie de trampa con los códigos que nos entrega el prejuicio y también el Estado, los logos, por ejemplo».¹⁷⁷

El diálogo de esta obra con los autores anteriormente referidos evocando el panorama de hace un siglo atrás, salta a la vista. Este diálogo se renueva a fines de los sesenta en que «lo araucano, lo vernáculo y lo autóctono, formas de referirse al sujeto y su cultura, se entremezclaban con la nueva terminología con la cual se representaba la realidad: indígena, cultura, patrimonio, artesanía, folklore y turismo» (Caqueo y Marimán, 2015, 40) vemos cómo, desde el entramado institucional, el rescate de la cultura/arte mapuche se ve

¹⁷⁶ Destacado propio.

¹⁷⁷ Ver entrevista en el Anexo 2, p. 126.

atravesado, en todo caso, por un proceso de folclorización-patrimonialización (Caqueo y Marimán 2015, 38 y 39).

Ahora bien –y aquí lo crucial de este breve repaso historiográfico– este esquema pervive en la actualidad con ciertos matices y conforma un núcleo de discusión importante ya que, en paralelo a –y a pesar de– la apelación y denuncia del usufructo comercial y la exotización históricamente ejercida sobre el pueblo mapuche y, supuestamente, superada; y tanto como motivo teórico-práctico en el arte o como estructura cultural e institucional, algunos artistas reclaman para sí el espacio de la localía severa y de la diferencia. Dejando de un lado el hecho de que es distinto subalternizarse (en primera persona) que ser subalternizado, es llamativo el fenómeno que signa la mayor parte del arte contemporáneo producido hoy en día. Sin ir demasiado lejos, Bernardo Oyarzún, participante de la 57ª Bienal de Venecia, expone entre los objetivos de su propuesta artística:

visibilizar y aprender de estas gestualidades y sinergias locales que constituyen formaciones culturales específicas y de pertenencia, me identifico con ello, con lo propio, con lo que entiendo por original, primario y primitivo. Toda la información de mi obra es rescatada de estos modelos que subyacen en lo minúsculo, lo pintoresco, lo folklórico, lo artesanal, lo misterioso, lo mitológico, lo indígena, aquello que se relaciona localmente, por consecuencia es una reiteración de relaciones estéticas locales disonantes de los espacios hegemónicos del arte.¹⁷⁸

A partir de lo anterior, se puede inferir que el artista da cuenta de su inserción en una narrativa mayor que dialoga con el imaginario mapuche y que podría responder a la «construcción de una epistemología compleja organizada mediando recursos heterogéneos como proyecto cultural de reafirmación identitaria en pro de consolidar una diferencia estético-cultural y, al mismo tiempo, de comunicarla en el proceso intercultural» (García, Carrasco y Contreras 2005, 14).

3.2. ¿Cuál/qué es el «arte -contemporáneo- mapuche»?

Con anterioridad se revisó una definición de arte contemporáneo mapuche extraída del libro *Arte Otro*, escrito por dos profesores mapuche estudiosos del tema. En ella se rescataba una noción altamente específica que refería lo contemporáneo desde una visión situada,

¹⁷⁸ Bernardo Oyarzún. Statement oficial de la Galería Patricia Ready. [En línea]. Disponible en: <https://galeriapready.cl/artistas/bernardo-oyarzun/> [Consultado el 02 de diciembre de 2020].

radical e historicista, que permite fijar el concepto desde 1884 hasta el presente. Esta concepción, por supuesto local, sólo es matizada por la idea de que el arte contemporáneo se entenderá «también como la producción o creación no sujeta del todo a las pautas estéticas o técnicas provenientes de la tradición», señalando que es de esta manera cómo lo definen la mayor parte de sus cultores.

Esta aseveración, que acota el ámbito de acción de la proposición inicial, sin embargo, sigue siendo excesivamente generalista en términos artísticos, más que por el marco cronológico señalado, porque se define sólo a partir de premisas culturales e históricas. Frente a esto los autores señalan que, precisamente debido a la no sujeción de este arte a las pautas estéticas tradicionales, estas prácticas artísticas contemporáneas se vuelven «usuarias de aquellas que se emplean en otros contextos o tradiciones culturales» (Marimán y Caqueo, 2015, 28).

La especificación final pone de relieve dos aspectos básicos, pero centrales: por un lado, la referencia al diálogo de este arte con contextos culturales distintos, de los que también se alimenta y que aportan al sentido de su articulación global y, por otro, el referir usos artísticos foráneos como «tradiciones culturales» desplaza esta condición del ámbito exclusivamente indígena, abriendo asimismo la posibilidad de que este espacio sea no *sólo* «tradicional» y, como contracara, que los contextos tenidos por «artísticos» –en burda y falaz oposición–, sean también leídos como culturales y, por lo tanto, locales.

Sin embargo, más o menos matizada, esta definición no puede articularse sino de modo problemático con las definiciones más recurridas sobre arte contemporáneo. Parece ser un punto de estancamiento y resuena la pregunta que Lushetich arroja sobre este panorama: «¿debería el arte indígena negociar la diferencia epistemológica a través de la mediación y la reinterpretación [...] todo el tiempo?». Fernando Quilaleo expone un contrapunto interesante. Para él, el arte indígena contemporáneo corresponde a:

Aquellas expresiones comunicativas sobre diversas materialidades que producen los creadores de origen, o autoadscripción, indígena, con un contenido estético [...] Las artes indígenas contemporáneas se nutren de las expresiones tradicionales y se entroncan con ellas, sin embargo, ambas tienen existencia propia [sic] (Fernando Quilaleo, 19 de diciembre de 2013. ¿Necesitamos una tercera Bienal de arte indígena en Chile? En Caqueo y Marimán 2015, 28).

Mientras la explicación historicista-radical que remonta lo contemporáneo al s. xix constituye el punto de partida insoslayable del arte contemporáneo mapuche definido desde

la actualidad global, aún cuando permanentemente cita usos y formulaciones tradicionales – vale decir, al igual que muchos artistas contemporáneos occidentales–, es la segunda cita la que realza un aspecto verdaderamente crucial del asunto: la centralidad del artista en tanto sujeto autónomo, no condicionado por su etnicidad en términos de su propuesta artística.

Se ha mencionado a lo largo de esta tesis que el aspecto epistemológico no es sinónimo de una entidad pura o autoidéntica, unívoca y consolidada, sino un utillaje mental complejo, más o menos difícil de asimilar según la cercanía que se tenga con él, pero aprehensible y reformulable, de modo situado, por distintas identidades, híbridas, urbanas, *wingka*. Marimán refrenda esta idea cuando plantea, respecto de las teorizaciones más conservadoras que:

lo que estaría en juego no es el reconocimiento del talento individual, sino la pertenencia a un Pueblo con concepciones propias, a veces traducible a los cánones estéticos que la modernidad y la globalización nos tienen acostumbrados, pero otras no. De esta manera, lo que desde parámetros extranjeros se reconoce como arte o expresiones artísticas se transforman en símbolos de independencia y autonomía (2015, 7).

De lo dicho por Marimán, se destaca el aspecto que refiere los límites (y traiciones) de la traducción y el riesgo siempre presente de intraducibilidad. A este respecto, la investigadora en semiótica, poesía y arte mapuche, Mabel García, señala que «cuando estamos hablando de arte mapuche, pareciera ser que hay que preguntárselo desde diversos puntos de vista» (Hlousek 2008). Lo que bajo una lectura descuidada parece una aseveración general o simplista está lejos de serlo pues alberga la idea de préstamo, desde sus orígenes. Sobre esto la autora manifiesta que:

cuando hablamos de cultura propia, o tradicional respecto al arte, es difícil poder deslindar, qué es arte propio y qué no lo es, qué es arte intercultural. La platería, el textil, la cerámica, también aparecen relacionadas a préstamos culturales de otras culturas, por ejemplo la incaica, la española; no se puede señalar que es arte propio solamente, porque el rasgo intercultural está desde que surge el arte mapuche, desde sus orígenes (Hlousek 2008).

Sin embargo, la cita alude los márgenes del arte tradicional o lo «propio» en la cultura con un objetivo mayor: investigar, a partir de ello, las relaciones semánticas mutuas entre los espacios referidos y explicitar que, en su principio y final, evidencian un carácter «intercultural» que, no en vano, es otra de las denominaciones aún utilizadas para el arte

contemporáneo ejecutado por indígenas. García, refiriendo esta vez a la poesía mapuche contemporánea vinculada, en su análisis, al arte homónimo, agrega que estas prácticas:

hacen retroceder esa súper estructura occidental, para intervenirla con los cánones propios de la cultura tradicional, lo cual no significa que desaparezca, sino [que] es una superposición de cánones que en este momento están entrando en conflicto, conflicto que tiene que ver con territorialización del discurso. En el caso de la plástica, acontece más o menos lo mismo, también se está buscando, pero yo creo que hay menos avance (Hlousek, 2008).

Desde el 2008, año en que se publicaron los resultados de estas investigaciones, a la fecha, el panorama ha cambiado sustancialmente y avanzado en el camino de su definición.

3.3. Perfilando un arte mapuche en zona desdibujada: algunos basamentos

Como se vio en el acápite anterior, si se quiere indagar en una definición del arte mapuche contemporáneo, más profunda o específica que su apelación discursiva a la contemporaneidad, la situación es problemática. Y si, por el contrario, se piensa en su carácter inherentemente híbrido y en criterios más específicos (como la etnicidad de sus ejecutores), el riesgo de su exclusión es cierto. De aquí que el cometido por su definición aparezca relevante:

Creo que hay un fenómeno endógeno del pueblo mapuche producto de su relación con la sociedad nacional –comenta Marimán– que determina en parte la aparición de una diversidad de expresiones artísticas desde el último tercio del siglo xx, que concebidas como movimiento o no, son expresiones de una reacción y/o resistencia a la hegemonía cultural etnocida del estado (2015, 54).

Esta apreciación es ampliamente verificable en la producción artística contemporánea actual; entre los exponentes mapuche citados en esta tesis, las obras de Sebastián Calfuqueo y Paula Baeza Pailamilla, son bastante explícitas en su discurso contrahegemónico. En el caso específico de los artistas que reivindican su etnicidad pareciera que se cumple la premisa expuesta por Marimán respecto a que, en muchos de ellos, «está la conciencia de que están ante un ‘fuego cruzado’ y también bajo ‘fuego amigo’» (Caqueo y Marimán 2015, 54). Esta idea insinúa la existencia de cierto escrutinio sobre sus trabajos en términos de su apego [o

no] a la tradición donde, para las posturas más conservadoras, podrían simplemente no constituir expresiones artísticas «mapuche» (Millaleo en VV.AA. 2017, 121).

Sobre dirimirse entre lo tradicional explícito o la innovación, el autor indaga en la intimidad subyacente a la decisión, señalando que:

Algunos pueden creer que sobre ellos pesa la manta de la tradición, para otros el llamado de la selva los hace acudir sin mayor drama, pero quienes se conflictúan son aquellos que experimentan el impulso de mezclar, probar y usar lo distinto. Aún así por lo visto nadie renuncia a su filiación cultural y en particular a su tradición. Están muy conscientes que uno de los elementos distintivos y que por lo tanto colabora en su propia identidad y la de sus obras son los ‘patrones’ provenientes de su cultura, estos cual matriz jalan del cordón para que se enrumben y no se pierdan en la maraña de posibilidades e influencias que están a sus anchas y que en la actualidad a través de un click, los puede conectar con el mundo a través el ciberespacio (Caqueo y Marimán 2015, 54).

Esta cita refiere, de modo explícito, un aspecto elemental a la hora de hablar desde las prácticas del arte mapuche contemporáneo, más aún si se hace desde una perspectiva de conjunto, que lo investigue como un todo; según se infiere de la cita anterior, un criterio fundamental a la hora de consignar un arte contemporáneo como mapuche sería cierta intención de mantener una filiación cultural, aún insertos de lleno en un espacio globalizado.

Hasta aquí las diferentes posturas, más ligadas a esencialismos y tradición o más aperturistas, nos plantean la duda de hasta dónde podemos correr el límite que acota aquello que denominamos arte contemporáneo mapuche: la condición de urbano ya no es problemática, aún cuando el grado de cercanía con la cultura y sociedad mapuche siguen tomándose en consideración; no es lo mismo ser mapuche nacido en una comunidad que nacido en la ciudad, así como no es lo mismo haber migrado o pertenecer a una ciudad pequeña o a la capital. Pero ya nadie se cuestiona que hoy, grados más o grados menos, en el espacio de la ciudad –donde, preminentemente, se desarrolla el quehacer artístico– la identidad mapuche está signada por la hibridación. Respecto de la urbanidad, Marimán señala que:

en términos sociodemográficos el segmento urbano ha ido creciendo en relación al rural en una proporción que va de 1 a 4. Esto no es menor, pues [...] sus inclinaciones por el arte se han engendrado bajo el influjo de medios como la escuela, la tv, la socialización y participación en redes, entre otros, emplazados en la urbe. Sin embargo, nos hablan de una tensión constante que atraviesa su obra y es la gravitación que ejerce sobre ellos la cultura tradicional (2015, 42).

Por otro lado, la pertenencia *kypalme*, de vinculación por sangre o *ius sanguinis*, si bien representa la primera condición de filiación étnica, es finalmente subyugada a la autoadscripción mientras el arte generado tenga la misma categoría y esto sea, de algún modo, visualizable. En lo concreto, este hecho se ve reforzado por la existencia de artistas mapuche ya inscritos y asiduos a los circuitos internacionales del arte o en dirección a ello, y cuyo trabajo y soportes se inscriben de modo inmediato, o al menos sin dificultad, en los discursos artísticos contemporáneos globales. Por lo tanto, se puede (y tal vez se debe) pensar el trabajo de estos artistas como prácticas que, de no manifestar su pertenencia identitaria, pasarían desapercibidas como «mapuche».

En este sentido, incluso la filiación étnica por sí misma pasa a un segundo plano, cediendo espacio a la obra, su formalización y discurso, así como a los marcos curatoriales en que se inscribe. Esta aseveración se funda en el entendido de que estos artistas «están experimentando la descolonización artística desde soportes, técnicas y estilos que a veces no tienen precedentes en la tradición artística cultural» y sí todo que ver con los códigos del arte contemporáneo global.

A partir de lo anterior, se abre un debate un tanto intrincado donde se presentan, en principio, dos posibilidades. Por un lado, un arte de epistemología simbólica y encriptada que se difumina en una estética deslocalizada y que no remite de modo explícito mediante figuraciones, iconografía, ni ningún tipo de «cita» particular a la cultura referida. Este es el caso de algunos artistas y obras que trabajan **a partir de** criterios epistémicos, y no centrados en reproducirlos en la formalización final de la obra. Según García, Carrasco y Contreras:

En este proceso, muchas veces estos elementos vinculadores son asumidos como una estrategia consciente de recuperación de cánones estéticos y prácticas culturales propias, en otros casos, sin embargo, la representación surge de una situación cultural compleja y singular, en tanto en ella el artista intenta traducir lo inefable o lo que le ha sido manifestado por un aspecto del ethos cultural a través del lenguaje del *pewma* (sueño), donde la dimensión de lo sacralizado se extiende a la historicidad (2005, 42).

Por otro lado, se encuentran obras generadas por artistas mapuche que ni en su formalización ni en su proceso de creación evidencian ningún tipo de alusión visible o ninguna apelación de ningún tipo a la epistemología mapuche. ¿Sigue este arte siendo arte «mapuche» contemporáneo? Desde un punto de vista personal, diría que sí, precisamente por la elección y justificación de identidades *champurria* (mezclada) que definen esta tesis y,

además, por la consideración evidente, pero necesaria de recalcar, de que la apelación «a lo mapuche» es una elección, finalmente, autoral.

Como último argumento a lo anterior, debe considerarse que, pudiendo o no atribuir una obra a un esquema cultural determinado ya sea por su proceso creativo o por su formalización final, si es ejecutada por un(a) artista mapuche, por una mayoría aplastante en la actualidad, su contexto de producción y circulación y sus referentes culturales en un sentido amplio se inscriben, sí o sí, en un espacio identitario específico –siendo esta situación un criterio de tintes universales para todo arte, en todo momento, si se considera la autofiliación identitaria un símil de la nacionalidad–. Esto, como ya se ha dicho, no implica bajo ningún punto de vista algún determinismo. Después de todo, la pregunta y la respuesta sobre lo identitario, como se dijo, se resuelve en la autoadscripción.

Como ejemplos del arte mapuche de estética deslocalizada pero que trabaja desde su episteme, se encuentran algunas prácticas artísticas y curatoriales del artista mapuche Francisco Huichaqueo quien, a partir de sus *pewma* (ensoñaciones), deduce el qué y el cómo de su quehacer¹⁷⁹ y sus trabajos, muchas veces, no serían distinguibles como mapuche de no mediar herramientas discursivas y traductorias fuera de la concepción de la obra misma.

La discusión recién planteada es importante pues da cuenta de y se inserta en el contrapunto local-global y es, a su vez, una perspectiva que da pie a considerar otro tipo de obras, por ejemplo, aquellas generadas en contextos foráneos y por artistas extranjeros que, no obstante, ejecutan una práctica artística en torno a «lo mapuche». ¿Puede considerarse una obra de este tipo parte de un corpus sobre arte contemporáneo mapuche? Pues bien, sorprendentemente cargada de sentido simbólico y de una precisión cosmovisional ajustada, la performance *Mapucjhe!*, del granadino Miguel Benlloch,¹⁸⁰ califica no tan sólo como una obra que refiere lo mapuche sino como una formulación artística profundamente epistémica respecto de los códigos culturales referidos, bajo los criterios ya establecidos. Esta obra se analizará en el siguiente capítulo.

La reciente prospección puede resumirse, por un lado, en que sigue siendo pertinente, no así sancionadora, la adscripción personal que realicen los artistas de sus obras –más que de sí mismos– así como, más allá de cierto mandato de «lucha» (De Souza 2018), de un posicionamiento ético-moral sobre la «responsabilidad de hacer frente a la situación que vive su pueblo» (Caqueo y Marimán 2015, 48), a decir del artista Christian Collipal, en

¹⁷⁹ Ver p. 81.

¹⁸⁰ Artista, performancero, activista trans y productor cultural, además de miembro fundador del Movimiento de Liberación Homosexual de Andalucía y activista antifranquista en los 70 en España. [En línea] Disponible en: *Mums* <http://www.mums.cl/2012/04/seminario-politicas-del-cuerpo-en-el-mac/>

‘postguerra’¹⁸¹–; y, por otro lado, en que la presencia de distintos enfoques, incluso a veces contradictorios, constituye más bien un enriquecimiento del panorama artístico y su crítica cuando, en lugar de pelear la sola diferencia, se dirimen y resuelven estéticamente entre la querella intrínseca y el rupturismo total.

IV. Prevalencias temáticas: lo ecosófico, lo epistémico, lo reivindicatorio.

*«Pen wedake pinu purumeken wente ngenochi ko Pen
chumechi ñi nümameken kay kay inche trufken».
«Veo ejércitos de pinos bailando sobre los restos del estero
y camiones blindados empolvando las espaldas de kai-kai».¹⁸²*

El arte mapuche contemporáneo como puede deducirse de lo hasta aquí planteado, presenta ciertas recurrencias temáticas que conforman, tal vez, un aspecto unificador más localizable que el de sus múltiples formatos. Vale recalcar que estos temas se presentan tanto por separado como articulados entre sí.

Uno de los discursos recurrentes en el arte contemporáneo mapuche gira en torno a lo ecológico entendido como ecosofía. En otras palabras y resumiendo las teorizaciones abordadas en la primera parte de esta tesis, el entendimiento de lo ecológico conformado por tres niveles interrelacionados: el aspecto individual o subjetivo, el social y el medioambiental.

Lo epistémico funciona también como otro eje temático y práctico que concurre con asiduidad y de modo específico –lo que permite abordarlo como tema y práctica situada más allá de su calidad estructural inherente–. Abordado de esta manera, se considera su dimensión discursiva críptica, elaborada a partir de un código cultural profundo que necesita de una decodificación y traducción intercultural para ser comprendido y que, muy recurrentemente, acude a iconografías tradicionales, mitos, y prácticas arraigadas en lo profundo del sistema cosmovisional.

¹⁸¹ Si se considera la data cultural de 12.000 años para el pueblo mapuche, los 136 años transcurridos desde la Ocupación militar de la Araucanía, último genocidio del estado chileno, pueden ser considerados como «pasado reciente», más aún si se considera la militarización de la Araucanía en los últimos gobiernos democráticos.

¹⁸² Lienlaf, Leonel. *Pewma dungu/ Palabras soñadas* (2003, 46-47). Kai-Kai representa a la serpiente de tierra en el mito de destrucción y regeneración cósmica. Ver Anexo 2. Entrevista a Leonardo Soto Calquín, p. 129.

La condición encriptada, como se verá, se tensiona de acuerdo al punto de vista y cercanía del espectador con los códigos epistémicos en cuestión, lo que redundará en su capacidad de decodificación. Como es deducible, este aspecto de «situación» conforma un punto de fuga de múltiples nodos discursivos, echando a andar, por ejemplo, el engranaje de la maquinaria respecto del discurso de la creación y de la recepción; las rupturas de significado, su eco o génesis de la narrativa institucional; la condición y sitio que ocuparán las obras, las prácticas y, en fin, qué artistas trabajarán lo epistémico en los circuitos globales del arte.

Por último, el discurso político-reivindicatorio o de denuncia explícito, al igual que en el punto anterior, tratado no sólo como actitud genérica sino sobre temas específicos que suelen articularse en código anticolonial y sus múltiples derivadas como lo son la crítica decolonial latinoamericana, algunos discursos sobre colonialidad del género, la colonialidad interna y externa, del saber y del poder, etc.

4.1. Ecosofía y *choyün*

Una delicada y precisa articulación entre el discurso ecosófico y el epistemológico puede verificarse en la obra del artista visual y diseñador gráfico Leonardo Soto Calquín, *Treng Treng y Kai Kai o la creación de nuestro territorio* (2016) (ver imagen 11).¹⁸³ Esta obra refiere al principal mito de destrucción/creación de la cosmovisión mapuche, inserto, según la clasificación del estudioso Hugo Carrasco, en el «tiempo de destrucciones y regeneraciones cósmicas y universales que corresponde a un pasado muy remoto» (Hugo Carrasco en García 2010, 45). La obra consiste en una serie de pinturas de gran formato¹⁸⁴ y su visualidad remite, en ocasiones y de modo directo, a la iconografía mapuche.

La obra retrata la lucha mitológica de la serpiente de la tierra, *Tren Treng*, y la serpiente del agua, *Kai Kai*, que narra y muestra metafóricamente «la lucha de las placas tectónicas, continental y oceánica, respectivamente, que se enfrentan y se resisten por miles de años» (Ñanculef 2016, 27). Sobre esta serie pictórica el artista refiere «la materia de la que estamos hechos» como una «sucesión de recuerdos [...] y rastros desperdigados en el entorno [...] un territorio imaginado en el vestigio presente» (dossier).¹⁸⁵

Soto Calquín enmarca el mito en un relato que lo actualiza y hace prevalecer su funcionalidad explicativa original. El autor materializa la resignificación en un diálogo tanto

¹⁸³ Revisar Anexo 1.

¹⁸⁴ 75 x 150 cm.

¹⁸⁵ Dossier «*Treng Tren y Kai Kai o la creación de nuestro territorio*» (2016). Sin datos de edición. Facilitado por el artista. En adelante «dossier».

con la toponimia mapuche que persiste en la región de O'Higgins, de impronta campesino-agrícola e imaginario criollo-mestizo, no indígena, a la vez que tensiona este contrapunto con el ocultamiento de la memoria (cultura, lengua) mapuche y, a su vez, con el ritmo productivo extractivista:¹⁸⁶

¿Qué heredamos? Sino la huella, la materia a veces indómita de la voz que permanece en cada cosa, todo lo nombrado que quiso ser oculto. Regresamos al deseo de ver allende estas denominaciones y dominios, sobre el ritmo frenético de la producción de nuestros días [...] para construir la verdadera imagen, superando los textos dominantes de letra distante en la sencillez perpetua del hombre frente al paisaje, juntando los trozos de una historia [...] Sólo así podremos mirar la primavera que llega, desde el dulzor del regreso a la raíz ígnea de la lengua, habitando el sentido de saber quienes somos [...] Somos mestizos, aquí habló la lengua de la tierra sus variantes locales, aquí se quedaron las palabras quechuas¹⁸⁷ y llegó a su esplendor el castellano, somos mezcla y cruce de caminos [...] Me reencuentro con el paisaje, desde el fundamento de la palabra hecha tradición en el mito de Treng Treng y Kai Kai» (dossier).

Según Claudio Cortés, en esta obra el artista propone un programa iconográfico que «consigna mediante signos plásticos dos mundos en extinción: el primero de ellos iconizado por el paisaje natural severamente dañado por la mano humana [...] el segundo corresponde al mundo simbólico de las creencias metafísicas asociadas a culturas originarias» (dossier). La dualidad que denota este análisis se manifiesta en la obra, principalmente, mediante la presencia de paisajes cordilleranos, valles de agricultura industrial intensiva y ríos mezclados con lava, conjuntamente a reproducciones de patrones iconográficos propios del textil mapuche y otros elementos que remiten a sus códigos culturales.

Además, la devastación ambiental aparejada con el mito tradicional retrotrae el análisis a un esquema circular de destrucción/creación, vinculándose con la idea apocalíptica que subyace también en el relato originario. Para los mapuche, la humanidad pudo salvarse de la furia de Kai Kai, la serpiente del agua, porque Treng Treng hizo subir la tierra firme. En la lectura actualizante que propone la obra esto se traduce –cultivos intensivos y ríos de lava mediante– en el «proceso de deforestación que realiza el hombre en la naturaleza, cuya intervención provoca la muerte y desolación y donde también se genera un sentido apocalíptico sobre el devenir del planeta» (García, Carrasco y Contreras 2005, 164).

¹⁸⁶ Ver entrevista, p. 129.

¹⁸⁷ Lengua de la cultura aymara del Altiplano Andino.

Esta idea puede ser compaginada con la versión fatalista/optimista del capitaloceno de Donna Haraway, el Chthuluceno. Según la autora, este concepto de remitencia *lovecraftiana* y que se compone de las raíces griegas *Khthôn* y *kainos*:

Nombra un tipo de espacio-tiempo para aprender a seguir con el problema de vivir y morir con respons-habilidad [sic] en una tierra dañada. *Kainos* significa ahora, un tiempo de comienzos, un tiempo para la continuidad, para la frescura. Nada en *kainos* debe significar pasados, presentes o futuros convencionales. No hay nada en los tiempos de comienzos que insista en eliminar completamente lo que ha venido antes ni, ciertamente, lo que viene después. *Kainos* puede estar lleno de herencias, de memorias y también de llegadas, de criar y nutrir lo que aún puede llegar a ser (Haraway 2019, 20).

El Chthuluceno de Haraway puede remitir, al igual que la epistemología mapuche, a un (re)ordenamiento temporoespacial y social en que toma relevancia convocar, para un mejor entendimiento y trato humano, el presente atemporal de un mundo mítico-utópico (donde si bien hay destrucción, siempre implica una consecuente creación) y en que se tenga la posibilidad de actualizar ciertos pactos de relación entre humanos y no humanos y entre todos con el planeta. Haraway es explícita en señalar que, en el Chthuluceno, corresponde a la humanidad «suscitar respuestas potentes a acontecimientos devastadores, aquietar aguas turbulentas y reconstruir lugares tranquilos» (2019, 20).

En *Treng Treng y Kai Kai o la creación de nuestro territorio*, según una lectura epistémicamente competente, se encuentran tanto el mito específico como, de manera ampliada, la tensión destrucción/creación. Por lo mismo, puede considerarse que constituye una formulación discursiva densa que alberga elementos de una localía severa así como de una globalidad evidente. Entre los primeros, además de la alusión al mito mapuche, se encuentra una apelación directa a su iconografía tradicional, posible de encontrar en sus tejidos a telar. Según relata el artista, la *lenkushe*, en blanco y negro, representa a la araña que teje y guarda el mito,¹⁸⁸ así «como sucede con el mito de Ariadna». Soto Calquín añade una pregunta retórica sobre «cuántas personas pueden leer eso [hoy en día] cuando estamos frente a una persona que viste algo donde salga esto. Entonces, ahí hay una pérdida».¹⁸⁹

Respecto de la curaduría de la obra, es interesante cómo se dispusieron las piezas mediante bastidores y paneles resaltando el carácter fragmentario del relato mítico, no lineal;

¹⁸⁸ Existen versiones obtenidas de la tradición oral donde se explica que a las niñas, para que aprendieran a tejer, se les ponía durante un momento pequeñas arañitas en las manos.

¹⁸⁹ Ver entrevista. p. 129.

una pintura pegada a la otra o, en ocasiones, una arriba de la otra, siempre pegadas como un puzzle. A decir de Claudio Cortés, «dispuestas en un formato fuertemente apaisado lo cual obliga al lector a una visualización de datos que sigue un recorrido parecido al de la lectura de las palabras [...]» (dossier).

Por último, y como contrapunto a la idea de «tramar» y «tejer», los especialistas elegidos por el artista para comentar su obra en el catálogo de la exposición, y el artista en sus propias palabras, señalan reiteradamente la idea del corte y la pérdida; del equilibrio ecosistémico, de la voz protagónica en estatuir su historia y del significado contenido en la iconografía tradicional.

4.2. Lo epistémico: autorreferencialidad estética y práctica

Como afirma Sonia Montecino en el prólogo de *Tayiñ mapuche kimün: epistemología mapuche, sabiduría y conocimiento*, este libro es el primero relacionado a la cosmovisión y los modos de pensamiento de la cultura mapuche escrito por uno de sus miembros y constituye un «intento de teorizar las bases y procedimientos del conocimiento de su pueblo» atravesado por el eje vertebral de algunos conceptos fundamentales, como son los *epew*, *pewma*/ensoñación, *nütram*/conversaciones, *itxofill mogen*/biodiversidad,¹⁹⁰ transmitidos vía oral por «los ciclos de los ciclos».¹⁹¹ Es, por lo tanto, una fuente primaria para la comprensión de la epistemología mapuche y, consecuentemente, una guía de cómo realizar interpretaciones epistémicas y traducciones desde la cosmovisión mapuche.

Su autor, Juan Ñanculef, explicita y traduce algunas de «las principales epistemologías» de la cosmovisión mapuche, transversalizando algunos pilares estructurales como lo son las ideas de «*chumley ta wenu mapu, ka feley ta nag mapu*/ así como es arriba es abajo» (2016, 32), «*kizu günew külelay ta che*/ nadie ni nada está al azar en el mundo» (2016, 9), «*kom may mogen gey*/ todo tiene vida» (2016, 63) dando cuenta, a partir de estos y otros conceptos, de la configuración de un pensamiento que, desde la cultura oral, unifica la palabra a la imagen y se subsume en el «eje articulador de todo pensamiento en la filosofía mapuche [que] es la tierra o *mapu*» (2016, 51).

¹⁹⁰ Para revisar estos conceptos en profundidad, ver Glosario, p. 145.

¹⁹¹ «La idea de fin no existe. No hay concepto de fin ni en los *epew* -como narrativa de hechos reales del pasado- ni como palabra de la lengua vernácula. Cuando una persona termina de hablar [...] no dice 'fin', sino que dice *fentepun* 'hasta aquí llego'. Ese mismo concepto se utiliza como el fin de la vida [...] Esto es muy importante pues nada se termina sino simplemente se transforma, cambia de estado, del *Nag Mapu*, o dimensión ordinaria, pasa al *Wenu-Mapu* o a la dimensión extraordinaria, o de esta al espacio intermedio o *Anka Wenu*» (Ñanculef 2016, 46). Se asocia al concepto de la eternidad en tanto futuro-atrás: «los mapuche nunca jamás le tuvieron miedo a la muerte» (Ñanculef 2016, 74).

La última premisa constituye un aspecto relevante e insoslayable al momento de analizar la producción artística mapuche y sus remitencias iconográfico-culturales. Como señala el artistamapuche Leonardo Soto Calquín «estamos hablando de culturas originarias, entonces, el uso de la iconografía estaba ligado a un mensaje que tenía que ver con una interpretación distinta de la realidad».¹⁹²

A continuación, procederemos a un análisis de ciertas prácticas artísticas cuya visualidad remite de modo explícito a la cultura mapuche en tanto exhiben elementos iconográficos reconocibles, exponiendo una estética posible de leer desde ciertos elementos estructurantes del mapuche *kimün* (compendio del conocimiento epistémico mapuche).

El artista Norton Maza, oriundo de la comuna de Lautaro («Región de la Araucanía, Sudamérica»)¹⁹³ y crecido en Francia producto del exilio, define su trabajo como de «contrastes socioculturales y políticos determinados por la globalización». Maza plasmó parte de su periplo geográfico-identitario en el video-arte, de cariz documental, *El pueblo de los pensamientos* (ver imagen 12) que realizó de modo colectivo en la localidad de donde es originario.

En esta serie fotográfica, convertida en diaporama «los protagonistas son los propios habitantes que intervinieron máscaras con objetos y pinturas, ilustrando sus pensamientos, sueños, tristezas, anhelos..., que luego fueron retratados en situaciones cotidianas, convirtiendo el pueblo en un imaginario colectivo».¹⁹⁴ El enfoque ofrecido por Maza es particular: pone en evidencia, desde un plano poético, la inmersión de una estética diferente, rupturista en apariencia, dada por el uso de las máscaras en individuos que, no obstante aquello, llevan a cabo su quehacer cotidiano con normalidad entre marcas visuales que remiten localía y globalidad por igual. Por otro lado, la identidad misma es tensionada entre el ocultamiento y la hipervisibilización por medio de una máscara que, en ocasiones, ha sido intervenida con iconografía mapuche.

El contexto espacial toma relevancia en la obra y recuerda, en palabras de Michel De Certeau que «conectar la historia a un lugar es la condición de posibilidad para cualquier análisis social [...]». Tomar en serio el lugar es la condición que permite afirmar que algo no sea

¹⁹² Ver Anexo entrevistas p. 129.

¹⁹³ El artista se define como inmigrante y, junto a su firma, pone en sus obras «Lautaro, Sudamérica». «Norton Maza, el artista contracorriente que incomoda a conservadores y liberales: ‘Siempre me he sentido un inmigrante’». 2016-12-11, por Patricio Olavarría. [En línea]- Recuperado de <https://www.elmostrador.cl/cultura/2016/12/11/norton-maza-el-artista-contracorriente-que-incomoda-a-conservadores-y-liberales-siempre-me-he-sentido-un-emigrante/>

¹⁹⁴ Expuesta a modo de video en el Autocine del Centro Cultural de Lautaro, el 15 de noviembre de 2016. Duración 17:46 [En línea] Disponible en: <https://nortonmaza.com/wpmaza/portfolio-item/el-pueblo-de-los-pensamientos/#tab-1-2> [Consultado el 17 de mayo de 2020].

legendario [...] ni irrelevante» (1993, 79). Este énfasis se logra por medio de retratos «localizables» en lugares de marcada identidad.

Así, por ejemplo, aparece un personaje enmascarado y vistiendo una camiseta «Disney» en la «Librería O'Higgins», típica de la ciudad; una mujer pintando un retrato del ex Presidente Salvador Allende; la Iglesia Nueva Alborada Mesón de amor, con gente cocinando y compartiendo lo que podría ser una típica «once»¹⁹⁵ chilena, en la región más pobre del país, la Araucanía-*Wallmapu*; el living de Amelia Figueroa –explicitada en los subtítulos– quien, desde su sofá, ve a Hillary Clinton en el noticiero bajo el titular «arma secreta de los demócratas», recordando, tal vez, las políticas de militarización hacia las comunidades mapuche por los gobiernos democráticos en Chile; la Sidrería Kunz, con patentes automovilísticas de la ciudad de *Lautaro* y sombreros colgados de cuernos de cabra en la pared, junto al avatar de una modelo tamaño real en bikini; una artesana mapuche en un mesón cubierto con la *Wenufoye*, confeccionando joyería típica en plata; el río Cautín, uno de los dos principales que atraviesa la región, con un hombre pescando; y «Cecinas Lautaro», con dos personas manipulando fiambres tras el mostrador de vidrio.

El diaporama, editado en escala de grises y acompañado de música de piano,¹⁹⁶ cantos de pájaros y gallos que recuerdan de primera mano el *itxofill mogen* (biodiversidad) local, como un agente más en acción, ofrece una voz en *off* que, en su narración, remite al espacio local por excelencia, lo doméstico: «tu sabes que yo te quiero», «Tony ¿los puercos?», «déntrate»,¹⁹⁷ «Lucrecia, Lucrecia, lo mejor que haces, tú sabes, es volver a tu tierra, con tus árboles, aquí todos te queremos».

El video finaliza agradeciendo a «todos los que hicieron posible este **sueño** colectivo»¹⁹⁸ recordando, de paso, la filiación al *pewma* como ensoñación reveladora y episteme mapuche principal. Puede considerarse que este «sueño colectivo» vinculado al título de la obra que refiere –*El pueblo de los pensamientos*, ahora devenido «sueño»– circulariza y resume una epistemología que no diferencia valorativamente entre la aprehensión de conocimiento en estado de vigilia conectada a «este mundo» que a aquella, ensoñada, vinculada a otras dimensiones de la existencia o, a decir del poeta mapuche Leonel Lienlaf «nosotros, a diferencia de Freud o Jung, no creemos que el sueño sea solamente el subconsciente; el sueño es el consciente de tus antiguos y del territorio que te viene a soñar» (Lienlaf, L., en VV.AA. 2017, 131).

¹⁹⁵ Té de media tarde, acompañado de pan, galletas o algún otro alimento.

¹⁹⁶ Música original de Carlos Maza.

¹⁹⁷ «Éntrate» en registro de habla coloquial, informal.

¹⁹⁸ Destacado propio.

4.2.1. *Dreamscapes*: «Yo no hago cine experimental, es cine mapuche»¹⁹⁹

Siguiendo con las prácticas artísticas de filiación epistémica específica, es destacable a nivel de circulación y discurso el trabajo de Francisco Huichaqueo, videoartista, cineasta, curador y profesor mapuche. Su práctica artística en ocasiones toma forma de autobiografía, restableciendo el vínculo con su linaje, cortado por su historia familiar. Sus obras en formato video han sido expuestas a nivel internacional y abordan problemáticas en torno a la pérdida de la tierra, la reconstitución de la identidad y la persecución que afecta a su pueblo.

La relevancia discursiva referida recae en que Huichaqueo ha desarrollado una práctica curatorial a partir del *pewma* (ensoñación),²⁰⁰ es decir, desde un aspecto central de la epistemología mapuche, basado en que:

el conocimiento se traspasa por el poder de la palabra, por nosotros, y ancestralmente por el *pewma*, el sueño que es la revelación-conocimiento que podemos traer del otro espacio en un viaje cuando sale alma o espíritu e ir a otras partes, otros espacios [...] Y desde ahí podemos crear un pensamiento propio o interacción de pensamientos y comparaciones para expandir, para nutrir, mejorar una idea. Y eso es un pensamiento de sabiduría espiritual. Por eso en esa exhibición mi texto curatorial es muy sencillo y dice: «El instinto espiritual antes que la razón». Lo que yo quiero decir: el alma tiene un ojo, una vista, y ese tiene un instinto. El instinto, el espíritu es antes que la cabeza, que el pensamiento (Huichaqueo en Borunda 2019, 4).

Huichaqueo recurre al *pewma*, lo accede como recurso para su metodología y trabajo creativo y, a la vez, se nutre de él como insumo directo y/o indirecto en tanto conforme el tema (motivo) de la obra en cuestión, o bien, su estilo ('onírico', en último término). Con este gesto, el artista vincula su práctica artística a una episteme tradicional a la vez que tópico y método recurrente del arte visual mapuche. En otras palabras, se inserta en una especie de prototradición del arte contemporáneo mapuche que «recorre gran parte de esta generación de artistas plásticos» (García, Carrasco y Contreras 2005, 170). Al respecto, Huichaqueo señala que, a causa de un acercamiento instintivo a la realidad o de un pensamiento de raíz espiritual, revelado en el *pewma*:

¹⁹⁹ Borunda, Stephen (2019). *Cosmovisión mapuche y el viaje cinematográfico: Una entrevista con el cineasta Francisco Huichaqueo Pérez*, p. 8.

²⁰⁰ «La referencia al *pewma*, sea temática o metodológica en tanto a través de este se refiera «una forma de contacto con las fuerzas o espíritus que conviven con el ser humano y de este con el cosmos cultural, dándose cuenta de una proximidad específica de lo humano y lo sobrenatural que no puede ser comunicado ni observado de otra manera». («Crítica situada», p. 162).

la mirada mapuche la mayoría de las veces es de arriba. Es como un viaje y me invita a filmarlo, me gusta lo observacional, la cámara fija frente a la vida [...] es el paso a otras dimensiones, son como espejos [...] voy obedeciendo el guion que se me presenta en ese plano y para mí esa es en parte la espiritualidad porque para nosotros las revelaciones son también vida o tu vida que se manifiesta allá... (Borunda, S. 2019, 6).

De lo anterior puede inferirse que esta manera de pensar/conocer situada, en tanto «pensador visual y sensorial» (Gómez 2017, 14),²⁰¹ tiene una raíz epistémica profunda; Macarena Gómez-Barris, citando a Huichaqueo, señala: «la gente mapuche –me dijo– otorga gran importancia al mundo de los sueños, incluyendo intercambiar sus contenidos cada mañana».²⁰² El autopoicionamiento de Huichaqueo se refleja en sus producciones audiovisuales, cuya aproximación ideadora el artista explica como «si tú estuvieras nadando debajo del mar [...donde] tu vuelas en el aire, en el sueño, pero es como si estuvieras debajo del agua» (Borunda, S. 2019, 6). Este modo de concebir la práctica artística ha sido leído como «cine experimental» por parte de la crítica especializada. Frente a esta clasificación su respuesta es contundente: «yo no hago cine experimental, es cine mapuche», recalca (Borunda, S. 2019, 8), desmarcándose de categorías occidentales en una clara toma de postura respecto a «modos de percibir, particularmente en términos de ver al otro lado de la ocupación colonial»²⁰³(Gómez 2017, 14).

En relación a algunas obras en particular, puede considerarse que los discursos de Huichaqueo investigan la articulación local-global en diferentes escalas; por una parte, desde su experiencia personal al espacio ampliado de la cultura mapuche y, por otra, desde este lugar a uno utópico (que no existe),²⁰⁴ sin coordenadas específicas, donde las fronteras se emborronan, pudiendo engarzar en estéticas deslocalizadas, globales. Este es el caso de la obra *Ilwen, la tierra tiene olor a padre* (imagen 13)²⁰⁵ donde, paralelamente a la experiencia situada, se refiere una realidad universal unificada en el tratamiento de la relación de un padre y su hijo, la penuria económica y el desplazamiento:

Es la historia de amor de un hijo hacia su padre, ambos de origen Mapuche, y de su padre hacia la tierra. Desde los recuerdos de su dura realidad económica el padre relata las dificultades de su

²⁰¹ «visual and sensual thinker».

²⁰² «Mapuche people, he told me, place great importance on the dream world, including exchanging their content with each other each morning».

²⁰³ «Modes of perceiving, particularly in terms of seeing to the other side of colonial occupation».

²⁰⁴ Del griego oú/oy: no y topos: lugar.

²⁰⁵ Revisar Anexo 1.

infancia y la desvinculación del abuelo de la comunidad indígena a la que todos pertenecen. Al mismo tiempo el cariño hacia sus hijos florece a través de su amor por la naturaleza. Este es su legado [...] La huerta es el momento de unión entre padre e hijo y es el lugar de autoafirmación de raíces y creencias Mapuche. Esta obra se cultiva entre recuerdos de discriminación, privación y desamparo, pero al mismo tiempo de contemplación asombrada ante la belleza y las maravillas de la naturaleza en el paraíso austral de la Nación Mapuche (Canal de vimeo del artista).²⁰⁶

Respecto a la diáspora, forzada física y mental, el poeta mapuche Bernardo Colipán la refiere como el «Salmo republicano, que homologa ‘el salir del territorio’ para ‘ser alguien en la vida’, que se viene reiterando desde hace un siglo y ha acentuado el vaciamiento del sujeto mapuche y de su territorio» (Colipán en VV.AA. 2017, 116), idea que subyace al discurso de muchos artistas que, como Francisco Huichaqueo, señalan su crecimiento fuera la cultura mapuche, su regreso a ella y las vinculaciones de esto con el expolio ecosistémico del que son parte como «gente de la tierra». Gómez-Barris, en su análisis sobre la obra de Huichaqueo, se hace eco de las denuncias sobre «la actual violencia de las plantaciones para exportación de pino y eucaliptus, desarrollo monocultivo [que] ha desplazado y reducido la vida cotidiana de los nativos en las regiones del [río] Bío Bío, de los territorios Wallmapu del sur» [sic]²⁰⁷(2017, 15). En otras palabras, el expolio de la tierra, no sólo reduce las posibilidades de que las propias comunidades hagan uso económico del territorio mapuche sino, más ampliamente, «reduce» sus vidas.

En otro orden de cosas, la obra *Kaliül Trawüin* (Reunión del cuerpo) (imagen 14)²⁰⁸ se dirime entre la instalación, la performance y la acción, explorando códigos diversos en la búsqueda de una apelación directa y multiforme al espectador frente a la ruptura que propone. *Kaliül Trawüin* curada por María José Rojas, fue un proyecto que se presentó al Museo de Bellas Artes y propuso una instalación en una galería comercial en fechas de alto consumo, como navidad y año nuevo. Con la «excusa de realizar una película experimental [...se realizó] una acción de arte político en torno a la problemática mapuche». Se contempló que la exhibición funcionara, a la vez, como set de grabación y ambientación:

²⁰⁶ Obra completa en línea. Disponible en: <https://vimeo.com/338142354?fbclid=IwAR3P-dYxwg1oUB5EJpaUidoa4pwYyVupPWQD46RJiuZJfvZcYhpP5lrXeog>

²⁰⁷ «the present-day violence of pine and eucalyptus export production, monoculture development has displaced and reduced daily life for Native peoples within the Bio-Bio regions of the Southern Wallmapu territories». Errata: Francisco Huichaqueo es nacido en la Región del Bío Bío, inmediatamente al norte de la región de la Araucanía, también parte del territorio original del Wallmapu, pero no en su parte sur.

²⁰⁸ Revisar Anexo 1.

Entonces se dispusieron elementos claves de la contingencia mapuche como los nombres de todos los prisioneros políticos de esos días, tejidos en telar [...] y en el suelo unas piscinas con agua roja con los nombres escritos con hojas de eucalipto, que hacía alusión a las empresas forestales con las que se tienen conflictos en el sur [...] En otra esquina se dispuso a modo de set y de jaula alambrada de púas y tierra donde una familia mapuche está dentro de ella realizando una performance musical haciendo una cita a los zoológicos humanos exhibidos en Europa a principios del siglo XIX²⁰⁹ (Canal de Vimeo del artista).²¹⁰

La curadora, María José Rojas, citando a Alain Finkielkraut, señaló:

El objetivo sigue siendo el mismo: destruir el prejuicio, pero para conseguirlo, ya no se trata de abrir a los demás a la razón, sino de abrirse uno mismo a la razón de los demás. La ignorancia será vencida el día en que en lugar de querer extender a todos los hombres la cultura de que se es depositario, se aprenda a celebrar los funerales de su universalidad; o, en otras palabras, los hombres llamados civilizados [...] reconozcan con humilde lucidez que también ellos son una variedad de indígenas[...]» (Finkielkraut 1987, 61).²¹¹

Cuando Appadurai manifiesta que «grupos de toda clase intentan usar la lógica de la nación para conquistar el Estado»²¹² constata la disputa por el «centro». Cuando estos «grupos» son los históricamente subalternizados, como el caso de los indígenas, esta lógica se intensifica: es directamente un cuerpo que lucha, y encuentra su punto máximo en «la intersección entre el cuerpo y las políticas estatales, es decir, en aquellos proyectos que denominamos étnicos y que, equivocadamente, solemos tomarlos como atávicos» (Guasch 2016, 84) porque, efectivamente y a juzgar por sus fundamentos en las ciencias sociales, «una etnia no tiene idioma, sólo dialecto; no tiene pensamiento, sino que sólo superstición» (Colipán en VV.AA. 2017, 116). En el arte de episteme mapuche el cuerpo performático es una referencia recurrente, desde el supuesto de que constituye el insumo básico de toda

²⁰⁹ Performance interpretada por David Aníñir, Carolina Kabrapan, Lorena Canuiñir, Rodrigo Contreras y Malen Luna Aníñir.

²¹⁰ Canal de Vimeo *Mapuche cineasta*:
<https://vimeo.com/340230530?fbclid=IwAR2lNKzW4IPbMLeKFkrEJk2-2LN92VD5qLC1HfgLydod5h63Tn-jDoINHhI>.

²¹¹ La grabación recopiló las experiencias en la galería y se produjo un medio metraje y un libro a cargo del antropólogo mapuche José Ancán Jara. Tuvo su estreno mundial en *Imagine Native, Festival* (Toronto, 2012).

²¹² De hecho, la reivindicación de conformar una nación no es un consenso entre las comunidades mapuche. Respecto de las vinculaciones entre diáspora y nación, en relación a la «expatriación lingüística», Declan Kiberd, en su célebre *La invención de Irlanda* (1995), revisita y reformula aforismos clásicos cuando asevera que «el exilio es el vivero de la nacionalidad» (pp.6-7).

resistencia.²¹³ Los cuerpos y su «intersección» con las «políticas estatales», como diagnóstico general de un panorama político de base que pelea el espacio discursivo y de acción, son el insumo que signa, específicamente, el arte mapuche reivindicativo explícito. El Estado uninacional, frente a los pueblos-nación que alberga y no reconoce a plenitud, encarna el colonialismo interno y, asimismo, el constructo centro-periferia de modo local y transnacional.

4.3. Etnocidio y tanatopolítica: del *Wallmapu* a la sociedad completa

Respecto del arte reivindicatorio explícito, el artista *wingka* Francisco Tapia (Chile, 1983), alias Papas Fritas, trabaja códigos visuales mapuche que encarnan un discurso político radical, enmarcado en una práctica artística que define como arte operacional, «es decir, como arte puesto al servicio de la crítica al orden social establecido».²¹⁴ Este posicionamiento fundamenta su preferencia por los formatos de acción, performance e instalación en el espacio público urbano. Su trabajo, fuera de los márgenes institucionales, se caracteriza además por una resonancia mediática que toma forma de publicidad autogestionada, o bien, es producto de las críticas y polémicas que suelen levantar sus trabajos. Desde allí busca intervenir y modificar la realidad practicando la desobediencia civil, en algunas oportunidades, en el límite de la ley. Es autor de diversas obras donde ha puesto en el centro de la crítica ámbitos relativos a la cultura y la política institucional y judicial, tanto chilena como internacional.

Se han seleccionado para este análisis dos obras sin nombre ni año especificado y de las que el artista se niega a hablar aduciendo que «no le interesa hablar de sus pinturas»²¹⁵ como sí de sus acciones, a juzgar por la publicidad de éstas, que siempre lidera. La primera corresponde a una pintura de fondo blanco en cuya parte superior aparece una vaca, el logo de la industria lechera nacional Colún, y su eslogan, «Toda la magia del sur» (imagen 15).²¹⁶ La imagen corporativa se acompaña de una representación de la detención violenta por parte de Carabineros de Chile (policía nacional), de una mujer mapuche que se resiste. Los sujetos intervinientes son distinguibles por su vestimenta.

²¹³ Esta línea discursiva convocó el Seminario *Políticas del cuerpo* (Concepción, Chile, 2012), donde el artista granadino, Miguel Benlloch, presentó su performance *Mapucjhe!* (1999). Ver pp. 88-92.

²¹⁴ Statement del artista. [En línea] Disponible en: <http://www.franciscopapasfritas.com/es/bio/> [Consultada el 5 de diciembre de 2020].

²¹⁵ El artista, pese a negarse a hablar de esas pinturas en particular, otorgó la autorización para trabajar discursivamente con ellas.

²¹⁶ Revisar Anexo 1.

En un ejercicio sarcástico evidente y directo, el artista alude de modo general a la violencia ejercida por los agentes del Estado contra las comunidades mapuche del *Wallmapu* –militarizado durante los gobiernos democráticos²¹⁷– y, relacionado a esto, a la presencia y avasallamiento capitalista que merma las dinámicas de base económica comunitaria a la vez que expolia y contamina el ecosistema.

La segunda obra (ver imagen 16)²¹⁸ es una versión de *Ofelia* (John E. Millais, 1851-1852) pero donde el cuerpo representado corresponde a la machi y activista mapuche Nicolasa Quintremán, encontrado flotando en un embalse de la represa Ralco, levantada por Endesa en 2004 y contra cuya construcción lideró la resistencia.

La decisión del artista de no hablar sobre estas pinturas puede ser leída según la premisa inamovible de Silvia Rivera Cusicanqui para quien la versión discursiva del decolonialismo se invalida, precisamente, en el ejercicio de enunciarlo cuando, en su lugar, frente al colonialismo aún existente, lo que cabría es la «lucha anticolonial».

Recientemente Francisco Papas Fritas realizó la instalación *Retórica del victimista* (ver imagen 17)²¹⁹ en el centro de Santiago, donde colgó en un edificio insigne de un barrio acomodado, turístico y comercial de la capital, un maniquí realista que simulaba a un carabinero (policía) dispuesto a un suicidio doble: se cuelga de un balcón a la vez que se apunta en la boca con una pistola. Esta acción acontece en el marco de la exposición *Al aire libre*²²⁰ curada por Tiago Pinto (Brasil) y su contexto remite a la permanencia del Estado de emergencia nacional,²²¹ sostenido en tiempos de la pandemia de COVID-19, pero instaurado a partir de la revuelta social del 18 de octubre (2019).

²¹⁷ Algunos hitos en el cerco policial y militar impuesto a la IX región de la Araucanía / Wallmapu, son: diciembre de 1997, fecha que se señala como el punto de inflexión en el conflicto mapuche en tanto, en medio de movilizaciones reivindicatorias, se quemaron varios camiones pertenecientes a la empresa Forestal Bosques Arauco generando un enorme despliegue policial en la zona; y, en 2005, cuando el Estado chileno interpuso querrelas invocando la Ley Antiterrorista, acción que luego fuera impugnada por la ONU en tanto se constatará la aplicación preferencial de dicha ley para el pueblo mapuche como colectivo. Para un estudio acabado, revisar: Rodrigo Lillo “Pueblos Indígenas, Terrorismo y Derechos Humanos”, 2006, Anuario de Derechos Humanos. Disponible en: <http://www.anuariocdh.uchile.cl/index.php/ADH/article/viewFile/13397/13668>.

²¹⁸ Revisar Anexo 1.

²¹⁹ Revisar Anexo 1.

²²⁰ La exposición se inauguró el 16 de mayo de 2020 y no pudo contar con la obra de Papas Fritas pues fue retirada del lugar por las fuerzas de orden público. En: Los pacos llevaron detenido al paco. Francisco Papas Fritas para Interferencia, Viernes, 26 de junio de 2020). [En línea]. Disponible en: <https://interferencia.cl/articulos/los-pacos-llevaron-detenido-al-paco-carabineros-frustracion-intervencion-de-artista-francisco>.

²²¹ El «estado de emergencia» es una figura legal de atribución exclusiva del presidente, que implica la cesión del orden público a las fuerzas militares y dentro de cuyo contexto se cometieron múltiples abusos, algunos de los cuales se encuentran actualmente en manos de la justicia chilena y también de organismos internacionales de derechos humanos.

Esta obra, puede considerarse, remite al denominado «conflicto mapuche»²²² de manera tangencial, en tanto, por primera vez desde la dictadura, el control de la ciudad de Santiago quedó a cargo exclusivo de las fuerzas policiales y militares, con toque de queda intermitente hasta la actualidad. Este régimen permitió un accionar policial que tuvo al país en la mira de instancias internacionales de derechos humanos, estado de cosas homologable en democracia, únicamente, a la situación vivida por las comunidades mapuche en el marco de la presencia permanente de militares y policías en el *Wallmapu*.

Retórica del victimista propone una tautología de la represión, en la figura del suicidio. El artista hace hincapié en la deslegitimación o el estado «moribundo» de la institución policial que, inusitadamente luego de figurar durante un buen tiempo como una de las instituciones mejor evaluadas a nivel ciudadano, fue cuestionada por amplios sectores de la población tras comprobársele uno de los caso de desfalco fiscal más grande perpetrado por una institución pública en Chile y tras desmantelarse el montaje que encubrió el asesinato del comunero mapuche Camilo Catrillanca. A partir de los hechos señalados, en diversos sectores de la sociedad civil se levantaron cuestionamientos al ámbito específico de su competencia: el «monopolio en el ejercicio de la fuerza». La crítica a los abusos derivados de esta prerrogativa, sugiere una cita directa con la tanatopolítica ejercida sobre los territorios históricamente pertenecientes al *Wallmapu* y cuya recuperación se encuentra aún en curso, por vía de la fuerza, en un contexto de diálogo esporádico y falaz, mediado tácitamente por los intereses económico-extractivistas en la zona. Sobre la obra y su contexto, es interesante señalar una consigna que se reiteró, junto a las diatribas murales contra carabineros, en redes sociales: «Chileno, ¿qué se siente ser mapuche?» en relación a la militarización del resto del país, fuera de *Wallmapu*.

4.4. Conocimiento situado y... transoceánico.

La condición *wingka*, como se vio con anterioridad, alude a todo extranjero desde el marco de referencia mapuche. En la primera parte de esta tesis se postuló la posibilidad de aprehensión de códigos epistémicos por parte de artistas *wingka*. Es el caso del artista, poeta y activista granadino Miguel Benlloch (Loja 1954 – Sevilla 2018), cuya práctica estética/política conformó una «oposición continua a lo normativo desde su temprana

²²² Se utiliza este término en virtud de la naturaleza crítica del trabajo y en consideración al simbolismo del mismo, en oposición a la cualidad inherentemente propagandística del concepto, a nivel institucional, en tanto proviene del trato que la prensa oficialista ha dado a las reivindicaciones mapuche históricas y sobre todo actuales, en desmedro de su legitimidad.

militancia contra la dictadura» en España. Benlloch, afín a las causas del margen, realizó en 1999 la performance *Mapuchjeh!* (ver imagen 18),²²³ en Huelva, España, y la versionó el año 2012 en el Seminario «Políticas del Cuerpo» realizado en Concepción, Chile (Dossier del artista).²²⁴ Concebida originalmente tras una invitación «a participar en un contexto determinado²²⁵ [...] en un evento en el Muelle de las Carabelas, lugar relacionado con los viajes de Colón»,²²⁶ el statement de la performance señala lo siguiente:

La cultura mapuche fue perdiendo su extenso territorio tras el acoso de las políticas de la corona española y las grandes expediciones de exterminio después de la independencia de Argentina. Prácticas tanatopolíticas ejercidas por los Estados. El uso del idioma mapudungun y de las músicas del Kultrun celebran un acto de reconocimiento y reencuentro con lenguas y hablas vivas de origen precolombino que forman parte de la vida diaria de miles de personas y, actualmente, se encuentran en proceso de extinción unas, y otras marginadas y desprotegidas por Estados-nación de Latinoamérica que utilizan el castellano, en la mayoría de los casos, como lengua oficial y única.²²⁷

Esta obra constituye un aporte sustancial al cuerpo de este trabajo por diversos motivos. Desde el punto de vista discursivo, es relevante la referencia que realiza Benlloch hacia el pueblo mapuche desde España, además de acervo cultural exógeno, exmetrópoli colonial. También es destacable la filiación territorial que explicita hacia el espacio de Argentina, gesto que da cuenta de la deslocalización, extra-nacional, en la que se inserta el pueblo-nación mapuche en tanto «región cultural» o «epistemológica» (De Sousa 2018), no adscribible al Estado uni-nacional moderno. Desde este punto de vista y a partir del statement de la obra, podría considerarse un doble cuestionamiento, muy acertado, en torno a la construcción identitaria realizada sobre los mapuche por el Estado chileno y su rol absorbente/invisibilizador; el gesto es claro y sutilmente provocador: Benlloch, en su performance realizada en Chile, sitúa a los mapuche en relación a la historia argentina, no chilena (el statement que acompaña la performance, es el mismo en España que en Chile).

²²³ Revisar Anexo 1.

²²⁴ Benlloch, Miguel. *Cuerpo Conjugado*. Dossier de artista. Disponible en: <https://www.centrocentro.org/en/exhibition/miguel-benlloch-conjugated-body> [Revisado el 18 de junio de 2020].

²²⁵ Proyecto Puerto de las Artes, comisariado por Jorge Arévalo.

²²⁶ Archivo Miguel Benlloch. [En línea]. Disponible en: <http://archivomiguelbenlloch.net/mapucheh.html> [Revisado el 1 de diciembre de 2020].

²²⁷ Benlloch, Miguel. *Cuerpo Conjugado*. Dossier de artista. Disponible en: <https://www.centrocentro.org/en/exhibition/miguel-benlloch-conjugated-body> [Revisado el 18 de junio de 2020].

Por otro lado, pareciera que el carácter performativo masifica la crítica representacional; Benlloch utiliza su característico traje hecho con fragmentos de espejo retomando su significado primigenio: el reflejo, el espejismo, la representación y la *especulación*, acaso. Esta referencia al espejo es posible de encontrar en otras obras que refieren tópicos similares, como lo es «Los espejos» de la serie *Los cuchillos* (2000) del argentino Eduardo Molinari (Fressoli 2015, 110), que alude a las tensiones de la narrativa histórica argentina en términos de «la identidad y la representación, la imagen y la obra visual, la reproducción y la diferencia», y cuyo insumo de trabajo está dado por fotografías de indígenas (2015, 115).

En cuanto a la precisa utilización de códigos propios de la cultura mapuche –he aquí el meollo del asunto y de por qué considerar esta pieza como epistémica y no sólo de reproducción simbólica ni, menos aún, apropiación–, Benlloch acude a elementos que por su nombre, su forma y su simbolismo remiten inequívocamente a la cultura mapuche: el *kultrung*, vocablos en *mapudungun*, música ritual mapuche. Si bien el artista toma un camino sobreseguro, su ejecución es coherente, profunda y elaborada en términos de significado.

El *kultrung* o «tambor chamánico» referido copiosamente como instrumento musical es, además, una representación de toda la cosmovisión mapuche (Ñanculef 2018, 109). En él se representa el ordenamiento cósmico celestial en vinculación con el *Nag Mapu* (espacio habitado por los seres humanos) y la multidimensionalidad que, al estadio anterior, añade el *Wenu Mapu* (tierras de arriba) y el *Minche Mapu* (tierras subterráneas) (Ñanculef 2018, 70). Junto a lo anterior se representa también la circularidad o tiempo cíclico y, en su superficie de cuero se grafica explícitamente el *Meli-Witxan-Mapu*:

concepto que ha sido asociado con la idea de 4 puntos cardinales, pero en realidad significa los 4 tirantes del cosmos. El mapuche creyó que el universo colgaba de 4 tirantes, tanto fue así que de acuerdo a ello organizó su propio territorio, bajo el principio cosmológico: ‘Chumley ta Wenu Mapu, ka feley ta Nag Mapu’. Tal como es arriba, así es abajo (Ñanculef 2018, 86).

Según indica la tradición, solo puede tocarlo el o la *machi*, y tiene un rol social fundamental que se manifiesta en la ceremonia del *Nguillatún*, donde se ordenan las energías de ambos mundos y se renueva el compromiso de los mapuche con su ser en relación al medio natural, social y sus divinidades (Ñanculef 2018, 109-121).

Este trabajo de Benlloch ha sido referido de modo particularmente escaso en la literatura. Una de las referencias, realizada por Jesús Alcaide, la refiere como «una acción ecolingüística, que sitúa las lenguas como constructoras de identidad, vehículo de comunicación y espacio de una memoria ancestral polidiversa», a lo que añade que «simulando una bola de

discoteca humana o un enloquecido faro sin dirección que más que alumbrar, deslumbra a los que asisten a la acción. Como una enloquecida estrella de los vientos, Benlloch señala al norte, este, sur y oeste» (Sacchetti, et. al. 2010, 168 y 170).

Pues bien, como se vio en la descripción del *Meli-Witxan-Mapu*, en la epistemología mapuche los 4 puntos cosmológicos tienen algunos significados relevantes, tanto así que aparecen inscritos en el instrumento ritual del *kultrung* –referido en el discurso artístico– pero su concepción y concepto difiere de la rosa de los vientos en tanto «el sentido de la orientación mapuche es muy distinto al de occidente, nosotros damos por hecho la referencia y la reverencia del *Puel Mapu* [tierra del este] como el punto principal dejado para la orientación natural del ser humano»,²²⁸ en otras palabras, la orientación obedece a razones epistémicas y se troca la primacía instrumental del norte por la relevancia cosmológica del este.

En cuanto a los vocablos en *mapudungun*, el artista contextualiza su inclusión en una especie de restitución simbólica de las lenguas nativas en proceso de extinción. Hábilmente se las refiere desde la ausencia, connotadas no como hecho positivo sino como falta (Benlloch empieza a escribirlas sobre un pizarrón negro, anteriormente vacío). Con este gesto evidencia el epistemicidio lingüístico dado por la imposición de la lengua castellana. A partir de esta premisa, la performance restaura la lengua metafóricamente, cuando Benlloch, armado de un marcador y siguiendo una voz en *off* que le dicta las palabras en mapudungun, anota en una pizarra:

ANTU/ CHADI / DOMO /EMTRIM/ FEWLA / IY AEL / KE LLUM / LANGEM /
LEUFU / LLUFKEM / MAPU / NAGANTŪ / NAGUNTU / NGUTANTU / ÑUKE
/ PULKEM / RE(L)MU / SAÑNE / TRIPANTU / ULE / ULMEN / WENU / (L)LAFU.²²⁹

Respecto de la restitución señalada y de los contextos coloniales, dentro de cuya crítica cabe la obra de Benlloch, Rivera Cusicanqui manifiesta que: «hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: las palabras no designan, sino encubren» (2010, 19). Pues bien, el artista ejecuta un encubrimiento inverso dejando al espectador (presumiblemente hablante del castellano) en un vacío semántico mediado por la voz en *off* y las palabras en *mapudungun*, no traducidas, a la vez que reivindica la lengua como elemento

²²⁸ Por este motivo, tanto los cementerios como las tumbas y, el ritual del *Nguillatún*, entre otros, se orientan siempre al este.

²²⁹ Texto transcrito literal de la visualización y escucha del video registro de la performance. La traducción correspondería a las palabras: «día/mujer/sal/hambre/ahora/comida/ayudar/hermano/río/ relámpago/tierra/tarde/a pie/cama/madre/invierno/arcoiris/cerdo/ año/mañana/rico/cielo/duro».

central del significado y formalización de la performance, y como eje articulador de sentido vital, fuera de ella.

Ubicado dentro de un círculo de polvo plateado que él mismo dibujó al inicio de la acción, vestido de un overol de trabajo rojo escrito con palabras en *mapudungun*, comienza a sonar la canción El Guillatún, de Violeta Parra, en voz de su hijo y también músico, Ángel. Benlloch procede a quitarse el mono rojo y exhibir, bajo éste, un traje de fragmentos de espejos. En lo que parece constituir un *mise-en-abyme* contemporáneo, Benlloch, el espéculo, apunta con su brazo y dedo índice extendido, al público, al frente, emulando con o sin querer la típica representación del «Tierra a la vista», prolífico en las representaciones de Colón y el «descubrimiento».

En su actividad «performancera» –como el propio artista califica su quehacer– (Roma, V., 2018),²³⁰ Benlloch realiza una danza consistente en giros, con los brazos abiertos y apuntando, aleatoria y consecutivamente, hacia arriba y abajo y en dirección a los 4 puntos señalados. Esta ejecución parece ser la recreación encarnada y simbólica del *kultrung*. Lo que autoriza una interpretación como esta, fuera de lo anteriormente dicho, es que la performance se acompaña, además de con la canción El Guillatún, de la música mapuche tradicional propia de este ritual el *ül* de *Choyke Pürun* o danza del ñandú que, efectivamente, se baila en círculo, como comienza moviéndose Benlloch al inicio de la performance.

Por último, según fue traducido especialmente para esta tesis por los académicos lingüistas y hablantes nativos del mapudungun, Héctor Mariano y Cristián Oyarzo, la narración que se escucha de fondo durante la performance (minutos 5:35 - 9:25) parece corresponder a un discurso de Nguillatún en que «se hace alusión a la divinidad en sus distintas formas con especial referencia a los antepasados y a la naturaleza, el tono es de agradecimiento por la tutela pero además hay algo más bien político pues se declara que quienes están reunidos vienen a renovar el ser mapuche, la unión en torno a las costumbres antiguas y la lengua». Resulta curioso que el profesor que tradujo el audio referido haya encontrado un especial valor patrimonial en éste, debido a una cantidad considerable de palabras, probablemente muy antiguas, que él mismo no logró comprender y que se perdieron bajo la transposición de este audio original con la grabación editada de las palabras que Benlloch fue fijando en la pizarra. Como dato anexo a las referencias desde el arte español a lo mapuche –aunque como ejercicio de representación, no epistémico ni iconográfico– resalta la que se reconoce como la primera

²³⁰ Cuerpo, disconformidad y epifanía 'trans'. [En línea] Disponible en: https://elpais.com/cultura/2018/04/02/babelia/1522668544_288174.html [Revisado el 1 de diciembre de 2020]

escultura de Ricardo Bellver y Ramón,²³¹ *El cacique Tucapel*, presentada a sus 17 años en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid (1862), en un momento en que ni siquiera en Chile lo mapuche era un tópico a referir en el arte. Lamentablemente, no existe ningún registro visual o boceto de esta pieza.²³²

V. El arte «mapuche» en el contexto global actual: autonomización epistémica y reivindicación artística.

El artista y teórico mapuche José Ancán²³³ se refería, el año 2012, a partir del trabajo de Francisco Huichaqueo, al estado del arte mapuche «actual», término que ha sido acuñado por algunos autores, tal vez para señalar las creaciones artísticas mapuche sin entrar a dirimir sobre ellas con juicios o categorías ‘occidentales’. En este trabajo hemos referido cierto tipo de arte mapuche –que remite a su epistemología o iconografía, por parte de artistas mapuche y no mapuche– apellidándolo de «contemporáneo». Esta, por supuesto, ha sido una elección deliberada y contiene la «actualidad» propuesta por estos autores; es de cierta manera, más específica. La justificación de la nominación contemporánea en este tipo específico de arte mapuche recae en las temáticas tratadas y los discursos artísticos y curatoriales aparejados, todo hilado alrededor de la urgencia contextual de los mismos y su inserción física o teórica en el espacio global del arte (Agamben 2008).

Para José Ancán, 8 años atrás no existía un «movimiento de arte mapuche actual», con las características propias de una oleada que mereciera nombre propio. Si bien acusaba la sobrevivencia en los últimos años de «un grupo de personas que desde el ámbito de diferentes soportes de expresión artística (plástica, poesía, teatro, audiovisual, etc.), han planteado su proceso creativo o parte de éste, desde la reflexión y el cuestionamiento a esa pertenencia [de resignificación étnica]», consideraba que:

los actuales creadores –mapuche en lo puntual– no han contado hasta el momento con un hilo conductor que permitiese hablar en propiedad de un movimiento artístico contemporáneo, reconocible en estilos, intenciones o maneras de encarar el proceso creativo. Lo que tenemos,

²³¹Autor de la escultura *El ángel caído*, actualmente ubicado en el Parque del retiro en Madrid

²³² Hasta el momento, y como señalan Kahle y Guerrero en «La obra del escultor Ricardo Bellver» en Revista BELLAS ARTES, 6; abril 2008, pp. 199-221, solo es posible encontrar la descripción de la obra en yeso en el Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862 (Madrid).

²³³ Historiador del arte, Doctor en Antropología, Integrante del Centro de Estudios y Documentación mapuche, Liwen, autor de libros y artículos sobre historia mapuche contemporánea y mapuches urbanos y Jefe de Departamento de Pueblos Originarios, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

en cambio, hasta el momento, es más bien a un conjunto de individualidades creadoras, que desde la diversidad de sus orígenes, formaciones y soportes, están produciendo y haciendo transitar sus trabajos hacia públicos también diversos (Ancán 2012, 6).

Este proceso se habría dado «debido a una serie de iniciativas de promoción más o menos aisladas, de personas e instituciones públicas y privadas, como las ‘bienales’ o ‘muestras de arte indígena’», sin un eje articulador o programa curatorial específico, en medio de las posibilidades que otorgaba el contexto de una «entreverada complejidad de los procesos de resignificación de las identidades étnicas» que acogía desde la nostalgia por la tradición en clave de «paraíso perdido» hasta reivindicaciones identitarias (Ancán 2012, 6).

Respecto del cuestionamiento al discurso curatorial por inexistente o indefinido, si bien encontramos excepciones (Capítulo II), lo cierto es que lo que esboza Ancán para la primera década de 2000 lo especifica muy bien Fernando Quilaleo al señalar que «se descuidó la importancia de espacios como las Bienales de Arte indígena del 2006 y 2008 por una mala decisión del Consejo Nacional de La Cultura y las Artes que transformó a éstas en una ‘feria de artesanías y emprendimiento’» (Caqueo y Marimán 2015, 43) apuntando la responsabilidad institucional en este vaciamiento discursivo.

Ahora bien, paralelamente a esta dilución evidenciada en el manejo institucional –cuya historicidad puede vincularse al paradigma del blanqueamiento y sus reactualizaciones– hay que considerar la contracara del fenómeno; el hecho incontestable del carácter reaccionario a nivel institucional en tanto, muchas veces, quizás la mayoría, el arte mapuche escogido para participar en las bienales e instancias de mayor peso específico y visibilidad en el mundo del arte es aquel de visualidad epistémico-iconográfica explícita, el que se autorreferencia de modo literal, dejando de lado formulaciones más crípticas o elaboradas a nivel de palimpsesto discursivo, gesto a través del cual se acota el horizonte de posibilidades del arte mapuche contemporáneo de cara al público ampliado, no al especialista que sí reconoce esta diversidad.

En otras palabras: la contracara al vaciamiento discursivo es una hipérbole de contenido explícito, no sólo referido a las obras en sí, sino al contenido general que enmarca la participación de una obra en el circuito del arte: nombre del artista, ojalá de apellido mapuche; nombre, diseño y estética del pabellón, en la misma línea; statement y presentación, todo busca referir lo étnico, a un nivel que los mismos artistas a veces rehúyen en busca de una valoración del arte ‘en sí mismo’ y no por su adscripción indígena, como se desprende del

testimonio de Sebastián Calfuqueo y la experiencia de Eduardo Rapimán, *warriache* provinciano:²³⁴

Para él su pintura denota no sólo la condición de urbano, sino el tránsito de la adscripción identitaria, proceso que no tiene punto de fijación sino más bien se trata de una búsqueda permanente. Rapimán destaca el carácter vivo que tiene la cultura mapuche [...] Su obra se presta a variadas interpretaciones, en el 2000, cuando es entrevistado por la revista *We Zugun*, existían quienes tachaban su obra como netamente occidental y otros que la clasificaban como el de un pintor chileno que pinta como mapuche, o bien con raíces mapuche, cuestión que lo situaba en el avatar de las mismas limitaciones con que conviven los artistas en este país y que se destacan más en la región [*Wallmapu*] (Caqueo y Marimán 2015, 47).

La importancia del vaciamiento discursivo mencionado y su contracara institucional recaen, no obstante, en la respuesta proveniente de los propios creadores en tanto hoy «el arte mapuche se valida en lenguajes y soportes expresivos actuales y se ha transformado en una eficiente instancia para generar la contemplación y reflexión crítica de la amplitud cultural en nuestro entorno contemporáneo» (Caqueo y Marimán 2015, 48). Si a lo anterior sumamos la proliferación de artistas jóvenes mapuches y autoidentificados como tal –y la formación de colectivos entre ellos²³⁵–, además de quienes, sin detenerse a discurrir sobre su propia identidad, refieren al pueblo mapuche en sus obras –como Norton Maza, antes citado– es justo señalar al día de hoy la existencia ya consolidada de una corriente artística o movimiento específico, en virtud de sus concomitancias y recurrencias temáticas y discursivas, así como de referentes iconográficos, simbólicos y epistémicos comunes, incluso de cierto ‘programa’ establecido.

Este fenómeno se habría iniciado a principios de la década de 1990 y potenciado a partir del 2010-2015 a partir de la nueva generación compuesta por Paula Baeza Pailamilla y Sebastián Calfuqueo Aliste, entre otros, o artistas como Leonardo Soto Calquín –de carrera más extensa pero cuya primera exposición sobre arte mapuche la realizó en 2012– que, sabiéndolo o no, afirmaron el panorama de los precursores Bernardo Oyarzún, Eduardo Rapimán, Christian Collipal –de los aquí nombrados– y otros artistas visuales, poetas y músicos, que hicieron eco del llamado de Elicura Chihuailaf, poeta mapuche, ‘oralitor’, cuando refería la «cuestión cultural mapuche» en 1990:

²³⁴ Caqueo y Marimán hacen una diferenciación en la condición de mapuche urbano o *warriache* según sean capitalinos o provincianos: «habría que guardar las proporciones de lo que es una condición urbana desde la provincia a otra emplazada solo a partir de la metrópoli» (2015, 47).

²³⁵ Ejemplo de esto es el colectivo feminista *Rangiñtulewfü*, traducible como «entre ríos».

Aparentemente con el advenimiento de los gobiernos civiles [post dictadura 1973-1990] el nuevo discurso político libredeterminista del movimiento mapuche se acompañó del surgimiento de un arte contemporáneo. En correspondencia dirigida al CEDM [Centro de Estudios y Documentación] Liwen, publicada en el primer número de la revista del mismo nombre [...] Elicura Chihuailaf esbozaba la estrategia de un trabajo específico en ese ámbito, el cultural. Lo que tiene claro Elicura en ese entonces es que no hay nada o muy poco, intelectual y artísticamente. Se trata de activar la pintura, la escultura, el audiovisual, la poesía, para ir creando con el arte una disposición de la sociedad chilena a favor de las aspiraciones libertarias mapuche (Caqueo y Marimán 2015, 53) donde es de suma urgencia iniciar la sistematización de esta tarea. No podemos, no debemos seguir esperando que sean otros –con buenas intenciones o no– los que nos sigan mostrando un [¿su?] camino [...] (Chihuailaf en Caqueo y Marimán 2015, 53).

Un punto de vista interesante, por diferente, es el que plantea el artista Christian Collipal (Caqueo y Marimán 2015, 48) cuando refiere el giro hacia un arte mapuche contemporáneo:

Cómo se une toda esta nueva manera de crear y manifestarse con nuestro mapuchegen, es decir, nuestro ser. Quizás en que todas estas nuevas formas de enfrentar la creación son formas que hemos ido de uno u otro modo «mapuchizando». Dando un sentido «estético» distinto. En que después de años de dominación y de un interés profundo de parte de las instituciones estatales por homogeneizarnos no ha podido combatir [...] La posibilidad de construir una sociedad Mapuche fructífera y llena de identidad, que se arma y se reinventa, es lo que nos ha permitido resistir en esta constante negación que se nos quiere imponer a costa de todo y en beneficio del mercado (Collipal en VV.AA. 2014, 67).

De las palabras de Collipal se desprenden indicios de la ‘ruta’ o ‘proceso’ de las nuevas formas de arte contemporáneo mapuche y sus entrecruces con el arte tradicional o la raíz cultural; los artistas han ido ‘mapuchizando’ las nuevas formas, premisa distinta y más específica que considerar, simplemente, que el arte tradicional se fue abriendo a nuevos formatos. Esta idea engarza con las dificultades que presentó el arte mapuche en vías de autonomización formal y discursiva entre los públicos más conservadores –presente en un primer momento y no en la actualidad, a decir de Paula Baeza Pailamilla²³⁶– y se ve refrendada por las palabras del dibujante Daniel Bernal quien, en el marco de una tardía conciencia de su ascendencia mapuche, ató cabos en torno a «siempre haberse sentido atraído por la cultura del pueblo mapuche».

²³⁶ Ver entrevista p. 126.

Caqueo y Marimán esbozan el contexto de las palabras de Bernal como uno «de cambios a nivel de conciencia y filiaciones [que] entrega interesantes apreciaciones desde su quehacer artístico, reconociendo el temor a que su obra la vapuleen quienes con discursos fundamentalistas le exijan trabajar desde soportes y técnicas ancestrales» y donde, sin embargo, «desde una identidad redescubierta reconoce que produce con más soltura y propiedad: –y si alguien me dice algo, bueno, digo ‘soy mapuche y elegí este soporte’». (Caqueo y Marimán, 2015, 49); o, a decir de José Ancán:

dentro del arte, tal vez lo más llamativo no sea la composición, ya que siempre ha existido y cada uno la practica en un arte interesante y específico, sino cómo nuestras expresiones las ponemos en escena para comunicarlas, cómo hacemos ese salto desde espacios íntimos y domésticos para ser compartidos con otros en un diálogo con su tiempo (VV.AA. 2017, 111-112).

De este modo, se evitaría recaer en «una lectura neo-colonial, en la cual las producciones identificadas como arte indígena solo son valoradas a partir de ese ‘suplemento’ indígena, [...] ese ‘plus’ que determina su alteridad [...]» (VV.AA. 2017, 2-3).

5.1. El estudio del arte mapuche contemporáneo «desde fuera». Los giros etnográfico y ecológico.

El giro etnográfico se justifica en esta tesis porque, al articular una propuesta de posibilidades para indagar en un «otro», ofrece una llamativa entrada bilateral al estudio aquí propuesto. Esto puede parecer contradictorio en primera instancia: si se considera este punto de entrada de modo acrítico, replicando lógicas discursivas obsoletas como hablar *por* el *otro*, considerándose voz de los sin voz en la línea del indigenismo imperante hasta la década de 1990. Sin embargo, a la luz de la crítica decolonial explícita que realizan en mayor o menor grado los artistas estudiados, asoman dos escenarios posibles. Ambos compatibles con el enfoque propuesto.

Tanto si se considera el arte mapuche contemporáneo autorreferido, como si nos abocamos al estudio de un arte menos evidente en términos iconográficos, las indagaciones, análisis e interpretaciones aquí propuestas chocarán prontamente con el paradigma de la representación de lo mapuche por parte de otros (como discurso predominante o discurso contra-argumentado, desde una reivindicación epistémica crítica) y los productos de esta investigación, perteneciendo a un colectivo epistémico exógeno al pueblo mapuche, serán, sí o

sí, una reconstitución con tintes etnográficos. De igual modo ocurrirá en el seno mismo de la creación, de la práctica artística, donde los artistas *wingka* que refieran la epistemología mapuche, más temprano que tarde se verán inmersos en una investigación etnográfica; enfrentado a un «otro» ontológica y epistémicamente distinto.

De Souza Santos habla de este fenómeno en términos de diferencias epistemológicas abisales y no abisales (2018). Más que la acepción sobre cuán radical sea esta diferencia, se podría convenir en que ambas son profundas, ya desde un análisis visual, semántico o de lenguaje. Este es el problema a que se enfrentan quienes –como esta tesista– deciden estudiar pensamientos estructurados en una base epistémica de cimientos diferentes –disidentes, a veces– de aquellos en base a los que han sido formados en el espacio íntimo y extrafamiliar, social, público. Sin embargo, esta dificultad no es insalvable y, a través de herramientas diversas, relacionales, comparativas, traductorias, en un macro esquema horizontal, pueden encontrarse respuestas satisfactorias una vez reconocida la propia diferencia, de manera situada. En conclusión, tanto el arte mapuche autorreferido y visiblemente epistémico como aquel menos evidente en su formulación estética, dialogan de cerca con las tensiones derivadas de las imágenes y/o discursos que otros han instalado sobre ellos y la tarea para analizar estas formas se remite a dar cuenta de estas tensiones y, a partir de ello, proponer; no a sancionar, ultimar términos ni dar por agotadas las discusiones.

En tanto, el giro ecológico se justifica en lo epistémico-mapuche desde su propia concepción, como se infiere de lo señalado por el artista Leonardo Soto Calquín:

eres heredero de una tradición y se siente... cuando tienes una concepción del habitar distinto puedes ver el territorio desde una perspectiva distinta, o sea, apreciarlo no solamente desde un punto de vista material, extractivista, sino también verlo desde otra forma, darle otra explicación.

La idea manifestada por Soto Calquín, resuena con un sustrato fundamental del espacio epistémico mapuche, a saber: el mito de *Treng Treng y Cai Cai vilu*.²³⁷ Considerando los nudos temáticos del mito, retrotrayendo sus interpretaciones a lo que tienen de común y base, se puede inferir que la cosmovisión mapuche se basa en dos pilares fundamentales; por una parte, una vinculación irrestricta a la naturaleza y sus fuerzas –que, vale decir, no funcionan en una lógica binaria ni diseñada, sino acorde a los equilibrios dados entre sus ecosistemas y la huella humana–. Y, por otra parte, y en la lógica constitutiva de las formulaciones míticas en general, en el traspaso de este conocimiento mediante la oralidad, como ha sido señalado anteriormente, en un vínculo indisoluble

²³⁷ *Vilu* (map): serpiente.

entre la imagen y la palabra hablada; es decir, a modo de metáforas (Ñanculef 2016):

De acuerdo el [Az] mapu, los epew, la metáfora impregnada en la palabra, constituyen el pilar ontológico sobre la creación mapuche. Uno de los más importantes epew de los principios del mapuche kimün, es el de Txeg-Txeg y Kay-Kay, en el que se propone y se estudia uno de los fundamentos más importantes del significado de la energía, que no se pierde sino que se transforma (Ñanculef 2016, 25).

A partir de esta estructuración epistémica, se puede comprender, de modo general la importancia de las referencias visuales e iconográficas en el arte mapuche contemporáneo y, de modo más específico, comprender que un entendimiento profundo del tema se vería favorecido por un tratamiento multifocal donde, desde el ámbito de la teoría del arte contemporánea, por ejemplo, converjan y se unifiquen los enfoques del giro etnográfico y el ecológico.

La importancia de la pregunta sobre la visibilidad/explicitación de lo epistémico mapuche se relaciona, además, con el estatus mismo del arte contemporáneo y, a partir de esto, con la autoadscripción que hacen (o no) los mismos artistas. Frente a la pregunta de si calificaría su arte como contemporáneo o no, el artista (pintor) Leonardo Soto Calquín señala que «sí: es arte contemporáneo porque es de ahora, y claro, está relacionado en algunos momentos con esto [lo epistémico mapuche], pero más se relaciona con las problemáticas que están sucediendo en distintos territorios», donde esos «momentos», de referencia literal, serían un vía paralela a las temáticas contemporáneas globales que desarrolla. Pero su respuesta es un rotundo «sí», y es la misma que llegando al final de esta tesis se postula como respuesta a la intersección *glocal*.

Soto Calquín comenta sobre su trabajo:

me lo planteé con una problemática, con la problemática del no ver, de la invisibilidad. Aparte de no ver, no apreciar, de ver solamente el territorio como un territorio de explotación, quería hacer visible la raíz picunche-mapuche existente allí, insistir en eso a través de la visibilización del mito en la región. Porque, normalmente, a nosotros nos dicen mira «Treng Treng y Kai Kai» y nos llevan a Chiloé, y tenis que recorrer más de mil kilómetros hacia el sur para poder ver el mito, pero el mito está presente; en casi todas las regiones hay un cerro [que se llama] Treng Treng. [La toponimia] refuerza algo que ya sabemos pero yo creo que si uno lo hace evidente, ayuda un poco a revisar o ver el territorio de otra forma, sobre todo en este tiempo que estamos asistiendo a desastres de todo tipo, sobre todo medioambientales y es una llamada a replantearse

el habitar, no solo ver el río como un recurso a explotar, sino que también como un ser vivo que está ahí, como nosotros... [sic].²³⁸

La epistemología mapuche, como se ha visto, funciona a través de una correspondencia estructural entre palabra hablada e imágenes, sustrato del conocimiento que luego se comparte a través de los *epew*, *piam*, *inarrumen*.²³⁹ Esta estructuración epistémica –cuya raíz ontológica difiere a tal punto del aparato occidental moderno que impulsa un abordaje analítico etnográfico–, además, contiene un factor intrínseco ecológico, ya que las metáforas en las que se funda son:

ideas mentales del ser inserto en la plenitud de la naturaleza. Con todo, lo importante es que ambos principios epistemológicos, la lengua vernácula –con el verdadero sentido semántico que tiene cada palabra– y los *epew* como metáforas del aprendizaje, constituyen el fundamento de la sabiduría y el conocimiento mapuche (Ñanculef 2016, 17).

Ahora bien, la vinculación de la episteme mapuche con las nociones de ecología actualizadas en que el ecosistema unifica seres humanos y no humanos en mutua agencia, no sólo tiene una raigambre ontológica ancestral, muy por el contrario, ha sido también actualizada en términos muy concretos a través de la producción de conocimiento y de proyectos prácticos desde principios de 1990.

En palabras del historiador y antropólogo José Bengoa «si se analiza el discurso indigenista de los años cincuenta o sesenta, la cuestión ecológica o medioambiental no existía» (2000, 71), sin embargo, tras el desarrollo de los discursos medioambientalistas que proliferaron desde la década de 1980, la episteme ancestral mapuche en relación a lo ecológico, tomó nuevos bríos y constituyó parte esencial de la discursividad, esta vez, propia, de los intelectuales y creadores mapuche.

Esta articulación se concretizó de manera contundente a partir del año 1992 con la Cumbre de la Tierra (Río de Janeiro) donde se consolidó el encuentro de la discursividad indígena con la narrativa ecológica: «los indígenas entrado el siglo xxi se han transformado en actores principales en la defensa del medio ambiente. La defensa de la tierra ha dejado de ser una lucha de corte agrarista para pasar a ser una lucha en sentido ecologista», retomando

²³⁸ Ver entrevista, p. 129.

²³⁹ Según Juan Ñanculef, el *inarrumen* es la metodología de aprendizaje mapuche, vinculada a la experiencia individual y socializada. (2018). Para revisar el concepto en profundidad, ver Glosario, p. 145.

los principios del mapuche kimün, según descrito por el kimche Juan Ñanculef: «el no llevarle jamás la contra [a la naturaleza]» surge de la idea de que «el gran espíritu o *Fütxa Newen* nos entregó el mapu y el territorio, y por eso lo debemos cuidar, proteger, amar, como si fuera nuestra madre» (Ñanculef 2016, 34), siendo esta idea tan relevante que no se agota en el plano meramente cultural sino que, fácilmente, puede ser articulada, y lo es, en formulaciones políticas específicas, formando parte ineludible de las luchas históricas y actuales por el territorio en el *Wallmapu*.

De este modo, las sinonimias o cercanías discursivas obligan a poner en jaque la visión etnográfica de escrutinio de otro, desde donde el Otro es el Uno. La tensión casi inherente dada por un arte que proviene del ámbito indígena y se inserta en el espacio de circulación y discursos de lo global, impone, por lo tanto, redefinir la noción de lo diferente; por un lado, no perdiendo de vista que situarse a sí mismo en el espacio de la diferencia es distinto a ser relegado allí por terceros y, siguiendo a Derrida, considerando este diferir, sólo en su «distinción» y no más en su «posponer».²⁴⁰

Conclusiones

Antes de exponer los resultados obtenidos a partir de la hipótesis y los objetivos planteados, se hace necesario plantear algunas conclusiones parciales desde la dimensión metodológica de este trabajo: tal como se planteó en la introducción del mismo, el análisis aquí ofrecido no buscó elaborar un panorama total del arte mapuche contemporáneo, ni en sus múltiples temáticas, ni en sus formatos o exponentes; los artistas referidos fueron escogidos, además de por su participación en los circuitos oficiales y autogestionados del arte y de su participación internacional –algunos de ellos, específicamente en los circuitos del arte global–, en virtud de sus aproximaciones a lineamientos temáticos que se hipotetizaron como recurrentes, primando el mismo criterio sobre sus prácticas.

De lo anterior, y en el entendido que ninguna metodología es aséptica, puede concluirse que la elección por un procedimiento indagatorio que privilegió la discursividad y práctica artística por sobre los aspectos biográficos y biopolíticos de los artistas (desde su filiación étnica y/o nacionalidad hasta su género) posibilitó desactivar taxonomías y cuoteos preconcebidos como, por ejemplo, ceñirse a clasificaciones establecidas sobre qué es el arte indígena y cuál su contemporaneidad, o buscar una paridad de género entre los artistas seleccionados.

²⁴⁰ Jacques Derrida. *La Différance*, París, 1968.

Este hecho es importante en tanto permitió hablar del movimiento de arte contemporáneo mapuche en unos términos que, al descomprimir la presión de una categorización en torno a lo étnico (como tema, como filiación identitaria de los artistas, o en cualquier sentido), privilegió que las obras hablaran y se situaran por sí mismas a través de los discursos emanados por sus creadores, curadores y teóricos –en adyacencia con las lecturas originales que se buscó aportar, siempre inspiradas en las prácticas y correlatos referidos–.

Esta elección metodológica posibilitó, finalmente, un diagnóstico doble. Por un lado, se pudo constatar que no todo el arte elaborado por artistas mapuche contiene códigos epistémicos diferenciadores de su cultura. La profundidad de esta aseveración recae en el hecho de que el actual movimiento de arte contemporáneo mapuche está ligado, desde su denominación indígena específica hasta su articulación formal-ideológico-discursiva, a la etnicidad, y que ésta, conjuntamente con lo identitario, es permanentemente puesta en tensión por no pocos artistas vinculados a este movimiento.

Por otro lado, permitió dar con artistas y teóricos, chilenos y extranjeros, que desde muy diversos lugares del mundo y con diferentes acervos culturales, identidades y filiaciones étnicas refieren al mundo mapuche desde sus ámbitos, pero también –y muy relevante– desde unas propuestas que se ajustan con los modos de conocer y aprehender el mundo propios de la epistemología con que **dialogan** porque, precisamente, han ejecutado una práctica artística que se sostiene en y se ajusta a parámetros identificables del pueblo mapuche (cierta codificación visual-cultural y sus significados) dando cuenta, de paso, de la posibilidad de aprehensión de la epistemología por medio del arte.

La constatación de esta realidad, por lo tanto, condujo a la aceptación y a la problematización de la misma con el fin de contribuir a una participación y a un diálogo armónicos entre las propuestas *wingka* y las de realizadores mapuche. De este modo, la revisión de lo identitario-étnico autoriza un correlato en la revisión de qué se entiende hoy por arte contemporáneo mapuche, no ya tan sólo desde los lineamientos teóricos que lo han determinado, establecido e institucionalizado históricamente sino que, ahora, desde las prácticas artísticas del movimiento actual, cuyo germen es posible de encontrar en los eventos asociados al V Centenario de la llegada de Colón a América y el contexto sociopolítico que catalizó y perfiló cierta discursividad desde 1992.

¿Prevalencia étnico-nacional o estético-discursiva?

Según el análisis del corpus artístico revisado en esta tesis, se concluye que una posible lectura del actual panorama del movimiento de arte mapuche contemporáneo conduce a

relativizar la importancia que sigue otorgándosele a la filiación identitario-étnica como filtro de participación en los circuitos artísticos que, bajo una visión de conjunto, discurren en torno al artecontemporáneo mapuche.

Ahora bien, la contracara de no hacer de la etnicidad un criterio excluyente es la posibilidad de participación de artistas no mapuche en la categoría homónima de arte contemporáneo. Habida cuenta de la constatación de la existencia de artistas no mapuche desarrollando prácticas artísticas cuyo único punto diferenciador para con las obras mapuche contemporáneas, con que comparte discurso y formalización, es su origen étnico y/o nacional, este criterio [requerimiento étnico] no parece ajustarse a la realidad del mundo actual, signado por los tránsitos globales (virtuales o físicos) donde las nociones de cultura y nación se desperfilan.

Esta proposición parece tomar nuevos bríos en un contexto sociopolítico como el señalado en esta tesis, donde la ampliación del rango de influencia del discurso artístico mapuche contemporáneo, lejos de desactivarlo políticamente, lo complementa y enriquece, llevando sus acentos discursivos a otras latitudes. Esta apertura se traduce, en lo concreto, en una amplificación de la discursividad contrahegemónica a partir del recurso, siempre situado, a lastemáticas prevalentes y predilectas del discurso mapuche contemporáneo, tanto a nivel de la teoría del arte como de prácticas artísticas.

En relación a lo anterior, señalado como hipótesis sobre recurrencias temáticas en el cuerpo de la tesis, se pudo constatar que el arte mapuche contemporáneo discurre en la actualidad sobre ciertos tópicos de manera predilecta. Estos temas son: epistemología (mitos, leyendas, alusiones mitológicas y cosmovisionales), anticolonialismo (externo, interno, íntimo) y lo ecológico entendido como ecosofía o ecosistema humano-naturaleza (subjetivo, social y político).

De la apertura/apropiación señaladas se concluye que, por un lado y más allá de las tensiones identitarias que este hecho genera, una convergencia profunda de sentidos o, lo que es lo mismo, una apropiación artístico-cultural honesta, mediante el recurso a la trama cultural referida no se apropia tan sólo de cierta estética sino que también del discurso político y simbólico-epistémico (de lo contrario, ¿por qué esmerarse en ejecutar *esa* adopción?) y, por otro, da cuenta de una especie de autonomización discursivo-visual del arte mapuche contemporáneo producto de la acumulación de sentido de ciertos códigos visuales (como por ejemplo cierta vestimenta tradicional, la bandera *wenufoye*, el *kultrung*, el mito de las serpientes *Treng Treng* y *Kai Kai*, el concepto ecosistémico humano-naturaleza de *choyün*, el color azul, las máscaras, entre otros) que pasan a socializarse en un radio mayor, ampliando también el margen de acción para los discursos específicamente políticos, ejecutando lo

que, en palabras de De Souza Santos constituiría una «apropiación contrahegemónica» a la vez que darían cuenta de una opción (deliberada) de signar la práctica artística bajo el código cultural mapuche.

La autonomización discursivo-visual señalada puede entenderse como un proceso en que –debido a la acumulación de sentido y la ampliación del territorio en que operan– ciertos discursos y códigos visuales específicos, en este caso, epistémicos-mapuche, dejan de depender de un portador que, con anterioridad y pervivencias actuales, se consideraba que sólo podía ser mapuche.

Para que lo anterior pueda verificarse en un diálogo armónico, la participación *wingka* en el espacio del arte mapuche contemporáneo puede considerarse atingente bajo ciertas condiciones: a nivel de prácticas artísticas, si las citas y referencias que se realizan sobre la iconografía y episteme mapuche son informadas y se ajustan a los parámetros culturales del pueblo que refieren. En otras palabras, mientras se haga un uso simbólico de ellas que no corrompa los conceptos en su real *sentido*. Vale decir que la palabra sentido cobra aquí una doble importancia en tanto no se trata de caer en disquisiciones morales sobre la apropiación del arte mapuche por artistas no mapuche sino, precisamente, sobre el sentido de esta apropiación, tanto a nivel de uso –que se remita al arte– como de significado profundo –que conserve su sentido–; de ejecutarse lo contrario, el resultado sería ya no éticamente cuestionable sino tendiente a lo incomprensible, vacuo y snob.

A nivel de discurso artístico, lo anterior se verifica si se parte de la base de que la libre creación que se ejecuta sobre los insumos culturales que han sido referidos no debiera, en sí misma, estar en cuestionamiento. Eso sí, una propuesta *wingka* resulta particularmente atingente si es que ésta discurre a partir de un «sentido» ajustado al constructo epistémico que refiere (mapuche).

A nivel socio-político, y a partir de la teorización de Boaventura De Souza, si las prácticas y discursos *wingka* que refieran al arte mapuche de modo explícito y en cumplimiento a las precauciones recientemente planteadas, «amplían la plataforma de lucha» en tanto ayudan a visibilizar «la causa».

Por último, respecto de la pertinencia de la participación *wingka* en el arte contemporáneo mapuche puede concluirse que se justifica, teóricamente, en el hecho de que al contrastar los discursos creados por los propios artistas mapuche con las teorías por ellos interpeladas y los discursos que les refieren, especialmente los curatoriales e histórico-sociológicos –que constituyen un correlato directo de sus prácticas– se verifican múltiples puntos argumentales que propenden al tensionamiento de las identidades tanto subjetivas

como colectivas, conformando un espacio *champurria* que signa también los discursos artísticos.

En un panorama artístico que discurre lo identitario y cultural en torno a la hibridez *warriache* (urbana) y lo anticolonial, en sus múltiples derivas (externa, interna e, incluso, íntima-personal a nivel de la descolonización del género, de los cuerpos, etc.) la pregunta por la filiación –mediada, como se vio, por la autoadscripción– parece poder resumirse en dos áreas: la autonomización identitaria y artística y la re-etnificación, en los mismos términos. Una y otra, si se consideran ejecutadas desde la creación artística, no son categorías opuestas ni fijas.

En relación a lo epistémico, lo decolonial y lo traductorio

En el panorama recientemente descrito, los artistas se dirimen entre unas propuestas que, o bien remiten a la cultura mapuche de manera explícita y engarzan directamente en la matriz de la otredad, o bien, constituyen un arte desvinculado de todo aquello. Frente a este diagnóstico el enfoque epistemológico no se justifica en tanto se presuponga que el arte creado por artistas indígenas sea, en sí mismo o siempre, un «modo de conocer» distinto, epistémico (como si fuera antónimo de intelectual) sino, por el contrario, se sostiene que la metodología de aprehensión de dicho conocimiento, por quienes estudian estos temas desde un ámbito foráneo, debería pasar por un acercamiento a las especificidades epistemológicas y sus potenciales traducciones lingüísticas, visuales y culturales. En otras palabras, más allá del significado dado a la palabra epistemología a partir de su inadecuada categorización, a todo evento, como el modo de conocer y aprehender alterno por antonomasia –indígena en este caso–, el recurso a lo epistémico constituye una herramienta para quienes estudien, desde un espacio foráneo, un tipo específico de arte contemporáneo que alude (simbólico-iconográficamente) a las bases fundacionales de una cultura milenaria.

Por lo tanto, un enfoque epistemológico, metodológicamente hablando, constituye un aporte en la tarea de llevar a cabo análisis que partan desde una estructuración antihegemónica y que, por el contrario, sitúe al conocimiento occidental (o todo aquel no tenido por epistémico sino por científico), en un plano de horizontalidad frente a una trama cultural compleja, que no se devela sino a partir de un conocimiento específico, pero –y esto es relevante– que no es «portadora de una diferencia radical» mayor a la que aparece todo lo *wingka* frente a su sistema de relaciones. Considerando el comportamiento histórico de los desarrollos teórico-escritos en el mundo, la opción por un enfoque analítico epistemológico es, en último término, un gesto también político y de resistencia a las

pervivencias coloniales.

Ahora bien, respecto de presuponer que las propuestas y discursos artísticos indígenas sean, en sí mismas, epistémicas –en tanto modo de conocer alternativo, no ajustado al paradigma imperante occidental– hay que considerar algunas precauciones: un esquema que diferencie el modo de conocer indígena como intrínsecamente epistémico, en los términos referidos, no puede considerarse válido en la actualidad en que los paradigmas y modos de conocer son los mismos a uno y otro lado del mundo. Consecuentemente, lo epistémico en tanto «modo de conocer» es una categoría lo suficientemente amplia como para llevar a cabo el análisis de una heterogeneidad de producciones artístico-intelectivas, indígenas y no indígenas: retomando la propuesta de Natasha Lushetich «el arte es, en sí mismo, una epistemología». Así las cosas, el análisis desde lo epistémico constituyó el insumo base, metodológico, a partir del que se aprehendió el arte aquí estudiado y, en ningún término señala un modo necesariamente distinto de aprehensión de la realidad por parte de los artistas referidos.

Por último, la traducción como metodología y herramienta de «desencriptado» posibilita la comprensión bidireccional en un arte que está particularmente signado por códigos interinos (epistémicos) no siempre o no suficientemente socializados en el ámbito local ni, mucho menos, compartidos en su significado y sentido profundos en el espacio del arte global. Como se vio en el trabajo, específicamente en el tratamiento de las obras y prácticas de «visualidad o autorreferencia epistémica», en el arte mapuche contemporáneo suelen concurrir dos situaciones que requieren del insumo traductorio de modo preponderante. De un lado, las remitencias iconográficas, inaccesibles en sus significados desde un espacio cultural exógeno y, como se vio, incluso desde ámbitos que, por su cercanía geográfica pudieran suponerse más cercanos culturalmente. Como la respuesta a ese presupuesto es, por el momento, una incorregible equivocación y distancia, la traducción es necesaria para todo tipo de prácticas artísticas mapuche que remitan, en su ejecución, iconografía y simbolismos perteneciente a su pueblo, toda vez que se busque horizontalizar el acceso a su comprensión. De otro lado, la traducción se hace necesaria, quizás más, en el plano de las obras mapuche que signan su «mapuchidad» no a través de iconografía sino de una estética deslocalizada, enraizada en una elaboración profunda de ciertos códigos epistémicos inaccesibles de modo visual directo.

De modo más específico, respecto de la potencialidad de la traducción lingüística, visual y cultural, se ha constatado la utilidad y conveniencia de ejecutar esta herramienta, conjuntamente, en las tres áreas señaladas. Este proceder aseguraría, tanto por parte de los artistas como del público así como, por supuesto, de curadores y mediadores en general, una

lectura respetuosa y profunda que exprema el máximo potencial de los códigos referidos.

En relación a considerar al arte mapuche contemporáneo un movimiento artístico

Desde las fuentes primarias y secundarias analizadas pudo verificarse que, aproximadamente hasta el año 2012, algunos renombrados teóricos de la cultura mapuche aseveraban que no podía hablarse del actual arte contemporáneo mapuche como un movimiento en virtud de que no era posible encontrar un estilo artístico común. Así afirmaba, por ejemplo, el intelectual mapuche, licenciado en artes y máster en antropología, José Ancán, en el libro *Arte Otro* de los autores Sandra Caqueo y Pablo Marimán.

Más allá de la precisión cronológica y la condición o no de movimiento, que parece estar lo bastante probada ya, es necesario reparar en cuáles son los elementos que vienen a unificar y diferenciar a este conjunto de artistas y sus discursos y prácticas como un círculo identificable, un movimiento, pero antes, debe señalarse que la inexistencia de un estilo común podría deberse a la relativamente reciente toma de conciencia anticolonial de modo masivo (1992) respecto de la hegemonía de unos modelos europeos que, llegados al continente americano desde la Conquista (s. xvi) y, sistemáticamente, en forma de epígonos de las escuelas de arte europeas (parisinas) a partir del siglo xix, informaron una plétora de representaciones sobre lo mapuche, signando de modo evidente algunas de las primeras obras que refirieron al pueblo mapuche de modo realista pero «desajustado».

Se añade a lo anterior que, posteriormente, ya entrados los siglos xx y xxi y fuera del ámbito de la representación, tampoco hay un estilo que unifique las prácticas artísticas que componen esta corriente artística. Dicho lo anterior, puede concluirse que el arte contemporáneo mapuche, puede definirse como movimiento en la conjunción de ciertos elementos:

- remitencias iconográficas y epistémicas al pueblo señalado,
- ciertas prevalencias temáticas y
- autofiliación discursiva (de sentido) en relación a esas temáticas prevalentes.

Por supuesto, lo recientemente señalado no significa que no existan otro tipo de prácticas artísticas mapuche que no remitan ni a su epistemología, ni a su iconografía, ni a los temas señalados, pero sí implica que éstas resultarían periféricas al movimiento artístico constituido en base a un proyecto sociocultural común, parafraseando al poeta mapuche y último premio nacional de literatura en Chile, Elicura Chihuailaf, figura principal en el proceso de autonomización discursivo-política mapuche. El mismo análisis es válido para aquellos(as) artistas mapuche que generan un arte que no se identifica con su pueblo –en este

caso, la variable de la autoadscripción, por razones obvias, pasa a un segundo plano y, por iguales razones, no conformaron parte sustancial de este estudio—.

En cuanto a la autofiliación identitaria o discursiva al arte mapuche (contemporáneo), puede considerarse que este elemento es imprescindible a la hora de analizar las prácticas artísticas en su conjunto. No por suponer que la «condición indígena» conduzca, necesariamente, a una visión distinta sobre las cosas sino, muy por el contrario, porque el movimiento de arte mapuche contemporáneo, según se vio en este trabajo, está actualmente «marcado» —retomando a Haraway— por un discurso de conjunto y un cariz proyectual que, muchas veces, propende a exceder el ámbito meramente artístico a través de un posicionamiento teórico que es, en muchos casos, abiertamente antihegemónico.

Pero, ¿y qué pasa con el arte contemporáneo que se refiere como mapuche y alude a su entramado cultural pero es ejecutado por personas que no reivindican una filiación a su pueblo? A juzgar por el panorama revisado en este trabajo (que, por supuesto excede a su elección final de artistas), la situación descrita no se constata y, si es que llegase a ocurrir, más bien recaería en el ámbito de las prácticas representacionales de lo mapuche, desde un espacio exógeno y vaciado de contenido. Lo cierto es que hoy se asiste a un panorama teórico-práctico en el arte mapuche que, agravado por la interacción histórica y presente del expolio y militarización del *Wallmapu* por el Estado de Chile y la industria transnacional —pero, incluso, prescindiendo de ello— exige, en el caso de que sean utilizados, la apelación directa y ajustada de una discursividad teórico-política que, con justicia, reclama un espacio propio y definido, cuando no comprometido.

Por lo tanto, podría considerarse que si bien el arte mapuche contemporáneo ha visto incorporarse a sus filas, con elaborados trabajos de «arte mapuche», a artistas *wingka*, como es el caso de Miguel Benlloch y su obra *Mapuchhe!*, esto ha redundado en un potenciamiento del movimiento descrito y un perfilamiento del mismo como inherentemente político.

Respecto a la remitencia iconográfica a la cultura mapuche, puede decirse que, a diferencia del factor anterior, este no parece ser un elemento central. Como se vio, por ejemplo, en obras de Francisco Huichaqueo, en ocasiones el arte mapuche contemporáneo diluye sus códigos formales en una visualidad deslocalizada, imposible de situar de buenas a primeras dentro de la cultura mapuche y, a pesar de ello, se insertan de lleno en una narración cultural epistémica profunda. También hay obras como *El peso de la noche*, del artista Bernardo Oyarzún, bastante más explícitas en sus remitencias visuales y gráficas a la cultura mapuche.

En medio, tal vez, se encuentran propuestas como la de Leonardo Soto Calquín, quien ejecuta una narrativa visual y teórica que expone tanto lo epistémico explícito, con figuraciones del mito de las serpientes *Treng Treng* y *Kai Kai* que podrían ser reconocidas

como mapuche por un espectador-turista sin ninguna cercanía cultural ni conocimiento de su episteme pero con una adecuada atención (por ejemplo, reconocer algún símbolo o iconografía a partir de su presencia en un textil expuesto en una tienda o museo); como alusiones epistémicas de visualidad sutil, deslocalizada, ejemplo de lo que sería su denuncia al impacto de las políticas extractivas neoliberales en el *küme mogen* (map. «buen vivir», en términos ecosistémicos) y la reivindicación de la tierra-territorio y de su habitar, con argumentos que van desde la toponimia a la justificación mítica.

Las remitencias iconográficas y simbolismos epistémicos al entramado cultural mapuche parecen conformar, en último término, una buena manera de acceder, desde los sentidos y el intelecto, a una cultura que no es la propia. Son, de hecho, de entre los elementos que unifican al arte mapuche contemporáneo como movimiento, los únicos elementos gráficos de análisis. Habida cuenta de un arte que busca mostrarse y mostrar un proyecto identitario, sociocultural y/o político o, como mínimo, abordar ciertas reivindicaciones y denuncias específicas, la utilización de iconografía y epistemología mapuche –ya sea en la práctica artística como en la lectura (recepción) de sus códigos–, parece constituir tanto un aporte al sentido final de la obra como un valor agregado (por su densidad semántica) a la profundidad del palimpsesto a traducir.

El último de los elementos distintivos del arte contemporáneo mapuche entendido como movimiento artístico, refiere a la constatación de ciertas prevalencias temáticas en sus discursos. Como pudo apreciarse en el desarrollo del trabajo y a partir de la selección de artistas propuesta, uno de los temas más profusamente referidos en estos discursos corresponde al amplio entramado simbólico-cultural mapuche, es decir, a su constructo epistemológico-mítico, que se concreta en remitencias más o menos visibles, según las elecciones formales del artista y el uso que se haga de la iconografía.

Otro tema que concurre con asiduidad en los discursos del arte contemporáneo mapuche es la ecología entendida desde una perspectiva ecosistémica, en que el ser humano es un elemento más de la naturaleza, en relación de reciprocidad. Este tema, cuando es articulado con la epistemología mapuche –como suele serlo en las propuestas de estos artistas–, converge con algunas de las teorizaciones y discursos más recurridos por el arte contemporáneo global de signo ecológico y, en muchas ocasiones, comparte sus códigos de representación y narrativa. Ejemplo de esta aseveración es la atingencia de este arte mapuche y sus discursos en relación al gran marco teórico del cambio climático y el antropoceno, fenómenos con los que engarza desde una perspectiva crítica que, por un lado, reivindica formas de vida más armónicas con la naturaleza y, por otro, exalta una protesta encarn(iz)ada sobre el expolio extractivista ejercido por las transnacionales sobre el medio ambiente.

Estos elementos son, precisamente, los insumos del tercero de los grandes nudos temáticos recurrentes en el arte contemporáneo mapuche, a saber: diversas figuraciones de tipo reivindicativo o político explícito en que se simboliza, en prácticas artísticas como las de Sebastián Calfuqueo y Paula Baeza Pailamilla, por ejemplo, una sinonimia entre la explotación capitalista sobre los cuerpos y el expolio de los capitales transnacionales sobre el ecosistema humano-naturaleza, al alero de las pervivencias coloniales tanto internas, como externas, en el sentido referido por Rivera Cusicanqui.

A partir de lo anterior puede inferirse que los enfoques reivindicatorios, de denuncia política explícita, además de una elección de tono o un modo de operar sobre la discursividad del artemapuche, de modo genérico, constituyen una temática recurrente en sí mismos en tanto toman formas específicas que remiten a espacios concretos de la teorización sociopolítica y cultural. De lo anterior se desprende un subconjunto temático, no menos recurrente ni importante, el anticolonialismo –o, si se quiere, el decolonialismo– desde la vereda crítica latinoamericana.

Las remitencias a lo anti y decolonial son tan profusas que conforman un tópico en sí mismas, más aún cuando se manifiestan en una amplia variedad de formas que van desde las citas político-historicistas a la empresa de Conquista (s. xvi), el asentamiento colonial y sus consecuencias en la población subalternizada (ejemplo de lo cual son las representaciones occidentalizadas o blanqueadas sobre los pueblos indígenas) hasta discursos críticos sobre las pervivencias coloniales que signan, actualmente, una amplia variedad de códigos culturales como las concepciones sobre el género, los preconceptos racistas, clasistas, etc.

Por último, puede considerarse que estas temáticas recurrentes en los discursos del arte contemporáneo mapuche, en su conjunto, dan cuenta de una subversión de los discursos oficialistas estatales y museales, específicamente, respecto de la tradición representacional institucional que, no puede asegurarse, deslinde el ámbito del arte.

Todo lo hasta aquí establecido da cuenta de la inserción discursiva y formal del arte contemporáneo mapuche en la trama de lo global, mediante sus temáticas y formulaciones finales (pasando por su discursividad). Si a esto se añade que el inicio de la profusión de prácticas artísticas que hoy se entienden como contemporáneas mapuche, se dio a principios de la década de 1990 y que «1989 marca el momento germinal de la condición global del arte, lo cual supuestamente se constata en esa especie de sentimiento de *sinfronteridad* (*borderlessness*) que se deriva directamente de la *bienalización* del sistema internacional de exhibiciones y del aumento de la movilidad global de los artistas», en palabras de Joaquín Barriendos, entonces la lectura del actual movimiento de arte contemporáneo mapuche

como partícipe cabal del espacio del arte global, no solo es atingente, sino necesaria.

Respecto de la mirada etnográfica y ecológica sobre el arte mapuche.

Estipulados los puntos anteriores, se concluye que es pertinente proponer la obsolescencia de la mirada etnográfica como principio rector de una amplia mayoría de trabajos sobre el arte contemporáneo de filiación étnica en tanto, lo que estaría primando al momento de elegir esta discursividad para el análisis de estas prácticas actuales, ejercidas por creadores autoadscritos a pueblos indígenas –no sólo en Chile sino que en distintos lugares del mundo– sería la concepción de estos en tanto un otredad abisal, incomparable o inextricable desde el modo de conocer occidental, situación que asoma, a lo menos como discutible, en el mundo globalizado y tecnológicamente mediado, compartido por una mayoría incontestable de estos artistas, dejando en evidencia que lo «abismante» de esta diferencia reside, las más de las veces, en el ojo de un espectador iluso que no se asume en una sí radical cercanía con ese otro en tanto (igualmente) poseedor de su propia y diferente cultura.

Si, por el contrario, se utiliza lo etnográfico no como tópico o giro formal –como se plantea en el punto anterior, desde el ojo del teórico o crítico– sino exclusivamente en tanto metodología de aproximación, de «observación participante», según su sentido antropológico, en un contexto presumiblemente «novedoso» (desde la foraneidad), en estos casos, se considera que el arte contemporáneo mapuche puede ser leído, sin problemas y de modo ajustado, desde un aparato discursivo que articule lo ecológico con lo etnográfico, en tanto lo ecosistémico forma parte constitutiva de su episteme (cosmovisión).

Respecto de lo institucional-museal.

El arte contemporáneo mapuche exhibe en sus propuestas un espíritu y/o componentes unificadores similares a los elementos fundantes de una nación, a saber: la lengua, la referencia territorial y un acervo cultural común. Este hecho, de fácil inferencia en tanto arte ejecutado por personas que reivindican pertenencia étnico-nacional o filiación cultural, resulta importante si se considera que tiene asociada una intencionalidad proyectual donde la recurrencia de ciertos temas y la narrativa y tono escogidos para referirlos van configurando, bajo un signo de identidad grupal, un perfil determinado de *lo mapuche*.

Concluyendo todo lo anterior, puede señalarse que actualmente es posible constatar que parte importante del movimiento de arte mapuche contemporáneo se despliega en el ámbito de las prácticas artísticas institucionalizadas. Esta situación se relaciona, además de con una presión económica a participar de estos sistemas –por ejemplo de los fondos concursables del Estado e instituciones de arte, debido a una insuficiente valoración económica de los oficios ligados al

arte, motivo de amplias discusiones que exceden este trabajo– con el origen, ya descrito, del movimiento y proyecto cultural en 1992 y se refleja también en las trayectorias que éste siguió, vinculadas al sistema museal, expositivo y bienalista oficial. Por supuesto, el circuito arrabalero o *underground* siempre existirá en paralelo, a mayor o menor escala y dependiendo múltiples factores, pero su análisis no fue materia de esta tesis.

Esta situación, lejos de constituir una debilidad argumental en el caso, por ejemplo, de las propuestas más explícitas de reivindicación y denuncia política, evidencia el interés por parte de las instituciones chilenas, tanto públicas como privadas (el Estado, los museos, casas de estudio, etc.) de hacerse del discurso mapuche en sus múltiples formatos, el artístico incluido, que conjuntamente a la presión de mercado (de «souvenir», como se llamó con anterioridad), ha terminado por instaurar tanto un nicho propio dentro del mundo del arte global (en lo étnico-genérico) como del arte local-chileno (en lo mapuche, específicamente), con sus esperables beneficios y perjuicios.

Dicho así, pareciera ser que el derrotero del arte mapuche contemporáneo, aquel sobre el que recae la visión de conjunto aquí propuesta, se encaminará hacia la acentuación de los criterios discursivos y temáticos (que no estéticos-formales, ni étnicos-nacionales), lo que favorecerá el ensamblaje del último eslabón en su inserción, por derecho propio, en el circuito del arte global.

Hasta aquí se llega.

ANEXO 1.

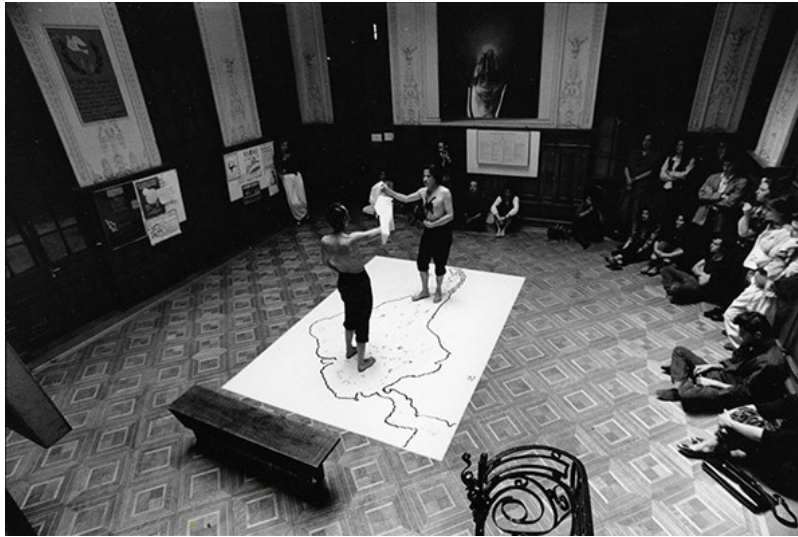
Imágenes de las obras citadas.

1. *Fundación de Temuco* (Héctor Robles Acuña, Chile, s/f.)



- **Ficha técnica:** óleo sobre lienzo.
- **Fotografía:** anónimo, sin derechos.
- **Ubicación actual:** Hall de la Universidad de Chile en Temuco.

2. *La Conquista de América* (Las Yeguas del Apocalipsis, 1989)



- Performance
- Fotografía de Paz Errázuriz. Obtenida del sitio web «Las yeguas del Apocalipsis»



Pedro Lemebel con trapelacucha, ornamento en platería tradicional de la indumentaria mapuche femenina.

- Fotografía de Paz Errázuriz.
Obtenida del sitio web «Las yeguas del Apocalipsis»

3. *El peso de la noche* (Bernardo Oyarzún, Chile, 2014)



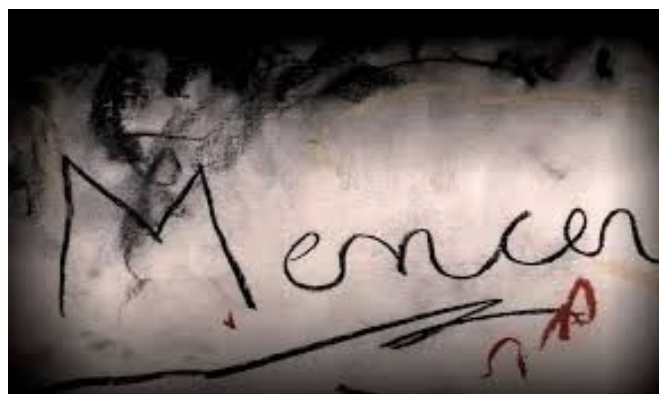
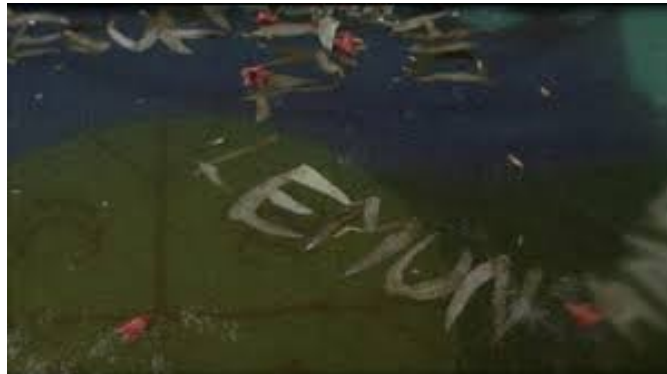
- **Ficha técnica:** instalación.
- **Fotografía:** anónimo, sin derechos.

4. *La imagen mapuche contemporánea* (José Mela, Chile, 2016)



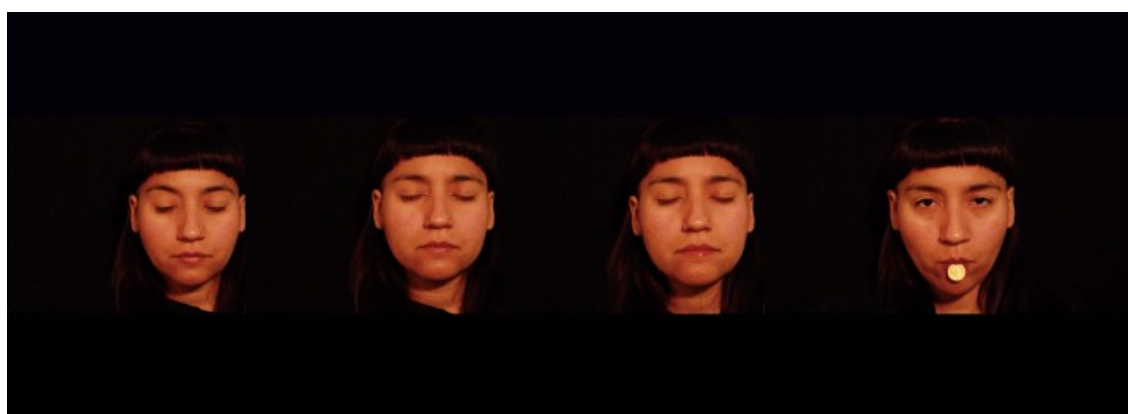
- **Ficha técnica:** instalación.
- **Fotografía:** José Mela, cedida por el autor

5. *Mencer Ñi Pewma* (Francisco Huichaqueo, 2011)



- **Ficha técnica:** video-arte, mediometraje (00:32:34). [En línea]. Disponible en: <https://vimeo.com/36392282>
- **Fotografía:** sin derechos.

6. *Mongeley taiñ dungun* (Paula Baeza Pailamilla, Chile, 2018)



- **Ficha técnica:** video-arte, cortometraje (00:05:16). [En línea]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=NYf0ITXEyRM&ab_channel=SUBPOPueblosOriginarios
- **Fotografía:** cedida por la artista.

7. *Mi cuerpo es un museo* (Paula Baeza Pailamilla, Chile, 2018)



Fotografía de Lorna Remmele.
Cedida por la autora

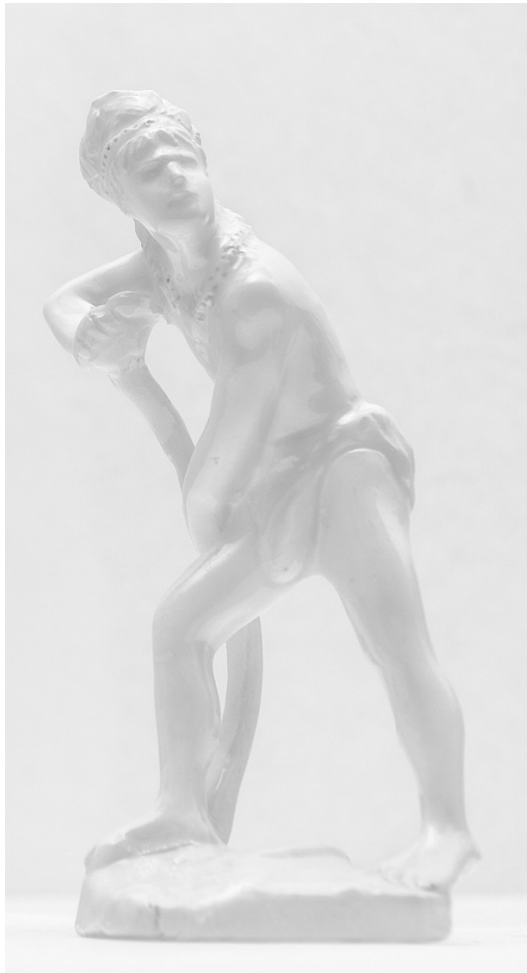
- **Ficha técnica:** performance, cortometraje documental *Kutral II* (00:11:24-00:20:54), ubicación actual. [En línea]. Disponible en: <https://vimeo.com/387742389>
 - **Fotografía:** cedida por la artista.

8. *A imagen y semejanza* (Sebastián Calfuqueo, 2018)



- **Ficha técnica:** instalación de fotografías, repisa y lupa.
Dimensiones de montaje: 2,50x3 metros
- **Fotografía:** Dossier del artista. Fotografía principal: 165x100 cm, 2 fotografías pequeñas: 4x2 cm.

9. *Gato por liebre* (Sebastián Calfuqueo, Chile, 2016)



Detalle de «Gato por liebre».



CAUPOLICÁN.—ESCULTA EN BRONCE, DEL ESCULTOR CHILENO D. NICANOR PLAZA.

Grabado de *El Caupolicán*,
Antonio Camacho, Madrid, 1877.

- **Ficha técnica:** instalación.
- **Fotografía:** cedida por el autor.

10. *Etnoturismo* (Paula Baeza Pailamilla, Chile, 2017)



- **Ficha técnica:** performance (Duración: 00:00:00)
- **Fotografía:** Lorna Remmele. Dossier de la artista.

11. *Treng treng y kai kai o la creación de nuestro territorio* (Leonardo Soto Calquín, Chile, 2016)



- **Ficha técnica:** Serie de pinturas (óleo sobre tela, 75x150 cada panel)
 - **Fotografía:** dossier de la exposición.

12. *El pueblo de los pensamientos* (Norton Maza, Chile, 2016)



- **Ficha técnica:** Serie fotográfica y diaporama (Duración: 00:17:47). [En línea].
Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=oKUUO_NKA6qU&ab_channel=NortonMaza
 - **Fotografía:** Norton Maza y Juan Carlos Gutiérrez.

13. *Ilwen, la tierra tiene olor a padre* (Francisco Huichaqueo, 2013)



- **Ficha técnica:** video-arte, documental (Duración: 00:34:45). [En línea]. Disponible en: <https://vimeo.com/279154524>
 - Fotograma de la obra (Borunda, S., 2019)

14. *Kalül Trawün* (Francisco Huichaqueo, 2012)



- **Ficha técnica:** video-arte, documental (Duración: 00:24:24) [En línea]. Disponible en: <https://vimeo.com/279161970>
 - Fotograma de la obra.

*Marichiweu: grito de guerra mapuche que significa «diez veces venceremos»

15. Sin nombre (Papas fritas, h. 2013)



16. Sin nombre (Papas fritas, h. 2013)



- **Ficha técnica:** óleo sobre tela, dimensiones sin especificar.
 - **Fotografía:** obtenidas de la página web del artista

17. *Retórica del victimista.* (Papas fritas, 2020)



Detalle de la obra y plano general.

- **Ficha técnica:** instalación
- **Fotografía:** José Miguel Araya. Obtenidas del sitio web de Interferencia.

18. *Mapuch jeh!* (Miguel Benlloch, 1999, 2012)



- **Ficha técnica:** Performance (Duración: 00:18:40- 00:19:50)
 - Dirección: Miguel Benlloch
 - Producción: BNV. 1999.
 - Equipo: Cámara: Video TV Huelva
 - Lenguajes: Español - Mapudungun
 - Formato original: performance
 - Formato registro: DVD

Fotografía: Dossier Cuerpo Conjugado

ANEXO 2.

Entrevistas.

2.1. Entrevista abierta realizada por videollamada a Paula Baeza Pailamilla, el día 03 de junio de 2020.

Introducción

Esta artista visual y *performer* feminista sitúa su práctica artística en un ámbito colaborativo, de lo que da cuenta su participación en el colectivo *Rangiñtulewfü* (2016), que comparte con Sebastián Calfuqueo y Daniela Catrileo. Su trabajo performativo y videográfico expone una preeminencia del cuerpo como «primer lugar de visibilización de una lucha, un conflicto, una incomodidad. Ser mapuche, mujer y nacida en la *warria* (ciudad) son las condiciones que conforman el imaginario artístico de mis acciones, develando las distintas formas de colonización cultural, política y económica que vivimos en todo nuestro territorio», llevando a cabo acciones de arte en que realiza y discute «un cruce estético y conceptual entre género, raza y clase, condiciones que atraviesan mi historia corporal, desarrollando una búsqueda decolonial, desde una mirada mapuche y feminista». Su obra ha sido presentada en Chile, América Latina, Finlandia, entre otros.

Paula pertenece a la que se podría considerar, actualmente, la generación más joven de artistas mapuche y su obra investiga entorno al decolonialismo, las teorías de género y la epistemología de su pueblo, las más de las veces, desde un interseccionalismo que se enarbola como *ecología de saberes*. De este modo, muchas veces sus trabajos dialogan entre sí, con los de sus colegas de colectivo y generación, y con un espectro abierto de posibilidades, en general.

Bella (en adelante, B): ¿Cómo definirías lo identitario mapuche? ¿De qué hablamos cuando hablamos de identidad(es) mapuche?

Paula (en adelante, P): Yo creo que indiscutiblemente lo mapuche es una cosa que pasa por estar en construcción pero, a la vez, en reconstrucción, porque hay que recordar que es un pueblo que se intentó –y se intenta, hoy en día más solapadamente– extinguir, entonces estamos hablando de un pueblo que no responde solamente a una categoría, porque las identidades a estas alturas del partido son infinitas, estamos permeados, permeadas, por un montón de cosas. Tampoco quiere decir que lo mapuche no se sabe bien qué es. Yo creo que, como punto inicial, es un pueblo indígena o primeras naciones o pueblos originarios y todas esas categorías o nombres que se les han dado a todos estos pueblos que estaban y estamos acá todavía. Pero es un pueblo que se intentó exterminar y que ha sufrido y sufre racismo, violencia del Estado y violencia de un montón de lugares, también desde lo económico, el extractivismo, bueno, todo lo que más o menos ya sabemos.

B: Sí, y que esto no nos remite solo a la Conquista española; esto es República, Estado chileno, democracia, que tiene variantes respecto a los esquemas colonialistas, pero el subtexto es el mismo: en un momento se discutía si los indígenas tenían alma o no... luego vino el tema del blanqueamiento –en pleno Centenario (1910) se quería que Chile fuera «francés»–, de la invisibilización de lo indígena bajo ciertos discursos e ideologías. Por ejemplo, muchas veces el pueblo mapuche fue invisibilizado bajo la idea general de campesino o pueblo obrero, en una dialéctica socialista-internacionalista.

P: Hay un video en YouTube que estuvimos revisando una vez en un taller de historia mapuche al que estuve yendo y es interesante porque aparece una... –creo que es parte de un documental francés que se hace en torno a la Reforma Agraria, la época de la UP– y aparece una chica que es comunista, o anarquista, no recuerdo, pero está en una comunidad mapuche, y ella sabe hablar francés perfectamente y responde lo que le preguntan para el documental del que forma parte... es muy interesante porque están en el campo un montón de mapuches y ella está con una *guagiita* [bebé] mapuche en brazos y dice: «bueno, ellos obviamente son aliados del comunismo porque eso los hace volver a su estado natural»... ¡horrible! Y están todos atrás, que no entienden nada, y ella hablando en francés, con la guagua –nosotros les traemos el comunismo... Es muy brutal.

B: Paternalismo, de por medio, eurocentrismo... es que lo ves con perspectiva histórica y esa chica está haciendo eco de todo un sistema de pensamiento. Ella, seguramente, no tenía otra manera de entender lo comunitario que el comunismo, desde una perspectiva occidental. A propósito de esta articulación fallida entre lo local y lo global, quería preguntarte si tienes algunos teóricos preferidos, de los que nutras en tus investigaciones.

P: Sí, una lectura para mí, que ha sido súper nutritiva a lo largo de varios años, ha sido la Silvia Rivera Cusicanqui. De hecho tuve el privilegio el año pasado de ir a una de sus cátedras, creo que fue la última que se hizo porque después explotó todo en Bolivia [...] Para mí la Silvia es súper interesante como referente del Cono Sur y también desde una perspectiva, entre comillas, indígena, entendiéndola que ella no es una persona que venga desde el mundo indígena; si bien ella es parte de un linaje aymara, de los Cusicanqui, ella se cría en una familia de privilegio, con plata, entonces ella, desde su lugar, ha experimentado y explorado todo lo que ha escrito gracias a esa propia historia. Y eso también me parece súper interesante; su propuesta en torno a lo *chege* que, si bien para nosotros como ... ¿no se si *cachay* que el Seba [Calfuqueo], la Daniela [Catrileo] y yo somos parte de un colectivo, *Rangiñtulewfü*.

B: Sí, un colectivo de arte y feminismo.

P: Sí, y hemos repensado e investigado y escrito sobre la palabra *champurria* que podría ser, entre comillas, algo similar a lo *chege*, pero no es lo mismo...

B: ¿Cuáles serían las diferencias más específicas?

P: *Chege* significa algo que está mezclado, de hecho es un color medio grisáceo, es como la conjunción de puntos negros con puntos blancos y que, de lejos, se ve el gris. Ese es el significado de esa palabra, por tanto, *chege* sería un tercero; un tercero nuevo que se genera de la mezcla de una cosa y otra. Lo *champurria* no significa un tercero nuevo, otra identidad, sino que es una palabra mapuche para decir algo que está mezclado pero *es* mapuche todavía. No es sinónimo de mestizo.

B: Así como lo planteas, me recuerda al concepto de lo híbrido de Canclini; si entendemos la hibridación como algo distinto de la mezcla, en lo híbrido tienes un tercer elemento, pero lo *champurria* entonces sería aún más específico: un tercer elemento marcado por el signo de lo mapuche de modo predominante... No me sorprende, sí, que sea una palabra tan profunda, me remite al libro de Ñanculef sobre epistemología mapuche donde está toda esta idea metafórica visual...

P: La Gloria Ansaldua también tiene algo que refiere a eso, con el libro *Borderlands*,²⁴¹ pero ella habla desde el ser, entre comillas, gringa y mexicana, y entonces escribe ese libro en inglés pero explica por qué lo escribe en inglés, y es un libro que habla sobre el mestizaje.

B: Claro, esto que dices ahora, sobre situarse ¿no? El pensamiento situado que lo trabaja mucho Donna Haraway.

P: Sí [...] También hay un fenómeno así con África —¿no?— «igual ‘lo otro’».

B: Exacto. Las teorías de la otredad unidireccional o hablar de subcontinente o hispano por nombrar latinoamericano, no se abandonaron hace demasiado tiempo en el ámbito discursivo, y hay rémoras aún tanto en la teoría como en la práctica y tanto en ámbitos que podríamos considerar «locales» como del otro lado del mundo, así como en espacios signados, supuestamente, por una comprensión globalista...

P: Es que hay cosas que a la gente no le pasan por el cuerpo no más, entonces, si no te pasa por el cuerpo, te sale así [...]

B: La primera obra que elegí de tu trabajo, para analizar en esta tesis, fue *Nuestra lengua está viva*. Me gusta mucho la propuesta estética, sobre todo la parte donde expulsas monedas por la boca, como una máquina tragamonedas. Esta idea, entre mecánica y mercantil, me hace mucho eco con *Etnoturismo*, otra obra tuya —homónima—. Entiendo que el centro del discurso en esta obra es el *mapudungun*, el poder de la lengua y su importancia estructurante sobre todo en una cultura oral. También hay una vinculación con tu obra *Mi cuerpo es un Museo*, veo una triada ahí... podrían incluso llamarse cruzado, ¿no? Y desprendido de tus performances, las mencionadas y otras, la centralidad en el cuerpo como espacio de resistencia; lo que te pertenece sí o sí aunque hay momentos en que esto también se ponga en duda...

P: Sí. Como la canción de la Nina Simone [*Ain't got no, I got life*] ... A mí me parece un acto de resistencia quiérase o no [...] vivimos en un contexto en que hoy día siguen matando mapuches por ser mapuche... por eso pienso que hacer arte ya desde lo mapuche, es un acto político. Yo no veo la diferencia en todo caso: sobre mi obra *Wufko*, que es un trabajo sobre un *pewma*, es una obra que es mucho más... tiene que ver con el sueño, con una erótica. Para mí ese trabajo no es menos político que, por ejemplo, trabajar con el tejido que hicimos con las *lamngen* (hermanas) en el Museo de la Memoria, por Macarena Valdés. El punto [de por qué una obra parece más política que la otra] es el tema que tiene más o menos relación con la contingencia ¿no? Yo me siento súper responsable, si bien no me siento representante de nada —me siento representante de mí no más y de mi propia experiencia y mi mirada, y por ellas puedo responder—. Cuando trabajo con otras personas o con temas que abordan a otras personas, soy súper cuidadosa con eso, muy respetuosa. Entonces, por ejemplo, en el trabajo de Macarena, yo me vinculé. Trabajé primero conversando con la familia, entonces ellos siempre supieron que este trabajo se estaba haciendo, hubo una especie de acompañamiento y también una invitación a la inauguración. No veo una diferencia entre un trabajo y otro, siento que ya hay un acto político en el hecho de ser mapuche y hacer arte, ese ya para mí es un acto súper importante, potente, pero creo que, obviamente a eso hay que darle una profundidad también, una complejidad...

²⁴¹ Ansaldua, Gloria. *Borderlands/La Frontera* (San Francisco: Aunt Lute Books, 1987)

En mi caso hay cosas que tienen que ver con temas de violencia más cruda y dura, con nombres y apellidos, y otros que son más generales como el tema de *Etnoturismo*, que es más bien una operación, una especie de simulacro que nosotras instalamos ahí con la Mariáiris, que es un poco jugar un juego en la calle para ver quien cae, digamos. Entonces eso era lo interesante ahí, tender una especie de trampa con los códigos que nos entrega el prejuicio y también el Estado, los logos, por ejemplo... y ahí ya se desarrollan un montón de cosas [...] para mí todos esos trabajos, incluso los del Sebastián que tienen más que ver con la identidad de género, la identidad sexual, son profundamente políticos; tanto para fuera del mundo mapuche como para dentro.

B: Sí, ese tema es crucial. ¿Crees que hay actualmente una resistencia en la cultura mapuche hacia estas formas de arte contemporáneo?

P: Depende de los sectores [...] yo cuando he ido a comunidades me han recibido bastante bien y me parece que la experiencia del Sebastián [Calfuqueo] es igual [...] Hay una cosa que siempre dice el Rapimán [Eduardo] que es «me encantaría saber quién fue el artista que inventó el kultrun», por ejemplo. La primera persona que agarró y empezó, o vio que en otro lado hacían eso, agarró e hizo, puso el cuero y le hizo el dibujo ahí... lo reprodujo, de dónde, cómo... eso tiene que haber pasado, en algún momento sucedió. Y Eduardo decía eso, esa persona era un artista [...] y que, simultáneamente, se dio que se creó ese objeto porque había una necesidad de utilizarlo, ¿no? Y así con un montón de cosas, con el textil, las figuras. Ahí yo creo que radica la complejidad de dónde empieza el arte contemporáneo y lo tradicional... me imagino que en 100 años más nosotros seremos lo más tradicional.

B: Claro, la discusión sobre dónde empieza el arte contemporáneo y termina el tradicional, es similar a la de qué es arte y qué artesanía... y en sí misma es un poco ingenua; al final eso no es lo que importa, catalogar... Pero puede conducirnos a plantear cuestiones interesantes, de tipo estructural, del funcionamiento y sanción institucional y los discursos que hay de por medio y a los que el arte contesta y propone, porque todo esto está sancionado por políticas hegemónicas y cómo estas prácticas artísticas apelan directamente allí. A propósito de esto, y de tu trabajo en memoria de Macarena Valdés, me llama la atención la preeminencia que últimamente ha tomado el tema ecológico en el arte contemporáneo, desde una perspectiva ecosistémica...

P: Claro, igual es *heavy* lo que mencionabas antes, como cuando tu ves arte mapuche que «seve mapuche», y otro que no se logra ver, es súper interesante eso... es porque uno se empieza a meter en unas profundidades [...] y a medida que te empiezas a meter empiezas a descubrir un mundo que es cada vez más difícil, complejo, es maravilloso, te seduce ¿cachay?... En el fondo es también un camino al retorno porque cada quien tiene su propia lectura, su percepción. Yo al menos me siento como una persona que está en su camino al retorno y yo creo que ese camino no va a terminar, en esta vida, digamos [sic].

B: ¿Al retorno de qué específicamente? ¿A las raíces?

P: Claro, pero –para mí, hablo muy desde mi mirada– es un retorno que nunca va a ser a lo puro, porque para mí no existe la pureza de lo mapuche o del *Wallmapu* profundo. Eso ya no existe. No sé si alguna vez existió porque las sociedades y las culturas siempre están cambiando y son distintas en los distintos territorios, en un territorio nunca van a hablar el mismo *mapudungun* que hablan en otro, y así. Y se van transformando... los cuerpos, los territorios, para mí es una vuelta al retorno con mi contexto y mi historia, que soy una

persona que nació en Santiago, que viene de una familia que no tenía absolutamente ninguna conciencia de ser mapuche, salvo su apellido, y que eso para mí es la hilacha de la cual yo me he aferrado hasta encontrarme con el tejido más grueso [...] La historia de esa memoria, eso es el retorno, y no necesariamente vivir en un determinado lugar, porque todo esto era el

Wallmapu, este lugar, en pleno Lastarria, yo veo los cerros y todos los días despierto y yo me imagino acá el Mapocho cómo era antes y ningún edificio y así... Aunque yo igual toda mi vida he vivido en Pudahuel, cuando a mí me dicen dónde está mi *tuwun*, mi *tuwun* es Pedro Aguirre Cerda, un poco, y también Pudahuel, y de ahí me he movido a otros lugares, he vivido en Valpo [Valparaíso], Santiago Centro, pero yo me críe y crecí en Pudahuel.

B: ¿Es la temática ecológica una inquietud en tu obra o proyectos futuros?

P: En el caso de Macarena Valdés es precisamente eso, a través de su caso yo expongo las violencias que han recibido no solo los cuerpos mapuche sino que también el territorio, porque para mí no hay diferencia, el extractivismo tiene que ver con la misma forma de trato que tiene un pueblo, por eso es tan, para mí, contradictorio, que pongan en una moneda a una machi, como haciendo un homenaje, mientras están secándose los ríos. El año pasado trabajamos con otro artista en una residencia en caleta Cóndor y ahí trabajamos en una localidad que ahí hay una reserva que se llama *Mapu Lawel*, y ahí devastaron los alerces milenarios, y nosotros hicimos una escultura con la labor que hacían los tejueleros en esa época, pero claro, al final yo siento que todos los temas políticos que yo he tocado, tienen que ver no con abordarlo literalmente, sino más bien como desde otro lugar.

B: Sobre la esencialidad, llama la atención cómo muchas veces las instituciones y la Academia son más «indígena-puristas» que los propios indígenas o artistas que trabajan estos discursos

P: El tema del nombre yo todavía no lo tengo resuelto entre comillas, o sea yo lo tengo resuelto [...] por lo general yo pido que pongan mi nombre completo [...] porque me gusta que aparezca el nombre de mi padre y de mi madre, porque me gusta que el segundo apellido sea el de mi madre y que sea mi apellido mapuche, pero me ha pasado infinitas veces que la gente no tiene espacio en las gráficas, o le da lata [pereza] o por convención social que no se pone el apellido materno, entonces me dejan como Paula Baeza y, generalmente, nadie me conoce como Paula Baeza...Pailamilla...pa pá

B: Muchas gracias Paula

- 2.1. Entrevista semi-estructurada realizada por videollamada a Leonardo Soto Calquín, el día 04 de junio de 2020.

Introducción

Artista visual y diseñador gráfico (1970). Doctorando en la Universidad de Granada con una tesis sobre reinterpretaciones de la iconografía mapuche. Ha expuesto su obra pictórica en Chile y en otros países. Actualmente se desempeña como docente del Departamento de Diseño, de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, labor que complementa con su trabajo creativo. Su obra se articula, de modo preferencial, en torno la figuración pictórica.

Bella (en adelante, B): Tu segundo apellido es mapuche ¿qué importancia das a tu ascendencia indígena? ¿consideras que es imprescindible al momento de desarrollar un arte vinculado a la visualidad mapuche? ¿te parece válido o adecuado que artistas no mapuche se acerquen a este núcleo cultural y desarrollen propuestas artísticas que apelen a estos códigos visuales o vinculen su “forma de conocer” con la epistemología mapuche?

Leonardo (en adelante, L): Creo que, es un poco ambigua la respuesta, lo he pensado y es como sí y no. Sí, porque hay un conocimiento ancestral que, cuando uno cree en este tipo de cosas lo percibe y es parte no solamente del conocimiento que uno puede adquirir por sí mismo, sino del que uno hereda de sus antepasados y está en el entorno. Entonces, sí, si tiene importancia tener esa pertenencia y sentirse parte de eso aunque, claro, uno es parte también de un proceso de aculturización, no estás viviendo en los territorios originales, eres mezcla, de algún modo... y también eso no permite tener una mirada, a lo mejor, más objetiva del asunto. Y, por otro lado, no, porque creo que, de algún modo, aunque no estés inscrito en un apellido formal, también somos pertenecientes en parte a algún pueblo originario....

B: Puedes serlo sin saberlo... la mitad de Chile –o más– es mezcla directa. Y además hasta hace no mucho tiempo atrás esta pertenencia se renegaba mucho.

L: Claro. Y además, históricamente, ahí hubo un proceso... no solamente la negación sino que también una cuestión de conveniencia, sino de situarse, esconder, no era vergüenza sino también una cuestión estratégica de supervivencia. Mucha gente se cambió el apellido... y también por desconocimiento.

B: Además de todas las estrategias y los discursos por parte del Estado y las Instituciones por invisibilizar o «blanquear».

L: Claro, ahí hay una cuestión que, por suerte, para mí, se hace patente en lo que dice el carnet de identidad, pero yo creo que eso es... de algún modo todos lo tenemos, si empezamos a buscar hacia atrás algo va a salir. Pero también está el componente que es un poquito más, a lo mejor, metafísico, por así decirlo, que eres heredero de una tradición y se siente. A lo mejor tiene que ver con las preguntas que podemos ir tocando más adelante... cuando tienes una concepción del habitar distinto puedes ver el territorio desde una

perspectiva distinta, o sea, apreciarlo no solamente desde un punto de vista material, extractivista, sino también verlo desde otra forma, darle otra explicación.

B: Esto es lo que sugiere también un enfoque teórico desde la epistemología, creo que ese es el gran potencial que tiene este concepto en tanto no es un esencialismo identitario, entonces permite la posibilidad de que personas que no pertenecen directamente a una comunidad indígena, en este caso, mapuche, o que no sean descendientes, puedan, como dices tú, acercarse a este conocimiento en tanto herencia...

L: De hecho, conozco algunos artistas que no son mapuche y que están trabajando temáticas... lo que sí, yo creo que siempre hay que tener cuidado con estas cosas y tener obviamente respeto y no solamente hacer lo que hace el arte muchas veces que es la apropiación... en este sentido no hay que apropiarse de elementos de la cultura mapuche sin establecer un discurso que sea correcto de acuerdo a los tiempos. A veces sucede... y también hay que profundizar para ver los significados y potenciarlos. No solamente uno utilizarlos a ellos sino también ellos lo utilicen a uno para ser parte de un discurso mayor.

B: Exacto. Tu estás trabajando sobre la iconografía mapuche y sus resignificaciones y, a partir de eso, la primera apreciación que se puede tener al respecto es que estos símbolos tienen una profundidad conceptual muy grande: hay mitos, historias que se cuentan a través de cierta simbología. Descontando eso, me gustaría preguntarte si encuentras legítimo o bajo qué límites consideras admisible el ejercicio apropiacionista, en este caso, de elementos iconográficos ¿lo descartas de plano o crees que puede validarse bajo ciertas estrategias de estudio, de conocimiento, de situarse el artista que no es mapuche como tal, pero que accede a ciertos códigos simbólico, visuales?

L: Cuando uno se acerca a esta cultura, cuando tienes una vivencia más cercana, estableces que todas las cosas se hacen por algo, que todo tiene un propósito más allá de la formalidad con la que se construye, si tu haces un dibujo, si tu haces un trazo en la tierra, todo tiene un sentido, un propósito más allá de lo inmediato. Entonces, el apropiacionismo, como lo entendemos, desde la forma occidental, es una cuestión bastante antigua en la historia del arte, es un ejercicio bastante alejado de la cultura mapuche. Por lo que, si lo sumamos al apropiacionismo cultural al que ha sido sometido el pueblo mapuche es una cosa ya... hasta entramos en lo que es la violencia. No soy yo el que va a decir si es o no apropiado...

B: Por supuesto, a nivel de opinión.

L: Yo tendría cuidado en cómo usarlo. Por lo menos, no tergiversando los significados originales, eso sí. El problema es que esos significados originales se puedan hacer más banales...

B: Me queda claro. Más allá de cualquier determinismo, pensando en un mundo global donde hoy en día no hay que viajar muy lejos para acceder a algo distinto; estudiaste un doctorado en Bellas Artes en la Universidad de Granada ¿De los conocimientos que adquiriste, consideras haber tenido un aprendizaje especial en torno al arte vinculado a epistemes indígenas?

L: Con respecto a estos temas, nada, obviamente era algo nuevo para ellos cuando lo propuse, entonces, no, nada. Solamente acercarme a otros significados, a otros conocimientos que

también te pueden ayudar, a estudiar más profundamente lo que es la semiología –en este caso–, y a conocer autores que te pueden ayudar a encauzar la investigación. Yo creo que eso está bien, porque si bien aquí hay un conocimiento que es particular de un pueblo, de una zona localizada, se inscribe dentro de lo que es una tradición universal, que hay cosas que son comunes a muchas culturas.

B: ¿Desde cuándo comienzas a desarrollar un arte vinculado a una visualidad o epistemología mapuche?

L: Desde cuando, exactamente, no lo sé... Yo creo que desde que uno empieza a tener una especie de inquietud por el asunto cultural, porque –como hablábamos hace un rato– uno como chileno es parte de un contexto donde, normalmente, eso se negaba... entonces cuando tomas conciencia del hecho de que eres parte de otra forma de ver las cosas, ahí es cuando uno empieza a elaborar, a investigar, entonces, a partir de una experiencia como pueden ser unas vacaciones donde visitaste territorios y hubo cosas que te llamaron la atención... yo diría que hace unos 10-15 años... antes lo veía como algo lejano.

B: Y, a nivel expositivo, ¿*Treng Treng* y *Kai Kai* vendría siendo la primera exposición de signo marcadamente mapuche?

L: Sí, sí. Eso fue un FONDART* de aquí de la Región de O'Higgins... y sobre todo en esta región que es como un lugar de paso, entre el centralismo santiaguino y las demás regiones del sur, entonces, es una región donde tempranamente se hizo invisible la presencia mapuche a través de la incorporación de esas tierras por los encomenderos y los procesos de devastación de plagas, de guerras y los desplazamientos humanos. Pero ¿qué quedó en esa tierra? Quedaron los nombres, y eso es importante, eso es muy particular.

B: Claro, porque uno podría decir que es una región de sello «campesino», de toda esta idea de unificar bajo una categoría de campesinado mestizo-chileno... Más allá de la toponimia que se pueda encontrar, la región de O'Higgins es muy criolla culturalmente, bajo el proyecto que se instauró a nivel de Estado.

L: Y si te fijas el concepto de criollo a nivel de centralismo, es la imagen del huaso.

B: Exacto, a eso me refiero.

L: Cuando es algo completamente artificial.

B: Una tradición inventada.

L: Y aspiracional, porque el huaso, el que vestía de huaso, era el dueño de las tierras, el latifundista. Entonces, como era una persona con recursos, los demás lo quisieron imitar... por ahí se difundió más ese tipo de vestimenta. Porque al final es una vestimenta, nada más, porque el traje originario mestizo, si uno mira los dibujos, no sé, de Maurice Rugendas,* de la misma María Graham, no se... Estamos hablando de principios de la República, es una vestimenta bastante rudimentaria: un poncho, unos pantalones cortos, y un sombrero distinto. Entonces uno dice ¿cuándo aparece esta imagen del huaso contemporáneo? y vemos que es una construcción que se hace más evidente a partir de la dictadura. Ahí como que se institucionaliza la imagen del huaso.

B: ¿Cómo calificarías tu arte? Si consideras pertinente clasificarlo... ¿consideras que se ajusta a la corriente que se ha dado en llamar arte contemporáneo mapuche?

L: Yo creo que sí: es arte contemporáneo porque es de ahora, y claro, está relacionado en algunos momentos con esto [lo epistémico mapuche], pero más se relaciona con las problemáticas que están sucediendo en distintos territorios. Este trabajo de *Treng Treng y Kai Kai* me lo planteé con una problemática, con la problemática del no ver, de la invisibilidad. Aparte de no ver, no apreciar, de ver solamente el territorio como un territorio de explotación, quería hacer visible la raíz picunche-mapuche existente allí, insistir en eso a través de la visibilización del mito en la región. Porque, normalmente, a nosotros nos dicen mira «*Treng Treng y Kai Kai*» y nos llevan a Chiloé, y tienes que recorrer más de mil kilómetros hacia el sur para poder ver el mito, pero el mito está presente; en casi todas las regiones hay un cerro [que se llama] *Treng Treng*. [La toponimia] refuerza algo que ya sabemos pero yo creo que si uno lo hace evidente, ayuda un poco a revisar o ver el territorio de otra forma, sobre todo en este tiempo que estamos asistiendo a desastres de todo tipo, sobre todo medioambientales y es una llamada a replantearse el habitar, no solo ver el río como un recurso a explotar, sino que también como un ser vivo que está ahí, como nosotros... [sic]

B: Bueno, eso que acabas de señalar es muy epistémico-mapuche, uno podría decir, esta concepción del medio ambiente ecosistémica, no como una entidad separada del ser humano, sino como una convivencia, un estar vivo que, en sí misma, es una concepción contraria a la explotación en los términos actuales.

L: Sería ir en contra de uno mismo... De acuerdo a eso que me preguntabas hace un rato, de si lo consideraba o no arte mapuche, yo creo que –más allá de la cercanía o no cercanía que a veces pueden ser casuales– yo creo que lo importante es hacerse cargo de cosas. Yo creo que el arte, hoy en día –y es parte de entender el arte– es el lugar de las preguntas, entonces con el arte uno puede formular preguntas y reflexión acerca de lo que está sucediendo en el entorno y de esta forma es que yo creo o concibo que es más pertinente establecer un discurso desde lo que hago –que no sé si va a ayudar mucho pero tengo la esperanza de que de algún modo va a hacer visible algo– entonces, yo no tengo esa pretensión absoluta sino que, a través de un pequeño mensaje, poder difundirlo. Y bueno, de hecho, algo se hizo, porque ese mismo proyecto FONDART recorrió muchas localidades de aquí de la región y entonces me permitió llegar a mucha gente, conversar con muchos niños, exponerlo, conversar con ellos, entonces hay un fin casi pedagógico porque más que hablar de las mismas obras, terminamos hablando de las problemáticas y eso es lo que más me interesó.

B: Revisando tu serie *Treng Tren y Kai Kai o la creación de nuestro territorio*, que datítulo a la exposición del mismo nombre, me llamaron especialmente la atención unpar de cosas; en primer lugar, esta mirada fragmentaria en el relato y la composición, que es evidente también en el montaje de la obra. Porque me da la impresión que las aglomeraste como si fuera un *collage*, si uno mirara de modo descuidado o desde un plano general, podría creer que es una gran pintura que mide muchos metros. Entonces lo fragmentario está ahí significado en varios niveles. En particular, me llamaron la atención dos obras: una donde se refiere visualmente algo que he interpretado como plantaciones industriales porque se ve una cuadrícula de agricultura intensiva y a gran escala, y cuya composición se divide en dos partes, bajo lo que parece ser una lava que va carbonizado a su paso ¿es así?

¿Cuál es el motivo tras esas figuraciones? Y la otra, es la perspectiva «desde el aire» en lo que parece ser una imagen pictórica de lo que podría captar un dron o *Google Earth* donde, nuevamente, se ven esas plantaciones, versus un enfoque horizontal donde muestras un paisaje natural cordillerano... Me gustaría mucho que me comentaras sobre estas obras...

L: Sí. Con respecto a lo primero que me comentas, sobre la mirada fragmentaria, claro, sí, es cierto, es a propósito, es trabajado así. Y esto nace en mi trabajo a partir del magister en Artes Visuales de la [Universidad de] Chile; me acuerdo que en una clase con Eugenio Dittborn, teníamos que llevar obra y yo, claro, vivía en Rancagua y tenía que ir a Santiago, y viajar con cuadros de 2x2 era complejo. Y Eugenio me dijo: «oye, ¿y si esto lo fragmentas?» [...] Y cuando haces un análisis estructuralista de la obra te das cuenta que vas componiendo a través de estos fragmentos, entonces vas creando escenas o narraciones que componen un todo a través de varios significantes. En ese tiempo, y aún ahora, mis referentes son de origen diverso [...] y esos referentes, al mezclarlos en la pintura, obviamente, cambia la sustancia. Ahí está la mediación de la mano, del ojo, tu interpretación de eso, pero está la reinterpretación o resignificación de todo eso ¿qué pasa cuando todo eso se junta? Ese a, b, c referente ya no va a ser a, b, c sino que va a ser la suma de todo entonces, a lo mejor, nuestra lectura va a ser distinta de la original [...] en este caso, los mismos límites entre fragmentos de la obra, dicen mucho, dicen tanto como las mismas imágenes que están dentro, entonces no es casual, ninguna cosa aquí es casual. Esta obra está construida a través de módulos, son muchos módulos*: los más grandes miden 3 m de largo (los de la Cordillera de los Andes), todos miden 1,5 m de alto, pero hay otros módulos que miden 75 cm de ancho. Entonces, son distintos, tampoco hay una sola forma de situar la obra, porque como es un relato no lineal, no me comprometí a siempre ponerla de la misma forma... y respecto de lo que me dices de esas imágenes que me acabas de describir, sí, en el relato no lineal del mito de *Treng Treng* y *Kai Kai*, que habla de la lucha de estas dos serpientes, el bien y el mal..

B: ... la tierra y el agua

L: Claro, siempre están presentes las montañas y los ríos porque, de algún modo, representan a estas dos serpientes acá, son las serpientes en movimiento; las montañas son las curvas de las serpientes que se están moviendo, los ríos son también las mismas serpientes que bajan de la cordillera. Entonces, hay una imagen, esa especie de río de lava que me describiste y, abajo, hay uno en paralelo, que es un río también, visto desde arriba [...] río «domado», por así decirlo porque, como bien me decías tú, está cercado por cultivos intensivos. Ahora, hay que pensar que todas esas imágenes referentes son de aquí de la zona, de la región de O'Higgins, porque el proyecto se llamó así *Treng Treng* y *Kai Kai* o *la creación del territorio*

B: Entonces, esa imagen aérea ¿está hecha a partir de una fotografía?

L: Sí, la saqué de Google Earth, incluso te puedo decir exactamente dónde está [...] es una parte del río Cachapoal, al sur de Rancagua, donde hay un depósito de relave de cobre, por eso en esa parte se vio un tono medio turquesa. Entonces ahí también se da alusión a la transformación del paisaje.

B: Tú me hacías esa referencia a la minería del cobre y estamos viendo también estas representaciones de las plantaciones intensivas. Aquí hay un diálogo directo con todas las políticas económicas extractivistas, neoliberales, de devastación del territorio, no respetando los ciclos naturales...

L: Por supuesto, sobre todo aquí en esta región donde los cultivos industriales están por todos lados y dañan mucho a la gente. Hay muchos estudios también asociados al impacto sobre los recién nacidos, esta es una de las regiones con más índice de niños nacidos con mal formación, por ejemplo, cosas que no se difunden mucho; también enfermedades respiratorias entre la gente que trabaja de temporeros...

B: Esto nos remite a la teorización sobre el capitaloceno y el impacto de la huella humana capitalista, transnacional, industrial, que me parece una buena clave de lectura para este tipo de representaciones en el arte.

L: Claro, pero también hay que considerar que esa forma de concebir las cosas, esa interpretación materialista de la realidad, es algo que no es reciente, es algo que viene desde la misma Conquista. Cuando se conquistan estos territorios era para acumular bienes de capital, eran verdaderas empresas privadas [...]

B: Bueno, a propósito de tu trabajo con la semiología, aquí el lenguaje nos dice mucho, no en vano se les llama «empresa de conquista», posteriormente se habla de «reducciones» de pueblos indígenas, etc...

L: Exactamente, hay cosas que se han querido borrar, pero los mismos que las hicieron pusieron esos nombres que evidencian el uso.

B: Sí, imagínate lo que pensamos en lo que es una encomienda hoy día y de dónde viene el término... Retomemos. Sobre la inclusión de cuotas de arte indígena en el gran aparato del arte contemporáneo ¿consideras que hoy en día esto esté superado y, por el contrario, se esté dando una proliferación de artistas que trabajan en estos códigos –epistémicos– que, naturalmente, decante en una mayor participación? ¿Se estará asistiendo a una instalación de estos artistas a nivel masivo, más allá de la inclusión del multiculturalismo y su inclinación a la política corrección?

L: Exacto, esa inclusión desde lo central es siempre desde un paternalismo...yo creo que no, porque todavía en la ficha de postulación del FONDART te preguntan si perteneces a un pueblo originario o no, o sea, eso está ahí. Y lo otro, porque también no es inocente la intención de control, no es por perseguirse, pero al Estado le gusta saber quiénes hacen cierto tipo de cosas. Pero sí hay una proliferación, como dices tú; hay un discurso reconocible, aparte de las modas y los problemas históricos que se han sucedido y el agravamiento que se ha producido y al que en los últimos años hemos asistido, por ejemplo, con la muerte de Catrillanca y otros comuneros más que no se mencionan.

B: Sí, y activistas ambientales.

L: Por supuesto. Entonces, sí, el arte se hace cargo de estas cosas [...] es como un proceso de catarsis colectiva [...] es como lo que ha sucedido en Plaza Baquedano y en el GAM.

B: Claro, podríamos considerar que es una especie de decantamiento natural, de un correlato en el arte de lo que viene gestándose en un sector numeroso de la sociedad. En consonancia con la definición más basal del arte contemporáneo, ¿no? Hablar de lo que está ahí, bullente. Sobre todo en el caso de Chile, desde el año 90-92, con la conmemoración del Vto Centenario desde donde empieza a andar una máquina que hoy en día pareciera estar muy aceitada; hay muchos artistas jóvenes que están trabajando estas temáticas en torno al arte mapuche y lo que parece una resignificación actual.

L: Sí, sobre todo he visto mucho muralismo. El muralismo ha sido algo que ha crecido mucho estos últimos años, porque también está el lado político del asunto [...] que ha cobrado bastante más presencia porque es más visible más que nada, porque el otro arte, más ‘de salón’ por así decirlo, también ha estado mucho más vinculado a una posición de comodidad, de transar con el mercado sus propias piezas, más que de una preocupación por el acontecer. Ahora mismo que falleció la Gracia Barrios...

B: Claro a partir de los 80’s colectivos como Las Yeguas del Apocalipsis trabajan lo mapuche pero desde una perspectiva más tangencial.

L: Yo creo que ahí se ve claramente el trabajo de la aculturación, se es una cosa pero se es otra al mismo tiempo, y son las urgencias las que hacen decir ciertas cosas. En el caso de su obra [Lemebel], su condición, primero su condición intelectual, que es innegable, pero también su orientación sexual y marginal, que él reconoce y escenifica en sus intervenciones.

B: Se da una interseccionalidad que se ve también en su trabajo. Al respecto, me gustaría saber tu opinión sobre si consideras que es adecuado y deseable que exista un nicho específico de arte (contemporáneo) propiamente mapuche. En cuanto a la tendencia del etiquetado taxonómico y el peligro de caer en la transacción permanente de todo, como en el caso del turismo que acude a lo mapuche como insumo y figuración vaciada de significado...

L: Es difícil poder tener claro esto. De buenas a primeras diría que no, porque detrás de esa mirada clasificatoria que tenemos o usamos hay una especie de afán de conocimiento «europeo» que tiende a clasificar todo, como antiguamente ocurrió con los zoológicos humanos [...] yo creo que el hablar de arte mapuche o no lo deben decir sus propios autores, pero en el fondo son temáticas de valor universal: el acceso a la tierra, la dignidad de la vida, los derechos...

B: A eso me refiero, porque al titularlo como arte contemporáneo ‘mapuche’ pareciera que se induce a que este arte se ‘vea mapuche’, se autorreferencie constantemente, acotándolo a un espectro visual determinado.

L: Sí, porque ahí se cae a veces en esos folclorismos o denominaciones, que tan mal hacen, porque te restringen a un campo visual que, más bien, reiteran lo ya hecho [...] entonces si un arte se remite a las problemáticas de una comunidad, de la comunidad mapuche en este caso, va a usar ciertos códigos, innegable, que son parte de su cultura. Pero también, estamos en el siglo XXI y hay otros códigos que se han ido incorporando y hay códigos que te van a hacer ruido y otros no.

B: Y es una cultura viva –que eso pareciera que, a ratos, se olvida– y es parte, como todos nosotros, de este circuito de tráfico global. Entonces pareciera que hoy en día toman más fuerza estas ideas de hibridación y mezcla, o *champurria*, que el otro día conversaba con Paula Baeza Pailamilla, una artista performativa mapuche, que me explicaba que lo *champurria* no es la mezcla neta de la combinación de dos entidades, sino que un tercer elemento que conserva una identidad aún mapuche. Entonces hoy no es procedente hablar en términos puristas...

L: Sí, ya hemos visto a través de la historia los purismos a qué nos han llevado. Pero también hay que tener ojo con el término *champurria*, porque por mucho tiempo ha sido usado también de forma peyorativa... sí, cuando te decían eso, es que eras mezclado, que no eras ‘propio’... para los mapuche y los no mapuche. Entonces, todo es según su contexto.

B: Lo que hablábamos antes parece muy atinente en esta parte de la conversación: preguntarnos por los límites entre el arte contemporáneo mapuche y el global, sobre el subtítulo o etiqueta –considerando que los haya– porque hay muchos casos, como puede ser el de Francisco Huichaqueo que, al trabajar con medios audiovisuales, si tu prescindes de su discurso sobre su obra, lo pones en cualquier lugar del mundo y la remitencia gráfica a la epistemología mapuche nadie la notaría. A mi me parece que es una línea muy fina. Bajo tu criterio ¿qué define y sanciona al arte mapuche contemporáneo? Tanto a nivel interno como institucional.

L: Una de las reflexiones que leí alguna vez sobre arte postmoderno, decía que «el medio es el mensaje», entonces también hay que tener conciencia del medio que estás usando, ya sea para vaciar el mensaje o para reforzarlo. También, como tu me ponías este ejemplo; está el otro lado, por ejemplo la obra de Oyarzún, con estas máscaras, en esta sala, creo que es la Bienal de Venecia.

B: Sí, con Werkén.

L: Es lo que se espera ver [desde el eurocentrismo, está de acuerdo a su imaginario, lo relacionan con lo manual], lo *handcraft*, la máscara.

B: Sí, lo textil también.

L: Sí, entonces, si alguien se maneja desde esos referentes culturales europeos, si tú le pones un arte sonoro mapuche, no va a entender nada si no le pasas un texto, pero si le pasas una imagen como la de Oyarzún, les va a sonar más a culturas originarias, pero eso es porque todavía quedan ecos de este paternalismo, de esta visión positivista, interpretación de la historia evolucionista [...] entonces ahí nos surge la pregunta: esto también es comunicación y la comunicación funciona cuando los referentes funcionan, cuando hay cosas que decodificar, cuando tengo los códigos adecuados para poder incorporar esa lectura a mi conocimiento.

B: Sé que estás desarrollando en este momento una investigación en relación a la resignificación de la iconografía mapuche. ¿Esta resignificación pasa por la lectura receptiva y/o las apropiaciones que se hacen de la visualidad mapuche, por la generación de nuevos sistemas icónico-visuales en el seno del arte contemporáneo mapuche, por la conjunción de ambas o por otros aspectos? ¿o está leyéndose de una manera nueva?

L: Ojalá... Muy interesante porque, históricamente, como estamos hablando de culturas originarias, entonces, el uso de la iconografía estaba ligado a un mensaje que tenía que ver con una interpretación de la realidad distinta, donde el sistema de creencia estaba ligado a entender la realidad, entonces, es lo que llamamos cosmovisión, el entender el entorno de acuerdo a tu sistema de creencias. Entonces, todo este sistema de signos y símbolos tenía como soporte objetos de uso práctico, por ejemplo, lo más difundido son los tejidos, los telares, ahí es donde la cultura mapuche se explaya más [...] entonces, en este sistema de signos y símbolos, creo yo, la resignificación está por la pérdida de su valor original y, lamentablemente, puede haber una banalización de su significado, para ser portador de un emblema; a veces puede contribuir a algo pero también se vacía por otro lado. Por ejemplo, un caso concreto: en uno de los cuadros de la obra *Treng Treng y Kai Kai...* hay un símbolo en blanco y negro, con ocho extremidades. Esa es una araña, la araña teje –incluso se parece mucho a otras tradiciones como el mito de Ariadna–, entonces la araña es la guardadora del mito, la persona que teje es la encargada de cultivarlo, y ella es la que también se lo va a entregar a otra persona. Yo me pregunto hoy día cuántas personas pueden leer eso cuando estamos frente a una persona que viste algo donde salga esto. Entonces, ahí hay una pérdida [...] No hay una nueva propuesta, tal vez lo único que hemos visto en este sentido es la bandera que hicieron [Wenufoye, 1992] pero como parte de un acuerdo y también utilizando símbolos antiguos, como el *kultrun*. Entonces eso también nos habla de un vaciamiento, que es muy propio de nuestros tiempos [...]

B: Como la venta de joyería y artefactos ceremoniales mapuche en tiendas de retail...

L: Claro [...] Si uno se pregunta cómo nace esto [la iconografía]: a partir de una necesidad, se tenía que decir algo entonces surgió la necesidad de narrarlo de esa forma, porque ese era su sistema de escritura, ese tipo de símbolos. En la pintura *Treng Treng y Kai Kai* hay una parte como una especie de «V», como una especie de garfios; según lo que me han contado y lo que he podido investigar, eso significaría el encuentro de *Treng Treng y Kai Kai* luchando, entonces es una forma de contar y preservar el mito, aparte de la oralidad. Y así un montón de signos más [...] pero, yo me pregunto acerca de esto: gente que habita allí en el territorio ¿cuántos conocen de esto? es algo que se está perdiendo. Esto habla de una forma de habitar distinta donde las necesidades inmediatas se han ido apoderando...

B: Llegamos por un curso natural a esta pregunta ¿Qué opinas de analizar el arte mapuche o, en general, el arte vinculado a epistemologías indígenas con un aparato teórico exógeno: europeo occidental y/o estadounidense? ¿Qué posibilidades y límites ves en el ejercicio de traducción?

L: Yo creo que hoy en día no habría mayor problema, porque hoy es una cultura que es parte de una globalidad, con sus particularidades, ¿por qué no? Pero también hay que partir del reconocimiento que su capital cultural, por así decirlo, nace de un hacer muy ligado a entender el entorno de una manera muy distinta, que es muy local y muy conectado a la trascendencia; a entender que un río tiene un espíritu, que una piedra también lo tiene y que tienes que hacer ciertas cosas para ir y sacar una hoja ¿me entiendes? para usarla... entonces,

esas cosas obviamente, serían explicadas de una forma muy distinta por un teórico actual que no fuera de aquí [...] desacralizadamente, como hoy funciona en todo el mundo.

B: Como objeto de estudio.

L: Claro, si hemos hablado de estructuralismo aquí, de fragmentación, se aplica [...] entonces, creo que la primera mirada debiera ser local, la que te describa cómo funciona el territorio el contexto histórico, el funcionamiento [...]

B: A propósito del contexto o de su falta, y de la apropiación. Fue muy curioso lo que pasó en la revuelta de octubre, con la utilización de la *Wenufoye* en las marchas. Mi primera lectura fue que se hacía una reutilización de estos símbolos a partir de la deslegitimación de otros, porque no resultaba representativo salir con una bandera chilena, aunque las habían.

L: Sí, bueno, de esto seguimos hablando con muchos amigos por internet, sobre todo en términos artísticos, de los monumentos, la intervención de monumentos.

B: El derribamiento...

L: Nos damos cuenta que el Estado-Nación se ha hecho desde una hegemonía discursiva de un sector que ha reiterado su posición de poder en el tiempo y que ha mantenido un discurso único con ligeras variaciones, entonces, el discurso del arte no ha sido ajeno a eso. La hegemonía de este sector ha puesto ahí al general Baquedano en ese lugar²⁴² no en vano, ese es un lugar de privilegio, con un pedestal tremendo. Y esa escultura la hizo Virginio Arias que era un escultor chileno de origen muy humilde y que era un gran escultor, pero tiene un significado terrible, porque Baquedano fue un déspota que asesinó mapuches.

B: Bueno, hay esculturas de Theodoro Schmidt²⁴³ también.

L: Sí [...] pero este discurso hegemónico sufre una crisis por medio de una especie de anestética, una especie de antiestética donde hay una intención de tachar, emborronar, suprimir y, por último, la expresión más fuerte de la anestética es la destrucción, como puede ser el tirar un monumento abajo [...]

B: Claro porque hay un desarraigo también síquico, intelectual si se quiere, respecto de un acervo cultural al que no accedemos...

L: La no pertenencia [...] es una crisis de sentido, por eso es tan caótico, porque todos buscan mostrarse, hacerse presente [...] Hoy en día tu vas a una manifestación y están los «furiosos ciclistas», los colectivos *gay*, están los de acá, están los de allá. Hay una cuestión de visibilización porque, como han sido por tantos años negados todos estos sectores, han buscado visibilizarse. Es una cuestión sociológica, una crisis de sentido.

²⁴² La plaza Italia, aledaña a la Plaza Baquedano y metro de ese nombre, es un punto central y simbólico de Santiago. Señala en el imaginario local la división de la ciudad entre «barrio alto» (acomodado y en dirección a la cordillera) y el resto de la trama urbana. Funciona como punto neurálgico de las manifestaciones y protestas en una ciudad de escasas explanadas cívicas; fue la «zona cero» del estallido social de octubre (2019), rebautizándose a nivel popular como «Plaza de la Dignidad».

²⁴³ Ingeniero alemán y alcalde de Temuco, quien estuvo a cargo de la re-planificación del *Wallmapu* despojada a manos del ejército chileno.

B: Sí, incluso banderas de equipo.s de fútbol. Mencionaste anteriormente la escultura de Baquedano, de Arias, que pertenece a la misma línea de las esculturas de Nicanor Plaza y el ejemplo tan icónico de *Caupolicán*, que no es tal, y que tiene este ideal estético caucásico con esas plumas que nos recuerdan más a un pueblo algonquino del actual Estados Unidos...

L: En ese momento la mirada evolucionista, darwinista, preponderaba [...] pertenece a un contexto, y si borramos eso, vamos a borrar la historia y si nos quedamos sin historia, ya sabes lo que dice el dicho, estamos condenados a repetirla...

B: Lo que no significa no cuestionar.

L: Claro...

B: Muchas gracias Leonardo.

ANEXO 3.

Transcripciones de textos conformativos de obras en formato audiovisual.

3.1 Transcripción de los subtítulos en inglés de la narración que aparece en el medimetraje «Ilwen: la tierra tiene olor a padre» (2013)²⁴⁴, de Francisco Huichaqueo.

Cold wind, cold wind [a partir de aquí narrado en *mapudungun*]

Cold hands

Rain

My hand

Seed

Sprout, sprout, sprout

I love you dad, I love you dad

Blood

Skin

My hand, his hand [a partir de aquí, narrado en castellano]

Seed

The sprout

I love you dad

Blood

Skin

Son, the land is in you and me

With your hand you cross the world

With your hand you cross time

His father, my father

Son, son

Cold wind, cold wind, wind, wind

Cold hands

Rain

My hand

The seed, the sprout

I love you dad, I love you dad

Blood

Skin, skin

What I remember is the house we lived in. It had a big garden. We lived in several places, because we didn't have a house of our own, my parents rented. This was a house with a big garden and the owner was an old lady. Most of the garden was planted. She had a very beautiful vegetable garden with everything in it and she harvested. She was quite old and worked on her own the whole day. Her only son worked transporting goods with his wooden cart at the railway station that at that time had a lot of movement. She worked on her vegetable patch on her own. I remember her as a little black bundle, she was always wearing black. In those days a widow was a widow for the rest of her life and wore black always! That is the way I remember her, with her shawl, a black fringed cover o her shoulder, always hunched, working. So much

²⁴⁴ Ficha técnica:

Guion, dirección, producción y montaje Francisco Huichaqueo

Locaciones: Valdivia, Región de los Ríos; Los Muermos, Puerto Montt (Chile)

Disponible en línea en: Mapuche cineasta <https://vimeo.com/338142354?fbclid=IwAR3P-dYxwg1oUB5EJpaUidoa4pwYyVupPWQD46RJiuZJfvZcYhpP5lrXeog>

[https://vimeo.com/338142354?fbclid=IwAR3P-](https://vimeo.com/338142354?fbclid=IwAR3P-dYxwg1oUB5EJpaUidoa4pwYyVupPWQD46RJiuZJfvZcYhpP5lrXeog)

[dYxwg1oUB5EJpaUidoa4pwYyVupPWQD46RJiuZJfvZcYhpP5lrXeog](https://vimeo.com/338142354?fbclid=IwAR3P-dYxwg1oUB5EJpaUidoa4pwYyVupPWQD46RJiuZJfvZcYhpP5lrXeog)

hoeing made her shape hunched. That piece of land was crossed, divided in two by a ditch. We called a ditch, a small gutter, a ditch. This would lead into a bigger ditch, like...ditch that came from up the hill where the Corvi²⁴⁵ is today. There was a maitén²⁴⁶ also called weeping willow with its branches falling down, touching the ground, they grow in places with a lot of water. This ran along a very broad ditch that used to cross Picarte street leading there where the supermarket Mayorista Diez is now. That is where it led, that place is called Chorrillos, because it receives the whole torrent of water. That's where the toilet nestled, in those days we didn't call it...it was called privy. And there was the water that took everything with it. We would sit on a kind of wooden box with a whole in the middle and there you would sit and feel comfortable. There was a sort of restaurant and the owner had a lot of daughters. I had an older brother. In the afternoon we would get together, I was the youngest. The youngest of all. My brother was already a teenager. All the teenager would get together, the girls...and we would play. And we would go through what today is Errázuriz and Teniente Merino. We would walk right back...close to where we live today, but on the other side of the road. I remember the huge fields and the aged trees leaning towards the ground, with the trunks of huge diameter with a leaden hue because they were so old, and a lot of grass, very tall grass and we would stroll around and loved it. I always remember... sometimes when I come back from work in the evening...As a boy I never thought I would live there as an adult with my wife and kids. I remember that childhood, quite different from childhoods nowadays, completely different. It's a childhood that brings longing... that brings romanticism. We have lost peace, it was floating in the air, it was printed in nature. I think nature is like a representation, a reflection, a projection of a divine supernatural power, over men, over Earth. Only through nature in a way, only in a certain way, that is transmitted. There was that peace, that quietness. Childhood games were innocent, naïf.

Although I never got to know my father's land, I never knew his legacy, we wanted to go there. We would beg him to take us to meet our grandparents, but he didn't want to. I think he was very proud he run away when he was a boy, and he thought he would be criticized, that he was going back to get his piece of land. I think he had many fears or a lot of personal pride. But we always yearned to have known that. I still do... I imagine it as a very extensive piece with a lot of land and vegetation. It was a lot that they had, at least that's what the family told me, and I still desire to have known that. In a way I think I have tried to transmit this to my children through the vegetable garden I grew for many years, for a period of five years or more and that we used for food, because there was a period of economic crisis and that was very useful for our home economy. In a way, they also became familiar with the vegetable garden, they liked the vegetable garden. In the case of my elder son, he helped me, to clean the soil, he did it beautifully even, too much so, he did it perfectly. I think I managed to transmit that, in a way [sic]

Soft breeze, fresh hand, rain. [a partir de aquí narrado en *mapudungun*]

Son, go fetch firewood outside

Bring the driest

My hand, his hand

Scent

Sprout

To prepare the soil

I love you, dad

Your knowledge is known through the land

His knowledge will always live

Our father, his father

Our blood

²⁴⁵ Corporación para la vivienda.

²⁴⁶ Árbol nativo de Sudamérica.

3.2 Transcripción del audio del video de la performance *You will never be a weye*, de Sebastián Calfuqueo.

Mi abuela decía: en la cultura mapuche no hay maricones, cuando un sobrino travesti quiso conocerla, y no se imaginaba que tendría unos nietos maricones en su familia patriarcal. Así también algunos mapuches contemporáneos dicen que, en la historia de la nación [mapuche] no existía la homosexualidad que ésta no estaba dentro de su cultura. No me crie como mapuche, tampoco se me permitió serlo, pero tengo el estigma de una vida asociada a un apellido que ha sido una marca de violencia y que pesa todavía. El colegio y su bullying decían ‘maricón y mapuche’ como si no hubiese un ser de inferior categoría y como si no existiese algo peor. Núñez de Pineda, criollo dignificado por la historia chilena, en sus crónicas decía: lo abominable que era tener en frente a un desafiante weye: puto, sodomita, nefasto, invocador del demonio, a pesar de que el weye lo salvó de la muerte, que debió haber ocurrido. El machi weye era central en la cultura mapuche antes de la invasión española. No obstante, su rol y comportamiento no se ajustaba a lo que los invasores consideraban como permitido. Los weyes tenían la libertad de ejercer sobre el cuerpo e identidad, lo que quisiera, contrario a la religión colonizadora, falsa, nefasta, machista, misógina. Tal vez nada sería tan represivo como lo fue y lo es ahora. Los machis weye eran considerados abominables, más que por asumir oficios ligados a la mujer, lo eran si realizaban prácticas sexuales pasivas, receptivas, penetrados. Siempre es vergonzoso ser femenino, el problema constante en la historia: el rechazo a la feminización de las cosas. ‘Afeminado’ y ‘pasivo’ como lo más vergonzoso que puede llegar a pasarte. Los machis weyes fueron exterminados, corrió sangre por las tierras que hoy llamamos Chile un territorio discriminador ante lo que no respondía al binarismo de femenino y masculino. El rol de la machi fue casi en su totalidad tomado por las mujeres. Nos olvidamos y se le olvidó a la historia, a mi abuela, y a la sociedad entera, que en sus tierras y en su cultura, nos revolcamos los maricones mapuche, esos que nadie quiere. Yo nunca seré un weye, pero hubiera querido serlo».²⁴⁷

²⁴⁷ [En línea] Disponible en: <https://www.eldesconcierto.cl/nacional/2017/04/02/sebastian-calfuqueo-artista-visual-la-u-de-chile-es-un-espacio-patriarcal-y-colonialista.html> [Revisado el 14 de diciembre de 2020].

ANEXO 4.

Glosario

Am: alma madura, distinta al Alwe (alma inmadura o espíritu) o del püllün (carácter).

Az Mapu: principio sobre el que se constituye el Ser mapuche, el que a su vez determina una serie de normas tácitas y consuetudinarias que regulan los aspectos morales y éticos del individuo, en relación a otros, al ecosistema que habitan y la cosmovisión que practican.

Champurria: Usualmente definido como mestizo. Más específicamente, algo mixto, no puro, mezcla de dos o más elementos y que torna en un tercer elemento que tiene tanto de aquello que lo genera como de elementos propios.

Choyün: brote.

Diwüllmollfüñngey: De sangre revuelta.

Epew: cuento, similar a la fábula.

Itrofill: biodiversidad, ecosistema.

Ka mollfüñ: Otra sangre.

Ka tripache: Salió de otro lugar (extranjero).

Kimün: conjunto de saberes o conocimientos propios de la cultura mapuche.

Küpalme: familia, descendencia, desde la consanguinidad.

Küpam: paño cuadrangular de color negro usado por la mujer mapuche, que envuelve todo el cuerpo a modo de vestido, dejando al descubierto el hombro izquierdo y sujeto con un alfiler en el hombro derecho.

Kütral: fuego.

Mapudungun: De forma literal: «lengua (dungun) de la tierra (mapu)». Su campo semántico remite a la naturaleza y el habla y, a partir de ello, a la epistemología mapuche en términos de territorialización. El mapudungun cuenta con variantes dialectales que se diferencian dependiendo de las identidades territoriales mapuches, lafkenches, pehuenches, etc.

Nag Mapu: «tierra visible» o donde habita el hombre. Una de las tres dimensiones que, desde un plano vertical, componen el universo mapuche.

Ngenpin: hablante mapuche altamente calificado en el arte de la palabra y en el conocimiento de su cosmovisión. Suele dar discursos en ceremonias importantes.

Nguillatun: ceremonia religiosa mapuche donde se da las gracias y se pide por el equilibrio de las fuerzas que regulan la naturaleza y se renueva el ser mapuche.

Nag Mapu: «tierra visible» o donde habita el humano. Una de las tres dimensiones que, desde un plano vertical, componen el universo mapuche.

Nütram: narración, relato, conversación o discurso de carácter histórico o que alude a «hechos verdaderos».

Paraway: en mapudungun refiere a quien «no se le conoce padre», de modo despectivo, debido a la importancia del linaje familiar en la conformación socio-administrativa básica de las comunidades, el *lof*. Por extensión, señala un sujeto de origen desconocido, difuso, no identitario, en fin, mestizo. En lengua guaraní (de algunas zonas de Paraguay, Bolivia, Argentina y Brasil), significa «veteado», mixto.

Pewma: ensueño. Entendido no como su manifestación en estado inconsciente y que en la cultura occidental se asocia a un proceso que acontece al dormir, al estado onírico, sino como un proceso que puede darse también durante la vigilia, aún en situaciones de quehacer cotidiano, en tanto imágenes que devienen correlato a los demás estados perceptivos.

Piam: decir algo en pasado.

Püllün: carácter de una persona.

Tuwun: lugar de origen.

Ül: Canto o canción semejante a la poesía.

Wilpüd o mürke ko: Agüita con harina.

Wingka: cualquiera que no pertenece al pueblo mapuche.

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio (2008) «¿Qué es lo contemporáneo?» Trad. Ariel Pennisi.

ALBELDA, José y SGARAMELLA, Clara (2015) «Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico». Universidad Politécnica de Valencia. Revista Ecozona Vol. VI, nº 2. [En línea] Recuperado de <http://ecozona.eu/article/view/662> [Consultado el 18 de diciembre de 2020].

ALBELDA, José (2017) «El lugar de las artes visuales y las humanidades en procesos de transición ecosocial». En D. López del Rincón y L. Manonelles (eds.) *Arte, naturaleza y política en la creación contemporánea* [pp.87-107]. Ediciones Universitat de Barcelona.

ALONSO, Christian (2017). *Recomposicions maquiniques*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona / Ajuntament de Barcelona.

ANCÁN, José (2012). *Encierros, exhibiciones, disecciones; reuniones...Apuntes a propósito de Kalül Trawiñ de Francisco Huichaqueo*. En F. Huichaqueo: Reunión del cuerpo. Santiago de Chile: Ediciones Museo Nacional de Bellas Artes.

BALLETA, Edoardo (2011). «Mapu(rbe): Resistencia y mestizaje. ¿Hacia una revisión del canon?» En: *Verba Manent. Oralità e scrittura in America Latina en el Mediterraneo*. Roma: Artemide.

BARRIENDOS, Joaquín (2013). *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*. Memoria de tesis de doctorado. Tutora: Anna Maria Guasch. Barcelona: Universidad de Barcelona.

BHABHA, Homi y COMAROFF, John (2002). «Speaking of Postcoloniality, in the Continuous Present: a Conversation». En *Relocating Postcolonialism*. David T. Goldberg y Ato Quayson. Blackwell. Malden y Oxford [1o ed. 1998].

BHABHA, Homi. *El lugar de la cultura* (1994). Buenos Aires: Manantial [1o ed. 2002].

BENGOA, José (2000). *La emergencia indígena en América Latina*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

BERRIOS, Pablo; CANCINO, Eva; GUERRERO, Claudio; PARRA, Isidora; SANTIBÁÑEZ, kaliuska y VARGAS Natalia (2009). *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile 1797-1910*. Santiago de Chile: LOM.

BETHELL, Leslie (1992). *Historia de América Latina. Tomo X. América del Sur*. Barcelona: Editorial Crítica.

BORUNDA, Stephen (2019). *Cosmovisión mapuche y el viaje cinematográfico: Una entrevista con el cineasta Francisco Huichaqueo Pérez*. Estados Unidos: University of California Press.

CAQUEO H., Sandra y MARIMÁN Q. Pablo (2015). *Arte 'otro'. Problematizaciones desde lo indígena*. Santiago de Chile: Ediciones UChile Indígena. Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales - Universidad de Chile. Recuperado de <http://www.uchileindigena.cl/wp-content/uploads/2016/05/Arte-otro-Problematizaciones-desde-lo-ind%C3%ADgena.pdf> [Consultado el 18 de diciembre de 2020].

CÁRCAMO-HUECHANTE, Luis. (2016). «No + WingkaWord». *Radical History Review*, 2016 (124), [pp. 102–116]. En *Radical History Review*. North Caroline: Duke University Press.

COLLIPAL, Christian (2014). «Comunicación, Arte y Espiritualidad». En: VV.AA. *El libro de Mapuexpress. Desde Wallmapu, por la libredeterminación de los Pueblos. Rakizuam tañi Wallmapu*. Santiago: Quimantu.

De AUGUSTA, Fray Félix J. (2017) *Diccionario Mapudungun-Español / Español-Mapudungun* [1º ed. 1916].

DI PAOLA, Modesta (2019). «El giro de la traducción en la cultura visual». *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*. Vol. VI, nº1, [pp. 15-26]. Madrid, España.

DÍAZ POLANCO, H. (1998) «Autodeterminación, autonomía y liberalismo». *Autonomías Indígenas - Diversidad de Culturas, Igualdad de Derechos, Serie Aportes para el Debate nº 6*.

ELÍADE, Mircea (2001). *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé. Trad. Ricardo Anaya [1º ed. 1949].

FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva (2017). «'Where have all the flowers gone?' Arte y ecología en el arte indio contemporáneo». En D. López del Rincón y L. Manonelles (eds.) *Arte, naturaleza y política en la creación contemporánea* [pp. 123-140]. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.

FRESSOLI, María (2015). *El obrar gráfico de Eduardo Molinari sobre los documentos fotográficos del Archivo General de la Nación*. En *Revista Caiana*, nº 7, segundo semestre 2015 [pp. 106-120]. Buenos Aires. [En línea] Recuperado de http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=214&vol=7 [Consultado el 18 de junio de 2020].

GARCÍA, Mabel; CARRASCO, Hugo y CONTRERAS Verónica (2005). *Crítica situada. El estado actual del arte y la poesía mapuche. Rakizuam. Pu mapuce tañi kimvn ka tañi vl zugu fahtepu*. Temuco, Chile: Editorial Florencia-Universidad de la Frontera.

GARCÍA C., Néstor (1993). «La cultura visual en la época del postnacionalismo. ¿Quién nos va a contar la identidad?». En *Revista Nueva Sociedad*, nº127, sept.-oct. 1993 [pp. 23-31]. [En línea]. Recuperado de *Nueva Sociedad* <https://nuso.org/articulo/la-cultura-visual-en-la-epoca-del-posnacionalismo-quien-nos-va-a-contar-la-identidad/> [Consultado el 18 de diciembre de 2020].

GARCÍA, Mabel (2010). «La construcción del relato mítico ancestral en el arte y la poesía mapuche». En *Papeles de Trabajo N°20 – Diciembre 2010*. Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural. Temuco: Universidad de La Frontera.

GARÍN, Nancy (2012). «POLITICAS DEL CUERPO. Formas de resistencia ‘en y desde el cuerpo’». [En línea]. Recuperado de <http://www.latinart.com/spanish/aiview.cfm?id=461> [Consultado el 26 de diciembre de 2019].

GIL, Magdalena (2016) «Exhibiting the Nation: Indigenoussness in Chile’s National Museums». Columbia University [En línea] Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/308889570_Exhibiting_the_Nation_Indigenoussness_in_Chile%27s_National_Museums?enrichId=rgreq-6cd2e0062fb8bbd34fc9af38d57b62aa-XXX&enrichSource=Y292ZXJQYWdlOzMwODg4OTU3MDtBUzo0MTM4MTg5MDQ2OTQ3ODRAMTQ3NTY3MzUyMzMzNA%3D%3D&el=1_x_2&_esc=publicationCovePdf [Consultado el 14 de mayo de 2020].

GÓMEZ-BARRIS, Macarena (2017) *The extractive zone. Social ecologies and decolonial perspectives*. Durham: The Duke University Press.

GONZÁLEZ C., Pablo (2006) *El colonialismo interno*. [1o ed. 1969] Buenos Aires: CLACSO.

GUASCH, Anna Maria (2016). *El arte en la era de lo Global. 1989-2015*. Madrid: Alianza Editorial.

GUASCH, Anna Maria (2008). «Los museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era de lo global. Artículo de reflexión». *Revista Calle 14*, n° 2 [pp. 11-20].

GUASCH, Anna Maria (Ed.) (2009). «La memoria del otro». Bogotá: Museo de Arte Universidad Nacional de Colombia. 10.09.2009 - 7.11.2009

GUASCH, Anna Maria (2009). *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*. Barcelona: Ediciones del Serbal [1o ed. 1997].

GUATTARI, Félix (1996). *Las tres ecologías* [Trad. José Vásquez y Umbelina Larraceleta] Valencia: Ed. Pre-Textos [1o ed. 1989].

HARAWAY, Donna (1995). *Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra/Universitat de Valencia/Instituto de la Mujer [1o ed. 1991].

HARAWAY, Donna (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Trad. Helen Torres. Bilbao: Consonni [1° ed. 2016].

HLOUSEK A. Rodolfo (2008). «Creadores en la frontera. Arte mapuche contemporáneo». [En línea] Recuperado de *Proyecto patrimonio* letras.mysite.com/rh210708.html [Consultado el 2 de enero de 2020].

HOBSBAWN, Eric y RANGER, Terence (2005). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica [1° ed. 1983].

KAHLE, Xana y GUERRERO, Teresa (2008) «La obra del escultor Ricardo Bellver». En *Revista BELLAS ARTES*, 6; abril 2008, [pp. 199-221]. [En línea] Disponible en: https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/13995/BA_06_%282008%29_11.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Consultado el 10 de diciembre de 2020].

KIBERD, Declan (2006). *La invención de Irlanda* (Introducción). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora [1o ed. 1995].

KUHN, Thomas (1962). *La estructura de las revoluciones científicas* [1o ed. 1971]. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

LAZZARI, Axel (2017). «¿Por qué el término *reemergencia indígena*?: Acentuando discontinuidades y re-emergencias». En: *Conversaciones del Cono Sur*. Vol. 3 Núm. 1 [En línea] Recuperado de <https://conosurconversaciones.wordpress.com/> [Consultado el 01 de diciembre de 2020].

LIENLAF, Leonel. *Pewma dungu* (2003). Santiago de Chile: LOM Ediciones.

LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel y MANONELLES, Laia (Eds.) (2017) *Arte, naturaleza y política en la creación contemporánea*. Barcelona: Ediciones Universitat de Barcelona.

LUSHETICH, Natasha (2019). «Indigenous or global? The politics of Art-Historical Terminology and Their A-Humanist Modifications». En Panel IV: *Encuentros entre éticas, estéticas y epistemologías*. Ist International Conference Indigenous Epistemologies and Artistic Imagination. Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona - MACBA, Barcelona, España.

MARÍN, H. Elizabeth (2005). «El arte de los otros y su exhibición: el nuevo internacionalismo en la cultura contemporánea». En *Multiculturalismo y crítica poscolonial. La diáspora artística latinoamericana (1990-2000)*. Universitat de Barcelona - Facultat de Geografia i Història, Departament Història de l'art. [Tesis doctoral a cargo de Anna Maria Guasch].

MELA, J. (2016). *La Identidad Visual en Mapuches Urbanos: La experiencia del Taller de Fotografía Indígena Azentún con jóvenes adolescentes de San Bernardo y Santiago*. [Tesis doctoral a cargo de Fernando Hernández y José M. Barragán]. Universitat de Barcelona, Barcelona, España.

MIGNOLO, Walter (2002). «El potencial epistemológico de la historia oral: algunas contribuciones de Silvia Rivera Cusicanqui». Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. [En línea] Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100916024619/18mignolo.pdf> [Consultado el 18 de diciembre de 2020].

MINGUET, Joan (2010) «De la crítica de arte a la práctica curatorial. Algunas reflexiones». *Disturbis*. [En línea]. Disponible en: <http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Minguet.html>

ÑANCULEF H. Juan (2016) *Tayñ mapuche kimün: epistemología mapuche, sabiduría y conocimiento*. Santiago de Chile: Ed. Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Cátedra Indígena.

QUIJANO, A. (2014). «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina». En E. Lander (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 777-832). Buenos Aires: CLACSO [1o ed. 2000].

RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2010). *Ch'ixinakax utxiwa Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta limón.

SAID, Edward. *Orientalismo* (2002). Barcelona: Random House Mondadori [1o ed. 1978].

SACCHETTI, Elena (Coord.) (2010) *Identidades sociales y memoria colectiva. En el arte contemporáneo andaluz*. Sevilla: Ediciones Fundación Pública Andaluza - Centro de Estudios Andaluces.

SALVATIERRA, León A (2014). Política y estética del fraude en el modernismo latinoamericano: escultura, canibalismo y pedrería en Azul...de Rubén Darío. University of California. [En línea] Recuperado de <https://escholarship.org/uc/item/16b070t4> [Consultado el 18 de diciembre de 2020].

SNARBY, Irene (2020). «A conversation with Perisak Juuso». En *Artlink Magazine: INDIGENOUS: KIN CONSTELLATIONS: Languages, waters, futures Issue 40:2 | June 2020*. Australia y Asia Pacífico: Ed. Léuli Eshrāghi and Kimberley Moulton. [En línea] Recuperado de <https://www.norwegiancrafts.no/articles/a-conversation-with-perisak-juuso> [Consultado el 29 de junio de 2020].

SOUSA S., Boaventura (2018). *Introducción a las Epistemologías del sur*. En «Construyendo las Epistemologías del Sur: Para un pensamiento alternativo de alternativas» [pp. 25-61]. Buenos Aires: CLACSO/Fundación Rosa Luxemburgo, Colección Antologías del Pensamiento Social Latinoamericano y Caribeño). Selección y presentación de M. P. Meneses, J. A. Nunes, C. Lema Añón, A. Aguiló Bonet y N. Lino Gomes. Traducción de E. Cervio.

SPIVAK, Gayatri (1998) ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, 3 (6), 175-235. En Memoria Académica. Recuperado de http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/p r.2732.pdf

TENENTI, Alberto (1989). *La formación del mundo moderno: ss. XIV-XVII*, Barcelona: Crítica [1º ed. 1980].

TRISCHLER, Helmuth (2017). «El Antropoceno, ¿un concepto geológico o cultural, o ambos?». En *Revista Desacatos*, nº54 [pp. 40-57]. Munich: 2017. Trad.: Amanda Sucar [En línea]. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n54/2448-5144-desacatos-54-00040.pdf> [Consultado el 21 de diciembre de 2019].

VARGAS, Sebastião (2018). «Las modas teóricas pasan, pero el colonialismo queda: a atualidade do pensamento anticolonial mapuche». En: *Pensamiento Indígena en Nuestramérica: Debates y Propuestas en la Mesa de Hoy* [En línea]. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones [En línea] Recuperado de <http://books.openedition.org/ariadnaediciones/1803>. ISBN: 9791036524639. [Consultado el 23 de noviembre de 2019].

VV.AA. (2017). *El bosque de la memoria. Reflexiones y testimonios sobre arte indígena*. Coord. Sonia Montecino. Santiago de Chile: FACSO - Universidad de Chile.

ZAMORANO PÉREZ, P. E., CORTÉS LÓPEZ, C., MADRID LETELIER, A. (2016). *Institucionalidad y canon estético: las Bellas Artes en Chile desde la fundación de la Academia de Pintura hasta el Centenario*. Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 47 [pp. 39-56].

ZAPATA, Claudia (2018). «El giro decolonial. Consideraciones críticas desde América Latina». En *Pléyade*, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales, nº 21, enero-junio.

ZAPATA, Claudia (2011). *Diferencia, Colonialismo y Anticolonialismo. Los intelectuales indígenas en Ecuador, Bolivia y Chile*. Vol. I [Tesis doctoral] Universidad de Chile. [En línea] Recuperado de *Repositorio ANID* <http://repositorio.conicyt.cl/handle/10533/180745> [Consultado el 15 de mayo de 2020].

ZAPATA, Claudia (2008). «Los intelectuales indígenas y el pensamiento anticolonialista». En: Discursos/prácticas, *Revista de Literaturas Latinoamericanas* No 2, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso [Sem. 1] [pp. 113 - 140].

ZAPATA, Claudia (2006). «Identidad, nación y territorio en la escritura de los intelectuales mapuche». En: *Revista Mexicana de Sociología*, Año 68, No 3, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F, julio-septiembre [pp. 467-509].

Artículos de prensa especializada

IX Bienal SIART: El quiebre ineludible de las identidades, por Mariagrazia Muscatello. [En línea]. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2016/11/09/ix-bienal-siart-quiebre-ineludible-la-identidades/> [Consultado el 1 de junio de 2020].

«Andrea Giunta. Curar la Bienal de Mercosur en época de emergencia» 22-05-2020, por Pía Dalesson. [Consultado el 10 de diciembre de 2020].

Silvia Rivera Cusicanqui: «Tenemos que producir pensamiento a partir de lo cotidiano» 20-02-2019, por Kattalin Barber. [En línea]. Recuperado de <https://alicenews.ces.uc.pt/?lang=1&id=23864>

Artículos de prensa generalista

«Artistas mapuche y no mapuche/Repudiamos el aparataje paramilitar que se monta contra nuestro pueblo». [En línea]. Recuperado de Radio *Juan Gómez Millas* <https://radiojgm.uchile.cl/artistas-mapuche-y-no-mapuche-repudiamos-y-denunciamos-todo-el-aparataje-paramilitar-que-se-ha-montado-en-contra-a-nuestro-pueblo/> [Consultado el 14 de mayo de 2020]

«Chile. Encuentro mapuche de Londres. Declaración». Enero de 1978. [En línea]. Recuperado de *Nación multicultural* <http://www.nacionmulticultural.unam.mx/movimientosindigenas/docs/36.pdf> [Consultado el 14 de mayo de 2020]

«El arte mapuche contemporáneo y la obstinada defensa de sus orígenes», por Denisse Espinoza A. 2019-02-14. [En línea]. Recuperado de *Diario La Tercera* <https://www.latercera.com/culto/2019/02/14/arte-mapuche-defensa-origenes/> [Consultada el 10 de diciembre de 2020]

«Bernardo Oyarzún». Statement oficial de la Galería Patricia Ready. [En línea]. Recuperado de *Galería Patricia Ready* <https://galeriapready.cl/artistas/bernardo-oyarzun/> [Consultado el 02 de diciembre de 2020].

«Norton Maza, el artista contracorriente que incomoda a conservadores y liberales: ‘Siempre he sentido un inmigrante»». 2016-12-11, por Patricio Olavarría. [En línea]- Recuperado de *El Mostrador* <https://www.elmostrador.cl/cultura/2016/12/11/norton-maza-el-artista-contracorriente-que-incomoda-a-conservadores-y-liberales-siempre-me-he-sentido-un-emigrante/> [Consultado el 01 de diciembre de 2020].

«Ejercicio de Colecciones N°1. La imagen mapuche contemporánea», por Museo Histórico Nacional. 2016-06-09. [En línea]. Recuperado de *Museo histórico Nacional de Chile* https://www.mhn.gob.cl/618/w3-article-62704.html?_noredirect=1 [Consultada el 10 de diciembre de 2020]

CALFUQUEO, Sebastián. Entrevista «Mi trabajo es antirracista, construye y tensiona la identidad», por Carlos Soledad, 2018-12-06 [En línea]. Recuperado de *El Salto diario* <https://www.elsaltodiario.com/pueblos-mapuche/sebastian-calfuqueomi-trabajo-es-antirracista-construye-y-tensiona-la-identidad-de-chile> [Consultada el 10 de diciembre de 2020]

ESCOBAR, Ticio. Entrevista «Ticio Escobar: Arte Mapuche Actual y Kume Mogen», por Equipo Editorial Directa Conciencia informativa. 2020-09-11 [En línea]. Recuperado de *directa.cl* <https://www.directa.cl/el-estado-del-arte/ticio-escobar-arte-mapuche-actual-y-kume-mongen/> [Consultado el 12 de septiembre de 2020]

HUENCHUMIL, Paula. «El negocio ‘mapuche’ de Falabella que abrió el debate sobre apropiación cultural en el retail», por Paula Huenchumil [En línea]. Recuperado en <https://interferencia.cl/articulos/el-negocio-mapuche-de-falabella-que-abrio-el-debate-sobre-apropiacion-cultural-en-el>

Proyectos curatoriales y exposiciones

- *Primer encuentro de Creaciones Artísticas Mapuche en Kintrilpe* (2001). Kintrilpe, La Araucanía, a cargo de Víctor Cifuentes Palacios.
- *Primera bienal de arte indígena* (2006). Centro Cultural Estación Mapocho, Santiago de Chile.
- *II bienal de arte indígena* (2008). Centro Cultural Palacio de La Moneda, Santiago de Chile, a cura de Eliseo Huencho.
- GUASCH, Anna Maria (2009). «La memoria del otro en la era de lo global». [En línea]. Recuperado en *El Colombiano*. Letras anónimas <https://www.elcolombiano.com/blogs/letrasanonimas/la-memoria-del-otro-en-la-era-de-lo-global-anna-maria-guasch/4936> [Consultado el 15 de mayo de 2020]
- GUASCH, Anna Maria (2010). «La memoria del OTRO». [En línea] Recuperado en Museo Internacional de Chile <https://www.museointernacionaldechile.cl/blog/2010/04/18/la-memoria-del-otro/> [Consultado el 15 de mayo de 2020].
- GARÍN, Nancy (2012). «Políticas del cuerpo. Formas de resistencia ‘en y desde el cuerpo’». [En línea]. Recuperado en *LatinArt* <http://www.latinart.com/spanish/aiview.cfm?id=461> [Consultado el 26 de diciembre de 2019].
- *Efemérides (fragmentos selectos de la historia reciente de Chile)* (2014). Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, a cura de Cristián Silva.
- *Ejercicio de Colecciones N° 1. La imagen mapuche contemporánea* (2016). Museo Histórico Nacional.

- *Constitución 1989* (2017). Galería d21 Kunstraum, Leipzig, Alemania, a cura de Montserrat Rojas Corradi.
- *57° Bienal de Venecia* (2017)/ Pabellón de Chile. Venecia, Italia, a cura de Ticio Escobar.
- *De aquí a la modernidad* (2018). Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, a cura de Gloria Cortés.
- *Memorias Reb/veladas* (2018). Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago de Chile, a cura colectiva de los artistas Bernardo Oyarzún Ruiz, Paula Baeza Pailamilla y Sebastián Calfuqueo Aliste.
- *Historias feministas: artistas depois de 2000* (2019). Museo de Arte de Sao Paulo, Sao Paulo, Brasil, a cura de Isabella Rjeille.
- *Relatos encarnados* (2019). Galería Il Posto, Santiago de Chile, a cura de Sophie Halart.
- *Remembering What Is: Chile's Recent History in Film and Art*, (2019) Lund's Konsthall, Suecia, a cura de Hans Carlsson.
- *Where the oceans meet* (2019). Museum of Art and Design, Miami, Estados Unidos, a cura de Hans Ulrich Obrist, Asad Raza, Gabriela Rangel y Rina Carvajal.
- *Power in resistance* (2019). Sur Gallery, Toronto, Canadá, a cura de Tamara Toledo.
- *Knowledge of Wounds* (2020). Performance Space de New York, New York, Estados Unidos, a cura de S. J. Norman y Joseph M. Pierce.
- *IX Bienal Internacional de Arte, SIART* (2016). La Paz, Bolivia, a cura de Joaquín Sánchez.
- *XII Bienal del Mercosur* (2020). Online, a cura de Andrea Giunta.

Fuentes

Catálogos y Dossieres de artistas

- *Paris Salon de 1868* (1977). New York & London: Garland Publishing, Inc.
- Dossier Sebastián Calfuqueo Aliste. Disponible en su sitio web: <https://sebastiancalfuqueo.com/descargas/>
- Portafolio «Paula Baeza Pailamilla. Artista de Performance». Facilitado por la artista en formato pdf.
- Catálogo *De aquí a la modernidad*. Santiago de Chile: Andros.
- *Memoria: Primera bienal indígena: arte y Cultura* [Santiago: Programa Orígenes: CONADI: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2006] (Santiago: GráficoAndes) 150 p.
- Catálogo *II Bienal de Arte Indígena*, 2009. Editorial: Urrea & asociados.
- WEIBEL, Peter (2007). *Essay I*. En: *Thermocline or Art. New Asian Waves Catalogue*. Wonil Rhee, Peter Weibel, Gregor Jansen [Eds.] Hatje Cantz Verlag, Ostfildern: ZKM | Museum of Contemporary Art Karlsruhe, June 15 - October 21, 2007 [En línea]. Recuperado de: [http://hosting.zkm.de/thermoclines/stories/storyReader\\$9](http://hosting.zkm.de/thermoclines/stories/storyReader$9) [Revisado el 06 de junio de 2020].

