



UNIVERSIDAD DE CONCEPCION  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE  
PROGRAMA DE MAGISTER EN ARTE Y PATRIMONIO

**LUGARES DE ENUNCIACIÓN E INTERSUBJETIVIDAD DE CREADORES VISUALES  
MAPUCHE:**

**NARRATIVAS SOBRE LA CREACIÓN DE REPRESENTACIONES VISUALES,  
INTERCULTURALIDAD Y COLONIALIDAD/DECOLONIALIDAD**

TESIS PARA OPTAR AL GRADO ACADÉMICO DE  
MAGÍSTER EN ARTE Y PATRIMONIO

Directora de Tesis: Natascha de Cortillas Diego  
Co- Director de Tesis: Francisco Huichaqueo Pérez  
Candidata: Francisca Millapel Andrade

CONCEPCIÓN, ENERO DE 2021

A Rosa Millapel,  
con el alma y el corazón.



## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero agradecer primeramente a mi familia, principalmente a mis padres Sonia y Jerardo, por su incondicional amor, y por enseñarme tanto sobre todo a lo largo de mi vida, que hoy sin ellos no estaría aquí. También agradezco a mi hermana Daniela, por su gran generosidad y cariño, al darse el tiempo de escucharme y ayudarme siempre; a Eduardo, compañero y amigo, por su preocupación y apoyo en los momentos difíciles; y a mi querido amigo Luis, por las múltiples conversaciones por más de 14 años.

Igualmente quiero agradecer a mis profesores guías por sus respectivos aportes, y fundamentalmente a las y los participantes de este estudio por su amorosa disposición a dialogar.

Gracias a todas y a todos.



## INDICE DE IMÁGENES

	<b>Pág.</b>
Fig.1. Identidad individual/colectiva y resistencia.....	44
Fig.2 Estéticas y Habitares estéticos.....	54
Fig.3 “Epü epew tañi Chuchu. Menoko Mapuche, Ngen del Toro.” De “Millazugun”. Marcela Riquelme Huitriqueo. Tallado Pictórico. 2019.....	55
Fig.4 “Mongen Lakkon”. Rodrigo Castro Hueche. Instalación. 2019	56
Fig.5 “Mongen Lakkon”. Detalle.....	56
Fig.6 “Temuco, Menoko Mapuche”. De “ Memorias de un mapuche silenciado”. Marcela Riquelme Huitraiqueo. Tallado pictórico. 2016.....	57
Fig.7 “Temuco, Menoko Mapuche”. Detalle.....	58
Fig.8 “Mongeley Taiñ Dungún”. Paula Baeza Pailamilla. Videoperformance.2018.....	59
Fig.9 “Reducción”. Rodrigo Castro Hueche. Objeto intervenido. 2015.....	60
Fig.10 “Mallmapu”. Francisco Vargas Huaiquimilla. Actos performativos/fotografías. 2017.	61
Fig.11 “Mallmapu”. Francisco Vargas Huaquimilla. Actos performativos/fotografías. 2017.	62
Fig.12 “Etnoturismo”. Paula Baeza Pailamilla. Performance. 2017.....	63
Fig.13 “Etnoturismo”. Detalle I: Ficha.....	64
Fig.14 “Etnoturismo”.Detalle II: Volantes.....	64
Fig.15 “Cosecha”. Enmarcada en el libro la Edad de los Árboles. Francisco Vargas Huaiquimilla. Instalación performativa. 2018.....	65
Fig.16 “Cosecha”. Detalle.....	65
Fig.17 “Xampurria”. Rodrigo Castro Hueche. Objeto intervenido.2016.....	66
Fig.18 “Xampurria”. Detalle.....	66
Fig.19 Posición de la creación visual mapuche en los espacios expositivos.....	72
Fig.20 Patrimonio de origen mapuche en contextos museales.....	82

## INDICE

	<b>Pág.</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	7
<b>1. PROBLEMATIZACIÓN</b>	
1.1. Creación visual mapuche contemporánea.....	9
1.2. Problema.....	12
<b>2. METODOLOGÍA</b>	
2.1. Preguntas de investigación.....	18
2.2. Objetivos.....	19
2.3. Consideraciones metodológicas.....	20
2.4. Participantes.....	22
2.5. Proceso.....	23
<b>3. MARCO TEÓRICO</b>	
3.1. Creación visual mapuche.....	24
3.1.1 <i>Inarrumen</i> .....	25
3.1.2. Observarse.....	28
3.1.3. Enunciar.....	30
3.2. Colonialidad Estética / Estéticas Decoloniales.....	33
3.3. Interculturalidad crítica.....	38
<b>4. RESULTADOS</b>	
4.1. Identidad individual y colectiva: sobre creación y pueblo.....	44
4.1.1. Identidades y voluntad de crear.....	45
4.1.2. Individuo/colectivo y resistencia.....	49
4.1.3. Individuo/colectivo y lo visual como escritura.....	51
4.2. Lectura de obra: sobre las estéticas presentes.....	54
4.2.1. Estéticas Materializadas.....	55
4.2.1.1. Estéticas de la cultura.....	55
4.2.1.2. Estéticas de una historia “otra”.....	57
4.2.1.3. Estéticas del cuerpo mapuche.....	60

4.2.2. Habitares Estéticos.....	67
4.2.2.1. Memorias.....	67
4.2.2.2. Zonas grises.....	69
4.3. Creadores visuales mapuche y su obra: sobre el diálogo intercultural en espacios expositivos del arte.....	72
4.3.1. No-función intercultural.....	73
4.3.2. Formas de diálogo en el contexto intercultural.....	76
4.3.3. Utilización de espacios.....	79
4.4. Piezas de origen mapuche y espacios museales: sobre el tratamiento de lo llamado patrimonio.....	82
4.4.1. Exhibición de piezas de origen mapuche.....	83
4.4.2. Participación mapuche en museos.....	86
<b>5. DISCUSIÓN</b>	
5.1. Relación entre identidad, creación y pueblo mapuche.....	89
5.2. Estéticas y opción decolonial en la creación visual mapuche.....	91
5.3. Posición de los creadores visuales mapuche en contextos expositivos.....	95
5.4. Perspectivas sobre lo considerado patrimonio de origen mapuche en el contexto chileno.....	98
<b>6. CONCLUSIONES</b> .....	102
<b>ANEXOS</b> .....	109

## INTRODUCCIÓN

En un mundo diverso culturalmente, la colonialidad se presenta como un agente que impone su mirada universal, teniendo la capacidad de reducir y subalternizar miradas “otras”. Así, el patrón colonial de poder en sus diferentes dimensiones clasifica y jerarquiza a los seres humanos, sus existencias, sus conocimientos, sus sensibilidades, en una escala imaginaria en donde unos son más que otros, y otros casi no son nada.

Desde ahí, los pueblos originarios son atravesados por diferentes tipos de violencia radicadas en la colonialidad. De esta forma, la universalización de una manera de comprender el mundo ha naturalizado la validez y la reproducción de las construcciones que han sido heredadas del colonialismo, como por ejemplo, las vinculadas a la imagen del “indio”.

En este sentido, hay que mencionar que la imagen del pueblo mapuche ha sido construida desde las relaciones jerárquicas de poder, por lo que esta misma imagen representa una forma de subalternización en cuanto ha elaborado y ha alimentado imaginarios sobre “el mapuche”, lo que finalmente ha terminado por crear realidades sociales e históricas.

En este escenario, la creación visual mapuche cobra gran importancia, ya que significa un lugar en donde poder reconstruir la imagen de un pueblo, a la vez que se visibilizan diferentes experiencias y memorias que conforman una identidad. Por esto, se propone la idea de que la creación visual mapuche contemporánea es parte de la lucha del pueblo por abrir lugares desde donde poder auto-representarse, y por lo tanto, lugares desde donde resistir la jerarquización del sentir, el pensar y el hablar.

El estudio se realiza entonces desde la reflexión junto a creadores visuales mapuche, entendiendo sus relatos como narrativas que pueden ayudar a comprender diferentes perspectivas en cuanto a las creaciones visuales y los espacios en donde se emplazan. Así, en el diálogo se abordan puntos de vista sobre visualidades contemporáneas y tradicionales, y sobre el lugar que estas ocupan dentro de las relaciones interculturales.

De esta manera, se trata de establecer conexiones entre las narrativas sobre la identidad, las obras, los espacios expositivos, y lo considerado patrimonio de origen mapuche en el contexto chileno, para así, poder comprender los lugares de enunciación e intersubjetividad de creadores visuales mapuche, en el marco de las narrativas de la colonialidad/decolonialidad.

## CAPÍTULO I

### PROBLEMATIZACIÓN



### 1.1. Creación visual mapuche contemporánea.

En la últimas décadas, se han gestado diversas maneras en las que los procesos históricos que han conformado Latinoamérica se reinterpretan desde subjetividades que reflexionan sobre su propia historia y su devenir presente. Es así como parte de estas reflexiones comienzan a salir a la luz al acercarse los 500 años del llamado *Descubrimiento de América*, momento del cual se desprenden situaciones reaccionarias por parte de los pueblos originarios del sur del continente.

De esta forma, la conmemoración del V Centenario, como sus preparaciones previas, se realizarían en medio de discusiones en torno a la propuesta del *Encuentro de dos mundos*, la que vendría a reemplazar al *Día de la Raza*. Estas discusiones, iniciadas en 1989, enfrentaron a UNESCO como impulsora de la idea, y a los pueblos originarios y sus organizaciones representantes como detractores de la misma. Rodríguez señala que el tratamiento que UNESCO dio a la conmemoración, habría tenido como fin la “integración” de las perspectivas de los pueblos originarios desde un enfoque que haría referencia al “intercambio”, sin embargo, la propuesta para estos últimos dejaría una sensación de disgusto, debido a que en la idea del “encuentro” se omitiría el genocidio, la explotación y la usurpación de bienes. (2011)

Estos acontecimientos generaron un clima de confrontación, en donde estos dos pensamientos no llegarían a entenderse. Así, a pesar de la intención de reelaborar el foco del *Descubrimiento de América* ampliando las perspectivas sobre el hecho, las diferencias existentes entre las percepciones de los pueblos originarios y las construcciones oficiales serían irreconciliables.

Rodríguez, dice que en esta época, las ideas que más se difundieron sobre el *Encuentro de Dos Mundos* tenían como intención final mostrar que el *Descubrimiento* habría ayudado a completar una imagen lo que hoy conocemos como “nuestro mundo”, agregando que UNESCO consideraba que también se habría contribuido a producir un efecto globalizador que impulsaría cambios para la humanidad entera en el transcurso del tiempo. (2011)

Por lo tanto, no es de extrañar que como respuesta a la invisibilización de la violencia hacia los pueblos originarios ejercida a partir del llamado *Descubrimiento de América* -y que aún en sus diversas formas sigue existiendo-, surgieran en esa época actos

simbólicos, protestas, y sobretodo demandas de reparación histórica.

En este escenario, se comienza a proyectar la necesidad de mostrar la existencia de los pueblos como pueblos vivos, con percepciones y visiones de valor, pueblos que han resistido ante los embates de la modernidad. Así, estos acontecimientos impulsarían lo que se puede comprender como una revitalización de la identidad indígena.

García Barrera, comenta que a finales del s.XX, por la tensión cultural y política, se genera “una fractura progresiva y sistémica entre la América indígena y la América mestiza [construida en los márgenes del eurocentrismo], en la medida que la primera se orienta a recuperar sus antiguas cartografías culturales estableciendo en la literatura, el arte y la política uno de sus principales dispositivos de resistencia y de reelaboración de lo propio.” (2020: p.432)

De esta manera, se podría ver que la creación visual mapuche contemporánea, se despliega ante el cuestionamiento al relato oficial del V Centenario, pudiéndose ver acentuado en su desarrollo, desde varios factores que sumen al pueblo en diversas formas de subalternización. Es de esta forma que la creación visual mapuche se convierte en un espacio de revitalización y reflexión, dando un vuelco a las percepciones sobre las visualidades tradicionales del pueblo, al crear nuevas imágenes o representaciones que contienen, a su vez, nuevos relatos.

Cabe mencionar, que si bien antes de esto existía creación visual asociada a imaginarios o sensibilidades mapuche -como por ejemplo la obra del grabador Santos Chávez-, en esta época la actividad se potenciaría, constituyéndose una escena que involucraría diferentes creaciones vinculadas a lo artístico. Así, dentro de estas, estarían las creaciones visuales, las cuales en esos tiempos se desarrollarían principalmente a través de los lenguajes del mural y de la pintura.

García Barrera menciona que hubo varios grupos de creadores visuales, entre 1989 y 2000, que utilizarían el mural como medio para expresar aspectos culturales y políticos, siendo uno de los primeros el colectivo *Aukatun*, quienes habrían tenido el apoyo de Elicura Chihuailaf, a través del Centro de Documentación Mapuche *Liwen*, el que él dirigía, y fue creado mismamente en 1989.(2005)

Es así, entonces, como imágenes creadas por personas mapuche bajo una mirada

contemporánea se van introduciendo de mayor forma en el contexto chileno, con el ánimo de hacer frente a la violencia de una colonización que parecía no acabar. Esto, abriría una puerta de entrada a la posibilidad de mostrar la cultura, la historia y la cosmovisión mapuche en el espacio público, lo que posteriormente se daría en los espacios destinados a la discusión artística.

Chihuailaf, en una entrevista para la revista *We Zungun* comenta,

*La idea era dar cuenta de nuestra visión del mundo, el cómo vivimos nuestra cultura que es diferente a la chilena y en la cual todas las generaciones actúan interactuando y no excluyéndose (...) era una lección que también a mí me sirvió, que es seguir un camino propio, distinto, sin dejar de ser mapuche, tomando algunos elementos de la cultura dominante, pero imprimiéndoles el espíritu mapuche...” ( 2000, En Marimán 2015: p.45)*

Así, los creadores visuales mapuche que transitarían hacia los espacios expositivos, empezarían a proponer visualidades que tomarían diferentes formas y se apropiarían de los diferentes lenguajes de las artes visuales. Este tránsito, primeramente, sería el del mural a la pintura, siendo ejemplos de ello, Eduardo Rapimán o Christian Collipal, abriéndose el espectro de lenguajes utilizados a medida que transcurren los años.

Marimán, para la comprensión de lo que sucede entre 1990 y los 2000, lee la figura de Collipal, quién además de ser creador visual, es creador musical y *machi*:

*Joven y prolífico en su arte hacia el 2000 declaraba estar abordando en su creación la identidad y la importancia de una estética mapuche expresada en la escultura, la pintura, la poesía y manifestaciones físicas de la cultura mapuche (...) Ubica en el contexto su creación y la de quienes desde el mismo u otro soporte cargan la responsabilidad de hacer frente a la situación que vive su pueblo (...) El arte para Christian es un espacio por medio el cual se da la conexión con todos los tiempos y el instante mismo que representa la identidad. Se trataría de un espejo en el que la sociedad refleja su vida, alegrías y frustraciones (...) (2015: pp.48-49)*

De esta forma el sentido de la creación visual mapuche -al menos en aquel entonces- podría verse en la manera en que la realización de esta práctica sirve de conexión con el pasado, permaneciendo esta en las sensibilidades del creador visual. Así, de algún modo, la obra contendría puntos de vista asociados a lo testimonial.

Entonces, la intención de reposicionar concepciones sobre la realidad e historia propia, estaría íntimamente vinculada a la huella que dejó la colonización, teniendo conciencia de como esto se desarrolla en el paso del tiempo, ya que de algún modo las violencias se seguirían perpetuando desde pequeños actos simbólicos hasta actos que han significado la muerte o desaparición de personas mapuche.

Por lo tanto, se puede pensar en la colonización, a través del V Centenario, como un punto de ruptura que hace repensar la identidad. De esta manera el problema de la imposición del poder, como la imposición del relato y sus efectos se pone en la palestra, lo que sentaría precedentes para que en los posteriores años se siguieran desarrollando visualidades en torno a la identidad, siendo abordada desde las diferentes experiencias de los creadores. Así, estas podrían hablar desde aspectos más tradicionales hasta posicionamientos más rupturistas. Sin embargo, a pesar de estas diferencias, todas en su conjunto se podrían entender desde las reflexiones sobre la mismidad en relación a la memoria del pueblo, las cuales se pensarían desde una postura de resistencia cultural.

## **1.2. Problema**

En Chile, existe una relación asimétrica entre los discursos de los pueblos originarios y los del Estado, posicionándose este por encima de los primeros para la construcción de una verdad única sobre los mismos. Así se edifica una idea de “lo indígena” dentro del imaginario hegemónico de la diversidad chilena. Desde ahí, se puede decir, que la naturalización de definiciones relativas a las verdades únicas y oficiales, subalternizan, entre otras, perspectivas, percepciones, experiencias y sensibilidades de los pertenecientes a pueblos originarios.

La representación visual en este sentido, ha sido un instrumento con el que se pueden construir discursos, que en el caso de la representación del “otro”, refieren a una mirada que suele posicionarse en la colonialidad. Schlenker dice sobre esto que:

*(...) El colonialismo dejó el legado de una matriz colonial de poder al interior de las sociedades emancipadas; al respecto Alonso Quijano enuncia la noción de la colonialidad del ser, del poder, del saber y de la naturaleza. De alguna manera estas formas de colonialidad fueron apareciendo en los encuadres fotográficos de las distintas imágenes, y su representación visual construye así una colonialidad de lo visual (...) (2010: p.79)*

Por lo tanto la colonialidad de ver, correspondería a una forma particular de percibir y mirar al “otro”, derivando desde ahí su representación y por ende, su definición desde una posición de poder en donde se puede vislumbrar la herencia colonial. Así, habitualmente, el “otro” no construiría su representación en el contexto intercultural bajo sus propios códigos. Schlenker recalca que “No hay diálogo entre el retratante y el retratado [o más bien entre quien representa y quién es representado], menos aún si de indios, negros o mujeres se trata. La escenificación con todos sus pormenores y consiguientes significados no se negocia, se impone” (2010: p.82)

Bajo esta perspectiva, la realización de representaciones visuales dentro del pueblo mapuche, ha sido habitualmente promovida desde la oficialidad como objetos de un tiempo pasado estático, reduciendo tal producción a un vestigio, como piezas de museo. Desde ahí, se pueden hacer dos interpretaciones que develarían un discurso de dominación: una asociada a la imagen “del indio” y otra a su imaginario.

Así, primeramente la imagen “del mapuche” en contextos que pretenden mostrar la cultura o el patrimonio del pueblo, se acostumbra a primitivizar o exotizar. Por otro lado, en estos escenarios se suele mostrar las representaciones visuales tradicionales como representaciones legítimas de esa cultura estática, comunicando implícitamente una cualidad de pureza, que sólo tendría lo que es “verdaderamente mapuche”

Esta posición parece obviar que la transitoriedad del tiempo genera renovaciones y/o re-significaciones para cualquier cultura, las que responden a las necesidades que se producen para estas en sus propios momentos de la historia. Elicura Chihuailaf, con respecto al comportamiento dinámico de la cultura, cuestiona la lógica de esta representación social, a través de las siguientes preguntas: “lo español, lo estadounidense, lo chileno ¿son auténticamente lo que fueron ayer?, ¿o tales preguntas son válidas sólo en relación con los pueblos considerados de museos?” (Chihuailaf, en García, 2004: p.236)

Con respecto a este razonamiento, la idea de una pureza cultural en las prácticas de la creación visual indígena aquí se considera una ficción, ya que cada una sería hija de sus tiempos, como de los cruces culturales que surjan en estos. Por esto, se podrían comprender las expresiones ligadas a la creación visual contemporánea mapuche, como un producto del devenir mismo de la cultura. Así, en el tránsito del pensamiento y el sentir, se formaría una ramificación o diversificación de las visualidades realizadas por creadores con

identidad mapuche.

De esta manera, la apropiación de los lenguajes del arte daría pie a lo conocido como arte mapuche, siendo este definido según Quilaqueo como, las expresiones comunicativas y estéticas sobre diversos formatos y materialidades que producen los creadores de origen, o auto-adscrición indígena, las cuales tienen un contenido que se nutre de las expresiones tradicionales y se entroncan en ellas, pero, que sin embargo ambas tienen sus existencias respectivas. (2013)

Esto último, cabe en la idea de una creación visual mapuche, que viene de un sentido no purista de la cultura, a pesar de estar enmarcado firmemente en la conciencia de una identidad cultural. Es decir, los productores visuales mapuche, reconocen en sí mismos su herencia, sin embargo, asimilan el dinamismo de la cultura haciendo uso de los lenguajes de las artes visuales para concebir nuevos formatos para la expresión de sus percepciones desde la identidad mapuche.

En base a esto, cabe reiterar, que en la década de los '90, se reestructuraron las concepciones artísticas del pueblo mapuche desde sus propios integrantes y creadores por el V Centenario, pudiendo ser acentuado en el transcurrir del tiempo posiblemente por el sentimiento de despojo, el incumplimiento de promesas políticas, como por la implementación de políticas públicas que se situaban desde percepciones hegemónicas de la sociedad chilena y que buscaban "integrar" a la población mapuche a Chile, sin entender las propias visiones del pueblo y su historia, llevando a varios conflictos que hasta el día de hoy no cesan.

De esta manera, García Barrera comenta que estos " (...) diversos proyectos artísticos –poéticos, narrativos, visuales, teatrales, musicales, entre otros- (...) definen un arte vinculado directamente con la resistencia y reivindicación cultural (...)" (2009: p.30). Así, los creadores que conformaron esta especie de revolución, configurarían una nueva visión de la labor de las visualidades creadas, en donde ellos serían tanto creadores como mediadores de su cultura y su historia, apelando a la capacidad comunicativa de lo visual por medio de la diversificación de lenguajes relativos a este, como también de discursos que girarían en torno a problematizar su propia situación como mapuche.

García Barrera, señala que estos hechos se producirían por la relación asimétrica entre los grupos de control político, social y económico y los pueblos originarios en el

contexto intercultural, por lo que estas manifestaciones serían un medio para generar una expresión contracultural ante un esencialismo que relegaría la creación visual de personas mapuche sólo a las técnicas tradicionales. (2009)

Así, este esencialismo construido desde la exterioridad del pueblo se observaría como tal, por lo que la creación visual mapuche sería parte de la materialización del esfuerzo por construir lugares desde donde poder desarrollar perspectivas y sensibilidades que sean relativas a la experiencia cultural propia. En otras palabras, la representación vendría de la subjetividad de quién experimenta los diversos devenires del pueblo mapuche, por lo que podría significar la posibilidad de un espacio desde donde proponer temas relativos a estos, propiciando en el mejor de los casos diálogos interculturales.

Esto significaría, entonces, que dentro de la creación visual mapuche habrían elementos de auto-representación cultural como respuesta a la representación de lo mapuche que la cultura oficial nacional promueve, pudiendo generar un espacio crítico que se elaboraría no sólo desde repensar la identidad cultural, sino también desde pensar los procesos que impliquen la subalternización del pueblo, como también desde los procesos históricos que han llevado a estos, además de la pervivencia de actos vinculados a la violencia simbólica y epistémica.

De esta manera, un posicionamiento crítico sería necesario para crear representaciones visuales desde las referencias propias. En palabras de Schlenker, una posición crítica y decolonial es “útil para (re)pensar nuestra situación, nuestra historia y nuestra memoria. Esta conciencia se basa en una determinación espacial y temporal, la cual debe fortalecernos para evitar ser convertidos en «sujetos vaciados»” (2010: p.107)

Es por todo lo anterior, y con respecto a los creadores visuales, que se llega al cuestionamiento por la colonialidad/decolonialidad como elemento de su obra, ya que según lo estudiado, sería posible que desarrollaran prácticas discursivas que podrían generar una autoafirmación de la identidad como reacción ante las relaciones de poder asimétricas. Por esto, es oportuno pensar que la creación visual mapuche nacería a través de la reflexión consciente de la diferencia colonial en torno a lo estético, lo epistémico y lo político.

Desde ahí, se puede decir que el estudio podría constituir un espacio para la descripción de los lugares de enunciación que existen en la elaboración de estas imágenes, y cómo esto se podrían llegar a experimentar desde la voluntad de resistir a la diferencia

colonial. Así, se propone la posibilidad de observar la creación visual mapuche desde el sujeto de donde nace esa voluntad, contribuyendo a la valoración de otras lógicas, en cuanto a la manera de concebir la realización de representaciones e imágenes.

De esta manera, se estudiará el vínculo entre los autores y su obra, para la comprensión de los discursos que en ellas subyacen, entendiéndolos como componentes de visualidades que puedan surgir de un pensamiento decolonial. Por ello se reflexionará, a través de las perspectivas de los creadores visuales sobre la creación de representaciones visuales, colonialidad/decolonialidad e interculturalidad, teniendo en consideración tanto sus procesos creativos como sentires-pensares en los que puedan existir fundamentos filosóficos y políticos, como también sus posicionamientos ante los contextos en donde emplazan sus obras, y ante lo considerado patrimonio mapuche en el contexto chileno.



## **CAPÍTULO II**

### **METODOLOGÍA**



## 2.1. Preguntas de investigación

El estereotipo esencialista del mapuche, enraizado en la colonialidad del ver, ha sido reproducido en discursos instalados desde el Estado, los que pareciesen caer en una primitivización del pueblo mapuche, lo que propicia, por ejemplo, en el caso de los museos, su objetivización y la apropiación de sus imaginarios.

Con respecto a lo anterior, y relativo a la imagen construida del pueblo mapuche desde la oficialidad, Elicura Chihuailaf observa, “Es así como empezamos a oír repetidas alusiones a “lo puro”, “lo incontaminado”, “lo auténtico”; en cuya dirección se nos presenta como fósiles, como lo que hay que “conservar” en su condición primitiva porque, según tales mentores [el Estado], nuestras culturas no serían organismos poseedores de dinamismo.” (en García:2004, p.235-236)

En otras palabras, se representa y se muestra al individuo subalternizado, pero asimismo, se invisibiliza, ya que al construirse su imagen desde poder, es este último quien determina las formas en las que debe ser mostrado. Es una forma de sometimiento que, estando muy naturalizada, sólo contribuye a anular las realidades e imaginarios actuales de las sociedades indígenas en el contexto intercultural. Así, el problema de representar -como también de ver- estaría en la diferencia colonial.

Es por ello que se considera que la creación visual mapuche contemporánea vendría a responder ante esta situación, de manera tal que los creadores visuales mapuche podrían enhebrar el pasado y el presente por medio de estéticas que confluyen en la intención de un reposicionamiento epistémico, levantando así escenarios en donde poder levantar discursos desde una subjetividad históricamente negada.

Debido a esto entonces cabe preguntarse, ¿cuál es la relación entre identidad, creación visual y pueblo mapuche? en vista de que creadores visuales mapuche trabajan respecto a su identidad. Asimismo, en su labor de creadores visuales, es pertinente cuestionarse ¿cuáles son las estéticas que se manifiestan en su obra?, es decir, ¿desde qué sensibilidades y pensamientos hablan? ¿apuntan hacia una dirección decolonial?. Por consiguiente, es preciso conocer ¿cuál es el posicionamiento de los creadores visuales mapuche en el contexto expositivo?, pensando en la posibilidad de que existan concepciones relativas a la interculturalidad.

De esta manera, se puede llegar también al patrimonio, teniendo en cuenta que es una construcción social que es determinada oficialmente por el Estado. Es decir, en vista de que la interculturalidad existente -de carácter asimétrico- incide en la forma en la que se interpreta y muestra a los pueblos originarios y a sus imaginarios en espacios afines a estos objetivos, cabe preguntarse ¿Cuáles son las percepciones de creadores visuales con identidad mapuche sobre lo considerado patrimonio de origen mapuche desde el Estado?

Finalmente, se plantea la posibilidad de sacar a la luz la forma en que se desarrollan las reflexiones de creadores visuales mapuche basándose en su percepción subjetiva e intersubjetiva de la realidad social-cultural mapuche enmarcada en la realidad social chilena, para la comprensión de la misma. Esto podría llevar a entender la creación visual mapuche, ya no sólo como una manera “otra” de arte, sino como una forma contrahegemónica de la narrativa histórica oficial sobre las construcciones asociadas al “indio”, generando una apertura hacia la posibilidad de la autodefinición desde el mirar y representar fronterizo.

## 2.2. Objetivos



General:

Comprender los lugares de enunciación e intersubjetividad de creadores visuales mapuche, así como su relación con los procesos históricos, sociales y culturales del pueblo mapuche, en el marco de narrativas sobre la colonialidad/decolonialidad.

Específicos:

1. Describir las perspectivas de creadores visuales mapuche sobre su identidad y su creación en relación a la colonialidad/decolonialidad.
2. Analizar la creación visual mapuche en relación a la opción estética decolonial.
3. Describir la posición de los creadores visuales mapuche respecto a su obra en los espacios expositivos.
4. Describir visiones de creadores visuales mapuche sobre patrimonio de origen mapuche en el contexto intercultural chileno.

### 2.3. Consideraciones metodológicas

Debido a que el estudio busca comprender las percepciones sobre la colonialidad/decolonialidad de los creadores visuales mapuche en relación a su obra, se considera pertinente trabajar bajo un enfoque que aplique procedimientos que, al menos, propicien un acercamiento al giro decolonial. Esto último, haciendo el ejercicio de repensar las metodologías, teniendo en consideración que toda investigación, por ser tal, tiene carácter colonial.

En otras palabras, para la coherencia de lo propuesto como objetivo del estudio, en cuanto se quiere vislumbrar lugares de enunciación de creadores visuales mapuche, se hace necesaria una metodología “otra”, que implique acciones participativas, en donde la co-observación genere una apertura hacia las perspectivas subalternizadas, sin cuestionarlas desde un punto rígido, como sería el caso de la observación a un objeto, sino más bien en el intercambio reflexivo, de sujeto a sujeto, des-cubrirlas y comprenderlas.

Así, Ortiz, Arias y Pedroso plantean que, lo más pertinente en estos casos, es la realización de un proceso “reflexivo-configurativo-decolonizante, es un hacer decolonial, a partir del observar comunal, el conversar alterativo y el reflexionar configurativo.” (2018: p.191), lo cual lleva al tema a ser tratado desde una interculturalidad crítica, reposicionando a la figura del investigador, como un mediador o facilitador del proceso.

De esta manera, Ortiz y Arias, en primera instancia describen el observar comunal como un contemplar emotivo-colaborativo, en donde los participantes se observan tanto entre ellos, como a sí mismos, incluyendo a quien propone el tema. Posteriormente, describen el conversar alterativo, como un diálogo intercultural, en donde se asume que todos conversan para configurar conocimiento, entendiéndose el hecho de que este no se extrae, sino que se produce. Finalmente, el reflexionar configurativo hace referencia a la reflexión que todos los participantes del proceso realizan a partir de las dos últimas, desde la cual se estructuran de manera consciente las perspectivas de los participantes, es decir, donde se produce el conocimiento. (2019)

Hay que señalar que estos buscan la reflexión sobre la presencia de la colonialidad/decolonialidad en las prácticas, saberes y sentires, sin presencia de una jerarquía, como podría pasar con la dualidad investigador-investigado, al verse este último

de alguna manera silenciado ante la voz del investigador. Así, este proceso busca hacer visibles formas de experimentar el mundo, difiriendo de universalismos.

Por consiguiente, el estudio se realiza a partir de lo que Ortiz, Arias y Pedrozo llaman “acciones/huellas decoloniales”, las que se ajustan al sistema descrito y que viene a reemplazar el concepto de estrategias (2018). Las acciones que se desarrollan entonces, son conversatorios -entendiéndose como instancias de co-observación, diálogo y configuración-, dentro de los cuales se considera una lectura colectiva de imagen. Según Ortiz y Arias en acciones como estas “se desea comprender y expresar a partir de las biopraxis de quienes se contemplan, sus intenciones y quiénes les contemplan, asumir una postura frente a lo visto-escuchado-sentido, para poder utilizar la visión decolonial y poder visibilizar el accionar “otro” para darle sentido a todo el sistema y entorno.” (2019: p.105).

El diálogo, en este caso, como conversación intercultural, es la base donde, como señalan Ortiz y Arias “se fraguan las configuraciones conceptuales comprensivas, las soñas -conocimientos “otros”- que configuramos entre todos, no sólo el mediador decolonial, sino también los demás actores del proceso decolonizante” (2019: p.107). Es decir, en palabras de Rivera Cusicanqui debe verse “como el escenario en que dos [o más] sujetos reflexionan sobre la visión que cada uno tiene del otro y sobre la experiencia vivida, lo cual permite generar un pacto de confianza que configura narrativas para transformar las vivencias y develar su sentido y significado, generando así otras lógicas investigativas.” (1990; 2010, En Ortiz y Arias,).

En base a lo anterior, dentro de los conversatorios, se propician instancias para la reflexión configurativa, dando pie, como dicen Ortiz y Arias a una acción en donde los participantes “cuestionan en qué medida su hacer cotidiano es decolonial o contribuye a reproducir el sistema capitalista/moderno/colonial (...) Problematizan sus propias prácticas, saberes y sentires. Es un reflexionar holístico, complejo, sistémico, que tiene en cuenta no sólo los eventos, situaciones y acontecimientos, sino sus relaciones e interconexiones. (2019: p.108).

Posterior a los conversatorios, se hacen pequeñas entrevistas individuales basadas en planteamientos desarrollados por las y los participantes en estos, para poder generar configuraciones que no hayan sido completamente resueltas en cada uno de ellos. Así, el estudio se desarrolla desde las configuraciones realizadas en los conversatorios, como también desde la presencia de ideas frecuentes que se comparten en el proceso.

De este modo, la idea del estudio es producir conocimiento cualitativo en cuanto a procesos de subjetivación relacionados al acto de representar visualmente, a la manera de posicionarse en los espacios expositivos del arte y a la forma de observar lo considerado patrimonio de origen mapuche desde la exterioridad cultural. Para ello, se hace utilización de un software de análisis cualitativo para la construcción de mapas conceptuales que permitan distinguir conceptos relevantes que constituirán la fuente principal para el desarrollo de la estructuración del cuerpo del estudio y su teorización.

#### **2.4. Participantes**

En vista de los objetivos del estudio, se consideran valiosas las diferentes perspectivas que los participantes del proceso aportan, ya que en su conjunto permiten generar una comprensión desde la heterogeneidad de las identidades en relación al mundo social-cultural, su nexa con la elaboración de representaciones visuales y los espacios que habitan.

Por esto, se trabaja junto a cuatro creadores visuales mapuche que se posicionan en diferentes territorialidades, memorias, legados culturales, y experiencias identitarias, para comprender cómo las diferentes trayectorias personales se presentan ante la colonialidad, para después observar conjuntamente los puntos de particularidad como los puntos de encuentro.

Las y los creadores visuales convocados a participar son Paula Baeza Pailamilla (1988, Santiago), Marcela Riquelme Huitraiqueo (1994, Raluncoyán), Rodrigo Castro Hueche (1994, Santiago) y Francisco Vargas Huaiquimilla (1989, San Juan de la Costa-Valdivia), los cuales han elaborado visualidades a través de diversos lenguajes del arte, posicionando su obra en los últimos años.

## 2.5. Proceso

Conforme a lo anterior, las acciones se realizan de forma virtual en 3 sesiones como se señala a continuación:

### 1. Conversatorios

Instancias de diálogo, co-observación y configuración en donde se trabajan temas relacionados a la colonialidad/decolonialidad, creación visual e identidad. Se realizarán en tres sesiones:

- Reflexiones en torno a las identidades y la imagen esencialista “del mapuche”.
  - Identidades y voluntad de crear
  - Esencialismos e identidades
  - Imagen y patrimonio de origen mapuche desde el Estado chileno
- Lectura dialogada de imagen: co-observación de obra y discursos.
  - Procesos creativos y obra
  - Discursos
  - Comentarios sobre obra
- Reflexiones en torno a la creación visual mapuche y la interculturalidad.
  - Colonialidad del ver
  - Función de la creación visual mapuche y espacios expositivos.

### 2. Entrevistas

Realización de entrevistas cortas, conforme a lo planteado por los participantes en cada uno de los conversatorios.

### **CAPÍTULO III**

### **MARCO TEÓRICO**



Para cimentar las bases del estudio se abordará primeramente la creación visual mapuche, teniendo en cuenta tres puntos que se pueden vislumbrar en obras realizadas a través del tiempo, y que pueden servir para una mayor comprensión. Así, se desarrollará la idea de *inarrumen*, forma de ver-conocer, como posible punto desde donde se ha representado visual y tradicionalmente en la cultura mapuche. También se hablará de la dimensión auto-representativa, derivada del ejercicio de auto-observación. De misma manera, se abordará la construcción de los discursos tras lo visual como forma de recuperación del “decir”.

En segundo lugar, se tratará la colonialidad estética y las estéticas decoloniales, para ver las posibles relaciones entre las aristas de la creación visual mapuche ya mencionadas, y las sensibilidades y pensamientos que surgen de estas.

Finalmente, se observará cómo los anteriores puntos podrían interrelacionarse con el concepto de interculturalidad crítica, entendiendo que esta no sólo implicaría la enunciación misma, sino una apertura hacia un punto de escucha.

### **3.1. Creación Visual Mapuche**



Dentro de la creación visual mapuche se pueden apreciar al menos tres puntos, que pueden ayudar a comprender como se irían gestando las representaciones visuales desde diferentes aspectos, lo cuales se desarrollan a continuación.

#### **3.1.1 *Inarrumen***

Bajo la idea de que la creación visual mapuche contemporánea se “entroncaría” en las formas tradicionales, podrían visibilizarse rastros comunes entre estas últimas y la representación visual contemporánea, por lo que se podrían realizar representaciones que hablen desde la identidad personal enmarcada en la huella de la memoria visual-cultural del pueblo mapuche.

Así, se determinarían formas específicas de observar y de materializar lo que se observa, pudiendo comprenderse este entroncamiento, como ramificaciones de una manera de ver, las que si bien pueden nacer de perspectivas actuales sobre el pueblo o la cultura, rescatarían formas de percepción o representación que construirían parte de la cosmovisión

mapuche.

De esta manera, este entroncamiento podría sustentarse en esta manera específica de ver, o mejor dicho, de observar. Según Ñanculef, *kimche* e historiador mapuche, este observar se llamaría *inarrumen*, palabra que hace referencia a atravesar un camino con mucho cuidado, o sea se refiere a que,

*“(...) inarrumen es ‘observar’, es la preocupación consciente y permanente del ser humano mapuche de cada paso que da, ya que cada día que pasa hace inarrumen (...) Observar, y observar muy lentamente, observar para descubrir qué pasa, qué hay detrás de algo, pues siempre hay algo más de lo que nuestros ojos ven, o creen ver (...) Por eso que el concepto inarrumen es una epistemología del darse cuenta del mundo, del universo total. (2015: pp.22-23)*

Por lo tanto, la forma de observación sería fundamental para poder comprender la vida en el marco general del mundo, lo que a su vez sería necesario para poder representar aspectos de ella, ya que sólo se puede representar lo que se conoce, debido a que sólo al conocerlo formaría parte del pensamiento. En otras palabras, observar deviene conocimiento, y este puede devenir visualidad, como se ha manifestado en formas tradicionales de la creación visual mapuche, como el *rūtran* o el *ñimikan*.

Desde ahí el *kimün*, conocimiento mapuche, sería parte de este tejido de percepción sensible y pensamiento, describiéndolo Ñanculef de la siguiente forma:

*Todo este compendio de la cosmovisión, de la filosofía y lo que comprende el saber mapuche -el análisis del conocimiento y del pensamiento ordenado y sistematizado-, se entiende en mapuzungún como kimün. El kimün es la ciencia del conocimiento mapuche, la base de todo. Es el gran todo instalado en el tiempo y en el espacio, de la que un ser humano puede tener más o menos. La metodología del kimün es el inarrumen, esa capacidad de observación permanente, ese arte de aprender en metáforas. (2015: p.46)*

Se llevaría, entonces, a cabo un proceso de definición de la realidad, en dónde lo visible encierra un significado que debe ser interpretado. Por lo tanto la representación visual mapuche tradicional, sería la recreación de otras imágenes empíricamente observadas/comprendidas, por lo que el conocimiento atravesaría tanto el objeto observado como su representación.

Así, Ñanculef señala, que desde la perspectiva tradicional mapuche “todo esto es mimético, es el principio fundacional sobre la contemplación y observación del cosmos.” (2016: pp.158-159). Sin embargo, esta mimesis no abordaría la imagen en sí misma, sino el texto que contiene. Por lo que el interés no estaría en duplicar lo observado, sino en generar un equivalente a este, como si el conocimiento se “escribiera”.

De esta forma, el uso de las representaciones tradicionales nacidas del *inarrumen* en la creación visual mapuche contemporánea, implicarían el reconocimiento y valoración de las estéticas/conocimientos culturales tradicionales como sentires-pensares que constituyen un escenario simbólico vigente. Así, este serviría para materializar nuevas visualidades que responden a las necesidades identitarias-culturales que se presentan hoy, como si se añadieran diferentes perspectivas al conocimiento ya representado.

Por otro lado, el *inarrumen* se puede relacionar a una forma de pensamiento visual - en tanto la percepción visual y pensamiento actúan recíprocamente-, por lo que al encontrarse con los lenguajes del arte occidental, a través del creador o creadora visual mapuche contemporáneos, permitirían ampliar el espectro de las visualidades entroncadas en la cultura. Es decir, se podría poner la atención en diferentes elementos aún no representados, que podrían permanecer en la memoria oral, o que bien podrían producir los mismos creadores mapuche en la comprensión de su propio *inarrumen* en la actualidad.

Ahora, si bien, creaciones tradicionales y contemporáneas tienen existencias propias, se piensa que ambas pueden confluir en esta observación-escritura, teniendo en cuenta que muchos de los creadores mapuche contemporáneos en general leen sus entornos naturales, culturales y sociales, para la creación de sus obras. Aparte, que como dice Ñanculef, esto sería una forma “intuitiva del ser humano, del darse cuenta de las cosas, de tratar de descubrir cómo funciona, qué hace, cómo actúa” (2016: p.23), por lo que se podría decir que la utilización de los lenguajes del arte se podrían ver como un soporte más para “escribir” lo que se interpreta y se configura como realidad.

Haciendo un paralelo con las formas de creación visual tradicional, Ñanculef comenta que la creatividad mirada desde la vinculación cultural mapuche nace de la relación con el entorno (2016), por lo que ese observar que permite organizar el pensamiento para conocer la realidad, sería el fundamento de la creatividad misma en cuanto a la realización de representaciones se refiere.

De este modo se piensa que, a pesar de las diferencias entre lo tradicional y lo contemporáneo, el proceso del *inarrumen* puede ser parte de ambos, en la medida en que a través de este se entrelazan percepción sensible, pensamiento y acción creativa, lo que hablaría de una manera de articular respuestas para la definición de las realidades en torno al desciframiento de las cosas y, sobretodo, del ser en el mundo, teniendo como canal una herramienta visual.

### **3.1.2. Observarse**

No es novedad que dentro de la dinámica de la cultura, hayan transformaciones. Dentro de estas se encuentran los replanteamientos de las sociedades indígenas respecto a sus representaciones visuales tradicionales, así, la apropiación de los lenguajes del arte vendrían a complejizar la representación, como también lo que se representa.

Desde ahí, la observación sobre problemas sociales y políticos cobran relevancia, pudiéndose comprender como una parte importante de la creación visual mapuche contemporánea, la que puede llegar a superponerse o enlazarse a las visualidades tradicionales, generando un entramado que apelaría a la producción de conocimiento sobre la mismidad. Un auto(re)conocimiento en el que se ve envuelta la identidad individual o colectiva.

García Mingo, por ejemplo, concibe “a la imagen y al sonido como fuentes de conocimiento de lo social al revisar las maneras en las que algunos colectivos no hegemónicos cuestionan, conciben y elaboran los códigos culturales implícitos en la creación de textos verbo-audio-visuales.” (2016: pp. 126-127)

En este sentido, se podría hablar de una elaboración de contenidos visuales-conceptuales desde las referencias propias. En otras palabras, las experiencias en torno a ser mapuche, servirían para dar forma a las capas de significación que se ha otorgado a las vivencias y percepciones personales, a través del tratamiento de conceptos que se plasman en la elaboración de representaciones.

Así, se podría interpelar la imagen creada sobre “el mapuche” a lo largo del tiempo, por lo que las formas de ver -o más bien de observar- serían fundamentales a la hora de enfrentar las maneras en la que el pueblo mapuche ha sido definido históricamente. Por esto último, se posibilitaría la construcción de un nuevo lugar para la visibilización de diferentes

dimensiones de la identidad colectiva, como también de las diferentes subjetividades que en ellas existen.

Barriandos señala que las instancias de representación oficializadas son parte de formas de ocultamiento hacia “el otro”, sirviendo como elemento determinante para la creación de una geopolítica de ver (2008, en García Mingo , 2016), derivando de esta última en un modo de mirar que es producto de la colonialidad de ver. García Mingo, así, agrega que este tipo de colonialidad “se cristalizó en los siglos XIX y XX gracias al relato etnográfico, el cine documental y la fotografía de autor [entre otros dispositivos visuales] y sólo hoy está siendo deconstruida: por los propios sujetos representados.” (2016: pp.127)

La creación visual mapuche se constituiría entonces, como una forma de confrontar la mirada hegemónica, la cual al posarse en el sujeto mapuche reproduce estereotipos que se sustentan en la violencia de la representación de la experiencia cultural ajena, la misma que da pie a estigmatizaciones que en su normalización constituyen circunstancias de inferioridad naturalizada.

De esta manera se generaría una instancia desde dónde los creadores visuales mapuche pueden auto-representarse -en el plano de lo individual o lo colectivo-, por lo que el reposicionamiento del ser, a través del (re)conocimiento de sí mismos, sería una manera de revalorizar sus posiciones epistémicas, pudiendo así observarse, pensarse y representarse.

García Mingo, respecto a esto señala,

*Aquellos que fueran objetos de investigación y luego sujetos de investigación son hoy dueños de la imagen y el sonido, como siempre lo fueron. Los Pueblos Indígenas no sólo tienen voz y atribuyen significación a su experiencia en el marco de las investigaciones y producciones occidentales, sino que la imagen ha retornado, como lo ha hecho la palabra, a quien nunca la perdió. Esta es precisamente la idea que vertebra el proyecto comunicativo del Abya Yala: Los pueblos indígenas proclamamos nuestro derecho a la creación y recreación de nuestra propia imagen (...)(Primer Festival de la Serpiente, Ecuador 1994) (2016:p.132)*

Por consiguiente, se generarían espacios de enunciación, que podrían abrir la posibilidad de reorientar la mirada occidental sobre los presupuestos asociados al pueblo mapuche. Por otro lado, los creadores visuales mapuche, podrían en su enunciación hacerse

de un lugar para interpelar no sólo las formas de representación del “otro”, sino también a la producción de conocimiento occidental que ha servido para construir realidades sociales e históricas, en donde la imagen de las personas mapuche, se invisibiliza, se degrada o se distorsiona.

Entonces, la creación visual mapuche podría observarse como una actividad que posee ciertos fundamentos y contenidos, en los cuales el análisis y el tratamiento de conceptos sobre las experiencias en torno a lo identitario pueden contribuir tanto a la construcción de conocimiento -a través las imágenes observadas-plasmadas-, como a la comprensión de contextos sujetos a los discursos sobre la representación hegemónica “del indio”.

De este modo, se podría hablar de una nueva construcción de imaginarios e idearios relativos a los procesos históricos, sociales y culturales que ha vivido el pueblo mapuche, generando nuevas significaciones que remiten a la conjunción de tres factores, relativos a lo estético, lo epistémico y lo político.

Así, haciendo una comparación entre la creación visual mapuche y la realización audiovisual indígena, García Mingo explica que esta última, se caracterizaría por poseer una dimensión estética que la enraíza, denotando un ver-oír particular; una dimensión epistémica que la atraviesa, manifestándose en la opción de tratar metáforas y conceptos que ayudan a configurar auto-representaciones basadas en las referencias propias; y una dimensión política que la dinamiza, en tanto existe una vocación y voluntad de creación que apela a repensar situaciones que ha vivido y vive el pueblo mapuche. (2016)

Esta última, como se señala, sería lo que impulsaría la creación mapuche, por lo que el contenido dentro de las representaciones serían preponderantes a la hora de comprenderlas como visualidades situadas. De esta forma, la idea del discurso se hace presente, conformando el corazón de la creación visual mapuche.

### **3.1.3. Enunciar**

Dentro de los procesos que ha vivido el pueblo mapuche, la colonización de las subjetividades ha sido un punto que ha demarcado la invisibilización del relato propio. Así, además del despojo territorial, material y cultural, se ha vivido un despojo del “decir”. Esto, conduciría al posicionamiento del pueblo mapuche, como un pueblo que es objeto de los

relatos que se le asignan desde los imaginarios exteriores.

Sin embargo, desde la sociedad mapuche se han desarrollado diferentes maneras de plantear los discursos sobre la mismidad, lo que puede ser visto como producto del esfuerzo para la recuperación de un espacio para poder enunciar. En otras palabras, se construirían nuevos modos de expresar perspectivas, problemáticas e ideas.

García Barrera et al. explican que,

*(...) el discurso se ha vuelto un dispositivo central para el actual proceso político del pueblo mapuche, el que ha transformado sus características (soportes, cánones, técnicas y estrategias semánticas y semióticas) dentro de las cuales la más evidente es su hibridez (Carrasco "Interdisciplinariedad"), ya que conjuga en un mismo espacio textual elementos de la cultura mapuche ancestral con otros adoptados y adaptados de la cultura occidental. (2019: p.7)*

De esta manera, la apropiación de los lenguajes del arte se podría desplegar a partir ciertos valores y prioridades que se observarían desde la experiencia identitaria mapuche, pero también desde los procesos que ha vivido el pueblo en sus diferentes tiempos y espacios. Así, la recuperación del decir implicaría la elaboración y visibilización de discursos dentro de un marco histórico, cultural, y subjetivo, como una forma de repensar la situación mapuche desde la frontera.

En base a esta perspectiva, el discurso se podría ver como una necesaria respuesta contrahegemónica, la cual representaría las realidades que se viven dentro de la experiencia de ser mapuche, sobretodo, porque los discursos que existen sobre la identidad y el pueblo tienden a nacer desde la reproducción de patrones coloniales.

García Barrera et. al, así reflexionan en cuanto a las relaciones de poder y la construcción de identidades, diciendo: "entendemos que estas categorías e identidades se mueven en el plano de las construcciones coloniales, donde los discursos y representaciones juegan un papel fundamental. Así nace la otredad o la construcción del otro (...) en un escenario de luchas contrahegemónicas" (2019: p.14)

Entonces, tras la creación visual mapuche habrían procesos de autoafirmación de la identidad cultural, como forma de reivindicación de esta en el contexto intercultural,

rompiendo la universalidad de las narrativas asociadas a los relatos coloniales sobre el pueblo mapuche, y por ello su representación social e histórica. Esto contribuiría a que las representaciones visuales contemporáneas se sitúen en la reflexión de un individuo que deviene colectividad.

Desde ahí, las circunstancias sociales y políticas que el pueblo ha vivido, se transformarían en puntos significativos para pensar la subjetividad enmarcada en esta colectividad, generando un lazo entorno a la identificación mutua a pesar de las diferencias que pudiesen existir, por lo que se tendrían como resultado discursos que estarían enmarcados en un discurso mayor. Así, García Barrera et. al, comentan que los discursos orientados por la identidad cultural,

*(...) se reafirman con frecuencia a partir de la década de los noventa motivados por acontecimientos marcados por el conflicto de tierras, o posteriormente por el ingreso de las transnacionales a las tierras mapuche. Así, el V Centenario (1992) será el centro simbólico de esta etapa,(...) entre otros sucesos que marcan un giro discursivo global hacia la identidad política (...)* (2019: pp.12-13)

De esta forma, las diversas identidades mapuche estarían unidas por las heridas de los diferentes modos de violencia y de despojo que ha sufrido el pueblo a lo largo de su historia. Estas situaciones generarían una contracción cultural -acentuada por los procesos de mundialización- que abogarían por el resguardo o la recuperación de la cultura. Por lo que a partir de esta contracción entonces, se podría entender el rescate o re-significación de las estéticas tradicionales, la lucha por el reposicionamiento epistémico y la construcción de discursos individuales/colectivos.

Por lo tanto comprender las propias experiencias en donde las heridas o la resistencia de la sociedad mapuche se hagan presentes, sería una parte fundamental en la decisión de elaborar representaciones visuales como presentaciones de la subjetividad en el marco de lo social, pudiéndose comprender a través de ello el nacimiento de un nuevo contexto estético-cultural que habita entre la conservación y la renovación.

Así por ejemplo, se puede hacer una comparación entre lo que podría pasar con algunos creadores visuales mapuche y lo que García et. al comentan sobre Elicura Chihuailaf, en cuanto a la relación entre su poesía y su identidad:

*(...) declara su adscripción a una comunidad, y lo hace mediante un sujeto que evalúa su lugar individual y colectivo en las históricas relaciones de contacto cultural. Imagina un espacio donde busca reconstruir su identidad, recuperando las competencias de la cultura mapuche ancestral al integrar progresivamente el idioma, los lenguajes del pewma y el perrimontun, o los componentes fundamentales de la identidad étnica: la búsqueda del tugün y del kupalme (...)* (2019: p.9)

De esta manera, la identidad se impregnaría intencional y conscientemente de memorias culturales e históricas, lo que si bien puede ser entendido a primera vista como una necesidad del ser por re-encontrarse, más en profundidad podría apreciarse como una decisión que contribuye a la reivindicación de la voz mapuche ante la opción del silencio.

En este punto, cabe mencionar, que las circunstancias históricas en los diferentes territorios derivaron en diversos lugares desde donde entender la identidad cultural, por lo que estas voces se emplazarían en esos mismos diferentes lugares. Es decir, estos tendrían sus propias particularidades, tocando de diferentes maneras esas memorias, de acuerdo a cómo su experiencia, su sentir y su pensar confluya en ellas.

De esta manera la creación visual mapuche puede ser vista como un instrumento de resistencia cultural, y por esto también, como una instancia de participación política y/o social, ya que en ella existe la posibilidad de poder “decir”, lo que podría dar pie a abrir un lugar desde donde poder cuestionar los relatos oficiales o cualquier otro discurso en el que habite la colonialidad.

### **3.2. Colonialidad Estética / Estéticas Decoloniales.**

La Estética desarrollada por Immanuel Kant, como estética colonial, universaliza la percepción sensible y el desarrollo de narrativas asociadas a estas. De esta manera, la Estética como base para estudiar aspectos relativos a la creación visual occidental denominada como Arte, automáticamente impediría observar aspectos vinculados a lo sensible de otras creaciones visuales que no estuvieran definidas de esta forma, debido a su incapacidad para ver más allá de sus propias categorías.

Gómez señala que “Como dimensión de la colonialidad del poder, la estética moderna hizo que el arte occidental se convirtiera en un poderoso instrumento de

diferenciación, racialización, exclusión, clasificación, jerarquización e invisibilización de personas, pueblos y naciones que no habían alcanzado las cumbres del arte occidental.” (2015: p.77)

En otras palabras, se dibujaría un borde alrededor de las sociedades que accederían las percepciones sensibles “elevadas”, causa y consecuencia del arte, las cuales son percibidas como unívocas desde los planteamientos eurocéntricos, marginalizando sensibilidades “otras” que por circunstancias históricas fueron hegemonizadas. Así, esta concepción, en su imposición, reduciría implícitamente la capacidad del sentir de ciertas personas o grupos, y por lo tanto, también, su facultad de poder apreciar y crear representaciones dignas de los parámetros intelectuales eurocéntricos del Arte. Por lo que en esto estaría implicada la colonialidad del ser, al este ser negado desde su sentir.

De esta manera, se construiría una barrera que parece obviar que la realización de imágenes compromete una parte de la naturaleza filosófica del ser humano, al contener ellas las sentires y reflexiones de quienes las producen, una articulación que permite construir una imagen del mundo propia, una externalización de un sentir-pensar.

Esto lleva al concepto de *aíesthesis*, comprendiéndolo como la manera que tiene el ser humano de aprehender el mundo a través de los sentidos, generando así emocionalidades que a través del pensar se convertirían en imágenes. Gómez señala que la *aíesthesis* fue colonizada por la Estética (2015), obviando el hecho de que existen diferentes herencias e influencias culturales por las cuales los seres humanos son atravesados, lo que conduce a diferentes maneras de sentir, apreciar e interiorizar el mundo, cosa que decanta en la construcción de un universo sensible propio.

Sin embargo, los procesos de hoy, no son exactamente iguales que los de ayer. Mignolo en el prólogo del texto de Gómez, se cuestiona sobre cómo entonces se perpetuarían las situaciones de poder que desarrolla la Estética en épocas más recientes, si en estas existen formas de Arte que parecen, a primera vista, desafiarla. La respuesta de esto, estaría entonces en la colonialidad del saber dentro de la Estética, por lo que menciona que,

*Lo que nos ocultaba la colonialidad del saber es que la actitud crítica de artistas modernos, posmodernos y alter modernos eran críticas ejercidas, filosófica y artísticamente, en la misma cosmología que criticaban (...) las trayectorias de artistas en África, Asia,*

*América Latina y el Caribe que de alguna manera se enrolaban y enrolan en la sensibilidad moderna, posmoderna y altermoderna (...) no cuentan en la segunda trayectoria, en el universo acotado por la filosofía estética y las historias del arte (...) De lo que se trataba entonces era de la menor visibilidad de las prácticas artísticas y las reflexiones estéticas en historias locales marginadas de las historias locales que controlan los diseños globales. (2015: p.11)*

Entonces, se podría haber pensado que la colonialidad estética se habría desestructurado en el tiempo, sin embargo, como modelo hegemónico implantado, más que una desestructuración, es una renovación de la misma. Dicho de otro modo, la Estética como fuente de interpretación que da sentido al Arte, se podría reinterpretar a sí misma, pero siempre bajo sus propios parámetros.

Así, a pesar de la pervivencia del patrón colonial en el Arte y la Estética, hay que mencionar que no sólo hay renovaciones en esta última. Gómez comenta que esto es el resultado de “la heterogeneidad histórico-estructural de los procesos globales [la cual] toma la forma de tres configuraciones, cada una de las cuales se convierte en una opción: la re-occidentalización, la des-occidentalización y la decolonialidad o la opción decolonial.” (2015:p.74)

Por lo tanto, las múltiples estéticas pueden ser observadas como puntos específicos dentro de un campo de opciones en donde el objetivo de cada una daría sustento a sus propias existencias, de acuerdo a la manera en que se posicionen frente a la colonialidad estética como forma de colonialidad del poder. Así, Gómez señala que la re-occidentalización, desde sus parámetros eurocéntricos, contribuiría a mantener el control sobre la colonialidad del poder; la des-occidentalización a través de un no-eurocentrismo desearía obtener este control; y la opción decolonial, que en su cuestionamiento a la reproducción de los patrones coloniales de la vida -y en su esfuerzo por no reproducirlos- deviene crítica decolonial, pudiendo en la aceptación de la diversidad establecer diálogos inter y trans-estéticos en el plan de la superación de la colonialidad. (2015)

Entonces, por un lado, la perspectiva de re-occidentalización, sería quién regiría dentro de las esferas del Arte. Es así como estos espacios delimitarían y promoverían conocimientos, por lo que en estos mismos se podría vivenciar en la colonialidad del saber y del ser respectivamente. Gómez con respecto a esto señala que ,

(...) la pregunta por el carácter colonial del arte y la estética quedó en el lado oscuro, pues se han entendido los problemas del arte ante todo como cuestiones de los centros artísticos que se replican en las periferias y no como parte de una geopolítica del conocimiento y del sentir que construye fronteras sociales y culturales por medio de las cuales se clasifica a los seres humanos. (2015:pp.67-68)

Por otro lado, la opción estética decolonial, hablaría sobre un tratamiento no jerarquizado de las estéticas, en donde las diversas experiencias sensibles-reflexivas podrían servir para la constitución de intercambios prácticos, en el sentido de que estos contribuirían al cuestionamiento a la subalternización de los seres, sus conocimientos, sus sentires, entre muchos aspectos más.

Por consiguiente, al visibilizar estas experiencias a través de las representaciones visuales, se lograría, en palabras de Gómez, la "*aiesthesis* decolonial, como recuperación de nociones propias del espacio y del tiempo, como intentos de ubicación subjetiva y [/o] comunitaria con nociones propias de espacio geo-histórico y tiempo des-enajenado de la historia y la estética imperiales" (2015: p.280).

En relación a esto, se podría decir que los creadores visuales mapuche, podrían utilizar la imagen como testimonio de puntos específicos que remitan a la colonialidad/decolonialidad, posicionando formas visuales que podrían definirse como reinterpretaciones por ejemplo del *kimün* o de la historia, pudiendo elaborar imágenes que hablen sobre la pervivencia del pueblo mapuche o la condición mapuche en un medio que fronteriza, aludiendo por ello al fortalecimiento de la identidad mapuche en el plan de resistencia cultural.

Desde ahí un punto de referencia para la materialización de estas *aiesthesis*, se reconocería en la memoria, respecto a su relación con la matriz colonial del poder. Así, la memoria se puede observar como mecanismo de activación del pasado para la realización de visualidades en función de la visibilización del ser que habita la frontera. Gómez recalca que se trata de "una actividad política, ética y epistémica de comunidades políticas globales, movimientos sociales y personas que se han dado cuenta, en su propia experiencia, de que son objetos del régimen colonial de la modernidad en su dimensión estética y están relegados a las afueras del ser." (2015: p.86)

De esta manera, y ya desde la creación de representaciones visuales, las

sensibilidades y reflexiones implicadas en las experiencias vividas configurarían un sentir-pensar-hacer decolonial, interpelando la forma en la que se ha construido la realidad en el transcurso de la modernidad, en lo que se refiere a circunstancias que han violentado, oprimido, omitido y silenciado a los pueblos hasta los días de hoy.

Respecto a lo anterior, la conscientización sobre la situación propia, se fundamentaría en la incongruencia entre los discursos de la colonialidad de poder -que implícita o explícitamente se hacen presentes-, y lo vivido en la carne tanto como sujeto, y también como objeto de ese patrón de poder. Así Gómez, reflexiona:

*En otras palabras, la colonialidad del poder es un modo de fronterización, clasificación y producción de diferencia heterogénea (diferencia imperial y diferencia colonial), que obliga al clasificado a vivir en un doble mundo, del que el colonizado tiene como consecuencia de su situación, una doble conciencia: conciencia de aquel mundo en el que es clasificado y del mundo que era suyo antes de ser clasificado. “La toma de conciencia de esta situación y el esfuerzo por re-clasificarse desde la subalternidad es el potencial epistemológico del pensamiento y la epistemología fronteriza” (Mignolo, 2001). Y lo es porque la doble conciencia es conocimiento, del colonizado, de la conciencia del colonizador y del colonizador mismo, mientras que la conciencia del colonizador no conoce más que un lugar, el punto desde donde se produce la fronterización. (2015: p.87)*

Por lo tanto esta doble conciencia sería la clave para el posicionamiento crítico de frontera, lugar desde donde se podría cuestionar la colonialidad del poder en sus diversas dimensiones, a través de la liberación de la *aisthesis* como impulsora de la enunciación, en los términos de la reflexión en torno a la relación identidad-historia-territorio.

*Esas prácticas, desde un posicionamiento crítico de frontera, son decoloniales por la doble operación que consiste, por una parte, en mostrar cómo es que rige la colonialidad estética y al mismo tiempo de visibilizar las prácticas que, desde la frontera, se posicionan en una dirección distinta a la del centro, como un vector decolonial. (2015: p.88)*

Desde este punto de vista, la creación visual mapuche se configuraría como una práctica para la re-existencia, asimilándola como un elemento que permite visibilizar las experiencias y memorias en relación al pueblo mapuche, su cultura y su historia, al desarrollar narrativas que permiten repensar los patrones coloniales y a su vez repensarse desde la subjetividad.

Bajo esto cabe mencionar que las estéticas decoloniales permitirían observar la noción ontológica del ser mapuche en el mundo mapuche, la creación visual en el mundo mapuche, y la imagen o representación como una forma de escribir los tiempos-espacios-mundos habitados, ante la responsabilidad de la resistencia y la trascendencia de la cultura.

### 3.3. Interculturalidad crítica

La interculturalidad es un concepto que puede ser interpretado de múltiples formas, optando por situarla desde la colonialidad/decolonialidad, entendiéndose por ello como interculturalidad crítica. Así, en los puntos anteriores se plantea que en la creación visual mapuche, subyacen posiblemente principios que podrían contribuir a repensar los espacios expositivos.

Así, Walsh señala que,

*Dentro del debate sobre la interculturalidad están en juego perspectivas que, por un lado, intentan naturalizar y armonizar las relaciones culturales a partir de la matriz hegemónica y dominante (el centro, la verdad o la esencia universal del Estado nacional globalizado). Por el otro, denuncian el carácter político, social y conflictivo de estas relaciones; así, conciben la cultura como un campo de batalla ideológico y de lucha por el control de la producción de verdades (...) (2002: p.116)*

Desde ahí se puede entrever una lucha de producción de significados, entre el pensamiento dominante y el subalternizado. Este escenario, entonces, estaría delimitado por la matriz hegemónica del poder, por lo que desde ahí se delimitarían también las relaciones interculturales. En otras palabras, debido a que las ideas acerca de los pueblos originarios son concebidos habitualmente desde el poder, sería este quién definiría la interculturalidad, como también lo que es ser mapuche, lo que es en mayor o menor medida mapuche y por ende como se representa al pueblo en el contexto intercultural.

Walsh comenta que la interculturalidad habitualmente es vista sin un enfoque crítico, por lo que desde los grupos de poder es tratado desde “un sentido multi o pluriculturalista, entendido como la incorporación o inclusión de la diversidad étnica dentro de las estructuras sociales, políticas y de conocimiento existentes. Así, las “abre” o forma sistemas especiales

aparte, sin cambiar la actual hegemonía dominante.” (2005: p.44)

De esta manera, no se pensaría con ni desde las culturas indígenas, ya que los conceptos de multiculturalidad y pluriculturalidad, harían referencia a la coexistencia o a la convivencia entre diferentes culturas dentro de un mismo sistema de dominación, que al no cuestionarse, sigue perpetuando las asimetrías relativas a la diferencia colonial. Así, esta aparente “integración” serviría como instrumento de homogenización, lo que le permitiría tener un control sobre las culturas subalternizadas a través de la construcción de su caracterización, y por consiguiente sobre los diferentes usos que pueda tener esta para los grupos dominantes. Ejemplo de esto, son las discordancias que hay entre las descripciones del pueblo mapuche, cuando se habla de patrimonio o cuando de habla de lucha social, política y medioambiental.

Bajo lo anterior, se puede decir entonces, que el lugar en dónde enuncia el sujeto subalternizado, no alcanza el nivel dialógico, desde el cual enuncia el poder, dejándolo en una situación en dónde su posición discursiva puede fácilmente ser invisibilizada, propiciando por ello más que interculturalidad, una ininteligibilidad entre culturas.

Sin embargo, se considera que la forma de pensar, construir y definir a las sociedades indígenas desde esta “integración”, abre una puerta a su cuestionamiento por parte de los pueblos originarios, que en el mejor de los casos podría contribuir a evitar esencialismos y primitivismos que inscriben a los seres humanos en la ficción de dos mundos intrínsecamente separados espacio-temporalmente, lo que permitiría labrar un camino hacia el diálogo simétrico.

Walsh dice algo similar respecto al conocimiento, lo que fácilmente puede ser aplicado a lo anterior:

*(...) la interculturalidad es práctica política y contra respuesta a la geopolítica hegemónica del conocimiento; es una herramienta, una estrategia y manifestación de una manera “otra” de pensar y actuar. Una manera otra que también cuestiona los supuestos que posicionan los conocimientos de manera siempre desigual, por ejemplo, el conocimiento indígena o afro como algo local asociado con el pasado y lo tradicional, al frente del no lugar y de la no temporalidad del conocimiento occidental. Estos supuestos impiden que su reflexión aborde la sociedad, la región o el mundo. (2005: p.47)*

Desde este punto entonces, se podría decir que el replanteamiento de las reflexiones enmarcadas en la experiencia propia de la subalternización en un contexto con fuertes patrones coloniales de poder, haría frente a los pensamientos que estos promueven a través de la “integración”, e impulsaría reflexiones que abordarían problemáticas sobre “lo intercultural”, a la vez que interpelarían a la colonialidad que subyace en la idea hegemónica de la interculturalidad.

Desde ahí, la búsqueda de una relación dialógica simétrica desde los grupos subalternizados en cuanto a consensos e intercambios pertinentes, se vería como un proceso, en dónde el cuestionamiento propio sería fundamental para el desarrollo de planteamientos que construyan una interculturalidad crítica. En otras palabras, en la medida que se cuestionan las estructuras dominantes, se podrían construir estructuras “liberadoras” basadas en las expectativas sobre las interrelaciones sociales. Así, Walsh comenta, que “la interculturalidad no es algo dado o existente, sino un proyecto y proceso continuo por construir. Por eso, hablar del interculturalizar tiene más sentido” (2005: p.46)

Por lo tanto, al interculturalizar los diferentes espacios en los que la vida se desarrolla, se desmontarían los discursos de dominación como forma de verdad unívoca. O sea, al posicionar verdades construidas en la experiencia cultural y en la conciencia de la subalternización en espacios que tradicionalmente reproducen verdades dominantes, se podría acortar la brecha dialógica existente.

Por consiguiente, si es que se generaran reflexiones sobre los espacios expositivos como contextos de reposicionamiento dialógico, se podrían constituir instancias de convivencia de verdades como producto de racionalidades y experiencias distintas en un mundo compartido. Por esto, no es de extrañar que la apropiación de los lenguajes del arte sirvan para la reivindicación de la propia perspectiva de mundo.

Así, la irrupción de estas visualidades como formas discursivas de la experiencia cultural situada en el medio artístico, podrían llevar a ampliar las posibilidades de la comunicación en estos espacios, pudiendo desde ahí construir alteridad. En otras palabras, a través de los puntos de enunciación y escucha propios de los lenguajes del arte, la obra sería concebida y leída ya no sólo desde la posible idea de sus cualidades artísticas, sino también como un soporte expresivo/comunicacional de las circunstancias sociales, históricas, memoriales y políticas que comparten, viven o vivieron los creadores visuales mapuche, como parte del pueblo.

Walsh, con respecto a esto señala que en el intento por interculturalizar hay “Procesos que, en la práctica, están dirigidos a fortalecer lo propio como respuesta y estrategia frente a la violencia simbólica y estructural, a ampliar el espacio de lucha y de relación con los demás sectores en condiciones de simetría, y a impulsar cambios estructurales y sistémicos. (2002: p.124)

De esta manera, se podría decir que las representaciones visuales, como el emplazamiento de estas en espacios expositivos, servirían para levantar discursos desde lo indígena, los que asimismo contribuirían a la visibilización del escenario indígena actual. Por lo que se desplegaría una instancia que es depositaria de lo testimonial, de modo que la obra podría llegar a verse como un medio para una interculturalización a nivel estético-social.

De esta manera, las representaciones visuales mapuche, serían un medio desde dónde poder ver los lugares de enunciación de personas atravesadas por la colonialidad, al presentar contenidos discursivos que a su vez pueden denotar las razones por las cuales estos mismos se gestan. Así, a través de su ubicación en la esfera del arte, se abriría un puente que permitiría interculturalizar las maneras ver, diversificando la forma en la que se concibe la construcción y la representación de realidades, y fundamentalmente, comunicando significados relativos a las existencias.

Teniendo esto en cuenta, entonces, se pondrían en la palestra aspectos que no han sido considerados desde la idea de la interculturalidad hegemónica. Por lo que la visibilización de las enunciaciones que emergen desde la frontera, vendrían a contribuir a la apertura de discusiones sobre las situaciones producidas por la modernidad.

Así Walsh, plantea que la interculturalidad se podría ver como “una interacción que parte del conflicto inherente en las asimetrías sociales, económicas, políticas y del poder” (2005: p.45). Desde ahí se podría observar la presencia del creador visual mapuche en los espacios del arte como una fuerza que podría contribuir a regularizar las relaciones que han sido resultado de colonialidad del poder, saber y el ser.

Por consiguiente, los creadores visuales mapuche desencajarían la habitual reproducción de contenidos dentro de espacios artísticos, los que basados en patrones coloniales, han servido para mantener la diferencia colonial. De esta manera, a través de las

obras como forma de expresión-comunicación se podrían ir desarrollando actos que apelarían, en la medida de lo posible, a la transformación del lugar de subalternización.

Walsh respecto a esto señala,

*Una posición distinta, que denominamos "crítica", y desde la cual partimos aquí, enfoca los procesos que se inician desde abajo hacia arriba, desde la acción local, que buscan producir transformaciones (...) Además, argumenta que las diferencias, en la práctica concreta, no parten de la etnicidad en sí, sino de una subjetividad y un locus de enunciación definidos por y construidos en la experiencia de subalternización social, política y cultural de grupos, pero también de conocimientos. (2002: pp.123-124)*

Entonces, se podría decir que la interculturalidad crítica por medio de la interculturalización debe ser pensada y practicada desde la conciencia de la subalternización, ya que la reflexión empírica determinaría las consecuencias de las relaciones interculturales asimétricas, por lo que desde ahí esencialmente se tendrían que reestructurar.

Por otro lado, el realizar el acto de interculturalización implicaría también la recuperación del sujeto, así se recuperaría también el pensamiento y su voz, en tanto el ser subalternizado concibe una nueva forma de leer sus propias circunstancias, entendiendo a través de estas, sus propias posibilidades de transformarlas.

De esta manera, en el caso de los creadores visuales mapuche, al ser conscientes de los patrones coloniales, responderían a la realidad establecida como unívoca, como también a problemas que en su condición de subalternidad experimentan como parte del pueblo mapuche, por lo que la interculturalidad crítica podría ser una vía que les permitiría auto-posicionarse como sujetos que reconstruyen su lugar, no solo dentro de la historia, sino también dentro la sociedad actual.

## **CAPÍTULO IV**

### **RESULTADOS**



#### 4.1. Identidad individual y colectiva: sobre creación y pueblo

En este apartado se muestran los comentarios asociados a la conformación de las identidades de las y los creadores visuales mapuche, su reasimilación en el tiempo, y la incidencia de esta en su voluntad de crear. También, se exponen las narrativas asociadas a la identidad individual/colectiva y la resistencia, cosa que es resultado de repensar la violencia colonial. Por último, se hace referencia a la creación visual mapuche contemporánea como una forma de plasmar aspectos memoriales de este individuo/colectivo.

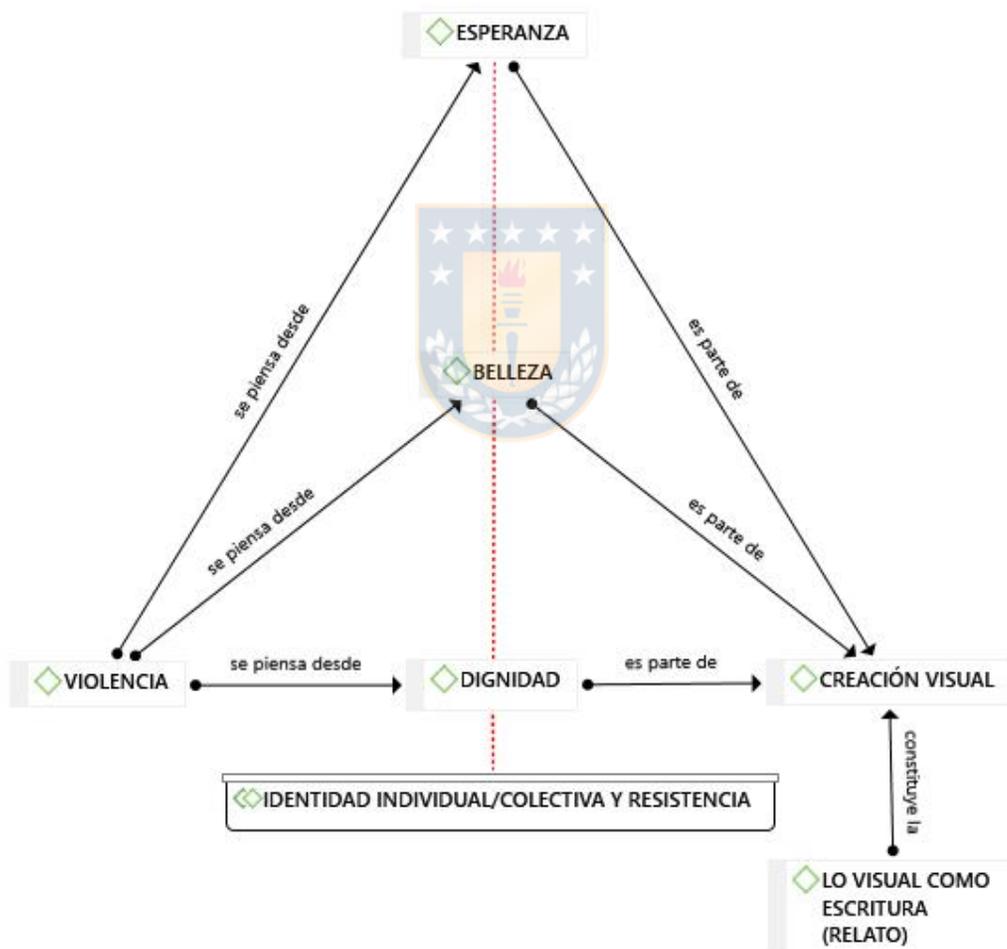


Fig.1. Identidad individual/colectiva y resistencia

#### 4.1.1. Identidades y voluntad de crear

Para comenzar, es necesario señalar que dentro de la conversación y sobre la asimilación de la identidad mapuche, las y los creadores visuales en general, manifestaron haber tenido una conciencia sobre su identidad de forma temprana, conciencia que es desprendida, de una u otra forma, desde la familia. De esta manera, ellos y ellas dicen,

Rodrigo: “ (...) aquí en Santiago al menos, todos tenemos un origen de desarraigo, de destierro. Mi abuelo vino de Lautaro, cuando él tenía 13 años (...) siempre lo supimos, familiarmente, que éramos mapuche. Que teníamos una bisabuela que se llamaba Quintupan Hueche Cheuque, que de ahí vino mi abuelo, y no era tema. Íbamos a la casa de la Lola, cuando estaba el papi Berto también, y él me trataba de enseñar palabras que son las básicas, como *wentru*, *domo* ... bueno las básicas que hacen los abuelitos como para enseñarle a uno (...) Pero yo lo tomaba como natural, como parte de.”

Paula: “Yo tengo una historia también (...) de una migración que da cuenta de otra territorialidad que no es tan conocida (...) de un sector que se llama el Tránsito (...) él [abuelo] y su familia, ya no tienen registro de la lengua, es gente que vivió en el campo, a la usanza mapuche pero sin esa connotación (...) en el fondo, ellos siempre fueron mapuche. Entonces mi mamá nació en Santiago, soy la segunda generación de mi familia mapuche que nace en Santiago, y bueno, yo siempre tuve la conciencia de ser mapuche (...) siempre, por parte de mi mamá, a pesar de que no había una conciencia tan explícita, como de una lengua u otro tipo de tradiciones, mi mamá me inculcó mucho el orgullo y el sentimiento de ser mapuche, sin mucho saber, pero siempre me lo decía.”

Francisco: “ (...) la primera fase de mi vida me crié con mis abuelos, entonces eran personas obreras, mi abuelo un hombre mapuche que trabajaba para los fundos, fumigando; mi abuela, una ama de casa con un pasado, con una historia chileno-germana (...) creo que venía de una generación previa como nuestras madres nos decían siéntanse orgullosos de ser mapuche, muy instintivamente, siendo que no tenían ese arraigo con respecto a la cultura [tradicionalismos conscientes], pero decían “hay que sentirse orgulloso de esto”. Me acuerdo que mi mamá me regaló un libro de antropología, algo muy loco, pero que a mí me hizo sentido (...) porque ella no tenía los instrumentos para decirme esto es ser mapuche, siendo que yo había crecido en un espacio que es mapuche.”

Marcela: Bueno, yo a diferencia de los chicos, me crié toda la vida en *lof* mapuche,

acá en Huete-Rukán, que es un *lof* que está camino a Chol-Chol, a la salida de la *warría* de Temuco. Es una comunidad muy grande, es un territorio grande. Es un sector que se llama Raluncoyán, que se divide en cuatro grandes *lof* y uno de esos *lof* es Huete-Rukán. Me crié de una forma muy cercana a todos los conocimientos mapuche, porque todo mi linaje materno es mapuche y tuve la fortuna de siempre estar en contacto con la lengua, aunque no me la enseñaron como una primera lengua, por un tema de un gran trauma histórico, que afectó a mi familia por muchas generaciones (...).

Desde ahí, cabe señalar que dentro de lo conversado respecto a la existencia de diversas identidades mapuche, y cómo se tienden a clasificar y jerarquizar a las personas, desde lo chileno, como dentro del mismo pueblo, las y los creadores visuales comentan que por parte de los no mapuche se originaría por los imaginarios “del mapuche”, sin embargo por personas del pueblo, se originaría por la necesidad de resistir, lo que puede ser resumido a través de las siguientes opiniones:

Paula: (...) estamos hablando de un pueblo que ha sido súper golpeado, un pueblo-cuerpo súper herido. Entonces igual hay harta violencia dentro del propio pueblo, entre sectores. Entre querer preservar ciertas cosas. Se arman ahí ciertos conflictos, pero es porque hay una herida colonial súper fuerte. Por eso creo que hay que tratar de lograr ver con perspectiva, salirse un poco. Porque hay cosas que a veces duelen, pero a veces no hay que tomárselo tanto a la personal, y bueno lo he ido aprendiendo, porque responde a un proceso de una herida muy fuerte, poh (...) entonces yo pienso que hay sectores que necesitan establecer esencialismos, o como le llaman esencialismos estratégicos, para sobrevivir. Pero también existimos, otras personas, que lamentablemente no tuvimos acceso a un territorio, por ejemplo, yo no podría culpar a mi abuelo por no tenerlo.

Rodrigo: Finalmente hablamos de esencialismos (...) cuando en el colegio, yo decía que era mitad chileno y mitad mapuche -yo no tenía conciencia de lo que significaba decir que era chileno y la violencia que eso conlleva-, un compañero, que por muchos años me hizo *bulling*, me dijo “¡ay, ella... la *Inuyasha!*” como este animé que hay, que era mitad humano y mitad bestia (...) Y de ahí, también esto te habla de esos procesos colonizantes, donde qué significa ser mapuche (...) O sea, para la sociedad de acá era mapuche, pero para los mapuche más mapuche no lo era tanto. Quizás para ellos no significaba problema, pero para mí sí.

Al compartir sus experiencias, Rodrigo menciona sentir que su identidad se ha

visto muchas veces “friccionada”. Para él Paula, Marcela y Francisco, esta fricción se da cuando se encuentran con apreciaciones o situaciones que vienen desde el exterior. En palabras de Paula se da porque “el contexto te lo hace saber. La escuela, el entorno, te lo hacen saber por tener un cuerpo determinado y tener un nombre determinado”.

Para Marcela y Francisco, esto también se da cuando cambian de entorno. Al ambos haber vivido en el campo, comentan que cuando llegan a la ciudad viven encuentros desafortunados con apreciaciones que hacen referencia a la diferencia, de manera que traen circunstancias que llevan a la incomodidad, o incluso al racismo como señala Marcela: “tuve que migrar del campo a la ciudad, y ahí hubo un choque cultural muy grande (...) me seguí educando en una institucionalidad que fue muy racista también, discriminatoria.”

Principalmente, dentro de la conversación, Rodrigo y Francisco hacen alusión a una diferenciación que es más que todo a nivel de rasgos físicos, la cual comentan les provoca el sentimiento de volverse cuerpo “otro”. Rodrigo señala lo siguiente: “daba cuenta que no pertenecía a ese grupo [no mapuche] y tampoco me quisieron incluir o hacer pertenecer.”

Entre todos, Francisco es el único que manifiesta, al menos de forma explícita, que esta diferenciación es uno de los factores que lo conducen a la reasimilación de su identidad mapuche y a su acercamiento a la búsqueda creativa respecto a esta:

“(…) cuando vengo a la ciudad, me convierto en un otro muy evidente, se hace cuerpo ser el otro. Como que te digan que tenís la cara de indio por ejemplo, a mí igual me afectó un montón, porque como en realidad en el campo todos éramos indígenas no más, como que daba lo mismo (...) que te hagan referencia a que tienes la cara como colo-colo, no sé, como que comienzan a construirte y empiezan a generar esa distancia y esa muralla al diálogo. Entonces desde ahí, yo también empecé a ubicar esas cosas (...) hasta que después llego a leer a los autores mapuche-williche (...) entonces yo empecé a conocer a estas personas, sus obras primero, y después fui identificando que habían vivido en los mismos territorios que yo, etc. Entonces, pude sentir esa identificación también, y después pude allegarme a un taller que hizo la Roxana Miranda Rupailaf (...) y a como existían personas que se dedicaban a filosofar, personas que se dedicaban a hacer obras visuales, y sobretodo audiovisuales (...) Entonces existía una escena, en que todos estos cuerpos podían existir y podían crear.”

Marcela y Rodrigo comentan algo similar. Dicen que al entrar a la universidad, les ocurre algo que podría definirse como con un reencuentro consigo mismos después de su identidad estar reprimida o silenciada en contextos en los que fueron diferenciados:

Marcela: “Y ahí [en la institución de actitud racista], se produjo un silenciamiento de mi identidad mapuche, hasta que llegué prácticamente casi a la universidad -yo estudié en la Católica de Temuco- y ayudó encontrarme con muchos *lamngen*, amigos también de *lof*, que nos acogimos, formamos como un círculo muy bonito y empezamos a hablar sobre nuestra memoria.”

Rodrigo: “Entré a la universidad, ya teniendo una propuesta más política, como más decidida del orgullo de ser mapuche, ya no reprimiéndome, sino ya como floreciendo (...) las obras, las primeras que hice, daban ese mensaje o esa preocupación. El primer año, en escultura, en el examen que hice al final del semestre fue una *trapelakucha*, pero como armadura -entonces yo me la ponía en la espalda- de madera, articulada. Entonces eran tres columnas que me abrazaban en la espalda.”

Rodrigo se refiere a su obra “*Weichafe*”, señalando posteriormente que al pasar de los años lee esta obra como producto de “la necesidad de construir una armadura”, ante las fricciones vividas con anterioridad.

En el caso de Paula, su identidad mapuche tuvo punto de reasimilación cuando se acercó a la situación de los presos políticos mapuche y a la colaboración en los territorios desde las tocatas que frecuentaba, dando pie a su proceso de recuperación cultural: “desde ahí empecé a investigar más, a leer, a preguntarle cosas a mi abuelo”. Así, manifiesta que sentiría una fricción al entrar a estudiar Danza ya que esta no le daría las herramientas para expresarse como ella necesitaba:

“ (...) estaba muy en contra de esta cosa de responder, o copiar e imitar ciertos movimiento que para mí son europeos, como por ejemplo el desarrollo del ballet o de la danza moderna o la danza contemporánea, porque en el fondo son patrones que se han ido desarrollando en culturas eurocéntricas o gringas (...) [En el movimiento estudiantil, 2011] me metí a un taller de *performance*, que se llamaba género y *performance* (...) y de ahí, yo dije, como “¡esto era lo que yo quería hacer! (...) y me dedique a hacer *performance*, me metí en el textil, en el video y ya empecé a hacer otras cosas”.

Cabe señalar, que ellas y ellos, conciben sus identidades como parte de a una identidad mayor, que es la del pueblo mapuche. Dentro de los siguientes puntos esto aparece recurrentemente, por lo que aquí se resume en el comentario de Marcela:

“Nosotros no somos personas individuales, todos contamos nuestras historias familiares, o sea que hay mucha gente detrás de nosotros y también somos parte de un pueblo, y no podemos desconocer eso. Y la importancia de lo que hacemos tiene que ver con que somos la ramificación de una gran raíz, que es el pueblo mapuche, y que contribuimos con nuestras perspectivas visuales a perpetuar la memoria, a conservar la lengua a entablar discusiones (...)”

#### **4.1.2. Individuo/colectivo y resistencia**

Dentro de las reflexiones sobre la identidad, surgen comentarios que refieren a una identidad individual enmarcada en una identidad colectiva. Entonces, las perspectivas sobre el individuo/colectivo mostradas aquí, son producto de la reflexión sobre las circunstancias de colonialismo y colonialidad que ha vivido el pueblo mapuche, teniendo en común el repensar la violencia colonial desde el lado de la resistencia, a través de la esperanza, la belleza o la dignidad.

Sobre la violencia colonial, las y los creadores visuales comentan:

Rodrigo: Bueno, la colonialidad atraviesa varios ámbitos de la vida mapuche, y bueno, también de la vida de la sociedad mayoritaria. Yo creo que todos somos un poco víctimas de la colonialidad. Y en ese sentido, como miembro, como herederos de una historia, de un pueblo, de una nación indígena, hay distintos tipos de violencia colonial (...) y así, va avanzando, hasta un nivel... y bueno abarca el Estado (...) finalmente somos un pueblo que se le quitó la tierra, que lo exterminaron, que lo empobrecieron, que lo idearon como subalterno (...) Pero creo que ver esa perspectiva unilateralmente, deja poco espacio pa' una cierta resistencia. Porque no creo que la dominación sea completamente pasiva, no creo que solo hayamos adoptado la forma de vida *wingka*, sino que hay una activación de la resistencia. No solo somos individuos pasivos. En este sentido, estas violencias coloniales también nos permiten eso, enfrentarnos, luchar, resistir hasta el día de hoy con nuestros propios conocimientos (...) es cómo también nosotros nos apropiamos de elementos foráneos, los integramos y los mapuchizamos. Entonces no es todo unilateralmente. El

“indio” nunca acepto todo de lo que venía de occidente, sino que siempre vamos a ir permeando y eso es lo que nos ha constituido como como identidad también, que tomamos elementos foráneos, hasta el día de hoy y lo apropiamos a nuestras visiones y lo ocupamos desde nuestros lugares, para nuestros propios propósitos (...)

Paula: “Yo entiendo que hay una forma de entender en general a los pueblos, o pueblos que han estado en luchas territoriales, o luchas de identidad, pueblos que hemos sufrido una herida colonial, como lo comentaba en un momento, súper fuerte, súper profunda y muy larga, de mucho tiempo. Pero eso no quiere decir que no nos podamos ver a nosotres mismas como un pueblo, en esa misma resistencia, con mucha dignidad, con mucha vida y con muchas propuestas para el futuro, pensando y mirando hacia el pasado. Entonces sí, estoy de acuerdo con el *lamngen* Rodrigo, en las que hay ciertas miradas hegemónicas a las que les sirve vernos así (...) como sujetos que no tienen agencias sobre sí mismas, siendo que en la historia misma de la resistencia del pueblo mapuche, da cuenta de la dignidad del pueblo, de la constante revitalización y actualización cultural, política, espiritual de un pueblo que si bien se le quiso exterminar, no se ha podido. Entonces creo que visibilizar esa área del pueblo, de las propuestas, de la resistencia activa, de la creación (...) demuestra que es un pueblo completamente vivo, actual, pero siempre vinculado hacia las memorias. (...)“

Francisco : “(...) esto es una opinión muy esperanzadora, pero ser criado en la violencia te hace un cuerpo conflictivo, entonces desde ese mismo conflicto también podemos identificar ciertas diferencias y una de las grandes gracias de pertenecer a un pueblo originario, y sobretodo el mapuche, que es en nuestro caso el que conocemos, la diferencia es la gracia, la diferencia es la particularidad. Porque permite que de alguna forma, el extractivismo o el colonialismo no haya hecho los estragos de manera total... permite una resistencia, por ser, de alguna forma, diferentes, aceptarnos en nuestra diferencia (...) Hay un montón de perspectivas de cómo se ven estos cuerpos, pero hay muchos que llegan a la instancia de decir que es necesario que existan, porque en realidad, cada cuerpo mapuche que existe, es un cuerpo que cuenta, y es un cuerpo que de alguna forma aporta a lo que es esta lucha histórica (...) Entonces creo que pensar desde la violencia misma, al menos a mí, me genera cierta esperanza, porque hemos sabido sortear todos estos procesos, incluso aprovechándonos mismo de la educación (...) el cómo adquirir otros conocimientos que nuestras generaciones previas no tuvieron nos ha llevado a esto, no sé, gente que hace una tesis, gente que hace un estudio, gente que hace una *performance* (...) Yo siempre aplico esta cuestión : “somos lo nuevo”, aunque quizás no tanto, pero de alguna forma estamos integrando otras cosas (...)”

Marcela: “(...) yo creo que todos los descendientes mapuche hemos sufrido violencias coloniales (...) Yo creo que todo eso se arrastra a nuestro presente y nos viene a seguir desafiando constantemente. Todavía somos víctimas de todas estas violencias coloniales, ahora mucho más escondidas, más sutiles, al contrario de lo que fue en un primer momento. Pero creo, sin duda, que esta violencia ha venido a transformar nuestro pensamiento... a ser más estratégicos que la violencia colonial. A nosotros como descendientes cuestionarnos cómo podemos ser parte de este sistema, de este mundo, y a través de estas reflexiones podemos revelar nuestra identidad como mapuche hoy. Yo creo que ahí está la clave, en cómo nosotros tomamos esta violencia y nos apropiamos de ella, cómo nos apropiamos de varios otros factores, de objetos y argumentos, y un montón de otras cosas que derivan de la colonialidad, en cómo nosotros transformamos esa violencia en belleza, en una belleza que viene a admirar el conocimiento generacional, que viene a admirar la memoria.”

Y agrega,

“Nosotros sí hemos sufrido mucho, seguimos sufriendo, pero es un estereotipo que nos caractericen como un pueblo sufriente (...) Sí, sí somos un pueblo que sufre porque no podemos obviar el olvido de nuestro propios pesos emocionales, de lo que sufrieron nuestros ancestros. Pero yo creo que es más, nos lleva a querer entregar algo más de nuestras vidas que sólo vivir (...) creo que en esa sensibilidad, o en la ternura también. Yo creo que ese concepto es súper bello, como lo menciona Elicura Chihuailaf y otros *lamngenes*, que el vernos a nosotros mismos de una forma dulce o desde la ternura, nos lleva a la humanidad (...) Y creo que en ese caso, que lo que ha dejado la violencia colonial en nosotros, nos ha construido desde la ternura.”

#### **4.1.3. Individuo/colectivo y lo visual como escritura**

Dentro del intercambio de perspectivas en los diferentes conversatorios las y los creadores visuales mapuche, hacen referencia a que las visualidades que crean no son sólo tiene el carácter de visual, sino que también son una manera de escribir o plasmar la memoria del individuo/colectivo, su historia, su conocimiento , etc.

Desde esta idea, Marcela comenta que en su caso trata de transmitir la memoria que

antes sólo era traspasada desde la oralidad, por lo que, teniendo conciencia del devenir del tiempo, posiciona su obra como un paralelo de los relatos escritos, así manifiesta:

“Son formas diferentes de crear memoria, porque crear memoria tradicionalmente se daba principalmente a través de la palabra, ahora en los últimos años, debido de los procesos de la colonización se le ha dado una gramática al *mapudungun*, pero antiguamente no era así, era solamente a través de la palabra. Y así como esto, una nueva forma de crear memoria también es a través de las imágenes”

Por lo que también señala,

“(…) ese es como el gran tema principal de lo que puedo decir con respecto a las creaciones que hago, que tienen que ver con la memoria, con poder ser un puente o un camino de la palabra hacia la imagen.”

En base a esto último, Rodrigo compara el pensamiento de Marcela, con su propia perspectiva de creador visual contemporáneo y tradicional,

“Claro, en este sentido de lo individual y colectivo, el autor o el artista, yo lo considero distinto a como se piensa en occidente, eso de que el artista, haciendo una firma es un genio, donde se adjudica una autoría... no poh, para nosotros es un conocimiento colectivo. Por ejemplo cuando yo he hecho *chemamüll*, no me lo adjudico como solo mío, es un saber que viene de antes (...) al final uno es como un medio para fijar algunas cosas (...) como en esa memoria que nos queda, y que queremos que también vaya caminando hacia el futuro.”

Paula, similar a Marcela, expresa que piensa su obra como una forma de escritura:

“También intento pensar la historia, como una otra historia, como hablábamos ayer de los historiadores, y los *lamngen* que escriben, pienso también el arte o mi práctica artística como una forma de escritura, pero desde otra perspectiva, desde las imágenes, desde del cuerpo y de otras poéticas. Como también escribir una propia historia, con otros formatos, no solamente escritos.”

Francisco también hace lo mismo. Cabe recordar que él empieza a crear desde la poesía, por lo que comenta que cuando “la palabra lo desborda”, transforma sus escritos en

obra visual, por lo que dice,

“(…) creo que pertenecer a un pueblo originario -y en alguna forma tener ciertos referentes desde lo biográfico a lo intelectual- te hace tener una visión circular de las cosas (….) Todos los elementos te están dados, y en realidad sólo tienes que aplicarlos. Yo pienso que el estado de ser mapuche, es un estado completamente artístico.”

Él, en este sentido, hace alusión a lo indisoluble de las estéticas y los significados sociales/espirituales que pueden existir dentro del pueblo mapuche, por lo que se refiere a la teórica de la *performance* Diana Taylor y al crítico e investigador de arte latinoamericano Ticio Escobar para desarrollar como se aplicaría desde su experiencia. Así, continúa,

“(…) la *performance* también es entregar conocimiento, se grafica en el cuerpo, y ese mismo cuerpo entrega conocimiento a través del movimiento, a través de cierta práctica. Entonces siento que la cultura de pueblos originarios, tiene esos estados artísticos de alguna forma.”

Referente a lo mismo, Rodrigo reafirma que en la creación visual mapuche se plasman conocimientos colectivos, los que excederían lo artístico,

“(…) tiene que ver también con lo que hablaba antes, sobre nuestra agencia de artistas (….) como que vamos haciendo citas de nuestros saberes ancestrales o de nuestros saberes inmediatos, familiares, que no tiene que ver con nuestra autoría, como que nosotros al final no somos creadores de nada, sólo repetimos citas de lo que sabemos. Somos como un hipertexto del saber colectivo. Y por eso lo que hacemos yo lo desmarco de esta figura del arte o del artista, o del genio (….) exceden lo artístico, porque son objetos espirituales, son objetos cotidianos, son objetos interseccionales, que tienen muchas aristas, y exceden también la propia idea de arte occidental, los exceden. Entonces para mí, son objetos mágicos. No sé, llevándolo al taoísmo por ejemplo, el arte está en todo también. El arte de hacer una *performance* o el arte del buen vivir. Siento que tiene que ver con algo más energético, de reconocer las presencias, de materializar. De un artista con mucha marca, que materializa cosas que están en otro plano (….) Es algo que excede a la idea del arte, y se repliega, y bueno pololea con eso también. (….)”

#### 4.2. Lectura de obra: sobre las estéticas presentes

Dentro de esta sección, se habla de las reflexiones estéticas que contienen las creaciones visuales, las cuales se han agrupado en Estéticas Materializadas, compuesto por las sensibilidades y pensamientos que se manifestaron en los relatos; y por otro lado los Habitares Estéticos, que hacen referencia a los lugares comunes de dónde nacen estos últimos.



Fig.2 Estéticas y Habitares estéticos

#### 4.2.1. Estéticas Materializadas

##### 4.2.1.1. Estéticas de la cultura

En este apartado se muestran las obras de Marcela y Rodrigo, las cuales expresan sensibilidades-pensamientos que responden principalmente a la espiritualidad mapuche.



Fig.3 “Epü epew tañi Chuchu. Menoko Mapuche, Ngen del Toro.” De “Millazugun”. Marcela Riquelme Huitrileo. Tallado Pictórico. 2019 [Ver anexo 1]



Fig.4 "Mongen Lakkon". Rodrigo Castro Hueche. Instalación. 2019. [Ver anexo 2]



Fig.5 "Mongen Lakkon".  
Detalle

#### 4.2.1.2. Estéticas de una historia “otra”

En este caso, Marcela y Paula expresan sensibilidades-pensamientos que se vinculan a las vivencias y experiencias del pueblo respecto a hechos o situaciones enmarcados en el relato histórico mapuche o la conciencia histórica mapuche.



Fig.6 “Temuco, Menoko Mapuche”. De “ Memorias de un mapuche silenciado”. Marcela Riquelme Huitraiqueo. Tallado pictórico. 2016. [Ver anexo 3]



Fig.7 "Temuco, Menoko Mapuche". Detalle.

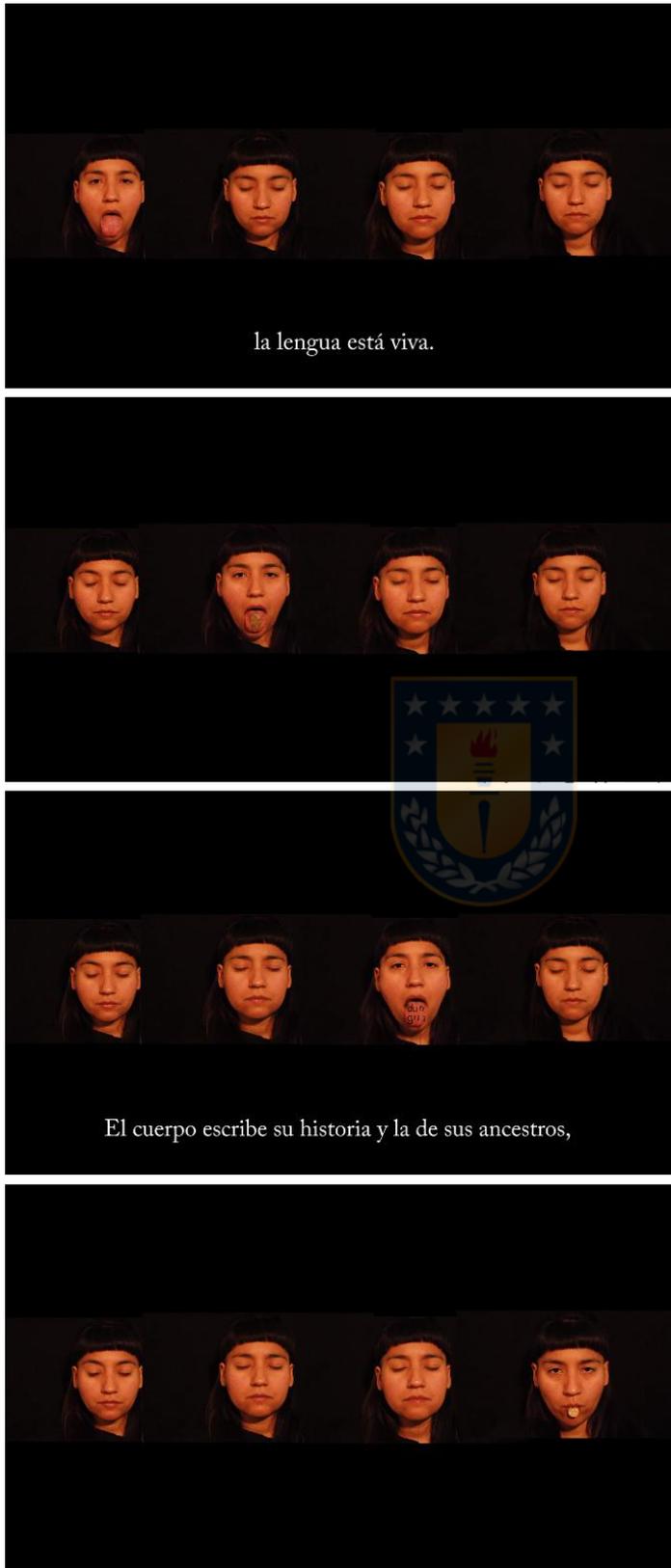


Fig.8  
"Mongelely Taiñ Dungún"  
Paula Baeza Pailamilla  
Videoperformance.  
2018  
[Ver anexo 4]

#### 4.2.1.3. Estéticas del cuerpo mapuche

Las sensibilidades-pensamientos que expresan Rodrigo, Francisco y Paula están vinculadas a la apreciación del cuerpo mapuche como objeto de la violencia, del depajo y de la representación exterior.



Fig.9  
"Reducción".  
Rodrigo Castro  
Hueche.  
Objeto intervenido.  
2015.  
[Ver anexo 5]

Fig.10 De "Mallmapu".  
Francisco Vargas  
Huaiquimilla. Acto  
performativo/fotografía.  
2017. [Ver anexo 6]

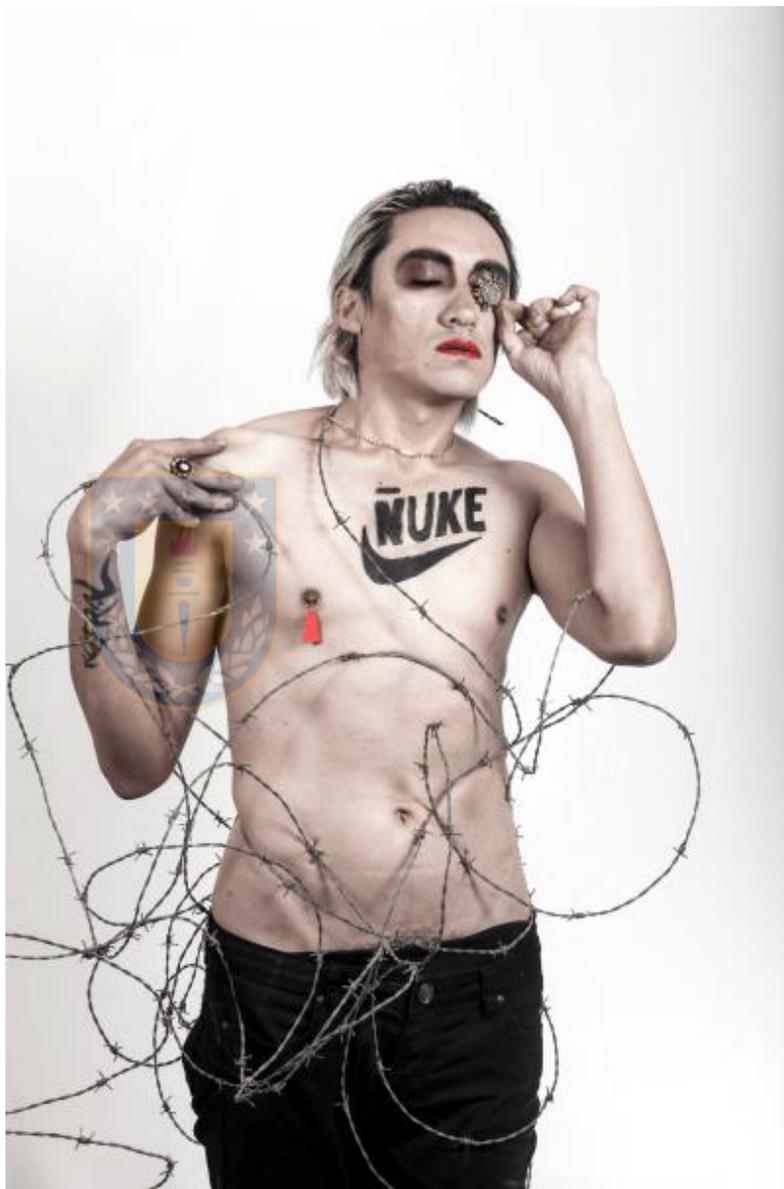




Fig.11 De "Mallmapu". Francisco Vargas Huaquimilla. Acto performativo/fotografía. 2017.

[Ver anexo 6]



Fig.12 "Etnoturismo". Paula Baeza Pailamilla. Performance. 2017.[Ver anexo 7]

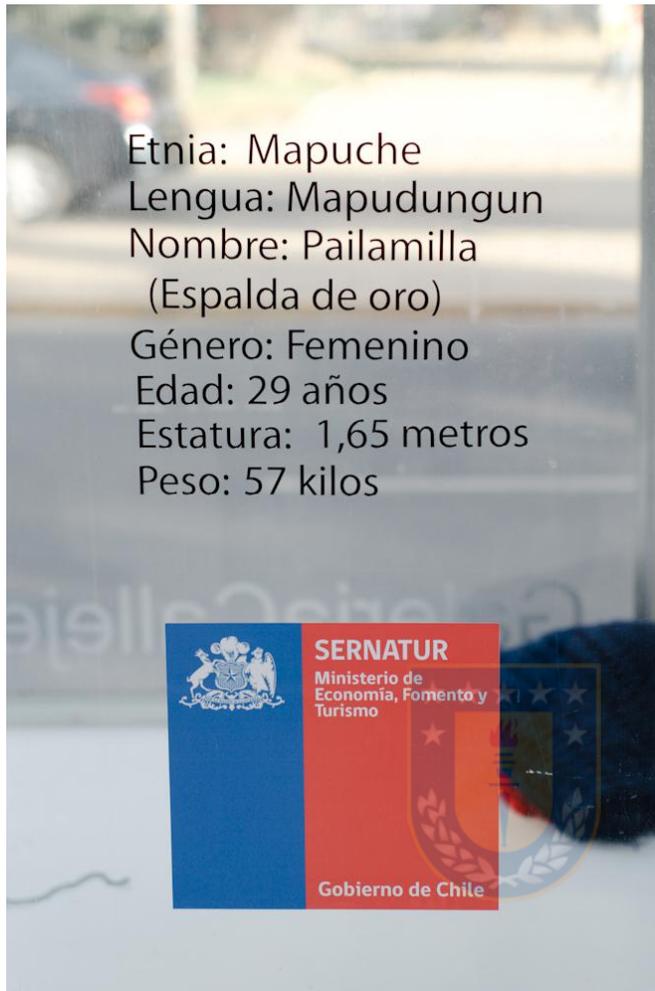


Fig.13 “Etnoturismo”.

Detalle I: Ficha

Fig.14 “Etnoturismo”.

Detalle II: Volantes





Fig.15 "Cosecha". Enmarcada en el libro La Edad de los Árboles. Francisco Vargas  
Huaiquimilla. Instalación performativa. 2018 [Ver Anexo 8]



Fig.16  
"Cosecha"  
Detalle.



Fig.17 "Xampurria". Rodrigo Castro Hueche. Objeto intervenido.2016. [Ver anexo 9]



Fig.18 "Xampurria". Detalle

## 4.2.2. Habitaes Estéticos

### 4.2.2.1. Memorias

Dentro de la conversación, se configuran lugares desde dónde nacen estas sensibilidades, siendo una de ellas las memorias que se guardan como individuo/colectivo. Así, las y los creadores visuales mapuche tendrían como una de sus fuentes *aiesthéticas*, un espacio vinculado a la familia, la cultura o la historia, lo que Marcela explica de la siguiente forma:

“(…) creo que convergemos en este sentido de la identidad que tenemos, desde las reflexiones que nos llevan a los trabajos individuales. Yo creo que en los trabajos hay memoria, hay reflexiones críticas con respecto a un contexto que compartimos. Hay reflexiones históricas o autobiográficas, respecto a nuestra conexión con nuestra *reñima*, con nuestra familia, con la historia de nuestros ancestros, que se develan o se anteponen, eso aparece. Tenemos esas coincidencias.”

A pesar de que todos y todas, de alguna manera, habitan este espacio los comentarios realizados en la lectura compartida de obra, circundan habitualmente las obras de Marcela y Rodrigo.

En el caso de Marcela, el sentido de la memoria hace referencia a lo cultural e histórico. Marcela, recalca que su obra es “un trabajo comunitario”, ya que trabaja con mucha gente más, la cual forma parte de la red social donde viven los relatos que plasma, y de la cual ella también es parte. Marcela dice que al materializar estos relatos se encuentra “con muchas historias preciosas, que deconstruyen esta colonialidad histórica, y que también hablan de un territorio desde una mirada completamente diferente [a la no mapuche]”.

De esta forma, las y los creadores visuales comentan la obra de Marcela desde la espiritualidad y la historia “otra”. Aquí algunos comentarios:

Paula: “ (...) a mí la pintura de la *lamngen*, me lleva a un lugar súper interno. Me provoca emociones que no sé cómo expresar (...) hay energías de todo tipo, como que no existe esto del bien y el mal, sino que es más bien una cosa híbrida, en términos espirituales y de pensamiento mapuche a nivel creativo (...)” (Fig.3 y Fig. 6)

Rodrigo: “(...) hay una palabra que se usa, para designar lo que nos pasa que no entendemos pero que si nos produce cosas, que es la situación de lo numinoso, de lo que no es tangible, pero que está ahí (...) por ejemplo en el relato de los *ngen* que aparecen, de los otros seres que habitan esos lugares, uno lo podría ver como pesadilla mirándolo desde occidente (...) porque no es el imaginario occidental sobre lo mapuche, sino como dice la Paula, que viene de una mirada súper interna.” (Fig.3 y Fig.6)

Paula: “(...) ahí, también viene, de lo que dice el Rodrigo, eso que también dice la Silvia Rivera Cusicanqui, que el futuro está en la espalda, porque no lo podemos ver, y el pasado es el que está en frente. Y en ese sentido, la pintura de la Marcela, es súper anticolonial, porque no tiene ese registro cronista, que además las crónicas se representaba a los cuerpos de este territorio como de determinada forma. Por ejemplo, Claudio Gay que hacia unas pinturas preciosas, pero como tratándose de apegar lo máximo al realismo (...) versus esta pintura, que tampoco quiere ser como bonita en los términos de como se entiende lo bello desde la estética europea, sino que tiene pliegues.” (Fig.6)

Por otro lado, en la obra de Rodrigo hay sobretodo una memoria histórica, que también se despliega en la idea de que el pasado está en frente. Él hace referencia al proceso de diáspora, y por ende a la desterritorialización que aún cala en el sentir de personas que como él, que son hijos de tales procesos. Rodrigo señala, a través de una de sus obras, que trata “una situación más cercana, que se puede también leer políticamente”.

Sobre la obra de Rodrigo se comenta:

Paula: “Es simple, y tan poderoso. Es algo muy sencillo que significa muchas cosas, a nivel político, de identidad, de historia. Esos ejercicios me parecen súper interesantes.”

Marcela: “(...) a mí me gusta mucho el trabajo de Rodrigo, en realidad me gusta mucho el objeto en sí. Con objetos muy sencillos, cotidianos (...) [que] hacen referencia a las propias vivencias (...) a las conversaciones que ha tenido con su familia, a su historia familiar también con respecto a su contexto, a su posición territorial. Y yo creo que eso es algo muy bello, y que lo manifieste desde oficios que también tienen que ver con la generacionalidad, a través de los conocimientos de su padre y de su madre (...)” [Ver anexo 5]

Como se menciona anteriormente, las memorias están presentes en la obra de las y los creadores visuales en general, por lo que Rodrigo comparte esto en una reflexión sobre

la idea de ser cuerpos marcados y cómo esto se manifiesta en determinadas obras:

Rodrigo: “Bueno, tenemos la memoria, que cada uno habla desde un lugar situado, de un lugar familiar y desde ahí saltamos a los discursos, como por ejemplo a este panorama más político. Yo quedé pensando en la noción de la marca, como cuando marco los muebles como si fueran tatuajes, como que lo ligo con lo de Francisco, que trabaja con la marca y la marca comercial. Y como también nuestros cuerpos han sido marcados ya sea por nosotros mismos o como por el oficialismo. Como cuando la Paula, se proyecta la moneda en el cuerpo, en una *performance* que hizo, como esa modernidad ha estado en los discursos oficiales (...)”

#### 4.2.2.2. Zonas grises

Otro de los lugares *aiesthésicos* que las y los creadores visuales van develando en la conversación son los territorios intermedios, los cuales hacen referencia al lugar en donde la identidad mapuche de alguna forma roza lo no mapuche, una fricción que al repensarse da origen a un tercer espacio. Esto último se explica a través de las palabras de Francisco:

“(...) uno también existe en una tierra intermedia, como en un territorio muy intermedio (...) Entonces, creo que abarcando todo, en este arraigo cultural, siento que hay una esperanza con cómo construir otros mundos u otros territorios.”

A medida que va desarrollándose la conversación, las y los creadores definen este intermedio como un gris, a partir de los planteamientos de la socióloga e historiadora Silvia Rivera Cusicanqui sobre el *ch'ixi*. Así, hacen referencia a que este gris, existiendo entre el blanco y el negro, nunca llega completamente a mezclarse. De esta manera, se sitúan en las zonas grises construyendo interconexiones entre lo mapuche y lo no mapuche, pero teniendo como punto de partida reflexiones estéticas que remiten a las experiencias de pertenecer al pueblo.

Paula comenta sobre su obra “mis motores de investigación han tenido que ver con mi identidad mapuche, con el territorio, y con ciertas demandas políticas, y visibilización de violencias e injusticias que el Estado chileno y que el sistema extractivista ha generado en nuestros cuerpos y en nuestros territorios.”

### Comentarios sobre la obra de Paula:

Marcela: "(...) yo creo que tienen muchos códigos que no conducen a algo literal, sino que nos conducen al cuestionamiento (...) interpela no solo los estereotipos, sino que nos cuestiona también a nosotros como mapuche, y eso también me agrada, porque son acciones muy reflexivas (...) genera un discurso que es potente, no sólo estéticamente, sino que políticamente, socialmente, culturalmente (...)"

Francisco: "(...) esa es la idea igual de una buena obra, que produzca lo que aquí llamaríamos diálogo con un otro cuerpo, y del cual de nuevo va a venir de vuelta otra información, entonces se va retroalimentando... desde ahí podría pensar mucho en los trabajos de la Paula."

Rodrigo hace referencia también a la zona gris, a través de su exposición "Ni Castro, Ni Hueche", de la cual "Reducción" es parte, diciendo que la exposición se trata de "este sujeto que está en un punto medio, que no sabe para dónde ir, por donde optar, que viene con una indecisión, pero esa indecisión es habitar una frontera, es un gris, nuestras zonas grises."

Paula comenta la obra de Rodrigo:

Ahora que volvimos a ver "Reducción" (Fig.9), que fue como una de las primeras obras que vi de Rodrigo... sobre todo la cama, es una obra, muy brutal, muy buena por su brutalidad. Y siento que ahora, como habiendo pasado unos años ya de esa obra, también viene a cobrar mucho sentido. Por ejemplo en el contexto de pandemia, donde hay gente que vive en condiciones de hacinamiento. Y gente que ha visto su calidad de vida, si ya era precaria... en el encierro ha sido peor vivirlo (...) Son obras que vuelven a cobrar sentido, como que son obras abiertas, porque tienen fugas temporales, que no son aplicables hacia un sólo momento, sino que, son aplicables a diferentes tiempos y momentos. Por ejemplo, esa obra en 10 años más va a tener otros significados, creo que eso es lo que hace que sea una obra súper contemporánea, porque es de todos los tiempos.

Francisco dice sobre su obra: "a mí me interesa mucho, que la obra genere ese diálogo múltiple, ya sea con mi propio interior, como también con los exteriores, creo que ese sería mi ideal de trabajo y que lo intento. No sé si se produce o si no."

Paula: Bueno, yo conozco harto el trabajo del Francisco. Entonces, a mí lo que me parece es que el Francisco, lo que hace es tomar un área que se podría pensar que es lejana a lo mapuche, por ejemplo por la utilización de lo que sería la moda, pero que finalmente responde a una área más del capitalismo, eso es lo interesante que hace el Francisco. Por ejemplo el tatuaje que tiene de *Ñuke*, que dice *Ñuke*, pero que hace alusión al símbolo de *Nike* (...) Como que sus códigos están en un borde, también en una zona gris, que no se entiende muy bien de lo que está hablando, pero que justamente ahí está la potencia de su trabajo. Deja puntos abiertos de reflexión.

Por último, Francisco comparte una reflexión sobre las obras de Paula (Fig.8) y Marcela (Fig.6). En esta, considera que la historia que ellas relatan están en el habitar la memoria desde la percepción del gris,

“Creo que Paula y Marcela resumen las ideas que tengo sobre la producción artística actual, somos cuerpos en un intermedio en una zona gris, una zona de guerra, desde ahí estamos construyendo historia como un contenedor de nuevas visiones como también las de los ancestros (...). Somos un cúmulo de energía proyectando su luz sobre un territorio incierto”



### 4.3. Creadores visuales mapuche y su obra: sobre el diálogo intercultural en espacios expositivos del arte

Dentro de este apartado se presentan las apreciaciones y cuestionamientos que las y los creadores visuales desarrollaron a partir de idea de la interculturalidad crítica. En base a eso se reflexiona en torno al posicionamiento de la creación visual mapuche en espacios expositivos surgiendo la idea del posicionamiento de la voz mapuche.

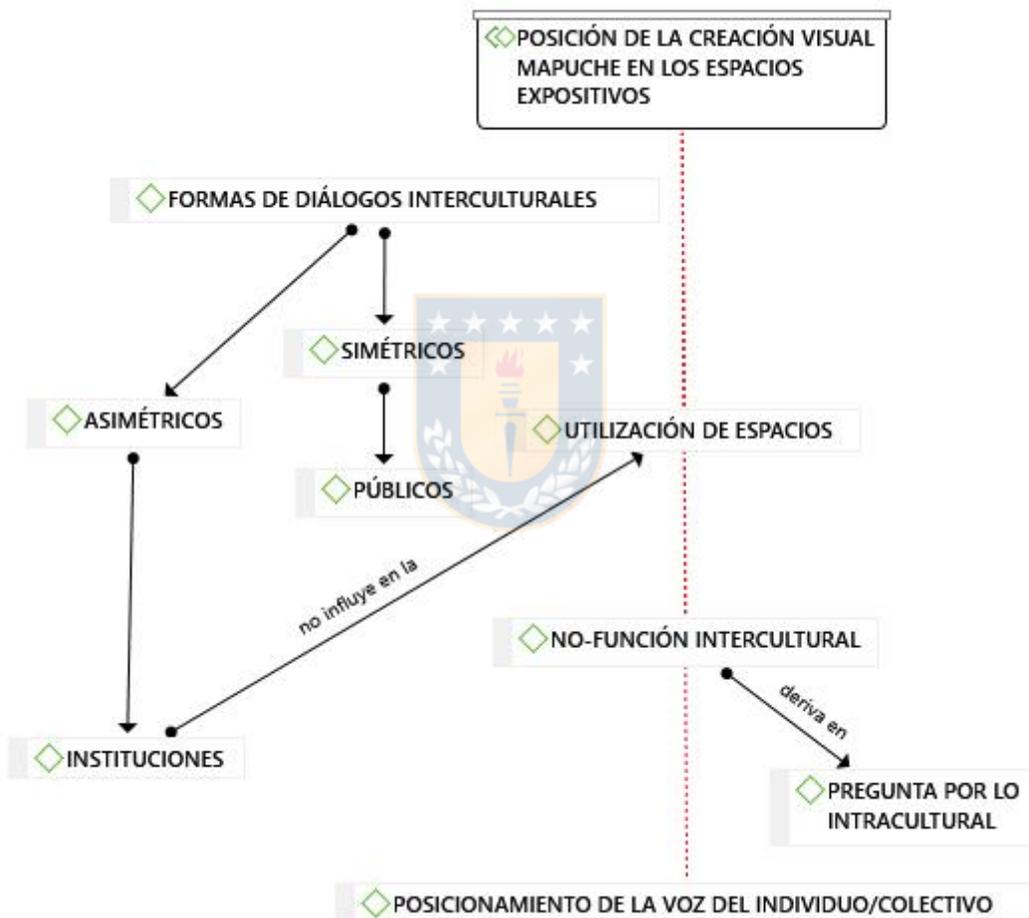


Fig.19 Posición de la creación visual mapuche en los espacios expositivos

#### 4.3.1. No-función intercultural

Al consultarles por alguna función de la creación visual mapuche en el contexto intercultural, las y los creadores visuales mapuche tienden a no asignarle ninguna, por diferentes motivos.

Rodrigo: “(...) ahí hay una palabra que se me confunde que es la idea de función, yo no creo que el ser humano, o las especies o las distintas presencias, cumplan una función, como un objetivo o una misión, como utilitarista, por así decirlo. No creo que una polilla solo polinice de noche, o sea, tiene más misión que esa o tiene un objetivo más que eso. Mi función no es sólo pensar desde la academia, es cómo yo interactúo con el medio, cómo el medio está intervenido por mí y yo estoy permeado por el medio (...) entonces es como estamos afectados, más allá, de si somos útiles (...)

Paula: “Yo creo mucho en este contexto, que el arte mapuche en general, en la música, no sé, no sólo en las artes visuales, en el cine, etc. no tiene un fin como servil, de hecho creo que es súper decolonial en este caso hacer arte mapuche, de cualquier tipo (...) por ende no es servil a nadie, ni “intra” ni “inter”, como que no tiene el objetivo de servir a nadie. No es que no sirva para nada, no es ese el sentido. Sino que no tiene el objetivo de ser servil. Porque tiene como un motor que moviliza otras potencias que no tienen que ver con el servicio (...)

Para Marcela, la creación visual mapuche puede servir de diferentes maneras debido a que “son imágenes que también que visibilizan, que denuncian”, y que “eso es importante.”. Pero que, si se habla de una función debería repensarse desde lo intracultural. Por lo que comenta “yo creo que eso nos lleva a preguntarnos ¿Cuál es el rol de la creación visual mapuche? ¿Le sirve a nuestro pueblo? O ¿Por qué nosotros no deconstruimos los espacios artísticos? “.

Como se ve, en Marcela surge la pregunta sobre lo intracultural. Respecto a esto, la respuesta de las y los participantes es diversa:

Marcela: “ (...) [Respecto a su trabajo con comunidades] yo he preguntado, y he encontrado respuestas que sí, sí les sirve: “porque que tú hagas esto, cuando yo ya no esté, le va a servir en este caso a otras personas... [para conocer]” (...) A lo que iba, entonces cómo nosotros deconstruimos estos espacios institucionales. Yo creo que muy pocos

creadores mapuche, muestran su obra a la comunidad y yo creo que eso es sumamente importante, poder mostrarlo a nuestra comunidad como mapuche. En este año he estado trabajando con un *lamngen* de la comunidad, para generar una itinerancia por comunidades mapuche y nuestra obra se va a mostrar sólo en comunidades mapuche. En todo eso hay algo muy importante y es que a veces no nos cuestionamos, porque estamos tan insertos dentro del sistema *wingka* (...) “

Rodrigo: “(...) nunca lo he pensado de esa forma, en mi producción de obra. O sea, cuando hago obra, yo no estoy pensando si será un aporte al pueblo mapuche, o sea que sólo estoy pensando ensimismado... como en mi preocupación, en mis reflexiones y después ya lo mapuche viene siendo como un accidente, es algo que yo no pedí, pero que sí me estoy haciendo cargo de alguna manera y esas son las reflexiones que uno puede entregar (...) Como que uno emana no más, y uno afecta a los demás y eso es lo bonito también finalmente. Como nosotros somos artistas nuestro lenguaje es visual (...) Es decir, va más allá de nuestras disciplinas, es como yo me expreso de mejor manera (...)”

Paula, bajo estas ideas, sitúa al pueblo en su faceta de movimiento, posicionando a la creación visual mapuche como una expresión entre las tantas de este. Por lo que dice,

Paula: “(...) siento que las prácticas artísticas mapuche no son aportes al movimiento, sino que son el movimiento en una de sus expresiones. Porque está el movimiento mapuche desde lo político, de la manifestación, desde la organización, desde la escritura, desde el periodismo, la historia (...) el movimiento mapuche, está expresándose en esto. Y lo veo más como un cuerpo, como un territorio corporal más grande, que algo que contribuya a, sirva a, aporte en. Es la voz del movimiento mapuche en una de sus formas, así como otras formas de expresión, como es el periodismo, la gente que está escribiendo historia, que está escribiendo poesía (...) No es como nosotros que estamos aquí, aportamos al movimiento.”

Por otro lado, Francisco, expresa su pensar al respecto en la multiplicidad de personas que existen en el pueblo, por lo que con respecto a los comentarios anteriores dice,

“Yo creo que el arte o la creación visual mapuche, puede tener una función, como también no la puede tener. Yo creo que está perfectamente en ese estado intermedio, es un arte que está rozando en lo que sería lo político, como también rozando lo emocional, y rozando el cuerpo, rozando lo social, etc. Creo que la creación visual está en ese intermedio. Creo que también está para los usos que se le quieran dárseles, y obviamente ojalá hacer

usos que sean provechosos ya sea para la lucha, para establecer nuevas políticas de como trabajar ciertas cosas a nivel social, etc. Creo que el arte está ahí, los ejemplos artísticos de la literatura, de lo visual, de la música, están existiendo para hablar. De ahí, cada uno verá si toma estos discursos, y los analiza. Pero yo no creo que tenga una función en específico, creo que podría tener múltiples funciones, hablándolo dentro de lo que sería este sistema, muchas veces un poco utilitario (...) Sin embargo, también es donde estamos produciendo estas interacciones (...) siento que ahí hay una fluctuación en todo lo que ocurre, y que los mismos artistas podríamos darle una función o no, también creo que eso es un ejercicio privado, en el cual uno querrá o no darle una función. (...)"

Aclara también que muchas veces es "la academia" la que otorga funciones, entendiéndola como un exterior, y reflexiona en su contraste, acerca de la no-función de forma parecida a como lo ve Rodrigo en cuanto a lo que propone como permeabilidad, así Francisco continúa,

"Creo que la creación visual mapuche también nos habla de esto, de que existen estos cuerpos que crean y que están dentro de la sociedad, produciendo además su propio imaginario (...) Yo hablaría de una multiplicidad, pero yo siendo un cuerpo que existe en este intermedio, puedo, no sé si entender, pero si saber que la academia o alguien afuera le va a dar una función (...) Las clasificaciones que se están creando desde adentro son híbridas y ahí hablo de la multiplicidad, porque pienso por ejemplo mucho en David Aníñir, el Mapurbe, que de alguna forma instala este concepto de la *mapu* y de la urbe, y el siendo este cuerpo muy *punky* además, poeta, también un *performer*, y que es una entidad en sí mismo y puede recorrer los diferentes espacios de la ciudad, por ejemplo Santiago. Y reconocer en ello, que ha sido una producción de la colonización, como también del capitalismo, pero también del encuentro con la precariedad y eso mismo lo hace ser un ser político. Creo que también hay una hermosura en que hay cuerpos que se hacen cargo de esto y que por eso me imagino muchas veces no le van a dar una función a eso, porque en realidad, hay muchas cosas dando vuelta ahí, hay muchas energías fluctuando (...) Entonces, estamos integrando diferentes espacios, y los artistas, a veces hacen estos saltos en diferentes lugares, por eso específicamente no le daría una función."

#### 4.3.2. Formas de diálogo en el contexto intercultural

En este caso, la idea de un contexto en donde se puede facilitar la interculturalidad es encarnado en galerías u otra institución que permita la exposición de las obras. Por lo que se propone como tema las forma de diálogo simétrico o asimétrico, en estos espacios.

En este escenario, primeramente, las y los creadores señalan una falta de diálogo simétrico con las instituciones, lo que llevaría en algunos casos a la exotización. Así se señala:

Marcela: “Si bien se abren espacios interculturales [con el público], también estamos controlados por el sistema artístico de galería (...) muchos de estos espacios vienen también a estereotipar al creador mapuche. Porque se estereotipa, porque se exhibe de una forma que se pretende diferenciar de forma exótica (...)”

Francisco: “Siempre tiendo a ver lo que pasa en el circuito artístico, y no es que yo sea una persona famosa, sino que en lo que he podido ver, es que existen como estos otros que son *fans* de la cultura mapuche, los cuales son personas chilenas que están cercanos al sistema de la academia o son parte de la academia. Creo que ayer se los había dicho, como que muchos de ellos, como también estos otros fotógrafos [etnógrafos], estaban como en esta cosa de “por el bien” [se refiere a la incapacidad de interpretar el lugar del “otro”, considerando su hacer un “bien”], y en este sistema del bien, también se pasan a llevar muchas cuestiones. Entonces, por ese mismo bien, van ocurriendo estos sistemas de exotización. O uno mismo va a tener que trazar estas cosas, para poder estar en esos espacios y bancarse ciertas cuestiones.”

Por otro lado, las y los creadores visuales, también profundizan la idea de cómo se da este diálogo asimétrico, de esta manera comentan:

Paula: “Es difícil realizar un diálogo simétrico, porque las instituciones o las infraestructuras utilizadas para la exhibición de nuestro trabajo, son instituciones hegemónicas, digo en general, no lo son todas. Pero no sé, por ejemplo, los museos, las instituciones culturales, las galerías, donde uno puede exponer o donde uno es invitado a trabajar, están bajo una lógica colonial, europea, occidentalizada del arte. No sé si es un diálogo como horizontal, yo creo que sería un poco utópico decir “sí, estamos dialogando con la elite”. No. Yo creo que nosotros somos súper conscientes, de que estamos habitando

los espacios que ellos nos dan, pero al mismo tiempo son los mismos espacios que hemos luchado para tener, para mostrar nuestros trabajos (...) Entonces yo creo que uno va corriendo el cerco un poco más allá de lo que debería ser (...) Hay personas sí, que están dispuestas a dialogar, pero las personas no necesariamente son las instituciones, o personas que representen una institución en su completitud.”

Francisco: “(...) es evidente que hay un diálogo con el público, porque hay un emisor, como un receptor, entonces ahí se genera esa interacción, esa comunicación. Sin embargo, como dice la Paula también, el tema de dialogar con la institución, o en este caso la galería u otras instituciones, que también hacen uso, usufructo del sistema del arte y de las piezas artísticas en sí... creo que esa fluidez es unidireccional no más, o quizás, cada parte está buscando una dirección en específico, porque el artista quiere exponer su obra, y la institución, por medio de un discurso público decir que están dando espacios de inclusividad, pero se queda en el discurso (...) Entonces ahí uno podría ver cómo se van generando los diálogos entre los artistas y las instituciones, vemos que las instituciones siempre están cerradas a la escucha y se manejan por ciertas directrices mucho más altas (...) Y en ese sentido, un artista común y corriente, le puede resultar ya difícil dialogar con la institución. Yo le llamaría interacción, creo que eso sería lo único más posible porque diálogo, yo creo que estamos de acuerdo que no existe con respecto a las instituciones (...) entonces, en ese sentido, no sé si exista una interculturización, y si la existe, creo que van a ser procesos muy largos, en los cuales se pueda generar esta horizontalidad (...)”

Con respecto a lo anterior, y tratando la interculturalidad en sí misma Rodrigo reflexiona,

“Con respecto a la interculturalidad, yo la critico mucho (...) La interculturalidad, así como yo lo pienso, es como poner dos esferas, o más esferas de las culturas, o como de pueblos o naciones, a que interactúen entre sí, en esta horizontalidad que se propone, pero siempre muy delimitadas. O sea, son culturas o pueblos o naciones cerradas, que no permiten estas fronteras. Entonces yo, también pongo en duda la interculturalidad, porque es como poner dos espacios que no se relacionan. Entonces yo ahí pongo la duda, como que no se puede pensar una cultura hermética, o delimitada o con límites claros, siempre hay un roce, fronteras, zonas grises, siempre hay un más allá que sólo una definición tajante, entonces la interculturalidad, también tiene ese problema. Y, con el propósito de la horizontalidad... ¿por qué está ese propósito ahí?, porque hay una necesidad, hay una falta, y sí, falta horizontalidad, por eso también se propone como un objetivo a cumplir.”

Por otro lado, las y los creadores visuales comentan que los diálogos que se pueden entablar de una manera más simétrica son con el público. De esta manera, Paula considera: “el diálogo, como más nutritivo, se genera con las audiencias y con la gente que está pensando la escena en general, o los procesos políticos en general de “nuestra sociedad chilena” “.

Asimismo Rodrigo, en base a lo simétrico, considera que “el arte es la posibilidad de un diálogo siempre, o conversar con el otro, o de observar mucho.” a lo que agrega su visión como espectador diciendo: “La mayor parte de la obras que me gustan, son las que me dejan pensando, o las que me dejan reflexionando, las que me abren más preguntas, o las que me enojan también.”

Marcela, similar a Rodrigo, comenta que cree que es posible un diálogo simétrico con las personas en general ya que cree que el hecho de presentar visualidades que responden a una comprensión mapuche del mundo, implica siempre un diálogo con un otro cultural. Así dice,

“ Sí, se puede generar un espacio de interculturalidad [simétrica] con la gente. Yo creo que el trabajo que realizamos como creadores mapuche apunta a generar un espacio de interculturalidad, al romper con ciertas idealizaciones temáticas (...). Se pueden generar espacios de interculturalidad en galerías de arte, en espacios expositivos, en encuentros de arte, en residencias. Surgen diálogos interculturales entre varias identidades (..)

En esta misma línea, Francisco desarrolla el tema desde su experiencia personal,

“(...) yo creo que las experiencias que he tenido con el público son bastante esperanzadoras, ya lo he dicho varias veces cuando nos hemos juntado. Y desde ahí, el diálogo mayor sería con este público, que podría ser tanto mapuche como no mapuche, pienso yo. Una vez me preguntaron, para quién yo hacía las obras, y creo que, esa vez, no se si afortunada o desafortunadamente, yo le dije que las obras las hacía para los públicos que no son mapuche, no porque, en específico, yo creyera que no hablan sobre mi pueblo o de ciertas problemáticas que nos ocurren, porque si lo hago. Sin embargo, creo que el foco está en esos otros que no son mapuche y que no entienden ciertos procesos reivindicativos, biográficos, históricos. Entonces creo que voy por ese camino. Ese diálogo específico con esos otros, sin embargo creo que las obras pueden hablar de maneras múltiples al público

mapuche y no mapuche. Pero creo que como decía esa vez, mi zona específica era esos otros no mapuche, por el mismo hecho de que los mapuche, estamos generando nuestros propios diálogos con nosotros mismos, creo que eso es importante, yo creo que el diálogo sí existe, pero es a nivel “intra”. (...) Sin embargo, creo que los diálogos que se han ido generando hasta ahora han sido fructíferos, dentro de todo lo que se ha realizado durante los años, construyéndonos incluso a nosotros mismos como artistas, yo creo que eso es un gran logro del mismo movimiento mapuche, en el cual nos pudimos dar cuenta de que lo éramos, y poder generar diálogos con ciertos públicos. A veces uno no los busca, a veces imagino que es la intención buscar esos diálogos (...) Entonces creo que la obra en sí, cuando uno la produce va a generar diálogo y va a generar el diálogo que pueda ser.”

#### 4.3.3. Utilización de espacios

También, las y los creadores visuales mapuche en varias oportunidades comentan aspectos sobre la utilización de los espacios institucionales. Si bien, no señalan un discurso específico tras esta, expresan que posee significado. Así se comenta,

Paula:” Quede pensando en la representación, en los espacios de exhibición, o los espacios que habitamos para exponer nuestros trabajos, y pienso también justamente en qué significa para nosotros tener un espacio, lo que significa tener un lugar desde donde hacer algo, o donde vivir. Entonces, es interesante pensar en los espacios que hemos habitado al no tener espacios, al no tener espacios para habitar, o al haber sido despojados de espacios de territorio, de historia, de un montón de cosas. Entonces me acordé mucho de la *ruka* de las *lamngen* de Kimün Teatro (...) ahí se hicieron un montón de actividades, que no sólo son propias del Teatro Kimün, sino también de otras prácticas, de otras cosas (...) las *lamngen* no tenían otra posibilidad de poner esa *ruka* -que se conservara y que se pudiesen hacer otras actividades- más que en un espacio grande, como por ejemplo, el Museo de la Memoria o Villa Grimaldi. Y a pesar, de que están utilizando esos espacios, se han permitido intervenirlos y eso a mi me parece súper lúcido, y súper estratégicamente mapuche también: “bueno, no tenemos donde poner esto” “no podemos ponerlo en la calle, porque no nos alcanza la plata” o “no nos dan permiso”, etc. “acá nos dan la posibilidad, vamos a estar un año acá”, y esa *ruka* estuvo un año en el Museo de la Memoria. Entonces también pienso, en la historia del pueblo mapuche, como ha estado en permanente diálogo con lo *wingka*, o en permanente diálogo con lo chileno, siempre. Como cuando dicen, no, “los mapuche no aceptan el diálogo”, los mapuche siempre han estado, hemos estado abiertos al diálogo. Lo

que pasa es que las instituciones, el Estado y los poderes hegemónicos son los que no han querido dialogar (...) Entonces eso me parece interesante, no es que haya alguien que esté pensando solamente en habitar los espacios más hegemónicos, sino que es, bueno, “no tenemos un espacio en donde hacerlo, entonces hagámoslo acá”. “Ahora, pensemos en cómo lo hacemos, para no ocuparlos como todos los ocupan”. No sé si eso sea algo pensado, no sé si hay un discurso detrás de eso, sino que simplemente se ha hecho.”

Rodrigo: “(...) hemos abierto espacios, por algo estamos donde estamos. Y ha sido un trabajo también colectivo. Si bien, cada uno estamos individualmente haciendo lo de uno, lo propio, hay una colectividad, nos pensamos, nos tenemos en cuenta. También en la creación del Frente de Artistas Mapuche también, tiene que ver con ese propósito de autonomía también. De abrir espacios que sean propios. Que si bien el mapuche, u otra gente subalterna, no siempre se tiene que quedar gritando en los márgenes, también se tiene que tener una incidencia dentro de los sistemas (...)” “(...) concuerdo mucho con la Paula, cuando dice que el mapuche siempre ha estado en tránsito, en todos los lugares, en todos los espacios (...) siempre vamos a estar permeando, entre nuestras familiaridades y lo extraño [lo no mapuche].”

Las y los artistas también expresan de qué manera habitan estos espacios, relatando como parte de ella un repensar el espacio expositivo, llevándolo a un estado decolonial.

Rodrigo: “A mí no me basta, con solo un cuerpo mapuche dentro de un espacio de poder (...) Está bien aparecer, pero es también cómo aparecemos. Como aparecen estos cuerpos que son racializados, subalternizados (...)”

Agregando,

“Yo creo que hay varios niveles (...) [pero] tiene que ver con nuestras identidades habitando y usando lugares de poder del circuito del arte, de circuito intelectual, académico, etc. Que ahí ya hay una decolonización en cuanto a que nuestras identidades ya tienen voz y en que dicen las cosas a través de nuestra versión.”

Marcela: “(...) tiene que ver con lo que hablábamos el otro día, del espacio de la galería, que estábamos bajo una institución colonial, que trabajamos lenguajes coloniales, pero qué hay detrás de eso. (...) los creadores mapuche de hoy, de ayer, y sobre todo los

que trabajan lenguajes más contemporáneos, o más conceptuales (...) todos tenemos mucha profundidad en lo que estamos queriendo deconstruir, y toda esa deconstrucción estética viene de la mano con estas construcciones coloniales. Y eso se presenta porque hay una reflexión sobre este cuestionamiento (...) Yo creo que insertarnos en este círculo artístico, o en galerías, que son espacios que nada tienen que ver con nosotros [desde la tradición del pueblo], nos lleva a cuestionar además, a tener un espacio donde ser escuchados, para ir deconstruyendo colonialidades impuestas. Creo que apropiarse de este espacio, para deconstruirlo es sumamente importante. Yo creo, o no creo, afirmo, que muchas de las personas que trabajamos en este círculo de la creatividad, tiene que ver con ser partícipes de una resistencia decolonial, pero mucho más sensible, sutil (...) Pero estamos ahí, con la intencionalidad de ir construyendo (...)"

Paula: "(...) son voces que han estado históricamente invisibles, que históricamente se les intento borrar por mucho tiempo, entonces ya el hecho de que tomemos posición y que nuestros cuerpos aparezcan es una forma de emplazar a la sociedad y a la historia colonial. Entonces, nuestras propias miradas nuestros propios temas de interés, nuestras propias voces, nuestros cuerpos son contrahegemónicos y tomamos posición de eso, y usar o habitar, más bien, espacios de la cultura hegemónica como museos, instituciones culturales, universidades, que nuestros cuerpos aparezcan ahí, es una forma de aparecer, de rasgar la historia, y rasgar lo social, lo emblanquecido de lo social en nuestro contexto. Entonces ahí si yo logro ver que hay una práctica artística contrahegemónica, crítica y mapuche.

Francisco: Es decolonial, obviamente, y coincido con lo de plantear perspectivas propias del pueblo en estos espacios. Pero lo otro que pienso, es que en este cruce (..) entonces, desde ahí, podría pensar un futuro con respecto a los espacios expositivos, y como deberían plantearse hacia los públicos. Porque estamos en una especie de pugna, con respecto a lo que es la hegemonía versus con estos otros tipos de artistas que no son el estándar (...) Entonces desde ahí, pienso que es una actividad decolonial y debería llegar a un nivel tal que después existan esos espacios por sí mismos (...) que se construyan propios espacios para generar los diálogos con los públicos. Porque como pensar estos sistemas de manera externa, me produce conflicto (...) cuando te invitan a participar de estos lugares, es necesario intervenirlos, pero me gustaría que existieran, no sé cómo decirlo... cuerpos arquitectónicos, que por sí mismos hablen, y pudiesen propiciar ese diálogo intercultural, desde las mismas perspectivas del pueblo.

#### 4.4. Piezas de origen mapuche y espacios museales: sobre el tratamiento de lo llamado patrimonio

Aquí se presentan reflexiones que las y los creadores visuales mapuche hacen sobre el patrimonio de origen mapuche en instituciones museales. Se habla principalmente de las piezas como objetos significativos para el pueblo y la participación mapuche en tales espacios.

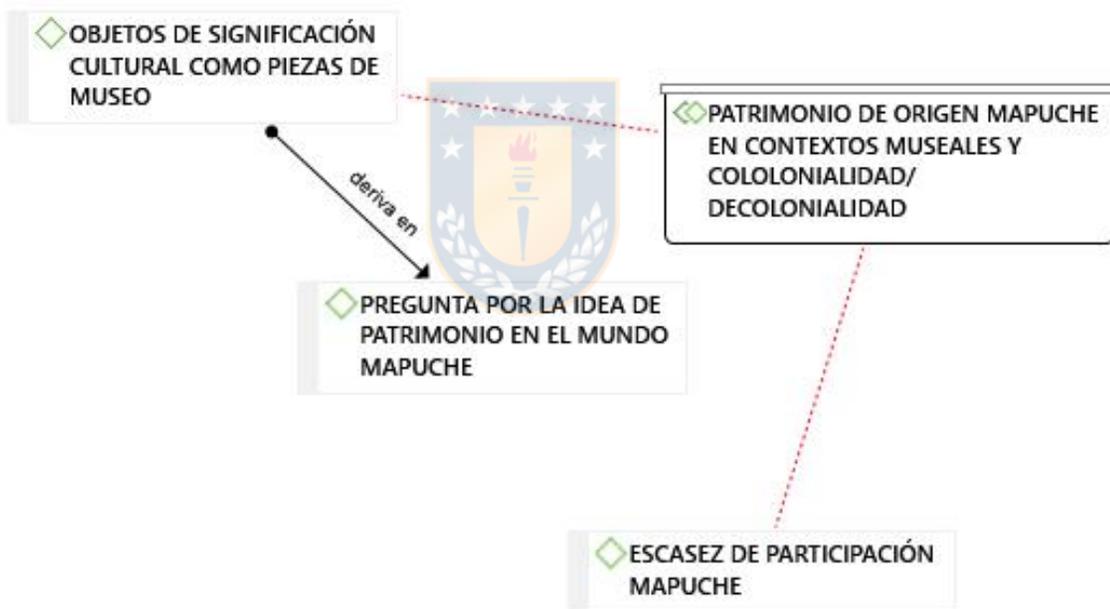


Fig.20 Patrimonio de origen mapuche en contextos museales

#### 4.4.1. Exhibición de piezas de origen mapuche

Dentro del tema del patrimonio de origen mapuche en el contexto chileno, se toca el tema de las piezas extraídas que fueron y son puestas en exhibición. Los comentarios son los siguientes:

Marcela: “Yo creo que hay muchos choques con respecto al “patrimonio”. Porque cuando hablamos de la colonización o de los procesos colonizantes, estos se perpetúan específicamente a través de la acción patrimonializadora. ¿Cuáles son las acciones patrimonializantes que ha vivido nuestro pueblo? Yo creo que lo vemos en todas las comunas, en todos los territorios, podemos apreciar, por lo menos un montón de piezas o artefactos mapuches. Entonces vemos, esa concepción de un discurso que viene a encerrar una cultura, que la viene a exhibir, porque hay una sobreexhibición igual, de la imagen de los artefactos sacados de su rol, como es el caso de los *chemamüll*, o también los *rewes*, que cumplen una función espiritual en el territorio, y que su sola exhibición afecta espiritualmente, emocionalmente a toda una comunidad”

Francisco: “Creo que es reparación el concepto, si no me falla la memoria (...) porque pensándolo desde la institucionalidad, el “pago” que de alguna forma el Estado chileno debería realizar con respecto a lo que le ha pasado a los pueblos originarios es incalculable. Por ende esos intentos deberían ser mucho más grandes, como para generar espacios (...) para reencontrarnos, re-investigarnos y esas cosas. Me interesa mucho el tema de reparar, que es un imposible también, pero que las instituciones deberían hacerlo, no se pueden hacer los locos con eso.”

Paula comenta el tema, teniendo en consideración la devolución de las piezas como un acto que es posible, debido a que podrían haber lugares o personas que serían en este caso las que las resguardarían de forma pertinente,

“Yo creo que hay un hilo de conversación y debate sobre la mantención o conservación, o más en general sobre qué hacer con las piezas de nuestro pueblo que han sido robadas y están secuestradas en los Museos o en otras instituciones. (...) Yo pienso que no está resuelto, pero han salido casos, e iniciativas muy interesantes como el Museo de Cañete. (...) Entonces me pregunto cómo sería (...) dónde los pondríamos? A quienes se los devolveríamos? Porque igual yo creo, que hay mucho de esos elementos que todavía tienen su linaje y por ende, personas que están vivas, que podría haber sido de sus abuelos,

bisabuelos.”

Por otro lado, en vista de la situación de exhibición de las piezas y la posibilidad de que no haya una devolución al pueblo mapuche, los comentarios se desarrollan en torno a cómo se deberían mostrar. Así Rodrigo, toma como ejemplo las piezas exhibidas en Museo Precolombino para señalar sus apreciaciones:

“ (...) en el caso de que no haya una vuelta hacia la comunidad, entonces es la forma en la que se tiene que mostrar. Que sea más digna. Entonces que en la ficha técnica aparezca que es producto de saqueo, que son piezas robadas, que fueron extraídas de las comunidades y que aparezca esa información, también para que se entienda el origen de estas piezas. Y también, que las piezas estén en un subterráneo, en la sala que se llama Chile antes de Chile, eso también te da cuenta de cómo funciona el colonialismo. Entonces para mí, no es tan conflictivo el qué, lo que se vaya a mostrar, sino es el cómo se hacen cargo de los crímenes que se cometieron, como se hacen cargo también de esa violencia.”

Francisco concuerda con Rodrigo respecto a la forma en que se entrega información sobre las piezas:

“(…) es necesaria una estructura que potencie los discursos y la historia del pueblo mapuche como modo o intento de reparación, como también que se deje en claro cómo las piezas han sido obtenidas desde esas colecciones, así de manera pedagógica hacer entender a los públicos como funciona la historia en su raíz más cruel y también el comportamiento que ha tenido Chile y la colonización con el pueblo mapuche. Creo crucial el informar y educar con pertinencia, para ello es necesario recursos directos y ojalá sin tener que mediar o pasar por un proceso burocrático tan tedioso para que nosotros mismos podamos acceder a cierta información (...)”

Por otra parte, también se hace referencia al carácter estático que los museos tradicionales le han dado a las piezas, posicionándolas y mostrándola como producto sólo de un pasado, que en el mejor de los casos se replica hoy, obviando que estas son producto de una cultura que está viva, y que por lo tanto pueden variar, sin dejar de ser concebidas como parte del pueblo. Por esto también la idea de patrimonio que presentan los museos se ve cuestionada.

Así, respecto a lo anterior las y los creadores visuales comentan,

Marcela: “Por ejemplo el Museo de Cañete, *Ruka Kimün Taiñ Volil*, que es un museo que empezó con un nombre súper colonizante, de una persona que hizo mucho daño en el territorio de Cañete. Un museo que después se cerró, porque Juanita Paillalef que es la directora, cerró las puertas del museo para darle otro sentido a esta institución, que es una institución Estatal, del Estado chileno, pero que ella decide hablar con su comunidad (...) Yo creo que ese es un gran ejemplo, al menos para mí que igual me involucro en el tema patrimonial, de lo que se puede llegar a conseguir, o lo que las comunidades, o las personas de pueblos mapuche decidan que es su patrimonio, no el Estado chileno, no los *wingka*, no personas que viene a exhibir y folclorizar, o generar estereotipos de la imagen o los imaginarios del pueblo mapuche, sino que sean las mismas personas las que se identifiquen a través de las piezas. Y surgen cosas muy novedosas y no solo de lo tradicional, sino que salen otras con respecto a lo mapuche, salen otros *ñimin* que son contemporáneos, que son de esta época, de personas de diferentes territorios, que generan otros discursos diferentes, y eso también es parte de nosotros, de nuestro pueblo, porque nosotros nunca vamos a ser como antes, porque por ejemplo nosotros nunca vamos a volver a hablar la lengua de nuestros primeros ancestros, eso no existe (...)”

Rodrigo: “Respecto a lo que dice Marcela, sobre el cambio. Si bien no hablamos el mismo *mapuzungun* que hablábamos antes, y que va mutando y variando, para mí eso es riqueza. Que bueno que estemos cambiando, no lo veo como algo malo (...) Y cómo patrimonializar un *chemamüll*, que no hay un sólo “modelo”. El *chemamüll* también va cambiando, según el artista, según la comunidad son varios factores que van sucediendo. Entonces es complicado patrimonializar en esa idea museográfica [estática], algo que siempre va ir cambiando.”

Paula: “(...) me hace un poco de ruido pensar si es que el pueblo mapuche tiene patrimonios, pensando que quizás la palabra refiere a la patria o a lo patriarcal, por ejemplo, siendo que quizás desde lo mapuche se propone la comprensión del pueblo desde otra mirada (...) me apareció ahora la imagen en el estallido social, de la aparición de un montón de *chemamüll* en muchos territorios, entonces uno se pregunta entonces, ¿el *chemamüll* es un patrimonio?... ¿es algo que tiene que ver con un Museo, guardado, conservado, o es algo que está dialogando con el ahora?, ¿con nuestros territorios?, ¿con la gente que está circundándonos? ¿son elementos activos? Mi respuesta sería sí. No son objetos que tienen que estar escondidos, sino que están articulándose y reactivándose cultural, espiritual y políticamente en los territorios. Yo creo que eso es un súper buen ejemplo, ya que hay

muchos *chemamüll* en manos de instituciones museales o también de privados, lo cual me parece aberrante, obviamente.”

#### 4.4.2. Participación mapuche en museos

Otro punto que las y los creadores mapuche comentan en menor medida, pero que de igual manera se considera importante de mencionar, es el que se refiere a la exhibición de objetos de origen mapuche sin la participación de personas del pueblo, las que podrían generar dinámicas más pertinentes dentro de los espacios museales, en vista de que existe una relación con estos objetos que se enmarca en la experiencia cultural.

En este caso, entonces, Marcela y Francisco hacen referencia a la escasez de personas mapuche de forma en estos espacios permanente como un problema de estas instituciones,

Marcela: “(...) se presenta al Precolombino como un amigo del Pueblo mapuche que viene a glorificar o perpetuar estas piezas, piezas de carácter textil, donde tampoco hay un entendimiento de lo que se está mostrando, donde no hay una *lamngen* que pueda decir este *ñimin* representa esto, o este *ñimin* es para este contexto. Hay todo un discurso, manoseado para generar esta patrimonialización, como para concebir este patrimonio como algo “bueno”, que viene a “poner en valor” las piezas mapuches. Pero yo creo que es todo lo contrario, o sea, vemos una ausencia terrible [de gente del pueblo] (...)”

Francisco: “Es evidente la falta de un cuerpo con el *kimün* necesario que actúe dentro de la institucionalidad, ya que en cierto sentido es necesario que al menos existan algunos que trabajen en ese espacio, si así lo desean. Es imperante que los propios pueblos originarios y en este caso el pueblo mapuche pueda decidir que existe dentro de este rango de exposición y que no, ya que hay ciertos conocimientos que considero deben estar más aún en el resguardo del propio pueblo, para que no se produzca una captura o asimilación por parte del sistema (...)”

Por otro lado, Rodrigo cabe recordar que él además de realizar creaciones como las que se muestran dentro del estudio, es una persona que hace *chemamüll*. En base a eso, comenta que al eventualmente participar en estos espacios podrían haber limitaciones. Así dice que participó de una actividad en el Museo Precolombino como relator, pero que lo hizo

bajo ciertos márgenes. De esta manera, él comparte su experiencia,

“(…) en el Precolombino fui a dar una charla del *chemamüll* como objeto de patrimonio. Y era súper complicado para mí, como aceptar esa línea, esa curatoría, y no podía... Me dijeron “estos son los márgenes, trata de ponerte ahí”. Como no seas tan conflictivo, tan político, como... tan peligroso, porque estás en una institución (...) y también encontraba súper mal que el museo lo quiera mostrar (...)”

Visto el tema desde otra perspectiva, Marcela se refiere a que si la escasa participación mapuche en los museos tradicionales es una realidad, de igual manera se están haciendo esfuerzos, lo que da la posibilidad a la esperanza de abrir espacios o construir espacios en donde el pueblo mapuche tenga posibilidad de actuar sobre su patrimonio. Para desarrollar esto, se toma como ejemplo a *Ruka Kimün Taiñ Volil*,

Marcela: “(...) podemos ver que es el único museo, o de los pocos museos en Chile, que abre sus puertas para plantear un discurso pertinente hacia la comunidad, donde se le pregunta a la comunidad ¿qué es lo que creen que es importante mostrar? ¿Para qué? “(...) podemos luchar con esto que está sucediendo, y que viene sucediendo durante mucho tiempo, precisamente a través de todas las personas, o esta gran variedad de personas mapuche, que se está ilustrando en esta educación *wingka*, pero para qué se está ilustrando? Yo creo que ahí está el tema de para que estamos haciendo lo que hacemos, estos cuestionamientos que viene también, a utilizar estos discursos dominantes pero desde la pertinencia, desde la pertinencia territorial, desde la pertinencia de la identidad mapuche. (...) Todas las personas que trabajan ahí, son personas de ese territorio, de *lof* o no *lof*, son personas que se paran y pueden educar, *kimelfe*, *kimeltuchefe*, que hablan desde el sentido, desde la identidad mapuche, a través de una institución museográfica, pero con una pertinencia completamente diferente.”

## **CAPITULO V**

### **DISCUSIÓN**



## 5.1. Relación entre identidad, creación y pueblo

Las y los creadores visuales, tienen conciencia de su identidad mapuche de forma temprana, sin embargo en algunos puntos de sus vidas tienen experiencias que les permiten reasimilar esta identidad, para de algún modo fortalecerla. Esta reasimilación ocurre, a través de la reflexión del ser en contraste o identificación. Así, las y los creadores mapuche, señalan que van construyendo su identidad a partir de las fricciones con la sociedad no mapuche, como también en el reconocimiento de las historias, pensamientos y sentimientos personales/familiares en las memorias del pueblo.

Bajo lo último, si bien, las y los creadores visuales mapuche tienen experiencias territoriales y culturales distintas - de herencia y/o de recuperación-, todas están atravesadas por las memorias sobre procesos o situaciones venidos de las relaciones de dominación colonial. Por esto se podría generar una identificación mutua que se expande hasta el pueblo general, conformando un sujeto individual/colectivo a través de la conciencia de los diversos modos de violencia y despojo que ha sufrido el pueblo. En este sentido, Mignolo cree que el dolor que se vive en las historias, las memorias y en la biografía, es el que origina el pensamiento fronterizo (2003, en Restrepo y Rojas, 2010), por lo que no sería extraño que las personas empatizaran entre sí.

Desde ahí, la violencia sufrida históricamente se reflexiona en relación a la posición que ocupa el individuo/colectivo mapuche en la escala jerárquica colonial del poder. De tal manera las y los creadores visuales manifiestan en sus comentarios que es desde la conciencia de la violencia misma, en donde esta se empieza a observar más como una marca que orienta al ser para luchar contra ella, y menos como una que es capaz de inhabilitarlo. Así, el individuo/colectivo, lejos de encogerse como una simple víctima, se levanta en una posición de resistencia y esperanza, en donde el dolor actúa como un incentivo que mueve energías en pos de la realización de acciones que remiten a la fortificación del pueblo.

Respecto a lo anterior, Mignolo dice: “ser conscientes de que habitamos la colonialidad no es sólo un ejercicio analítico sino una cuestión vital al plantear la pregunta: ¿cómo nos salimos de ella?” (2015: p43), en ese mismo sentido Restrepo y Rojas comentan: “no es sólo una lucha contra el opresor, es una lucha del oprimido por descubrirse a sí mismo, a la vez que descubre al opresor” (2010: p.55). Gómez también hace referencia a esto señalando que “son acciones que, además de estar marcadas por la colonialidad, en su

desprendimiento mantienen una tensión procesual con ella y por tal razón no aparecen, por así decirlo, de manera “pura y limpia” como decoloniales, de una vez por todas, sino siempre en camino para dejar de ser colonizadas.” (2015: p.91)

De esta forma, cada individuo que forma parte del colectivo acciona desde sus respectivos lugares de expresión, siendo la creación de imágenes y representaciones uno de estos. Así, la creación visual mapuche como acción del individuo/colectivo, se constituye a partir diferentes perspectivas que conforman una mirada común, la cual es identitaria y política.

Mismamente, es bajo esta mirada colectiva, que las y los creadores visuales mapuche consideran su práctica como una forma de escribir/plasmar conocimientos, reflexiones y memorias desde la inmediatez y/o la ancestralidad. Así cada uno de los sujetos remite a diferentes relatos que están conectados al pueblo en sus diferentes puntos espacio-temporales.

Entonces, como señalaría Ñanculef, más que crear representaciones visuales, se reconocerían elementos ya existentes a través de lo observado/comprendido (2016), los cuales se plasmarían para poder hablar desde su identidad y por ende desde el pueblo. En el mismo sentido, Marimán con respecto a los creadores visuales mapuche dice que “por lo visto nadie renuncia a su filiación cultural y en particular a su tradición. Están muy conscientes que es uno de los elementos distintivos y que por lo tanto colabora en su propia identidad”.( 2016: p.54)

En este punto, cabe mencionar que las y los creadores visuales comprenden el dinamismo cultural como una parte esencial para poder accionar decolonialmente, ya que la apropiación de elementos de origen occidental permite, paradójicamente, fortalecer la resistencia cultural. Así las y los creadores visuales, señalan que apropiarse de conocimientos occidentales les permite enfrentarse al sistema colonial del poder.

En base a eso Ñanculef señala que el acto de recurrir al lenguaje de quién domina es una paradoja necesaria, ya que sin ella no se podrían explicar ni visibilizar las perspectivas propias (2016) asimismo Marimán, señala que las obras en su habitar entre lo tradicional y lo contemporáneo se ubican en una posición estratégica para la pervivencia de la cultura en un contexto de desigualdad y opresión (2015), en ese mismo sentido García Barrera et al. señalan que gracias a la adopción de estos elementos se pueden construir

territorios simbólicos al interior de los procesos de resistencia cultural (2019) .

Por lo que siendo esto así, la relación entre la identidad, la creación visual y el pueblo, se puede entender en que la acción de la apropiación de los lenguajes del arte significa la posibilidad de establecer un territorio para expresar las perspectivas propias del individuo/colectivo, de tal manera, que al realizar las imágenes y representaciones desde sus identidades, las y los creadores visuales mapuche abren más caminos hacia la resistencia y la decolonización del pueblo.

## **5.2. Opción estética decolonial en la creación visual mapuche**

Lo anterior, sirve como base para determinar el carácter decolonial de la práctica creativa de los participantes, ya que como se menciona, todas y todos son conscientes de la posición que como individuo/colectivo ocupan dentro de las relaciones de dominación, lo que les permite repensar la situación para convertirla en resistencia.

De esta manera en la obra de las y los creadores visuales mapuche se interpelan universalidades, manifestándose percepciones del mundo que difieren de estas. García Mingo dice que la elaboración de imágenes que apelan a la decolonialidad nacen “desde la voluntad de hacer visible su propio pensamiento” (2016), de la misma manera, Gómez dice que “las estéticas decoloniales operan muchas veces menos por contraposición directa con la estética colonial y más por afirmación de los modos de pensar y sentir propios, a partir de espacios que poco tienen que ver con los del arte y la estética modernos.” (2015: p.282)

Desde ahí, y con respecto a las obras compartidas y relatadas por las y los creadores visuales mapuche, se pueden definir al menos tres ejes donde circundan sus estéticas: uno asociado directamente a la cultura mapuche, otro relativo a una historia “otra”, y otro vinculado al cuerpo mapuche.

Así, en las estéticas que involucran aspectos culturales, existe la intención de reafirmar percepciones sensibles propias en cuanto configuran una definición mapuche del mundo. Por lo tanto desde las obras de Marcela y Rodrigo, la conexión entre la sensibilidad y la espiritualidad adquieren carácter político en cuanto hay una voluntad de visibilizar los imaginarios culturales vigentes, los cuales quiebran la universalidad del pensar occidental. De esta manera se revela y se rebela una forma de pensamiento y sensibilidad que se

resiste a ser colonizada.

Por otro lado, las estéticas de la historia “otra”, refieren a las sensibilidades que tienen la intención de reconstruir circunstancias históricas propias o generar conciencia de ellas en respuesta a la invisibilización que se produce desde la estructura jerárquica colonial, por lo que son crítica y desobediencia a los relatos históricos oficiales. Así, en las obras de Paula y Marcela se plantea el reposicionamiento del individuo/colectivo dentro de la historia, en vista de haber sido relegado a la subalternidad de ella.

Las estéticas del cuerpo mapuche, son relativas a las sensibilidades del cuerpo enmarcadas en los efectos de las relaciones de dominación. Así, se muestra el cuerpo mapuche como un cuerpo marcado a través del tiempo, como un cuerpo que ha sido heredero de los despojos, y como un cuerpo sobre el que se ha construido y se construye una imagen para su definición social. De esta forma Rodrigo, Francisco y Paula visibilizan un cuerpo que carga con el peso de la historia, el sentir propio de la colonialidad, pudiéndose observar desde ahí la incidencia y los devenires de la violencia, pero también el afán por resistir.

Así, las reflexiones estéticas que contienen las obras son originadas en lugares específicos de las existencias, siendo principalmente las memorias y las zonas grises parte de estas. Cabe mencionar que estas últimas contienen a las primeras, sin embargo se hace la diferenciación ya que las segundas responden a los espacios en donde las memorias están en fricción con lo no mapuche.

El espacio *aiesthético* de las memorias, entonces, hace referencia al lugar en donde el sujeto se empapa de *aiesthesis* trascendentales, en cuanto se conectan con experiencias familiares, históricas y culturales del colectivo. De esta manera, se elaboran narrativas visuales desde una temporalidad en la cual se observa el pasado con la mirada del presente. Es decir representan sentires anteriores, que se deslizan hacia su propio sentir. Esta temporalidad se manifiesta en las obras principalmente por el vínculo transgeneracional en el caso de Marcela y Rodrigo, y en el de Francisco y Paula por la recuperación de la memoria propia enmarcada en la memoria del pueblo.

Desde esta perspectivas, se puede apreciar la visión de Albán,

*(...) en el mundo del arte contemporáneo de nuestro medio, esas presencias étnicas*

*o etnizadas, como las indígenas y afrodescendientes, han empezado a aflorar acudiendo a las memorias de larga duración que no significan que sean estáticas e intransformables, como algunos consideran que son las tradiciones, sino que re-vitalizan las memorias individuales y colectivas se constituye en un dispositivo político de auto-representación que prescinde de las representaciones que otros hacen de estos pueblos y que les son atribuidas al margen de lo que estas comunidades piensan de sí mismas. (2016: p.287)*

Gómez, sobre lo mismo dice que “decolonizar el espacio y el tiempo, desprenderse de la narración oficial de la historia y de la estética imperial (...) recuperando la potencia explicativa del mito y la narración oral para construir una “imagen del mundo” propia, es lo que caracteriza los sentires y pensares indígenas (...)” (2015: p.278).

Y agrega que,

*Recuperar esa memoria no es poseerla como un archivo o como un dispositivo museal de consulta de lo que ya ha sido; es no perderla como el punto de partida en el que empezó la política del olvido, del borramiento de culturas ancestrales y deshumanización de la colonialidad, para realizar una bifurcación en ese mismo punto e iniciar una política estética decolonial de la memoria. (2015: pp.279-280)*

Por otro lado, las zonas grises, como se dice anteriormente, hacen referencia a las memorias que están en fricción, lo que da origen a un territorio intermedio. En este lugar *aesthético* las y los sujetos se impregnan de sentires que se originan en la relación del afuera y el adentro de la experiencia cultural. Así es un espacio en donde se piensan y sienten puntos específicos en el tránsito entre el mundo mapuche y no mapuche, la cual es posible a través de las fisuras que deja la huella del colonialismo.

Las y los creadores visuales mapuche asocian esto al gris que no termina de mezclarse, el que Silvia Rivera Cusicanqui llama *ch'ixi* y que se refiere al lugar donde se perciben agenciamientos que van en dirección distinta a la homogenización de las identidades bajo un Estado-nación, como al esencialismo estratégico que plantean algunas personas de pueblos originarios, por lo que se propone pensar la identidad como un tejido de intercambio, centrado en la inclusión y reflexión del “otro” (2018). De esta forma se elaboran narrativas y cuestionamientos, que hablan de un sujeto mapuche que habita en ese “entre”. Esto mismo se puede comprender a través de las palabras de Gómez: “la clave de la mezcla no está en el componente blanco del mundo del colonizador que las atraviesa, como

ocurre con el mestizaje, sino en el componente de color del mundo que fue colonizado” (2015: p.88)

Así, en la obra de Paula esto se expresa en la visibilización y denuncia de las violencias que ha sufrido el pueblo mapuche y el cuestionamiento a la representación de lo mapuche desde lo chileno. En la obra de Francisco se ve el cuestionamiento a la globalización producto de la modernidad/colonialidad, en donde el capitalismo a través de la imagen de lo bello o lo deseable, esconde la subalternización de los seres humanos, siendo uno de ellos el ser mapuche. En la obra de Rodrigo se observa en el conflicto de un ser desterritorializado que resiste culturalmente. Y en la obra de Marcela, en la intención de visibilizar el relato propio al a vez que interpela el relato histórico oficial.

De esta manera, se puede observar desde la totalidad que se pone en escena la existencia del individuo/colectivo, en cuanto las obras son narraciones y cuestionamientos que nacen de una posición epistémica-óptica mapuche. Desde ahí el posicionamiento de la experiencia vivida-sentida-pensada pone en tensión a la construcción de la identidad indígena en el contexto de colonización. Así, ante un escenario de negación del ser, se funda un territorio de re-existencia.

Maldonado-Torres señala que “el privilegio del conocimiento en la modernidad y la negación de las facultades cognitivas en los sujetos racializados ofrecen la base para la negación ontológica. En el contexto de un paradigma que privilegia el conocimiento, la descalificación epistémica se convierte en un instrumento privilegiado de la negación ontológica o de la sub-alterización.” (2007:p.145)

En este caso entonces, habrían acciones que permitirían resistir y aplacar la invisibilización del ser mapuche como es el caso de la materialización de estas estéticas, por lo se pueden tomar las palabras de Albán, para comprender la situación: “las estéticas de re-existencias son las del descentramiento, de los puntos de fuga que permiten visualizar escenarios de vida distintos, divergentes, disruptivos, en contracorriente a las narrativas de la homogenización cultural, simbólica, económica, socio-política, las que se ubican en las fronteras” (2016: p.292)

Así, la creación visual mapuche puede inscribirse en la reflexión de Gómez,

*(..) el acto creativo, la poiesis, deja de ser una práctica óptica sin horizontes de*

*universalidad, para recuperar su razón de ser como práctica senti-pensante, capaz de auto-posicionarse como constitutivas de una opción estética existencial éticamente fundada y políticamente activa, en el marco del proceso-proyecto de la decolonialidad del ser, el saber y el sentir. (2015: p.321)*

De esta manera, estos aspectos ubican a la creación visual mapuche como un decante del ser en resistencia, por lo que las y los creadores visuales mapuche posicionan una mirada contrahegemónica a las construcciones coloniales de la identidad indígena, las mismas que han configurando los imaginarios sobre el "indio". Por lo tanto, la creación visual mapuche puede ser concebida como una práctica fundada en la estética de la existencia del individuo/colectivo, la cual, a su vez, guarda las reflexiones estéticas de la cultura, la historia y el cuerpo mapuche.

En otras palabras, en cuanto hay una conciencia clara de la colonialidad es posible revisar y observar las formas de sometimiento histórico que repercuten en el ser de manera trascendental, es decir, en la existencia propia y en la del pueblo. Así, las y los creadores visuales mapuche, desarrollan instancias de decolonización desde la confluencia del sentir y del pensar, des-cubriendo a través de las imágenes y representaciones al ser mapuche en el trayecto de su existencia, desde el pasado al presente, a través de la memoria.

### **5.3. Posición de creadores visuales mapuche en contextos expositivos.**

Las y los creadores visuales mapuche señalan dentro de este aspecto varias percepciones respecto a su posición dentro de los contextos expositivos, los cuales conducen a pensar que en estos espacios se podrían dar formas de interculturalización.

En vista de alguna función en estos espacios, García Barrera et. al. señalan que la creación mapuche contemporánea tiene una función política y de expansión de fronteras en el ámbito de lo intercultural (2019). Sin embargo, los comentarios de las y los creadores visuales, recalcan que ellas y ellos no consideran que su obra tenga alguna función en específico en estos contextos.

Si bien se reconoce que las obras pueden servir de diferentes maneras, su fin en particular no es este. De esta forma, hay una tendencia a considerar que no existe una función específica de las obras en estos espacios, ya que el acto de insertarlas en ellos

puede tener varias funciones o ninguna dependiendo de como esto se mire. Así, en el caso de no tener ninguna, el rol del creador visual mapuche como un ser que debería aportar se ve cuestionado, ya que se considera que la práctica visual no tendría carácter de utilidad, en el sentido de que simplemente la obra al ser decante del ser en resistencia es la voz misma del pueblo expresándose. Por otro lado, en el caso de considerarse varias funciones, estarían dadas desde afuera a la experiencia de las y los creadores visuales mapuche de acuerdo a cómo se observe la voz que habita la obra.

Marcela es la única que habla de una función, pero lo hace en forma de contrapregunta. De esta manera entonces, ella sí observa que su práctica visual tiene una funcionalidad pero desde una mirada intracultural, en tanto considera que para ella, como para las personas con las que trabaja, el fin específico de lo que hace es el traspaso generacional de la lengua y el conocimiento.

Cabe mencionar, que ella es la única de los participantes que creció y que vive actualmente en *lof*, por lo tanto, es posible que su visión de una función intracultural se vea necesaria por el arraigo a su clan familiar, ya que como comenta más de una vez, su trabajo antes que todo parte de la colectividad.

Ahora en cuanto a los creadores visuales dentro del espacio expositivo, y a la posibilidad de establecer instancias de aproximación a diálogos simétricos -es decir, una interculturalización crítica-, las y los creadores visuales mapuche dicen que los diálogos suelen ser asimétricos, ya que la mayoría de instituciones que se abren a la exposición son de carácter hegemónico. Así, mencionan que al funcionar bajo la lógica occidentalizada del arte, las instituciones hacen uso de las obras para sus propios fines como institución, como en determinadas ocasiones también de la imagen del artista, ya que en algunos casos las y los creadores visuales han sentido en estos espacios exotización.

Siendo esto así, cabe recordar que Walsh menciona el hecho de que la construcción de interculturalidad que se da desde las figuras de poder hacia las personas subalternizadas, siempre caerá en situaciones en las que se haga uso de los “otros” culturales para fines que apuntan sólo a su dirección, por la misma relación asimétrica de poder (2005), por lo que Restrepo y Rojas señalan que la interculturalidad vista de ese modo, responde a la colonialidad del ser (2015).

Por otro lado, si bien, no todas y todos los creadores visuales toman la opción de

dirigirse intencionadamente hacia un diálogo intercultural, se hace referencia a que al emplazarse dentro de los espacios su presencia no es inactiva. Así, ellos y ellas tienen intencionalidad de estar en esos espacios al no tenerlos, y aún más, intencionalidad de “mapuchizarlos”.

De esta forma las y los creadores visuales mapuche hacen referencia a que el emplazamiento de sus obras en tales espacios es parte del posicionamiento de la voz mapuche dentro de la sociedad, por lo que consideran que es un acto decolonial. Así, ocupar ese tipo de espacios adquiere importancia cuando es considerado un suelo para poder expresar perspectivas del mundo en el que se vive, a través de las referencias propias.

Walsh, recalca que la interculturalidad se construye, por lo que existiendo como un proceso de interculturalización, debe ser accionado por las mismas personas que están bajo la línea que traza el poder (2002). Para esto Restrepo y Rojas dicen que las personas subalternizadas deben identificar estrategias en la medida de lo posible para generar un posicionamiento que les permita recuperar el ser, y desde ahí poder moverse en diversas esferas (2015).

La presencia de las y los creadores en este espacio entonces, es la del ser en resistencia. De esta forma, se podría decir que el acto de emplazar la obra en estos espacios es una extensión de lo que pasa con la creación visual en sí misma, es decir, es una manera de reposicionar la existencia. Así, este emplazamiento sería de vital importancia para el individuo/colectivo, ya que sólo existiendo, su voz podría escucharse.

Por otro lado, Walsh, señala que si bien la atención está en intervenir los campos en donde los seres y sus conocimientos han sido subalternizados, también es necesario construir proyectos políticos epistémicos que permitan la interculturalidad basada en el diálogo simétrico entre las culturas (2002).

Respecto a esto último, si bien las y los creadores visuales mapuche consideran necesaria una incidencia dentro de los espacios que reproducen patrones coloniales para así poder cuestionar formas de colonialidad, también se hace referencia a que han abierto espacios propios, como por ejemplo el Frente de Artistas Mapuche. De igual forma, se señala la necesidad de construir espacios arquitectónicos en donde personas creadoras del pueblo puedan efectuar diálogos simétricos verdaderos.

Por lo tanto, si bien las y los creadores mapuche no declaran tener una función específica en el ámbito de lo intercultural para sus obras, ni tampoco observan una interculturalidad crítica en estos espacios, el hecho tener la intención ocuparlos o de crearlos para poder hablar desde su mismidad, ya muestra un pensamiento crítico de frontera que intenta instalarse para romper la invisibilización histórica de la voz del pueblo.

Así, se puede decir que al instalar las obras en los espacios expositivos instalan su posición epistémica-óptica, lo que genera un espacio simbólico para las perspectivas mapuche dentro de un espacio físico que funciona bajo las epistemologías occidentales del arte, por lo que sin intencionadamente hacerlo, de alguna manera realizan incipientes procesos de interculturalización.

#### **5.4. Perspectivas del patrimonio de origen mapuche en el contexto chileno.**

En cuanto a lo que se refiere a patrimonio de origen mapuche, las y los creadores visuales, se preguntan sobre cuáles han sido las formas en las que personas externas al pueblo han patrimonializado piezas que son pertenecientes a este. Desde ahí, los museos se observan como instituciones que han mal actuado respecto al pueblo, tanto en el pasado como en el presente. Esta percepción se basa en que habitualmente estos espacios conservan piezas de dudosa procedencia, o de plano extraídas sin autorización de los territorios en tiempos pasados, sin mencionar, que en estos lugares no son pensadas como parte de la realidad actual del pueblo mapuche.

Así, la colonialidad, forma parte de la visión que tienen las y los creadores mapuche sobre estas instituciones, ya que en este sentido claramente, no sólo las acciones que dan origen a algunas de las colecciones se ponen en la palestra, sino que también situaciones en las que se reproduce el patrón colonial. En vista de eso, las y los creadores visuales mapuche, observan esto en la medida en que se comenten acciones que revelan falta de conciencia y consideración con el pueblo mapuche.

En este punto, es necesario mencionar que las y los creadores visuales plantean reflexiones vinculadas a lo anterior, principalmente por la conciencia sobre el daño emocional y espiritual que trae al pueblo el hecho de que estas instituciones guarden y exhiban piezas de alta significación espiritual, como *chemamüll* y *rewe*, las cuales fueron forzosamente extraídas y descontextualizadas de los lugares en los que se emplazaban.

Sentimientos como este hacen referencia a “la herida colonial”. Para Mignolo “esta herida es semejante a lo que en el lenguaje psicoanalítico se llama “trauma”. El trauma es una herida que uno lleva y no es consciente, así entonces, “la herida colonial” es un trauma consciente de la colonialidad.” (2012: p.43). Restrepo y Rojas también se refieren a esta herida, diciendo que en esa conciencia se pueden “elaborar propuestas para transformar estas realidades (...)” (2015:p.63)

Por lo tanto varias veces las y los creadores hacen un cuestionamiento a la falta de justicia y dignidad. Así, sus comentarios rondan la posibilidad de la devolución de las piezas al pueblo, la construcción de instancias que propicien algún estado de reparación, o alternativas que puedan dignificar la exhibición de las piezas si estas no pueden ser devueltas.

Desde estas perspectivas, una de las alternativas se ve es la reformulación de la información que se entrega a los públicos, ya que es considerada insuficiente en el sentido de que está desarrollada de forma unilateral y hegemónica. Es decir, se hace caso omiso a las perspectivas históricas, sociales y espirituales construidas desde el pueblo, como si este no existiera.

En vista de esto, las y los creadores visuales expresan su preocupación sobre la escasa o nula incidencia del pensamiento mapuche en museos en general, ya que pareciera que no se llega a comprender la relación entre las piezas exhibidas y el sentido que las personas mapuche les dan como pueblo vivo.

De esta forma, en los espacios museales no aparecen nociones acerca de lo que significan las piezas para el pueblo, por lo que en ellos sólo se muestran las percepciones de quienes las estudian y las conservan. En ese sentido, la visibilización del individuo/colectivo mapuche en un museo como sujeto portador de conocimiento pareciera no existir, relegándolo a no ser más que objeto de estudio. En otras palabras, la colonialidad del ser y del saber determinarían los modos que en estos espacios operarían.

Respecto a esto, Maldonado-Torres señala que:

*(...) uno podría decir que hay dos aspectos de la diferencia colonial (epistémico y ontológico) y que ambos están relacionados con el poder (...) En resumen, la diferencia sub-*

*ontológica o diferencia ontológica colonial se refiere a la colonialidad del ser en una forma similar a como la diferencia epistémica colonial se relaciona con la colonialidad del saber. La diferencia colonial, de forma general, es, entonces, el producto de la colonialidad del poder, del saber y del ser. (Maldonado-Torres, 2007: 147).*

Sin embargo, en vista de esta “no existencia” marcada por la diferencia colonial que reproduce el poder, las y los creadores visuales mapuche también consideran como soluciones como el Museo Mapuche de Cañete, *Ruka Kimün Taiñ Volil*, en donde el pueblo pueda producir y compartir información y conocimiento acerca de sí mismo, ya que de esta manera se aseguraría el margen de respeto necesario, al poder instalarse como un pueblo vivo y presente, fuera de construcciones y situaciones coloniales.

Walsh, comenta que se conciben propuestas de este tipo “como respuesta a los legados coloniales evidencia una comprensión práctica de la interculturalidad que radicalmente se diferencia de los que están asociados al Estado y a sus políticas educativas.” (2002: p.44) Así, aunque no nombren la interculturalidad como una forma de corregir lo que pasa con las piezas de origen mapuche desde el patrimonio y el museo, el pensamiento crítico fronterizo que manifiestan los conducen a respuestas donde la interculturalidad se desarrolla de manera más real.

Bajo este mismo pensamiento entonces, las y los creadores visuales mapuche se hacen la pregunta si realmente el pueblo observa el patrimonio como lo promueven habitualmente los espacios museales. Es decir, ¿sólo se considera patrimonio lo que habita en un tiempo pasado y estático? ¿lo llamado patrimonio desde el pensamiento occidental, puede ser realmente visto de la misma manera dentro del pueblo?.

Ellas y ellos se refieren a lo anterior en vista de que existe una conciencia sobre la constante revitalización de la herencia inmaterial. La observan a través de las nuevas visualidades en técnicas tradicionales o incluso a través de los nuevos significados que se le pueden dar a una misma creación visual tradicional. Así, la revitalización de la herencia inmaterial, es considerada como parte del pensamiento del pueblo en tránsito. Por lo que se toma nuevamente al Museo Mapuche de Cañete como ejemplo, en cuanto este incorporó estas nuevas expresiones, debido a la participación de personas mapuche en él.

Por lo tanto, la percepción de las y los creadores visuales mapuche sobre lo considerado patrimonio de origen mapuche en los contextos museales, devela una gran

preocupación por la falta de pertinencia que se desarrolla en ellos. Así, dentro de sus perspectivas hay una fuerte conciencia sobre cómo tratar de regularizar las relaciones de poder, por lo que estas reflexiones también se podrían ver como respuestas hacia la falta de interculturalidad en estos lugares, lo que asimismo ayuda a visualizar alternativas para una interculturalización de los espacios museales respecto a lo considerado patrimonio de origen mapuche.



## **CAPITULO VI**

### **CONCLUSIONES**



En este estudio se comprendió que los lugares de enunciación e intersubjetividad de creadores visuales mapuche apuntan a des-cubrir historias y experiencias que refieren a situaciones históricas, sociales y culturales del pueblo mapuche, las cuales son observadas principalmente a través de un sentido memorial.

Desde ahí, la voz que enuncia, construye o reconstruye sus circunstancias para poner en escena su existencia. Así, en su ubicación subjetiva y comunitaria, esta voz se siente, se piensa, y se manifiesta ante la violencia acaecida desde los tiempos coloniales, develando un pensamiento crítico fronterizo que suele interpelar o enfrentar a las diversas formas de colonialidad a la que el pueblo ha sido sometido.

Bajo estas perspectivas se puede decir entonces que es en el lugar del ser, desde donde se asume conscientemente la violencia colonial, ya que es desde ahí en donde se reactivan las heridas históricas, las que conducen a su replanteamiento y por esto al aumento de la capacidad de acción sobre sí mismo respecto al dolor.

La memoria en este punto, se aprecia como una evidencia, un invaluable testimonio de la resistencia del pueblo. Así, en el ejercicio de rememoración, hay reacciones que inersicamente llevan a la visualización o proyección de espacios para el emplazamiento de las perspectivas del pueblo, como forma de rasgar la invisibilización histórica dentro de las relaciones de dominación.

En este sentido, la creación visual mapuche constituye uno de estos espacios. Visto de este modo, esta práctica se presenta como una manifestación cultural compleja en cuanto atraviesa diferentes tiempos-espacios, y por consiguiente también cuerpos. En otras palabras, las y los creadores visuales poseen la conciencia del pasado en el presente, pero no como una referencia, sino como un deslizamiento espacio-temporal en donde sus individualidades encarnan la historia del pueblo desde el ámbito de lo sensible.

De esta manera se desarrolla una práctica visual que responde a una profunda vinculación transhistórica, que viene a revitalizar las memorias del pueblo, demarcando un camino para la trascendencia de este. Bajo esto, se puede decir entonces que la creación visual mapuche está constituida por representaciones visuales que son analógicas al mundo transhistórico en el se vive, por lo que la postura enunciativa sobre lo social, cultural y político, también lo es.

Es así como esta forma de comprender el mundo se revela en la práctica, por lo que la creación visual mapuche, más que una simple creación de imágenes y representaciones, es una forma memorial de ver, sentir, representar y hablar, lo que no tiene mayor relación con los parámetros occidentales del arte.

Bajo esto último, la creación visual mapuche se considera una práctica decolonizadora, ya que en ella se interpelan universalidades desde una posición epistémica-óptica mapuche, en pos del reposicionamiento de la existencia en un mundo donde se ha sido arrastrado a los márgenes del no-ser. Esto se puede ver a través de los tres ejes estéticos presentados, los cuales, cabe recordar, refieren a la pervivencia de la cultura en términos de conocimiento y espiritualidad, a la historia como relato propio del devenir del pueblo, y el cuerpo como una zona en donde se han inscrito imaginarios y heridas coloniales a través del tiempo. Asimismo, esto se puede ver en los lugares *aesthéticos* desde donde estas se constituyen como centros de la práctica simbólica-visual, los cuales tienen a la memoria y a la memoria en fricción como directriz.

Por lo tanto, en este caso, la idea de la creación visual como un lugar para la re-existencia es clave, ya que no existe un exterior que determine o dirija la posición del ser mapuche en las relaciones de dominación colonial, ni mucho menos su construcción y definición del mundo. Por lo que desde ahí la subjetividad e intersubjetividad del individuo/colectivo logra crear un espacio de reconstitución del ser, que en el mejor de los casos pueden inducir al exterior cultural a la reflexión.

El emplazamiento de la obra de las y los creadores visuales mapuche en los espacios expositivos, funciona entonces como una prolongación de la intención de re-existir, así el posicionamiento de la voz mapuche se muestra como la voz de un cuerpo existente. Es decir, la cuestión del espacio en este sentido es vital, ya que al pertenecer a un pueblo que fue despojado en varios sentidos materiales como simbólicos, el hecho de poder habitar diferentes espacios se observa como una oportunidad para poder enarbolar una enunciación que fue y es invisibilizada.

Respecto a lo último, si bien no se consideran ni funciones, ni interculturalizaciones intencionadas como parte de voluntad de posicionar la voz dentro de estos espacios, el pensamiento crítico de frontera de las y los creadores mapuche los conducen inevitablemente a buscar formas en las que puedan posicionar códigos propios.

Se puede decir entonces, que dentro de los espacios, el ser mapuche está en resistencia, ya que en estos se presenta una doble direccionalidad. En otras palabras, la visibilización de la voz propia que las y los creadores plantean, posee dirección distinta a la de la institución, la cual produce conocimiento sobre las obras y sus autores a partir de sus propias epistemologías. Así, se podría pensar que al igual que hay una apropiación de los lenguajes del arte en el caso de la creación visual en si misma, también hay una apropiación de los espacios, en el sentido de que se está adentro de ellos, pero no en función de ellos.

Cosa distinta pasa en contextos como los museales. Las y los creadores visuales hacen referencia a la falta de presencia de personas mapuche en estos lugares, lo que devela finalmente que la clasificación jerárquica de los seres humanos y la apropiación de sus imaginarios culturales sigue efectuándose sin ninguna reflexión ética al respecto. Así, estos espacios despliegan su accionar unidireccionalmente, visualizándose para las y los creadores visuales mapuche como contextos que hacen uso del pueblo, lugares en los que se han cometido impertinencias.

La ausencia en este sentido esta condicionada desde dos ámbitos: desde el ser mismo, como desde su conocimiento. Por lo que utilizando otras palabras, ellas y ellos hacen una crítica a la colonialidad del poder, del saber y del ser en los espacios museales que no han sabido desestructurar la lógica moderna de su funcionamiento.

Hay que mencionar, que el problema de la ausencia cala hondo, ya que a diferencia de lo que pasa con la creación visual y los espacios expositivos del arte, el pueblo en estos espacios esta hundido dentro del espacio colonial del no-ser. En otras palabras, el pueblo no tiene la posibilidad de hablar desde su posición epistémica-óntica, por lo que la unidireccionalidad en los museos es la que condiciona las exhibiciones, las definiciones, las representaciones, y cualquier otro tipo de construcción ideada sobre el pueblo.

Sin embargo, teniendo como ejemplo a *Ruka Kimún Taiñ Volil*, las y los creadores visuales mapuche observan posibilidades para generar territorios de re-existencia en el ámbito de lo museal. Así la propuesta de un museo comunitario entendido más como un lugar para el desarrollo del conocimiento mapuche, puede ser una respuesta a la necesidad de implementar maneras pertinentes para exhibir la herencia material e inmaterial mapuche.

Respecto al sentido de esta herencia, las y los creadores visuales mapuche, manifiestan la conciencia de un patrimonio que no tiene que ver con la idea esencialista de lo

puro e intransmutable, sino, con un patrimonio vivo, que camina junto a la gente y es parte de ella, revitalizándose a cada paso que da. De esta forma, estas reflexiones dan pie a cuestionar si realmente es posible la idea de un “patrimonio” mapuche como tal.

Por lo tanto, a partir de todas las apreciaciones que las y los creadores mapuche compartieron para la realización de este estudio, se puede concluir que sus lugares de enunciación e intersubjetividad están enraizados en un fuerte pensamiento crítico de frontera, el cual les permite determinar formas de reaccionar ante formas de colonialidad observadas o intuitas, derivando en acciones que permiten principalmente instalar las versiones y visiones propias del pueblo. En otras palabras, tienden a pensar o generar procesos de interculturalización.

Así, ya sea en la creación visual misma o en los espacios expositivos del arte y el patrimonio, este pensamiento crítico nacido de la memoria, se nutre de la apropiación y reinterpretación de elementos culturales occidentales, pero obedeciendo intrínsecamente a un sentimiento mapuche. Es de esta manera que el individuo/colectivo resiste: buscando soluciones y estrategias que permitan superar de alguna manera la colonialidad.

La voluntad de re-existir entonces, cobra gran importancia en cuanto el despojo de espacios legitimados para la producción de conocimientos y representaciones es una realidad. Desde ahí se puede apreciar una lucha por la dignificación del ser y del saber, del sentir-pensar, lo que deja abiertas interrogantes sobre la configuración de los espacios en donde se representa “lo mapuche” y la posibilidad de interculturalidad en ellos.

En ese sentido, la necesidad de la profundización de estos aspectos se considera necesaria e importante, debido a que se podría contribuir a una comprensión más pertinente de la herencia mapuche vinculada a las visualidades contemporáneas y tradicionales, y por ello a un tratamiento más ético desde la teoría y la práctica para con el pueblo.

De la misma manera, esto podría inducir a procesos decolonizantes que ayuden a direccionar la creación de espacios que partan desde la voluntad misma del pueblo. Así, se avanzaría hacia contextos de representación en donde haya al menos acercamientos a una interculturalidad crítica, lo que permitiría labrar caminos para finalmente desestimar la subalternización del ser mapuche, su saber y su sentir.

## BIBLIOGRAFÍA

Albán, Adolfo (2012) "Estéticas de la re-existencia: ¿lo político del arte?" En: Pedro Pablo Gómez y Walter Mignolo (eds.) *Estéticas y Opción decolonial*. Universidad Distrital Francisco José de Calda. UD Editores. Bogotá

García Barrera, Mabel; Carrasco Muñoz, Hugo; Contreras Hauser, Verónica. (2005) "Crítica Situada. El estado actual del arte y la poesía mapuche." Universidad de Frontera. Temuco, Chile.

García Barrera, Mabel (2009) "Comunicación Intercultural y Arte Mapuche Actual". Revista Alpha. n°28. Pp.29- 44

García Barrera, Mabel; Caniuqueo Huircapan, Sergio; Foote Wetherbee, Susan; Park Key, James (2019) "Pueblo Mapuche. La representación de la nación a través de la producción discursiva en el Gulumapu. Revista Anclajes, Vol. 23, n° 2. pp.1-20.

García Mingo, Elisa (2016) "Imágenes y sonidos del Wall Mapu. El proyecto de descolonización del universo visual y sonoro del Pueblo Mapuche" EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales. N°35, pp. 125-151

Gómez, Pedro Pablo (2015) *Estéticas Fronterizas: Diferencia colonial y opción estética decolonial*. UD Editorial. Bogotá.

Maldonado-Torres, Nelson (2007) "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto" En: Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.) *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del hombre. Bogotá.

Marimán, Pablo (2015) "Arte y cultura contemporánea Indígena: el caso Mapuche" En: Acuña, María Elena; Aspillaga, Eugenio; Millacura, Claudio; Montecino, Sonia; Rebolledo, Loreto (eds.). *Arte "otro". Problematicaciones desde lo Indígena* Ediciones UChile Indígena. Santiago, Chile.

Mignolo, Walter (2012) "Lo nuevo y lo decolonial" En: Pedro Pablo Gómez y Walter Mignolo (eds.) *Estéticas y Opción decolonial*. Universidad Distrital Francisco José de Calda. UD Editores. Bogotá

Ñanculef, Juan (2016) *Taiñ Mapuche Kimün. Epistemología mapuche - Sabiduría y Conocimientos*. Uchile Indígena. Santiago de Chile.

Ñanculef, Juan; Montecinos, Sonia; Huisca, Rosendo; Ladino, Manuel; Rapu, Jackeline; Marimán, Pablo...Cobarrubias, Edmundo - Ñanculef (2016) *El conocimiento: Ese cántaro quebrado. Taller de epistemologías indígenas y académicas* En: Quiroga, Javiera y Alvear, Alejandra (eds.) *Nuevas expansiones, nuevas bifurcaciones*.pp.155-159. Santiago de Chile: Uchile Indígena.

Ortiz, Alexander, Arias, María Isabel y Pedrozo, Zaira (2018). "Metodología 'otra' en la investigación social, humana y educativa. El hacer decolonial como proceso decolonizante". *Revista FAIA*, año 7 n° 30. pp. 172-200

Ortiz, Alexander y Arias, María Isabel (2019) "Altersofía y Hacer Decolonial: epistemología

'otra' y formas 'otras' de conocer y amar". Revista Utopía y Praxis Latinoamericana, año 24, n° 85. Pp. 89-116

Quilaleo, Fernando. (19 diciembre 2013) ¿Necesitamos una tercera Bienal de arte indígena en Chile?. Periodico Digital Anin. Recuperado de <http://www.anin.cl/nota/1/1162/¿necesitamos-tercera-bienal-arte-indigenas-chile>

Rivera Cusicanqui, Silvia (2018) Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis. Tinta Limón. Buenos Aires.

Restrepo, Eduardo y Axel Rojas (2010). Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos. Editorial Universidad del Cauca. Colombia.

Rodríguez, Sandra (2011) "Conmemoraciones del cuarto y quinto centenario del "12 de octubre de 1492": debates sobre la identidad americana Revista de Estudios Sociales", n°38, pp. 64-75

Schlenker, Alex (2010) "Cartografía visual del poder, El retrato de la Ibarra semiperiférica y sus relaciones sociales de poder/producción". En: La Tronkal. Desenganche, visualidades y sonoridades otras. Aecid, Ecuador.

Walsh, Catherine (2002) "(De) Construir la interculturalidad. Consideraciones críticas desde la política, la colonialidad y los movimientos indígenas y negros en el Ecuador". En: Norma Fuller (ed.). Interculturalidad y Política: desafíos y posibilidades. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en Perú, PUCP-UP-IEP, Lima.

Walsh, Catherine (2005) "Interculturalidad, conocimientos y decolonialidad" Revista Signo y Pensamiento, vol. 24, n°46. pp. 39-50





## ANEXO n°1

### **“Epü epew tañi Chuchu. Menoko Mapuche, Ngen del Toro.” De “Millazugun”, 2019 Marcela Riquelme Huitraiqueo**

“Mi obra visual, son principalmente *epew*, los relatos ancestrales, principalmente de mi familia, del núcleo comunitario también, no sólo de la familia Huitraiqueo, sino también de los linajes más antiguos, de otros territorios, de otras comunidades (...) El *pewma*, la representación de los sueños, también es una parte muy importante de mi trabajo, de resaltar la importancia del *pewma*, también como una forma de conectarnos como mapuche con nuestra ancestralidad, con nuestro *Wenumapu* también, y el *Miñchemapu*”

“El *pewma* y el encuentro con los *ngen*, que son estos seres que cuidan y protegen territorios, como *menoko*, humedales, un lugar donde hay muchas plantas medicinales, mucho *lawen*. Son protectores que se manifiestan, principalmente en animales, en este caso es un toro con cachos dorados (...) Este relato, habla sobre la enfermedad de mi abuela, pero no desde una enfermedad física, sino una enfermedad espiritual. Cuando ella era joven, excava un *menoko* para hacer un canal y darle agua a sus animales (...) excava este espacio, y después se enferma, se enferma en un sueño. Y como que se queda en este sueño, en la eternidad de este sueño, durante varios días y tiene que venir un *machi* a sanarla, a hacerle *machitun*. Y ahí, ella sueña con este toro que viene a reclamarle el espacio robado. Esta invasión, esta falta de conciencia que ella tiene al excavar este lugar con su azadón... y le quiebra un cacho. Entonces ella ve, a ese ser, a ese espíritu, ese *ngen*, con el cacho quebrado.”

“Yo creo que en este caso, yo habito un entre, ahí hay un espacio, y la representación, o lo que yo trato de perpetuar, trabajando colectivamente, tiene que ver con ese habitar entre el día y la noche, de estos seres que aparecen, que algunos son luminosos, que se podría pensar que traen pasajes afortunados, pero que desde lo espiritual se le respeta mucho, y se les teme mucho también, en el temor del respeto, no es desde el miedo, sino que es un respeto. Y yo creo que desde ahí, está posicionada la imagen que yo trato de develar, en esa fisura que hay entre lo nítido y lo onírico, del naturalismo pero en fricción, y yo creo que en ese juego complementario, se le puede dar un espacio-tiempo a la obra.”

## ANEXO n° 2

**“Mongen Lakkon”, 2019**

**Rodrigo Castro Hueche**

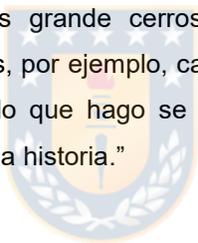
“(…) es un proceso donde instalo distintas áreas del saber mapuche, donde están las presencias animales, vegetales, las presencias espirituales. Cuando uno ingresa a esta instalación, también está la presencia humana. Entonces a mí de eso también me gusta hablar, no sólo de lo que nos pasó a nosotros [desterritorialización], sino también de eso otro, la política de lo espiritual, que para mí también lo espiritual es muy político. Y de ahí, las diferentes dimensiones que componen el cuerpo mapuche, porque yo creo que no sólo somos nosotros los mapuche, sino también toda la presencia que habita la *mapu*. Ya sea los *ngen*, los animales, porque habitan este territorio.”



### ANEXO n°3

**“Temuco, Menoko Mapuche”. De “ Memorias de un mapuche silenciado”, 2016  
Marcela Riquelme Huitraiqueo.**

“Después están los lienzos que tienen que ver con las reconstrucciones históricas, desde una visión mapuche. Por ejemplo, acá se habla de Temuco, contado como un *menoko*, y no como un fuerte (...) desde el relato o las narraciones mapuche, hablamos de un gran *menoko*, que estaba en el centro de esta ciudad. Estaba protegido por el cerro Ñielol, que es el cerro que vemos con el círculo rojo, que habla del acompañamiento al mapuche en su vida terrenal. Y frente a él, por el otro lado, el cerro Konunwenu, que es más conocido como cerro Padre las casas, que vemos con un círculo azul, que acompaña al mapuche en su ascendencia hacia el *Wenumapu*, o sea, a esta tierra azul. Y se instala este frente, de manera estratégica para desarticular a todas las comunidades, que estábamos entorno a este gran *menoko* y entre estos grande cerros. Entonces quedan las comunidades periféricamente, las que habitamos, por ejemplo, camino hacia Chol-Chol, como en el caso de la mía. En realidad, yo todo lo que hago se relaciona con las narraciones, con las reconstrucciones de la memoria o la historia.”



## ANEXO n° 4

### "Mongeley Taiñ Dungún", 2018

Paula Baeza Pailamilla

"Esta obra se llama *Mongeley taiñ dungún*, es un video que tiene cuatro momentos, en los que cada uno aborda un cierto tema, como para hacer un contexto de lo mapuche muy general, que es la lengua como el idioma, pero también como un órgano que esta vivo, también la escritura de nuestra historia, todo el conocimiento y sabiduría del *lawen*, y también como han extraído y se han apropiado de los territorios para obtener ganancias, solo para algunos."



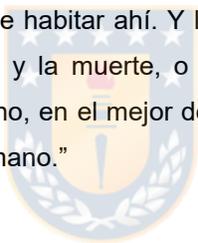
## **ANEXO n° 5**

### **“Reducción”. 2015**

**Rodrigo Castro Hueche**

“(…) toda mi producción de obra es con madera, muebles, porque es un material que conozco desde chico. Mi papá es carpintero retapicero, y mi mamá teje, entonces sé ese trabajo desde antes de entrar a la universidad. (...) Estos muebles, son muchas veces, los que recojo yo en la calle, en estos sitios eriazos donde yo habitúo ir, los recojo, porque finalmente el cuerpo mapuche, llegó a esos sitios eriazos a tomarse los terrenos, que ahí se generaron las poblaciones callampa en los 60s.”

“Esta cama, por ejemplo, se llama Reducción, que justamente habla de lo mismo, de este cuerpo despojado. Reducción. Formalmente reduce la cama y hago un espacio en el que no se puede vivir, no se puede habitar ahí. Y la cama como en su sentido simbólico en donde se desarrolla, toda la vida y la muerte, o sea, nacemos, nos reproducimos y uno también fallece en una cama, bueno, en el mejor de los casos. O sea, al reducir la cama, se reduce un espacio vital del ser humano.”



## ANEXO n°6

### “Mallmapu”, 2017

Francisco Vargas Huaiquimilla

“ (...) es una investigación en específico, que tiene que ver con el cuerpo y la moda, la moda como estos diferentes brazos que abarca este espectro social, político, estético y económico (...) pensado desde una estética, o una idea asociado a lo mercantil (...) todas [las obras] están ligadas, porque todas las pensaba como los productos que salen de ahí [desde las industrias o las fabricas] .

“ (...) a mi me quedó dando vuelta, como no pude adquirir el *chezungun* en San Juan de la Costa, donde yo vivía, siendo que hubo un proceso, no muy largo, de la enseñanza del *chezungun* (...) e igual descubrí la palabra *Wallmapu*, la primera vez que la pensé fue desde el inglés. Y *wall* significa pared, entonces pensé que igual existía como una pared. Años después empecé a intelectualizar esta idea y de ahí salió este proyecto que se llama Mallmapu. Entonces empecé a falsificar estas marcas reconocidas a nivel mundial y a mapuchizarlas de alguna forma, ocupar ese territorio del logo, para generar primero una impresión visual: la persona dice, “¡Oye, te tatuaste *Nike!*”, pero en realidad no es *Nike* (es *Ñuke*) y vuelven a mirar y dicen “qué dice?”, entonces se empieza a generar este diálogo, que me ha resultado bastante fructífero. Y hago también las fotos, como jugando con el lenguaje publicitario (...) Bueno y con esa obra lo que me interesaba problematizar, el tema de no haber podido adquirir la lengua de manera más próxima, como uno podría adquirir el inglés, porque también es un ejercicio, poder irme acercando a la lengua, desde otra perspectiva. Ha sido un proceso muy largo y doloroso lo de los tatuajes, pero también me invita a hacer ese ejercicio interior, de voy a adquirir la lengua algún día (...) se va marcando todos los días en la piel. Y también, quería problematizar el cuerpo del artista, como uno iba a cargar con esta historia y esta ficción.”

## ANEXO n° 7

### “Etnoturismo”, 2017

Paula Baeza Pailamilla.

“ (...) este trabajo lo hicimos con la investigadora del arte María Iris Flores, y con ella nos llamaba mucho la atención, como todas las políticas de turismo de Chile, promueven el turismo internacional, nacional, pero sobretodo internacional, haciéndolo de una forma súper folclórica a los pueblos originarios en distintos territorios. Por ejemplo, en el caso mapuche, y toda la Región de la Araucanía, mencionada como “ven a conocer estos paisajes, de un pueblo guerrero, con su exquisita gastronomía, con su hermosa cultura textil” (...) Entonces acá lo que yo hice fue ponerme adentro de esta galería, vistiendo con cosas, que no eran tradicional mapuche. Por ejemplo ese *küpam*, o esa cinta que me puse, no es un *trariwe* de verdad, finalmente donde todo es simulacro. De hecho esa técnica textil, no es una técnica textil tradicional mapuche, es otra. La idea era hacer parecer que todo era mapuche, pero que si uno investigaba, ahí no iba a haber nada de lo tradicional. Y aquí en esta orillita, hay información (Fig.13). Lo interesante era que afuera, estaba María Iris, entregando *flyers* (Fig.14), con textual esta información de la página del gobierno, de SERNATUR. Entonces, como que la gente creía que era algo del gobierno, además que nosotras descargamos el logo del gobierno y lo pegamos acá, en el vidrio. (...) Entonces pasaban un montón de cosas ahí. Yo estuve cuatro horas ahí, y había gente que estaba muy enojada por esta situación, porque veían que había una persona adentro, como una persona mapuche siendo explotada, encerrada adentro de este camión. Había otra gente que estaba muy contenta, decían “que lindo! Qué lindo el mapuche que está allá adentro!”, otros pasaban y decía “por qué no ponen la verdad?, un *paco* pegándole a un mapuche, eso deberían poner”, y así, muchas reacciones, pero lo más interesante es que todas los comentarios llegaban a María Iris, y a mí nunca nadie se me acercó a hablarme o a decirme algo. Como que para mí, nuevamente se vuelve a repetir, esta forma del subalterno, que no es capaz de defenderse a sí mismo, o que no tiene voz. Entonces las personas que pasan se dirigen al tutor, que en este caso era María Iris, para hacer los reclamos, porque esta persona que estaba adentro, no es capaz de defenderse por sí misma.

## **ANEXO n°8**

### **“Cosecha”, 2018**

**Francisco Vargas Huaiquimilla**

“ (...) está basada en una investigación que fui haciendo y también en la experiencia biográfica, como viví en un lugar donde hay forestales y plantaciones de monocultivo (...) la segunda etapa es la que se llama Cosecha, la cual es una instalación. El suelo esta la primera capa de aserrín. Al lado izquierdo hay varias figuras escultóricas que hice, y además este territorio está dividido por un cerco (Fig.16), que todos los días se iba sacando un poco el alambre de púas, y al otro lado estaba yo generando una acción performativa (...) En la mañana eran movimientos más lentos, hablando sobre crecimiento de los árboles endémicos, y en la tarde eran movimientos más rápidos hablando sobre crecimiento los arboles de monocultivo (...) Era como presentar un espacio industrial (...) porque al final el monocultivo lo veís muy lejos (...) los veís en los diarios, diarios en los que además hay cuerpos mapuche, diciendo que son terroristas. Existía también todo ese diálogo con respecto al papel. Porque los árboles, la parte que levitaba, estaban hechas de diario (...) ahí hay muchas noticias seleccionadas. Entonces era, cómo de alguna forma el sistema industrial convierte otra vez a este mismo cuerpo que estaba habitándolo en una noticia.”

## ANEXO n°9

**Xampurria, 2016**

**Rodrigo Castro Hueche**

“Le escribí palabras en *mapuzungun* (Fig.18) (...) me gustaba reflexionar en cómo estamos marcados, en nuestra propia piel, en nuestra morenidad, en nuestros rasgos, en nuestro ser (...) entonces marcar estos cuerpos, como se marcan los animales en el campo, me parece súper potente también. Y bueno, también hay que recordar que a muchos mapuche en tiempos de la colonia y el exterminio, se les marcaba a fuego vivo la piel (...) en la marca se daba la noción de propiedad, entonces al marcarlo yo, lo estoy mapuchizando, lo estoy transformando en propiedad mapuche con respecto a ese contexto de violencia (...)”

