



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO

EL PROYECTO DESCOLONIZADOR EN EL ARTE INDIGENA CONTEMPÓRANEO
EN CHILE Y BOLIVIA (2006-2018)

Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos

Autor: Cristian Vargas Paillahueque

Profesora guía: Dra. Claudia Zapata Silva

Agradecimientos

Este arduo trabajo fue realizado en un contexto muy difícil y no habría sido posible de culminar sin el apoyo de todas las personas que me acompañaron en este proceso. Esta investigación se situó en el contexto de una revuelta social y finaliza en una pandemia donde la incertidumbre de ambos contextos sigue aún latente. Por ello, dedico y agradezco este trabajo con plena estima y cariño por todas las personas quienes me dieron muestras de apoyo y de ánimo.

Agradezco igualmente a mi profesora guía, Dra. Claudia Zapata Silva, que ha sido un referente de pensamiento crítico y me ha proporcionado formidables aprendizajes, no solo a nivel académico, sino también a nivel de empatía y comprensión, la cual tuvo con mi lento proceso de escritura. Igualmente le agradezco permitir que esta investigación sea parte de su Proyecto Fondecyt N° 1190723.

También mis enormes agradecimientos van para Sebastián Calfuqueo Aliste y Paula Baeza Paillamilla, mis wenuy, por las diversas instancias en la que hemos podido compartir y por darme todas las facilidades para poder analizar sus obras. Esta escritura es solo un intento o esbozo por dar cuenta del enorme potencial político de sus trabajos y las contribuciones que hacen para la reflexión de nuestro pueblo.

Agradezco también a la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID), ex Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (Conicyt) por haber sido becario de Magister y poder llevar adelante este programa de estudios. En este contexto, también agradezco a Dr. Rodrigo Zúñiga y Dr. Sergio Rojas no solo por apoyarme en mi formación de pregrado como referentes de pensamiento, sino en orientarme con la postulación al programa y a la beca.

También mi enorme estima y agradecimiento al CECLA por ser un espacio enorme de aprendizaje interdisciplinar. A Marieta, por su perpetua amabilidad. También mis agradecimientos a las trabajadoras y funcionarias de la bibliotecas de Filosofía y Humanidades y de la biblioteca de la Facultad de Artes.

Mis parabienes, estima y gratitud por todos.

Tabla de contenido

Introducción.....	1
Capítulo 1. Arte indígena y su vocación descolonizadora.....	9
1.1 Arte indígena: asedios a una categoría tramposa.....	9
1.1.1 La problemática “temporal” del arte indígena.	9
1.1.2 Arte indígena y su lugar disciplinar	12
1.2 Sobre lo “indígena” y lo “artístico”: conceptos, aproximaciones y tomas de posición	16
1.2.1 Asedios a la categoría de “indígena”: un discusión necesaria en el arte.....	16
1.2.3 Los aportes de Ticio Escobar sobre el arte indígena: arte popular y estéticas contrahegemónicas.	22
1.3 Descolonización y contemporaneidad de “lo indígena” en el arte	27
1.3.1 Los pueblos indígenas de cara al siglo XXI: la lucha por la contemporaneidad .	28
1.3.2 Arte indígena descolonizador.....	32
Capítulo 2. Arte Mapuche Contemporáneo e impulsos descolonizadores en la obra de Sebastián Calfuqueo y Paula Baeza Pailamilla	47
2.1 Materiales para una breve historiografía del arte mapuche descolonizador	48
2.2 La obra de Sebastián Calfuqueo: reflexiones sobre la diáspora, el género y la condición champurria	61
2.2.1 Diáspora	63
2.2.2 Género	67
2.3 La obra de Paula Baeza Pailamilla: discusión de imaginarios museales, el cuerpo como <i>wirin</i> (escritura) de performance política.....	78
2.3.1 Imaginarios multiculturales y museales en crisis	80
2.3.2. Cuerpos en el trazado del <i>wirin</i> (escritura)	83
Capítulo 3. Visualidades aymaras descolonizadoras: notas sobre Freddy Mamani y Elvira Espejo Ayca.....	94
3.1 Estéticas descolonizadoras del Estado Plurinacional.....	94
3.2. Freddy Mamani Silvestre y la visualidad indígena en el espacio público	103
3.2.1 La visualidad andina del cholet.....	105
3.2.2 Discursos, tensiones y horizontes descolonizadores en los “cholets” de Mamani.	111
3.3 Elvira Espejo Ayca y la interdisciplina descolonizadora.....	123

3.3.1 Elvira Espejo, del <i>ayllu</i> al taller.	123
3.3.2 Investigación artística desde los pueblos	129
3.3.3 Descolonizar el museo desde dentro.	133
Conclusiones.....	137
Bibliografía.....	143

Índice de ilustraciones

Figura 1. Exposición *Wenu Pelon* Museo de Artes Visuales (MAVI). Curador: Francisco Huichaqueo. Fotografía Freddy Ibarra.

Figura 2. Instalación y performance Exposición “El Metal sigue hablando”. Curadoría Francisco Huichaqueo.

Figura 3. “Werken”, de Bernardo Oyarzún. Curador: Ticio Escobar. Bienal de Venecia.

Figura 4. Retrato de Sebastián Calfuqueo. Fotografía Diego Argote.

Figura 5. “Asentamiento”, Sebastián Calfuqueo.

Figura 6. “Vivienda predeterminada”, Sebastián Calfuqueo. Fotografía. Diego Argote.

Figura 7. “*Tañi laku Pedro Calfuqueo ka tañi kuku Isolina Huenchucura*”. Sebastián Calfuqueo, Fotografías Diego Argote.

Figura 8. “You Will never be a weye”, Sebastián Calfuqueo.

Figura 9. “*Alka domo*”, Sebastián Calfuqueo. Fotograma.

Figura 10. “*Mürke ko*”, Sebastián Calfuqueo.

Figura 11. Retrato Paula Baeza Paillamilla.

Figura 12. “Etnoturismo”, Paula Baeza Paillamilla. Fotografía Lorna Remmele

Figura 13. “Mi cuerpo es un museo”, Paula Baeza Paillamilla. Fotografía: Lorna Remmele

Figura 14. “*Mongeley taiñ dungun*”. Paula Baeza Paillamilla. Fotograma.

Figura 15. “Originaria”, Paula Baeza Paillamilla.

Figura 16. “*Wüfko*”, Paula Baeza Paillamilla. Fotografía: Felipe Cona.

Figura 17. “*Kurü mapu*”. Paula Baeza Paillamilla. Bienal de Berlin.

Figura 18. Retrato de Freddy Mamani Silvestre. Fotografía de Juan Ignacio Severin.

Figura 19. Freddy Mamani. Edificio “Crucero del sur”. Fotografía Peter Granser.

Figura 20. Freddy Mamani. “Cholet”. Fotografía Alfredo Zeballos

Figura 21. Freddy Mamani. “Cholet”. Fotografía Peter Granser.

Figura 22. Freddy Mamani. Edificio “Estrella de oro”. Fotografía Meliisa Lyttle.

Figura 23. Elvira Espejo Ayca (retrato). Fotografía

Figura 24. Elvira Espejo, “Los Caminos de los Santos”, Exposición Principio Potosí, MRS.

Figura 25. Elvira Espejo, Exposición “Pintisa”, Espacio Patiño.

Figura 26. Elvira Espejo en actividad a través del “Museo Portátil” del Museo de Etnología y Folklore (MUSEF).

Resumen

La investigación tiene como objeto analizar la producción de discursos descolonizadores en el arte indígena contemporáneo por parte de artistas mapuche y aymara, en Chile y Bolivia, desde 2006 a 2018. Para ello, se proponen tres capítulos que dan cuenta de esta producción y sus características.

En el primero se analiza el “arte indígena” desde una perspectiva crítica e interdisciplinaria, recogiendo las contribuciones de la historia del arte y del pensamiento latinoamericano e indígena con enfoque descolonizador. Se indica que el vínculo entre estas sociedades y el arte no ha sido comúnmente abordado desde el enfoque de las relaciones coloniales, cuestión que influye en que el “arte indígena” sean comúnmente visto como producción de un pasado o como mera artesanía. Con respecto al arte indígena contemporáneo, es la reflexión sobre sus múltiples formas de comprender su propia contemporaneidad y heterogeneidad las que comulgan y convergen con el pensamiento descolonizador indígena.

En el segundo capítulo, se propone un análisis de obra de los artistas mapuche contemporáneos Sebastián Calfuqueo y Paula Baeza Pailamilla, respectivamente, y en el tercer capítulo, sobre Freddy Mamani Silvestre y Elvira Espejo Ayca, referentes culturales aymara. A través de la producción cultural de este grupo es posible apreciar la elaboración de estrategias visuales y de discursos que confluyen con el pensamiento descolonizador indígena y que discuten el colonialismo como régimen de dominación en temas como la migración, el género, la heterogeneidad, la tradición, los cuerpos o el canon representativo del museo. En paralelo a esta reflexión, logran producir también una crítica política interna sobre cómo este modelo también incide al interior de sus propias sociedades.

Finalmente, esta investigación señala que el arte indígena contemporáneo es también un campo prolífico de reflexión descolonizadora en América Latina.

Introducción

Durante las últimas décadas, la producción artística indígena ha adquirido mayor relevancia en América Latina, en especial, en circuitos institucionales y también en espacios académicos. En el plano del arte y, en específico, en las artes visuales, han sido experiencias concretas las que han marcado esta inclusión de lo indígena en instancias nacionales e internacionales, como exposiciones, curatorías, simposios, conferencias, charlas magistrales, etc. Ejemplos son varios, pero cabe señalar al menos algunos: la Primera Bienal Continental de Artes Indígenas Contemporáneas en México (2012), la exposición *Tekoporá* de Arte Indígena en el Museo de Bellas Artes de Argentina, curada por Ticio Escobar (2015). También la inclusión de temáticas relacionadas con las culturas indígenas y africanas en la 11va Bienal del Mercosur en Brasil (2018) y, por último, la dirección de Elvira Espejo Ayca en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), en La Paz, Bolivia (2013 a 2019), entre otros hechos.

Estos antecedentes nos permiten dar cuenta que desde hace algunas décadas existe una intención por visibilizar un sector de la sociedad que históricamente ha sido desplazado del campo cultural. Como han manifestado diversos autores (Bengoa 2000, 1999; Zapata 2013; Canales 2013), los Estados nacionales han tenido una relación conflictiva con los pueblos indígenas en América Latina, cuestión que ha mermado su inclusión en la sociedad y ha provocado que a estos grupos se les trate aún como ciudadanos de segunda clase.

En este sentido, los ejemplos anteriores, que los pueblos indígenas son también protagonistas, nos permiten reexaminar la trayectoria de cómo estos grupos ingresan a estos espacios fundamentales del campo cultural latinoamericano y, además, nos permiten indagar en los discursos y motivaciones que caracterizan sus producciones artísticas. Para dar cuenta de esta progresiva participación podemos delimitar ciertas interrogantes de entrada: ¿cómo lo indígena ingresa al espacio del arte? ¿qué consideraciones actuales definen el “Arte Indígena”? o más específicamente ¿cuáles son las perspectivas desde las que se comprende o problematiza el “Arte Indígena Contemporáneo”? En términos generales, esta tesis busca dilucidar este panorama, específicamente en Chile y Bolivia, a través de artistas y referentes culturales mapuche y aymara.

En América Latina y en el campo de las artes visuales, a lo menos en las últimas tres décadas, la producción artística indígena ha permitido visibilizar un discurso que da cuenta de la relación que han tenido estos colectivos con la sociedad dominante y con el Estado, junto con exponer las problemáticas concernientes a sus propios pueblos, instalando así una reflexión que va de la mano de las trayectorias políticas de estos sectores en la escena pública. Esta producción específica que visibiliza parte de estas problemáticas podemos caracterizarla como un conjunto de obras que son parte de un discurso descolonizador.

Esta cuestión resulta fundamental para examinar la relevancia que tiene la cultura de los pueblos indígenas en fenómenos tales como la reetnificación de estos pueblos, así como la influencia de estos en la identidad cultural latinoamericana, o también, cómo convergen ambos aspectos en un contexto que se asume como multicultural, con todos los conflictos y divergencias que esa noción cobra hoy en día, tal como lo ha expuesto Claudia Zapata (2019). Estos últimos procesos han suscitado una prolífica discusión entre variados autores, tanto indígenas como no indígenas, que intentan dar cuenta sobre cómo se ha desenvuelto la cultura de los pueblos originarios en el contexto actual (Canales, 2013; Escobar, 1993, Alvarado *et al*, 2016; Foerster, Vergara y Gundermann, 2013). A partir de estas reflexiones, y junto con asumir una circulación global que tiene la cultura indígena en la actualidad, lo interesante de analizar en adelante consiste en constatar la introducción de estos actores en espacios que han sido históricamente cooptados por sectores privilegiados, como es el caso del arte y, en particular, las artes visuales.

Como señalábamos, debemos interpretar esta mayor relevancia y visibilidad que adquiere el arte indígena en la actualidad como una trayectoria, es decir, como un fenómeno que hoy es resultado de una constante lucha por el reconocimiento cultural que estas colectividades políticas han hecho durante gran parte del siglo. Respecto de lo anterior, a modo general, cabe preguntarse lo siguiente: ¿contra qué han luchado estas colectividades para adquirir un mayor reconocimiento y valoración en materia política y cultural, en específico, desde el siglo XX a la fecha? Una respuesta preliminar podemos circunscribirla en la problemática surgida de la relación entre colonialismo y cultura enfocada en los pueblos indígenas de América Latina, precisamente, porque parte del problema central de las relaciones coloniales consiste en la negación e infravaloración de la cultura de los pueblos colonizados por parte

del colonizador, sobre todo, por cómo se da este proceso con la formación de los Estados nacionales latinoamericanos y las lógicas que el colonialismo instaura en un marco de dependencia y jerarquización (Quijano, 2000; González Casanova, 2017, 2006a, 2006b).

Tal como afirma Zapata (2013), específicamente en Chile, Bolivia y Ecuador, los pueblos indígenas inician su trayectoria en el siglo XX bajo una condición de derrota relacionada con la instauración de los Estados nacionales en territorio indígena y las consecuencias que trajo este despojo territorial que condicionó la economía, la política y la cultura indígena desde finales del siglo XIX.

En este sentido, las reflexiones que han nutrido el debate entre cultura y colonialismo han logrado problematizar cómo es abordada y comprendida la cultura de los pueblos colonizados por parte de la sociedad dominante cuando las relaciones coloniales marcan esta perspectiva y que, a la fecha, siguen calando sus consecuencias en las formas más irrisorias.¹ Un autor ya clásico al analizar las relaciones entre cultura y colonialismo fue Frantz Fanon que, entre sus innumerables aportes, pudo determinar cómo, bajo un eje programático, la historia de los colonizadores perpetúa la invisibilidad histórica de los colonizados:

El colono hace la historia y sabe que la hace. Y como se refiere constantemente a la historia de la metrópoli, indica claramente que está aquí como prolongación de esa metrópoli. La historia que escribe no es, pues, la historia del país al que despoja, sino la historia de su nación en tanto que ésta piratea, viola y hambrea. La inmovilidad a que está condenado el colonizado no puede ser impugnada sino cuando el colonizado decide poner término a la historia de la colonización, a la historia del pillaje, para hacer existir la historia de la nación, la historia de la descolonización (Fanon, 1961, p. 23).

En este sentido, en el contexto de las relaciones coloniales y desde una perspectiva de contra respuesta, el colonizado construye progresivamente la idea de un derecho y legitimidad propia que discute contra la representación hegemónica que pesa sobre su cultura.

¹ En el caso de Chile, cabe mencionar el tratamiento que la prensa ha hecho sobre esta inclusión indígena en espacios culturales que han sido tradicionalmente acaparados por las clases dominantes. Por ejemplo, en una nota publicada en el diario *La Segunda* se documentaba la asistencia de personas *mapuche* al Teatro Municipal de Santiago en vísperas del Wüñol tripanu (año nuevo mapuche). El escrito señalaba lo siguiente: “el público habitual del Teatro Municipal parecía ayer estar de visita en su propio palco. Los dueños del recinto, por dos horas completas, fueron mapuches, cientos de ellos, unos vestidos con pantalón y otros luciendo el uniforme nativo. Hubo mujeres que se colgaron joyas de plata en la frente, otras se abrigaron con chamales de alpaca, y también aparecieron algunas vestidas con minifaldas inventadas en otro continente” (Diario La Segunda). Este escrito generó polémica por hacer alarde de algo que en pleno siglo XXI no debería causar extrañeza, como personas mapuche asistiendo a un teatro. Una contra respuesta a esta nota fue realizada por Paula Huenchumil y Alejandra Alvear publicada en la *Cátedra Indígena*. Recuperado en <https://www.uchileindigena.cl/a-proposito-de-los-mapuche-chic/> (20 de enero de 2021).

Precisamente, lo que intentamos dilucidar en este trabajo es preguntarnos por el cómo se han realizado estos planteamientos en clave de resistencia en el espacio del arte y la visualidad.

El valor que ha adquirido la “cultura indígena” en el escenario actual ha posibilitado un mayor reconocimiento de estos pueblos en su lucha contra el colonialismo, como lo ha hecho el pueblo aymara y el pueblo mapuche. En este sentido, el arte indígena, y en particular, el arte de estos colectivos ha logrado posicionarse en función de su resistencia cultural poniendo el acento en las luchas anticoloniales y lo que ello acarrea.

Dicho lo anterior, el problema que se intenta exponer en esta investigación es en qué medida el arte indígena contemporáneo da cuenta de un discurso descolonizador que visibiliza estas luchas, trayectorias y reflexiones políticas. Esta problemática nos permitirá ubicarnos en la discusión entre cultura y colonialismo desde una dimensión poco abordada en estos análisis y que consiste en problematizar qué lugar ocupa el arte visual en este debate. Como hipótesis, sostenemos que existe una relación entre la producción artística indígena contemporánea y un enfoque descolonizador.

Por ello, con el ánimo de contribuir a esta discusión y posicionar el campo artístico como un espacio legítimo de debate para la discusión anticolonial, esta tesis tiene como objetivo general dar cuenta de cómo se despliega, en obra y discurso, un proyecto descolonizador de estas colectividades indígenas, particularmente, en Chile y Bolivia, a través de artistas visuales y referentes culturales indígenas que proceden del pueblo mapuche y del pueblo aymara y que se inscriben en la escena del arte contemporáneo desde el año 2006 a la fecha.

Cabe indicar que no concebimos esta convergencia como un reflejo o efecto de la causa, sino como parte de la heterogeneidad de posicionamientos de artistas indígenas frente a esos mismos discursos descolonizadores y que dan cuenta de una crítica interna y de la capacidad de agencia que tienen estos respecto de sus propias tradiciones y trayectorias de pensamiento.

Como hemos señalado, la valoración actual que tienen algunos artistas indígenas –y que se enuncian como tales– en espacios reconocidos del arte contemporáneo puede considerarse como una muestra de posicionamiento que han hecho estos colectivos frente a una política colonial de invisibilidad que ha operado de modo determinante en la valoración histórica de estos pueblos.

Actualmente, y para el caso que nos centraremos, existe una variedad bien amplia de destacados artistas mapuche de diversas generaciones, como Sebastián Calfuqueo, Paula Baeza Pailamilla, Eduardo Rapiman, Lorena Lemungier, Francisco Huichaqueo, por ejemplo, y en el caso Aymara, entre los exponentes destacados que trabajan con la visualidad y el arte, nombres como Fredy Mamani, el Colectivo Chixi, Elvira Espejo Ayca o Margarita Condori, constituyen esta producción. Todos estos nombres han sido también caracterizados como parte de una producción artística que refleja una resistencia cultural.

Como indicamos, para efectos de esta tesis la hipótesis afirma que esta escena contemporánea del arte indígena está unida al pensamiento político indígena y que su vocación descolonizadora aparece como una de sus principales características. Esto nos permite pensar un campo cultural interdisciplinario que, desde la agencia política de movimientos indígenas, nos invita a reflexionar cómo se conforma una visualidad propia y de qué modo esta se vincula con las reflexiones sobre la continuidad colonial.

Dicho esto, conviene precisar también que la misma categoría de “arte indígena” a la fecha resulta problemática. En primer lugar, por las complejidades que implica definir qué se entenderá por “indígena” como lo ha expuesto Claudia Zapata (2017) y, segundo, por cómo esta categoría se relaciona con un término que, en su conformación, arrastra una tradición fuertemente europeizante como es la idea de Arte y que, en un contexto de globalización cultural, resulta aún más problemático definirla en virtud del “arte contemporáneo” como lo indican diversas investigaciones (Danto, 1997; Giunta, 2001, 2014). Sumado a estos alcances, existe una falta de bibliografía que entable un diálogo del arte indígena con la dimensión contemporánea de estas colectividades y que, a la vez, vincule estos trabajos con un enfoque descolonizador.

Por ello, con el ánimo de establecer este puente entre los pueblos indígenas y este tipo de producción artística y cómo a través de esta dimensión se posiciona un discurso descolonizador, esta tesis recoge un marco conceptual ligado al “arte actual”, como también al de la “resistencia descolonizadora” y buscar analizar cómo estos términos se entrelazan con conceptos que surgen de la relación entre cultura, representación y colonialismo.

Con relación al marco conceptual que atañe a la escena del arte contemporáneo, durante las últimas décadas los abordajes que precisan cómo “leer” las obras han señalado la complejidad

de este ejercicio por el carácter mismo del estatuto de “obra de arte” que existe en su variedad de formatos, tales como la instalación, el audiovisual, la performance, entre otros aspectos. Para efectos de esta tesis, nos remitiremos a las caracterizaciones y cruces analíticos sobre esta dimensión que han propuesto autores como Andrea Giunta (2001, 2014), Nicolás Bourriaud (1998) y Sergio Rojas (2017, 2012, 2009) y que versan de herramientas para poder establecer una crítica de arte, un relato y una perspectiva amplia de análisis. A esta problemática se suma, además, el propio examen que ha hecho la historia del arte sobre su disciplina y que hoy incorpora alcances críticos que han sido advertidos en la obra de Georges Didi Huberman (2016, 2010, 2006) o Hans Belting (2009) para pensar el diálogo sobre los “medios de la imagen” o sobre su “anacronismo” cuando se analizan obras de arte. Por otro lado, para el caso latinoamericano, autores como Ticio Escobar (2010, 2012, 2011), Nelly Richard (2018), Andrea Giunta (2014, 2001) o Walter Mignolo (2012, 2010) han reflexionado sobre la necesidad de incorporar el relato de los pueblos indígenas en esta historia y reflexionar sobre conceptos como la estética, la imagen y la representación.

Sumado a esto, una de las más propuestas más innovadoras a nivel metodológico, por el carácter interdisciplinar que reviste, ha sido planteada por Silvia Rivera Cusicanqui (2015a, 2010) con la “sociología de la Imagen”, método que creemos pertinente para analizar el corpus de obras de arte seleccionadas ya que esta propuesta parte de una distancia con el modelo iconográfico europeo plasmado en el pensamiento de Erwin Panofsky (2004) o Ernst Gombrich (2003), señalando otra vía para analizar imágenes realizadas en contextos coloniales y por colectividades indígenas en América Latina y, además, porque esta propuesta metodológica nos permite explorar en los intersticios críticos de la realidad desde la agencia indígena y del anacronismo visual como estrategia. Para el análisis incluiremos también materiales como entrevistas, textos de catálogo, portafolios e información oficial sobre los artistas seleccionados advirtiendo los principales alcances que emanan de sus voces con relación al pensamientos descolonizador.

Conforme a estas premisas, en el primer capítulo se recoge la problemática fundamental que atraviesa esta investigación y que tiene que ver con la noción de “arte indígena” y su vocación descolonizadora. Como problema de entrada, históricamente esta producción cultural ha estado marcada por una temporalidad que sitúa al arte indígena en el pasado, profundamente

permeada como muestra de “artesanía”, lo cual tiende a infravalorar su producción artística como expresiones estéticas de sus trayectorias político-históricas. Esto resulta problemático porque, como se expondrá en este capítulo, erróneamente se enuncia que los artistas indígenas contemporáneos que se alejan de esos modelos parecieran estar escindidos del patrimonio de su propia tradición artística.

En este sentido, con el ánimo de contribuir a la discusión y tomando los aportes que han realizado algunos autores (aunque escasos) sobre el arte indígena (Escobar 2018, 2012, 2011, 2008; Caputo, 2017; Penhos y Bovisio, 2010; Rivera Cusicanqui, 2013; Mignolo y Gómez, 2012; Mignolo, 2010, 2015; Suckaer 2017), se espera poder delimitar la noción de arte indígena poniendo énfasis en una continuidad, pero también, dando a conocer la necesaria caracterización que distinguiría la etapa contemporánea de estas artes, es decir, de un “arte indígena contemporáneo” que discute campos como las imágenes, las representaciones, y las estéticas que, además, se nutre de un proyecto descolonizador. Para este último punto, recogemos los aportes y reflexiones que entablan la discusión entre cultura y colonialismo desde América Latina (Zapata 2019, 2017, 2013; Bengoa 1998, 2009; Casanova 2017, 2006; Comunidad de Historia Mapuche 2013, 2015, 2019; Inclán, 2016). Finalmente, al terminar este capítulo, se espera poder contribuir con una definición propia de “arte indígena contemporáneo” que posiciona, a la vez, un discurso descolonizador.

Posteriormente, ya señalados estos alcances y caracterizado el “arte indígena contemporáneo”, analizamos en los dos capítulos siguientes un conjunto de artistas y obras que permitirán explicar de qué modo se enlaza una propuesta estética con un pensamiento descolonizador desde estas colectividades indígenas. Para el capítulo dos, se analizará el arte mapuche contemporáneo, a través de la obra de Sebastián Calfuqueo y Paula Baeza Pailamilla. Además, se propone un pequeño estado de la cuestión del “arte mapuche” durante las últimas décadas con el fin de dilucidar la potencia descolonizadora del trabajo de ambos artistas. Sobre Calfuqueo se propone que este trabaja con los conceptos de diáspora, género y “champuría” y, por otro lado, Baeza Paillamilla lo hace criticando los imaginarios coloniales del museo, estableciendo una crítica sobre la dimensión de los cuerpos mapuche en distintos órdenes exhibitivos y de expresión.

Con relación al capítulo tres, se analiza el arte aymara contemporáneo a través de la obra del Fredy Mamani y sus “cholets” y a través de las contribuciones de Elvira Espejo Ayca desde su interdisciplina artística. Previo al análisis, se elabora un pequeño panorama sobre el itinerario del protagonismo indígena que se plasma en el Estado Plurinacional y la emergencia de una propuesta estética surgida bajo este contexto. Se propone que en este periodo existe una elaboración de una visualidad aymara profundamente asociada al proceso descolonizador de sociedad. En este contexto, los “cholets” permiten complejizar las relaciones entre poder e identidad desde una perspectiva crítica de la heterogeneidad aymara. Con relación a Espejo Ayca, se elabora una lectura que precisa su orientación descolonizadora en el ámbito de su obra, de sus investigaciones y de su gestión como directora del MUSEF.

Dicho estos pormenores, esta tesis busca contribuir con un estado de la cuestión del arte indígena contemporáneo reparando en los ejes constitutivos que lo caracterizan como una escena clave de la discusión actual donde también emergen discursos y reflexiones descolonizadoras.

Capítulo 1. Arte indígena y su vocación descolonizadora

1.1 Arte indígena: asedios a una categoría tramposa

Tal como dejamos planteado en la introducción, la bibliografía con relación al arte indígena aún es escasa y, desde un punto de vista comparativo con otras expresiones artísticas, aún son pocos los estudios que han intentado analizar históricamente estas expresiones desde un margen crítico. Para efectos de esta discusión de apertura, citaremos dos de ellos porque consideramos que contribuyen a sopesar esta falta. El primero es *Arte indígena: categorías, prácticas, objetos*, de Martha Penhos y María Aba Bovisio (*et al* 2010) y la tesis doctoral de María Muñoz García: *El arte indígena americano en los museos españoles. Propuesta de acción didáctica* (2017). En particular, ambos estudios problematizan cómo ha sido reflexionada la noción de arte indígena respecto de la institucionalidad que alberga exposiciones y materialidades de este tipo y nos permiten esbozar dos aspectos preliminares que dan cuenta de la dificultad de su definición: una de carácter temporal y otra asociada al carácter polisémico que adquiere este arte según las distintas disciplinas desde dónde se les mire.

Considerar estos aspectos nos parece relevante porque nos ayudará a establecer una discusión bibliográfica con autores que, a pesar de ser aún pocos, han detenido parte de sus reflexiones en el arte indígena (Penhos y Bovisio, 2010; Escobar, 2008, 2013; Caputo, 2019, Muñoz, 2017; Hellemayer, 2010; Suckaer, 2018), y a partir de este ejercicio, nos permitirá elaborar una definición propia que resulte propicia para los objetivos de esta tesis, la cual consiste en analizar el arte indígena contemporáneo evidenciando su dimensión descolonizadora.

1.1.1 La problemática “temporal” del arte indígena.

Al abordar el arte indígena se nos anticipa una primera problemática marcada por la visión y el valor que se les endosa a estas prácticas culturales como muestra de un pasado irrestricto y que se refleja en un marco discursivo que remite a estos objetos o saberes a partir de la noción de “antigüedad” o de “tradicición”. En esta línea, términos como “ancestral” o “milenario” recubren un lenguaje anquilosado a un pasado, el cual pareciera ser inmutable a

nuestro presente y que, por consecuencia, condiciona que el horizonte de transformación de las prácticas indígenas esté de algún modo vedado por la marca de esa tradición y de alteridad.

Por otro lado, otra de las características vinculadas a la noción de arte indígena con relación a su temporalidad consiste en relevar el acontecimiento que significó el periodo de colonización y que, por añadidura, refuerza aún más la idea de lo indígena y sus expresiones artísticas como sujetas de un pasado marcadas por el prefijo “pre”, por ejemplo, con denominaciones tales como arte indígena “precolombino”, arte indígena “prehispánico” o, también, arte indígena “pre-moderno”, como si estas prácticas provinieran de una pureza étnica que súbitamente habría desaparecido con el proceso de colonización y allí, en lo “pre”, residiera su genuina y única “autenticidad”. Por el contrario, como han señalado diversos estudios canónicos (Gruzinski, 1991; Todorov, 2010; Gisbert, 1980), a pesar de la colonización, muchas prácticas indígenas siguieron su curso, aunque transformadas muchas veces en el nuevo contexto, por ejemplo, el arte plumario, la alfarería, platería, el trabajo en jade o textil y, otras pudieron resistir en formatos canónicos, demarcando la resistencia indígena en la forma de códices, pinturas, libros o retablos.

En esta línea de análisis, Alessandra Caputo (2019) ha señalado algunos de los argumentos que permiten caracterizar al arte precolombino como expresiones que forman parte de la “legitimidad” bajo la cual se entiende la idea de arte:

Partimos de la hipótesis que en la valoración estética de objetos procedentes de culturas no-occidentales la atribución de “arte” suele asociarse generalmente a significados relacionados con lo sagrado y la autenticidad —hecho que se valida a partir de la lejanía que pueda tener esta cultura con el mundo occidental—, mientras que el concepto de artesanía suele aplicarse a contextos y significados desacralizados e hibridados con el mundo occidentalizado (Caputo, 2019, p. 190).

La propuesta que nos ofrece Caputo señala uno de los aspectos recurrentes que asedian la categoría de arte indígena y que deriva, en primera instancia, de su condición de diferencia con lo occidental como una frontera que distinguiría *lo indígena* de aquello que no lo es. Por otro lado, también nos remite —retomando el legado de Walter Benjamin— al significado primigenio del arte por el carácter aurático de estas expresiones, es decir, reconocerlas como objetos imbuidos de un carácter sagrado y que, desde esta concepción inicial, responden al carácter inaugural de la obra de arte como objeto de contemplación y culto. Si bien la

perspectiva de Caputo cae en el esencialismo de entender lo indígena como una categoría de alteridad que no cambia con el tiempo y que, al hacerlo, pierde su “originalidad”, lo cierto es que nos ayuda a comprender bajo qué condiciones el arte indígena caracterizado por el prefijo “pre” –precolombino, prehispánico, premoderno– se incluye más fácilmente en un relato del arte institucional, ya sea en museos antropológicos, históricos o artísticos, cuestión que no goza tan fácilmente la producción artística indígena actual. Luego agrega:

De esta manera, la distinción entre lo prehispánico y la producción de cultura material indígena actual y mestiza se ha ido haciendo cada vez más palpable, incluso entre la literatura histórico-artística latinoamericana. Los estudios de arte precolombino suelen darle una evidente predominancia al arte de culturas monumentales y grandes civilizaciones (maya, azteca, inca), con las que el hombre europeo se vio quizás más identificado; mientras que las culturas seminómadas o demográficamente más pequeñas y con menor cantidad de cultura material (como las culturas que habitaron y habitan en regiones que actualmente conforman Venezuela) despertaban por lo general un interés puramente científico o antropológico (Caputo, 2019, p. 192).

Como señala la autora y a propósito de estos conceptos e ideas vinculados con los “pre” y la “ancestralidad”, podemos visibilizar que la problemática sobre la temporalidad del arte indígena consiste en la óptica del pasado con que se las trata y que será un aliciente que permitirá plantear una postura contradictoria ya que, por un lado, se valora al arte indígena, pero siempre y cuando este se remita al pasado o la “monumentalidad” de distintas culturas, desconociendo de ese modo la diversidad de prácticas que, aún en la actualidad, siguen teniendo los pueblos indígenas.

Otra de las cuestiones que acompañan esta concepción del arte indígena como expresión del pasado se sostiene en algunas publicaciones que difunden este tipo de prácticas, muchas de ellas como enciclopedias, y que abarcan periodos temporales demasiado extensos y áreas geográficas en extremo amplias: Mesoamérica, Andes centrales, Cono sur, por ejemplo, son marcos referenciales que sirven para agrupar siglos de producción sin muchas veces ofrecer periodizaciones más acotadas o definiciones sobre cómo opera y se entiende el “arte indígena” en estos grandes espacios. Como consecuencia de esta perspectiva, actualmente una muestra de “arte indígena” puede incorporar obras y objetos del siglo XV reunidas con otras provenientes del siglo XIX y XX, todas dispuestas simultáneamente, sin la necesidad de poder reflexionar sobre las transformaciones y cambios internos que experimentan estos colectivos.

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

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

Dicho esto, cabe preguntarse ¿de qué modo las instituciones museales y el pensamiento teórico recogen estos planteamientos y recomendaciones? Según este derecho que pone el acento en la transformación del presente y en la proyección del futuro, pareciera que aún faltan intentos o trabajos amplios que permitan visibilizar, por ejemplo, periodizaciones o categorizaciones ligadas al arte indígena y a sus pueblos y que expongan el ejercicio pleno del derecho de preservación y revitalización, pero también de transformación. Actualmente, aún es difícil surcar esa barrera estática de lo indígena y de su arte por estar remitida a un pasado o a un área cultural que los agrupa a todos de la misma manera. En este sentido, y desde una perspectiva crítica, al intentar definir cuál sería la caracterización del “arte indígena” nos vemos en la disyuntiva que tal operación conduzca a englobar *lo indígena* en siglos de producción indiferenciada y, de acuerdo con lo dicho, es justamente esa perspectiva y criterio que queremos interpelar.

1.1.2 Arte indígena y su lugar disciplinar

Como ha señalado Muñoz García (2017), otra de las problemáticas que requieren un posicionamiento de parte de quien decida investigar el “arte indígena” tiene que ver con el carácter polisémico que va a adquirir esta categoría, según las disciplinas desde dónde se les aborde. Campos disciplinares como la antropología, arqueología, etnología, etnografía, etnohistoria y, finalmente, la historia del arte, han contribuido de algún modo a dilucidar las producciones asociadas al “arte indígena” con mayor o menor grado de convergencia entre sí o desde una autonomía que no dialoga con otros enfoques. Concretamente, este problema se refleja según el tipo de arte indígena que se quiera investigar, de acuerdo con su materialidad, su origen geográfico o sus formas de estilización y que necesitará de metodologías diversas y específicas. Este tipo de cuestiones también repercutirán en las

propuestas de guion curatorial que se quieran implementar, tanto por el discurso que se establezca sobre estos objetos, como también por las mediaciones, narrativas y agentes que entablarán diálogos con las audiencias culturales.

A partir de ello y de la síntesis que recogemos de la bibliografía que se ocupa de este problema, podemos señalar una primera caracterización de lo que, en la actualidad, se entiende por arte indígena de acuerdo con sus objetos de estudio y del saber depositario que existe sobre estas producciones. Generalmente el arte indígena se comprende como el conjunto de representaciones culturales de un pueblo o de grupo cultural étnico preexistente, diferenciado e histórico y proveniente de un área geográfica específica y que plasmará su arte a través de prácticas como la alfarería, el textil, la orfebrería, cestería, trabajos en metalurgia, arte plumario, entre otras técnicas y disciplinas. Desde esta perspectiva, existirán prácticas y saberes culturales ligados a una producción específica que tendrán mayor prevalencia según una determinada región geográfica, por ejemplo, el reconocido “arte plumario” del pueblo guaraní en Paraguay o la platería mapuche en Chile.

Como señalamos, según la disciplina que decida abordar estas piezas representativas de un pueblo indígena se elaborará una peculiar caracterización de esta muestra conforme a metodologías y marcos referenciales diversos y específicos. De este modo, en algunas prevalecerá el trabajo de campo y de laboratorio, como la arqueología; en otras, como la etnohistoria, la relación de estas formas de expresión con un énfasis en los testimonios provenientes de fuentes coloniales; la etnografía, por otro lado, se sustentará en la observación-participación con las propias comunidades y, finalmente, aunque en menor grado, la historia del arte a través de método iconográfico e iconológico, que también se sirve de los aportes provenientes de los métodos anteriores pero que, a diferencia de ellos, trata de incluir estas producciones en el relato del arte, en el sentido institucional y tradicional de este último término.

Desde este campo, un conflicto ineludible comienza a gestarse cuando las prácticas indígenas son integradas en un relato ampliado de lo que es el “arte”, entendido este como aquel campo definido por el circuito artístico y la academia y, además, por la teoría y tradición estética que reflexiona sobre él y que presta especial atención a nociones como las de “autonomía del arte”, de “belleza”, de “artista” y de la relación experiencial con lo sensible. La

“tradicionalidad” con que se ha caracterizado al arte indígena ha influido en la problemática que se instala al introducir estas piezas y obras en lo que Arthur Danto denomina los “relatos del arte” (1997), es decir, una determinada narrativa común y transversal al interior del canon que permitía sostenerlo en su coherencia y articulación dentro del circuito institucional.

Para exponerlo de una forma más elocuente: si la premisa general y pedagógica con que se describe al arte del Renacimiento es que está indefectiblemente unido a la influencia y la tradición de Grecia y Roma, decimos acaso ¿arte ancestral o arte milenarista renacentista?, o también, si preliminarmente una de las características del arte indígena es su tradición, entonces ¿qué arte, en cierto modo, no es sino depositario de su tradición?

Estas preguntas nos ayudan a reflexionar el por qué la distinción o problema que trae consigo la categoría de arte indígena cuando se le quiere asignar un lugar y una reflexión histórica respecto del “relato del arte”, particularmente desde disciplinas como la historia del arte, la estética, o más recientemente, los estudios visuales o los estudios culturales latinoamericanos. Con relación a este aspecto, creemos que, desde este último campo, podemos contribuir con este debate al analizar las variables históricas, culturales y políticas que sostienen ese entramado vinculado a los procesos específicos de las naciones indígenas en América Latina.

Al parecer, esta divergencia sobre cómo opera el arte indígena en el contexto actual, no se manifiesta tan ampliamente en otras disciplinas como la antropología, arqueología o etnohistoria, pues existiría un cierto consenso de lo que la categoría de “arte indígena” representa en función de los objetos que aborda, del carácter descriptivo que estos tienen y de su temporalidad en la que se inscriben que, como dijimos, generalmente apuntan al pasado. Es justamente una visión amplia del arte la que entra en conflicto con la tradición con que la estética y la historia del arte ha designado mayormente a su objeto, donde valores como la “obra única” hecha por un “artista” desde su agencia como *autor* se erigen como pilares constitutivos de este canon. Tal andamiaje, sin embargo, es puesto en crisis por el arte indígena cuando no se rige exclusivamente por esos valores.

Esta reflexión sobre la cuestión disciplinaria del arte indígena y los valores y conceptos que esgrimen su inscripción en un campo cultural específico, como lo es el campo del arte, se ha tornado difuso en las últimas décadas. En particular, porque el relato del arte eurocentrista

ha sido cada vez más interpelado, por ejemplo, en las nociones de autor, estilo y obra, pero más importante aún, por la operación de visibilizar las marginaciones sobre las que se ha erigido esta idea de arte, las cuales dejan de lado experiencias estéticas e históricas de pueblos y colectivos subalternos y racializados.

En este sentido, Alejandro Haber (2010) ha hecho un diagnóstico de lo que implica que la categoría de arte indígena repositone cierto horizonte normativo de una práctica, el de la historia del arte, y convoque a generar nuevas estrategias curatoriales para visibilizar estos acervos. Dada la importancia de su reflexión, cito en extenso:

Así, no es que sea lícito hablar de “arte indígena”. Claro que lo es. Aun así, insisto en que no se trata de cambiar o expandir las categorías del lenguaje para que lo diferente sea llamado con los nombres de lo hegemónico. Cuando el objetivo se enuncia en términos de una convivencia en la diversidad suele perderse de vista la manera como la hegemonía se constituye en la diferencia, y se nubla la visión del propio lugar hegemónico. Y si de lo que se trata es “pensar el arte indígena”, ha de tenerse en cuenta que es una categoría que atraviesa al menos dos campos relacionales ya constituidos (cada uno por su cuenta, aunque en el fondo en la misma historia) en la diferencia: lo indígena y lo artístico. Tanto lo indígena como lo artístico se constituyen en la diferencia entre uno y otro, aunque de manera respectivamente inversa: cada uno en sus respectivos campos. Lo indígena ocupa la posición estructural opuesta a lo de lo artístico. El que el intento usual consista en nombrar lo indígena a partir del lugar del arte y no a la inversa, nombrar el arte occidental a partir del lugar de lo indígena, habla a las claras sobre cuáles son las geografías de enunciación hegemónica (Haber, 2010, p. 160).

Esta reflexión nos parece significativa por dos cosas. Primero, porque señala la supuesta incongruencia surgida de la tensión entre lo indígena y artístico como si fuese algo dado y definitivo, cuestión que nos parece a los menos cuestionable. Segundo, y es lo que queremos destacar de este fragmento, es que el autor expone cómo los procesos de construcción de alteridad motivados por la necesidad de definir qué es o sería “lo otro” encierra un propósito político que expone más bien la hegemonía de quién enuncia y cómo a través de este ejercicio afirma su unidad respecto de aquello que lo diferencia. Lo interesante es que podemos prever que “lo indígena” ingresa al relato del arte (institucional, disciplinar) como un reconocimiento a la diversidad cultural pero que, en tanto colectivo, también reafirma la diferencia constitutiva de quien define y, por ende, de su hegemonía, generalmente plasmada en una relación asimétrica. Este fenómeno nos brinda la posibilidad de interrogar, a grandes rasgos, qué se entenderá por “lo indígena” en estos circuitos que estudian su arte y cómo se reconocen una serie de atributos articuladores que exponen una condición colectiva y diferente como pueblo preexistente.

En resumen, las disciplinas también requieren repensar qué entenderán por “indígena” al momento de incorporar tales producciones culturales a su canon. Desde nuestro enfoque, en el arte indígena existe una vocación reivindicativa, histórica, cultural y política, que no solo afirma su valor desde una política de reconocimiento, sino que, aún más, destaca por el agenciamiento que estas prácticas instalan en estos circuitos y que permiten tensar transversalmente la idea de arte.

1.2 Sobre lo “indígena” y lo “artístico”: conceptos, aproximaciones y tomas de posición

Como hemos señalado, definir el arte indígena es aún problemático y los estudios que previamente hemos referido así lo establecen al identificar algunos nudos conflictivos que trae este tipo de producción cultural cuando se piensa paralelamente dos conceptos que, por sí mismos, son también complejos y a veces confusos: el de arte y el de indígena. Por ello, en este subapartado pretendemos dar cuenta cómo estos aportes críticos reflexionan sobre el arte indígena y nos permiten visitar ambos conceptos por separado en un sentido reivindicativo. Esta operación nos ayudará a complementar la definición de arte indígena contemporáneo desde una propuesta autoral que ponga relevancia en la lucha por la diferencia y por la contemporaneidad, ambos aspectos clave que el mundo indígena ha demarcado en el circuito del arte a través de un discurso y una vocación descolonizadora.

1.2.1 Asedios a la categoría de “indígena”: un discusión necesaria en el arte

Con relación al arte indígena, Penhos y Bovisio (*et al* 2010) han logrado agrupar cuáles serían los ejes constitutivos de esta relación problemática entre lo indígena y el campo del arte latinoamericano:

Indagar el pasado para entender el presente ha sido una de las premisas básicas de la historia. Por ello conviene preguntarse quién indaga ese pasado indígena y con qué sentido, quién lo define e interpreta, en suma, quién se apropia de esa historia y qué hace con ella. La pregunta por el “arte indígena” es una pregunta por el pasado indígena, reactualizado a través de sus imágenes, y por el sentido que puede adquirir esa reactualización según los paradigmas de tiempo, historia y cultura que se pongan en juego” (Penhos y Bovisio, 2010, p. 9).

Esta descripción vuelve a indicar lo indígena como pasado, pero, a pesar de ello, nos parece útil porque permite reflexionar que la cuestión relacionada al arte indígena es percibida como un espacio de discusión que tiene como eje articulador la pregunta por las condiciones

específicas de este arte en momentos históricos precisos. Es la noción de “reactualización” que las autoras manifiestan la que nos resulta útil para abrir la discusión sobre el arte indígena no sólo en términos de análisis de obra, sino como un campo crítico y legítimo donde es posible reflexionar ampliamente sobre la importancia histórica y específica que ha tenido la categoría misma de “indígena” en la constitución del campo cultural latinoamericano y, en este caso, en el campo artístico.

Con relación al arte indígena, esta perspectiva de análisis ha sido mayormente desatendida, dado que la convención que existe sobre estos colectivos se realiza desde la óptica del pasado, la cual obnubila su vínculo con el presente y su horizonte emancipador. En ese sentido, la pregunta por cómo se entiende la categoría de “indígena” queda relegada de la discusión que atañe al campo del arte, puesto que la conciben como algo estático y, en sentido, su arte resulta ser comúnmente abordado como “un arte menor” o como “artesanía” o solo visto como “cultural material”.

Es esta lucha por la diferencia, por el lugar de la representación y por la conquista discursiva como un pueblo presente y vivo, la que ha enriquecido el debate sobre la categoría de arte indígena durante las últimas décadas, al menos cuando se posiciona desde una enunciación crítica. Precisamente, Penhos y Bovisio (et al 2010) señalan esto en su introducción preliminar a su estudio:

No se trata, entonces, de privilegiar las producciones indígenas con un título consagratorio sino de concebir el arte y la cultura latinoamericanos ya no como resultado de copias, mezclas o mestizajes sino de diversidades que coexisten e interactúan en contextos de conflicto entre lo hegemónico y lo subalterno. De modo que la reivindicación del carácter de arte de la producción popular, etnográfica o prehispánica deviene una praxis al interior de las disciplinas mismas, en particular de la historia del arte latinoamericana que, o bien la excluye de sus dominios o bien la estudia en función de las apropiaciones que ha hecho el arte contemporáneo (en un sentido similar al que se estudia la máscara africana en función de la obra de Picasso) (p. 14).

Ahora bien, con relación a cómo las disciplinas tensan su canon a través del arte indígena, se esboza la necesidad de advertir los desafíos que supone esta inclusión en el régimen institucional al que acceden. Como señalamos, en primera instancia, lo que se entenderá por arte indígena hará alusión a un conjunto variado de piezas (textiles, de alfarería, de platería o de arte plumario, u otros similares) y que aluden a un pasado y que, en la actualidad, se manifiestan como prácticas que han pervivido. No obstante, al pensarlas como un conjunto

de carácter histórico y que se renueva, el foco de interés académico o institucional no radica en su producción actual sino en aquella que la precede.

Creemos que esta perspectiva está indiscutiblemente ligada no sólo al arte como un sistema de valores y jerarquías que minorizan lo indígena y donde el relato europeo concentra su primacía, sino que es también la misma conceptualización sobre qué es lo indígena la que permite que este discurso del pasado resulte aún hegemónico y que sirva como marco interpretativo para subalternizar a estos colectivos y que se enmarca en las dinámicas de las relaciones coloniales. Esto, porque la construcción de “lo indígena” obedece al resultado de un proceso de otrificación por parte del colonizador y por la sociedad dominante.

Diversos autores han hecho grandes aportes para intentar delimitar y definir, desde una perspectiva crítica y problemática, la categoría de “indígena” que nos convoca (Stavenhagen, 1992; Briones, 1998; Zapata 2013) La discusión, sin embargo, resulta aún más compleja en la actualidad considerando la interpelación que el propio mundo indígena ha hecho por las formas en cómo sus colectivos han sido inscritos en la escena política, social, cultural y académica (Comunidad de Historia Mapuche, 2013, 2015; Ticona, 2011; Antileo, 2020). Dada la envergadura del debate, y para efectos de lo que intentamos señalar, presentamos aquí tres definiciones que nos permiten argumentar la importancia que reviste la definición crítica de “indígena” para entender el debate y la reflexión sobre sus modos de arte y sobre la importancia que se le ha dado al pasado en ese discurso, ello, con el fin de exponer la relación aún constante entre cultura y colonialismo.

Cabe advertir que la necesidad de replantearse no solo el tipo de producción artística, sino que igualmente la categoría que la engloba, es decir “lo indígena”, ha sido un ejercicio que ha estado exento de los debates que atañen al arte indígena y, al intentar analizarlo, nos servirá para encauzar un conjunto de reflexiones descolonizadoras.

Como decíamos, los aportes teóricos respecto de definir la categoría de indígena tienen bastante data en América Latina. Queremos partir señalando una definición que nos resulta útil porque está inscrita en un discurso que emana desde el plano de la defensa de los derechos colectivos que tienen estos pueblos. José R. Martínez Cobo (2004), relator de la Naciones Unidas, presenta esta definición y, dada su importancia porque es a menudo citada, exponemos en extenso:

Son comunidades, pueblos y naciones indígenas los que, teniendo una continuidad histórica con las sociedades anteriores a la invasión y precoloniales que se desarrollaron en sus territorios, se consideran distintos de otros sectores de las sociedades que ahora prevalecen en esos territorios o en partes de ellos. Constituyen ahora sectores no dominantes de la sociedad y tienen la determinación de preservar, desarrollar y transmitir a futuras generaciones sus territorios ancestrales y su identidad étnica como base de su existencia continuada como pueblos, de acuerdo con sus propios patrones culturales, sus instituciones sociales y sistemas legales. Esa continuidad histórica puede consistir en la continuación, durante un período prolongado que llegue hasta el presente, de uno o más de los siguientes factores: a) ocupación de las tierras ancestrales o al menos de parte de ellas; b) ascendencia común con los ocupantes originales de esas tierras; c) cultura en general, o en ciertas manifestaciones específicas (tales como religión, vida bajo un sistema tribal, pertenencia a una comunidad indígena, trajes, medios de vida, estilo de vida, etc.); d) idioma (ya se utilice como lengua única, como lengua materna, como medio habitual de comunicación en el hogar o en la familia o como lengua principal, preferida, habitual, general o normal); e) residencia en ciertas partes del país o en ciertas regiones del mundo; f) otros factores pertinentes (...). Desde el punto de vista individual, se entiende por persona indígena toda persona que pertenece a esas poblaciones indígenas por autoidentificación como indígena (conciencia de grupo) y es reconocida y aceptada por esas poblaciones como uno de sus miembros (aceptación por el grupo). (Cobo, 2004, s/n).

Como decíamos, esta definición nos resulta útil porque plantea a lo menos cinco características transversales que los movimientos indígenas han posicionado en sus respectivos contextos: la diferencia, la subalternidad, la preexistencia, la continuidad y la autoidentificación. Son estos aspectos los que articulan una condición que, para efectos de la discusión artística, son escasamente analizados en la complejidad que requiere, desconociendo la perspectiva descolonizadora que entrelaza tanto la reivindicación política y la reivindicación cultural para definir su sistema de artes y de representación.

Precisamente, al recurrir a los dos últimos aspectos, la continuidad y la autoidentificación, se abren discordias respecto de la valoración que se tiene del arte indígena por ser ambos términos sujetos de sospecha. Continuidad y autoidentificación actúan como nudo problemático frente a un relato que percibe a los pueblos indígenas anquilosados al pasado y sin transformaciones. En el caso de la convención generalizada del arte indígena, dicha “continuidad” se define a menudo bajo términos de esencialismo étnico, es decir, que solo en la medida en que tales prácticas se mantengan inalterables son reconocidas como parte de lo “genuinamente indígena”, razón por la cual, frente a prácticas actuales que dan cuenta de cambios, estas resultan ser dudosas frente a ese tipo de perspectiva estática de la continuidad sin transformaciones. Este panorama, según nuestra perspectiva, visibiliza la oposición

esencializada entre indígena/occidental, como a menudo se presenta al señalar que lo indígena es por antonomasia “no occidental”.

Por otro lado, la autoidentificación es también compleja considerando las secuelas que ha traído el racismo como una herida que históricamente ha evitado que las poblaciones indígenas se enuncien como tales. Más recientemente aún, otra de las problemáticas que emanan de la autoidentificación es también aquella que se abre con los gestos de apropiación cultural por parte del sectores progresistas y privilegiados y que conducen la cuestión indígena a un horizonte homogeneizador de la diferencia y que puede exponerse en el lema cada vez más recurrente de “todos somos indígenas” que entiende esta identidad como mera elección, ignorando las variables de racialización y de colonialismo que han marcada esta diferencia.

Ahora bien, tal como exponíamos, la propuesta que barajamos es que, en el debate sobre el arte indígena, la categoría que engloba estas prácticas no ha sido problematizada ni ha tenido mucha relevancia. Por esa razón, es necesario profundizar en algunas definiciones sobre “lo indígena” que permitirán dotar de herramientas críticas a las disciplinas para repensar estas expresiones. Otro de los aportes en este sentido es el que ha realizado Claudia Zapata (2017) y cuya lectura nos permite entender esta categoría desde una visión heterogénea y que cambia con el tiempo:

(...) como lo han constatado etnohistoriadores e historiadores del período colonial americano, los indios de la Conquista no eran los mismos que los de tiempos prehispánicos (donde en rigor no existían), así como el indio de la Colonia tampoco era el mismo que el de la Conquista, y así sucesivamente (y solo empleando una perspectiva temporal). De esto se concluye que es imposible sostener la existencia de un sujeto indígena único y más todavía suponer la autenticidad de tales o cuales descripciones, pues la heterogeneidad de formaciones indígenas se impone en todos los períodos de la historia americana (2017, p. 95).

Visto desde esta perspectiva, al abordar los colectivos indígenas como colectivos históricos que han agenciado su horizonte de transformación cultural, resulta útil interrogarse, paralelamente, cómo sus formas de arte también se han ido modificando, lo cual no indica necesariamente un quiebre con la tradición que lo precede, sino una innovación a nivel interno que demanda establecer diversos contrapuntos y reflexiones. Al señalar esta urgencia, nos permite interrogarnos cómo el arte indígena hace justicia a la perspectiva legítima de transformación y heterogeneidad que tienen estos pueblos.

Esta inquietud por definir lo indígena desde el punto de sus transformaciones nos señala que no solo la “cultura” será el elemento distintivo que marque la definición de “indígena”, sino también la resistencia política que radica en su enunciación como una sociedad marcada por la cuestión colonial. Repasando la literatura que estudia lo indígena, Claudia Zapata (2017) propone la cuestión del colonialismo como un concepto necesario para entender la definición de indígena, dado que es el marco interpretativo que mejor explica las relaciones de poder/subordinación actual. Revisando distintos materiales analíticos, la autora concluye que la condición de indígena no es sino política y que resulta necesario dotar de ese elemento, el político, los análisis que intentan definir lo indígena. De esta forma, podemos cuestionar que la condición que distingue a las poblaciones indígenas no radica en una característica únicamente temporal o diferenciada, sino que, complementariamente nos exige reflexionar cómo a través de distintos momentos históricos la situación de dominación y la lucha contra este modelo ha caracterizado las transformaciones políticas de estos pueblos.

Resulta necesario advertir que existe una larga tradición de pensamiento de la intelectualidad indígena mapuche y aymara que ha participado en el espacio público y en el académico contribuyendo sustantivamente a estos debates, como la Comunidad de Historia Mapuche, el Centro de Estudios Liwen, el Taller de Historia Oral Andina o el Instituto de Lengua y Cultura Aymara, y a través de intelectuales como Esteban Ticona, Carlos Macusaya, Silvia Rivera, Enrique Antileo, José Ancán, Margarita Calfío, entre otros. De este enorme campo de aproximaciones históricas y teóricas desde los pueblos indígenas, queremos destacar la definición de Fausto Reinaga, uno de los principales referentes del indianismo, porque alude a una colectividad que se enuncia desde su diferencia, pero como indicaba Zapata (2017), lo hace rescatando la dimensión de comunidad política -más que cultural- que interpela a los dominadores como agentes coloniales de opresión. Dice Reinaga:

El indio no es una clase social, es una raza, una Nación, una historia, una cultura. El indio es un pueblo oprimido y esclavizado. El indio no tiene que integrarse ni asimilarse a nadie. El indio tiene que liberarse. Y la liberación del indio será obra del mismo indio. (Reinaga, citado en Copa Pabón, 2010, p. 3256).

Esta definición de Reinaga nos permite comprender cómo desde la perspectiva de la autoidentificación se hace frente a un discurso de dominación que caracteriza la condición de indígena. Así, la lucha por la diferencia no termina con el reconocimiento ni menos con

la integración, pues como sostiene el autor, la comunidad política indígena tiene como horizonte su liberación de su condición de dominados.

Con relación a la problemática que nos atañe, la carencia de perspectiva crítica para conceptualizar la categoría de “indígena” en los estudios de arte, notamos la falta de la perspectiva descolonizadora justamente en esa relación entre *lo artístico y lo indígena* y que es de suma importancia para dar cuenta del horizonte de transformación. Por ello, resulta primordial tomar como eje articulador la dimensión “liberadora” que podría tener la propia definición de indígena en la medida que permite reinterpretar la mirada con que se abordan sus prácticas culturales que, como hemos dicho, ha estado profundamente ligada a su condición de pasado. Desde ese estado de la cuestión, discutir la categoría de indígena se vuelve imperativo porque nos ofrece la posibilidad de reflexionar el por qué cuando artistas indígenas incluyen otras prácticas o soportes “foráneos” se les desacredita como arte poco representativo de estos pueblos. Como ha señalado Penhos y Bovisio (*et al*, 2010), y también Caputo (2019), la cuestión del arte indígena ha sido entendida desde un pasado donde lo “prehispanico” sería su punto inaugural, identificado por el carácter abstracto, religioso y estético, rodeado de un “aura” antigua. Esta característica refleja el siguiente problema:

Ya sea concebido como “primitivo”, como “mestizo”, como “artesanía tradicional o “de proyección folklórica”, el arte indígena latinoamericano termina instalado en la atemporalidad de un idealismo esteticista. Éste excluye la posibilidad de pensarlo como el resultado de creaciones merecedoras de ser estudiadas desde una perspectiva histórica interdisciplinaria que permita reconstruir la dimensión estética en la especificidad de las prácticas encaradas por sus hacedores e interlocutores (Penhos y Bovisio, 2010, p. 50).

La problemática queda así expuesta en la convergencia de un discurso idealista del arte anclado a la condición aurática de las obras y en el cual lo indígena aparece como sinónimo de pasado. Lo que sostenemos es que, al discutir la definición misma de lo indígena podemos incorporar prácticas, discursos, voces y actores contemporáneos que reivindican no solo la diferencia de este arte, sino que, en paralelo, lo hacen destacando la importancia y la potencialidad que tienen estas prácticas como campo de transformación cultural.

1.2.3 Los aportes de Ticio Escobar sobre el arte indígena: arte popular y estéticas contrahegemónicas.

En el debate sobre cómo los pueblos indígenas inciden en el sistema del arte, Ticio Escobar destaca por ser uno de los teóricos que más prolíficamente ha analizado esta problemática y que ha contribuido a descentrar el canon eurocentrista de la historia del arte en América Latina. Sus aportes se caracterizan por ser los que más discuten contra la convención del arte indígena como un “arte menor” anclado al pasado y que se mantiene en el régimen de las artesanías. En *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte* (2014) editado por Nelly Richard, Ticio Escobar señala la importancia de problematizar el arte indígena como una práctica que remece el campo del arte y los discursos que sobre estos colectivos aún pesan:

No se puede transitar los mundos indígenas sin quedar demorado, asombrado por el esplendor de culturas que obstinadamente seguían, siguen, produciendo obras potentes en el centro de sus culturas postergadas. De ahí mi preocupación por el arte indígena, que, por un lado, me llevó a coleccionar casi dos mil piezas durante veinticinco años (el acervo del Museo de Arte Indígena, perteneciente al Centro de Artes Visuales Museo del Barro) y, por otro, a levantar una teoría del arte indígena que, desde entonces, pasó a significar para mí una pieza fundamental en el pensamiento acerca de la contemporaneidad: tanto en el sentido del anacronismo como de la dimensión programática del arte (Escobar, 2014, p. 83-84).

En este sentido, el arte indígena adquiere una dimensión problemática cuando se posiciona desde una defensa de la “contemporaneidad” de su quehacer. Recordemos que los pueblos indígenas han tenido que hacer frente a un discurso colonialista que reduce sus prácticas artísticas a un pasado, cuestión que también recae en la convención de valor que existe sobre la diversidad de sus expresiones culturales. Este fenómeno tiene como resultado un estado de sospecha permanente sobre la “autenticidad” de un arte indígena actual que permita agenciar la noción de “contemporaneidad”. Por ello rescatamos la importancia que ha tenido las propuestas de Escobar en dos aspectos; primero, porque su interpelación parte de la premisa que los pueblos indígenas son pueblos que han heredado saberes artísticos y que a través de ellos siguen produciendo y, por lo tanto, son vigentes y garantes de sus propias transformaciones y, segundo, porque el objetivo de definir y reestructurar el arte indígena conlleva una crítica mayor hacia la definición misma de arte como circuito, institución y campo cultural.

Recordemos que uno de los pilares que engloban la idea del arte radica en la hegemonía europea para definir estilos y cánones. Esta tradición se remonta desde el siglo XVII y XVIII y ha constituido un especie de relato general de la idea de arte. Tal legado ha transmitido la concepción de la obra de arte como una obra única, irrepetible, estrechamente vinculada a la

idea del artista como “genio”. Desde la disciplina estética, estas obras actúan como objeto autónomo y constituyen, a partir de lo señalado por Inmanuel Kant en *La crítica del juicio*, una forma de “satisfacción innecesaria” o “carente de todo interés” (Kant citado en Rovira, 2013), pilares que sustentan la “autonomía” de la obra de arte. Esta caracterización sucinta que ofrecemos engloba a grandes rasgos lo que ha sido por siglos ha sido la convención generalizada de arte y de canon europeo con relación a los periodos estilísticos que este mismo paradigma ha instaurado (renacimiento, manierismo, barroco, etc..) y que sirvió para desterrar aquellas expresiones artísticas y estéticas que no adscribieran a este paradigma. De este modo, el arte africano, oriental, asiático, indígena que no estuviera bajo estos lineamientos o convenciones quedaría exento de ser catalogado en igualdad de condiciones *como arte*.

Ahora bien, es justamente la crítica hacia esos valores la que ha caracterizado los aportes de Ticio Escobar. El autor parte sus análisis desde el momento cuando las vanguardias artísticas del siglo XX cuestionaron el canon de la institución y permitieron abrir la reflexión hacia otras categorías o expresiones culturales que no representaban anteriormente mayor protagonismo. En este sentido, distintos ámbitos de producción cultural han ido adquiriendo mayor relevancia, precisamente, porque el gran “relato del arte eurocentrista” (Danto, 1997) dejó de ser el marco interpretativo de legitimidad de la representación artística universal, pero también porque otros sectores, incluido artistas, han reflexionado y contribuido sobre aquellas dimensiones que esta idea convencional del arte dejó fuera. Es en este panorama que la noción de “Arte Popular” propuesta por Ticio Escobar cobra relevancia en la medida que permite advertir toda la potencialidad transformadora que promueven los colectivos subalternos y sus estéticas que quedaron relegadas del canon eurocéntrico.

En *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular* (2008[1986]), uno de los textos fundacionales de la teoría del arte popular e indígena, Ticio Escobar logra advertir en la introducción cómo hemos de entender este término:

(...) usamos el término “popular” para nombrar la posición asimétrica de ciertos sectores con relación a otros y considerando los factores plurales que intervienen en las situaciones de subordinación. Estas, a su vez, son entendidas a partir de distintas formas de opresión, explotación, marginación o discriminación realizadas en diferentes ámbitos (políticos, económicos, culturales, sociales, religiosos, etc.) en perjuicio de sectores que resultan, así, excluidos de una participación efectiva en cualquiera de tales ámbitos. Se incluyen en la

categoría de lo popular las comunidades indígenas, puesto que estas constituyen el término subalterno de las relaciones de exclusión establecidas en la conquista y desarrollados a lo largo del periodo colonial y los tiempos poscoloniales. (p.22)

Como hemos dicho anteriormente, una de las caracterizaciones habituales que pesa sobre el mundo indígena es la condición transversal de subalternidad que se les ha asignado luego de la colonización². Esto conllevará a que no solo sus destinos políticos, económicos y sociales estén permeados bajo esa óptica, sino también sus expresiones. Por ello, las formas de entender “lo popular” como propone Escobar, nos ayudan a comprender en qué condiciones lo indígena –como parte de uno de los grupos históricamente oprimidos como mujeres, pobres, afrodescendientes– tiene lugar en el arte, en la medida que esa condición de subalternidad sigue operando. Cabe señalar, desde una perspectiva crítica, que el término “popular” también corre los peligros de subsumir las diferencias y, entre ellas, la lucha indígena.

Sin embargo, lo que rescatamos del planteamiento de Escobar respecto del “arte popular” es que constituye un asedio a la definición hegemónica del “arte” y permite discutir con la institucionalidad en la que este término se inserta operativamente, estableciendo una contestación hacia los imaginarios que emanan de la definición taxativa del sistema artístico. Desde esta consideración, el arte popular, incluido lo indígena, asedia las convenciones de obra, materialidad y estética que aún son recurrentes por parte de la crítica y de la historia del arte para jerarquizar expresiones y muestras artísticas de pueblos subalternizados.

Así, los binomios caracterizados por la oposición entre un autor vs colectivo, obra de arte vs objetos cotidianos, belleza vs fealdad, parecieran no tener vigencia cuando la estética que caracteriza a los pueblos indígenas no escinde estos aspectos tajantemente, sino que los incorpora y pareciera integrarlos pluralmente. Este punto de convergencia nos lo plantea el autor:

La cultura indígena intensifica y puntúa determinados momentos de su desarrollo para crear esas configuraciones crispadas que nosotros llamamos arte. Y ese extraño movimiento no solamente involucra un nivel estético, que convoca la percepción formal (los sentidos), sino moviliza un momento poético: una apertura al replanteamiento de los significados sociales

² El término “subalterno” nos remite al célebre texto de Gayatri Spivak “¿Puede hablar el subalterno?”. Considerando la complejidad de este, hemos de abordarlo más en específico en el capítulo 3 (3.2.2). Por ahora, al referirnos a la subalternidad tenemos presente el ensayo de Spivak, como también la definición general que se tiene de esta categoría, es decir, como un sujeto inferiorizado y subordinado. Véase también *Subalternidad, antagonismo, autonomía. Marxismo y subjetivación política* (Modonesi, 2010).

(el sentido). Pero en la cultura indígena ambos niveles se confunden; la práctica artística constituye una colectividad socialmente cohesionante; los objetos y el propio cuerpo se invisten de belleza para ingresar en un nivel ritual que sintetiza la experiencia. (Escobar, 2008, p. 56).

Dicho de otro modo, y a partir de los planteamientos de Escobar, el arte indígena cuestiona el sistema de relaciones entre categorías sobre las que se ha edificado el relato del arte (obra, artista, medio) y, además, da cuenta incipientemente de cómo estas relaciones están marcadas por jerarquías coloniales que mantienen la hegemonía y que determinan la valoración cultural al dictar ciertas pautas que separan la aparente “superioridad” e “inferioridad” que influye en los criterios de “calidad de obra”. Como hemos señalado, la defensa del arte indígena viene de la mano –o al menos deberá serlo– de un posicionamiento político de la categoría que la engloba (“lo indígena”), porque es en el plano de las jerarquías y relaciones coloniales respecto del arte y de la cultura lo que caracteriza el agenciamiento que artistas indígenas tienen sobre sí y sobre su producción en la contemporaneidad desde sus respectivos colectivos. En esta línea analítica, Escobar (2011) ha planteado en otros de sus textos los aportes políticos que implica la defensa de un arte indígena. Citamos en extenso:

El reconocer la existencia de un arte diferente puede refutar una posición discriminatoria que supone que la cultura occidental detenta la prerrogativa de acceder a ciertas privilegiadas experiencias sensibles. Y puede proponer otra visión del indígena actual: abre la posibilidad de considerarlo no solo como un ser marginado y humillado sino como un creador, un productor de formas genuinas, un sujeto sensible e imaginativo capaz de aportar soluciones y figuras nuevas al patrimonio simbólico universal. Por último, el reconocimiento de un arte diferente puede apoyar la reivindicación que hacen los pueblos indígenas de su autodeterminación y su derecho a un territorio propio y una vida digna (Escobar, 2011, p.7).

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

De esta forma, las perspectivas señaladas por Escobar (2014, 2011, 2008) nos ayudan a acercarnos a la producción indígena desde el punto de vista de la continuidad y de la transformación. Además, con relación a la defensa de derechos de autodeterminación, el arte indígena es también un medio que contribuye a dar cuenta de esta lucha, permite exponerla problemáticamente a través de distintas representaciones visuales, estableciendo claros vínculos con el pensamiento descolonizador.

1.3 Descolonización y contemporaneidad de “lo indígena” en el arte

El ingreso al siglo XXI por parte del movimiento indígena en América Latina viene precedido por un siglo completo de luchas, caracterizadas por la búsqueda de sus derechos colectivos y por el reconocimiento como pueblos-nación con derecho a autonomía y autodeterminación. En este subapartado, sostenemos que la revitalización y revaloración cultural indígena no está exenta de la dimensión política de estas luchas, al contrario, constituye el entrelazamiento de ambos aspectos –lo político y lo cultural– lo que ha permitido posicionar a estos colectivos como protagonistas en la actualidad que han contribuido a reflexionar sobre debates claves de este siglo, como el extractivismo, el multiculturalismo neoliberal o las convenciones de Estado-nación.

En este sentido, es relevante examinar estas luchas para comprender cómo estas han incidido y de qué modo en la escena cultural latinoamericana. Sostenemos que el ingreso de estos colectivos al campo del arte contemporáneo viene pavimentado por una lucha por la contemporaneidad, política y cultural, que vienen realizando durante todo un siglo. Este campo artístico ha ingresado en su circuito al mundo indígena mediante la adquisición de obras, la gestión de exposiciones y bienales, como también a través de la difusión por medio de catálogos, conferencias, talleres, etc. Teniendo esto en consideración, en este subcapítulo me propongo caracterizar a modo general algunas claves de la contemporaneidad del movimiento indígena y ver cómo distintas problemáticas abordadas en esta lucha ingresan y toman forma de obra en el terreno del arte, ello con la finalidad de advertir algunos aspectos claves del arte indígena contemporáneo y de la vocación descolonizadora al que indefectiblemente está unido.

1.3.1 Los pueblos indígenas de cara al siglo XXI: la lucha por la contemporaneidad

Como ha señalado Claudia Zapata (2013), el siglo XX fue un periodo de intensas luchas y negociaciones de los pueblos indígenas con los Estados latinoamericanos. Parte importante de estas negociaciones y conflictos emanan de la exigencia de derechos de restitución de territorios y la demanda permanente por acceso, en igualdad de condiciones, a derechos sociales. El pueblo mapuche se inserta en el siglo XX como un pueblo colonizado que pierde su soberanía política, económica y cultural a finales del siglo XIX con la “Pacificación de la Araucanía”. Sin embargo, inaugura el siglo XX con un fuerte movimiento de organización política (Foerster y Montecino, 1988; Pairican, 2014; Naguil, 2016). En el caso aymara, el inicio del siglo XX se experimenta también como un periodo de distintas transformaciones con un abanico bastante amplio de estrategias políticas, marcadas por las luchas de los Caciques Apoderados, por la revolución de 1952, por la influencia del indigenismo y el posterior giro que autores y líderes indígenas hicieron hacia el indianismo (Antileo, 2020; Macusaya, 2019; Oliva, 2014; Zapata y Oliva, 2016).

Al ser históricamente tratados como pueblos inferiores, la problemática del colonialismo asoma como una variante transversal en la historia de estos pueblos en países que no rompieron este modelo de opresión tras los procesos independentistas de los imperios metropolitanos durante la primera mitad del siglo XIX, pues, al contrario, la situación del mundo indígena implicó un recambio en la situación del dominador, ya no bajo las monarquías pero sí de los Estados nacionales y sus nacientes repúblicas. Esta continuidad o recambio de la dominación colonial fue lúcidamente abordada por Pablo González Casanova que denominó a tal fenómeno como “colonialismo interno” (2017, 2006a, 2006b).

Durante todo el transcurso del siglo XX, los pueblos indígenas han debido luchar contra la política asimilacionista e integracionista que asumieron los Estados latinoamericanos y que significó considerarlos como reductos minoritarios susceptibles de ser incorporados forzosamente a la supuesta unidad nacional. Así, durante todo el siglo XX lo indígena se transforma en un “problema” o una “cuestión” a solucionar para los Estados, y en este panorama, las propias sociedades indígenas resistieron históricamente contra esa política de homologación en tanto estas se distinguen a sí mismas como pueblos diferentes y, por ende,

como colectivos soberanos y autónomos de sus destinos políticos. En este sentido, la “cuestión indígena” no pudo ser solucionada con la asimilación y veremos que tampoco con la política de reconocimiento.

Como sostiene Claudia Zapata (2013), un aspecto primordial de los movimientos indígenas es la lucha por la diferencia, entendiendo esta como la legitimidad histórica, política y cultural que los caracteriza como naciones preexistentes y diversas y que, tras ser incorporados forzosamente a la soberanía política de los estados latinoamericanos, lucharán por mantener tales características en un contexto que a menudo los destierra de esa distinción. La autora propone que esta legítima diferencia histórica puede comprenderse desde la “conciencia de singularidad” colectiva –retomando así el legado del pensamiento descolonizador de Aimé Césaire– que se plantearon distintas escrituras indígenas durante todo el siglo XX.

Este debate por la legitimidad de la diferencia colectiva que tienen las sociedades indígenas ha significado hacer frente a un discurso público que los considera como sujetos del pasado y cuya identidad específica es difícil de sostener tras el proceso de mestizaje, razón por la que se les niega su existencia como colectivo singularizado. De esta forma, tanto el pensamiento intelectual indígena como no indígena han contribuido con una amplitud de reflexiones para desmentir tales incongruencias y destacar, primero, que las sociedades indígenas siguen siendo totalmente vigentes y, además, que son responsables de sus destinos políticos, pero, más importante aún, que tienen derechos como colectivos preexistentes a la formación de los Estados nacionales como pueblos diferentes asentados históricamente en los territorios. Cabe señalar que estas trayectorias están fundadas en la imbricación política e intelectual que desde el siglo XX tuvieron distintas organizaciones indígenas de vital importancia para los movimientos actuales, como el movimiento Katarista en Bolivia con relación al pueblo Aymara o, en las últimas décadas, el AD MAPU, el Consejo de Todas las Tierras o la Coordinadora Arauco-Malleco (CAM) para el movimiento mapuche.

Muchas de estas organizaciones y liderazgos sentaron parte importante de las demandas actuales que podemos describir así: alcanzar el reconocimiento en tanto pueblo-nación, sustentar y promover la recuperación y defensa de los territorios y las soberanías locales, acceder en igualdad de condiciones a derechos (educativos, sociales, económicos) sin perder

su identidad cultural, proponer nuevas formas de gobierno encaminadas a procesos de autonomía y autodeterminación, mayor participación de mujeres indígenas en la toma de decisiones y, además, alcanzar distintos niveles de poder político, cuyo hito fundamental para el movimiento indígena latinoamericano fue la llegada de Evo Morales a la presidencia de Bolivia.

En este sentido, como señalan Zapata y Oliva (2019), muchas de estas reflexiones del movimiento indígena actual emanan de hitos políticos como fue la primera (1971) y sobre todo la Segunda Reunión de Barbados (1977) o, de un modo más reciente, el proceso de cara a la conmemoración del V Centenario de la llegada de Colón a América y que implicó álgidos debates para analizar la situación de la población indígena, al ser un momento constitutivo de retroalimentación sobre los horizontes políticos y culturales que proyectaban estos colectivos respecto de la cuestión colonial.

Como sostuvo Bengoa (1998), estos movimientos, debates y reflexiones inauguran el ciclo de la “emergencia indígena” en América Latina, es decir, un periodo de intensas reflexiones y subversiones directas en distintos países como México, Chile, Argentina, Perú, Bolivia y Ecuador en donde se logra visibilizar las demandas indígenas, en correlación de fuerzas con sectores sociales simpatizantes de estas causas, como organizaciones ambientalistas, en un contexto de apertura económica y de conectividad global. Justamente, parte de las demandas que posicionan los movimientos de los pueblos indígenas de cara al V Centenario consistieron en reposicionar su valor e importancia en la sociedad desde la perspectiva del agenciamiento y de la necesidad de superar las condiciones estructurales de opresión y marginalidad que desde la colonización se arrastran. Previo al V Centenario, en la época de los años ochenta, emergen así importantes organizaciones como la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), el AD MAPU, el Consejo de Todas las Tierras, en Chile, o el Ejército Guerrillero Tupak Katari y la Central Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia

Desde estos emplazamientos que realizan estas y muchas otras organizaciones indígenas luego de las dictaduras latinoamericanas, distintos gobiernos de transición abren paso a un proceso de políticas públicas que apuntan al “reconocimiento” de estos colectivos en la esfera política, social y cultural y que, valga la redundancia, se plasmaron en distintos

reconocimientos constitucionales en países como Argentina, Bolivia, Perú y Ecuador. Respecto a estos avances, Chile, a la fecha, aún no cuenta con esa mención para los pueblos indígenas en su carta magna. Cabe señalar que estos procesos, sin embargo, no fueron exentos de crítica por parte de la clase dirigente criolla en la medida que problematizar la identidad nacional desde lo indígena tensaba las convenciones sobre la identidad monocultural de la nación (como un único relato), cuestión que implicaba que los pueblos originarios fueran vistos como “amenazas” a esa presunta unidad interna.

Como lo decíamos anteriormente, la lucha por ser reconocidos como sociedades culturales diferentes y contemporáneas y que defienden sus derechos de autonomía y autodeterminación caracterizó parte fundamental del posicionamiento indígena contra la continuidad colonial en el contexto de la globalización. Es justamente esta interpelación la que permitió incorporar la dimensión étnica y política en la conmemoración del V Centenario como un reclamo apabullante que disputó los discursos de celebración de este hito³. En ese momento se visibiliza la resistencia frente a un modelo de opresión colonial. Se muestran pueblos que luchan, se organizan y proponen alternativas políticas en un contexto global, reafirmando así el carácter vigente y propositivo que tienen tales colectividades y que decantó, por ejemplo, en discursos reivindicativos de contemporaneidad de los pueblos indígenas bajo lemas tales como “Aún estamos vivos” o “Aún seguimos en pie”.

En la época, era recurrente que las lecturas globales sobre las movilizaciones indígenas dejaran de lado la trayectoria anterior de lucha y de pensamiento intelectual, cuestión que provocaba que estas resistencias quedaran subsumidas en el marco general de los “nuevos actores” que surgen tras la Guerra Fría y que, tras superar la discusión geopolítica entre capitalismo y socialismo propia de los dos bloques, estos hacían su “entrada” en el plano político. Si bien entendemos que estas lecturas son comúnmente orientadas desde una generalidad mayor, lo que sostenemos es que, al menos desde la historia política de América Latina, el movimiento indígena no es novedoso y menos aún reciente, al contrario, pues a

³ Recordemos que España organiza la Exposición Universal de Sevilla para conmemorar el hecho, titulado a la instancia como la *Expo 92*. En ella se reunirán distintos países latinoamericanos para demostrar sus atracciones. Para esta ocasión, la comisión chilena decide llevar un Iceberg de seis toneladas extraído de la Antártica, muestra de un gesto “épico” que implicaba posicionar a Chile en el mercado internacional. Así lo atestiguó Eugenio García, director del proyecto: “Si podemos transportar este hielo, podemos transportar productos frescos chilenos, como frutas o salmón, a cualquier parte del mundo con la misma eficacia”. (Délano, 1991).

pesar de que hayan tenido mayor visibilidad mundial con las subversiones de la época del noventa (en Ecuador, México, Chile, Bolivia), el movimiento indígena tiene su articulación como resistencia política organizada durante todo el XX.

En resumen, los pueblos indígenas experimentan durante la última década del siglo XX un periodo de profundas movilizaciones de cara al nuevo siglo y que marcarán la entrada irrenunciable como actores políticos en la toma de decisiones.

1.3.2 Arte indígena descolonizador

En el transcurso de este escrito hemos señalado que los pueblos indígenas luchan contra un modelo de opresión colonial. En este sentido, la reflexión y crítica que se articuló contra las celebraciones del V Centenario permitió recoger diversas trayectorias de pensamiento sobre la cuestión colonial que robustecieron la demanda indígena que venía articulándose ya de décadas previas, pues como señala Zapata (2013): “La afirmación de una continuidad colonial es la tesis más importante y a la vez coincidente entre los movimientos y organizaciones indígenas de la segunda mitad del siglo XX” (p. 305).

Respecto de la definición “colonialismo”, existen amplias contribuciones que dan cuenta de su característica principal como modelo de dominación de colonizadores sobre colonizados. Autores como Frantz Fanon (2012, 1961), Aimé Césaire (2006) o Albert Memmi (1969), elaboraron tempranas contribuciones surgidas en el contexto de los movimientos de liberación nacional y que se situaban desde la vereda de un análisis de un “colonialismo clásico”, es decir, la situación estructural de dominación surgida de la opresión causada por un Estado o Metrópoli que invade y conquista un territorio por la vía militar transformándolo en su colonia. En este sentido, la propuesta temprana de Césaire plasmada en el *Discurso sobre el colonialismo*, publicado originalmente en 1950, es bien elocuente al describir el colonialismo como un acto de “deshumanización” de los colonizadores, invirtiendo de esa forma el paradigma de la civilización/barbarie, porque el colonialismo, según el autor, *es* barbarie. Además, añade una perspectiva que será determinante y que resulta de la comprensión de la colonización y las lógicas de dominación y de sumisión que instaura como un acto permanente de “cosificación” hacia el colonizado y que ocasiona: “sociedades vaciadas de ellas mismas, de culturas pisoteadas, de instituciones minadas, de tierras

confiscadas, de religiones asesinadas, de magnificencias artísticas aniquiladas, de extraordinarias *posibilidades* suprimidas” (Césaire, 2006, p. 20).

Desde una perspectiva latinoamericana, como señalamos, la tesis del “colonialismo interno” de Pablo González Casanova adquirió relevancia al exponer que el régimen de dominación colonial no había cesado con los procesos independentistas, ni con los siguientes procesos de industrialización y de Reforma Agraria, sino que permaneció de forma “interna” en los estados nacionales que mantuvieron la continuidad del patrón colonial de un pueblo que domina a otro. Además, bajo esta propuesta el autor rehuía comprender dicho fenómeno únicamente desde el prisma marxista ortodoxo de una “clase” oprimiendo a otra. Según el autor:

La estructura colonial y el colonialismo interno se distinguen de la estructura de clases, porque no son sólo una relación de dominio y explotación de los trabajadores por los propietarios de los bienes de producción y sus colaboradores, sino una relación de dominio y explotación de una población (con sus distintas clases, propietarios, trabajadores) por otra población que también tiene distintas clases (propietarios y trabajadores). (González Casanova, 2006b, p. 198).

Como sostiene Enrique Antileo, el aporte de González Casanova se “suma a un impulso anticolonial autónomo de los movimientos indígenas” (Antileo, 2020, p. 125). Esto nos parece fundamental, pues permite dar cuenta de una reflexión transversal generalizada de dicho régimen de dominación desde una perspectiva situada y local en un contexto latinoamericano. Antileo sostiene que la perspectiva del “colonialismo interno” daba la certeza que dicha continuidad y su característica de dominación “podía también producirse en países pobres, periféricos, tercermundistas, y no era exclusivamente manifestación de dominio político y explotación económica en territorios anexados por potencias imperialistas y en un momento específico de desarrollo capitalista” (Antileo, 2020, p.130).

Otro aporte que nos parece significativo de una definición actualizada de colonialismo es aquella que se origina a partir del despliegue que este modelo genera como un régimen de violencia estructural generalizada:

El colonialismo, como maquinaria de despojo e instrumento de la ocupación del territorio de un pueblo, implica una forma de accionar que se funda en la violencia. En su particularidad, la violencia colonial conlleva el despliegue físico y concreto de una agresión de carácter sistemática y masiva, antecedida por una ocupación e invasión territorial que además se materializa por la vida de los cuerpos, gente, seres, maquinarias y objetos colonizadores. (Comunidad de Historia Mapuche, 2015, p. 16).

En este sentido, dicha característica retoma dos ejes centrales de la discusión sobre el colonialismo como un modelo de ocupación y de violencia ejercido sobre un territorio concreto y que, conforme al paso del tiempo, se mantiene constante y se despliega en diverso orden de relación en esos espacios, inclusive, entre los propios colonizados:

la violencia no es exclusivamente la expresión de un tipo de maltrato físico, sino que también posee otros dispositivos y prácticas por las cuales se ejerce. En esa presencia más invisible de la violencia, resulta imprescindible hablar del lenguaje, de lo corporal, de lo sensitivo y lo cognitivo” (Comunidad de Historia Mapuche, 2015, p. 17).

Dicho esto, estas propuestas nos permiten dar cuenta de la cuestión colonial como una forma de opresión constante, generalizada y transversal que no ha cesado en América Latina, pues a pesar de que el marco regulatorio jurídico de los países que la integran señalen que todos sus ciudadanos son presuntamente “iguales” ante la ley, eso no implica que las formas de esas violencias y ese despliegue queden exentas de las lógicas de dominación surgidas desde el racismo y que perseveran la opresión colonial de un pueblo por sobre otro.

Ahora bien, todos estos planteamientos tuvieron preponderancia porque lograban superar la mirada reduccionista y homogeneizadora de esta problemática cuando era tratada solo como un problema de “campesinado pobre”, cuestión que fue común en la perspectiva de la mirada de clases. Por otro lado, paralelamente, gana preponderancia el protagonismo de las mujeres indígenas respecto de la brecha de género que hasta ese entonces seguían perpetuando las propias organizaciones indígenas. Esta perspectiva permite concebir el enfoque de la interseccionalidad de las luchas indígenas como una característica fundamental de las reivindicaciones actuales, cuyo espesor teórico y discursivo apunta a develar y a criticar estas múltiples formas de opresión desde la raza, clase y género.

Dicho lo anterior, relacionado a ciertas definiciones y perspectivas sobre el colonialismo y la continuidad colonial, creemos que el arte contemporáneo es un espacio desde donde también es posible plantear estas discusiones y donde el pensamiento político indígena y su vocación descolonizadora también se ha instalado. Esta cuestión nos parece sumamente relevante de señalar como una característica clave del arte indígena contemporáneo.

Complementariamente, la incorporación de distintos movimientos sociales caracterizó las últimas décadas del siglo XX como el periodo en que las luchas reivindicativas por las identidades dotaron de reflexiones distintos campos culturales, como el de la literatura y el

arte. Dicha interpelación emana de las reflexiones sobre la representación de estas colectividades subalternas hasta ese entonces mayormente omitidas de las narrativas artísticas. En el caso del mundo indígena, estas seguían siendo cooptadas por estereotipos coloniales que veían a estas sociedades como presas del pasado y sin capacidad de agencia en el plano cultural. De este modo, una crítica particular se elabora desde América Latina para interrogar al sistema hegemónico de representación artística por dejar de lado problemáticas que no adquirieron visibilidad programática dentro del conjunto de exhibiciones o colecciones mundiales, entre ellas, los análisis desde la perspectiva de género, como también, aquellos que incorporarán transversalmente la cuestión indígena.

Esta situación ha sido documentada muy claramente por Gabriela Piñero (2019) quien analiza la recepción y actualización de las representaciones latinoamericanas en contextos globales metropolitanos y los discursos que tomaron forma sobre las colecciones y muestras de arte moderno y contemporáneo desde América Latina, instancia en la que emergen conceptos clave para la crítica e historia del arte actual como el de “márgenes”, “periferias”, “sur global”, etc. De esta forma, en materia de arte y en un contexto globalizado, los debates centro vs periferia, primer mundo vs tercer mundo, o también, occidental vs no occidental, cobrarán aún más fuerza en el periodo de las tres décadas posteriores y serán un marco interpretativo desde donde poder analizar la participación de lo indígena en estos procesos.

En este sentido, nos interesa poder caracterizar y analizar cómo el arte contemporáneo ha abordado estos debates, justamente porque notamos que durante las últimas tres décadas la cuestión de las identidades ha adquirido mayor visibilidad, y como señalábamos, los movimientos indígenas han sido protagonistas. Por lo demás, aproximarse a una definición única de “arte contemporáneo” demanda una complejidad que conlleva interrogarse por el conjunto de atributos y características que esta escena posee y que la legitiman como tal en el circuito del arte. Distintos análisis han intentado proponer algunas características transversales que permiten distinguir y caracterizar la naturaleza del arte contemporáneo (Giunta, 2014; Bourriaud, 2006; Marchan Fiz, 2012; Guasch, 2009; Richard, 2014). Sin embargo, a pesar de no poder concordar únicamente con una definición acabada que permita asir una diversidad amplia de discursos, obras, circuitos y prácticas, sí al menos nos permiten descentrar algunas claves de lectura. Estas nos resultan útiles porque permiten converger dos

problemáticas que hemos venido abarcado para tensar la idea de “arte indígena contemporáneo” y que consiste en comprenderlas desde la relación determinante de sentido que se entablan entre las “obras”, los “discursos” y los “relatos” (Rojas, 2012, 2017), como también, del eje colonial como vector de análisis (Giunta, 2014; Foster, 2001).

La primera de ella es el carácter de la “obra de arte” contemporánea como un artefacto que no responde necesariamente a los formatos canónicos tradicionales como la escultura, pintura o fotografía. Aunque estos sigan existiendo, durante los últimos cincuenta años el circuito del arte ha acogido obras como la instalación, la performance, intervenciones u obras intermediales. Esta crítica a la noción de “obra de arte” y a sus lenguajes viene antecedida por los cuestionamientos que hicieron las vanguardias artísticas bajo las formas de los “ismos” –cubismo, surrealismo, dadaísmo, por ejemplo– sobre el lenguaje de los estilos y la visualidad de las obras de arte (Burger, 1987). El ejemplo paradigmático de lo que fue esta interpelación es “La fuente” de Marcel Duchamp, una obra fundacional y referente para pensar la contemporaneidad de las artes⁴.

Ello conlleva a que la producción artística en la dimensión de las obras dejara de entenderse desde los modelos canónicos (cuadro, escultura) o que los materiales de los cuales están hechas solo fueran un medio que transmite los contenidos, por el contrario, hoy día ha adquirido mayor prevalencia la dimensión material de la obra misma y la trama de sentido y experiencia que se logre entablar a través de ella (Bourriaud, 2006), en contraposición a la hegemonía de “lo bello” y al museo como custodio de ese patrimonio canónico (Déotte, 1998, 2014).

Ahora bien, respecto de la reactualización de relatos y temáticas al interior del circuito del arte contemporáneo, artistas como Fred Wilson, Bernardo Oyarzún, Liliana Angulo,

⁴ *La fuente*, atribuida a Marcel Duchamp, consiste en un urinario al que se le incorporó la firma R.Mutt y fue presentada como *obra de arte* a la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes de New York en 1917. La radicalidad de ese gesto, la ironía que implicaba poner sobre un plinto blanco un objeto cotidiano dotado de una nueva “función” (ser obra de arte), permitió concebir a *La fuente* como un *ready-made*, la cual reorientaba las coordenadas de autor, obra, canon y materialidad de lo que puede ser o no exhibible en la institucionalidad artística. Esta obra suele situarse como parte del canon que reestructura el relato general del arte. Ahora bien, a partir de unas cartas en las que Duchamp indica que la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven le entrega un “urinario” dispuesto para ser “obra”, se ha cuestionado si realmente Marcel Duchamp fue o no el autor de la famosa *Fuente*.

Sebastián Calfuqueo, Tanja Ostojic o Antonio Pichillá, dan cuenta en sus trabajos de problemáticas que atañen a las crisis mundiales, a la exposición de comunidades históricamente invisibilizadas como las disidencias sexuales, los migrantes, y las poblaciones indígenas y afrodescendientes, visibilizando en sus obras estos aspectos.

Este fenómeno, vinculado a la incorporación de estas temáticas y comunidades al interior del arte contemporáneo, fue analizado lúcidamente por Hal Foster (2001) en su ensayo “El artista como etnógrafo”, al exponer la tendencia de artistas, galerías y museos por buscar sus temáticas de interés en territorios externos, enfocándose en las problemáticas del “otro cultural”. En ese sentido, Foster apuntaba que el arte contemporáneo, al igual que disciplinas como la antropología, es también un espacio fundamental y determinante para pensar las culturas en el sentido problemático de sus continuidades, transformaciones y de la visualidad multicultural que de ellas tenemos en un contexto global.

De un modo similar, desde hace casi un década, Andrea Giunta ha proporcionado algunos ejes constitutivos que caracterizan al arte contemporáneo, señalando la problemática colonial como una posibilidad fructífera para cuestionar paralelamente los regímenes de representación:

[El arte contemporáneo] Es, en un sentido inicial, aquél en el que el arte deja de evolucionar. Es el después de la conquista de esa autonomía absoluta enunciada por el arte concreto. Es cuando el mundo real irrumpe en el mundo de la obra. La violenta penetración de los materiales de la vida misma, heterónomos respecto de la lógica autosuficiente del arte, establece un corte. Los objetos, los cuerpos reales, el sudor, los fluidos, la basura, los sonidos de la cotidianidad, los restos de otros mundos bidimensionales (el diario, las fotografías, las imágenes reproducidas) ingresan en el formato de la obra y la exceden. Mucho de esto sucedió con el cubismo, pero sobre todo con el dadaísmo y el surrealismo. Sin embargo, su profundización y generalización se producen en el tiempo de la posguerra, principalmente desde fines de la época del cincuenta. Tal desestabilidad involucra una crítica a la modernidad y tendrá un lugar visible, disruptivo con el debate poscolonial. (Giunta, 2014, p.10).

Junto a esta caracterización, la autora agrega la necesidad de abordar la producción artística desde una perspectiva interseccional, cuestionando los parámetros que se incorporan –y los que quedan fuera– para determinar criterios de presunta “objetividad” en el relato del arte:

La crítica posfeminista implica un cuestionamiento y una deconstrucción de la lógica colonial que ha ordenado la historia del arte. Un relevo de sus objetos y de sus valores. Una estrategia de revisión crítica de todos los presupuestos que ordenan genealogías y relatos” (Giunta en Szir, 2013, s/n).

En otro de sus textos, Giunta reincorpora la perspectiva de la genealogía para indicar el sistema de omisiones que han sopesado sobre el arte y que ha operado en la clasificación de determinados relatos. En este sentido, la autora plantea la relación entre la cuestión patriarcal, colonial y la sensibilidad operante en ese entramado:

La pregunta podría ser, entonces, ¿qué es lo que los parámetros existentes no nos han permitido valorar?, ¿qué otras sensibilidades, distintas de aquellas que recoge el canon dominante, han sido negadas? Desde estas preguntas puede ejercerse una crítica a los criterios patriarcales y también coloniales que han dominado en el canon estético que regula qué es la calidad artística. No se trata, entonces, de computar olvidos, sino de comprender cuál es la operación de disciplinamiento de las sensibilidades que ha permitido que la historia se organice de cierto modo, invisibilizando discursos difíciles de domesticar (Giunta, 2014, p. 81-82).

Un aporte similar al de Andrea Giunta y que debemos considerar como un elemento constitutivo de la crítica al colonialismo viene advertido por la problematización de la relación con lo sensible, el arte, la estética o el estatuto de las imágenes y que han sido planteadas desde distintas áreas del pensamiento, sobre todo cuando vinculan la crítica a estos conceptos desde la interpelación que hacen los colectivos subalternos. En este sentido, los estudios latinoamericanos, a través de pensadores que formaron parte del proyecto Modernidad/Colonialidad, han intentado entablar una discusión interdisciplinaria con la disciplina estética, promoviendo así la noción de “Estética decolonial”.

Uno de los exponentes que más ha escrito sobre esta propuesta ha sido Walter Mignolo (2015, 2010), en conjunto con Pedro Pablo Gómez (et al 2012), sosteniendo que, a través de un ejercicio de deconstrucción, es posible erigir una “Estética decolonial” cuyo horizonte emancipatorio radica en la operación de restituirle a la “Estética” –como la dimensión que aborda la relación sensible– el principio fundante que la origina, la *aísthesis*, y que la disciplina Estética europea dejó fuera. El planteamiento es el siguiente:

Los significados de la palabra [aesthesis] giran en torno a vocablos como “sensación”, “proceso de percepción”, “sensación visual”, “sensación gustativa” o “sensación auditiva” A partir del siglo XVII, el concepto aesthesis se restringe, y de ahí en adelante pasará a significar “sensación de lo bello”. Nace así la estética como teoría, y el concepto de arte como práctica (...) Esta operación cognitiva constituyó, nada más y nada menos, la colonización de la aesthesis por la estética; puesto que si aesthesis es un fenómeno común a todos los organismos vivientes con sistema nervioso, la estética es una versión o teoría particular de tales sensaciones relacionadas con la belleza. Es decir, que no hay ninguna ley universal que haga necesaria la relación entre aesthesis y belleza. Esta fue una ocurrencia del siglo XVIII europeo. (Mignolo, 2010, p. 13-14).

Bajo esta propuesta, sobre el pilar de la Estética como disciplina, Mignolo sugiere incorporar todos aquellos saberes que el eurocentrismo dejó fuera para así poder reivindicar conocimientos arcaicos de los pueblos originarios, afrodescendientes y poblaciones migrantes, todo ello, para restituir lo que el mismo autor señala como “la gran comarca”. Esta perspectiva planteada por Mignolo nos revela una cierta homologación de las diferencias que resulta poco crítica: “Abya Yala y la Gran Comarca son dos nombres que aluden al mismo lugar, pero desde memorias e historias distintas: la de los indígenas y la de los afrodescendientes, que fueron invisibilizadas por la ‘idea’ de América Latina” (Mignolo, 2015, p.116).

Conviene reiterar que autores como Andrea Giunta, Ticio Escobar, Marta Penhos y María Alba Bovisio, también concuerdan con el diagnóstico que el relato eurocentrista del arte dejó afuera gran parte de los saberes y prácticas artísticas de los pueblos indígenas y que, como decíamos, estos colectivos han luchado históricamente por ser considerados como sujetos con una cultura y política propia. Sin embargo, y a propósito de la “Estética decolonial”, la pregunta que conviene hacerse es si, entonces, ¿interpelar el arte es necesariamente una voluntad que tiene como correlato el retornar a lo arcaico? Más aún ¿la incidencia de la cultura indígena en el arte es un ejercicio con un fin únicamente restitutivo de lo tradicional?

Como señalábamos, el arte indígena comprendido como una categoría problemática nos permite confrontar un relato hegemónico del arte y de la modernidad en la medida que tensa sus definiciones y límites, en específico, respecto de la noción de “obra” y “artista” y también de estética e imagen. Sin embargo, y a propósito de las preguntas anteriores, al recurrir a la obra de artistas indígenas como Bernardo Oyarzún, Antonio Pichillá, Sebastián Calfuqueo, Paula Baeza Pailamilla o Julieth Morales, por ejemplo, cabe preguntarse: ¿el arte indígena seguirá siendo abordado *tradicionalmente* cuando tenemos al frente a artistas que están insertos en las dinámicas del arte contemporáneo y se posicionan como tales, es decir, como indígenas y también como artistas y, es más, producen desde formatos no canónicos ni tampoco estrictamente tradicionales?

Contrario a los preceptos señalados en el proyecto de la Estética decolonial de pensar que el proceso de descolonización transita exclusivamente por una reinstalación de un pasado esencializado, pensamos que los ejes constitutivos que atañen a la vocación anticolonial y

que son posibles de visibilizar en el arte indígena contemporáneo pasa por el *agenciamiento* que el propio mundo indígena hace sobre su condición de contemporaneidad.

En esta afirmación no se trata de responder que el arte indígena contemporáneo resulte únicamente de la sumatoria de artistas indígenas que trabajan actualmente –en ese sentido de contemporaneidad– en determinado circuito artístico como galerías, museos o bienales. Contrario a esa perspectiva reduccionista, creemos que la especificidad del “artista indígena contemporáneo” pasa porque este actor permite reflexionar sobre la identidad cultural en términos visuales contribuyendo con posicionamientos críticos respecto de la tradición de sus propios pueblos y de la creación que les atañe y del diálogo que, como colectivo, tiene con la sociedad. Es una conciencia de contemporaneidad la que motiva a este artista a agenciar sobre el presente y el futuro y, para lograrlo, se remite a un marco teórico de reflexiones indígenas contra el modelo colonial.

Para agregar, como ha señalado Giorgio Agamben en su célebre ensayo sobre “¿Qué es lo contemporáneo?” (2011), tal condición no reside únicamente en la simultaneidad temporal, sino que es una forma peculiar de abordar una relación específica y concreta con el tiempo, de modo anacrónico, y de una interpelación irrecusable que se tiene sobre él:

Esto significa que el contemporáneo no es sólo aquel que, percibiendo la oscuridad del presente, aferra su luz que no llega a destino; es también quien, dividiendo e interpolando el tiempo, está en condiciones de transformarlo y ponerlo en relación con los otros tiempos, de leer en él de manera inédita la historia, de "citarla" según una necesidad que no proviene en modo alguno de su arbitrio sino de una exigencia a la que él no puede dejar de responder (Agamben, 2011, p. 28-29)

Esta capacidad de “citar” el tiempo a partir de un agenciamiento es una cuestión determinante en el arte indígena contemporáneo al retomar parte importante de un pensamiento crítico que le permite tomar una posición respecto de la sociedad dominante y así también de sus comunidades. Este pensamiento, como lo decíamos, se nutre de problemáticas clave de la trayectoria descolonizadora que se ha puesto en la escena pública a través de diversas perspectivas, como la crítica al colonialismo, señalar el lugar y las privaciones del cuerpo en el relato hegemónico o destacar los intentos por reconstruir epistemologías propias a partir de los territorios. Ahora bien, nuestra propuesta no sugiere que el arte indígena contemporáneo sea únicamente el reflejo de estas perspectivas aunadas bajo el pensamiento

descolonizador, sino que, más bien, es una toma de posición a través de obras de arte que se tiene de él.

En este sentido, el activismo y compromiso estrecho con sus comunidades originarias serán un aspecto determinante que apuntarán a recomponer el tejido social y darle una visualidad política. Una perspectiva similar ha sido señalada por Ingrid Suckaer en *Arte indígena contemporáneo: dignidad de la memoria y apertura de cánones* (2017). La autora indica:

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

Sin embargo, a partir de este fragmento, notamos que Suckaer no advierte que parte de la interpelación hacia esas injusticias o la motivación por la reconstrucción comunitaria son pilares de la lucha por la descolonización que una vasta tradición del pensamiento indígena ha logrado posicionar. Por ejemplo, parte de este enfoque proviene del mundo aymara y sostiene que tal recomposición se realizará en el *ayllu* y, en el mapuche, por medio del *lof*. Como hemos señalado, la visibilización de la opresión colonial ha sido un aspecto determinante de la lucha indígena. Del mismo modo, al elaborar estrategias comunes que apunten hacia una recomposición de la “cultura indígena”, tal operación trae consigo un proceso paralelo que desemboca en una “politización de la cultura”, tal como señalan Carlos Macusaya (2019) y Enrique Antileo (2019) respecto de los colectivos mapuche y aymara, respectivamente.

Por ello, por como comprendemos *arte indígena contemporáneo* resulta ineludible la discusión entre colonialismo y cultura, dado que los procesos tendientes a la recomposición de las comunidades y de la sociedad indígena emanan de una vocación anticolonial de proyecto político luego de la toma de conciencia de esa dimensión opresora. Tanto en Chile como en Bolivia, esto ha significado un proceso cada vez amplio de pertenencia y adscripción indígena.

En su libro, Suckaer (2017) también elabora una caracterización general del arte indígena contemporáneo y reincorpora la validez de lo tradicional en los trabajos de artistas que se

definen a sí mismos como tales, entre ellos, Daniel Acosta, Julieth Morales, Bernardo Oyarzún o Máruch Sántiz:

(...) cuando los artistas indígenas crean su arte, éste no sólo simboliza la acción creativa de representar una idea, constituye desde su origen hasta la concreción final de la obra un movimiento unitario en donde la interpretación del cosmos, el mundo humano y el objeto integran una sola unidad. La creación artística, la obra u objeto, son la constancia física de lo trascendental, dicho esto en el sentido más hondo de la cosmogonía indígena (p. 15).

Esta visión que reincorpora lo tradicional y el “cosmos” para hablar del “valor” y la creación indígena, debemos examinarla detenidamente. A menudo, esta condición parece recaer en la unión entre la cosmovisión y lo tradicional como elementos constitutivos y meritorios de la “puesta en valor”. No obstante, ambos términos han sido abiertamente criticados por el mundo indígena por la fetichización que ha conllevado sus lecturas y apropiaciones en el contexto de multiculturalismo neoliberal, primero, por asignar a sus sociedades indígenas la salvaguardia esencializada del mundo y, por otro lado, porque este fenómeno posibilita hablar de la “valoración” de la cultura indígena y sus “cosmovisiones” sin tener en mira el reconocimiento colectivo de los derechos sobre sus territorios explotados.

En sintonía con estas reflexiones cabe preguntarse ¿toda obra de arte indígena es necesariamente trascendental o cosmogónica? ¿es únicamente esa dimensión la que rige las coordenadas de agencia de lo indígena en el circuito del arte? Creemos que no, pues si bien en todo proceso de descolonización existe una reincorporación del pasado, ese gesto es también una interpretación problemática de ese legado, de modo tal que ese pasado nunca es neutro y, desde la dimensión de la revitalización y puesta en valor de estéticas e imágenes que el sistema colonial dejó de lado, no es posible sostener que la producción visual de artistas indígenas se nutra única y exclusivamente de su cosmogonía como motivo de creación, ni menos aún que esta sea el elemento primordial que lo distinga de otras representaciones artísticas. Por el contrario, creemos que es la recuperación crítica del pasado la que ha visibilizado cómo se han omitido diversas estéticas, y ese gesto político se hace desde una agencia contemporánea, cuestión que implica que ese abanico de propuestas no necesariamente responda al paradigma de la cosmovisión; en última instancia, hablar de arte indígena contemporáneo obliga a visibilizar un componente reivindicativo que emana de la vocación descolonizadora de la contemporaneidad.

En este plano de discusión, Silvia Rivera Cusicanqui (2010) también elabora una crítica hacia los postulados que romantizan lo antiguo. La autora señala, por el contrario, que la contemporaneidad es distintiva de los pueblos y que estos la problematizan desde sus propias epistemologías, sin caer en la tendencia de esencializar esos conocimientos que priman el pasado:

Todo ello muestra que los indígenas fuimos y somos, ante todo, seres contemporáneos, coetáneos y en esa dimensión –el aka pacha– se realiza y despliega nuestra propia apuesta por la modernidad. (...) La experiencia de la contemporaneidad nos compromete en el presente –aka pacha– y a su vez contiene en sí misma semillas de futuro que brotan desde el fondo del pasado –qhip naysr uñtasis sarnaqapxañani. El presente es escenario de pulsiones modernizadoras y a la vez arcaizantes, de estrategias preservadores del status quo y de otras que significan la revuelta y renovación del mundo: el pachakuti. El mundo al revés del colonialismo, volverá sobre sus pies realizándose como historia sólo si se puede derrotar a aquellos que se empeñan en conservar el pasado, con todo su lastre de privilegios mal habidos. (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 54-55)

Con relación al estrecho vínculo que existe entre colonialismo, cultura y procesos de descolonización, junto con problematizar el carácter contemporáneo de los pueblos indígenas, la autora ha contribuido a elaborar una de las perspectivas más novedosas relacionadas con la visualidad y que ha sido plasmada en la *Sociología de la imagen Miradas ch'ixi desde la historia andina* (2015a). Esta metodología permite precisar sobre estos conceptos a través de una reflexión anacrónica sobre las imágenes y sobre la visualidad indígena. Según una entrevista que Boaventura de Sousa Santos realizó a la autora y en la que le pregunta cómo surgió dicha metodología, Rivera indica:

Esta búsqueda de nuevas formas de conocimiento está vinculada a experiencias tanto pedagógicas como de investigación. Y se enraízan en la historia oral que comienza muy temprano en mi práctica, más o menos a principios de los ochenta, cuando con un grupo de gente fundamos el Taller de Historial Oral Andina (THOA). Después empiezo a encontrarme en la universidad con gente mayoritariamente salida del mundo rural o el mundo marginal urbano que son mis alumnos y que tienen dificultades para escribir, pero hablan mejor de lo que escriben y miran mejor de lo que hablan. Son capaces de percibir cosas porque hay el tema de la atención precisa, la atención creativa, y son capaces de detectar, de fijarse en detalles. Descubro esa capacidad haciendo experimentos pedagógicos y empiezo a trabajar con cámara (fotográfica). Y también buscando en el plano conceptual una genealogía propia, en la que incluyo cineastas, pintores y dibujantes. (Rivera Cusicanqui, en Santos, 2015b, p. 113).

Esta perspectiva novedosa de aprendizaje, enfrenta un modelo pedagógico monocultural que releva la escritura en la adquisición de conocimiento, en detrimento de otros soportes, omitiendo así a las imágenes y la cultura visual de estas sociedades indígenas. Como indica

Díaz (2020), estas experiencias serían los antecedentes que motivarían a Rivera Cusicanqui a problematizar la relación entre colonialismo y letra desde la perspectiva de la sospecha. Existe un fragmento de la autora a menudo citado y que nos indica lo siguiente: “Hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: las palabras no designan, sino encubren (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 19).

Por otro lado, la propuesta de la “sociología de la imagen” toma como instrumento la problematización anacrónica de las imágenes y la cultura visual de los pueblos indígenas como una posibilidad para formular nuevas formas conocimiento y pensamiento crítico y que sirven como argumentos útiles para analizar las sociedades actuales. A partir de su análisis sobre la obra de Guaman Poma de Ayala, ha constituido una nueva perspectiva para complementar los aportes ya clásicos sobre el cronista andino hechos por Rolena Adorno o Thomas Cummins. La autora dice:

(...) aplico a estos dibujos nociones anacrónicas, tomadas del cine, como la de secuencia o la de “flash back”, porque ello me permite explorar otras aristas, hipotéticas, de su pensamiento: ya sea en contraposición o como complemento al lenguaje escrito, estas ideas parecen apuntar a la comprensión, a la crítica y sobre todo a la comunicación de lo que él ve como los rasgos fundamentales del sistema colonial. (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 26).

En esta discusión sobre cómo comprender y poder caracterizar el arte indígena contemporáneo creemos necesario destacar la potencia teórica y metodológica de la “sociología de la imagen” –potencia entendida como un proyecto– en la medida que permite mantener distancia con la “ventriloquía decolonial” (Inclán, 2016) y evita caer en esencialismos ahistóricos que se resumen en lo que Carlos Macusaya (2016) ha señalado como “pachamadas”, es decir, una condición simulacral de lo indígena en el contexto neoliberal que engloba el valor de estas sociedades únicamente a la dimensión de su “cultura y cosmovisión”, y que conlleva a opacar la potencia de distintas narrativas para criticar el colonialismo y, por sobre todo, disputar el poder. En este sentido, Claudia Zapata (2019) también ha analizado estos procesos desde una crítica a los progresismos latinoamericanos en tanto incorporan y vehiculizan convenientemente la administración de la diferencia en el contexto de multiculturalismo neoliberal.

Ahora bien, la “sociología de la imagen” permite analizar un universo amplio de representaciones e imaginarios indígenas agenciados desde el anacronismo como un ejercicio teórico que no asigna a lo “antiguo” y a la “pureza prístina” el pilar constitutivo donde la

visualidad indígena debiera orientarse, sino que, por el contrario, se encarga de reflexionar cómo se elabora, interpreta y critica esa “cita” al pasado en un contexto contemporáneo. Por lo tanto, es una perspectiva teórica que se nutre y se plantea desde la disputa de un imaginario hegemónico de lo indígena que ha sido instalado por el colonialismo. Este enfoque permite discutir esa condición no solo en la sociedad que detenta el poder, sino también en las propias sociedades originarias, equiparando la construcción de conocimiento desde la cultura visual –entendiendo por ello desde los textiles indígenas al cine– y no únicamente en la cultura escrita.

Por lo demás, Rivera Cusicanqui también añade la dimensión de lo *ch'ixi* (2018, 2010), lo indeterminado y constitutivo a partir de la mezcla, como una condición de posicionamiento político que discute contra el esencialismo étnico. Ello decantará en la creación y análisis de imágenes a partir de lo *chi'xi* para elucubrar una propuesta descolonizadora que atañe a la visualidad de los pueblos como un aspecto irrecusable de incorporar en el pensamiento crítico contemporáneo⁵. Esta apuesta cobra sentido al momento de tensionar el repertorio teórico de términos como “mestizaje” o “hibridez”. Tal como indica la autora, lo *chi'xi* será:

La noción *ch'ixi*, como muchas otras (*allqa*, *ayni*) obedece a la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido. Un color gris *ch'ixi* es blanco y no es blanco a la vez, es blanco y también es negro, su contrario (...). La potencia de lo indiferenciado es que conjuga los opuestos. (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 69-70).

En este sentido, las reflexiones de Rivera Cusicanqui advierten una metodología que nos ayuda a entroncar la discusión sobre el arte indígena contemporáneo como un campo de profundas reflexiones en que se traman discontinuidades, rupturas, tensiones y reapropiaciones que ponen el acento en la revaloración de la cultura indígena, pero que, en sus procedimientos críticos y de producción, se alimentan de una perspectiva que “cita” e interpreta estos procesos desde las contradicciones e “impurezas”, reconocidas como una posibilidad amplia de enunciación.

⁵ La noción de *chi'xi* ha sido incorporado como una perspectiva crítica que permite habitar en la supuesta contradicción. El análisis más detenido sobre esta categoría lo realizaremos en el Capítulo 3 que versa sobre Bolivia y el arte y visualidad indígena contemporánea.

Como hemos dado cuenta, una característica de la vocación descolonizadora del arte indígena contemporáneo es que discute y cuestiona a través de obras de arte, el discurso que existe sobre la “cultura indígena” en su relación con la sociedad y la institucionalidad del arte, pero también hacia el interior de la sociedad indígena. Esto se enmarca en el contexto de una reflexión mayor sobre las relaciones coloniales como modelo de opresión y frente a la cual se elaborarán estrategias de visibilización de esta problemática, como también alternativas para su desmontaje, las cuales se posicionan como una lectura de la contemporaneidad de los pueblos como actores creadores y agentes de transformación. Visto así, el arte indígena contemporáneo no representa necesariamente una escisión o superación respecto del arte tradicional sino más bien una convivencia o alternativa y que, con relación a la condición colonial, es posible construir un acercamiento interdisciplinario para analizar imágenes y visualidades indígenas desde una mirada heterogénea, descolonizadora y contemporánea.

Capítulo 2. Arte Mapuche Contemporáneo e impulsos descolonizadores en la obra de Sebastián Calfuqueo y Paula Baeza Pailamilla

Durante las últimas décadas, el arte mapuche contemporáneo ha suscitado cada vez mayor atención al interior del circuito cultural metropolitano y regional en espacios como galerías, museos, centros culturales y, paralelamente, ha tenido resonancias en diversas disciplinas. Estos acercamientos se complementan de los aportes que dejaron las perspectivas antropológicas, etnográficas y arqueológicas que analizaron la producción cultural mapuche durante todo el siglo XX. Sin embargo, a pesar de los hitos significativos que ha tenido el arte mapuche actual, como por ejemplo el mediático envío de la obra “Werken” de Bernardo Oyarzún a la Bienal de Venecia en 2017, la categoría misma de “arte mapuche” vinculada a las artes visuales no ha suscitado aún la emergencia de análisis profundos que la abarquen desde una generalidad amplia, que precisen en sus genealogías o en sus posibles definiciones, como sí ha tenido, por ejemplo, la “literatura mapuche” que cuenta con diversas antologías, traducciones a otros idiomas y un sinnúmero de instancias de difusión o investigación (Caniguan, Mora y Moraga, 2011; Huenun, 2008)

Como señalamos en el capítulo anterior, el arte indígena contemporáneo, en específico aquél que trabaja con las artes visuales, constituye un prolífico campo de estudios para analizar los discursos de descolonización que estas mismas colectividades construyen. Por ello, en este capítulo nos proponemos identificar y analizar cómo se ha entendido el “arte mapuche”, señalar sus principales trayectorias y exponentes en los últimos treinta años y, además, identificar cuáles son los ejes descolonizadores que conforman distintas propuestas visuales. Para ello, en primera instancia, analizaremos algunos escritos que nos permitan esbozar una breve historiografía del arte mapuche contemporáneo y que situamos desde los años noventa. Posteriormente, y porque para efectos de esta investigación sustentan la hipótesis, nos propondremos a analizar la obras de artistas mapuche que producen desde el circuito de arte contemporáneo e instalan diversas reflexiones descolonizadoras que se insertan en este contexto. Para ello, hemos elegido a la artista Paula Baeza Paillamilla y a Sebastián Calfuqueo Aliste, cuyas obras nos permiten establecer una lectura que está estrechamente vinculada a reflexiones anticoloniales mapuche.

2.1 Materiales para una breve historiografía del arte mapuche descolonizador

Los finales de los ochenta y principios de los noventa están marcados por el surgimiento de un conjunto de reflexiones y discursos que brotan de una perspectiva descolonizadora y que surgen como respuestas críticas y contingentes a la conmemoración del V Centenario de la llegada de Colón a América. En lo que atañe al arte, es también un momento para reflexionar sobre las trayectorias estéticas y visuales de los pueblos indígenas en este discurso de resistencia y de la importancia de estas prácticas como lugar de enunciación para la revaloración cultural.

Uno de estos aportes fue el artículo escrito por José Ancán (1991), titulado “Montado en un caballo azul: reflexiones acerca del arte mapuche”, originalmente publicado en la Revista *Nütram*⁶. En el escrito, el autor señala que:

En la amplísima bibliografía existente respecto a los mapuches, en la que se tocan, desde distintos ángulos, desde los tiempos de las crónicas hasta nuestra época, son mínimas o muy genéricas las alusiones que se hacen a sus aspectos artísticos (se habla de lo artesanal más bien (Ancán, 2005, p. 215).

El autor afirma que esta omisión tiene que ver por la influencia que detentan los análisis sobre arte indígena que sustentan la relación asimétrica que supuestamente habría entre civilizaciones indígenas “monumentales” y, por lo tanto, de carácter “expresivas”, versus otras culturas indígenas “bajas” y que, por consecuencia, con relación a su arte, solo serían “ornamentales”. Como hemos visto en el primer capítulo, esta perspectiva ha sido determinante en los análisis que existen sobre el arte indígena. Así, el autor problematiza este enfoque señalando que: “aquí no había palacios recamados de oro ni ciudades grandiosas, es más ni siquiera existían (porque no se necesitaron) las nociones de ciudad ni de poder político centralizado” (Ancan, 2005, p. 216).

Este fragmento nos advierte sobre la necesidad de entender local y territorializadamente las relaciones políticas y culturales que tienen, en su diferencia, las culturas indígenas. Si bien el autor precisa sobre aquellas representaciones que comprendemos como “tradicionales”,

⁶ Para efectos de las citas posteriores, referimos este artículo incorporado en el libro *Crítica Situada* (García, Carrasco y Contreras, 2005).

como el textil o la platería, lo importante es que podemos concebirlas como una invitación para analizar el arte mapuche. En el epílogo, Ancan señala:

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

Como veremos, esta perspectiva resulta útil al alero de entender el arte indígena, mapuche en este caso, como un encuentro de diversidades que entran en diálogo no exento de tensiones y que, a partir de estos cruces, es posible entramar una relación estética, resistente y descolonizadora.

Una instancia clave en la época de los noventa, que albergó importantes escritos que significaron lúcidas contribuciones interdisciplinarias para analizar la sociedad mapuche, fue la revista *Pentukun* del Instituto de Estudios Indígenas de la Universidad de la Frontera que, además, incluía una apuesta gráfica por cada ejemplar. En un breve escrito, Elicura Chihuailaf (1994) identifica algunos hitos de la plástica mapuche de ese entonces, como la realización de murales pintados en Temuco y que estaban plagados de motivos e iconografías reivindicativas. También señala dos exposiciones de artes visuales, una de fotografía colectiva y una muestra individual de pintura a cargo de Felicita Lleufuman a la que, posteriormente, le secundaron exhibiciones como las de Juan Silva Painequeo, Doris Huenchullan, Cristian Collipal y Jesica Cona, entre otros. Finalmente, Chihuailaf menciona el encuentro “Zugutrawvn/Reunión de la palabra”, instancia que fue de vital importancia para la articulación de redes e intercambios intelectuales artísticos entre personas mapuche y no mapuche en la región y en la que participaron poetas como Raúl Zurita o Jorge Teillier. En aquel texto, Chihuailaf (1994) sintetiza esta escena cultural mapuche:

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

Este prolífico grupo de artistas de los años noventa establece parte de las coordenadas posteriores que serán determinantes en la producción artística mapuche y en la amplitud de propuestas estéticas de carácter reivindicativo que se plasmaron en el trabajo colectivo, en la interculturalidad como base transversal del diálogo interdisciplinario, en la necesidad de

revitalizar y recrear los imaginarios mapuche en la ciudad y, más importante, en plantear una crítica al colonialismo como sistema de opresiones y omisiones.

Parte del legado que dejaron las reflexiones y propuestas artísticas de la escena mapuche de los años noventa fueron recogidas diez años después en el libro *Crítica situada. El Estado actual del arte y la poesía mapuche* (2005) a cargo de Mabel García, Hugo Carrasco y Verónica Contreras, una de las pocas publicaciones que más abiertamente analizan las artes visuales mapuche desde una perspectiva amplia y contemporánea⁷. En la “Presentación” del libro, la editora a cargo nos indica la motivación y el objetivo que persigue el texto:

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

Este alcance descriptivo permite entrever cómo se analizaba el “arte mapuche actual” de ese momento. En particular, se elabora una separación o convergencia entre opuestos, como el de “indígena” versus lo “occidental” o lo “tradicional” en contraste con lo “actual”. Discutir sobre estas categorías y sobre la relación que se establece entre ellas, para el caso del arte mapuche, constituye un eje clave del discurso descolonizador de la época, el cual se plasmó en cuestionar e interpelar al sistema que establece este juego de oposiciones cuando se trata de pensar la diferencia cultural.

Como señalamos en el capítulo I, parte importante de los conflictos que implica analizar el “arte indígena” es suponer que cuando sus exponentes innovan o plantean sus obras desde la adopción de códigos y lenguajes que parecieran “foráneos” eso implicaría necesariamente una novedad o un cuestionamiento de su tradición, no reconociendo, primero, que todo arte en sí se sostiene de su tradición (incluyendo lo occidental) y, por otro lado, que ese gesto no implica por obligación un juego de oposiciones sino que es –y es nuestra propuesta– una reactualización en la vasta trayectoria política de cambios internos. A menudo, esta “perspectiva de los opuestos” sigue teniendo vigencia cuando se analizan las propuestas

⁷ A propósito, cabe señalar que un año antes Alesandra Espósito publica en Argentina el libro “Arte Mapuche” (2004) dejando de lado el término de “artesanía” y de “araucano”. No obstante, el conjunto de piezas que aquí se mencionan podemos identificarlas más bien con la perspectiva “tradicional”, pues pone relevancia a la textilería, platería, trabajos en madera o líticos, en lugar de trabajos que estén más en sintonía con las artes visuales contemporáneas. Por lo demás *Crítica situada* también incluye varios trabajos asociados a literatura mapuche.

estéticas del arte indígena y no solamente son formuladas “desde fuera” (la crítica, la institución o el circuito) sino también “desde dentro” (los artistas, críticos o colectivos indígenas). En ese sentido, una de las cuestiones más notorias es que estas “supuestas ambivalencias” conviven en un proyecto mayor de estéticas heterogéneas.

En los años posteriores a la publicación de este importante libro (García, Carrasco y Contreras, 2005), el arte mapuche tendrá relevancia en dos instancias cruciales de reflexión teórica y visual como lo fueron las Bienales de Arte Indígena en sus dos versiones, tanto la de 2006 realizada en la Estación Mapocho y la de 2008, en el Centro Cultural Palacio La Moneda. De ambas bienales se publicaron memorias que indican cuáles fueron los ejes curatoriales —Arte Actual Tradicional, Arte Actual Contemporáneo, Artes de la Palabra y Artes Escénicas— y que estuvieron a cargo de Eliseo Huencho Morales, quien señaló el carácter de esta primera instancia:

Está presente la entereza de los pueblos que quieren ser vistos en su real magnitud a través de sus expresiones de arte, sin estereotipos ni etiquetas, con todo el sentido que está contenido en creaciones de raíces ancestrales que permanecen definiendo una estética en la que nos sentimos identificados quienes pertenecemos a algunos de los pueblos indígenas (Huencho, 2006, p. 9).

En las dos versiones se rindió homenaje a algún artista, en la primera fue Santos Chávez Carinao (2006) y luego a Osvaldo Guayasamin (2008). Dentro de los aspectos destacados, las dos bienales se transformaron en instancias en donde poder reflexionar sobre la visualidad contemporánea según los discursos que el propio pueblo mapuche venía instalando en tanto colectivo heterogéneo. Estas bienales también sirvieron para actualizar este canon en construcción sobre la base de aquellos referentes que alcanzan notoriedad entre los años noventa y la primera década del 2000. Entre los artistas destacados podemos citar a Eduardo Gaminao, Lorena Lemungier, Eduardo Rapiman, Faumelisa Manquepillan, y también a Francisco Huechaqueo, Bernardo Oyarzún y Loreto Millalen.

Esta instancia tampoco estuvo exenta de críticas. Una de las más elocuentes las transmite el poeta mapurbe⁸ David Aniñir y que fue publicada en el diario *Azkintuwe*, refiriéndose de esta forma a la Primera Bienal:

⁸ David Aniñir, a través de distintos poemarios como *Mapurbe* (2005) y *Auto-retrato* (2014), ha logrado consolidar esta última categoría para reflexionar las múltiples dimensiones de la experiencia mapuche en la ciudad.

Es contradictorio, aunque nada novedoso, que por un lado se utilicen cuantiosas sumas de dinero en levantar un evento de arte y por otro lado se mantenga una política de persecución, encarcelamiento. Contradictorio, pero es una política ya conocida (...) Tampoco hay que desmerecer el esfuerzo de nuestros hermanos en general, por exponer noblemente sus trabajos. Allí mapuche buenos y malos nos encontraremos, cómplices y libertarios, los indios del glamur y la farándula con los de medio pelo de la pobla y las comunidades, toitos Top. Así que vayan y visítennos, nos exponemos por kina y quinientos pesos. (Aniñir, 2006, p. 18).

Esta dinámica es donde pareciese ser más tensa la ambigüedad que tiene la puesta en valor de lo “cultural” cuando se ignoran los derechos de las colectividades colonialmente desplazadas y, más aún, cuando en su propuesta por visibilizar a estos segmentos de la población se esconden narrativas camufladas que mantienen el orden estructural de dominación. Sin embargo, a pesar de estas desconfianzas legítimas contra la política del multiculturalismo neoliberal, estas bienales también permitieron visibilizar parte importante de discursos que no fueron objeto de censura y, con esa garantía, varios artistas decidieron sumarse.

Ahora bien, con relación a los estudios sobre el “arte mapuche”, debemos mencionar el trabajo realizado por la Cátedra Indígena de la Universidad de Chile que ha organizado diversas actividades de investigación, vinculación y extensión con distintos artistas y que, con relación a las artes visuales, pudo materializar dos publicaciones que han logrado indexarse a las aún escasas referencias escritas sobre arte mapuche: la primera, *Arte “otro”. Problematizaciones desde lo indígena* (2015), de Sandra Caqueo y Pablo Mariman, y la segunda, titulada *El bosque de la memoria. Reflexiones y testimonios sobre arte indígena* (2017), coordinado por José Ancán y Sonia Montecino. El primero de estos textos contiene un capítulo realizado por Pablo Mariman que invita a reordenar las coordenadas históricas de la relación entre el “arte” y el pueblo mapuche en un sentido problemático, estableciendo una interrogante por la importancia que tiene o no este concepto al interior de las prácticas comunitarias mapuche. Paralelamente, el autor señala el valor de esta producción artística como un potencial espacio para la organización política. Para ello, expone distintos antecedentes que reorientan los hitos artísticos del pueblo mapuche, como las giras del Teatro Llufquehueno de la Federación Araucana, en 1916 y 1940, o el proyecto de implementación de la Escuela de Arte Araucano, en 1951. Antecedentes como estos contribuyen a reconfigurar el marco histórico con que se piensa los agenciamientos mapuche en el plano

del arte y que a menudo suelen olvidar los escritos actuales que investigan la producción artística, ya sea sobre artes visuales, performance o teatro.

La segunda de estas publicaciones editada por la Cátedra Indígena, *El bosque de la memoria* (2017), recoge distintas voces de poetas, cultores, artistas y académicos indígenas que entran en un diálogo bastante enriquecedor a partir de los encuentros en que se congregaron y en los cuales se disponen a hablar “en primera voz” sobre sus propias obras⁹. En este sentido, es un texto heterogéneo e interdisciplinar que, a través de los testimonios de artistas, logra establecer una panorámica sobre las inquietudes y motivaciones por los que transitan sus obras. Sonia Montecino, coordinadora de la iniciativa escribe en el prólogo:

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

De acuerdo con este fragmento, cabe señalar que la emergencia de las estéticas mapuche está estrechamente enlazada con la dimensión testimonial de sus referentes, como también del contexto político en que estas memorias tienen lugar. En la producción de muchos de estos artistas mapuche existe una clara toma de posición, reflejada tanto en las obras como en los discursos y en los cuales la dimensión de la tradición se apropia, mantiene, revitaliza o se cuestiona.

En esta línea, y a propósito de la discusión multicultural, destacamos dos perspectivas que recoge esta publicación y que tienen un horizonte interpretativo sobre la producción artística indígena, mapuche principalmente, en su relación con el Estado en un contexto neoliberal chileno. Respecto a la cuestión cultural, Verónica Figueroa Huencho (2017) indica que las políticas públicas de los Estados sobre los pueblos indígenas deben tomar en consideración los aportes de los estudios latinoamericanos y de los estudios decoloniales frente a la insuficiencia del modelo multicultural para enfrentar las situación de marginalidad en la que se encuentran los pueblos indígenas. En ese sentido, según la autora, hablar en términos de “decolonialidad” implica pensar el lugar de la enunciación de estos actores –qué piensan, qué aportan, cómo proponen instancias resolutivas– que permitan incidir y reformular las

⁹ Entre los participantes que se aúnan a las artes visuales destacan Francisco Hueichaqueo, Camila Huenchumil, Bernardo Oyarzún, Loreto Millalén, entre otros.

políticas públicas, incluyendo las culturales, en función de aspectos como las cosmovisiones o las epistemologías indígenas con la finalidad de destrabar la “coexistencia funcional” de la diversidad cultural en el orden global. La autora indica que esta alternativa no tiene como correlato un “purismo cultural” sino que, por el contrario, es más una propuesta que invita a pensar e incorporar estas visiones de mundo con la que contribuyen los pueblos indígenas como un pilar fundamental en la toma de decisiones, para así construir y posibilitar la “pluriversalidad” necesaria en nuestras sociedades actuales.

En este sentido, y como señalamos en el capítulo I, en el proceso de descolonización existe un campo crítico que discute con los horizontes reivindicativos que tiene y alcanza el concepto de “cosmovisión” al no ser necesariamente un componente que por sí mismo otorgue legitimidad para interpretar la diversidad de los pueblos indígenas. A propósito, en *El bosque de la memoria*, José Ancán discute con el “cosmovisionismo” en relación con las políticas de reconocimiento y cómo el Estado ha fomentado la comprensión de la cultura –y creemos que también sobre el arte– bajo el alero de este rótulo “incuestionable” y que se instala por agentes mapuche y no mapuche y que, según palabras del autor, trasladan la discusión a una especie de “edad de oro antes del wingka” y cuyo seno está la ruralidad entendida como sinónimo de lo tradicional. Esto, según Ancán, arrastraría una marginalidad de los indígenas urbanos al estar privados de ese componente “esencial” que es lo rural o la noción de territorio afincada a él. El mismo aclara:

El proceso que ha dado origen al discurso de la cosmovisión, creemos, se ha dado dentro de un panorama de relaciones interétnicas que, en lo central, y pese a los pequeños avances experimentados en el contexto de estudio, siguen siendo asimétricas. Todavía son los Estados Nacionales –como el chileno– y los distintos actores sociales que detentan el poder político, económico y cultural a su interior, quienes determinan y pautean, en actos, símbolos y gestos, la relación con “sus” indígenas y, por extensión, cómo estos debieran presentarse ante ellos. (Ancán, 2017, p. 209).

El margen crítico que se logra establecer con el estatuto de la “tradición” en las culturas indígenas permite ingresar distintas problemáticas en la producción artística mapuche, tales como la migración forzada, la recuperación de memorias indígenas en la urbe o el escenario de las mixturas como una posibilidad de enunciación política. Estas inquietudes forman parte esencial de las reflexiones descolonizadoras de autores mapuche que vienen pensando estas problemáticas desde hace décadas y que invitan a reflexionar, por ejemplo, preguntas tales

como ¿qué tipo de nación mapuche se construye? ¿cómo se lleva adelante una descolonización cultural que permita esquivar el esencialismo étnico?, entre otras.

Ahora bien, a propósito del estado de la cuestión del arte mapuche, es pertinente mencionar algunos hechos significativos en términos expositivos e investigativos que se han llevado a cabo en los años recientes.

En 2015, el artista Francisco Hueichaqueo lidera un proceso de curatoría con parte de la colección del Museo de Arte Precolombino –que fue cedida por el Museo Arqueológico de Santiago a dicha institución– para la actual muestra “Wenu pelon” (“Portal de Luz”) (Fig.1). Según lo indica el artista, la apuesta consistía en tensar el relato y el montaje con que habitualmente se exhiben las piezas indígenas como textiles, platería o trabajos en madera y así “darles vida” desde una disposición poco habitual de estos objetos, por ejemplo, al estar extendidos en las vitrinas o ubicados diagonalmente. Según la información del museo: “Esta no es una muestra arqueológica de objetos inertes, sino de utensilios cotidianos y espirituales que están cargados de energía y de historia” (Museo de Artes Visuales, Sitio web, 2015 s/n).



Figura 1. Exposición Wenu Pelon. Curador: Francisco Hueichaqueo. Fotografía Freddy Ibarra.

Simultáneamente, en la sala se incorporan distintos registros de videoarte de autoría de Francisco Hueichaqueo que logran entablar un cruce entre la nueva museografía con que se exhibe esta colección y la condición contemporánea de las imágenes mapuche, en formatos como el cine, el video o la fotografía. Un año después, se realiza la exposición “Chi rütran amulniey ñi nütram. El metal sigue hablando”, una muestra que recoge el trabajo de los rütrafe (plateros) Clara Antinao y Antonio Chihuaicura y que fue montada en el Museo de

Arte Precolombino. Un aspecto interesante de la muestra consistió en posicionar la noción de “platería contemporánea” mapuche, denotando de ese modo un gesto reivindicativo que permite comprender las innovaciones, cambios y continuidades de un tipo de arte, como el *rütran* (la platería), que a menudo se le percibe como únicamente tradicional. Nombramos esta exposición porque también incluyó la participación y curatoría de Francisco Hueichaqueo a través de una instalación multimedial que se ubicaba en la sala contigua a las piezas de platería (Fig. 2).

Este gesto de hacer dialogar lo nuevo y lo antiguo, problematizando en ese ejercicio las representaciones mapuche a través de citas anacrónicas, parece ser una constante de museos o instituciones que comienzan cada vez más a reexaminar sus relatos con miras a un cuestionamiento interno que reciben parte de las críticas descolonizadoras de las sociedades indígenas.



Figura 2. Instalación y performance. El Metal sigue hablando. Francisco Huichaqueo.

Con relación al arte mapuche contemporáneo, en 2017, Bernardo Oyarzún representa a Chile con su obra “Werken”¹⁰ en la 57ª Bienal de Venecia bajo la curatoría de Ticio Escobar que,

¹⁰ La descripción oficial de la obra se plasma así: “Werken consiste en la instalación de 1000 máscaras mapuche (kollong) que, emplazadas en el centro de la sala, conforman una figura de contornos irregulares que ocupa aproximadamente 10 x 11 metros. Estas son sostenidas por varillas de hierro natural y los muros perimetrales de la sala son rodeados con letreros led que dejarán correr la escritura de 6906 apellidos mapuche,

como señalamos en el primer capítulo, es uno de los referentes teóricos más importantes del arte indígena. En esta instancia la obra alcanza una enorme difusión a nivel internacional logrando visibilizar “la cuestión mapuche” a escala global (Fig.3).



Figura 3. “Werken”, de Bernardo Oyarzún, bajo la curatoría de Ticio Escobar. Bienal de Venecia.

El texto curatorial escrito por Escobar aporta directrices bastante claras con relación a cómo se sitúa “Werken” frente a la compleja estrategia de visibilidad/censura que ha caracterizado la relación política del Estado de Chile con el pueblo mapuche:

La obra de Oyarzún asume esa visión crítica buscando eludir la simple posición de denuncia para promover el juego de significaciones eximidas de su sujeción al tema. Werken no pretende develar una situación injusta, sino activar síntomas suyos: alentar manifestaciones que oculten/expongan el objeto (o el concepto) de la representación y desvíen sus trayectos manifiestos. Por eso, esta obra encara el tema de la alteridad proscrita mediante complejos expedientes retóricos y poéticos que impiden toda instancia de clausura en el tratamiento de los conflictos (Escobar, 2017, p.3)

Con relación a este alcance, es preciso la siguiente salvedad, ya que habría que preguntarse hasta qué punto la presunta “simple posición de denuncia” no es legítima en un pueblo colonizado y desplazado que históricamente ha tenido que plantear sus propias estrategias de contrainformación, tanto denotativas como retóricas, para surcar la barrera de la omisión o la censura de la prensa hegemónica frente a los atropellos que ha tenido que soportar.

correspondientes a la totalidad de los existentes actualmente”. (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio s/f). Recuperado: <https://www.cultura.gob.cl/bienalvenecia2017/>

Teniendo presente tal crítica, sin duda, *Werken* permitió asumir ese debate en un nivel amplísimo de discusión sobre la representatividad, las disputas y tensiones que tiene la “cuestión mapuche” en la política de Estado de Chile.

Prosiguiendo, en el año 2018, la Subdirección Nacional de Pueblos Originarios del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio organiza el “Concurso Arte contemporáneo Indígena y Afrodescendiente”, actualmente conocido como “Ax” (palabra aonikenk para la acción de pintar y escribir), una instancia que busca fomentar y difundir la producción de obras de artistas y que, además, otorga premios y menciones honrosas a sus participantes. En sus dos versiones se organizaron dos exposiciones con las obras seleccionadas, las que fueron montadas en Santiago (Museo de Arte Precolombino) y en Temuco (Museo Ferroviario Pablo Neruda). La instancia también realiza catálogos donde es posible observar las obras de arte escogidas y así poder identificar a un conjunto bastante grande de artistas indígenas¹¹. Parte de los artistas mapuche que han participado de estos encuentros son Paula Baeza Pailamilla, Sebastián Calfuqueo, Gonzalo Castro Colimil, Marcela Riquelme Huitraiqueo, Bernardo Oyarzún, Demecio Imio, Melina Rapiman, Carlos Sanhueza “Antil”, Rodrigo Castro Hueche, Juan Treuquemil, Andrea Quintullanca, entre otros.

También en 2018, el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos organiza “Memorias Reveladas/Rebeladas”, un proyecto que buscaba articular a artistas mapuche y personas vinculadas con el activismo “para que ciertas memorias críticas y en disonancia con discursos hegemónicos, salgan a la luz” (Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Sitio web, párr. 2). En esa ocasión los artistas invitados fueron Sebastián Calfuqueo, Paula Baeza Pailamilla y Bernardo Oyarzún, quienes realizaron un trabajo conjunto con distintas personas mapuche para poder intervenir con tres obras la exposición “Memorias Indígenas” que se ubicaba en el tercer piso.

Asimismo, en los últimos cinco años, cabe destacar el espléndido trabajo del Festival Internacional de Cine y las Artes Indígenas en Wallmapu (Ficwallmapu), que ha organizado exposiciones de artes visuales mapuche, primero con Sebastián Calfuqueo y luego a través

¹¹ El catálogo de la exposición está disponible de manera gratuita. Recuperado de: <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2019/10/catalogo-encuentro-de-las-culturas-2017-2018.pdf>

de una muestra colectiva titulada “Fillke” (2019), bajo la curatoría del pintor Eduardo Rapiman. Dentro de las actividades de Ficwallmapu existen ciclos de cine, coloquios y conversatorios que buscan promover la reflexión sobre esta producción, entre los que han participado artistas como Francisco Huechaqueo, Sebastián Calfuqueo, Viviana Rantul, Paula Baeza Paillamilla, Melina Rapiman, Rodrigo Castro Hueche, Demecio Imío, entre otros.

Otro de los espacios que difunden a algunos exponentes de las artes visuales mapuche actuales emana de la iniciativa del Centro de Estudios Interculturales Indígenas (CIIR, por su sigla en inglés) de la Pontificia Universidad Católica de Chile, a través del proyecto de *Diálogos de reconocimiento* y que se ha podido materializar en distintas exposiciones y en algunos textos breves. Entre los artistas convocados están Rodrigo Castro Hueche, Carlos Sanhueza Antil, José Mela o Loreto Millalen, y también artistas que se interesan por la cuestión mapuche, como Mónica Bengoa o Danilo Sanhueza. Además, durante los últimos dos años han realizado el proyecto “Kütral” (fuego, en mapudungun) que es una serie de cortos audiovisuales sobre referentes culturales mapuche. En su primera versión de tres cortos estaban Paula Baeza Pailamilla, el poeta “Mapurbe” David Aníñir y el cantante Fernando Rain¹².

En lo que respecta a los análisis e investigaciones más recientes sobre “arte mapuche contemporáneo” destacamos aquellas que tienen una extensión considerable, pero más aún, aquellas que han incorporado la importancia que tiene este tipo de producción cultural para posicionar distintas temáticas que refieren a los procesos de lucha y resistencia descolonizadora. De ellas podemos referir la excelente tesis de grado de Victoria Maliqueo titulada *Mapuche ad Küdaw Fantepu Mew. Arte visual mapuche contemporáneo: Nuevos imaginarios sociales sobre la identidad* (2020). En este escrito la autora nos ofrece una amplia y detallada descripción de un conjunto de artistas y cultores mapuche a través de una lectura crítica, complementados con entrevistas y cuadros explicativos que orientan la comprensión de cuáles son las temáticas o ejes relevantes que cada artista articula en su propuesta y creación de obras. Maliqueo contribuye a expandir la categoría de “arte visual”

¹² Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=h-AWRDdgT-I> (David Aníñir) y <https://www.youtube.com/watch?v=LlHUzUi2io0> (Paula Baeza Pailamilla).

indexando en este repertorio a fotógrafos como José Mela o a cineastas como Claudia Huaiquimilla o aquellas prácticas que, de igual modo, también articulan una propuesta descolonizadora, como el trabajo de danza contemporánea realizado por Ricardo Curaqueo, o también, prácticas revestidas de mixturas disciplinarias y reflexivas (arte visual y teatro) como se refleja en el trabajo de Camila Huenchumil. Este escrito permite reactualizar al conjunto de artistas mapuche que han producido durante los últimos años logrando dotar de un marco interpretativo sus propuestas a través de sus propias voces, que discuten, por cierto, con los rendimientos operativos que tiene la categoría de “Arte indígena” en la actualidad y cómo eso conlleva la instauración y actualización de nuevos imaginarios visuales.

En una línea similar que intenta ofrecer un panorama de las artes mapuche contemporáneas destacamos el texto *Devenir Campuria* de Aliwen (2020) que, a pesar de indicar una cantidad de términos y conceptos mapuche poco acertados para analizar obras, ofrece un estado de la cuestión para toda persona que esté interesada en conocer, a grandes rasgos, cómo se entrelazan distintas operaciones y estrategias visuales que entablan diversos artistas para visibilizar los conflictos del Estado de Chile con el pueblo mapuche.

Estas publicaciones (García, 2005; 2010; Ancan *et al*, 2017; Maliqueo, 2020; Aliwen, 2020) sumada a los antecedentes recogidos y a la periodización propuesta, nos permite caracterizar esta escena actual del arte mapuche contemporáneo, identificando lo que, a nuestro parecer, constituyen los ejes problemáticos clave que convergen recíprocamente entre la producción visual y el pensamiento mapuche en su vocación descolonizadora:

- Visibilizar la violencia y continuidad colonial sobre la población mapuche por parte del Estado de Chile en el contexto neoliberal extractivista.
- Problematizar la identidad cultural a partir de estrategias de re-etnificación heterogéneas, las cuales complejizan la misma categoría de “mapuche” a través de instancias testimoniales o colectivas.
- Posicionar la perspectiva del género como un enfoque necesario en una discusión aún escasa en la trayectoria del pensamiento mapuche.
- Discutir y reflexionar sobre los imaginarios mapuche, tanto de aquellos que se configuran desde la hegemonía, como de aquellos que emergen desde dentro de la

propia colectividad mapuche, tensando de ese modo las nociones de tradición y contemporaneidad.

En suma, este movimiento cultural ha logrado instalarse como una escena identificable en su diferencia en tanto pueblo, advirtiendo en su diversidad de discursos, un horizonte descolonizador en un circuito que históricamente ha omitido a estas sociedades.

Ahora bien, para proseguir e identificar este conjunto de características, hemos escogido a los artistas Sebastián Calfuqueo y Paula Baeza Pailamilla porque creemos ver en el planteamiento de sus obras y sus trayectorias distintas reflexiones descolonizadoras que se nutren de los aportes del pensamiento mapuche, pero que, toman posición al respecto, no siendo un reflejo exacto de este mismo. Por cierto, este posicionamiento también se ha materializado recientemente a través de distintas escrituras colaborativas entre ambos, tanto en revistas, catálogos y encuentros online, como también en exposiciones donde estos artistas han sido seleccionados o invitados¹³. Por último, ambos pertenecen al colectivo mapuche feminista *Rangiñtulewfü* y en gran parte de sus entrevistas o encuentros así lo señalan, como un espacio de reflexión colectiva, del mismo modo en que señalan su participación en el actual proyecto de *Yene Revista*, esta última, una publicación sobre arte y pensamiento mapuche y de los pueblos de Abya Yala¹⁴.

2.2 La obra de Sebastián Calfuqueo: reflexiones sobre la diáspora, el género y la condición *champuría*

Sebastián Calfuqueo (Fig. 4) tiene actualmente treinta años y nació en Santiago de Chile. Su familia procede del Wallmapu y es parte de las tantas memorias de migración de familias mapuche que se trasladan a la capital durante el siglo XX. Su infancia siempre estuvo vinculada al territorio de origen por las visitas permanentes que durante los veranos hacía su familia al Wallmapu. Sebastián es parte de la primera generación familiar que ingresa a la Universidad. Su carrera como artista ha tenido una enorme difusión, tanto a nivel nacional como internacional, destacándose por la obtención de premios y menciones honrosas, como

¹³ De estos escritos, destacamos “Arte Mapuche Contemporáneo”, publicado en la *Revista Cal y Canto. Mapuche: Un pueblo en lucha*. (Calfuqueo y Pailamilla 2020a) y “Potencia Champuria”, indexado en la *Revista Marginal. N°1*. (Calfuqueo y Pailamilla 2020b)

¹⁴ Sitio disponible en: <https://yener revista.com/>

el galardón que entrega la Fundación Fava, el Premio de la Municipalidad de Santiago y la mención honrosa en el Encuentro de las Culturas AX. Últimamente, en 2021, participó como artista invitado en la Bienal de Mercosur curada por Andrea Giunta. Además, estuvo presente en la Bienal de Sao Paulo bajo la curatoría general de Jacopo Crivelli Visconti en conjunto con el equipo coordinado por Paula Miyada, Carla Zaccagnini, Francesco Stocchi y Ruth Estévez. También fue invitado a participar de la Bienal de Arte Paiz, en Guatemala, curada por Alexia Tala y Gabriel Rodríguez. Esta notoriedad que ha alcanzado como artista se ha plasmado en entrevistas en distintos medios de comunicación e invitaciones permanentes a charlas, coloquios, seminarios e instancias de difusión sobre arte mapuche y procesos de descolonización.



Figura 4. Retrato de Sebastián Calfuqueo. Fotografía Diego Argote.

Para efectos de esta tesis hemos seleccionado un corpus de aquellas obras que problematizan los siguientes aspectos y que analizaremos en virtud de las reflexiones del movimiento mapuche y de la apuesta artística y autorral de Sebastián. Estas son la migración forzada y la identidad wariache (“gente de ciudad”, en mapudungun), aunadas bajo el concepto de “diáspora mapuche”, por otro lado, el cuestionamiento desde el feminismo y la interseccionalidad hacia el mundo mapuche y no mapuche y, por último, las mixturas identitarias encarnadas en la relevancia del término “champuría” para pensar la diversas mapuche como potencia política.

2.2.1 Diáspora

Una de las obras de Sebastián, titulada “Asentamiento” (2015),¹⁵ es un registro de video arte en que cinco personas mapuche de distinta procedencia y edades ofrecen sus testimonios sobre aquello que consideran “ser mapuche” (Fig. 5).



Figura 5. “Asentamiento”. Sebastián Calfuqueo.

Como aspectos transversales, estas memorias están marcadas por las experiencias de migración, la pobreza, la lengua y la resistencia. Este marco común de conceptos recogidos por los participantes nos permite complejizar la identidad cultural mapuche, desde la perspectiva de una heterogeneidad históricamente signada por experiencias de racialización y colonialismo como un factor determinante que influye en el repertorio de esas memorias. La experiencia de migración hacia centros urbanos tiene entre sus causas la pobreza extrema en las que quedaron las familias mapuche en las reducciones luego de la “Pacificación de la Araucanía” y que, como consecuencia, conlleva que gran parte de esta población mapuche

¹⁵ *Asentamiento* (2015). Video, 1920×1080, FULL HD, 12 minutos. Obra registrada por Alejandra Caro Rivera. Disponible en: <https://vimeo.com/164595837>

se desplace hacia las ciudades en búsqueda de mejores oportunidades. Esta experiencia de “ser mapuche” y crecer en la ciudad es un tema transversal tocado por los participantes en la obra en la medida que la condición de “wariache” (del mapudungun *waria*, ciudad, y *che*, gente) permea el imaginario de aquello que se entiende como “mapuche” en una presunta oposición: ser “gente de la tierra” en la ciudad. Esto implicará un profundo cuestionamiento interno, pero también una búsqueda, la cual se materializa en los recuerdos e historias de familias que ubican esas experiencias de movilidad y conciencia étnica en ambos frentes: el campo y la ciudad.

El ejercicio visual que propone Sebastián en esta obra consiste en hacer primeros planos y recorridos en contrapicado por los rostros de los participantes, denotando en ese ejercicio la complejidad de oposiciones y auto imaginarios que estos mismos percatan, por ejemplo, al aludir a un “rostro mapuche” o un tipo de “cabello mapuche”, es decir, aquellos rasgos fenotípicos distintivos que algunos participantes auto reconocen. Este hecho nos ayuda a comprender la diferenciación racializada que ha caracterizado una “marca” para distintos mapuche en contextos urbanos y que obedecen a la idea de “cómo debería” ser un mapuche, al menos físicamente, dando a conocer la diferencia que los distinguiría también del resto de la población.

Esta reflexión sobre “cómo debería ser un mapuche” es también problematizada en la obra desde la habitabilidad que regiría para una población específica según el imaginario de la hegemonía. Una de sus obras, “Vivienda predeterminada” (2016)¹⁶ exhibe esta problemática a partir de un proyecto propuesto por Undurraga Devés Arquitectos en 2011. La propuesta de los arquitectos consistió en realizar un conjunto de viviendas sociales para 25 familias mapuche, en cuyo frontis de casas estarían incorporados distintos paneles hechos de madera de coligües para así evocar el aspecto de una *ruka* (casa, en mapudungun) tradicional mapuche. Esto implicaba que, a través de los paneles, se podría incluir un elemento distintivo y “tradicional mapuche” incluyendo, a la vez, la dimensión contemporánea sin “perder la identidad”. A propósito de la realización de este proyecto, Sebastián realiza una instalación

¹⁶. *Vivienda Predeterminada* (2016). Instalación: Coligues, Madera y luz dirigida, 5x3,5 metros. Exhibida en la muestra “Zonas en disputa”, curada por Mariairis Flores en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), en Quinta Normal. Registro fotográfico hecho por Diego Argote. Disponible en: <https://sebastiancalfuqueo.com/2016/09/26/vivienda-predeterminada-2/>

artística en la que diseña un panel rectangular hecho de coligües que emula la propuesta de la vivienda con la misma dimensión del conjunto arquitectónico y que luego inclina en el muro del museo. Gracias a la luz cenital de la sala que está dirigida hacia la instalación, permite crear un simulacro del interior de una casa (Fig. 6). Como parte de la instalación, en el muro del costado, se señalan las siguientes instrucciones:

1. Ubíquese detrás de la estructura
2. Sienta la luz que penetra tal como si estuviera en una ruka
3. ¿se siente mapuche contemporáneo?
4. ¿Qué lugar habita?

La instalación completa (el panel, la luz, el instructivo) visibiliza la actualización permanente de los imaginarios mapuche por parte de sectores privilegiados y que se transparentan en diversos montajes que involucran no solo un cuerpo, sino también una arquitectura distintiva que se da en espacios supuestamente desterritorializados y diaspóricos de esta colectividad. Esta integración de las oposiciones es reforzada por el multiculturalismo como una lógica que reactualiza las dimensiones representativas y estereotípicas de los colectivos subalternizados bajo una supuesta “valoración cultural”. De cierto modo, la paradoja que exhibe la obra es la siguiente: ¿pueden los mapuche vivir en un espacio que no remita a ninguna señal de lo tradicional en el contexto contemporáneo? Creemos que esta obra entra en sintonía con una poética crítica de distintas representaciones mapuche actuales que discuten con los imaginarios “imperativos” de la hegemonía al signar las múltiples apariencias permitidas de lo mapuche. En artes visuales, esto queda de manifiesto en el trabajo de Camila Huenchumil con su obra “Warriache”, también en la obra “Cabeza de indio” de Carlos Sanhueza Antil e, igualmente, en el trabajo colectivo realizado en la iniciativa Mapsurbe.

Otra de las obras de Sebastián que complejizan la “diáspora mapuche” la encontramos en “Tañi laku Pedro Calfuqueo ka kuku Isolina Huechucura”¹⁷ (Fig. 7). La propuesta consiste en la instalación de fotografías y esculturas que remiten a los abuelos de Sebastián, su abuelo

¹⁷ *Tañi laku Pedro Calfuqueo ka tañi kuku Isolina Huenchucura* Instalación: 2 fotografías de 90×60 cm enmarcadas y 2 esculturas hechas en cerámica con lustre de platino de 45 cm aprox. Fotografía realizada por Diego Argote. Disponible en: <https://sebastiancalfuqueo.com/2020/01/27/tani-laku-pedro-calfuqueo-ka-kuku-isolina-huechucura-2018/>

paterno (laku) y su abuela paterna (kuku). En las fotografías, Sebastián se autorretrata como ellos en su faceta de panadero y asesora del hogar, ambos trabajos asociados al tipo de empleo mapuche de aquellos migrantes que se asientan en Santiago durante la primera mitad del siglo XX.



Figura 6. “Vivienda predeterminada”. Fotografía. Diego Argote.

Esta dimensión del “trabajo racializado” ha sido problematizada en distintos estudios (Antileo 2015; Imilan y Álvarez, 2008; Millaleo, 2011) señalando cómo en la estructura operacional del trabajo se caracterizan empleos predeterminados “para indios”, visibilizando la constante colonial en la asignación de oficios.



Figura 7. “Tañi laku Pedro Calfuqueo ka tañi kuku Isolina Huenchucura”. Fotografías Diego Argote

Este proceso de incorporación a este tipo de empleos se realizó bajo distintas dinámicas, tales como el “guachaje” (Antileo y Alvarado, 2017, 2018) en que la asociatividad entre familias permitía ofrecer las condiciones de ingreso al trabajo y su inducción colaborativa en el rubro, principalmente entre panaderos, o también a través del “alkilan” (Antimil, 2015), en que las dificultades materiales que atraviesan las familias las obligan a ofrecer los servicios domésticos de sus hijos en casas patronales, e, incluso, entre las propias casas de mapuche con mejor condición económica a cambio de comida, acceso a la instrucción educativa o a gozar de una parte mínima de sueldo. Estos alcances nos ayudan a problematizar cómo los empleos son también parte de un imaginario que moldea la representación de lo mapuche como mano de obra racializada, atravesada por la desposesión, la falta de accesibilidad al poder y la ausencia de regulación laboral mínima. La obra de Sebastián incluye, además, dos réplicas de sus abuelos hechas en cerámica esmaltada con lustres de plata, operación que permite reconstruir la apariencia de este tipo de oficios en figuras que parecieran serializadas y que reitera el prejuicio sobre la homogeneidad de un estrato social y laboral predeterminado y vinculado a una identidad étnica.

En suma, pensar la urbanidad mapuche desde todas sus tensiones y puntos de convergencia significa una reivindicación como pueblo contra la instrumentalización del Estado y de los medios que sitúan su identidad en lo rural, omitiendo la heterogeneidad y masividad de la enorme colectividad mapuche en la ciudad. Por el contrario, las obras de Calfuqueo que abordan este proceso permite repensar los imaginarios etnicistas y folklóricos de la hegemonía que sustentan el discurso de la “pureza étnica” y que a menudo son invocados al momento de pensar “lo mapuche”. En ese sentido, la emergencia del concepto “mapurbe” planteado por David Aníñir complementa un intermedio que exige reflexionar sobre la identidad cultural a partir de la convergencia de dos aparentes tensiones: ser de la mapu (tierra, territorio, país) y ser también de la urbe.

2.2.2 Género

En las últimas décadas, los aportes de los feminismos antirracistas de colectivos indígenas y afrodiaspóricos han situado el enfoque de la interseccionalidad como una prioridad para reflexionar sobre sus proyectos políticos. En el caso mapuche, ese cuestionamiento ha

permitido visibilizar una crítica hacia la historiografía del movimiento político que ha relevado la voz de dirigentes hombres en desproporcionalidad respecto de la participación de mujeres. Tal crítica fue advertida, por ejemplo, en la introducción del libro *Zomo Newen* (García Mingo *et al*, 2017) a propósito del libro *Malon* (Pairican, 2014).¹⁸

Así también, la necesidad de interpelar los “roles” tradicionales mapuche asociados a determinado género ha contribuido a posicionar la interrogante crítica de cuáles han sido las causas y omisiones que han permitido que esta realidad se asuma como condición (Quilaqueo *et al*, 2013) y que, para el caso de las mujeres indígenas, puede desplegarse en los términos propuestos por Julieta Paredes y Adriana Guzmán (2014) de un “entronque patriarcal”, cuando estas autoras problematizan cómo la sociedad colonizadora converge con la sociedad indígena en la dominación patriarcal y estructural de las mujeres.

En ese sentido, el argumento de la “dualidad” y “complementariedad” que indica que supuestamente existe un equilibrio entre el género masculino y femenino como un código interno de los pueblos indígenas también es cuestionado en dos dimensiones: primero, por asumir que al interior de estas sociedades existe realmente un equilibrio en el plano político y social que distribuye equitativamente funciones basadas en la complementariedad y, segundo, por la división y concepción binaria del género entre hombres y mujeres donde prima la heteronormatividad como condición innata. Sobre este último punto, la conformación del dualismo de género en las sociedades indígenas han sido también motivo de reflexión por distintas autoras (Segato, 2015; Lugones, 2008; Quiñimil, 2012) que se interrogan si el modelo del binarismo y de la heteronormatividad se hereda únicamente con la instauración del poder colonial o si también era una constante que estaba presente ya en los pueblos indígenas antes de la colonización pero, más importante aún, estas autoras se interrogan si existían o no distintas concepciones de género diversas que no adecuaban a este único modelo.

¹⁸ La publicación de Elsa Mingo (*et al* 2017) compila una variedad de relatos en primera voz de destacadas mujeres mapuche, protagonistas en distintos ámbitos, como la labor política dirigencial, la lucha por la educación, por la soberanía alimentaria, entre otros aspectos. Ellas son Anita Epulef, Petronila Catrileo, Elisa Loncon, María Lara Millapan, Adriana Paredes Pindaray, Mireya Manquepillan, Millaray Garrido Paillalef e Isabel Cañet.

Es justamente en ese intersticio y debate que la obra *You Will never be a weye*¹⁹ contribuye a tensar el imaginario normativo del pensamiento binario y heterosexual (Fig. 8). “Weye” es una palabra al interior de la tradición mapuche que hace alusión a un individuo que habita entre dos géneros: por su apariencia física se le reconoce como “hombre travestido” y según se narra en la crónica *El cautiverio Feliz* de Núñez de Pineda, este desempeñaba roles tradicionalmente asignados a la mujer, como tejer o bordar. Además, cuando el “weye” era “wentru machi” (hombre que es machi) oficiaba el poder curativo de sanar, que fue lo que permitió a este cronista salvarse de la muerte.



Figura 8. “You Will never be a weye”. Sebastián Calfuqueo.

La mención que hace Núñez de Pineda ha sido de las más citadas por quienes buscan antecedentes históricos para discutir el binarismo mapuche en la concepción de género, entre las que destacan principalmente Ana María Bacigalupo (2002). Sin embargo, el itinerario que repara en la presencia y continuidad del “weye” solo hace menciones esquivas a los textos de Tomás Guevara (1908, 1922) que, a pesar de ser publicados a principios del siglo XX, creemos que siguen siendo fundamentales para sumar antecedentes más cercanos

¹⁹ *You will never be a weye*. Video performance, 1920×1080, HD, 4:46 minutos. Recuperado en: <https://sebastiancalfuqueo.com/2016/09/10/291/>

temporalmente que indican que era una figura también aceptada dentro del mundo mapuche, contrario a cualquier imaginario homofóbico actual.

En sintonías con este debate, Sebastián elabora esta obra en un videoarte que incorpora una performance y que está marcada por la dimensión testimonial del artista. La obra fue realizada en 2013 en el taller de Francisco Brugnoli en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, pero solo fue exhibida en 2015 en la exposición “Donde no habito: identidades negadas en el Chile actual”, en Galería Metropolitana, realizada en conjunto con la teórica del arte y curadora Mariairis Flores. Como señala el artista (Calfuqueo y Pailamilla, 2020a) exponer esta obra también implicaba mostrar una experiencia difícil en el seno familiar. A través de ella se reivindica la categoría “weye” como algo despojado del imaginario masculinizante de lo mapuche que, según el nacionalismo épico y republicano chileno, se encarnó en figuras como Caupolicán, Galvarino o Lautaro. El video comienza con la tensión inmediata que Sebastián recoge a partir de lo que oía en su familia: “mi abuela decía: en la cultura mapuche no hay maricones” (Calfuqueo, 2015, 0m17s). Mientras se ejecuta la performance y se escucha el relato en voz en off de Sebastián, se va narrando cómo la ideología religiosa, en comunión con la perspectiva mapuche moderna, fue omitiendo la figura del “weye” como el actor relevante que era dentro de la cultura mapuche (Bacigalupo 2002). Mientras ocurre esto, el artista va vistiéndose con la indumentaria simulacral mapuche que se encuentran en los mercados populares de Santiago, como el Barrio Meiggs. A través de esa tensión entre lo antiguo que se ha sido omitido y lo nuevo (la indumentaria) como algo irreflexivamente masificado, el relato permite reivindicar una crítica hacia la convención binaria del género en la cultura mapuche actual. Al final del relato Sebastián menciona lo siguiente:

El rol de la machi fue casi en su totalidad tomado por las mujeres, nos olvidamos y se le olvidó a la historia, a mi abuela, y a la sociedad entera, que en sus tierras y en su cultura nos revolcamos los maricones mapuche, esos que nadie quiere: yo nunca seré un weye, pero hubiese querido serlo (Calfuqueo, 2015, 2m52s).

En una línea similar de trabajo que elabora una crítica desde el feminismo y el posicionamiento desde el género y las diversidades se ubica la obra “Alka domo” (Fig. 9). Primero, cabe señalar que el motivo de “Caupolicán”, como iconografía y símbolo, y las distintas representaciones que existen sobre este *toki* (líder militar y político) en la cultura mapuche, forma parte de una línea de trabajo autoral reconocible del artista para identificar

el orden de opresiones que afectan a distintas corporalidades que no obedecen la norma, tanto dentro de la sociedad chilena como al interior de la sociedad mapuche²⁰.

Bajo esta temática, “Alka domo”²¹ es un trabajo que recupera una caracterización y descripción antigua que se halla en el texto de Andrés Febrés (1765) y que sirve para indicar a una mujer masculinizada, ya que “alka” es “gallo”, pero también sirve para indicar “macho” en los animales. “Domo”, por otra parte, es mujer. La descripción que nos ofrece Febrés es la siguiente: “allca domo: macho, y hembra, o hermafrodito, por otro nombre *athay*” (Febrés, 1765, p. 426).

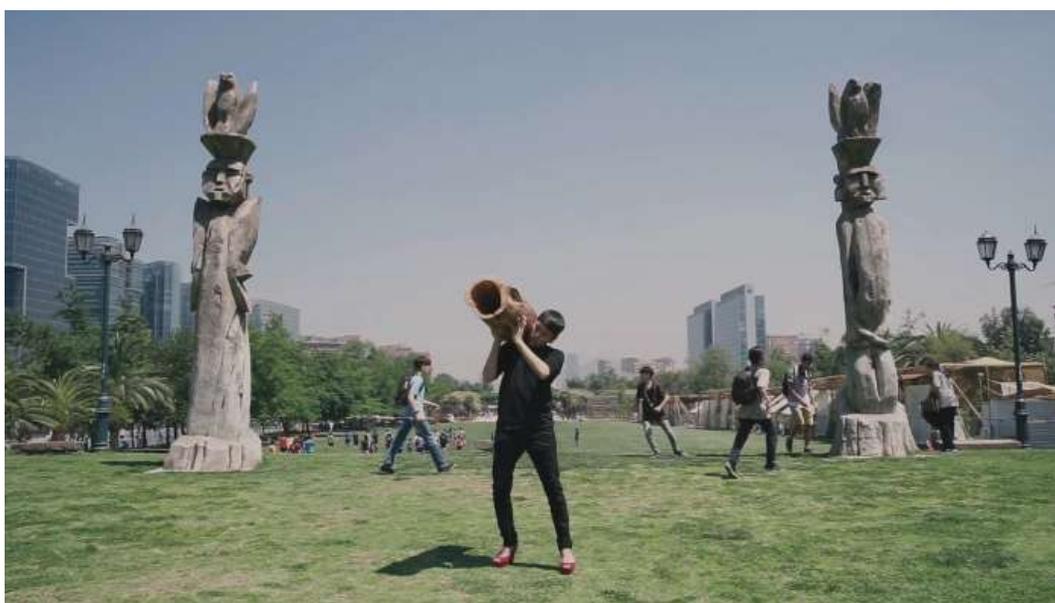


Figura 9. “Alka domo”. Sebastián Calfuqueo. Fotograma.

La obra consiste en una video-performance en que el artista manda a ahuecar un tronco mientras va narrando un relato que retoma el imaginario de Caupolicán y su gesta épica. Supuestamente, Caupolicán es elegido *toki* al demostrar sostener un tronco por cuatro días. Por otra parte, en Chile, el término “hueco” se utiliza peyorativamente para identificar a un homosexual. A través del gesto irónico de “hueco” y “ahuecar” Sebastián construye un relato en que disputa el orden imaginario de la figura de Caupolicán, en extremo masculinizada y,

²⁰ Otra de sus obras relacionada a Caupolicán es “Gato por liebre”. Instalación: Cerámica, Yeso piedra, Resina poliéster, porcelana y silicona con pigmentos. 170x100x80 cm. Recuperado de: <https://sebastiancalfuqueo.com/2016/09/26/gato-por-liebre/>

²¹ *Alka domo*. Video performance, 1920x1080, FULL HD, 17 minutos. Registro hecho por Juan Pablo Faus.

para ello, sostiene ese tronco ahuecado en distintos espacios urbanos reconocibles que entablan un signo de lo mapuche a través de nombres de parques o esculturas con *chemamüll* (estructura mapuche tradicional de madera).

Mientras sostiene el tronco por unos minutos, Sebastián usa tacones altos con diversos colores que remiten a la bandera LGTBQ+. Mientras Sebastián realiza la performance en espacios abiertos y públicos, distintas personas reconocen el gesto y la cita a Caupolicán y se burlan de la condición de “hueco” que existe entre el tronco y su propio imaginario homofóbico para insultar a las diversidades. Tal acción visibiliza esa fractura de la masculinidad hegemónica con que el mundo chileno se apropia y reconoce un “héroe araucano”. A través de esta performance, Calfuqueo elabora una crítica al gesto épico y a esa masculinidad interpelada y trastocada por sus imaginarios sobre lo mapuche.

Como señala Claudia Zapata (2013), un eje primordial y transversal de los procesos de descolonización consiste en una reinterpretación crítica del pasado con el objetivo de incorporar diversas lecturas frente a las omisiones con que las historias nacionales han construido lo indígena, y de paso, señalar una crítica al interior de estos propios colectivos. En este sentido, las obras anteriormente citadas y realizadas por Sebastián remarcan la necesidad de descolonizar los estereotipos que la sociedad ha elaborado de los colonizados y subalternos, pero también permiten plantear la interrogante sobre las derivas que el colonialismo trajo consigo, por ejemplo, al interrogarse si la heteronorma era algo presuntamente instaurado al interior de la sociedad mapuche como sociedad patriarcal previo a este hecho, y en ese sentido, la figura del “entronque” cobra vigencia, o si en verdad este modelo deriva y se instaura con el colonialismo. De esta forma, la interrogante crítica que plantean sus obras para reinterpretar el pasado sitúan una perspectiva interseccional de género como un diálogo necesario para debatir diversos legados al interior de la sociedad mapuche.

2.2.3 Champuria²²

²² El término “champuria” se ha escrito de distintos modos: “Champurria”, “xampurria”, “xampurria”, entre otros. Para señalar que la comprensión del término emana desde el mapudungun, optamos por escribirlo como en el primer caso, ya que eso responde a la ortografía de la lengua mapuche en los dos grafemarios más reconocidos (Unificado y Azümcheffe) y que asigna la correspondencia de valor fonético y una sola grafía para “r”.

Una parte fundamental del pensamiento mapuche contemporáneo ha sido reflexionar y sostener la diversidad cultural del pueblo mapuche. Este enfoque ha traído consigo la reinterpretación de categorías que permitan analizar esa heterogeneidad. Como sostiene Antileo (2019) tal fenómeno ha conllevado una politización de la cultura tradicional y, por otro lado, una reinención crítica de esta. Como hemos sostenido previamente, uno de los ejes de problematización del arte mapuche contemporáneo ha consistido en reflexionar y elaborar una crítica sobre la propia categoría “mapuche”, en sus convergencias y contradicciones, y cuyo ejercicio ha sido abordado desde distintos frentes, como las artes visuales, la fotografía o el teatro (Vargas Paillahueque, 2018).

Interpelar así la “mapuchidad” conlleva una discusión sobre cierto marco temático que ha estado presente durante todo el siglo XX asociado a la idea de pureza étnica, de ruralidad, tradicionalidad y también de género. Este proceso de discusión crítica sobre los términos anteriormente señalados ha tomado parte en la literatura, el teatro y también en la historia mapuche. Es en este contexto que categorías como las de “mapurbe” (Aniñir) o “wariache” permiten repensar la relación entre lo mapuche y la urbanidad con la finalidad de contribuir con reflexiones sobre la autodeterminación y reconstrucción de la nación mapuche y el lugar de estos sectores en este proceso, proponiendo de ese modo una alternativa para pensar los procesos de descolonización indígena que emanan desde el espacio de la urbanidad.

Diversos autores mapuche han discutido sobre esta materia (Naguil, 2016; Ancan, 1995, 1998; Ancan y Calfio, 1999), elaborando distintos marcos interpretativos sobre la identidad mapuche en la ciudad y cuyas problemáticas se expresan en una diversidad de propuestas, como el retorno progresivo al Wallmapu o el empoderamiento local en la ciudad y, por cierto, en complejizar el intercambio entre comunidades a través de redes de solidaridad y resistencia. En este contexto, la discusión sobre el pueblo mapuche, la urbanidad y la diáspora ha contribuido a generar un marco reflexivo de a lo menos cinco décadas, inaugurados por los escritos de Carlos Munizaga (1960, 1961), o los aportes de Carlos Huaiquiñir (1966) como primer periodista mapuche, sumado, además, a las contribuciones de los últimos cinco años hechas por Antileo (2015, 2020) y Antileo y Alvarado (2017, 2018, 2019) que constituyen una aporte imprescindible para dilucidar las formas de organización política y las resistencias comunitarias en el espacio de la urbe. Tomando en consideración estos

aspectos, podríamos situar la discusión entre el binomio ruralidad/urbanidad como un eje constitutivo de la reflexión mapuche contemporánea y que ha servido para complejizar cómo se conforma lo mapuche y en qué medida esta identidad necesita ser reflexionada a partir de múltiples frentes.

Es gracias a estos aportes que se han incorporado nuevos enfoques que reivindican la heterogeneidad y que discuten con el arquetipo esencializado de lo mapuche. En ese sentido, el término “champuría” adquiere preponderancia como una posibilidad de repensar la identidad a partir de experiencias internas, la mayoría de las veces complejas, que sitúan un punto de discusión a partir de las mixturas y que interpelan ante todo la idea de “pureza étnica” o la inmutabilidad interna mapuche.

Situado en este eje de reflexión, una de las obras de Sebastián, titulada “Mürke ko”²³, visibiliza dicho conflicto y permite complejizar el hilo categorial de términos que remiten a la hibridez como una enunciación política (Fig.10). La obra es una instalación que consiste en una escultura hecha a partir de tierra y de resina, la que consiste en una réplica del cuerpo de Sebastián que cae desde el techo de la sala y que, al tocar el suelo, y a través de la escritura en el piso hecho con cabellos sintéticos, elabora un marco conceptual desde el mapudungun remitido a la mezcla y que se señala en la instalación: *mürke ko, diwilko, paraway*, entre otros.

Estos términos, a nivel metafórico, han servido para caracterizar a las personas mapuche que tienen un origen distinto o incierto. En el caso del título, la traducción es “agua con harina tostada”, un refresco mapuche que, empleado como metáfora, hace alusión a la mezcla de dos elementos y que sirve para denominar a los mapuche *champuría*. Según se señala en el sitio web del artista:

El largo y color refiere a una identidad cultural en la que “El mapuche debe usar el cabello largo”, según un prejuicio de cómo debe ser un sujeto de esta cultura. Esto busca problematizar la existencia de una identidad que deba someterse a la pureza racial o definirse bajo cierto parámetro de binarismo: chileno o mapuche, cuestionando la homogeneidad de identidades dentro de este contexto. (Calfuqueo, sitio web *Sebastiancalfuqueo.com*, 2017).

²³ *Mürke ko*. Instalación: Resina, pelo sintético y tierra. 5×5 metros. Registro hecho por Diego Argote y Felipe Cona. Disponible en: <https://sebastiancalfuqueo.com/2017/09/21/murke-ko-aguita-con-harina-tostada/>

Con respecto a las definiciones de lo *champuría*, a finales del siglo XIX podemos encontrar una mención al término recogida por Zorobabel Rodríguez de su *Diccionario de Chilenismos* (1875, p. 149), que indica que la palabra correcta debiera ser “chapurreado” y que proviene de un galicismo y refiere a la dificultad para hablar una lengua entremezclada con otra.



Figura 10. “Mürke ko”. Sebastián Calfuqueo.

Posteriormente, a principios del siglo XX, en otro *Diccionario de Chilenismos* escrito por Manuel Antonio Román (1901), el autor define “champuría” como un “araucano españolizado” y, también, una suerte de mezcla a partir de líquidos. Luego, algunos textos recogidos por Euljio Robles (1912), Tomás Guevara (1908, 1913) y Manuel Manquilef (1911) ubican la categoría a partir de la mezcla entre orígenes “foráneos” (chileno o español) y mapuche. La utilización y reivindicación de “lo champuría” ha suscitado un interesante diálogo interdisciplinar que toma lugar en la poesía y la narrativa (Milanca, 2015; Paredes Pinda, 2015, 2017), en los estudios literarios (Llamunao, 2019), en ensayos (Valderrama Cayuman, 2019) y también en análisis sobre artes visuales (Aliwen, 2020). Sin duda, es el escrito de Valderrama Cayuman el que nos entrega mejores antecedentes de cómo ha sido comprendido este término, tanto histórica como políticamente. El análisis le permite concluir que la enunciación desde “lo champuría” constituye un concepto estratégico que engloba una

posibilidad de asumir, desde estos intersticios, una reivindicación política-crítica al interior de la nación mapuche. Lo “champuría” discutiría así con el esencialismo étnico y se erige como una categoría estratégica amplia contra el “mapuchómetro”²⁴ y los anclajes sobre los que este se afirma.

De manera similar, *Mürke ko* asume una identidad de la mezcla, de lo híbrido y desde una construcción intermedial desde el arte, realiza un toma de posición que discute al interior de la cultura mapuche los propios cimientos discursivos de aquello que aparentemente lo aún (territorios, fenotipos, sangres), elaborando signos materiales (la tierra, el pelo) que desglosan un campo léxico de la hibridez con que se alude a estos sujetos “impuros”.

Ahora bien, dado que el término “champuría” ha significado una discusión prolífica sobre el mestizaje, pero ha sido tratada acríticamente como sinónimo de lo “mestizo”, conviene precisar algunas cosas. Si bien “champuría” alude a la mezcla de dos componentes –en este caso, lo mapuche y lo español, en primera instancia, y luego lo mapuche y lo chileno– según nuestro parecer, el término adquiere relevancia política como una posibilidad de constituir un margen crítico de la nación *sólo* cuando viene de la mano de una toma de conciencia étnica al interior de la sociedad mapuche. En este sentido, creemos que la enunciación *como champuría* viene después de asumirse *como mapuche*, con todas las tensiones, contradicciones y costos políticos que eso implica en un contexto de criminalización y de racismo. Por ello, tal operación, la de enunciarse primero como mapuche, implica asumirse parte de esa colectividad de pueblo, cargando la marca colonial que eso implica. Por consiguiente, pensar lo “champuría” como sinónimo de ser “mestizo” no sopesa ni hace justicia a esas diferencias estructurales que aún operan y que no corren de la misma manera.

En viceversa, no creemos que “mestizo” o el discurso del “mestizaje” permita dar cuenta de la complejidad que reviste el término “champuría” cuando se incorporan las variables históricas y políticas de la continuidad colonial que han influido específicamente sobre una población concreta, mapuche en este caso, a través de traslados forzados, cambios de

²⁴ El “mapuchómetro” ha sido un término que indica una especie de medidor de la “mapuchidad” conforme al sujeto “ideal” que cumple con todos los idearios y estereotipos con que se mide la cultura mapuche, por ende, inexistente. Valderrama Cayuman señala que: “Más allá del rechazo ante estos mecanismos de medición de la mapuchidad que se constatan al interior de la cultura mapuche (que, por cierto, se pueden corresponder con ciertos esencialismos), también estos pueden ser leídos como parte de un proceso en que la diáspora se mira y se reconoce” (2019, p. 336).

apellidos, marginalidad rural o urbana, etc. Además, la trayectoria histórica y política del movimiento durante todo el siglo XX asumió como eje articulador el erradicar la vergüenza causada por el colonialismo de lo que significaba ser mapuche, fomentando el orgullo étnico de ese origen, razón por la cual esa enunciación, inclusive teniendo un origen champuria, consistió en una estrategia política para rearticular la nación.

De ese modo, el término “mestizo” resulta ser, desde nuestra perspectiva, demasiado depurado y conciliador para dar a cabalidad con la trayectoria histórica que los procesos de racismo han tenido en Chile, a diferencia, por ejemplo, del discurso oficial que tuvo el mestizaje en otros contextos latinoamericanos, como el Estado de México durante la primera mitad del siglo XX, que definió a su población no indígena como mestiza.

Por ello, es necesario evitar caer en homologaciones multiculturalistas y neoliberales que quitan el sustrato político e histórico que tiene un término clave de las reflexiones mapuche contemporáneas y con el que esta sociedad se piensa a sí misma y que, a nuestro parecer, ha conllevado que la adopción acrítica de lo “champuria” opere como un concepto demasiado maleable para las estrategias de apropiación cultural cada vez más abundantes. En consecuencia, creemos que el término “champuria” debe entenderse desde una perspectiva situada y territorializada, de manera que permita esquivar los calcos semánticos que a menudo se realizan y que, de un modo similar, puede influir en forzar sinónimos que se hallan al interior de otros pueblos indígenas e insertarlos afanosamente en contextos locales, como ocurre al plantear la equivalencia entre lo champuria y lo chix'i, este último término surgido del pensamiento de Silvia Rivera Cusicanqui en el contexto aymara.²⁵ Por el contrario, creemos que estos conceptos, lo champuria, lo chix'i y lo mestizo, a pesar de ser similares, obedecen a trayectorias políticas distintas y no se justifica su homologación inmediata entre estos.

En suma, concordando con Valderrama Cayuman, “champuria” sí emerge como una categoría estratégica y una posibilidad necesaria para discutir crítica y políticamente contra los discursos esencialistas que existen en la sociedad mapuche, pero esta debe ser

²⁵ Esta perspectiva de homologación, demasiado forzada desde nuestro parecer, queda reflejado en el artículo “Habitando un mestizaje disidente: lo ch'ixi/champurria/chola como lugares posibles” de Francisca Fernández Droguet. (Fernández, 2019).

territorializada según el contexto de donde emerge, mapuche en este caso y en lo que respecta a las artes visuales, sin duda es un tópico de enunciación claro que toma forma en una diversidad de obras y discursos.

Justamente, en 2018, Sebastián inaugura dos exposiciones tituladas “Champurria”, en Carahue y Cañete, ambas ciudades emplazadas en el Wallmapu histórico, y de cuyas itinerancias resultará un catálogo (Calfuqueo, Flores, Valderrama y Ficwallmapu, 2018a). En aquella oportunidad, el artista indica la relevancia y reivindicación de dicho concepto: “fue gratificante recibir comentarios de personas que se sintieron apeladas e identificadas por este proceso de lo champurria, de esta reivindicación de lo mapuche” (Calfuqueo, 2018b).

2.3 La obra de Paula Baeza Pailamilla: discusión de imaginarios museales, el cuerpo como *wirin* (escritura) de performance política

Paula Baeza Pailamilla (Fig.11) es una artista de multidisciplinar que trabaja con la performance, el textil y la instalación. Es titulada de la Universidad ARCIS en la especialidad de Danza, luego de lo cual hizo un magíster en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile. Sus orígenes familiares mapuche se ubican en la zona central, ya que su familia, al igual que muchas otras que emigraron desde el Wallmapu, se incorpora a las faenas agrícolas de los fundos bajo la dinámica del inquilinaje.



Figura 11. Retrato Paula Baeza Paillamilla (cortesía de la artista)

Su obra ha sido instalada y reconocida en distintos circuitos, nacionales e internacionales, a través de residencias colaborativas y trabajos investigativos personales que han posicionado

su producción visual y performática en países como Colombia y Argentina, y también en Europa, donde participó como artista invitada en la Bienal de Performance de Alemania. A grandes rasgos, su producción visual se articula en torno a una interrogación constante al estatuto del cuerpo desde la identidad mapuche y urbana, logrando situar esas reflexiones en el espacio público, en museos, galerías y centros culturales a través de obras intermediales, performance y video-performance. Como hemos señalado, una de las características del arte mapuche contemporáneo consiste en visibilizar y discutir los imaginarios hegemónicos que se han utilizado para representar a este colectivo.

En este sentido, la reflexión sobre cómo el poder construye discursivamente a los sujetos colonizados fue analizado magistralmente por Edward Said en *Orientalismo* (2008) y *Cultura e Imperialismo* (2018), y también en su ensayo “Representar al colonizado”, originalmente publicado en 1989, donde señala que:

Alrededor del colonizado comenzó a crecer todo un vocabulario de frases que, cada una a su manera, refuerza la terrible secundariedad de pueblos que, en la decisiva caracterización de V.S. Nalpaul, están condenados solamente a usar el teléfono, nunca a inventarlo. (Said, 1996, p. 26).

Esta frase nos parece clave ya que expone la convención colonialista que niega el poder creador emancipatorio de las poblaciones subalternizadas y que, a nuestro juicio, este se refleja críticamente en dos niveles: en develar el constructo colonialista de representaciones y discursos y, por otro lado, develar estrategias para removerlos. En el caso mapuche, perspectivas recientes como la de Julio Paillalef en su ensayo *Los mapuche y el proceso que los convirtió en indios* (2019) y también el texto *Mitos Chilenos sobre el pueblo mapuche* (Brescani *et al* 2018) han contribuido a analizar discursiva e históricamente estos procesos de racialización y construcción de estereotipos sobre la población indígena. Con respecto a la construcción de imágenes e imaginarios mapuche, los trabajos de Margarita Alvarado (2001, *et al*), Jorge Pavez (2015) y Menard y Pavez (2007) constituyen referencias necesarias para delimitar los discursos de época que motivan una determinada construcción visual de los cuerpos mapuche y que decantan en estereotipos. Estos estudios se interrogan por cómo este repertorio visual aún goza de una vasta circulación, la cual puede ser criticada, pero también incorporada a los discursos mapuche, incluidos aquellos con fines reivindicativos.

En esta línea, Paula ha realizado distintas obras que permiten discutir y delimitar el orden expositivo y discursivo con que se ha representado a la identidad mapuche desde la cultura hegemónica, tanto en el pasado como en la actualidad y en diversos contextos institucionales. A través de su obra y de este ejercicio, nos resulta posible comprender estas estrategias visuales como una poética de los cuerpos mapuche. En este apartado queremos analizar su obra en virtud de esa posibilidad a partir de dos claros ejes: leerla como una crítica a los imaginarios visuales y, por otro lado, destacar la reivindicación del cuerpo como *wirin* (escritura-trazo) en ámbitos como la performance desde una crítica política.

2.3.1 Imaginarios multiculturales y museales en crisis

La primera obra, asociada al primero de estos ejes, se titula “Etnoturismo” (2017)²⁶, un trabajo realizado en colaboración con la teórica del arte y curadora Mariairis Flores (Fig.12). La obra consistió en una performance en la que la artista se encerró en la vitrina de Galería Callejera vistiendo un *küepam* (vestido tradicional mapuche) y quedaba estáticamente trabajando en la confección de un tejido por cerca de cuatro horas. Junto al panel frontal de la vitrina, se ubicaba la información personal de la artista (etnia, lengua, nombre, género, edad, estatura, peso) y el logo del Servicio Nacional del Turismo (SERNATUR), que depende del Ministerio de Economía, Fomento y Turismo del Gobierno de Chile. Mientras tanto, Mariairis Flores entregaba unos folletos que contenían la información exacta que ofrece el SERNATUR a través de *Chile Travel* promoviendo la visita a las comunidades mapuche: “Prueba su exquisita gastronomía, convive con sus costumbres y experimenta una conexión mágica con estos pueblos que hasta el día de hoy conservan sus tradiciones” (SERNATUR, sitio web *Chile.travel*, s.f.).

La obra remite a distintas prácticas de encierro que han marcado la historia del cuerpo mapuche, tales como la experiencia de secuestro, traslado y exposición que emanan de las fatídicas muestras antropológicas de finales del XIX y principios del XX en Francia (Báez y Mason, 2016). Por otro lado, también elabora un gesto crítico contra la asignación predeterminada de roles de la mujer mapuche que fomenta el turismo.

²⁶ *Etnoturismo*. Performance junto a la investigadora del arte Mariairis Flores. Galería Callejera Santiago, 2017. Registro: Lorna Remmele. Disponible en: <https://paulabaezapailamilla.com/2020/07/30/etnoturismo/>



Figura 12. “Etnoturismo”. Paula Baeza Paillamilla. Fotografía Lorna Remmele

Más contradictorio aún resulta contraponer la visión del SERNATUR, la invitación a “conocer” a los mapuche siempre que ese propósito no implique conocer las problemáticas históricas de violencia que ha tenido el Estado con este pueblo indígena. Conocerlos, no en una perspectiva documental sino transitoria, es decir, “conocerlos”, pero no tan a fondo. De este modo, la artista construye una interpelación a la experiencia del “tipo” de cuerpo mapuche exhibible, anulado en su capacidad política de hablar, pero promovido en la escenificación de habitar las coordenadas políticas de lo permitido. Esta problemática de que los subalternos tengan o no la capacidad de “hablar” fue señalada por Spivak (2003 [1988]), indicando que ese proceso también viene permeado por la capacidad y disposición de “oír” que tenga -o no- el poder. En términos artísticos, Didi Huberman (2014) lo ha planteado en la dicotomía que enfrentan los pueblos al estar “subexpuestos a la sombra de sus puestas bajo la censura o, a lo mejor, pero con un resultado equivalente, sobreexpuestos a la luz a de sus puestas en espectáculo” (p. 11).

Cabe señalar que una problemática atingente al ciclo multiculturalista en América Latina son las tensiones internas que experimentan los pueblos indígenas por las formas de su “valoración” y por las representaciones que se hacen de ellos en la escena pública y en el contexto neoliberal. Por un lado, este tipo de estrategias suponen un avance en materia de reconocimiento, como ser reconocidos como un pueblo con una cultura legítima, viva y en la cual reside una riqueza cultural, pero, por otro lado, ese “avance” arrastra distintas estrategias de subordinación al rubro de “oferta/demanda” del consumo étnico.

Desde otro ámbito, este fenómeno por incorporar las voces y rostros indígenas en campos en lo que históricamente no han tenido espacio ha llegado también al canon expositivo de los museos. En Chile, ejemplo de esta tendencia son las reformulaciones que museos metropolitanos han hecho con sus colecciones etnográficas, sus museografías o actividades de extensión, entre ellos, el Museo de Arte Precolombino al exponer en su frontis distintas gigantografías de retratos mapuches hechos por Jorge Brantmayer, o el Museo Histórico Nacional al celebrar el “We tripantu” o el Museo Nacional de Historia Natural que, en conjunto con la Fundación Artesanías de Chile, invitó a distintas ngürekafe (tejedoras a telar) para conocer las piezas textiles antiguas y que les sirviera como inspiración, instancia de la cual resultó el libro “Herederas del Llallín” (Fundación Artesanías de Chile, 2019).

Precisamente, sobre cómo los museos exhiben las temáticas indígenas, Paula elabora la obra “Mi cuerpo es un museo”²⁷, una performance que visibiliza la omisión de voces, rostros e identidades realmente existentes, cuestión que forma una tendencia y representación continua de instituciones museales que depositan sus colecciones y piezas en maniqués, la mayoría de la veces sin siquiera un rostro para referir al mundo indígena (Fig.13).



Figura 13. “Mi cuerpo es un museo”. Registro de performance. Fotografía: Lorna Remmele

²⁷ *Mi cuerpo es un museo*. Galería Callejera, frontis del MAVI. 2019. Fotografía: Lorna Remmele. Disponible en: <https://paulabaezapailamilla.com/2020/10/04/mi-cuerpo-es-un-museo/>

La obra, similar a *Etnoturismo*, comienza con Paula ingresando a la vitrina de Galería Callejera, en esta ocasión vistiendo *küpam* (vestido) e *ikiilla* (rebozo), y también piezas de platería mapuche, como *tupu* y *prenteor akucha*, sumado a su rostro cubierto de una tela negra y guantes del mismo color, los que adrede anulan la posibilidad de re-conocer su fisionomía. La artista permanece por cerca de una hora en la vitrina. A partir del registro de esa performance, en video y fotografía, se puede contemplar la indeterminación de un no-cuerpo, no sujeto, no identificable, pero que respira, vive y piensa. Ese gesto, esa paradoja, permite visibilizar la crisis entre el régimen de exposición y de un discurso que incorpora lo indígena pero que no critica la condición de anonimato histórico que han arrastrado y mantenido estas instituciones con los cuerpos indígenas a partir de “los tipos” de indios. Ese valor y discurso de lo necesariamente no-identificable, de un “indio cualquiera” porque todos supuestamente son iguales, es lo que la performance de Paula permite visibilizar.

Esta experiencia de la exhibición de lo indígena en el campo de la oferta y la demanda de los bienes públicos y culturales ha sido recientemente analizada por Claudio Alvarado Lincopi (2020), quien ha vinculado esta tendencia con una crítica al multiculturalismo en su relación con la “mercancía”. Dice el autor:

unas de las consecuencias de la museificación consisten en transformar objetos vivos en elementos cosificados, en materiales inertes puestos en circulación solo como documentos pretéritos. Detrás de este ejercicio hay, en esencia, una práctica muy propia del momento capitalista: la producción fetichista de las mercancías (p. 8).

A propósito de este alcance, las dos obras de Paula permiten visibilizar esa concepción de lo étnico como mercancía como algo que no solo reviste a los objetos etnográficos a través de la diversidad de sus tipologías (plata, textiles, cerámicas, etc.), sino que se despliega, de igual modo, como una constante transversal e histórica que afecta y atañe a la propia dimensión de los cuerpos mapuche. Por ello, al sublimar esta representación anónima, al asumirse como un maniquí depositario de esos valores patrimoniales de lo permitidamente indígena, la artista logra plasmar a cabalidad esa crítica institucional al modelo exhibible del museo, del turismo y de la representación mapuche en espacios culturales.

2.3.2. Cuerpos en el trazado del *wirin* (escritura)

Tal como planteábamos, uno de los ejes constitutivos del trabajo de Paula consiste en abordar distintas propuestas de lectura sobre el estatuto del cuerpo mapuche, comprendido como un territorio sobre el cual la memoria y los agenciamientos histórico-políticos tienen cabida. La artista así lo menciona:

Mi trabajo artístico se lleva a cabo a través de la performance, poniendo al cuerpo como primer lugar de visibilización de una lucha, un conflicto, una incomodidad. Ser mapuche, mujer, nacida en la waria (ciudad) son las condiciones que conforman el imaginario artístico de mis acciones develando las distintas formas de colonización cultural, política y económica que vivimos en todo nuestro territorio. En mis acciones realizo un cruce estético y conceptual entre género, raza y clase, condiciones que atraviesan mi historia corporal, desarrollando una búsqueda descolonial, desde un mirada mapuche y feminista (Baeza Paillamilla, *portafolio*, s.n, 2020).

Una de las obras que queremos destacar de este segundo eje de lectura propuesto es “Mongeley taiñ dungun”²⁸, un video-performance que obtuvo el segundo lugar en el Encuentro de las Culturas en su versión de 2018 (Fig. 14). La traducción del título es “Nuestra lengua está viva”. En el idioma mapuche, “dungun” es “idioma, lengua, voz, ruido, son, tono” (Augusta, 1916, p. 30). Esta obra problematiza visualmente el carácter polisémico del término, entre el órgano como tal, la lengua y, por otro lado, la herencia cultural de un pueblo radicada en su idioma. Así, en “Mongeley taiñ dungun”, la artista elabora cuatro temáticas que se narran en mapudungun (subtituladas al español) y que abarcan la lengua, la medicina, la historia y la explotación.

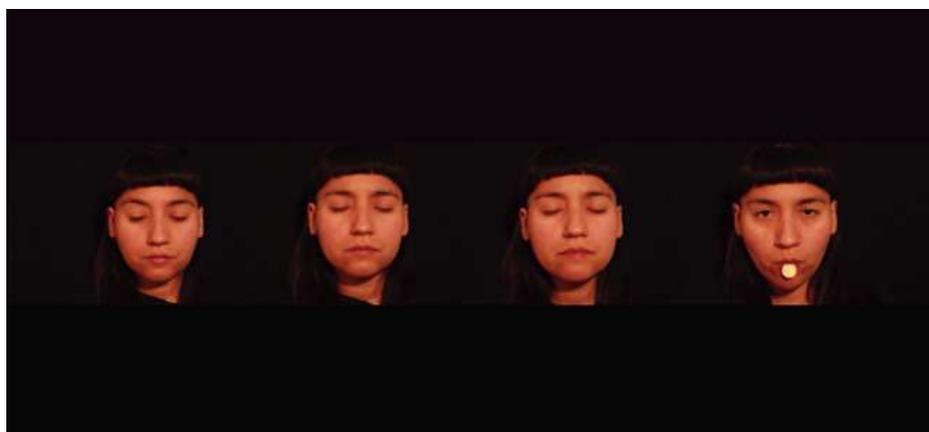


Figura 14. “Mongeley taiñ dungun”. Paula Baeza Paillamilla. Fotograma.

²⁸ *Mongeley taiñ dungun*. Video performance. 5.15 min. 2018. Disponible en: <https://paulabaezapailamilla.com/2020/08/01/mongeley-tain-dungun-2/>

La obra consiste en cuatro grillas de autorretrato en video en las que, en cada una, desde la izquierda a la derecha, va incorporando y escribiendo en su lengua distintas materialidades, palabras y formas, todo ello, mientras escuchamos la narración de la artista en *voz en off*, mientras los otros planos proyectan su rostro quieto, permaneciendo con los ojos y boca cerrada.

En el primer recuadro, Paula abre su boca para mostrar su lengua y permanecer así por cerca de dos minutos mientras se escucha una declamación que reivindica la importancia política de la mujer en la pervivencia de la lengua (hablando mapudungun) y la lucha: “aunque a algunas les hayan quitado la vida, otros cuerpos de mujeres hablarán, porque no podrán quitarnos la lengua. Aunque parezca que no se escuche el grito, la lengua está viva” (Baeza Pailamilla, 2018, 0m31s). En el segundo recuadro, ella sostiene con su lengua una hoja de árbol, mientras recita distintos *lawen* (en mapudungun, remedios a base de hierbas medicinales). En el tercero, la artista abre su boca, tiene la lengua fuera y está marcada con la palabra “dungun”, mientras en el video se oye el siguiente fragmento, nuevamente hablado en mapudungun y subtítulo al español: “El cuerpo escribe su historia y la de sus ancestros, la de su tierra y de su gente. Lo que ha sucedido y sucederá, nosotrxs lo corregiremos, lo que ya se escribió, lo corregiremos. Que no nos escriban la historia” (Baeza Pailamilla, 2018, 3m01s). En el último recuadro, ella comienza a expulsar desde su boca monedas de cien pesos chilenos, ejemplar que desde el año 2001 incorpora en una de sus caras una representación de la mujer mapuche y tiene como lema “República de Chile. Pueblos Originarios”.

En esta obra se entrecruza una de las motivaciones determinantes del pensamiento mapuche contemporáneo por dar lugar a su propia epistemología y conocimientos a través de la recuperación de términos que, en el ejercicio de traducción, son a menudo despojados de su riqueza polisémica. Como señalamos, “dungun” tiene ese carácter y la obra que Paula realiza representa visualmente esa condición abierta de significado y sentido, y que tomará forma según el contexto en que sea dicho o, en este caso, expuesto. El catálogo que da cuenta de la exposición que incorporó esta obra premiada refiere lo siguiente:

en esta obra se manifiesta el estado actual de la lengua mapuche, sus pérdidas y procesos de revitalización, las yerbas medicinales tradicionales mapuche como un espacio alternativo de sanación ante las pérdidas contemporáneas, todo ello dentro del gran contexto de la historia

mapuche a la cual indudablemente alude la obra (Ministerio de las Culturas. Catálogo Encuentro de las Culturas, 2019, p. 57).

En concordancia con estos alcances, cabe destacar el último cuadro de la obra. En él, la artista expone una crítica que emana del cuerpo mismo hacia a la utilización e instrumentalización de símbolos indígenas en las imágenes oficiales de la identidad republicana del Estado-Nación chileno. Ese gesto se materializa en Paula botando desde el interior de su boca las monedas de cien pesos. Recordemos que, apenas acuñada esta moneda, generó una crítica bastante amplia por parte del movimiento indígena, la que se extiende hasta hoy. Este malestar por el uso y abuso de motivos indígenas en la retórica del Estado de Chile ha sido también problematizado en distintas obras de arte y campañas contestarias²⁹.

La crítica a las apropiaciones de motivos indígenas en la numismática chilena se plasma en un doble ejercicio, por un lado, instala una “puesta en valor” representativo de lo mapuche y al, mismo tiempo, ofrece esta imagen descontextualizada en el régimen de la circulación de valor en el mercado. Esta crítica constituye un eje de trabajo por parte de la artista que se materializa en la obra “Originaria”³⁰ (Fig. 15).

La acción consiste en una proyección sobre piel en la que, en primera instancia, se proyecta el contorno de la moneda de cien pesos que tiene a la mujer mapuche y, luego, sobre la espalda de Paula se proyecta el rostro de Berta y Nicolasa Quintreman, las dos hermanas mapuche-pewenche que en la década de los noventa lucharon contra la instalación de la central hidroeléctrica de Ralco. El portafolio de Paula indica lo siguiente como diagnóstico de la utilización de símbolos:

Dos realidades en el mismo territorio: la imposición violenta de la construcción de la patria por sobre los cuerpos que aquí viven, y el supuesto intento de homenajear al pueblo mapuche sacando al cuerpo de su contexto, haciéndolo o ingresar en una moneda de cambio y de flujo de capital. (Baeza Pailamilla, *Portafolio*, s.n. 2020).

²⁹ De ellas, cabe señalar la obra “Replicas” (2001) de Bernardo Oyarzún en la exposición “Informe País” (Centro GAM). Así también las campañas comunicacionales de la *Revista Awkin* que, en video masivo publicado en redes sociales llama a marcar el sello de la mujer indígena con tres rayas verticales simulando barrotos de prisión. Más recientemente, el artista Christian Inostroza realiza una performance y obra creando un “trarilongko” (collar) con el vértice de la circunferencia de la moneda (sin el sello) y un trarüpel (collar) con los balines disparados por Carabineros de Chile en el contexto represivo de su actuar en las movilizaciones de 2019.

³⁰ *Originaria*. Performance. Proyección sobre la piel. Instituto Telearte, 2018. Registro: Lorna Remmele.



Figura 15. Originaria. Paula Baeza Pailamilla.

Contrario a ese gesto, Paula reivindica la figura de dos *weychafe* (guerreras) icónicas de la lucha indígena, confrontando el imaginario del anonimato y serialización de los cuerpos mapuche que se presenta a menudo como un “cuerpo tipo” y, contrario a eso, la artista sitúa la presencia, con nombre y apellido, de dos líderes transversalmente reconocidas y admiradas como las hermanas Quintreman. En este sentido, el ejercicio descolonizador que propone la artista no solamente queda materializado en la visibilización y discusión de una visualidad “oficial” que homenajea solo una porción de los pueblos, sino que, en un gesto mayor, insiste en resituar y actualizar el valor simbólico de la resistencia en la representación de dos mujeres que encarnaron y lideraron esos ideales alcanzando un impacto nacional e internacional.

Otra obra que entra en sintonía con este segundo eje propuesto y que expone la diversidad reivindicativa del cuerpo mapuche, en plural, es “Wüfko”³¹. La obra consiste en una propuesta multimedial que incorpora un video-arte y dos fotografías que registran parte de la

³¹ *Wüfko*. Video Performance. 3:36 minutos. Foto-performance. 2 fotografías de 1.50 x 1 mts. Fotografía: Felipe Cona. 2019. Link de visualización: <https://www.youtube.com/watch?v=kD5cqsH8TcY>

performance (Fig. 16). La obra está surcada por la dimensión del “pewma”, que es un tipo de sueño particular o visión en mapudungun y que, en la literatura mapuche, ha sido incluido como un tópico claro de creación. En esta oportunidad, la obra rescata el pewma de Gabriela Llanquinao que invita a pensar la eroticidad presente en el mundo mapuche, en particular, en la relación entre mujeres. Como ha señalado Pavez (2015) y Menard (2009), este tópico sobre la eroticidad y sexualidad mapuche fue recurrente en la ciencia araucanista de principios de siglo XX y estuvo plasmada en la polémica entre Tomás Guevara y Charles Sadleir por la condición del “pudor mapuche”. Como indican ambos autores, posteriormente, esta discusión dejó de tener relevancia como algo sobre lo que pensar o discutir y quedó relegada al ámbito del tabú.

En este caso, la obra de Paula reivindica el *pewma* y el testimonio en una perspectiva que permite reposicionar esta temática como necesaria al pensar “la cultura mapuche” y que constantemente es omitida. Paralelamente, ese ejercicio también ofrece todo un margen conceptual mapuche que permite entender estas citas y referencias desde una perspectiva territorial, reflejada en las tomas y planos hacia el lawen, el agua, los bosques, el lago, y que permiten darle dinamismo al testimonio y pewma que cuenta Gabriela.

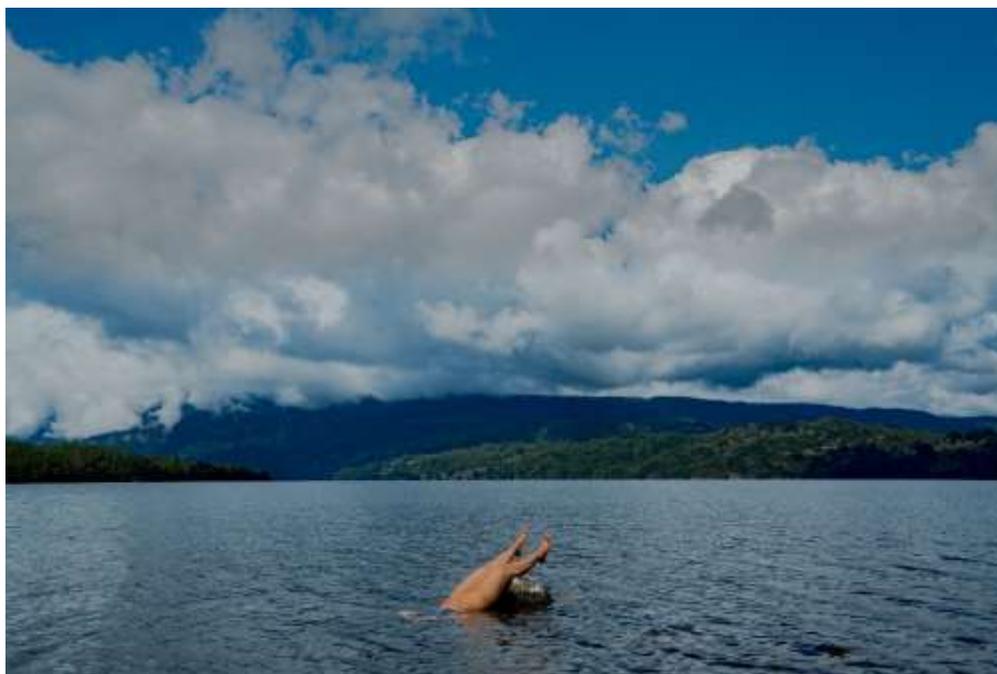


Figura 16. Wüfko. Paula Baeza Pailamilla. Fotografía: Felipe Cona.

En una entrevista hecha por Victoria Guzmán, Paula señaló:

(...) por primera vez me di la oportunidad de no hacer algo tan contestatario. A pesar de que siempre le doy una vuelta poética a la violencia, o a situaciones de resistencia, por primera vez me di ese regalo de habitar otra cosa. Porque me cuesta. Pude dejarme llevar también por el territorio. Cuando voy a un lugar, o estoy en una residencia, no me gusta llegar con un tema impuesto, sino que busco encontrarme con algo. Y ese momento se presentó: dialogamos, y la obra se creó. Siento que es un trabajo súper radical: es un tema fuerte. Sobre todo para ciertos tradicionalismos, incluso mapuche. Ella está hablando de un *pewma* que le entrega información de contenido erótico entre mujeres y no es fácil, porque homofobia hay en muchos lugares. Entonces habité ese lugar más radical desde un espacio más ligero (Baeza Pailamilla en Guzmán y Valenzuela, 2020, Sitio web *Artishock*).

Este gesto de reivindicar el plano erótico en el imaginario mapuche, reinterpretando lo “tradicional”, entra en sintonía con el trabajo que hace unos años viene realizando la poeta mapuche-williche Roxana Miranda Rupailaf con su obra “Shumpall” (2018), que es un *ngen*³² mapuche que tiene dos géneros y que la autora enviste de un significado contemporáneo, precisamente, para releer estas historias vedadas por el colonialismo y las censuras religiosas. En *Wüfko*, esta premisa queda expuesta en las reminiscencias naturales y corporales (las piernas y árboles entreabiertos, los dedos visiblemente húmedos) que plasman una propuesta visual del *pewma* que narra Llanquino y que ofrece una imagen que ubica la voluptuosidad de un cuerpo y su eroticidad dispuesta sobre la mapu (como tierra, territorio y país). De este modo, la obra de Paula permite reinterpretar así los cánones y atavíos del cuerpo mapuche notoriamente mancillado por la violencia colonial en la forma de apropiación, omisión y daño concreto. La artista, a través de una búsqueda y análisis personal y territorial, deja entrever un necesario cruce entre la dimensión histórica del cuerpo y sus silenciamientos, pero a partir de su lenguaje y de sus resistencias.

Tal como hemos venido dando cuenta, dentro de la producción visual de Paula, la performance ocupa un lugar central, pero no el único, dado que su producción también incluye trabajos en textil y fotografía. En este multiformato la artista logra canalizar una reivindicación del cuerpo como un espacio territorializable y constituirlo como un medio

³² La definición de “ngen” ha sido abordada en distintos estudios, siendo los alcances de Grebe (1983), Foerster (1993) y Becerra y Llanquino (2017), los que más bien lo exponen. “Ngen” es un entidad que se concibe como dueño/a de un espacio natural. De este modo, existirán ngen de las aguas, de las montañas, de los cerros, del fuego, etc.

narrativo capaz de relevar una dimensión *necesariamente* contingente a los hechos de violencia que ocurren en Wallmapu.

Respecto de este contexto, las últimas tres décadas del ciclo político mapuche han estado tristemente marcadas por una serie de asesinatos en contra de comuneros movilizados. La negativa de los gobiernos de turno de asumir “la cuestión” mapuche como una responsabilidad del Estado de Chile, es decir, como un “conflicto” creado por el Estado en su expansionismo colonial, ha constituido un entramado complejo de deshilar. Frente a la incompetencia de los gobiernos de estar a la altura de un diálogo equitativo, diplomático, y por sobre todo político, las comunidades han llevado adelante un ciclo de movilizaciones de acción directa que se incrementan durante los años noventa y que ha traído como consecuencia de estos procesos de recuperación y lucha, una criminalización constante, asesinatos impunes y la mantención de estereotipos históricos del “enemigo interno” hacia la población mapuche.

Precisamente, en los últimos años, el pueblo mapuche ha tenido que lamentar la muerte de distintos comuneros y activistas. Uno de estos casos es del Macarena Valdés, una activista medioambiental que lideró la lucha contra la instalación de la central de Tranguil en la región de los Ríos y que fue encontrada muerta en su casa en 2016. Los primeros peritajes, así como la divulgación de la noticia en la prensa, hicieron que su muerte se difundiera como un suicidio. Sin embargo, la familia ya había denunciado amenazas previas en su contra por parte de trabajadores particulares que eran enviados por inversionistas del proyecto hidroeléctrico. Tras llevar adelante un proceso de peritaje particular que fue financiado por la propia familia, se pudo determinar que su muerte no fue por ahorcamiento voluntario (como inicialmente se difundió), dando razón a la familia y a la comunidad que siempre discutió la versión oficial, permitiéndoles así sustentar la tesis de un “sicariato empresarial”.

A propósito de este hecho y, frente a la indolencia que ha revestido este caso, una de las formas que ha tenido Paula para hacer memoria y visibilizar la necesidad de justicia para Macarena Valdés ha sido a través de acciones performáticas plasmadas en el espacio público. En este caso, “Kurü mapu”³³ (Fig. 17) es un trabajo promovido por la artista, pero cuya

³³ *Kurü Mapu*. 1: Tejido, madera, alambre de púas. 6 mts x 1.60 mts. 2: Video proceso de obra + performance. Duración 3.45 min. 3: Fotografía sobre cartón pluma. 1.50 mts x 99 cms. Lorna Remmele.

realización se concreta en el carácter colectivo de la obra, reuniendo para ello voces y experiencias de distintas mujeres. La obra permite así extrapolar el tejido social mapuche en una multimedialidad de formatos como performance, fotografía y tejido. Esta consiste en evocar a Macarena Valdés a partir de su apodo, “La negra”, pero en lugar de confeccionar una efigie, la propuesta se trata de elaborar un territorio imaginario en su memoria, una geografía indeterminada del Wallmapu a partir de tejidos fragmentados y personales realizados por cada una de las participantes, y que, sin tener un modelo o diseño predeterminado para su elaboración, en el contexto del *Niütram*³⁴ la obra iba tomando forma autónoma según cada una de las participantes.

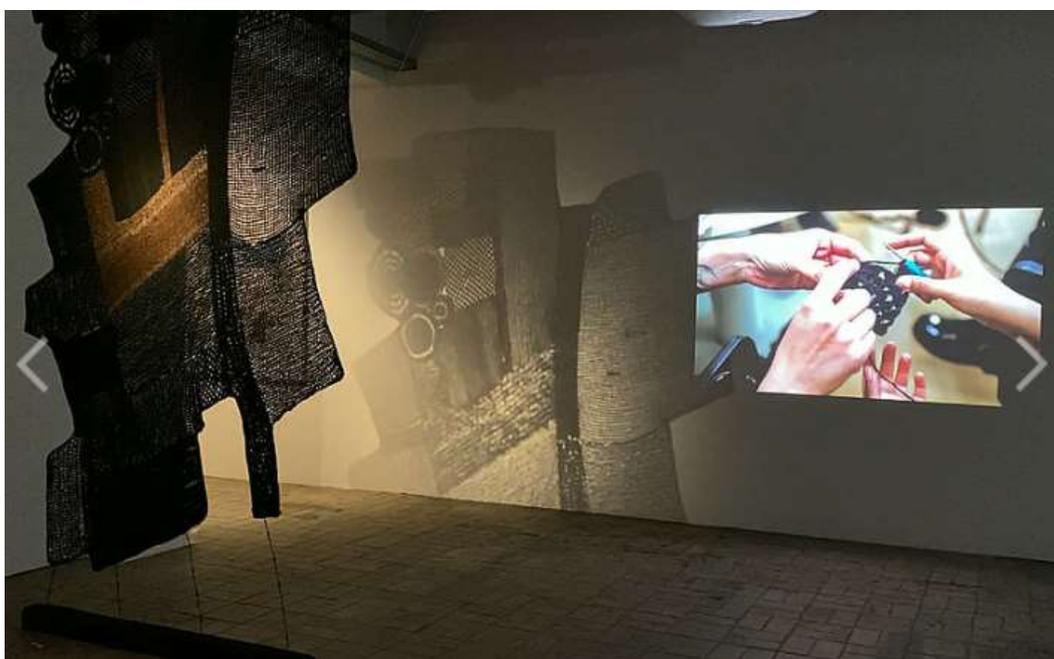


Figura 17. Kurü mapu. Paula Baeza Pailamilla. Bienal de Berlin.

Estos encuentros de tejido colectivo fueron realizados en distintas locaciones que poseen una importancia simbólica fundamental para el mundo indígena en el espacio urbano y metropolitano, como el cerro *Welen* (Santa Lucía), el Museo de la Memoria y, por último, porque es el lugar donde se concreta finalmente la performance, en la Plaza de Armas de Santiago, al frente de la estatua de Pedro de Valdivia. En este sentido, no resulta azaroso

³⁴ La categoría de *niütram* remite a un tipo de conversación que trata sobre los orígenes familiares y territoriales mapuche, plasmados en la idea de *küpalme* (origen por linaje) y *tuwün* (origen por territorio). El *niütram*, como una metodología para problematizar las memorias, ha sido utilizado en recientes publicaciones sobre las historias de familias mapuche (Antileo y Alvarado 2015, 2017, 2019).

interpretar los cruces de la memoria como un tejido múltiple y que, en ensayos o poemas mapuche, se ha expresado bajo la estructura y metáfora de un *witral*, que es el telar mapuche.

Del mismo modo, al reunirse en espacios colonizados por el imaginario de la urbe para tejer, la obra permite tensar esas locaciones y resignificar en sus explanadas la presencia y resistencia indígena desde múltiples frentes, por ejemplo, a través de las conversaciones y experiencias que emanan de las mujeres mapuche participantes y que entrelazada con la perspectiva feminista, asimismo, posicionar la concientización de lo mapuche en la ciudad e, igualmente, construir y cuestionar la tradición desde una propuesta creativa y colectiva desde el tejido que posteriormente se une. Por último, cabe señalar los rendimientos políticos de la obra al escoger y resignificar un color que se plasma en el mapa y en el título (kurü, negro/a, en mapudungun). En palabras de la artista:

El tejido es negro porque para la cultura mapuche el negro no representa duelo, no tiene relación con algo negativo, sino que es un color más bien sagrado y qué está relacionado con una profunda espiritualidad, una profunda fertilidad. No en el sentido de las mujeres que paren, solamente, sino también relacionado a la abundancia. Además, la gente cercana a Macarena le decía “la negra”. Su pareja, el lamngen Rubén Collío, da una entrevista que es muy bella y habla de “la negra”, como lo negro que es fértil (Baeza Pailamilla, *Portafolio*, s.n. 2020)

Como decíamos, este tejido y representación del color negro en esta propuesta adquiere una dimensión reivindicativa de vida contraria al imaginario del luto, pues tal como han señalado una serie de escritos, el color negro se utiliza en los *ngillatun* de algunos territorios para pedir lluvia frente a periodos de largas sequías y cuya semiótica se plasma en las banderas negras que acompañan al *rewe* dispuesto por esas comunidades (Foerster, 1993). Es justamente a través de esta resignificación de las participantes que, vestidas de negro, realizan un pequeño trayecto en que sostienen el mapa de lana en sus manos y se disponen a situarse frente a la estatua de Pedro de Valdivia para concretar la performance con un *ayekan* y *purun*³⁵. Estas acciones simultáneas finalmente se montan en conjunto: se exhibe el video con las diálogos e intercambios que se realizaron mientras se bordaba, se incluye, además, una fotografía de la participantes en la Plaza de Armas de Santiago mientras sostienen el mapa negro tejido y, finalmente, este mapa imaginario textil se monta por delante del video que registra la

³⁵ El Ayekan en el mundo mapuche es una instancia de diversión, pero también está revestida de un acompañamiento comunitario para fortalecerse, tanto anímica como espiritualmente. Para ello, se requiere acompañar de distintos instrumentos mapuche. Por otro lado, el purun es el baile tradicional mapuche, generalmente bailando en circunferencia en dirección hacia la derecha.

performance, por medio de alambres de púas, como si se quisiera plasmar una reminiscencia del alambrado latifundista que priva y encierra los territorios.

En conclusión, a partir del corpus seleccionado del trabajo de Paula, nos parece necesario señalar que es una propuesta que, transversalmente, permite posicionar una revalidación del cuerpo mapuche desde distintas perspectivas que discuten y se apropian de las narrativas hegemónicas con que el colonialismo republicano ha trazado los imaginarios y estereotipos raciales del pueblo mapuche. Sin embargo, el gesto crítico de su poética de obra no descansa en la pura y sola visibilización de estos procesos, sino que permite construir una metodología o perspectiva que incorpora un replanteamiento de los territorios, en que estos pueden leerse como un espacio interrelacionado entre el cuerpo, la tierra, la urbe o las mixturas, todos ellos como vectores reflexivos que discuten con la tradicionalidad de la cultura mapuche y nos ofrecen, de este modo, una propuesta contemporánea de los procesos de descolonización.

Capítulo 3. Visualidades aymaras descolonizadoras: notas sobre Freddy Mamani y Elvira Espejo Ayca

En este capítulo nos proponemos analizar la producción cultural indígena en Bolivia a través de la obra y discurso de dos referentes fundamentales del arte y la visualidad aymara, como lo son Freddy Mamani Silvestre y Elvira Espejo Ayca. Planteamos que ambos trabajos se enmarcan en una corriente discursiva descolonizadora en sintonía con las características generales que esbozamos sobre el arte indígena contemporáneo como una producción cultural que discute la idea de arte, y también, como un espacio representativo de las propias vicisitudes al interior del mundo indígena.

En primera instancia, analizaremos algunos aspectos en materia cultural y la emergencia de un pensamiento descolonizador que pavimenta el ascenso y consolidación del Estado Plurinacional en Bolivia, el cual marca una defensa de una estética y de una concepción indígena del arte que adquiere especial relevancia en este periodo. Luego, en segunda instancia, nos proponemos analizar la obra de Freddy Mamani y sus “cholets”³⁶ desde la defensa de una visualidad andina-aymara, dando cuenta, además, de las interpelaciones críticas que recibe su discurso y producción. Finalmente, nos proponemos analizar el enorme legado de Elvira Espejo Ayca como una referente consolidada del arte indígena que ha trazado un horizonte plausible de descolonización a través de su labor como artista interdisciplinaria, como investigadora y como directora del Museo Nacional de Etnología y Folklore (MUSEF).

3.1 Estéticas descolonizadoras del Estado Plurinacional

Para los pueblos indígenas de América Latina, el caso de Bolivia representa quizá uno de los ejemplos paradigmáticos de la toma del poder por parte del mundo indígena contemporáneo. Contrario a los planteamientos esencialistas que sostienen que las trayectorias políticas de

³⁶ Tal como ahondaremos, el término “cholet” no ha sido abiertamente incorporado en el discurso de Freddy Mamani para describir sus construcciones y existen investigaciones que así lo indican (Paz 2019), dado que el arquitecto más bien reivindica el término de “arquitectura andina”. La palabra “cholet” une dos vocablos: “cholo”, como un tipo de identidad, y “chalet”, como el espacio y casa donde vive la población indígena. Sin embargo, para efectos de esta investigación y análisis, optamos por escribir “cholet”, entre comillas, pues el mismo término suscita una discusión relevante en la cual profundizaremos y, para visibilizar este debate, decidimos conservarla.

estos colectivos obedecen únicamente a una lucha por el restablecimiento de sus “epistemologías” o “cosmovisiones”, o que sus movilizaciones tienen como fin último el ser “reconocidos” constitucionalmente como pueblos, lo sucedido con la llegada de Evo Morales a la presidencia en 2005 marca un ciclo, y cuando no, una referencia obligada y perpetua de lo que puede llegar a ser la presencia del poder indígena en la toma de decisiones.

Mientras partía esta investigación, entre octubre y noviembre de 2019, ocurrió el “golpe de estado blando”³⁷, proceso que a todas luces reunió las características de un golpe de Estado por la vía institucional y que luego fue amparado por el poder militar. Sin embargo, hubo algunas reticencias a denominarlo así en aquél entonces. Como consecuencia de un clima generalizado de protesta, Evo Morales decide renunciar a la presidencia. Con la ventaja de escribir a posteriori, y con la bibliografía y entrevistas que se suscitaron, la figura del “Golpe de Estado” constituye ya un hecho ineludible de esquivar, sobre todo por la injerencia de la extrema derecha conservadora que respaldó a la autoproclamada presidenta Jeanine Áñez – actualmente sometida a juicio por sedición– y por la represión desencadenada que se originó teniendo a las fuerzas castrenses como garantes.

La renuncia de Evo Morales se dio en un contexto de profundos cuestionamientos a su gobierno y a la coalición del Movimiento al Socialismo (MAS), cuestión que podría leerse como un agotamiento del “ciclo rebelde”, periodo liderado por las comunidades indígenas bolivianas y que marcó el ascenso y el mandato de Morales (Restrepo, 2016). No obstante, y aunque el cese del gobierno de Morales fue abrupto, desde nuestra perspectiva, se trataría más bien de una “suspensión” de este ciclo, considerando que a pesar de la enorme represión del gobierno transitorio liderado por Áñez y de la adhesión que tuvo en principio, en las elecciones inmediatamente siguientes de 2020, el MAS se impuso en las votaciones, logrando un 55, 11% de votos que tiene actualmente a Luis Arce como presidente, frente al 28.83 % que tuvo Carlos Mesa y el 14.00% que alcanzó el ultraderechista Luis Fernando Camacho.

³⁷ La figura del “Golpe de estado blando” se acuñó para el caso boliviano para referir al derrocamiento del poder de Evo Morales y el MAS por vía de la renuncia, presionada por una destitución administrativa, legislativa y constitucional, sumado a acusaciones de fraude, difamación, manipulación, etc. Las primeras semanas de manifestaciones y de boicot que llevan a renunciar a Morales, como también la represión que surgió en ese momento, parecían no ser suficientes para hablar de “Golpe de estado” a secas por parte de destacados intelectuales latinoamericanos, como Raúl Zibechi, Rita Segato o, inclusive, Silvia Rivera. A la larga, esto generó una crítica al nivel de posicionamiento político de estos intelectuales frente a este hecho. Véase la nota publicada por *Telesur* (Ollantay, 2019) y del sitio *La Marea* (Pedregal, 2019).

La abrupta interrupción del gobierno de Morales reunió las características de un golpe de Estado y trajo consigo una ola de represión con resultado de heridos y de muertos en distintos lugares de Bolivia³⁸, en particular, en la ciudad de El Alto del departamento de La Paz, al ser un territorio históricamente movilizadado de gran población indígena y que brindó su apoyo a la defensa del gobierno de Evo Morales.

Cabe señalar que la instalación del gobierno transitorio de Ñez estuvo marcada por una diversidad de acciones iconoclastas en contra de la presencia indígena alcanzada durante los gobiernos de Morales. En una variedad de acciones se encarnó ese intento de borradura de la visualidad indígena en el espacio público, materializada principalmente por la remoción de símbolos que estas colectividades representan. Uno de los más significativos fue la remoción y quema de la *Wiphala* del palacio presidencial. Recordemos que, al momento de entrar a la casa de gobierno, Luis Fernando Camacho –uno de los principales detractores santacruzanos de Evo Morales y posterior candidato presidencial – puso la biblia encima de la *Wiphala* en un gesto simbólico de yuxtaposición colonial. Por otro lado, Jeanine Ñez declaró: “Gracias a Dios, ha permitido que la biblia vuelve a entrar al palacio” en un claro intento por restablecer la primacía religiosa católica en un Estado que se define como laico. En esos primeros instantes, Ñez fue investida con la banda presidencial por militares y policías que, a los pocos minutos, comenzaron a quitar las *wiphalas* de su uniforme. Estas acciones políticas y toda su investidura performática pueden ser comprendidas como un gesto de iconoclasia, de borradura tajante de la visualidad simbólica y política alcanzadas en las últimas dos décadas por parte del mundo indígena. Así, cuando ocurre el golpe de Estado en Bolivia y se desencadena la represión, es contra el indígena donde recae esa violencia material.

Ahora bien, justamente la rearticulación visual del imaginario indígena aymara es lo que se instala durante el “ciclo rebelde”, razón por la cual conviene precisar, a grandes rasgos, cuál es el camino determinante que circunscribe este ascenso al poder que viene de la mano de una elaboración de una visualidad estética que ingresa al circuito del campo cultural y del arte contemporáneo.

³⁸ Según Guillo Vasallo (2020), del *Diario Página 12*, a seis meses del golpe de Estado se estimaba en un total de 35 personas las personas muertas, 800 heridos, más de 1500 detenidos y cientos de personas exiliadas.

Diversos autores coinciden en que, desde mediados del siglo XX se elabora de diagnóstico sobre la situación colonial en Bolivia y que emana de la correlación de fuerzas entre actores indígenas y agrupaciones sindicales, siendo a veces difícil de distinguir tajantemente unas de otras (Antileo, 2020; Zapata, 2013; Macusaya, 2019). Aproximadamente desde los años sesenta, la reflexión comunitaria que tienen los sindicatos compuestos en su mayoría por aymara y quechuas marca el inicio de una recomposición posterior centrada en los *ayllu*.

En lo que concierne a escrituras determinantes de este proceso, hacia finales de los años sesenta y previo a la dictadura de Hugo Banzer, Fausto Reinaga, un pilar del pensamiento indianista, publica dos de sus libros: *El indio y los escritores de América Latina* (1969) y *La revolución india* (1970), siendo este último el que ha sido mayormente estudiado en la actualidad. En este texto fundamental del pensamiento indianista, Reinaga elabora un diagnóstico de la población indígena dando cuenta de la condición de relegados que tiene este segmento en la sociedad boliviana con relación a su participación del poder económico, político y social, y cuya condición se remonta y se mantiene desde el proceso de colonización. En el trabajo de Zapata y Oliva (2016), se sostiene la importancia de la conciencia de sujeto racializado que Reinaga elaboró a partir de la similitud que él halla en el pensamiento de Frantz Fanon, cuestión que contribuirá sin duda a su giro indianista.

Sin embargo, a pesar de los avances en materia de diagnósticos que proponen la tesis de la continuidad colonial y de la elaboración de un “proyecto común de un ‘nosotros’” (Antileo, 2020), la dictadura del primer gobierno de Hugo Banzer soterró el auge del poder organizacional indígena alcanzado en los años sesenta. Por otro lado, al igual que Chile con la población mapuche, las dictaduras vieron nacer una importante rearticulación indígena como resistencia política frente al embate represivo. Desde la dictadura de Banzer (1971-1978), hasta el periodo de inestabilidad en el que desfilaron distintos presidentes y generales (1978-1982) esta se plasmó en una mayor asociatividad indígena aymara, a través de organizaciones sindicales y campesinas. Como bien detalla Antileo (2020), tales alianzas permitieron la aparición de decisivas organizaciones, como la Confederación Nacional de Trabajadores Campesinos de Bolivia (CNTCB), o la Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia (CSUTCB), o la Federación Nacional de Mujeres Campesinas de Bolivia "Bartolina Sisa" (FNMCB"BS").

En este mismo periodo, el katarismo emerge como un actor relevante, más emparentado con el indianismo que con las reivindicaciones criollo-mestizas y lo hace a través del Movimiento Revolucionario Tupaj Katari (MRTK). Posteriormente, tras fisuras internas, el Ejército Guerrillero Túpac Katari (EGTK) adquiere preponderancia. Entre sus líderes tendría a Felipe Quispe, el *Mallku*, y a Álvaro García Linera, posterior vicepresidente de Evo Morales. Cabe señalar que en el eje de discusión entre indigenismo, indianismo y katarismo son referencias obligadas los escritos de Carlos Macusaya (2019, 2018), quien se ha encargado de ahondar en las especificidades y en las vaguedades que existen entre estos conceptos, logrando destacar el componente indígena como primordial de la lucha de descolonización y que, desde una perspectiva de una reivindicación “india”, al concientizar su mayoría numérica, les permitió modelar reflexiones de que era posible llegar al poder y que ese era el camino que había que seguir.

Por otro lado, otra perspectiva la indica García Linera a partir de la relación entre el katarismo y el pensamiento indianista, logrando identificar dos procesos claros: uno, de carácter “formativo”, el cual brota de la época de los sesenta y que tiene como principal premisa la conciencia de la “indianidad” y, otro, como fenómeno sucesivo, aquél que caracteriza las distintas vertientes que tendrá el indianismo-katarismo al apuntar hacia proyecciones políticas de diversa índole (sindical, política-partidista, corriente académica intelectual). García Linera sostiene lo siguiente:

El aporte fundamental de este periodo es la reinención de la indianidad, pero ya no como estigma, sino como sujeto de emancipación, como designio histórico, como proyecto político. Se trata de un auténtico renacimiento discursivo del indio, a través de la reivindicación y reinención de su historia, de su pasado, de sus prácticas culturales, de sus penurias, de sus virtudes, que ha de tener un efecto práctico en la formación de autoidentificaciones y formas organizativas (García Linera, 2009, p. 486).

En el periodo comprendido entre los años setenta a los noventa, liderado por distintas federaciones sindicalistas con mayoritaria presencia indígena, es donde la perspectiva descolonizadora comienza a fraguarse con mayor intensidad. En este sentido, la circulación de estas ideas es prolífica y se plasma en manifiestos, declaraciones, libros y programas radiales, en su mayoría de carácter colectivo. Por otro lado, también destacan la serie de congresos realizados en el marco de un indianismo e indigenismo internacionalizado, donde el diagnóstico de una situación colonial y la reflexión descolonizadora adquieren vital

relevancia para la mayoría de las organizaciones étnicas del Cono Sur. Julio Tumiri (1997), que perteneció a la Comisión Internacional de Derechos de los Pueblos Indígenas de Sudamérica (CIDSa), propuso la siguiente cronología que bien ilustra este panorama:

1. La Declaración de Barbados (Isla Barbados, enero 1971).
2. El Manifiesto de Tiwanaku (Tiwanaku-Bolivia, julio 1973).
3. El Primer Parlamento Indio Americano del Cono Sur (Jpacaray-Paraguay, octubre 1974).
4. El Primer Congreso Internacional de Pueblos Indígenas (Port Alberni, Vancouver-Canadá, octubre 1975). Este evento creó el Consejo Mundial de Pueblos Indígenas (CMPI).
5. El II Congreso Internacional de Pueblos Indígenas (Kiruna-Suecia, 1977).
6. La Conferencia Internacional de Organismos No Gubernamentales (ONGs) sobre la discriminación contra los Pueblos Indígenas en las Américas (Ginebra-Suiza, Septiembre 1977), dentro del Decenio de Acción para Combatir el Racismo y la discriminación Racial (1973-1983).
7. El Primer Congreso de Movimientos Indios de Sudamérica (Ollantaytambo-Cuzco-Perú, marzo de 1980), evento que creó el Consejo Indio de Sudamérica (CISA). (Tumiri, 1997, s/n).

Con relación a esta numeración, como sostiene Antileo (2020), Zapata (2019) y Macusaya (2019), desde la época de los setenta, ochenta y noventa, existieron documentos e instancias que marcan la ruta descolonizadora y cuyas resonancias se mantienen aún vigentes en la actualidad, dado que trazan diagnósticos y horizontes políticos comunes. De ellos podemos nombrar tres instancias y documentos imperecederos: los dos manifiestos de Tiwanaku, en 1973 y 1977, respectivamente y, segundo, las dos Reuniones de Barbados, de 1971 y 1977 respectivamente y, por último, los documentos que comienza a difundir el Taller de Historia Oral Andina (THOA) y en el que se incluyen destacados intelectuales indígenas como Carlos Mamani, Esteban Ticona, Roberto Choque y Silvia Rivera Cusicanqui.

Estas instancias y documentos reflejan un porvenir que apunta al restablecimiento de derechos territoriales, culturales, lingüísticos, pero también políticos y económicos. Es esta ruta descolonizadora y sus aportes, como la reconstitución política aymara de los *ayllu*, la revaloración de lo indígena en la constitución del Estado, por ejemplo, los que permiten dotar un enfoque profundamente indígena entroncado con las luchas sociales que van a marcar el fin e inicio de siglo, como lo fue “La guerra del agua”, el auge del movimiento cocalero, la “guerra del gas”, entre otras. Este contexto de revueltas políticas a inicios de los 2000, son lo que motivan la reestructuración del orden distributivo del poder político y económico en función de los actores a los que las clases hegemónicas y sus decisiones mayormente

afectaban, sobre todo localidades campesinas indígenas, como también indígenas urbanos y migrantes. La tradición de lucha social de los sindicatos y los nudos estratégicos e históricos con la cuestión indígena permite el ascenso del movimiento cocalero en la arena política y el mayor protagonismo del MAS. Es justamente en ese contexto que la figura de Evo Morales cobra notoriedad. Como sostuvo Castillo Gallardo;

La efectividad de la interpelación del MAS se observa en la alianza entre campesinos, pobres urbanos y clase media intelectual que fue el sustento de la contundente votación de Evo Morales y en el aumento en las filas de MAS. Ello significó "una derrota moral de las élites dominantes lo cual, en una sociedad racista como la boliviana resulta más contundente, pues pone en entredicho la certeza de mando inaceptable y naturalizado que los grupos privilegiados han producido durante todo este tiempo" (Linares, citado en Stefanoni 2003: 12). (Castillo, 2004, p. 6).

Como hemos señalado, la promoción de distintas instancias de pensamiento indígena con miras a la elaboración de un sólido diagnóstico de la situación colonial, permitirá la intromisión –en el sentido de llegar donde se es “extraño– de diversos actores y líderes originarios en instancias de poder y de toma de decisiones y cuyo fenómeno no solamente permitiría reordenar el tablero político en función de gobiernos de turno, como lo fue durante el primer gobierno de Morales, sino apuntar a una modificación en la correlación de fuerzas del Estado. En consecuencia, es preciso comprender este tránsito que desemboca en la instauración del Estado Plurinacional como una hoja de ruta y un intento formidable que descansa en una producción de pensamiento político descolonizador que viene gestándose desde la mitad de siglo y que, más importante aún, siempre pensó como uno de sus horizontes la toma del poder.

La experiencia que deja el mandato de Evo Morales (2005-2019) indica que la sociedad indígena se erige como protagonista de este proceso, no solo en términos políticos, marcado por el hito de Evo al poder y el proceso de construcción del Estado Plurinacional por la vía constituyente, sino también por el protagonismo que alcanzan estos sectores en el plano económico. El avance de esta última área resalta como uno de los principales logros de sus tres mandatos en el gobierno, reflejado en la redistribución económica, en la superación significativa en índices de extrema pobreza, en la nacionalización de hidrocarburos, aspectos

que llevó a Bolivia a alcanzar los mayores índices de crecimiento económico en la región (Guerrero, 2019).³⁹

Durante el gobierno de Morales la noción de “burguesía aymara” cobra vigencia y permite elaborar cierto mapa de influencia que aún tiene este sector económico, de carácter ascendente, y que se refleja principalmente en La Paz y particularmente en el Municipio de El Alto. En este periodo, Bolivia registra las cifras más altas de crecimiento del PIB en Latinoamérica, cuestión que llevó a hablar incluso del “milagro boliviano”⁴⁰. Como sostiene Hugo Suárez Gómez (2018), las cifras dan cuenta de un ascenso social de la población indígena y que se refleja en procesos de modernización y urbanización en sectores donde existe mayoría de habitantes procedentes de distintos pueblos, principalmente aymara, y que aceleran el flujo de migración campo-ciudad a través del comercio. Este crecimiento de la economía boliviana conllevó también álgidas discusiones que trataron de interpretar cómo se desenvuelve la cultura indígena en este ascenso social, marcado por un contexto de fuerte presencia del Estado que, además, se define como plurinacional y que adopta las culturas indígenas como imagen país.

Propuestas como la de Javier Sanjinés (2019) indican que, en paralelo al proceso de ascenso social, con incidencia en el plano económico y político, se genera también una reestructuración del orden cultural, cuyo resultado es producto de la participación de estos sectores en las esfera del poder estatal como sujetos de toma de decisión. Este fenómeno permite problematizar la importancia y redefiniciones que alcanza la “cultura indígena” en un contexto del cual es protagonista y que se reflejará en diversas manifestaciones. Recordemos que Evo Morales asume su mandato en una ceremonia indígena con un despliegue comunicativo enorme y lo realiza en Tiwanaku, y así en sus próximos dos gobiernos, instancia en las que señaló que los pueblos indígenas y la sociedad boliviana están experimentando un nuevo *Pachakuti*⁴¹. Más allá de lo performático, lo cierto es que la

³⁹ Según el artículo escrito por Francisca Guerrero en *La Tercera*, a junio de 2019: “La pobreza extrema se redujo a la mitad, desde 38,2% a 15,2%; el PIB per cápita aumentó 79% alcanzando los US\$8.321 y el grupo de ingresos medios se robusteció hasta abarcar al 62% de la población, frente al 35% que registraba en 2005”.

⁴⁰ La noción de “milagro económico” queda expuesta en un reportaje de la BBC (Barria, 2017), donde destacan los tres ejes del auge económico: Hidrocarburos, ahorro y estabilidad política.

⁴¹ Las palabras fueron dichas en la ceremonia de investidura de 2015. Evo Morales señaló “Es un día especial, histórico, de reafirmación de nuestra identidad, de reafirmación de nuestra revolución democrática cultural.

preponderancia de la cultura indígena en el gobierno de Morales conlleva a que instituciones y diversos exponentes perteneciente a estos colectivos adquieran relevancia nacional e internacional, ya sea como política de Estado, pero también, como detractores de este.

En este primer conjunto podemos citar el auge cultural que tienen instituciones museales como el MUSEF bajo la dirección de Elvira Espejo Ayca, o también, la reedición y puesta en circulación de la obra completa de Fausto Reinaga con el auspicio de la Vicepresidencia. En un segundo conjunto, del cual emana un fuerte pensamiento crítico sobre cómo se plasma o “instrumentaliza” la cultura indígena por parte del Estado en un contexto global, son claves los planteamientos de Silvia Rivera o del Colectivo Mujeres Creando, cuya exponente más notoria es la activista y performer María Galindo.

Considerando esta perspectiva, bajo un gobierno que asume la cultura indígena como su rostro visible y que se encargará de plasmarla en su nueva Constitución Política (2009), lo cierto es que este protagonismo indígena en espacios de poder traerá consigo la elaboración de políticas culturales que favorecerán el fortalecimiento identitario de las propias comunidades que conforman estas naciones, donde “lo indígena” y sus relatos se transformarán progresivamente en motivo de orgullo y discurso del Estado Plurinacional. Este proceso decantará en una nueva visualidad indígena que permitirá posicionar símbolos, saberes y representaciones recogidas en una intención de proyecto descolonizador de sociedad.

Con relación a lo anterior, nos interesa analizar de cerca dos fenómenos que nos permiten volver al nudo central de esta tesis que es el de la relación entre los discursos de descolonización y la producción artística indígena. Para ello tendremos presente el trabajo de dos referentes culturales aymaras como son Freddy Mamani Silvestre y Elvira Espejo Ayca. Ambos, desde su producción, han sido reconocidos como exponentes clave de la reivindicación del pueblo aymara en materia cultural y que les ha valido interés mundial. Sin embargo, tales trabajos no descansan precisa y exclusivamente en aquello que podemos denominar como “obra de arte”, sino que, de modo complementario e incluso contestatario, sus trabajos adquieren protagonismo y visibilidad en un contexto amplio en que la producción

Estamos viviendo tiempos del Pachakuti, pacha quiere decir equilibrio”. *Pressenza*. International press agency (2015).

cultural indígena y los circuitos institucionalizados que la acogen se caracterizan por ser espacios que proponen una apertura de sus propios límites disciplinares y de sus prácticas.

En cierto modo, es en esta apertura, en ese arte por “fuera del cubo blanco”, donde estas expresiones contemporáneas tienen recepción y se ubican no necesariamente desde el museo canónico. Por ello, prácticas como las de Freddy Mamani y la visualidad indígena que reposan en sus construcciones arquitectónicas, “los cholets”, tienen lugar en este circuito de pensamiento y reorientación disciplinar del arte. La incidencia de la arquitectura en el arte contemporáneo es algo que lleva por los menos medio siglo, y bajo esta consideración, trabajos pioneros como los de Gordon Matta Clark, o relativamente más actuales como los de Alfredo Jaar (un arquitecto que hace arte contemporáneo) o algunas intervenciones en el espacio público de Doris Salcedo, han caracterizado esta relación entre una arquitectura crítica y una concepción amplia de estética en el circuito contemporáneo del arte.

Asimismo, la tendencia de los museos de “explorar el afuera” y “reelaborarse desde dentro” es un fenómeno que caracteriza una de las discusiones más prolíficas sobre el relato de la visualidad contemporánea con relación a los sectores históricamente relegados de las narrativas del arte, como son los pueblos indígenas. En sintonía con este tipo de iniciativas, la labor de Elvira Espejo Ayca ha sido reconocida como una de las más relevantes a nivel latinoamericano y mundial, por su arte como tejedora y exponente del textil andino, como poeta y artista visual, e, igualmente relevante, por su intención de establecer un diálogo entre el museo y las comunidades indígenas al alero del MUSEF. Es sobre la base de estos preceptos sobre la cultura indígena boliviana de las últimas dos décadas que, a través de un rescate, revaloración y transformación de su patrimonio visual, nos permiten concentrar estas iniciativas y programas como propuestas descolonizadoras.

Hechos estos alcances, interesa analizar cómo en una concepción amplia del circuito cultural del arte se reposiciona y reelabora una nueva visualidad y estética indígena que caracterizan este ascenso y consolidación del Estado Plurinacional de Bolivia.

3.2. Freddy Mamani Silvestre y la visualidad indígena en el espacio público

Freddy Mamani (Fig. 18), nacido en 1971, proviene de la comunidad de Catavi, del Departamento de la Paz. Luego de hacer su servicio militar, trabaja como contratista y

posteriormente ingresa a la Facultad Tecnológica de Construcciones Civiles de la Universidad de San Andrés para luego entrar a la carrera de Ingeniería Civil en la Universidad Boliviana de Informática, en El Alto, donde egresa como ingeniero. La propuesta arquitectónica de Freddy Mamani ha sido mayoritariamente considerada como parte de una “nueva visualidad andina” o “nueva arquitectura andina”. Esto se desprende también a partir de sus propias entrevistas y reportajes en los que ha participado⁴², como también, por los alcances que se presenta en los estudios y libros sobre sus obras (Grupo 9, 2020; Andreoli y D’Andrea, 2014).

Los edificios que realiza han sido replicados por otros arquitectos en Bolivia, tendencia que puede enmarcarse en el protagonismo transversal de la cultura indígena de los últimos veinte años. Esta importancia en la arena política, económico y cultural en La Paz, particularmente en la zona de El Alto, ha traído consigo el interés por documentar y analizar cómo se desenvuelve este sector social ascendente, mayoritariamente conformado por indígenas aymaras.



Figura 18. Retrato de Freddy Mamani Silvestre. Fotografía de Juan Ignacio Severin.

Tal como señalan Sanjinés (2019) y Ugarte y Cabrera (2020), los procesos que acompañan el ascenso de la “nueva burguesía aymara” en materia cultural decantan en el rescate y conformación de una nueva visualidad promovida por estos sectores indígenas y en la que,

⁴² De este conjunto donde podemos buscar las propias participaciones de Mamani en el documental “Cholet: The work of Freddy Mamani”, dirigido por Isaac Niemand. También, dos audiovisuales del sitio *DW en Español* titulado “La revolución arquitectónica de los Andes” y “Bolivia: Arquitectura Andina en el Alto”. Finalmente, cabe destacar el reportaje “Cholitas y cholets”, del sitio *Vice en español*.

particularmente, la obra arquitectónica de Freddy Mamani, a través de sus “cholets”, cobra mayor protagonismo. En este sentido, los “cholets” de Mamani han sido analizados desde diversas perspectivas interdisciplinarias que problematizan el sentido y la propuesta estética de estas construcciones en relación con la presencia indígena en la ciudad. En este caso, para referir a su obra, queremos centrarnos en dos procesos: por un lado, en la caracterización del “cholet” como visualidad reivindicativa del mundo indígena y, por otro lado, analizar los discursos críticos que se generan a partir de esta propuesta y que están entroncados con el enfoque descolonizador y con las posibilidades de pensar la identidad indígena actual.

3.2.1 La visualidad andina del cholet

Los “cholets” son edificios altos, superiores a cinco pisos, que poseen una explanada y fachadas particulares, atiborradas de colorido. Sus interiores son igual de policromáticos y sus distintos pisos están destinados a múltiples usos: como local comercial, salón de eventos, residencia de los dueños y de los hijos que heredarán estas construcciones. El nombre de “cholet” deriva de la conjunción de dos términos con alta referencialidad indígena, el de “cholo” y el de “chalet”, una especie de neologismo que particulariza la vivienda perteneciente a ciertos sectores indígenas, el “chalet” y, por otro lado, converge el término “cholo”, una categoría que es tanto reivindicada como criticada de la identidad indígena urbana.

Según las entrevistas de Mamani y las publicaciones que recogen parte de su obra (Andreoli y Andrea, 2014; Grupo 9, 2020), los objetivos de sus proyectos arquitectónicos buscan proponer una discontinuidad del radio urbano y de las construcciones modernas, resignificándose como “arquitectura neoandina” antes que “cholets”, lo que conlleva un proceso de reivindicación del componente indígena en el paisaje y alteración del carácter monocromático de La Paz y El Alto.

En términos visuales, este atributo se plasma en una variedad de diseños y formas que se integran en un abanico amplio de colores y que remiten al pasado y al presente indígena. Como señalan Andreoli y D’ndrea (2014): “Mamani hace un uso magistral de colores en sus obras; pintados de forma lisa o gruesa, combinados en contrastes o degradé, distribuidos en planos de fondos o en motivos geométricos tiwanacotas, el uso sofisticado de colores crea

fachadas virtuosas extraordinarias” (p. 26). En específico, Mamani señala que su propuesta consiste en rescatar y valorar los atributos de la cultura Tiwanaku y, a partir de ese ejercicio, elabora y reinterpreta, en un contexto contemporáneo, un repertorio de iconografías andinas a fin de incorporarlas a modos de diseño, ya sea bajo la forma de columnas o de cruces andinas integradas en sus construcciones, o en un cromatismo bien heterogéneo, generalmente dispuesto sobre la fachada de sus edificios, como el Salón Montecarmelo (“Crucero del sur”), Salón Ibañez, Salón Rey Alexander o la “Octava Maravilla” (Figs. 19, 20, 21, 22)



Figura 19. Freddy Mamani. Edificio “Crucero del sur”. Fotografía Peter Granser.



Figura 20. Cholets de Freddy Mamani (s/n).

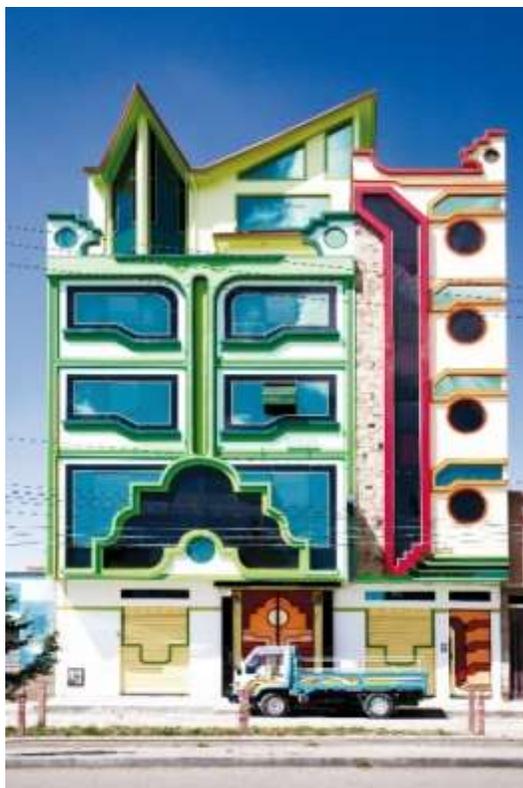


Figura 21. Freddy Mamani, “Cholet”. Fotografía Alfredo Zeballos



Figura 22. Freddy Mamani. Edificio “Estrella de oro”. Fotografía Meliisa Lyttle.

Dicho esto, Freddy Mamani pone en circulación la imagen de lo indígena, aymara principalmente, a partir de una recuperación visual de este repertorio, instalando estas iconografías andinas en una especie de intromisión de lo indio y lo cholo en el imaginario de la urbe. Tal como ha sido documentado durante el periodo reciente de Bolivia, la incorporación de un lenguaje y de una visualidad andina plasmada en construcciones semi-monumentales está relacionada con el proceso de auge y ascenso de una burguesía aymara comerciante que permite resignificar el orden de códigos y de símbolos en el espacio de la ciudad, en especial en La Paz y en El Alto porque, entre varias razones, puede “invertir” en la construcción de ese tipo de edificaciones singulares.

Cabe señalar que las características de la “burguesía aymara” dueña de los “cholets”, es que son parte de colectivos indígenas que migran hacia la ciudad desde distintos territorios y en el proceso de asentamiento e incorporación a la vida de la urbe, constituyen núcleos colaborativos que les permiten asociarse y demarcar determinados barrios comerciales, justamente donde se han emplazado la mayoría de estos “cholets”.

Como ha indicado Palomino (2019) y Murillo (2017), las retóricas discursivas que caracterizan esta visualidad aymara defendida por Mamani, reposan en una reinterpretación de atributos iconográficos provenientes del mundo indígena, pero que son dispuestos bajo una forma “moderna” (en el sentido de lo “actual”). Sin embargo, la propuesta extendida de visualidad que aquí proponemos no descansa únicamente en la tarea de incorporar discursos e iconografías indígenas sino el de transformarlas bajo una finalidad de reinterpretación de esa tradición y del relato que se elabora a partir de ella, lo cual, como veremos, también genera perspectivas contestarias a ese discurso.

Por cierto, esta visualidad iconográfica indígena está notoriamente plasmada en las fachadas de los “cholets”, y permiten el reconocimiento en el exterior de estos atributos indígenas por parte de los transeúntes, haciendo reconocibles estos espacios y construcciones como un elemento distintivo de asentamiento de este sector indígena aymara, urbano y migrante. Inclusive, ha generado un atractivo tan amplio que forma parte de circuitos turísticos potenciados por el municipio, como bien lo detalla Fernández Gutiérrez (2015).

Lo importante de ambos aspectos se transa en cómo se reconoce y visibiliza la visualidad indígena en el espacio público, cuestión que conlleva alterar la discriminación al que estos

colectivos estaban en un modelo de ciudad que ignoraba su presencia. Esta intención posibilita ahondar en la larga tradición de pensamiento latinoamericano e indígena que creemos se indexa a este propósito, el cual se emparenta con el ingreso del indio a la “ciudad”, similar a la operación de Ángel Rama cuando analizaba cómo distintos sectores ingresan a la “ciudad letrada”. En este caso, tal gesto implicaría transformar la “ciudad ocre” de La Paz, con el cromatismo abundante del mundo indígena tensionando la monocromía del espacio y el territorio de la urbe.

El mismo Mamani lo ha expresado en diversas entrevistas, remarcando que su intención por reivindicar la policromía de sus fachadas tiene que ver con un propósito de cuestionar un tipo de construcciones asociadas a las escuelas modernas de arquitectura y de instalar una gama de colores que permita notar la diferencia de un conjunto arquitectónico singular, capaz de visibilizar la importancia del mundo indígena y de la estética andina. Dice Mamani: “Mi arquitectura transmite identidad, recupera la esencia de la cultura tihuanacota, a través de las iconografías andinas de Tihuanaco y también fusiona los colores de los textiles que existen en la parte andina e incluso amazónica de Bolivia” (citado en Valencia, 2015).⁴³

Esta dimensión protagónica del color en los “cholets” es complementada con la categoría propuesta por Carlos Villagómez (2018) de “horror vacui andino”, cuestión que para el autor no solamente se transparenta en este tipo de edificaciones ubicadas en El Alto o en las manifestaciones artísticas de la Fiesta de San Gregorio, sino que, más bien, es un atributo y patrimonio perceptible del protagonismo de la presencia andina actual en el Estado Plurinacional, y que puede ser extrapolable a toda la ciudad de La Paz. El autor indica:

(...) Todo lo llenamos, todo lo atiborramos, todo lo atestamos. No podemos ver una superficie vacía que inmediatamente la rellenamos o la coloreamos. El vacío nos angustia, nos oprime el alma. Tenemos el síndrome llamado, en latín, horror vacui: el temor al vacío. Somos la sociedad de la incontinencia expresiva (...) En nuestras obras artísticas se nota esa tendencia a la exageración formal, a utilizar demasiados elementos, con una mixtura de colores encendidos, cargando todo el espacio (...) No concebimos minimalismos asépticos que nacen de creencias zen, luteranas o calvinistas y edificamos la ciudad sin dar un respiro a la mirada (Villagómez, 2018, p. 76).

⁴³ Este escrito identifica a Freddy Mamani como un arquitecto, gesto relevante porque se le reconoce su quehacer antes que su “título” y, además, se hace en uno de los sitios especializados de arquitectura. Como veremos, el título de “arquitecto” será una distinción no completamente aceptada.

Estas perspectivas de acercamiento nos hablan de una ciudad policroma, de una presencia transversal del mundo indígena que da como resultado una percepción distintiva y diversa de los espacios, una conformación de una visualidad atiborrada o “abigarrada”, en el sentido de la propuesta de Rivera Cusicanqui al pensar múltiples identidades co-habitando: “La actualidad de nuestras abigarradas ciudades no puede pensarse sin ese conjunto de desplazamientos territoriales que atraviesan todo tipo de fronteras (de países, oficios, costumbres, lenguajes, comidas, etc.)” (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 7).

Otro acercamiento relevante de cómo se emparentan las construcciones de los “cholets” de Mamani con el imaginario andino y aymara es a través de la proximidad con el propio lenguaje indígena y las categorías propias que de ahí emanan. En esta línea de análisis, Sánchez Patzi (2014) ha analizado el término “warawa” para poder circunscribir este tipo de manifestaciones a partir de la idea de la “exageración”, de lo “pomposo” y prominente, que al igual que esta idea de “horror vacui andino” (Villagómez 2018) que propone acaparar todo y colmar la mirada, la perspectiva de lo “warawa” contribuye más bien en ahondar en su origen y, más importante, en su continuidad. Bajo esta perspectiva permite convocar dos tradiciones, la precolombina y lo barroco. El autor señala:

Se puede concebir la estética chola boliviana como una estética de las warawas, ya que el exceso decorativo está presente en la vida cotidiana de las ciudades andinas de Bolivia. Este gusto por lo recargado ha sido explicado muchas veces como debido a la conjunción histórica de dos visualidades: el arte visual precolombino, de complejos elementos sintéticos, geométricos, figurativos y simbólicos, y el gusto decorativo y artístico del Barroco (Sánchez, 2014, p. 11)

Como hemos dado cuenta, los acercamientos y análisis que suscitan los “cholets” de Freddy Mamani han problematizado una búsqueda clave que intenta responder a la interrogante ¿en qué atributos o características reposa la visualidad andina de los cholets? Junto con lo expuesto anteriormente relacionado a iconografías y colores, además, los “cholets” reflejan un trabajo de rescate y revaloración de lo antiguo y de las raíces (he ahí el “orgullo indígena”), pero también en una apropiación de esa tradición para instalarla en la contemporaneidad de sus prácticas.

Al indagar en las características propiamente visuales que se insertan en un contexto de revaloración indígena, tanto los colores recargados y diversos, como el relato que existe sobre las iconografías tiwanacotas, las escalinatas o el geometrismo y sus patrones de repetición,

parecieran ser las características que, al menos discursivamente, remiten a un imaginario visual autónomo que las propias poblaciones indígenas aymaras reconocen como tales, es decir, ven allí una propuesta elegida para un fin que se centra en instalar visualmente la presencia e identidad indígena. Esta cuestión nos parece relevante de destacar ya que implica que esa burguesía chola o burguesía aymara elige esta peculiaridad para que el arquitecto-artista pueda elaborar diversos proyectos de emplazamientos, y así instalar esos aspectos en el espacio de lo público. Por ello, resulta crucial señalar algunos atributos visuales, pero también indagar en categorías estéticas que permiten responder el porqué de esa complicidad y, en ese sentido, nos parece que lo “warawa” como el “horror vacui andino” dan cuenta de una cualidad y atributo distinguible, pero más importante, reivindicable.

3.2.2 Discursos, tensiones y horizontes descolonizadores en los “cholets” de Mamani.

La visibilidad de los “cholets” de Freddy Mamani ha despertado el interés de diversas disciplinas –incluyendo la artística y estética–, puesto que permiten reflexionar tres aspectos fundamentales: el empoderamiento indígena, el crecimiento económico de estos sectores y el relato identitario que, a partir de lo indígena, ha instalado el Estado plurinacional. El contexto que caracteriza la proliferación de los “cholets” obedece a este proceso de mayor relevancia de lo indígena en el periodo de apogeo del gobierno de Morales. Sin embargo, como veremos, este aumento de los “cholets” y los discursos sobre ellos no siempre concuerda con la mirada de otros sectores más contestarios, es más, a partir de la bibliografía analizada podemos dar cuenta que existe una tensión recurrente sobre los “cholets” y las formas de pensar la cultura indígena desde una perspectiva diversa y contemporánea, con relación al campo cultural y con las políticas de Estado, sobre todo cuando esta arquitectura declara una vocación descolonizadora.

Este problema puede presentarse de dos formas; por un lado, instalando la duda y la crítica hacia lo “realmente indígena” de estas construcciones y, por otro, discutiendo con el relato descolonizador que sobre estas recae cuando la razón que supuestamente motivaría sus construcciones sería solo de carácter comercial.

Con respecto al primer punto, existe una distancia crítica con los conceptos “andino”, “aymara”, “neo-andino” o “cholo” para referir a estas construcciones y que le discute la

“indigenidad” irrefutable a la que se comúnmente se anexa. En este sentido, cobra importancia los aportes sostenidos por Sánchez Patzi (2014) cuando indica que, en la conformación cultural de la Paz y en sus expresiones visuales, incluyendo los “cholets”, convergen aspectos más híbridos o porosos y que exceden aquello que pudiera ser algo atribuible únicamente a lo indígena. Considerando esta cuestión, el concepto de “cholo/a” adquiere relevancia en todo su carácter polisémico para indicar a un sector indígena que adopta elementos externos, generalmente de carácter urbano o metropolitano, pero que no deja de lado su raigambre identitaria y que, al instalarse en el imaginario contemporáneo, logra posicionar esta cualidad y característica como un valor. Con relación a los “cholets”, estos son posible de realizar gracias al contacto que Freddy Mamani tiene con aquel segmento conocido como “burguesía aymara” o “burguesía chola”, capaz de financiar los altos costos que implica levantar estas construcciones destinadas, entre otras cosas, a un fin comercial, como lo recogen las entrevistas realizadas por Murillo (2017) a sus dueños.

Visto así, el término de “cholo” o “chola”, tiene distintas significaciones: primero, como la marca de racialización peyorativa con que las clases dominantes denostaban y reconocían a los indígenas en la ciudad, por otro lado, la denominación con que los propios indígenas trataban a aquellos que viven en la urbe como una población desarraigada de sus comunidades y, por último, sobre todo en las décadas recientes, a aquel sector social indígena que comienza a adquirir poder económico. En ese sentido, “acholarse” implica cambios, sea dicho en buen o mal sentido.

La pregunta que cabe hacerse es ¿cómo se pasó de la denostación y de la invisibilidad de lo “cholo” al “*cholo power*” (Thorne, 2019; Vargas Benavente, 2016)⁴⁴? Esta pregunta expresa variaciones interesantes, pues nos indica un cambio progresivo que se da en las últimas dos décadas en Bolivia, marcada por la preponderancia de lo indígena, pero entendido como una identidad que dialoga y discute contra las propias convicciones e imaginarios de lo que ello, lo indígena, significaría. Esta discusión es relevante por toda la tradición de pensamiento descolonizador que existe en un país donde, históricamente, casi la mitad de la población

⁴⁴ Si bien Vargas Benavente (2016) precisa su estudio en la realidad peruana, nos parece relevante destacar los cruces que hace con el contexto boliviano y cómo opera la categoría “cholo” o “chola” como marcador de racialización en ambos países.

nacional se asume como indígena, pero que igualmente cuestiona el carácter supuestamente uniforme de este colectivo y cuya operación resulta ser también conflictiva.

Esta reflexión cobra importancia en la discusión acerca de la indigenidad de los “cholets” porque habla de una identidad indígena mucho más maleable, diversa, heterogénea y conflictiva, en donde las mixturas han generado una discusión prolífica y muy crítica contra los esencialismos o la instrumentalización que se ha hecho de esta identidad, según afirman distintos autores que critican el discurso sobre los “cholets” y así también el discurso de la retórica indígena de Evo Morales durante su mandato.

Parte de esta crítica, en un tono bastante agudo y a ratos desafortunado, fue plasmada por Murillo (2017) en una investigación que recoge las voces de los dueños de los “cholets”, es decir, la “burguesía chola”, y en donde la autora identifica las motivaciones por solventar económicamente estas construcciones y que le permiten discutir la “indigenidad” de aquellos dueños. En esta investigación, la autora precisa esta “instrumentalización” de lo andino en el gobierno de Morales cuyo rasgo permitiría converger lo indígena y la perspectiva contemporánea de lo “cholo”:

Él [Morales] como aymara busca que Bolivia vuelva a sus orígenes, al respeto de la Madre Tierra, y mezcla sin problemas lo aymara con lo tiwanakota, con lo inka, y así. Es un discurso que le ha servido para ganar el apoyo popular de Bolivia. Así también propongo que Freddy Mamani utiliza este discurso como un medio de “marketing” a nivel nacional e internacional. (Murillo, 2017, p. 81).

De esta forma, queda al menos señalada la crítica sobre el relato articulador de lo indígena como imagen de Estado y las imaginarios visuales que se recrean para ello. En la tesis de la autora se encuentran recogidas varias menciones a los dueños de los “cholets” que describen el proceso de empoderamiento político indígena, pero abundan aún más las que aluden al empoderamiento económico, cuestión que Murillo aprovecha para señalar la tendencia de estos sectores de ostentar este nivel adquisitivo y comercial que alcanzan y que ese sería el verdadero motivo principal que los lleva a levantar un “cholet”, más que relevar algo “puramente indígena” desde un lugar de reivindicación descolonizadora. La pregunta y crítica que nos queda hacia la investigación de Murillo es, entonces ¿por qué pensar ambas perspectivas como un conflicto u oposición indeleble? ¿de qué modo al exhibir o adquirir poder económico se deja de lado la adscripción y enunciación indígena? O también ¿la

contraparte de esa intención, la supuesta “genuinidad” de lo indígena reside entonces en su condición de pobreza?

Dicho esto, habría que reconsiderar el escenario de las mixturas que destaca la prolífica reflexión sobre la identidad indígena en Bolivia, que surge de la trayectoria del pensamiento indígena y sus nudos críticos y que se instala desde la defensa cultural de estos colectivos, con todos los rumbos, fugas y conflictos que se desprenden desde esa enunciación. Paralelamente, la preponderancia en la arena política y económica que tiene el mundo indígena urbano ha traído consigo una concientización amplia que critica el estereotipo de “indígena”, el cual ha marcado la trayectoria de trato y disparidad no solo en Bolivia, sino en toda América Latina. Para las clases dominantes, ser indígena implica ser pobre, rural, con tasas de analfabetismo y como sujeto ajeno a los procesos de modernización. Contrario a todo eso, esta “burguesía aymara” o “burguesía chola” representa justamente sus antípodas, con lo cual remecan el imaginario hegemónico.

Como lo indica Thorne (2019), este sector y la visualidad que reivindica, relacionada directamente con el trabajo de Mamani, se plantea desde una despliegue hacia adentro y afuera que cuestiona lo indígena como algo endógeno o inmutable:

La estética chola es un sincretismo cultural producido por el cholo, quien es a su vez, el resultado de un encuentro cuya identidad se ha formado con el legado andino y con la influencia occidental (...) La noción estética de la burguesía chola se caracteriza por una decoración recargada y un despliegue exagerado de objetos que bien puede denominarse – como Sánchez Patzy sostiene- la “estética de las warawas”. (p. 79).

En este eje de discusión es importante relevar que los “cholets” de Mamani generan un debate sobre la peculiaridad o no de lo andino y de la indigenidad en sus obras. Desde nuestra perspectiva, igualmente es necesario asediar de modo crítico esa intención de búsquedas “esenciales” para evitar generar nuevos estereotipos de estos colectivos. Sin embargo, lo cierto es que la obra arquitectónica de Mamani motiva una discusión crítica y esa posibilidad es un valor formidable. Como analizamos en el capítulo 1, una característica transversal que identificamos con relación al arte y la estética indígena en su producción contemporánea consiste justamente en propiciar instancias de reflexión que se interroguen por cómo opera y se construye esta identidad, motivada por discursos de descolonización que, primero, contribuyen a revalorarla desde una perspectiva de la equidad y el empoderamiento y, por otro, también generan suspicacias al interior de las propias comunidades.

En esta línea de análisis, tanto los procesos de “sincretismo”, “hibridación” o “mestizaje” adquieren continuidad con la larga tradición de pensamiento latinoamericano e indígena que ha discutido sobre estos términos, pero también, como lo decíamos, conlleva un posicionamiento crítico al respecto. Con relación a Bolivia, últimamente uno de los aportes más significativos que complementan y discuten con lo “cholo” –entendido como una categoría porosa y conflictiva– es el de la reflexión sobre el concepto de lo “chi’xi” como lo ha propuesto Silvia Rivera Cusicanqui (2018, 2015a, 2010) y que, en la problemática sobre las imágenes (ver apartado 1.3.2), también ha sido llevado a cabo desde el Colectivo “Chix’i”.

Conforme a la vinculación entre estos términos, conviene precisar aquí algunas cuestiones ya expuestas en los textos tempranos de Rivera Cusicanqui. Según la autora, “chi’xi”: “era lo que llamaríamos un mestizo ch’ixi, un indio manchado de blanco, transculturado de un modo agónico, ambivalente y revoltoso” (2011, p. 195)⁴⁵. En este fragmento sobre lo chi’xi se alude a la condición problemática de esta enunciación, la cual se plasma como una defensa política de la heterogeneidad vista como una sumatoria no concluyente. Es más, otra referencia recurrente a lo chi’xi indica que: “es una realidad donde coexisten en paralelo múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan” (Rivera Cusicanqui, 2010, p.7).

Sin embargo, lo que más nos importa analizar es cómo el relato en torno a la indigenidad de los “cholets” gesta una discusión muy interesante ligada a la posibilidad de poder emparentar lo indígena con sus mixturas, ya sea bajo la forma de “cholo”, “lo chix’i”, o la suma de estos últimos, sin que ello revista una única mirada para concluir una sola opción. En esta operación, destaca el aporte sostenido por Valeria Paz (2019) para describir el arte boliviano contemporáneo, precisamente abarcado ambos aspectos: lo cholo y chi’xi. La autora indica: “En 2019, resulta imposible pensar el mestizaje y la estética de Bolivia sin tomar en

⁴⁵ En este texto, la autora hace una cita a pie de página relevante, señalando las propias transformaciones de su pensamiento respecto de lo ch’ixi que le ha valido sumar reflexiones posteriores. Dice así: “Retomándolo después de tantos años, he añadido una reflexión teórica más profunda sobre el potencial insurgente del mestizaje (lo ch’xi), que no estaba del todo clara cuando lo escribí por primera vez. En contraste con el tono pesimista y solitario de mis primeros diagnósticos sobre el mestizaje (Rivera Cusicanqui, 1993, 1996, reeditados en Rivera 2011), las ideas interpretativas que he ampliado aquí surgen de la rica interacción en/con el grupo activista El Colectivo 2, que desde el año 2008 ha venido realizando investigaciones y publicaciones que plasman, teórica y estéticamente, esa noción fundamental” (Rivera Cusicanqui, 2011, p. 193).

consideración el numeroso y poderoso sector cholo, largamente soslayado en los estudios académicos (con algunas significativas excepciones) en incluso en los discursos y estrategias políticas” (2019, p. 112).

Como indicamos, las tensiones que emergen tras la crítica del discurso y el relato de los “cholets” como una representación puramente “andina”, “aymara” o “neo-andina”, descansa en el argumento de que es tanto el contexto de ascenso económico indígena, como las representaciones surgidas por el contacto con una población urbana capitalista, lo que haría a los “cholets” más una muestra de imbricación que de “pureza”. Con relación a los cuestionamientos de la tendencia a la “instrumentalización” que tiene Mamani y que encuentra abrigo en el gobierno de Morales, la autora lo expone de este modo. Cito en extenso:

Es sintomática, en ese sentido, que Fredy Mamani no se haya sentido cómodo, en un principio, con el término “cholet” –suponemos por las connotaciones negativas que continúa tendiendo, a pesar de su mercantilización y conversión en nuevo símbolo boliviano– y que haya preferido “arquitectura andina”. De manera similar, el presidente Evo Morales, de origen aimara campesino, se asume públicamente como indio, si bien en él predomina una cultura mestiza. De ello dan cuenta, por ejemplo, su machismo y autoritarismo de cuartel, su corte de cabello al estilo setentero (de cuando era joven) y el hecho de que no hable ninguna lengua indígena. Quizás, a todos ellos les vendría bien el ejemplo de Silvia Rivera Cusicanqui, que se asume como ch'ixi, concepto que considera el más adecuado para definir “la mezcla abigarrada que somos las y los llamados mestizos” (Rivera Cusicanqui, 2010: 69). (Paz, 2019, p. 127)

Como vemos, cuando se genera una reflexión amplia sobre la condición de “indigenidad” o “andinidad” del cholet, a menudo se trae a colación un repertorio teórico específico respecto de los procesos de mestizaje, disponiendo una articulación plausible entre “lo cholo” y “lo ch'ixi”. Este imbricación es perceptible al notar cómo en La Paz, en paralelo a los procesos de auge económico, la cultura “global” y metropolitana adquiere relevancia en una población que visibiliza su opulencia e identidad a través de diversos registros visuales:

Los magnates cholos despliegan un consumo cultural ch'ixi en su habitar mundos teóricamente opuestos (...) Se aprecia, por ejemplo, en el logotipo de las computadoras Macintosh, en las mantas de una fiesta patronal en El Alto, así como en las pinturas murales de Mamani Mamani, en la cruz cuadrada tiwanakota, los colores de tejidos indígenas, las formas de naves espaciales y de lámparas “francesas” (importadas de la China) de los cholets de Freddy Mamani (Paz, 2019, p. 136).

Finalmente, el artículo de Valeria Paz da cuenta del empoderamiento crítico del mestizaje en Bolivia, pero lo aborda como un proceso conflictivo que permite reposicionar tanto “lo

cholo” y lo “ch’xi” como conceptos que rinden operativamente en esa indeterminación, sin necesariamente adscribir por completo a la tendencia “instrumentalizadora” que, según otros autores, operaría en el discurso Freddy Mamani sobre sus construcciones. Así lo concluye la autora

Si bien la arquitectura de Freddy Mamani es indigenista en discurso, en la práctica son obvias las referencias a la arquitectura posmoderna y a la cultura global capitalista. A partir de esta combinación de elementos antitéticos, al menos a nivel discursivo (“occidentales” e “indígenas”), Mamani diseña y construye edificios que inscriben en el paisaje urbano una estética ciertamente ch’ixi: la de los nuevos ricos cholos (Paz, 2019, p. 136)

Otro autor que participa de este debate, más específicamente desde el campo de la arquitectura, es Javier Caballero Galán (2020) quien, en un intento provocativo por discutir las mixturas y las tradiciones arquitectónicas, habla muy concretamente de la posibilidad de pensar una “arquitectura chix’i”, no solamente para el caso boliviano sino para toda la región latinoamericana. Si bien el autor plantea que este tipo de arquitectura no se podría considerar ni un movimiento ni menos una escuela, lo importante de recurrir a la categoría desde la problematización de la ciudad y el espacio, por los rendimientos teóricos que esta posibilita al ser un concepto agenciado heterogéneamente de varios elementos, y que resulta más loable que el de “mestizaje” como un resultado predeterminado e inamovible, ya que, al contrario, lo ch’ixi permite hablar de las convivencias y las mixturas como posicionamiento a las asimetrías históricas del poder y, en última instancia, porque permite, según al autor, identificar y analizar la relación entre el colonizador y el colonizado.

Así, Caballero plantea la “arquitectura ch’ixi” como: “una arquitectura que podríamos llamar de resistencia, la cual, a pesar de no ser reconocida por los cánones académicos, contiene en sí los vestigios de un comportamiento que, en su resignación ante el hecho colonial, no termina por aceptarlo” (2020 s/n). Tal como señala el autor, en un contexto de continuidad colonial, al pensar nuevas visualidades y estéticas y resistir a las hegemónicas, dicha arquitectura estaría ligada a un proceso más amplio de crítica política sobre el poder, por el silenciamiento histórico que han tenido los sectores marginales, como indígenas o afrodescendientes, y que fueron despojados del plano urbano central, exceptuándolos de su participación del espacio de la ciudad y excluyéndolos como colectivos que también crean y proponen una visualidad.

En este sentido, reconociendo el elemento indígena que expone la “arquitectura chi’xi”, el autor opta por la alternancia de otras identidades que no buscan el imperativo de un “resultado” como fin último, sino su alternancia conflictiva. Desde la perspectiva del abigarramiento, Caballero sostiene que los “cholets” de Mamani y la saturación de color de sus fachadas, exponen la pugna por una visualidad aún no resulta entre lo indígena y la modernidad como un resultado dinámico, dado que, a juicio del autor, la obra de Freddy Mamani:

tensiona en su obra una modernidad imposible, pues sobrepone los paradigmas del movimiento moderno y lo cruza con la decoración profusa de la tradición ornamental aymara (...) Pero nosotros vemos el lado ch’ixi dentro del cual se propone un diálogo abiertamente conflictivo entre la arquitectura moderna y la herencia artística indígena. (Caballero, 2020 s/n).

De cierto modo, tanto en los aportes de Paz (2019) y Caballero (2020), lo chi’xi emerge como una categoría que no aspira a ser resolutoria de los conflictos entre la identidad indígena y la contemporaneidad, sino que, al parecer, se instala como una condición política y como potencia estética cuyo valor radica en esa indefinición, la cual convive y navega con las contradicciones y los conflictos, no aspirando a ser un valor o concepto resolutorio sino heterogéneo. Desde ese lugar y desde nuestra perspectiva, ambos autores, Paz y Caballero, abordan las construcciones de Mamani como una propuesta que enlaza diversas tradiciones, cuestión que, según ellos, no solamente atañe a la puesta en obra de la tradición indígena y la reivindicación de una visualidad vernácula agenciada contemporáneamente en el espacio público, sino que esta sería un elemento representativo más de la amalgama de las mixturas entre lo cholo, lo ch’xi y lo indígena y cuya producción se instala en una discusión amplia y prolífica sobre la identidad cultural boliviana.

Dicho todo lo anterior, quisiéramos señalar un último aspecto sobre la obra de Freddy Mamani desde el lugar disciplinar de la arquitectura y de la reformulación de lenguajes que realiza el “subalterno” al interior de esta (Thorne, 2019). Uno de los cuestionamientos más álgidos sobre sus “cholets” consiste en la denostación disciplinaria que se le hace a Mamani cuando no se le reconoce, en rigor, como un arquitecto. El auge que comienza a tener su obra ocurre justo en el momento en que ingresa a la escuela de ingeniería en construcción civil, cuestión que influye en la continuidad de sus estudios. Lo que recogemos de estas críticas, a veces en extremo clasistas, reside en el cuestionamiento que se le hace a su producción visual

desde la arquitectura cuando se le refiere adrede como “ingeniero” o “diseñador de interiores”. Este abordaje queda de manifiesto en el siguiente fragmento:

La producción de Mamani carece totalmente de valor arquitectónico y reposa más bien sobre una forma decorativa, producto de la crisis educativa en Bolivia. Hay un disfuerzo en la búsqueda de esa concurrencia de materiales estridentes, colores chirriantes y de una extravagancia estética que no le hace justicia al Tiahuanaco, sino que son una afrenta hacia su legado (Cooper, 2014, citado en Palomino, 2019).

Como indicamos, esta crítica ya no solo reproduce la interrogante por la “verdadera” autenticidad del lenguaje visual andino y la instrumentalización de la cultura indígena que se le impugna, sino que surge del cuestionamiento de su propio ámbito profesional. Tal distancia queda de manifiesto también en la declaración que hace Juan Carlos Calderón, arquitecto entrevistado en el célebre documental *Cholet. The work of Freddy Mamani*:

En el Altiplano boliviano hay un énfasis en creaciones bidimensionales, tejidos por ejemplo (...) Lo que ha pasado en El Alto es que esa predilección por el arte bidimensional se ha vuelto fachada, lo que llaman “arquitectura andina”, lo que se trata es de hacer “fachadismo”. Yo pienso que el arquitecto Mamani tiene un buen sentido de la decoración en dos dimensiones (...) Citando a Frank Lloyd Wright, él decía: “El ornamento tiene que ser *de* la casa, no *en* la casa, no *sobre* la casa, ahí está la diferencia. (Juan Carlos Calderón en Niemand, 2018, 20m26s).

Este alcance es también complementado por Gastón Gallardo, el otro arquitecto entrevistado en el documental: “(...) Lo que hace Freddy no es arquitectura, o sea lo que hace Freddy es construcción con un sentido de pertenencia muy fuerte, ahora ¿eso es arquitectura? (Gastón Gallardo en Niemand, 2018, 21m46s). Este mismo hincapié podemos encontrarlo en la tesis de Murillo (2017) y su adrede decisión de referir a Freddy Mamani en todo el escrito única y restrictivamente como “ingeniero” para hablar de su trabajo arquitectónico y de su propuesta visual y estética.

Este tipo de consideraciones podemos integrarlas en el debate que suscita el ingreso de los “subalternos” a los espacios de poder y que, desde la condición de subordinación que históricamente se les ha asignado como parte del orden colonial, conllevará que dicho “ingreso” resulta conflictivo y cuestionado y que, para el caso que analizamos, se plasma a través una propuesta de fórmulas expresivas y estéticas que se inscriben en cierto ámbito. Según nuestra perspectiva, esto requiere comprenderse desde dos miradas.

La primera, relacionada con las alteraciones o “subversiones” existentes al interior de un determinado campo en el sentido en el que Pierre Bourdieu (2002) lo comprende. Ello,

derivado del valor que al interior de un campo se les asigna a ciertas producciones culturales según la “legitimidad” que ese mismo campo define como criterio. Dice el autor: “La estructura del campo intelectual mantiene una relación de interdependencia con una de las estructuras fundamentales del campo cultural, la de las obras culturales, jerarquizadas según su grado de legitimidad” (p. 33). En este sentido, la obra de Mamani sitúa este eje de discusión justamente respecto de la “legitimidad” con que es leído su trabajo, de acuerdo con cierta escala de jerarquización operante dentro de un campo, en este caso, de la arquitectura y también del arte. Además, el ingreso de los pueblos indígenas, como sectores excluidos de estos espacios históricamente cooptados por sectores dominantes, desata una permanente confrontación y juegos de reacomodo al interior del campo que realizan estos últimos sectores. Este fenómeno puede ser comprendido según el propio de Bourdieu:

Aquellos que, dentro de un estado determinado de la relación de fuerzas, monopolizan (de manera más o menos completa) el capital específico, que es el fundamento de poder o de la autoridad específica característica de un campo, se inclinan hacia estrategias de conservación –las que, dentro de los campos de producción de bienes culturales, tienden a defender la *ortodoxia*–, mientras que los que disponen de menos capital (que suelen ser también los recién llegados, es decir, por lo general, lo más jóvenes) se inclinan a utilizar estrategias de subversión: la *herejía*. (2002, p. 121).

Como decíamos, esta perspectiva nos ofrece una lectura para entender los conflictos que desencadena la producción estética indígena al ingresar a estos espacios y la rearticulación que desata por quienes se resisten aún a otorgarles legitimidad a dichas prácticas.

Por otro lado, y como segunda consideración, este ingreso posibilita reactualizar la problematización que hace Gayatri Spivak (2003) respecto del subalterno y de la necesaria perspectiva teórica que requiere analizar su condición de subordinación que, retomando la lectura de Claudia Zapata (2006) sobre este ensayo, implicó un tránsito del “en sí” al “para sí”, es decir, de avanzar desde el reconocimiento de dicha condición de subordinación de ciertos sectores –indígenas, en este caso– a problematizarla como un fenómeno histórico y conflictivo afincado en múltiples causas que permiten comprenderla.

Teniendo presente ambas miradas, cabe señalar que pareciera que solo a los grupos subalternos se le exigiera un grado de autenticidad plausible respecto a la cultura que profesan y cuando el poder y la hegemonía no identifica su reestructuración creativa, o no les asigna “legitimidad” en sus códigos y lenguajes, vuelven a buscar argumentos que les

permitan reorientar la perspectiva de dominación y jerarquización de saberes. En el caso de Mamani, ocurre cuando desde una disciplina y desde su canon se mide, evalúa o se habla de su propuesta estética (y su calidad) como mero fin “decorativo” y “ornamental”, aminorando la capacidad de transformar los lenguajes hegemónicos.

Retomado la problemática de la subalternidad y la referencia al título provocador del ensayo de Spivak, esta se ha plasmado en diversas disciplinas bajo el parafraseo de si el subalterno puede cantar, bailar, escribir o, en este caso, “construir”. Justamente esa premisa abarca Thorne (2019) respecto de Mamani y el “cholo power”, situada desde los aportes de Gayatri Spivak y Hommi Bhabba. Dice la autora:

“Bhabba concede al subalterno la capacidad de hacer uso del lenguaje del colonizador para debilitar las estructuras impuestas que aún persisten en las sociedades poscoloniales (...) En esencia, el cholet es una construcción que desafía abiertamente las normas occidentales. El propio Mamani así lo ha manifestado, “yo he roto los viejos cánones arquitectónicos. Soy un transgresor” y añade que su obra se aleja de los esquemas y estilos aprendidos en la universidad, los cuales difieren del legado indígena. Inspirado por el imaginario andino y tomando elementos arquitectónicos europeos, Mamani inicia un renacimiento en la arquitectura aimara” (Thorne, 2019, p. 84).

A mi parecer, este alcance da cuenta de una de las tantas trayectorias de pensamiento que apelan a la incorporación de los lenguajes hegemónicos o canonizados del poder, en este caso visual y arquitectónico, y al carácter antropofágico de los colectivos minorizados para introducir estos mismos y releerlos, descartarlos, complementarlos o transformarlos. En ese sentido, la novedad de Mamani y la impronta discursiva que le añade a los “cholets” consiste en rescatar y posicionar un gesto descolonizador que discute con un canon reformulándolo, y en ese proceso instala una problemática que consiste en hacer coincidir supuestas incompatibilidades, como ser “ser indígena”, valorar su cultura, plantearla como orgullo y, a la vez, “ser comerciante” e incorporar el imaginario del éxito. Es esta característica la que hace que su propuesta sea tan valorada y a la vez tan criticada. Por solo precisar esta aseveración, Mamani señala: “Por dentro son palacios andinos para mí. Se asimilan a Las Vegas. Yo las llamo Las Vegas Alteñas” (Grupo 9, 2019, p. 43)⁴⁶.

⁴⁶ También, otra mención a Las Vegas como centro metropolitano de influencia comercial se haya en una entrevista concedida a Freddy Massad: “Mi primer viaje al exterior fue a París, invitado por un empresario muy vanguardista en el diseño del interiorismo en muebles. Cuando viajé a Las Vegas me impresionó ver esa colección de arquitectura del mundo. Me pareció que la obra que yo estaba construyendo parecía algo de Las Vegas pero construida en la ciudad de El Alto. Esto fue una inspiración única porque no conocía esa arquitectura, antes no disponía de una computadora”. (Massad, 2020 s/n).

Precisando sobre esta identificación de los “cholets” como una muestra de riqueza y poder económico, Thorne (2019) integra la visión transformadora de Mamani como un proyecto que entronca con el “postulado de la abundancia” que existe en el mundo andino, cuestión que permitiría discutir la “novedad” del cholet como un fenómeno estrictamente inédito en la cultura indígena, señalando que la intención de mostrar la riqueza es una reactualización más que un hecho aislado. Es justamente este cruce entre subalternidad, nuevas propuestas visuales, una noción de riqueza y abundancia que se haya al interior del pueblo aymara la que activa el “cholet”: “La dinámica social impuesta por esta nueva burguesía ha permitido al poblador aimara situarse por encima de su condición de subalterno, negociar una nueva identidad y reclamar un lugar visible en la sociedad boliviana, tan visible como los coloridos y desafiantes cholets” (Thorne, 2019, p. 11).

Esta capacidad de adaptación y reordenamientos queda visible también en la perspectiva de lo que Daly (2019) identifica como rasgos característicos del panorama de la “Andetectura” contemporánea al analizar la obra de Mamani:

Su arquitectura no pretende ser solo un espectáculo capitalista y tampoco únicamente una expresión cultural aymara/andina que se revele en contra de las formas de producción capitalistas y las políticas de mercado neoliberales. En suma, hace visible Mamani la capacidad indígena para adaptarse a un mercado global y un ambiente urbano que no celebra la “pureza” indígena o el neoliberalismo, sino pone en evidencia los antagonismos y complementos inherentes a la modernidad andina manifestada en la Andetectura (Daly, Tara, 2019: 52)

Como hemos analizado, la obra de Freddy Mamani suscita y promueve un debate necesario sobre cómo se estructura la identidad cultural, cómo se plasma ella en el circuito internacional y, del mismo modo, cómo son recibidos estos discursos descolonizadores que buscan integrar narrativas complejas de la sociedad indígena y de sus estéticas como algo no dado a priori y que, contrario a cualquier determinismo, resulta ser profundamente heterogénea.

En consecuencia, a través de la obra de Freddy Mamani, y de las lecturas que se realizan de ella y su vínculo con la visualidad aymara, se instala una reflexión amplia desde múltiples perspectivas que nos hablan de identidades complejas que pactan, se disocian, se reestructuran y que, a la vez, se critican. Los “cholets” de Mamani promueven una prolífica discusión que parte desde dónde poder conceptualizar estas edificaciones, ya sean entendidas como “arquitectura neoandina”, “arquitectura chola”, “arquitectura ch’ixi” o, “andetectura”,

y que da cuenta del potencial de su obra como una lectura descolonizadora del presente y de la capacidad de transformación que tiene el mundo indígena para el futuro.

3.3 Elvira Espejo Ayca y la interdisciplina descolonizadora

En el transcurso de esta investigación hemos analizado cómo la sociedad indígena ha adquirido relevancia en el campo cultural y más específicamente en los circuitos artísticos, participando activamente de esta escena e instalando un discurso descolonizador desde una óptica contemporánea. Este proceso se expresa en exposiciones de diversos artistas en espacios institucionalizados, en liderar procesos de investigación que suman los aportes desde las propias voces indígenas y, de igual modo, destacado las múltiples gestiones en materia de educación artística para hacer partícipe a las comunidades. En este contexto, una de las principales referentes que existe en Bolivia y en América Latina es Elvira Espejo Ayca. Su legado y actual visibilidad se sostiene en su obra y en el amplio trabajo que ha realizado desde las propias comunidades, motivada por una constante vocación por incorporar los saberes de estos colectivos en las instituciones artísticas.

Para concluir esta investigación, analizaremos su trabajo a partir de tres ejes: su lugar como artista multidisciplinaria y cuya producción permite tensar la idea de “artista” desde una perspectiva integral (3.3.1), por otro lado, nos detendremos en analizar sus aportes en materia de investigación señalando que tal proceso reposiciona el lugar de lo indígena en el arte (3.3.2) y, finalmente, analizaremos el impacto de su gestión en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) en cuanto ha implicado un gesto de descolonización importante para reelaborar el relato museológico (3.3.3).

3.3.1 Elvira Espejo, del *ayllu* al taller.

Elvira Espejo Ayca (Fig. 23) proviene del *ayllu* de Qaqachaka, del Departamento de Oruro. Ella posee el aymara y el quechua como sus lenguas maternas. Desde el seno familiar siempre estuvo inmersa en prácticas culturales tradicionales al interior de su comunidad, tales como el pastoreo, el cuidado de ganado, aprender de la riqueza oral y una temprana formación en el textil.



Figura 31. Elvira Espejo Ayca (retrato). Fotografía

Motivada por el orgullo de pertenecer a su *ayllu*, en 1994, Elvira presenta su primer libro titulado *Ahora les voy a narrar*. Según detalla Denise Arnold, antropóloga del Instituto de Lengua y Cultura Aymara (ILCA), todo surge cuando ella se encontraba documentando cuentos aymara tradicionales con ancianos y Elvira le replica por qué solamente trabajaba con adultos cuando los niños también sabían sobre cuentos. Esta motivación queda reflejada en la breve reseña de su primera publicación sobre difusión de la cultura y lengua aymara:

Este libro [“Ahora les voy a narrar”] de 12 cuentos narrados por Elvira Espejo Ayca, una niña de 10 años del ayllu Qaqachaka, Bolivia, ilustrado por los otros niños del lugar, es presentado en una edición bilingüe aymara y castellano andino, con notas históricas y culturales por los editores Arnold y Yapita. El apéndice incluye un comentario sobre los cuentos por los editores y notas gramaticales sobre la variante del aymara orureño, por la lingüista Lucy Briggs. El libro fue obra finalista del premio 1994 en la categoría de Literaturas Indígenas de la Casa de las Américas, Cuba, y actualmente es libro de texto en la Reforma Educativa en Bolivia. (Instituto de la Lengua y Cultura Aymara, sitio web, s/f, sección Materiales educativos para niños. párr. 11)

Como señalamos, durante su etapa de niñez se instruye en la enorme riqueza del pueblo aymara, en la que su padre y madre ejercen enorme legado e influencia, y también su abuelo, Daniel Espejo, reconocido en ese entonces por ser un célebre narrador de cuentos. Al mismo tiempo, ella muestra enormes dotes para el dominio del arte textil aprendido por el linaje de línea materna. La primera migración que realiza Elvira y que la lleva a salir de su *ayllu* fue para cursar el bachillerato, lo que según ella implicó una enorme decisión, ya que proseguir el proceso educativo implicaba renunciar al modelo tradicional de enseñanza y, además, ser

de la única mujer indígena de su ayllu que se proponía alcanzar ese nivel de instrucción escolar⁴⁷.

Posteriormente, Elvira ingresa a la Escuela de Bellas Artes “Hernando Siles”, en la Paz, lugar desde donde egresa en 2004 en la especialidad de pintura y medios bidimensionales. En este periodo de estadía en la capital de Bolivia participa de distintas instancias de difusión del pueblo aymara, entre ellas, aquella relacionada al proceso de documentación y traducción de lenguas indígenas (aymara-quechua) en el ILCA. Como veremos (apartado 3.3.2), en términos formativos, el amplio dominio lingüístico de Elvira le ha permitido situar metodologías de trabajo comunitarias que incluyen conceptos propios del mundo aymara como aportes únicos para el proceso de valoración e investigación del arte indígena.

El periodo que Elvira está en la Paz es bastante significativo por todo lo que implica el acceso general del mundo indígena a la educación superior, que sigue siendo escaso, y aún más en el campo del arte. A menudo, este acceso viene acompañado de un proceso migratorio desde su territorios de origen hacia centros metropolitanos en una experiencia bastante agreste al principio, considerando la separación de la familia y las dificultades económicas que deben atravesar estas personas. La propia Elvira Espejo narra esta experiencia, la cual se encuentra recogida en el interesante artículo de Aura Mora (2018) que versa sobre su múltiples contribuciones culturales. Ella, Elvira, recuerda de este proceso un hecho lamentable y significativo:

La primera situación que se me presentó como un reto es que fui la primera mujer con pollera que se ha insertado en la Escuela de Bellas Artes. La segunda, que la carrera de Artes Plásticas estaba pensada para personas con recursos económicos fuertes, ya que se decía que era una carrera muy costosa, ni siquiera para clase media sino para clase alta, y que no era para indígenas (citado en Mora, 2018, p. 211).

Desde nuestra perspectiva, este testimonio permite valorar aún más la incidencia que ha tenido el arte indígena contemporáneo de alcanzar mayor visibilidad en el circuito institucional oficial, , justamente, porque gran parte de sus exponentes no tiene como amparo redes de influencias que les permitan garantizar un posicionamiento efectivo en el circuito institucional del arte, como ocurre con los artistas pertenecientes a clases económicas

⁴⁷ En un diálogo bastante ameno con Tatiana Suárez, Elvira Espejo Ayca narra este tipo de anécdotas, su infancia en el ayllu y la decisión de migrar para continuar sus estudios. (Suárez, 2020)

históricamente privilegiadas que, muchas veces, sin exhibir un trabajo acabado en sus obras, logran acaparar espacios de visibilidad en estos circuitos.

En lo que respecta a Elvira, su paso por la Academia de Bellas Artes le permitió un cuestionamiento profundo sobre los saberes restrictivos que difunde el arte canónico y que se sustenta en la jerarquización de ciertas epistemologías por sobre otras⁴⁸. Según Aura Mora (2018), desde este periodo Elvira Espejo elabora una reflexión sólida sobre la amalgama entre poder y saber que opera jerárquicamente sobre el mundo indígena, cuestión que será una de las grandes motivaciones de la artista para generar un contra relato que se sustenta en una vocación descolonizadora: “[Elvira] ha desarrollado alternativas para que entren en disputa con el orden hegemónico de un sistema con una matriz de poder blanca, patriarcal y capitalista que le tocó vivir como mujer indígena” (Mora, 2018, p. 211).

La artista plasma esta vocación con la amalgama de dos fuentes educativas: la comunitaria y aquella que provienen de la institución arte, y a pesar de los conflictos y disparidades que existe entre estas dos, Elvira ha intentado conciliar ambas esferas por medio de una perspectiva interdisciplinaria. Esta percepción queda de manifiesto cuando la propia Espejo Ayca indica cómo problematiza ambas vertientes:

Esto me impulsó a cuestionar la educación vertical de la formación académica que se tiene en Bolivia. La formación académica normalmente no llegaba ni siquiera a abordar temas de América Latina. La formación es súper colonizada, en historia del arte vemos lo de Europa, Norteamérica y un píxel de Latinoamérica. Entonces, esas cosas me frustraban porque tenía preguntas en términos arqueológicos, históricos y etnográficos. Cuando te preguntas, la esencia está ahí. Tenemos sitios arqueológicos, tenemos esculturas arqueológicas, cerámica, textilera... Todo esto me ha tenido un poco inquieta y creo que desde ahí nace la interdisciplinaria, de entender estos dos mundos que son a veces muy separados y son difíciles de comprender (Fabbri y Espejo, 2020, p. 171).

Conviene señalar que, desde este periodo de concientización sobre la presencia indígena en los relatos del arte y la necesidad de incorporar sus saberes, Elvira Espejo comienza una prolífica y destacada labor de investigación, inédita en Latinoamérica. La mayoría de sus contribuciones las ha realizado desde una perspectiva coautoral con Denise Arnold y, en una

⁴⁸ Otro testimonio de Elvira Espejo que recoge Mora (2018), nos recuerda parte de estos conflictos: “Yo me acuerdo que una vez había una exposición del escultor Victor Zapana, es un escultor muy interesante, es uno de los mejores en temáticas andinas, y nos dijeron en la Universidad: hoy es la inauguración de la exposición de Zapana en el Hotel Radisson, todos vamos como amigos del curso. Fuimos en grupo; todos han entrado menos yo, no me dejaron entrar, y mi amiga no aceptó y me dijo ‘no puede ser este trato por lo que solo tienes pollera’” (citado en Mora, 2018, p. 211).

ocasión, con Juan de Dios Yapita. La relevancia de estos textos consiste en que fueron elaborados desde su propio *ayllu* cuando ella retorna luego de egresar de la Facultad de Bellas Artes. Esta consideración resulta fundamental porque, como señalamos, a la artista le permite canalizar una inquietud histórica del mundo indígena por hablar en primera voz. Desde 2008 a 2013, Elvira ha participado como coautora de las siguientes publicaciones: *Hilos sueltos* (2008), en conjunto con Juan de Dios Yapita y Denise Arnold, luego *Ciencia de las Mujeres* (2010), *Ciencia del Tejer en los Andes* (2012) y *El Textil Tridimensional en los Andes* (2013), todas tres últimas junto a Denise Arnold.

En este periodo de abundante investigación, como artista, Elvira Espejo Ayca tiene una participación crucial en la exposición internacional “Principio Potosí” (2011), en el Museo Reina Sofía de Madrid y la Haus der Kulturen der Welt, de Berlín. La muestra fue coordinada por un equipo interdisciplinario internacional compuesto por Jorge Hinderer, Alice Creischer y Andreas Siekmann que oficiaron como curadores, junto con la participación de Silvia Rivera Cusicanqui. La muestra fue aplaudida por visibilizar la problemática colonial en el circuito del arte internacional⁴⁹ (Fig. 24).

Posteriormente, Elvira Espejo expone una serie de oleos en la exhibición *Pintisa II* (2013), en la sala de Exposiciones del Espacio Patiño. Estas serie de pinturas recogían una figuración bastante similares con las iconografías andinas. En este conjunto de pinturas es posible dar cuenta de una problematización que plantea la artista respecto de la visualidad aymara en formatos que dialogan entre sí, como el textil y la pintura, y cuyo gesto implica resituar dicho vínculo en las artes visuales. (Fig. 25).

Luego, de 2013 a 2020, Elvira asume como directora del Museo Nacional de Etnología y Folklore (MUSEF), y desde este espacio logrará vincular gran parte de sus investigaciones. En paralelo, sigue adelante con su práctica poética publicando *Kaypi Jaqhaypi. Por Aquí por*

⁴⁹ Según detalló el sitio *Hoy es Arte*, la exposición tuvo una itinerancia destacada: “La exposición, que posteriormente viajará a la Haus der Kulturen der Welt de Berlín (Alemania), al Museo Nacional de Arte de La Paz (Bolivia), y al Museo Nacional de Etnografía y Folklore de esa misma ciudad, recoge alrededor de 15 ejemplos de pintura colonial andina y otras tantas obras de los siguientes artistas contemporáneos: León Ferrari, Eduardo Molinari, María Galindo, Elvira Espejo, Sonia Abian, Ines Doujak, Stefan Dilemuth–Konstanze Schitt, Chto Delat, Ana Artacker, Harun Farocki, Isaías Griñolo, Matthijs de Brujine, Zhao Liang, el colectivo Museum of Migrant y David Riff–Dmitry Gutov”. (*Hoy es arte*, 2010)

Allá (2013), también, participa de la grabación de cantos tradicionales aymaras, compilados en *Sami Kirki. Canto a los alientos sagrados* (2018).



Figura 24. Obra “Los Caminos de los Santos”, Exposición Principio Potosí. Museo Reina Sofía.



Figura 25. “Pintisa”. Elvira Espejo. Espacio Patiño.

Como señalamos los aportes que realiza Elvira Espejo desde su perspectiva multidisciplinar, como artista visual, textilera, traductora, investigadora y directora de MUSEF, nos permiten dar cuenta de múltiples contribuciones que se integran a la discusión general sobre el arte indígena. En este primer aspecto, desde el punto de vista de la reformulación visual que hace Elvira Espejo de las iconografías andinas, su obra constituye un planteamiento significativo

para revalorar dicha visualidad en un espacio institucionalizado que, según su testimonio, prescindía y discriminaba dicha presencia de estos lugares.

Cabe añadir, y es el análisis que realizaremos (3.3.2), que sus demás contribuciones que realiza en materia de investigación artística con comunidades, rescatan categorías de pensamiento indígena para abordar el textil y los estudios que existen de este arte, y que representan una experiencia concreta de incorporación de las voces de los pueblos indígenas en un campo investigativo más allá de la labor de producir obras de arte. Además, dicho propósito surge de la iniciativa de vincular el saber de los ayllu en materia textil con el lenguaje museográfico y que, tal como analizaremos (3.3.3) implicará situar términos y metodologías concretas como el de “cadena de producción” para abordar las coordenadas de lectura y curatoría con que generalizadamente se han visto las colecciones indígenas.

Todo este marco general de trabajo es reconocido mundialmente en 2020, cuando recibe la obtención de la medalla del Goethe-Institut que otorga el gobierno alemán para destacar la labor cultural que realizan distintos exponentes a nivel mundial. Según su presidente, Klaus-Dieter Lehmann, se otorga a quienes: “son ejemplos destacados del poder del arte críticamente reflexivo y del intercambio cultural internacional abierto, que no rehúye las contradicciones, sino que las reconoce como oportunidades” (Dieter Lehman, 2020, s/n). Esta cualidad es mundialmente elogiada y reconocida en la personalidad de Elvira Espejo. Tal como indica la resolución del jurado, se le reconoce como:

verdadera constructora de puentes que realiza una valiosa labor de mediación cultural: entre América Latina y Europa, entre la Bolivia moderna y su pasado colonial, entre sus propias tradiciones indígenas y otras culturas, entre las disciplinas artísticas y las generaciones. En la confrontación con las ambivalencias desarrolla su especial poder creativo (Comisión de la Medalla Goethe, Goethe Institut, Sitio web, 2020).

Todas estas consideraciones anteriormente dichas nos ayudan a comprender y dimensionar las contribuciones de Elvira Espejo y que la destacan como una de las principales referentes culturales en América Latina.

3.3.2 Investigación artística desde los pueblos

Uno de los aportes más significativos que ha marcado la carrera de Elvira Espejo Ayca ha sido su labor como investigadora de arte indígena, principalmente en lo que atañe al amplio

mundo del textil andino. Si bien gran parte de sus contribuciones emergen desde la dimensión del tejido, nos parece relevante poder destacar tanto las metodologías utilizadas para este fin, desde la incorporación de conocimientos que emanan desde los propios pueblos para investigar sus propias expresiones culturales, cuestión sumamente relevante para rearticular y orientar una comprensión amplia del arte indígena.

La propuesta de Espejo consiste en reconsiderar la práctica del textil más allá de su sola condición de objeto o indumentaria. Sus investigaciones abarcan el tejido desde el saber de las comunidades y una visión amplia de este, que relevan la técnica y los procesos que se insertan en una cadena tradicional, o como lo indican sus publicaciones, como parte de una “cadena de producción”, es decir, un proceso correlativo marcado por etapas cruciales para los pueblos indígenas, que van desde el “pedir” por la “materia” (tintas, lana, animales) a las fuerzas espirituales del territorio, hasta lograr el resultado final del tejido⁵⁰. Esta decisión irrecusable de incorporar los saberes indígenas en el conocimiento sobre el textil parte de un malestar que Elvira Espejo Ayca y las mujeres de su *ayllu* notaron en las publicaciones escritas por “expertos” que referían al textil andino y que, según su mirada, presentaban notorias incongruencias, además, estos escritos asignaban mayor relevancia al plano semiótico e iconográfico, en desmedro del técnico. A partir de este hecho Aura Mora señala:

En la tecnología del textil universal subyace a la percepción sociocultural del textil como objeto, donde las piezas son folklorizadas y museologizadas. Bajo esta mirada, el textil es un objeto pasivo, bajo el escrutinio de curadores, mientras que en la percepción andina, el objeto interviene en las vidas de la gente, sirve para bailar, vestir, tender, cobijar, cargar a los niños y muchos otros usos en la vida cotidiana (Mora, 2018, p. 213).

Esta resignificación fueron realizadas al retornar a su *ayllu* luego de su paso por la Escuela de Bellas Artes, proceso que desembocó en construir conocimiento colectivo e interpelar un “estado de la cuestión” del textil desde la propia comunidad. Desde esta perspectiva, consideramos que sus investigaciones constituyen un núcleo fundamental, tanto a nivel teórico y metodológico, que sirven para reorientar las coordenadas de lo que se ha dicho sobre el arte indígena y representan experiencias concretas de descolonización del saber.

⁵⁰ Para comprender cómo surge este proceso investigativo, Elvira Espejo ha dado varias conferencias y charlas magistrales que permiten situar cómo surgen estos cuestionamientos. Véase: “Conversando con Elvira Espejo. Comunidad, democracia y patrimonio” (agosto 2020), “DIÁLOGO Decolonialidad y patrimonio. Miradas desde el mundo andino: Rita Segato y Elvira Espejo Ayca” (Octubre, 2020) “Charla magistral con Elvira Espejo: “La ciencia de tejer en los andes” (Abril de 2021).

Distintos autores (Mora, 2019; Fabbri y Espejo, 2020; Sánchez, 2020) han destacado la importancia del periodo “etnográfico” como un pilar fundamental en las investigaciones de Elvira Espejo en co-autoría con Denise Arnold. Juntas han posicionado nuevas lecturas sobre el tejido andino, cuestionando la condición de objeto o la “bidimensionalidad” de su puesta en obra en los montajes museológicos.

La vinculación que tuvo Elvira Espejo en su periodo universitario con el ILCA le permite contribuir con su enorme riqueza oral como hablante de aymara y quechua y, desde esa fecha, participa colaborativamente en el análisis de categorías y técnicas andinas para el trabajo de textil. Una de las publicaciones destacadas de este periodo es el libro *Hilos sueltos* (2008), instancia en la que trabaja junto a Denise Arnold y Juan de Dios Yapita. Lo clave es que en esta publicación se recoge una reconstrucción de saber a partir del territorio, dado que gran parte de los análisis respecto a las técnicas textiles fueron documentadas y compartidas *desde* el *ayllu* de Elvira. Esta perspectiva de reconstruir un territorio concreto y enmarañar las memorias y resistencias de este espacio resulta fundamental para resignificar la preponderancia del textil como “lo corporal, lo territorial, lo textual, lo religioso y lo sagrado a partir del verso como un elemento subversivo de las mujeres andinas tejedoras” (Mora, 2018, p. 220).

Estas consideraciones serán pilares para las publicaciones posteriores porque reconocen a las textileras como sujetas portadoras de un saber legítimo y equiparable a la voz de los “expertos”. Las publicaciones siguientes permiten recoger, como afirma Mora (2018), tres elementos fundamentales que se verán transversalmente en sus próximos estudios: la noción de “cadena del tejido”, el “tejido como ser vivo” y “el tejido como territorio”.

En ese sentido, a propósito del libro *Ciencia de Mujeres* (2013), el concepto de “Ciencia” adquiere una doble lectura reivindicativa: por un lado, porque legitima y equipara el saber de las tejedoras en el debate sobre las artes indígenas y, por otro, porque destaca el carácter tradicional de este legado que le permite tensar interdisciplinariamente las voces o relatos hegemónicos. En otras palabras, concretamente es descolonizar el saber, pues incorpora el conocimiento indígena desde este lugar, es decir, como una voz irrecusable para el estudio de una práctica concreta del arte indígena como lo es la variedad del textil andino.

Respecto de este alcance, es aún más importante que estas contribuciones se hagan desde la propia lengua indígena para poder situar el debate desde las propias categorías de pensamiento que ellas, las tejedoras, han recibido en su lengua originaria y que les permiten enriquecer los vínculos entre materialidad, simbología, legado y territorio. Dice Mora (2018)

Con esta investigación comunitaria no solamente se descoloniza la práctica del textil, sino que además se resignifican las teorías académicas acerca de sus técnicas y métodos que, convertidos en productos de la cultura, se exponen en museos. Elvira va más allá: visibiliza y legitima, frente a la academia, las tecnologías del textil que las mujeres de los Andes desarrollan desde épocas antiguas y que siguen vigentes hoy para el proceso del textil; en otras palabras, una epistemología andina. (p. 211).

Hecha esta consideración, las contribuciones de Elvira Espejo nos hablan de un programa amplio de descolonización en el circuito del arte, en la etnografía y en sus colecciones, dado que implica revalorar las voces indígenas como agentes que reflexionan sobre estas temáticas. Espejo construye una crítica sobre lo que se ha escrito del textil leyendo esta práctica como un proceso concatenado en que el territorio, las personas, las materialidades, los colores y su simbolismo conviven. Esta visión integral de un cuerpo permite discutir profundamente la idea hegemónica del arte tal como analizamos en el capítulo 1 (1.1.3). El hecho significativo es que este tipo de motivaciones se plasman en un amplio repertorio investigativo *con* y *desde* las comunidades y que se ha materializado a lo largo de diez años.

Por otro lado, parte importante de este discurso descolonizador que promueve Espejo consiste en enmarcar sus investigaciones del textil en el contexto de extractivismo neoliberal, sobre todo en un país donde, al menos en el papel, aparecen consignados los derechos de la madre tierra. Este itinerario que va desde la investigación del textil a la crítica política se expresa en el análisis de cómo el modelo económico incide directamente en la “cadena de producción” que las tejedoras realizan. Sobre la base de un eje “textil-territorio-identidad”, la autora problematiza la cuestión colonial en sus investigaciones:

(...) era preciso comprender mucho mejor los elementos en juego en la producción textil y pastoril actual dentro de esta historia larga. En tal sentido, demostramos que cualquier definición de colonialismo debería tomar en cuenta no sólo la administración del territorio colonizado por los colonizadores, sino también la apropiación y explotación que los colonizadores hacían de los recursos naturales —tanto renovables como no renovables—, que se han encontrado allí y que se han trabajado según patrones foráneos y muy distintos de gobernanza territorial (Espejo y Arnold, 2019 [2010], p.18).

Esta problemática debería considerarse como relevante al momento de analizar la producción cultural indígena que tiene como sustento una representación y apariencia material palpable, que se obtiene de “materias primas” o “recursos naturales” y que, en el caso del textil, resulta indispensable incorporar. Esta clase de enfoques son sumamente enriquecedores al momento de pensar las contradicciones del multiculturalismo neoliberal que permite convivir y conciliar, por un lado, la valoración de las expresiones culturales indígenas, y en el mismo momento, promover la constante devastación y extractivismo de sus territorios. Visto así, las contribuciones de Elvira Espejo Ayca sobre el textil y el arte indígena están dotados de un enfoque anticolonial, pues discute ampliamente sobre cómo se ha jerarquizado la producción de conocimiento sobre el mundo indígena y sus artes, a la vez que entrega alternativas y estrategias para desmontar ese andamiaje, cuestión que hace sin ignorar la problemática extractivista que afecta a los territorios, resignificando la dimensión del textil, considerando las relaciones entre colonizados y colonizadores.

3.3.3 Descolonizar el museo desde dentro.

Como muestra del enorme impacto investigativo y artístico de Elvira Espejo Ayca, en 2013, se la nombra directora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), ubicado en La Paz. La artista permanece en el cargo desde 2013 a 2020, año en que se le “pide la renuncia”, todo ello, en el contexto de persecución y hostigamiento político llevado a cabo por el gobierno transitorio de Jeanine Áñez contra ciertos representantes de los pueblos indígenas.

A principios de ese mismo año, el diario *La razón* de la Paz comunicaba que el MUSEF había sido el museo más visitado durante 2019 con un público de 75.047 personas al año (Ortega, 2020). Esta noticia se inscribe en los tantos reconocimientos a su gestión como directora, conocida por incorporar las epistemologías indígenas andinas en un espacio históricamente detentado y administrado por las elites y, además, por generar una mayor mediación artística a través de lenguas indígenas orientadas a un público poco habitual de museos.

Como respuesta a su salida, fue muy destacable el apoyo nacional e internacional con el que contó Elvira Espejo, el cual reconocía haber posicionado al MUSEF como una de las instituciones museales más atractiva de Bolivia y Latinoamérica en cuanto a reformulación

de guion museográfico y relato descolonizador que se conoce. Lo interesante es que estas muestras de apoyo generan un proceso que sirve como retroalimentación a su gestión. Las múltiples defensas a la labor de Elvira Espejo en el MUSEF se reflejan en un documento suscrito por el Museum Watch Committee, dependiente del CIMAM (Comité Internacional para Museos y Colecciones de Arte Moderno), firmado en junio de 2020, cuando ya se sabía que Elvira Espejo había recibido la medalla del Goethe Institut. El documento precisa lo siguiente:

Ambos museos [Museo Nacional de Arte y MUSEF] también han demostrado excelencia en su replanteamiento crítico de la historia y en el reconocimiento de la riqueza de la diversidad de las prácticas y tradiciones culturales de Bolivia. Las investigaciones realizadas en el MUSEF sobre la cultura material boliviana de los diferentes períodos históricos, arqueológico [prehispánico], colonial y etnográfico [contemporáneo] han servido de base para un amplio programa de exposiciones y de investigaciones publicadas que han contribuido ampliamente a la nueva comprensión del patrimonio cultural único de Bolivia y de las prácticas artísticas actuales. (CIMAM, Artishock, 2020, párr. 8).

La labor de Elvira Espejo como directora del Museo se entronca con un periodo prolífico de investigación sobre el textil que luego se plasmaría en el espacio institucional. Resulta muy relevante notar cómo la artista es capaz de establecer un diálogo permanente entre las comunidades y el espacio del Museo, estableciendo una convivencia constante entre lo urbano y lo rural, entre lo indígena y lo no indígena. Los planes determinantes para abrir el museo a la gente a través de una propuesta descolonizadora quedan de manifiesto en los ejes museográficos que adopta el MUSEF y que fueron generados y promovidos por Elvira a través del concepto de “cadena de producción”, en valorar el proceso textil a partir de la metáfora del “tejer la memoria” (nombre del catálogo general del MUSEF) y, además, por el programa permanente del “Museo portátil” (Fig. 26).

Como señalamos previamente, el concepto de “cadena de producción” es crucial para dar cuenta de la diversidad de procesos y de técnicas milenarias que preservan los pueblos indígenas y que parte desde la obtención de las materias primas hasta el momento final de elaboración del tejido. En esta cadena consecutiva de tramos se reivindican diversas cosas: los saberes relacionados a la memoria tradicional indígena, el sentido que las propias tejedoras entablan con su arte, la convivencia simbólica y espiritual del tejido, básicamente, todas aquellas alternancias que el relato hegemónico del museo dejaba afuera al tratar las piezas textiles únicamente como objetos. Esta perspectiva permite reconocer la pervivencia

de prácticas y sentidos que siguen vigentes, por ello, desde esta lectura, el textil es también posible de ser problematizado como un instrumento de escritura, lectura y memoria.



Figura 26. Elvira Espejo en actividad a través del “Museo Portátil” del Museo de Etnología y Folklore (MUSEF).

Cabe señalar que la reformulación interna del MUSEF tiene resonancias en el espacio externo. Como parte de este proceso, surge el programa “Museo Portátil”, que consistía en llevar piezas del museo y montarlas en exposiciones itinerantes en distintas comunidades, todo ello acompañado de una propuesta pedagógica de mediación con los visitantes. Como indica el sitio del MUSEF, la iniciativa “El Musef más cerca de ti” tenía como misión:

permitir un diálogo intercultural e intracultural que permita revitalizar las culturas de nuestras naciones y pueblos originarios. A partir de este conocimiento manifiesto en los conocimientos y memorias ancestrales y vigentes en la actualidad se plantean estas exposiciones itinerantes para generar mecanismos identitarios de revalorización y apropiación de conocimientos vinculados con la herencia, memoria e historia. (Musef, 2021, sección Actividades Culturales, párr.1).

Todo este tipo de iniciativas en las que se reformula el relato museal se erigen como una reestructuración plausible y clara que emana de una perspectiva descolonizadora, la cual incorpora, legitima, preserva y difunde el valor y riqueza de los pueblos indígenas desde una perspectiva integral del arte, la cual no solamente discute con el canon hegemónico de lo que históricamente ha implicado su definición, sino que además propone nuevos horizontes de convivencia, mucho más dinámicos. Desde la gestión de Elvira Espejo, el MUSEF fue considerado por el público y sus audiencias como un verdadero espacio ciudadano y de restablecimiento de memorias indígenas, tanto tradicionales como contemporáneas.

Precisamente, esto también queda consignado en el comunicado del Museum Watch Committee que defendía la gestión e importancia de Elvira Espejo:

La necesidad de que los museos revisen nuestras historias y reflejen el contexto contemporáneo se reconoce en todo el mundo como algo fundamental para garantizar la relevancia de los museos de esta y futuras generaciones. Los museos de todo el mundo se están planteando el reto de convertirse en instituciones que reflejen en sus programas las diversas historias y tradiciones culturales, y que al mismo tiempo apoyen la inclusión social y la apertura en las sociedades a las que sirven. El MUSEF y el MNA están reconocidos internacionalmente como uno de los museos que lideran este importante esfuerzo. (CIMAM, Artishock, 2020, párr.10).

Las tantas contribuciones que hemos repasado de Elvira Espejo Ayca como artista, investigadora, gestora y directora de museo, permiten dimensionar en plenitud la real trascendencia que puede llegar a tener el hecho de que una indígena llegue a posiciones de poder, cuando paralelamente se elabora un sólido programa de descolonización que no solo se queda en relato o en las retóricas de la “decolonialidad”, sino que, por el contrario, lleva a la práctica la reparación histórica que el colonialismo debe aún para con los pueblos. En este sentido, el trabajo que Elvira encarna nos recuerda que, al dominio colonial, incluido el arte, se le responde con subversión, autonomía y liderazgo indígena.

Conclusiones

Al iniciar esta investigación nos propusimos analizar los vínculos entre el pensamiento descolonizador y la escena del arte contemporáneo indígena en dos contextos, Chile y Bolivia, a través de exponentes del pueblo mapuche y aymara respectivamente. Partimos sosteniendo la hipótesis de que existe una elaboración constante de discursos descolonizadores en la obra y producción visual de estos artistas y cultores indígenas pertenecientes a ambos pueblos y cuyo trabajo está nutrido de la heterogeneidad de este pensamiento. Chile y Bolivia actualmente representan dos Estados en que “la cuestión indígena” tiene profunda relevancia por la trayectoria histórica de resistencias, negociaciones y pactos que estos colectivos han llevado a cabo durante todo el siglo XX, y en la que el posicionamiento de estas sociedades en espacios culturales hegemónicos resulta ser una muestra más de estos procesos, los que no dejan de ser conflictivos, tanto a nivel externo por los modos en que el mundo indígena dialoga con la sociedad, y también interno, por las formas en que la propia sociedad indígena reflexiona sobre “su” cultura desde una visualidad peculiar.

En este sentido, al querer identificar una vocación descolonizadora del indígena contemporáneo relacionada con el pensamiento descolonizador de los movimientos indígenas, advertimos un primer problema de entrada, caracterizado por la carencia de reflexiones críticas que se hagan cargo de las complejidades surgidas entre el canon del arte y el mundo indígena en el entramado de las relaciones coloniales, y que esquivaban la pregunta por cómo y bajo qué relato el mundo indígena ha establecido su relación con la institución del arte y cómo esta relación se lleva a cabo en la actualidad. Creemos que la falta de esta perspectiva se debe a dos cuestiones: primero, porque se asume que “lo indígena” es invariable y sus expresiones artísticas son valorables e ingresan al mundo del arte institucionalizado en la medida que se subsumen a un imaginario del pasado y de la tradición; segundo, por la hegemonía que aún ostenta el arte canónico eurocéntrico que excluye las potenciales contribuciones que pueda hacer el mundo indígena al interior de esta tradición institucional y conceptual.

Este panorama de cómo se analiza el arte indígena evidencia el conflicto histórico de los sectores subalternos por acceder al campo cultural, sobre todo en un contexto en el que aún

las elites definen qué se entenderá por arte y qué aspectos de la cultura de estos pueblos son “valorables” de ingresar y porque, además, la continuidad colonial y la infravaloración histórica que pesa sobre la cultura del colonizado mantiene una perspectiva de pasado y sin mucha capacidad de agencia actual. En consecuencia, la lucha indígena por la contemporaneidad de su cultura y de su arte y los discursos que emanan de esa reflexión crítica no es sino una vocación política que forma parte de un claro eje descolonizador.

Esta problemática nos exigió distinguir el arte indígena “tradicional” y el “arte indígena contemporáneo”. A partir de este ejercicio, pudimos concluir que la propia categoría, la de “indígena”, no reviste aún de análisis amplios al interior del circuito artístico que permitan dar cuenta de la trayectoria de resistencia de los movimientos indígenas que está presente en este término. Desde nuestro parecer –y es el aporte que pretendemos instalar– esta cuestión forma parte de uno de los ejes fundamentales que caracterizan al arte indígena contemporáneo como una escena o circuito donde sus exponentes reflexionan precisamente sobre qué es ser indígena en la actualidad y, en el despliegue de esta operación, reivindican la heterogeneidad de sus posibilidades a través de estrategias artístico visuales, primero como una contestación a la sociedad hegemónica, pero también como una crítica a la propia sociedad indígena.

Por ello, recurrimos al pensamiento descolonizador indígena que ahonda en estos conflictos históricos, y lo hicimos con la finalidad de enlazar estas contribuciones en el plano del arte. Dentro de la heterogeneidad de posturas, una de las más interesantes era aquella que situaba la defensa de la contemporaneidad y de la diferencia cultural como discurso de reivindicación que daba cuenta del carácter histórico de pueblos en permanente cambio. Desde ese lugar, las críticas a las conmemoraciones del V Centenario permitieron reincorporar esta dimensión como pueblos organizados contra un modelo de opresión colonial que ha intentado acallar esas distinciones. De este modo, otras de las conclusiones que podemos señalar es que la pregunta por el arte indígena contemporáneo no puede ser dissociada de la perspectiva de las relaciones coloniales y de las alternativas descolonizadoras que en esa discusión distintos artistas han logrado plasmar. Estos visibilizan las representaciones e imaginarios que ha tenido como pueblos racializados y subalternizados y cuyo proceso forma parte del colonialismo como régimen de dominación, y dado que este conflicto es político y atañe al

poder, necesita también criticarse desde todas sus dimensiones, incluida la perspectiva estética y la visual como un lugar de reflexión anticolonial.

Respecto del arte mapuche contemporáneo, tanto Sebastián Calfuqueo como Paula Baeza Paillamilla reintegran perspectivas críticas del pensamiento descolonizador indígena, particularmente mapuche, y las exponen a través de la instalación, la performance u obras multimediales. Ambos complementan y discuten las contribuciones de este pensamiento elaborando una visualidad problemática que se refleja en diversos aspectos. Uno de ellos, es el análisis sobre la diáspora mapuche y las tensiones que generan las vicisitudes entre lo rural y lo urbano y, a partir de ese conflicto que evocan en sus obras, las preguntas y respuestas por la “mapuchidad” no son unívocas ni pretenden serlo, sino que surgen más bien como un lugar desde dónde poder pensarlas. Asimismo, elaboran una crítica sobre el cuerpo mapuche en los espacios de exhibición, tales como el museo, el turismo, en el mercado, develando las estrategias coloniales de dominación caracterizadas por el anonimato de estos cuerpos o por elaborar estereotipos singulares de ellos, por asignarles un rol según una “tradicionalidad” en torno al género y, además, por los silenciamientos que instaura este discurso, desterrando las formas de eroticidad y de diversidad de género de los cuerpos mapuche o marcándolos como cuerpos sacrificiales de la violencia política del Estado hacia este colectivo.

Así, la obra de ambos artistas nos permite concluir que la problemática colonial no sólo se exhibe como una contestación contra la opresión externa, sino que, además, esta adquiere relevancia gracias a la reformulación crítica que desde la visualidad se hace también a nivel interno de la propia sociedad mapuche. Por consiguiente, la contemporaneidad de este discurso descolonizador artístico promueve diálogos al interior del amplio espectro de la heterogeneidad mapuche, cuestionando valores que antes se consideraban inamovibles, como la tradición, y que hoy son críticamente abordados, donde el enfoque interseccional aparece como protagonista.

Al trasladarnos al contexto boliviano y su circuito cultural, esta investigación pudo dar cuenta de la emergencia de una nueva visualidad aymara y de la incidencia de este sector en la reformulación de discursos museales, en la prolífica investigación artística con comunidades y en una mayor participación de este colectivo en espacios consolidados del arte

contemporáneo, como galerías o exposiciones en museos internacionales. Estas iniciativas pueden concebirse como parte de una reivindicación de discursos descolonizadores que alcanzaron impacto como política de Estado en los gobiernos de Evo Morales y que obedecen a un cambio estructural marcado por el protagonismo que el mundo indígena posicionó transversalmente en la sociedad.

Lo que nos interesaba relevar es la emergencia de una visualidad aymara a través de los “cholets” de Freddy Mamani que plantean una reivindicación indígena con contenido descolonizador, dando cuenta de las problemáticas que supone ese gesto como un fenómeno visible atravesado por dos cuestiones, de un lado, el empoderamiento de la “nueva burguesía aymara” y, por otro, la supuesta “instrumentalización” indígena que eso significaba, todo ello en el marco de una discusión prolífica que reflexiona sobre la identidad cultural aymara desde una perspectiva heterogénea. Así, la identidad “aymara chola” podía adquirir un carácter polisémico bien amplio que se emparenta con tradiciones de pensamiento sobre lo mixto y las hibridaciones y, en ese lugar, lo “chixi” cobra sentido.

Por otro lado, las conclusiones que nos deja el análisis sobre la obra de Elvira Espejo Ayca nos indican que sus contribuciones exhiben el trayecto que caracteriza algunos procesos concretos de descolonización, que van desde el mundo comunitario indígena al “plinto” del museo internacional y que cobran sentido respecto de la visualidad y estética indígena actual en que, miradas, imaginarios, procesos territoriales y memorias nunca dejan de dialogar. Además, pudimos dar cuenta de que Espejo Ayca ha podido incorporar dimensiones que parecieran ser conflictivas, como lo tradicional y lo contemporáneo, plasmándolas no solo en su obra visual sino en los lineamientos investigativos y museísticos que, reconociendo la invisibilidad histórica del mundo indígena en esta área, también busca a transformarla con las comunidades.

Dicho esto, las conclusiones que nos deja analizar la obra y discursos de estos artistas contemporáneos mapuche y aymara entroncados con el pensamiento descolonizador es que a través de sus aportes es posible visibilizar el entramado problemático que surge en el contexto actual y formal del campo cultural cuando estos agentes (artistas, curadores, teóricos) acceden al poder político, económico y cultural y que conviene exponer a modo de pregunta: ¿los cholets existirían si no hubiese un sector indígena acaudalado capaz de

financiar estos edificios, pero aún más, que deciden que estos así sean? ¿el llamado a la descolonización de los espacios culturales puede hacerse sin indígenas en el lugar de la toma de decisiones? ¿los sectores dominantes que han estructurado los relatos de la historia del arte cederán parte de su hegemonía epistémica en el ámbito académico o el circuito cultural para que los indígenas establezcan su propia crítica y teoría respecto de sus formas de arte?

Todas estas preguntas nos permiten reflexionar que, a partir de los casos estudiados, la relación y la elaboración de discursos descolonizadores en el arte indígena contemporáneo tiene que ver con subsanar y equiparar en el plano de las artes y la visualidad una relación históricamente asimétrica que es resultado de la dominación colonial que dirige los lineamientos de estos espacios y que también permea las visiones que el propio mundo indígena tiene sobre sí. Por lo tanto, la vocación descolonizadora de este arte también trae consigo un llamado a la transformación estructural de estos campos. Sin embargo, como parte del circuito artístico ostenta relaciones hegemónicas marcadas por privilegios de clase y de raza, y por el capital cultural, las sospechas y conflictos que recaen sobre la producción cultural contemporánea indígena a nivel general no es tanto por los temas o las obras que estos proponen, sino por el hecho de ser indígenas remeciendo este campo donde supuestamente no deberían estar, porque casi nunca han estado, y si lo han hecho, ha sido bajo la óptica de “minoría”: en este caso, es el “indio” desfigurando el canon, es el indio visibilizando que tan colonial han sido estos espacios supuestamente “plurales” o “críticos”.

Por otra parte, esta investigación también nos señala el déficit que aún existe de trabajo y vinculación con otros contextos; con comunidades indígenas para formular metodologías novedosas y descolonizadoras capaces de establecer puentes concretos entre saberes y memorias vinculadas a una noción más expandida de arte o preguntarnos por la trayectoria que pudo haber tenido este término en el siglo pasado con sus posibles equivalencias, disputas o similitudes entre intelectuales indígenas disputando este campo. A pesar de ello, pudimos constatar que en América Latina las sociedades indígenas también han elaborado un sólido campo de descolonización cultural basado en la visualidad y que hoy, a través de esta dimensión, elabora múltiples estrategias que avizoran un panorama u horizonte de transformación social donde el arte tiene enorme protagonismo, fenómeno que se erige como

una reactualización y posibilidad novedosa para reflexionar la histórica trayectoria entre arte y política, esta vez, con indígenas escribiéndola.

Bibliografía

- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Agencia Boliviana de Información (22 de enero de 2015). Evo Morales: es tiempo del Pachakuti, de reafirmar la identidad y la revolución democrática cultural. *Pressenza international press agency*. Recuperado en <https://www.pressenza.com/es/2015/01/evo-morales-es-tiempo-del-pachakuti-de-reafirmar-la-identidad-y-la-revolucion-democratica-cultural/>
- Aliwen. (2020). Devenir campurria. *Post(s)*, 6 (6), 254-293. [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.2105](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.2105)
- Alvarado Lincopi, C. (2020). Objetos petrificados, objetos vivificados. Reflexiones sobre patrimonio, poder y vida mapuche urbana. *Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural*. <https://www.museorancagua.gob.cl/sitio/Contenido/Colecciones-digitales/97801:Lasnuevas-vidas-de-los-objetos-mapuches>
- Alvarado, M., Campos, L., Gallardo, F., Gómez, J., Kalazich, F., Martínez, F., Mege, P., Miranda, P., Ramay, A., Sanfuentes, O., Ossa, B. (2016). *Patrimonio y pueblos indígenas. Reflexiones desde una perspectiva interdisciplinaria e intercultural*. Santiago, Chile: Centro de Estudios Interculturales e Indígenas y Pehuén Editores.
- Ancán, J. & Calfío, M. (1999). El retorno al país mapuche. Reflexiones preliminares para una utopía por construir. *Liwen*, 5, 43-77. Recuperado de http://www.mapuche.info/wps_pdf/ankalfio020300.pdf
- Ancán, J. (1995). Rostros y Voces tras las Máscaras y los Enmascaramientos: los Mapuche Urbanos. En Colegio de Antropólogos de Chile (Eds.), *II Congreso Chileno de Antropología*. (pp. 307-314). Valdivia, Chile: Universidad Austral de Chile. Recuperado de <https://www.aacademica.org/ii.congreso.chileno.de.antropologia/46.pdf?view>
- Ancán, J. (2005). Montado en un caballo azul: reflexiones acerca del arte mapuche. En M. García, M. Carrasco, H. Contreras, V. (Eds.) *Crítica situada. El estado actual del arte y la poesía mapuche*. (pp. 213-220). Temuco: Chile: Ediciones Universidad de la Frontera.
- Ancán, J. (2017a) (Ed). *El bosque de la memoria: reflexiones y testimonios sobre arte indígena (1a. ed.)*. Santiago de Chile: Chile. Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Cátedra Indígena.
- Ancán, J. (2017b). Cosmovisionismo y políticas públicas: entre los derechos y el exotismo. En J. Ancán (Ed.). *El bosque de la memoria: reflexiones y testimonios sobre arte indígena (1a. ed.)* (pp. 199-211). Santiago, Chile: Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Cátedra Indígena.
- Andreoli, E., D'andrea, L. (2014). *Arquitectura Andina de Bolivia. La obra de Freddy Mamani Silvestre*. La Paz, Bolivia: Fundación Cultural Banco Central de Bolivia.
- Aniñir, D. (2005). *Mapurbe venganza a raíz*. Santiago, Chile: Odiokrasia ediciones.

- Aniñir, D. (marzo-abril de 2006). Nos exponemos por kina. *Periódico Mapuche Azkintuwe*, Año 3, N° 18, pp. 18.
- Aniñir, D. (2014). *Autoretraxto*. Santiago, Chile: Odiokrasia ediciones.
- Antileo, E. (2015). Trabajo racializado. Una reflexión a partir de datos de población indígena y testimonios de la migración y residencia mapuche en Santiago de Chile. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, *Meridional*, 4, 71–96. Recuperado de <https://revistas.uchile.cl/index.php/MRD/article/view/36531/38151>
- Antileo, E. (2019). La politización de la cultura y la tradición en los movimientos indígenas de Chile y Bolivia. *Revista Chilena de Antropología*, 40, 169-188. doi:10.5354/0719-1472.2019.55766
- Antileo, E. (2020). *¡Aquí estamos todavía! Anticolonialismo y emancipación en los pensamientos políticos mapuche y aymara (Chile-Bolivia, 1990-2006)*. (1a ed.). Santiago, Chile: Pehuén Editores.
- Antileo, E., & Alvarado Lincopi, C. (2017). *Santiago waria mew: memoria y fotografía de la migración mapuche* (1a. ed.). Temuco, Chile: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.
- Antileo, E. y Alvarado Lincopi, C. (2018). *Fütra Waria o Capital del Reyno. Imágenes, escrituras e historias mapuche en la gran ciudad 1927-1992*. Temuco, Chile. Ediciones Comunidad de Historia Mapuche
- Antileo, E., & Alvarado Lincopi, C. (2019). *Diarios mapuche. 1935-1966. Escrituras y pensamientos bajo el colonialismo chileno del siglo XX*. Temuco, Chile: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.
- Antimil, J. (2015). Pu püchi kona. La vida de niñas y niños alquilados en el Gulu Mapu. En Comunidad de Historia Mapuche. *Violencias Coloniales en Wajmapu* (1a ed., pp. 159-188). Temuco, Chile: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.
- Augusta, F. J. de. (1916). *Diccionario Araucano-Español y Español-Araucano*. Santiago, Chile: Imprenta Universitaria.
- Bacigalupo, A. (2002). La lucha por la masculinidad del Machi: políticas coloniales de género, sexualidad y poder en el sur de Chile. *Revista de Historia Indígena*, (6), 29-65. Recuperado de <https://revistas.uchile.cl/index.php/RHI/article/view/40145/41707>
- Báez Allende, C., & Mason, P. (2016). *Zoológicos humanos: fotografías de fueguinos y mapuche en el Jardín D'Acclimatation de París, siglo XIX* (3a. ed.). Santiago, Chile: Pehuén editores.
- Baeza Pailamiila. P. (2018a). *Paula Baeza Pailamilla. Portafolio de obra*.
- Barria, C. (25 de octubre de 2017). Bolivia: 3 claves del éxito económico del país que más crece en América del Sur. *BBC NEWS MUNDO*. Recuperado en <https://www.bbc.com/mundo/noticias-41702389>
- Becerra Parra, R., & Llanquinao Llanquinao, G. (2017). *Mapun kimün: relaciones mapunche entre persona, tiempo y espacio* (1a. ed.). Santiago, Chile: Ocho Libros.
- Belting, H. (2009). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Argentina: Katz.

- Bengoa, J. (1998). *La emergencia indígena en América Latina*. Ciudad de México, México: FCE.
- Bengoa, J. (2000). *Historia del Pueblo Mapuche. Siglo XIX y XX*. Santiago, Chile: LOM.
- Bengoa, J. (2009). ¿Una segunda etapa de la emergencia indígena en América Latina? *Cuadernos de Antropología Social*, 29, 7–22. DOI: <https://doi.org/10.34096/cas.i29.2789>
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Montessor: Bourriaud, N. (2006). *Arte relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Bresciani, C., Fuenzalida, J., Rojas, N. & Soto, D. (2018). *Mitos Chilenos Sobre el Pueblo Mapuche*. Santiago, Chile: Ediciones Alberto Hurtado.
- Briones, C. (1998). *La alteridad del cuarto mundo. Una deconstrucción antropológica de la diferencia*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol.
- Burger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: España, Península.
- Caballero Galán, J. (17 de agosto de 2020). Arquitectura Ch'ixi. *Iberoamérica Social: Revista-red de estudios sociales*. Recuperado de: <https://iberoamericasocial.com/arquitectura-chixi/>
- Calfuqueo, S. (21 de septiembre de 2017). *Mürke ko (Agüita con harina tostada)*. Sebastián Calfuqueo, Sitio web oficial. <https://sebastiancalfuqueo.com/2017/09/21/murke-ko-aguita-con-harina-tostada/>
- Calfuqueo, S., Flores, M., Valderrama, C., & Ficwallmapu. (2018a). *Champurria*. Sebastián Calfuqueo. Temuco: Ficwallmapu.
- Calfuqueo, S. (2018b). *El arte "Champurria" de Sebastián Calfuqueo remeció el Centro Cultural de Carahue*. Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de la Frontera. Recuperado de: <http://humanidades.ufro.cl/index.php/noticias/666-el-arte-%E2%80%9Cchampurria%E2%80%9D-de-sebasti%C3%A1n-calfuqueo-remeci%C3%B3-el-centro-cultural-de-carahue%20>
- Calfuqueo, S. & Baeza Pailamilla, P. (2020a). Arte Mapuche Contemporáneo. *Revista Cal y Canto. Mapuche: Un pueblo en lucha*, 7. 68-77. Recuperado de <https://ia801905.us.archive.org/5/items/revista-cal-y-canto-7/Revista-Cal-y-Canto7.pdf>
- Calfuqueo, S. & Baeza Pailamilla, P. (2020b). Potencia Champuria. *Revista Marginal. Resistencia*, 1, 12-27. Recuperado de https://issuu.com/revistamarginal/docs/revista_marginal_n.01_resistencia
- Canales, P., & Rea, C. (Eds.) (2013). *Claro de luz: descolonización e "intelectualidades indígenas" en Abya Yala, siglos XX-XXI*. Santiago, Chile: IDEA- USACH. Recuperado de <https://dlc.dlib.indiana.edu/dlc/bitstream/handle/10535/9704/Claro%20de%20luz.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Caniguán, J., Mora Curriao, M., & Moraga García, F. (2011). *Kümedungun / Kümewirin antología poética de mujeres mapuche (siglos XX-XXI)*. Santiago, Chile: LOM.
- Caputo-Jaffé, A. (2019). ¿Arte o artesanía? Imaginarios occidentales sobre la autenticidad del arte en culturas indígenas. *Aisthesis*, 66, 187-210. <https://dx.doi.org/10.7764/aisth.66.9>

- Caqueo Henríquez, S., & Marimán Quemenado, P. (2017). *Arte otro: problematizaciones desde lo indígena*. Santiago, Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes - Cátedra Indígena, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.
- Castillo, M. (2004). Movimiento cocalero en Bolivia. Violencia, discurso y hegemonía. *Gazeta de Antropología*, 20 (s/n). Recuperado de: http://www.ugr.es/~pwlac/G20_35Mayari_Castillo_Gallardo.html
- Césaire, A. (2006) [1956]. *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid, España: Akal.
- Chihuailaf, E. (1994). Plástica. *Revista Pentukun. Instituto de Estudios Indígenas de la Universidad de la Frontera*, 1, 91-94. Recuperado de <http://bibliotecadigital.ufro.cl/?a=view&item=1580>
- Comité Internacional para Museos y Colecciones de Arte Moderno (02 de julio de 2020). *CIMAM se pronuncia sobre destitución politizada de directores de museos bolivianos*. Sitio Artishock. *Revista de Arte Contemporáneo*. Recuperado de: <https://artishockrevista.com/2020/07/02/cimam-directores-museos-bolivianos/>
- Comunidad de Historia Mapuche. (2013). *Ta ñ fijke xipa rakizuameluwun. Historia colonialismo y resistencia desde el país mapuche*. Temuco, Chile: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.
- Comunidad de Historia Mapuche. (2015). *Violencias Coloniales en Wajmapu. Awükan ka kuxankan zugu Wajmapu mew*. Temuco, Chile: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2015.
- Comunidad de Historia Mapuche. (2019). *¡Allkütunge, wingka! ¡Ka kiñechi! Ensayos sobre historias mapuche*. Temuco, Chile: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.
- Daly, T. (2020). Entre lo espectacular y lo epistémico: La Andetectura de Freddy Mamani. En: Briceño, X., Coronado, J. (Eds.) *Visiones de los Andes: Ensayos críticos sobre el concepto de paisaje y región* (pp. 47-76). La Paz, Bolivia: Plural Editores. Recuperado de https://www.academia.edu/43226075/Entre_lo_espectacular_y_lo_epist%C3%A9mico_La_Andetectura_de_Freddy_Mamani
- Danto, A (1997). *Después del fin del arte*. Barcelona, España: Paidós.
- Délano, M. (27 de noviembre de 1991). El iceberg antártico que se expondrá en la Expo 92 levanta una fuerte polémica en Chile. *El país*. Recuperado en https://elpais.com/diario/1991/11/28/sociedad/691282803_850215.html
- Déotte, J.L (1998). *Catástrofe y olvido. Las ruinas del Museo. Europa, El museo*. Santiago, Chile: Cuarto Propio Editorial.
- Déotte, J.L (2014). *La Época de los Aparatos*. Buenos Aires: Argentina: Adriana Hidalgo.
- De Sousa Santos, B. (2015). *Revueltas de indignación y otras conversas*. La Paz: Stigma.
- Díaz Herrera, C. (2020). Sociología de la imagen en Silvia Rivera Cusicanqui: conceptualización teórica y metodológica de una disciplina dialéctica, discursiva y rebelde. *Revista Izquierdas*, 49. 2021-2049. Recuperado de http://www.izquierdas.cl/images/pdf/2020/n49/art99_2021_2049.pdf

- Didi Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Didi Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos. Pueblos Figurantes*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Didi Huberman, G. (2010). *Ante la imagen: pregunta formulada a la Historia del Arte*. Murcia, España: CENDEAC.
- Dieter Lehmann, Klaus. (2020). [s/n]. LA MEDALLA GOETHE 2020 PARA ELVIRA ESPEJO AYCA, IAN MCEWAN Y ZUKISWA WANNER. *Goethe Institut*. Recuperado en <https://www.goethe.de/ins/bo/es/kul/sup/gm.html?forceDesktop=1#:~:text=Los%20galardonados%20con%20la%20Medalla,que%20las%20reconoce%20como%20oportunidades.%E2%80%9D>
- Escobar, T. (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular*. Santiago, Chile: Metales pesados.
- Escobar, T. (2011). Culturas nativas, culturas universales. Arte indígena: el desafío de lo universal. En J. Jiménez (Ed.), *Una teoría del arte desde América Latina* (pp. 31-52). España: Turner.
- Escobar, T. (2012). *La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay*. Asunción, Paraguay: Servilibro.
- Escobar, T. (2013) [2011]. Arte indígena: el desafío de lo universal. *Revista Casa de las Américas*, 271,3-18. Recuperado de <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/271/hechosideas.pdf>
- Escobar, T. (2014). Ticio Escobar. En N. Richard (Ed.), *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte* (pp. 77-122). Santiago, Chile: Ediciones UDP.
- Escobar, T. (2017). La cuestión mapuche. Discurso curatorial. Texto presentando en la Bienal de Arte de Venecia. Recuperado en <https://www.cultura.gob.cl/bienalvenecia2017/wp-content/uploads/sites/8/2017/05/werken-texto-curatorial-es.pdf>
- Espejo, E., Arnold, D. & Yapita, J. (2008). *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*. La Paz: Bolivia: ILCA. Instituto de Lengua y Cultura Aimara – Plural.
- Espejo, E. & Arnold, D. (2010). *Ciencia de las Mujeres, experiencias en la cadena textil desde los ayllus de Challapata*, La Paz, Bolivia: Instituto de Lengua y Cultura Aimara.
- Espejo, E. & Arnold, D. (2012). *Ciencia de tejer en los Andes: estructuras y técnicas de la faz de urdimbre*, La Paz, Bolivia: ILCA. Instituto de Lengua y Cultura Aimara.
- Espejo, E. & Arnold, D. (2013). *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*, La Paz, Bolivia: ILCA Instituto de Lengua y Cultura Aimara.
- Espejo, E. & Fabbri, J. (2020). Tejiendo entre diversos territorios. *Post(s)*, 6, (1). 171-181. DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v6i1.2107](https://doi.org/10.18272/post(s).v6i1.2107)
- Espejo, E. (2006). *Phaqar Kirki T'ikha Takiy. Canto a las flores*. La Paz, Bolivia: Editorial Pirotecnia.

- Espejo, E. (2013). *Kaypi Jaqhaypi Por Aquí por Allá*. La Paz, Bolivia: Pirotecnia.
- Espejo, E. (2018) *Sami Kirki. Canto a los alientos sagrados. (MP3)*. Potosí: Jiyawa Música
- Fanon, F. (1961). *Los condenados de la tierra*. Ciudad de México, México: FCE.
- Fanon, F. (2012) [1952]. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid, España: Akal.
- Febres, A. (1765). *Arte de la lengua general del Reyno de Chile, con un diálogo chileno-hispano muy curioso: a que se añade la doctrina christiana, esto es, rezo, catecismo, coplas, confesionario, y pláticas, lo más en lengua chilena y castellana: y por fin un vocabulario hispano-chileno, y un calepino chileno-hispano más copioso*. Lima, Perú: Calle de la Encarnación. Recuperado en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-propertyvalue-129231.html>
- Fernández Droguet, F. (27 de junio de 2019). Habitando un mestizaje disidente: lo ch'ixi/champurria/chola como lugares posibles. *Iberoamérica Social: Revista-red de estudios sociales*. Recuperado de <https://iberoamericasocial.com/habitando-un-mestizaje-disidente-lo-chixi-champurria-chola-como-lugares-posibles/>
- Fernández Gutiérrez, R. (2015). *La Arquitectura Alteña (Cholet), Análisis de su Potencial Turístico*. (Tesis de Licenciatura, Universidad Mayor de San Andrés). Repositorio RI-UMSA. Recuperada de <https://repositorio.umsa.bo/handle/123456789/6614>
- Figueroa Huencho, V. (2017). La formulación de políticas públicas indígenas en Chile desde la decolonialidad: nuevas perspectivas de análisis. En J, Ancán (Ed.). *El bosque de la memoria: reflexiones y testimonios sobre arte indígena* (pp. 175-198). Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Cátedra Indígena.
- Fiz, M. (2010). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: España. Akal.
- Foerster González, R. (1993). *Introducción a la religiosidad mapuche*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria.
- Foerster, R., Guevara, G. & Gundermann, H. (2013). *Estado, Conflicto étnico y cultura. Estudios sobre pueblos indígenas en Chile*. Santiago, Chile: QILLQ-Ocholibros.
- Foerster, R & Montecinos, S. (1988). *Organizaciones, líderes y contiendas mapuche*. Santiago, Chile: CEM.
- Foster. H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: España. Akal.
- Fundación Artesanías de Chile. (2019). *Herederas del llalliñ. Relatos de 17 artesanas mapuche*. Santiago, Chile. Recuperado de http://www.conadi.gob.cl/storage/docs/Libro_Herederas_del_Llallin%CC%83_2.pdf
- García Linera, A. (2009). *La potencia plebeya: acción colectiva e identidades indígenas, obreras y populares en Bolivia (2da edición)*. Buenos Aires, Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/coediciones/20100804084154/linera.pdf>
- García Mingo, E. (Ed.) (2017). *Zomo newen. Relatos de mujeres mapuche en lucha por los derechos indígenas*. Santiago, Chile: LOM.

- García, M., Carrasco, H. & Contreras, V. (2005). (Eds.). *Crítica situada. El estado actual del arte y la poesía mapuche. Rakizuam : Pu mapuce tañi kimvn ka tañi vl zugu fahtepu*. Temuco, Chile: Ediciones Universidad de la Frontera.
- Gisbert, T. (1980). *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*. La Paz, Bolivia: Editorial Gisbert.
- Giunta, A. (2001). *Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires, Argentina: ARTEBA. Recuperado de <http://www.arteba.org/dixit2014/Libro-Dixit-2014.pdf>
- Gombrich, E. (2003). *Los usos de las imágenes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- González Casanova, P (2006a). Colonialismo interno. Una redefinición. En A, Borón, J., Amadeo. *La teoría marxista hoy: problemas y perspectivas* (pp. 409-434). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/campus/marxis/P4C2Casanova.pdf>
- González Casanova, P. (2006b). *Sociología de la explotación* (nueva edición corregida). Buenos Aires: CLACSO.
- González Casanova, P (2017). *Explotación, colonialismo y lucha por la democracia en América Latina*. Ciudad de México: Ediciones Akal, 2017.
- Grebe, M. (1993). El subsistema de los ngen en la religiosidad mapuche. *Revista Chilena de Antropología*, 12, 45-64. doi:10.5354/0719-1472.2011.17587
- Grupo 9. (2020). *Palacios Andinos*. Buenos Aires, Argentina: C. Universitaria.
- Gruzinski, S. (1991). *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en México español. XVI-XVIII*. Ciudad de México, México: FCE.
- Guasch, A. (2009). *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*. Barcelona: España: Ediciones del Serbal.
- Guerrero, F. (2019, 12 de febrero). PIB per cápita de Bolivia se disparó casi 80% y extrema pobreza se redujo a la mitad con Evo Morales. *Diario La Tercera*. Recuperado en <https://www.latercera.com/pulso/noticia/radiografia-la-gestion-economica-boliviana-medio-ano-electoral/526603/>
- Guevara, T. (1908). *Psicología del pueblo araucano*. Santiago, Chile: Imprenta Cervantes.
- Guevara, T. (1913). *Las últimas familias i costumbres araucanas*. Santiago, Chile: Imprenta, Litografía i Encuadernación Barcelona.
- Guevara, T. (1922). *Historia de la justicia araucana*. Santiago: Chile. Sociedad Imprenta I Litografía Universo.
- Guzmán, V. & Valenzuela, P. (13 de agosto de 2020). *Cuerpos de la diáspora mapuche. Entrevista a Paula Baeza Pailamilla*. Sitio web Artishock. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2020/08/13/entrevista-paula-baeza-pailamilla/>

- Haber, A. (2010). Disciplina, plasticidad y alteridad. Un epílogo para el arte indígena. En: M. Bovisio y M, Penhos (Eds.). *Arte indígena: categorías, prácticas, objetos*. (pp. 157-163). Buenos Aires, Argentina: Editorial Brujas. Recuperado de <https://www.digitaliapublishing.com/a/41798/arte-indigena---categorias--practicass--objetos>
- Hellemayer, M. (2010). Arte indígena o el triunfo del evolucionismo. En M. Bovisio y M, Penhos (Eds.). *Arte indígena: categorías, prácticas, objetos*. (pp. 55-71). Buenos Aires, Argentina: Editorial Brujas. Recuperado de <https://www.digitaliapublishing.com/a/41798/arte-indigena---categorias--practicass--objetos>
- Hoy es Arte (2010). (10 de mayo de 2010). Principio Potosí: repensar la historia del arte. *Hoy es Arte*. Recuperado en https://www.hoyesarte.com/sin-categoria/principio-potosi-o-la-busqueda-de-la-correspondencia-entre-el-arte-barroco-colonial-y-el-mundo-actual_90281/
- Huaiquiñir, C. (1966). *Arauco de ayer y hoy*. Santiago, Chile: Órgano de publicidad cultural y asistencial e investigaciones autóctonas de Chile.
- Huencho Morales, E. (2006). Presentación. En Ministerio de Planificación., Corporación Nacional de Desarrollo Indígena y Programa Orígenes. *Memoria Primera Bienal de Arte y Cultura Indígena*. Santiago de Chile: Centro Cultural Estación Mapocho. 2006.
- Huenchumil, P. & Alvear, J. (10 de junio de 2015). A propósito de los “mapuche chic”. *Uchile Indígena/Cátedra Indígena*. Recuperado en: <https://www.uchileindigena.cl/a-proposito-de-los-mapuche-chic/>
- Huenún Villa, J. (2008). Antología de poesía latinoamericana: los cantos ocultos (1a. ed.). Santiago, Chile: LOM Ediciones
- Imilan, W. & Álvarez, V. (2017). El pan mapuche. Un acercamiento a la migración mapuche en la ciudad de Santiago. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (14), 23-49. <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2008.n14-02>
- Inclán, D. (2016). Contra la ventriloquia: notas sobre los usos y abusos de la traducción de los saberes subalternos en Latinoamérica. *CUHSO. Cultura, hombre y sociedad*. 26 (1). 61-80. Recuperado de: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/cuhso/v26n1/art04.pdf>
- Llamunao Vega, C. (2020). Lectura/escritura Champurria. Un posicionamiento metodológico para el estudio de poesía mapuche. *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 39, 151-164. Recuperado de <http://www.revistadll.cl/index.php/revistadll/article/view/426>
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, 9. 73-101. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600906>
- Macusaya, C. (2016). Pachamamadas; apariencia y dominación. Recuperado de <http://jichha.blogspot.com/2016/04/pachamamadas-apariencia-y-dominacion.html>
- Macusaya, C. (2018). Indianismo y katarismo en el siglo XX: apuntes históricos. En P, Canales (Ed.). *El pensamiento y la lucha. Los pueblos indígenas en América Latina: organización* (pp. 131-156). Santiago, Chile: Ariadna ediciones.

- Macusaya, C. (2019). *Batallas por la identidad: indianismo, katarismo y descolonización en la Bolivia contemporánea*. Lima, Perú: Hwan Yunpa. Recuperado de <http://jichha.blogspot.com/2019/07/batallas-por-la-identidad-indianismo.html>
- Maliqueo Orellana, V. (2019). *Mapuche ad Küdaw Fantepu Mew [recurso electrónico]: arte visual mapuche contemporáneo: nuevos imaginarios sociales sobre la identidad*. Memoria (socióloga)--Universidad de Chile, 2019. Recuperado de: <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/176338>
- Manquilef, M. (1911). *Comentarios del pueblo araucano: (la faz social)*. Santiago, Chile: Imprenta Cervantes.
- Martínez Cobo, J. (2004). *El Concepto de Pueblos Indígenas. Documento de antecedentes preparado por la Secretaría del Foro Permanente para las Cuestiones Indígenas*. Recuperado de https://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/workshop_data_background_es.htm
- Massad, F. (2020). (2 de septiembre de 2020). Entrevista a Freddy Mamani. *ABC blogs. La vida en el ojo*. Recuperado en <https://abcblogs.abc.es/viga-en-el-ojo/otros-temas/entrevista-a-freddy-mamani.html?ref=https://www.google.com/>
- Memmi, A. (1969). *Retrato del colonizado. Precedido por el retrato del colonizador*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Menard Poupin, A. (2009). Pudor y representación: La raza mapuche, la desnudez y el disfraz. *Aisthesis*, 46, 15-38. Recuperado en <https://www.scielo.cl/pdf/aisthesis/n46/art02.pdf>
- Menard Poupin, A. & Pavez Ojeda, J. (2007). *Mapuche y anglicanos: vestigios fotográficos de la misión de Kepe, 1896-1908 (1a. ed.)*. Santiago, Chile: Ocho Libros Editores.
- Mignolo W. & Gómez, P. (Eds.) (2012). *Estética y opción decolonial*. Bogotá, Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Recuperado de https://issuu.com/paulusgo/docs/esticas_y_opcion_decolonial
- Mignolo, W. (2010). Aisthesis decolonial. *Calle 14. Revista de Investigación en el campo del Arte*. 4 (4), 10-25.
- Mignolo, W. (2015). *Trayectorias de re-existencia: ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el creer*. Bogotá, Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Recuperado de https://moarquech.files.wordpress.com/2017/08/mignolo_trayectorias_de_re-existencia_ensayos_en.pdf
- Milanca, J. (2015). *Xampurria. Somos del lof de los que no tienen lof*. Santiago, Chile: Pehuen editores.
- Millaleo, A. (2011). *Ser 'Nana' en Chile: Un imaginario cruzado por género e identidad étnica*. (Tesis de maestría, Universidad de Chile).
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2019). *Encuentro de las culturas indígenas. Artes visuales indígenas contemporáneas. Catálogo de obras*. Recuperado de:

<https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2019/10/catalogo-encuentro-de-las-culturas-2017-2018.pdf>

- Miranda Rupailaf, R. (2018). *Shumpall*. Santiago, Chile: Pehuen Editores.
- Modonesi, M. (2010). *Subalternidad, antagonismo, autonomía. Marxismo y subjetivación política*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO – Prometeo.
- Montecino, S. (2017). Prólogo. En J, Ancán. (Ed.). *El bosque de la memoria: reflexiones y testimonios sobre arte indígena* (1a. ed., pp. 1-6). Santiago, Chile: Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Cátedra Indígena.
- Mora, A. (2018). Elvira Espejo: una mujer de resistencias y re-existencias en los Andes. *Nómadas*, 49, 207-218. <https://doi.org/10.30578/nomadas.n49a12>
- Munizaga A., C. (1960). *Vida de un araucano: el estudiante mapuche L. A. en Santiago de Chile, en 1959*. Santiago, Chile: Universidad de Chile, Centro de Estudios Antropológicos.
- Munizaga A., C. (1961). *Estructuras transicionales en la migración de los araucanos de hoy a la ciudad de Santiago de Chile*. Santiago, Chile: Universitaria.
- Muñoz García, G. (2017). *El arte indígena americano en los museos españoles. Propuesta de acción didáctica*. (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España). Recuperada de <https://eprints.ucm.es/id/eprint/42416/>
- Murillo, J. (2017). *Cholets: elementos socioculturales andinos de os propietarios que permiten su construcción en la ciudad de El Alto*. (Tesis de Licenciatura, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia). Recuperada de <https://repositorio.umsa.bo/handle/123456789/11174>
- Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). (2021). [s/f]. Musef Portátil. *Musef*. Sitio web. Recuperado en <http://www.musef.org.bo/index.php/actividades-culturales/musef-portatil>
- Museo de Artes Visuales. (2015). Exposición permanente: Wenu Pelon- Portal de Luz- Portal of light. Museo de Artes Visuales de Santiago. (MAVI). Recuperado de: <https://www.mavi.cl/2018/08/20/exposicion-permanente-wenu-pelon/>
- Naciones Unidas. (2007). *Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas*. Recuperado en https://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS_es.pdf
- Naguil, V. (2016). *De la Raza a la Nación, de la Tierra al País. Comunitarismo y nacionalismo en el movimiento mapuche, 1910-2010* (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, España). Recuperada de <https://ddd.uab.cat/record/167893>
- Niemand, I. (Director). (2018). *Cholet. The work of Freddy Mamani*. [Documental]. Screen Productions. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=KjPOPQTgZo&t=761s>
- Oliva, E. (2014). *La negritud, el indianismo y sus intelectuales: Aimé Césaire y Fausto Reinaga*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria.
- Ollantay, I. (2019, 12 de diciembre). ¿Por qué algunos intelectuales indigenistas y feministas negaron el Golpe de Estado en Bolivia? *Telesur.net*. Recuperado en

<https://www.telesurtv.net/bloggers/Por-que-algunos-intelectuales-indigenistas-y-feministas-negaron-el-Golpe-de-Estado-en-Bolivia-20191212-0001.html>

- Ortega, E. (20 de enero de 2020). El Musef, el sitio cultural más visitado en 2019. *La Razón*. Recuperado en <https://www.la-razon.com/la-revista/2020/01/20/el-musef-el-sitio-cultural-mas-visitado-en-2019/#:~:text=A%20pedido%20de%20La%20Raz%C3%B3n,unidad%20tiene%2032.809%20bienes%20culturales>.
- Paillalef, J. (2019). *Los mapuche y el proceso que los convirtió en indios*. Santiago, Chile: Catalonia.
- Pairican, F. (2014). *Malon. La rebelión del movimiento mapuche 1990-2013*. Santiago, Chile: Pehuen Editores.
- Palomino, E. (2019). *Análisis formal de la obra de Freddy Mamani en El Alto, Bolivia (2005-2015)*. (Tesis de Bachiller, Universidad César Vallejo, Trujillo, Perú). Recuperada de: <https://repositorio.ucv.edu.pe/handle/20.500.12692/51749>
- Panofsky, E. (2004). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma.
- Paredes Pinda, A. (2015). Prólogo. En J. Milanca. *Xampurria. Somos del lof de los que no tienen lof* (1a ed, pp. 11-12). Santiago, Chile: Pehuen editores.
- Paredes Pinda, A. (2017). La pluma del picaflor en el agua. En E, García Mingo (ed.). *Zomo newen. Relatos de mujeres mapuche en lucha por los derechos indígenas*. (1a. ed, 175-204). Santiago, Chile: Lom.
- Paredes, J. & Guzmán, A. (2014). *El tejido de la rebeldía. ¿Qué es el feminismo comunitario?* La Paz, Bolivia: Comunidad Mujeres Creando Comunidad. Recuperado de: https://www.academia.edu/24294734/El_tejido_de_la_Rebeldia_Qu%C3%A9_es_el_feminismo_comunitario_de_Julieta_Paredes_Adriana_Guzman
- Pavez Ojeda, J. (2015). *Laboratorios etnográficos: los archivos de la antropología en Chile (1880-1980)*. Santiago, Chile: Editorial Universidad Alberto Hurtado.
- Paz, V. (2019). Ni lo uno ni lo otro, ¿un arte mestizo-cholo-ch'ixi? En S, Navarro., Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo & Galería Kiosko. *Corrosión y anomalía. Escenas del arte contemporáneo boliviano*. (pp. 110-151). Recuperado de: https://issuu.com/publicacionesaacid/docs/pdf_escenas_del_arte_contemporaneo_boliviano
- Pedregal, A. (2019, 11 de diciembre). El golpe de Bolivia y la equidistancia de los intelectuales. *Lamarea.com* Recuperado en. <https://www.lamarea.com/2019/12/11/el-golpe-de-bolivia-y-la-equidistancia-de-los-intelectuales/>
- Penhos, M. & Bovisio, M. (Eds.) (2015). *Arte indígena: categorías, prácticas, objetos*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Brujas. Recuperado de <https://www.digitaliapublishing.com/a/41798/arte-indigena---categorias--practicas--objetos>
- Piñero, G. (2019). *Ruptura y continuidad. Crítica de arte desde América Latina*. Santiago, Chile: Metales pesados.
- Quijano, A (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En: E. Lander (Ed.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas*

latinoamericanas (pp. 777-832). Buenos Aires, Argentina: CLACSO. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>

- Quilaqueo Rapiman, F. (2013) (Ed.). *Mujer Mapuche: Historia, persistencia y continuidad*. Barcelona, España; Icaria editorial.
- Quiñimil, D. (2012). *Petu mongenleñ, petu mapuchengen. Todavía estamos vivxs, todavía somos mapuche. Un proceso autoetnográfico para la descolonización feminista de las categorías mujer, mapuche, urbana, a través del aborto*. (Tesis Maestría, Universidad de Granada. Granada, España). Recuperado de <https://digibug.ugr.es/handle/10481/22726>
- Reinaga, F. (1969). *El indio y los escritores de América Latina*. La Paz, Bolivia: PIB.
- Reinaga, F. (2010) [1970]. *La revolución india* (4a edición). La Paz, Bolivia: Minka.
- Restrepo Botero, D. (2016). Bolivia: de la crisis económica al ciclo rebelde, 2000-2005, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 43, 1, 295-322.
- Richard, N. (2014). *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte*. Santiago, Chile: Ediciones UDP.
- Richard, N. (2018). *Arte y política 2005-2015: proyectos curatoriales, textos críticos y documentación de obras*. Santiago, Chile: Metales Pesados.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakaxutxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Rivera Cusicanqui, S. (2011). La identidad ch'ixi de un mestizo: En torno a La Voz del Campesino, manifiesto anarquista de 1929 (Análisis). *Ecuador Debate*, 84, 93-204. Recuperado de <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/3599>
- Rivera Cusicanqui, S. (2015a). *Sociología de la imagen Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015b). "Conversa con el mundo". En B, De Sousa Santos. *Revueltas de indignación y otras conversas*. (pp. 80-123). La Paz: Stigma.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Robles Rodríguez, E. (1912). *Costumbres i creencias araucanas: machiluwun, iniciación de machis : travun, una reunión pública*. Santiago, Chile. Cervantes.
- Rodríguez, Z., & Solar, F. P. del. (1875). *Diccionario de chilenismos*. Santiago, Chile: Imprenta de "El Independiente."
- Rojas, S. (2009). *Las obras y sus relatos II*. Santiago, Chile: Ediciones del Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile.
- Rojas, S. (2012) *El arte Agotado*. Santiago, Chile: Sangría Editora.
- Rojas, S. (2017). *Las obras y sus relatos III*. Santiago, Chile: Ediciones Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile.

- Román, M. A. (1901). *Diccionario de chilenismos y de otras voces y locuciones viciosas*. Santiago, Chile: Impr. de la Revista Católica.
- Rovira Madrid, R. (2013). “‘Nada puede gustar sin interés’. Las objeciones de Herder contra la definición kantiana de lo bello”. *Universitas Philosophica*, 61, 131-151. Recuperado de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/vniphilosophica/article/view/10641>
- Said, E. (1996) [1989]. Representar al colonizado. Los interlocutores de la antropología. En B, González. (ed). *Cultura y Tercer Mundo. Cambios en el saber académico*. (pp. 23-59) Caracas, Venezuela: Editorial Nueva Sociedad. Recuperado de <http://www.ramwan.net/restrepo/poscolonial/said-representar-al-colonizado.pdf>
- Said, E. (2008) [1997]. *Orientalismo*. Barcelona, España: Debolsillo.
- Said, E. (2018) [1993]. *Cultura e imperialismo*. Madrid, España: DEBATE.
- Sánchez Patzy, M. (2014). Aproximaciones a la estética chola. La cultura de la “warawa” en Bolivia, a principios del siglo XXI. *Estudios Sociales Del NOA*, (13), 5-32. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/esnoa/article/view/528>
- Sanchez, A. (2020). Elvira Espejo Ayca y la oralidad del sujeto andino Aymara y Quechua. *Visitas al Patio*, 14(2), 42-60. DOI: 10.32997/RVP-vol.14-num.2-2020-2779 <https://revistas.unicartagena.edu.co/index.php/visitasalpatio/article/view/2779/2326>
- Sanjinés, J. (2019). La estética andina (alteña) actual y el conflicto entre figuración y representación. *Journal de Comunicación Social* 9(9), 13-42. Recuperado de http://www.revistasbolivianas.org.bo/pdf/jcs/v9n9/v9n9_a02.pdf
- Segato, R. (2015). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Spivak, G. (2003). ¿Puede hablar el subalterno?. *Revista Colombiana de Antropología*, 39, pp. 297-364. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105018181010>
- Stavenhagen, R. (1992). Los derechos de los indígenas: algunos problemas conceptuales. *Nueva Antropología*, 13 (43), pp. 83-99.
- Suárez, T. (Presentadora). Elvira Espejo: Un viaje íntimo con la guerrera del textil. Ep.05 Podcast Patrimonial. En *Podcast patrimonial*. Recuperado en <https://open.spotify.com/episode/5aYd0adcAwMZ2OFoLMJlcy>
- Suárez Gómez, H. (2018). *La Paz en el torbellino del progreso. Transformaciones urbanas en la era del cambio en Bolivia (1a edición)*. Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de <http://ru.iis.sociales.unam.mx/handle/IIS/5487>
- Suckaer, I. (2017). *Arte indígena contemporáneo: dignidad de la memoria y apertura de cánones*. México: Samsara/Fonca. Recuperado de https://fonca.cultura.gob.mx/wp-content/uploads/2020/10/Ingrid-Suckaer_Arte_indigena_contemporaneo_Edicion_electronica.pdf?fbclid=IwAR2lCuXxv6urfaucjrFtmx0EELRoYJ29D_cwq74zeSujSJ3GDlkvx0t_tjE
- Szir, S. (2013). Historia y crítica del arte en los campos académicos en Latinoamérica y en Estados Unidos. Entrevista a Andrea Giunta. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro*

Argentino de Investigadores de Arte (CAIANA, Revista online), 2, s/n. Recuperado de: <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=interview.php&obj=103&vol=2>

- Thorne, M. (2019). Cuando el subalterno construye: Freddy Mamani y la emergencia del cholo power boliviano. *Lógoi. Revista de Filosofía*, 35, 75-86. Recuperado de <http://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/temas/index.php/logoi/article/view/4114>
- Ticona, E. (2011). *Bolivia en el inicio del Pachakuti. La larga lucha anticolonial de los pueblos aimara y quechua*. Madrid, España: Akal.
- Todorov, T. (2010). *La Conquista de América. El problema del otro*. Buenos Aires: Argentina: Siglo XXI.
- Tumiri, J. (1997). *El pueblo indio y su camino hacia el reconocimiento de sus derechos. Mensaje al 20 aniversario del Primer Encuentro de Pueblos Indígenas en la ONU en 1977*. Comisión Internacional de Derechos de Pueblos Indígenas de Sud América. Recuperado de <http://www.puebloindio.org/CIDSA/Mensaje-20aniversario.htm>
- Ugarte, M & Cabrera, J. (2020). La arquitectura boliviana de la revolución democrática y cultural. *Investigación & Desarrollo*, 20 (2), 145-171. DOI: 10.23881/idupbo.020.2-9e
- Valencia, N. (26 de octubre de 2015). Freddy Mamani: 'No es arquitectura exótica, sino una arquitectura andina que transmite identidad'. *Plataforma Arquitectura*. Recuperado en <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/775869/freddy-mamani-la-comunidad-aimara-no-se-identificaba-con-la-arquitectura-contemporanea>
- Valderrama Cayuman, A. (2019). Movimientos en las Fronteras: lo champurria como estrategia política mapuche. En A, Vera., I, Aguilera, & R, Fernández (Eds.). *Nación, otredad, deseo: producción de la diferencia en tiempos multiculturales* (1a. ed., pp. 327-360). Santiago, Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Vargas Paillahueque, C. (2018). Algunas consideraciones sobre la escena del arte mapuche contemporáneo. *Revista Historia Mapuche* 4. 33-41.
- Vargas, Benavente. R. (2016). Del cholo de mierda al cholo power: discriminación, prototipos y cambio semántico en el español del Perú. (Tesis doctoral, Universidad de Montreal, Montreal, Canadá. Recuperada de <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/19038>
- Vasallo, G. (2020, 19 de mayo). A seis meses del golpe de Estado, Bolivia se sigue desangrando. *Diario Página 12*. Recuperado en <https://www.pagina12.com.ar/266689-a-seis-meses-del-golpe-de-estado-bolivia-se-sigue-desangrand>
- Villagómez, C. (2018). Pensamientos e imágenes de la arquitectura de la incontinencia. *Astrágalo. Cultura de la Arquitectura y la ciudad*, 24, 69-86. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7027002>
- Zapata Silva, C. (2006). Identidad, nación y territorio en la escritura de los intelectuales mapuches. *Revista mexicana de sociología*, 68(3), 467-509. Recuperado en 28 de octubre de 2021, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032006000300003&lng=es&tlng=es.

- Zapata Silva, C. (2013). *Intelectuales indígenas en Ecuador, Bolivia y Chile. Diferencia, colonialismo y anticolonialismo*. Quito, Ecuador: Abya- Yala.
- Zapata Silva, C. (2017). A propósito del concepto “indígena”. *América Crítica*, 1(1), 193-198. <https://doi.org/10.13125/americacrítica/2948>
- Zapata Silva, C. (2019). *Crisis del multiculturalismo en América Latina*. Ciudad de México: México: CALAS. Recuperado de <https://library.oapen.org/bitstream/id/d3800522-0d6f-4768-ae5f-4c986f2c7816/9783839445259.pdf>
- Zapata, C. & Oliva, E. (2016). Frantz Fanon en el pensamiento de Fausto Reinaga: cultura, revolución y nuevo humanismo, *Alpha*, 42, pp. 177-196.
- Zapata, C. & Oliva, E. (2019). La Segunda Reunión de Barbados y el Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas: horizontes compartidos entre indígenas y afrodescendientes en América Latina. *Revista de Humanidades*, 39, 319-347. Recuperado de <http://repositorio.unab.cl/xmlui/handle/ria/8161>