

## **Mapuche ad küdaw fantepu mew: imaginarios de la identidad mapuche en el arte contemporáneo**

Mapuche ad küdaw fantepu mew: Mapuche identity imaginaries in the contemporary art

**Victoria Maliqueo Orellana\***

Universidad de Chile. Santiago, Chile

victoria.maliqueo@ug.uchile.cl

ORCID: 0000-0002-1158-4182

**Citar como:** Maliqueo Orellana, V. (2025). *Mapuche ad küdaw fantepu mew: imaginarios de la identidad mapuche en el arte contemporáneo*. *Desde el Sur*, 17(1), e0005.

### **RESUMEN**

El presente artículo pretende exponer los resultados de la investigación *Mapuche ad küdaw fantepu mew [arte visual mapuche contemporáneo]: Imaginarios sociales sobre la identidad*, realizada durante 2017 y 2018 en Wallmapu y Chile. Este estudio de carácter cualitativo exploró una nueva escena artística, donde emergen un conjunto de propuestas que impulsan la valoración y resignificación de la cultura mapuche en manos de sus propios exponentes. Cabe destacar que para el desarrollo de la investigación se planteó un diálogo entre la sociología del arte, la teoría de los imaginarios sociales y las discusiones sobre identidad e interculturalidad, con el fin de otorgar una mayor profundidad al fenómeno estudiado y caracterizar los imaginarios sociales de la identidad, manifestados por las y los artistas mapuche que desarrollan arte visual mapuche contemporáneo. En cuanto a la metodología, se utilizó como principal herramienta la realización de entrevistas en profundidad a artistas mapuche, lo que permitió problematizar la instalación de imaginarios mapuche propios. Así se relevaron las identidades que son visibilizadas en cada una de las obras de artistas, considerando su diversidad territorial, generacional y de género.

---

\* Autor corresponsal: Victoria Maliqueo Orellana, Universidad de Chile. Santiago, Chile. Correo: victoria.maliqueo@ug.uchile.cl

## **PALABRAS CLAVE**

Arte contemporáneo mapuche, imaginarios, identidades

## **ABSTRACT**

This article aims to present the results of the research *Mapuche ad küdaw fantepu mew* [contemporary Mapuche visual art]: Social Imaginaries on identity, carried out during 2017 and 2018 on Wallmapu and Chile; a qualitative study that explored a new artistic scene, where a set of proposals emerge to promote the valuation and resignification of Mapuche culture in the hands of its own exponents. It should be noted that for the progress of the research, a dialogue was proposed between the sociology of art, the theory of social imagery and the discussions on identity and interculturality, in order to provide more depth to the studied phenomenon and characterize the social imagery of the identity manifested by the Mapuche artists, who develop contemporary Mapuche visual art. In terms of methodology, in-depth interviews with Mapuche artists were used as the main tool, which made possible to problematize the installation of their own Mapuche imagery, highlighting the identities that are visible in each of the artists' works, considering their territorial, generational diversity and gender.

## **KEYWORDS**

Mapuche contemporary art, imaginary, identities

## **Introducción<sup>1</sup>**

En Chile, la identidad étnica ha sido históricamente interpretada bajo concepciones occidentales, y configuran categorías subalternas que aún retratan al mapuche como una otredad peligrosa. Como señalan Mladinic *et al.* (2008), pese a la aparición de nuevos estereotipos, persisten imágenes negativas como «flojos», «borrachos» y «terroristas», perpetuadas en la tensa relación chileno-mapuche. Esto invita a reflexionar sobre los procesos que desafían tales construcciones identitarias impuestas.

---

1 Este artículo sintetiza los resultados obtenidos en la investigación de tesis de pregrado para optar al título de sociólogo en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile en 2019.

Actualmente, una escena artística mapuche emergente utiliza diversos formatos y materialidades para reconfigurar las identidades mapuche. Estas obras reflejan territorios diversos, desde contextos rurales y comunitarios hasta la vida urbana en la warria<sup>2</sup>, tensionando además las categorías de género y generación. El arte mapuche contemporáneo ha evolucionado como una herramienta esencial para visibilizar identidades mapuche-warriache-champurria<sup>3</sup>, cuestionando visiones unívocas de identidad étnica y desafiando estereotipos coloniales mediante imaginarios propios.

Este contexto exige una lectura crítica de las reformulaciones identitarias propuestas desde el arte contemporáneo, espacio que las nuevas generaciones emplean para visibilizar problemáticas y resignificar su identidad.

La investigación tuvo como objetivo caracterizar los imaginarios sociales de la identidad étnica expresados por artistas mapuche que desarrollan arte visual contemporáneo en Wallmapu y Chile entre 2017 y 2018. Esto permitió describir cómo se manifiestan dichos imaginarios en discursos y obras, al identificar diferencias según generación, género y territorio, y evaluar si el arte mapuche contemporáneo configura una nueva escena artística.

El estudio, de enfoque cualitativo, se basó en 18 entrevistas semiestructuradas analizadas mediante contenido, con una muestra obtenida mediante muestreo bola de nieve hasta alcanzar saturación.

A continuación, se presentan los antecedentes contextuales, las problematizaciones teóricas, los hallazgos principales y las reflexiones finales de la investigación.

## Kiñe

### **Antes de comenzar, una mirada a los estereotipos históricos sobre el sujeto mapuche**

De acuerdo con el último censo nacional (2017) el 12,8 % de la población chilena se considera perteneciente a algún pueblo indígena u originario, de la cual un 79,8 % se considera mapuche. Esta cifra da cuenta de un aumento en los procesos de autorreconocimiento al compararlos con su equivalente de 2012, cuando un 11,11 % de la población se identificaba como indígena, de la cual un 84,11 % se identificaba como mapuche.

---

2 Palabra en mapudungún que refiere a la ciudad.

3 Identidades mapuche diaspóricas, que dan cuenta de la vida en la ciudad, la palabra *warriache* se traduce como gente de la ciudad, y *champurria* refiere a un sujeto mapuche mestizo.

Esta situación puede incidir en la continuidad o cambios de estereotipos o prenociones respecto a las identidades indígenas y reivindicaciones de ellas. Un ejemplo de ello es el caso mapuche.

Es crucial considerar los imaginarios sobre el sujeto mapuche contruidos desde la colonización, primero por los españoles y luego por el Estado chileno, que consolidan estereotipos dominantes a lo largo de la historia.

Al detenerse en las visiones que se han forjado sobre el sujeto mapuche, se puede apreciar un entramado de imaginarios sociales contruidos sobre *ellos*, por lo cual es necesario realizar una revisión histórica de estos. En este sentido, es pertinente hacer referencia a lo señalado por Bengoa (1996), «la constitución de la nacionalidad chilena requiere de antecedentes, de historia, de pasado ideológico» (p. 148), donde el autor ubica en el proceso de batallas contra la colonia, un momento histórico donde se exacerbaron algunos de los estereotipos sobre los mapuche, entre los cuales se encuentran sintagmas como «bárbaros», «salvajes», «sus costumbres son degradantes», «borrachos», «no les gusta el trabajo» y, finalmente, «para la guerra no son tan valientes como crueles». Bajo estas caracterizaciones fueron propuestas ideas de aniquilamiento y confrontación cultural, que encarnan en el mapuche la negación de los valores del Estado-nación chileno. Estas categorizaciones reflejan un vuelco en la visión del araucano de ayer y el de hoy, ya que se alejan del modelo de «el heroico araucano» y pasan a la «guerra a muerte». Instalan así un enemigo interno, tal como destaca Menard (2011) tras la derrota política y militar a fines del XIX, «el enemigo deviene delincuente» (p. 321), de modo tal que la violencia que se ejerció hacia los pueblos indígenas anteriormente en el plano histórico se volvió condenable si era detentada por ellos. En este contexto, la ocupación de la Araucanía fue una herramienta de control y exterminio, ya que despojó al pueblo mapuche de territorio y humanidad. Luego, con la llegada de los colonos, surgió el estereotipo del «indio ladrón», utilizado por latifundistas para justificar usurpaciones territoriales en el siglo XX, consolidando la vigente lucha por la reivindicación territorial.

Stuchlik y Salas (1974) también reflexionan sobre este tema y plantean que existen distintos estereotipos del mapuche: entre 1550 a 1810 se les caracteriza como «valientes guerreros», de 1810 a 1850 se les denomina «bandidos sangrientos», y de 1850 a 1900 el estereotipo es de «flojos y borrachos». De 1920 a 2000, persiste el rótulo de «flojos» y se adiciona el de «ignorantes». Actualmente la categorización es de «locos terroristas» y «violentos».

Estos estereotipos generan un imaginario negativo del mapuche, al presentarlo como un otro peligroso. Esta otredad legitima la intervención

militar y los intentos de asimilación cultural, constituyendo un exterminio físico y cultural, como señalan Merino y Quilaqueo (2003), lo que fomenta la aversión hacia las demandas mapuche.

A pesar de la transformación de los estereotipos, persiste una visión ahistórica del pueblo mapuche, ligada a esencialismos y folclorismos que lo limitan a la naturaleza y la vida rural. Esto reduce la creación plástica mapuche a la reproducción de técnicas tradicionales, consideradas por la sociedad dominante como elementos decorativos, no como arte. Tal como propone Escobar (2013) el arte indígena como arte no moderno no concuerda con los requisitos en torno a la visión occidentalista de arte, pues, como señala el autor:

No son producto de una creación individual (a pesar de que cada artista reformule los patrones colectivos), ni generan rupturas transgresoras (aunque supongan una constante renovación del sentido social), ni se manifiestan en piezas únicas (aun cuando la obra producida serialmente reitere con fuerza las verdades repetidas de su propia historia). Por lo tanto, desde la mirada reprobadora del arte moderno, tales expresiones son consideradas meros hechos de artesanía, folclor, «patrimonio intangible» o «cultura material» (p. 5).

Es relevante retomar que esta problematización se vincula con lo planteado por James Clifford (2001), quien destaca que ciertas formas de «recolección» del mundo material se establece una delimitación que distancia lo «otro». De esta manera, «esas colecciones encarnan jerarquías de valor, exclusiones, territorios regulados del sujeto» (p. 257). Este aspecto es tomado también por Labra (2024), quien comenta algunas iniciativas gubernamentales chilenas que intentaban ir al «rescate de la ancestralidad y la autenticidad» (p. 591) de expresiones culturales mapuche, que devienen en algunos casos en folclorización.

Existe una incidencia del folclorismo que complica la mirada contemporánea sobre el arte indígena, pues los cánones *wingka*<sup>4</sup> occidentales no solo deslegitiman al sujeto, sino también su creación. Ambos se sitúan en una atemporalidad, definidos por la oposición «sujeto blanco-wingka-ciudadano» versus «sujeto mapuche-terrorista» y «arte occidental» versus «artesanía-folclórica», lo que evidencia la permanencia de la matriz colonial. Es esencial resignificar las prácticas artísticas mapuche, utilizando nuevas materialidades para apropiarse de elementos culturales globalizados y entrelazando técnicas tradicionales y contemporáneas.

---

4 Término que refiere al extranjero, al no mapuche.

Es necesario detenerse en el concepto de apropiación cultural en grupos históricamente oprimidos, pues, como plantea Mosquera (2009), «si bien la apropiación es un proceso siempre presente en toda relación entre culturas, resulta más crítica en condiciones de subalternidad y poscolonialismo, cuando hay que lidiar de entrada con una cultura impuesta desde el poder» (p. 6). En consecuencia, es fundamental el cuestionamiento de los elementos que deben/pueden ser tomados del mundo globalizado sin que estos permeen el contenido sociohistórico e identitario de la obra.

La producción artística mapuche se empieza a visibilizar en las décadas de 1960 y 1970<sup>5</sup>, cuando la migración campo-ciudad llevó a personas mapuche a la periferia de Santiago en busca de mejores oportunidades laborales. Alvarado Lincopi (2014) señala que en los 90 surgieron organizaciones culturales para disputar espacios urbanos para actividades tradicionales. En este contexto, David Aniñir y Alan Paillan influyeron en la escritura poética y académica, lo que impactó también en el arte visual. Movimientos como el muralismo en Temuco, resignificado en los quinientos años de la conquista, buscaban visibilizar la lucha mapuche. Carrasco *et al.* (2005) destacan que colectivos como «Awkantun» usaron el muralismo para reafirmar la identidad mapuche y explorar nuevas formas artísticas como el teatro y el cine para comunicar la resistencia cultural (Carrasco *et al.*, 2005, p.144).

En referencia a artistas más recientes, cabe destacar a autores como Seba Calfuqueo y Mariairis Flores, quienes en su libro *Desbordar el territorio* (2016) realizan una revisión de las obras desarrolladas por Marcela Cayuqueo, Neyen Pailamilla y el mismo Seba Calfuqueo, entre otras y otros artistas, que desde el arte visual contemporáneo proponen un discurso identitario. En dicho texto se problematiza el hecho de ser mapuche en la ciudad y llevar a cabo diferentes formas de arte. Desde la teoría del arte, se propone una exploración de la identidad, cuyo más claro ejemplo se observa en la performance «You will never be a Weye» (2015), donde Calfuqueo tensiona la desaparición del Machi Weye<sup>6</sup> como resultado de

---

5 Cabe destacar que en la primera mitad del siglo XX se desarrollaron manifestaciones de arte escénico desde la Federación Araucana, que realizaban giras en diversos territorios para acercar a personas no mapuche a la cultura, mediante representaciones teatrales. En este sentido, Gutiérrez (2017) destaca el trabajo de Isidora Aguirre en 1919, la labor del Conjunto Artístico Araucano Llefquhuenu en 1940 y la propuesta de Paula González en 1983, quien continúa contribuyendo activamente al teatro desde lo mapuche.

6 Seba Calfuqueo (2016) define a los Machi Weye como «sujetos que no se adecuaban al binarismo de género: podían transitar tanto en lo femenino como en lo masculino, lo político (ligado a los hombres) y lo espiritual (en manos de las mujeres) [...] Los Weyes fueron exterminados casi en su totalidad con la llegada de los españoles a las tierras. Su aniquilación se fundamentó, principalmente, a la acusación de cometer el pecado de sodomía, de acuerdo [con] los mandatos de la religión católica introducida».

los procesos de evangelización y asimilación cultural, y utiliza vestimenta comprada en uno de los barrios populares de Santiago, Meiggs, para dar cuenta de cuáles son las actuales aproximaciones a lo mapuche desde la folclorización en espacios que aún están en disputa.

Es primordial considerar el componente generacional, territorial y de género, que nutre las obras de artistas herederos de la migración campocidad. Su acceso a universidades fortaleció la exhibición de sus obras y permitió una visión contemporánea propia. El arte mapuche actual aborda estas tensiones identitarias y refleja un giro de los imaginarios externos hacia una representación autónoma.

## **Epu**

### **Entramados teóricos para una aproximación al arte visual mapuche contemporáneo**

Para lograr establecer una definición de arte mapuche contemporáneo es pertinente vincular diferentes teorías, como la sociología del arte, imaginarios sociales y problematizaciones sobre el concepto de identidad e interculturalidad.

### **Algunas contribuciones de la sociología del arte**

La sociología del arte permite explorar los aspectos simbólicos detrás de una obra, las relaciones con el público y los contextos de producción, como proponen Facuse y Venegas (2017). Además, «la especificidad de la sociología del arte se ha ido paulatinamente constituyendo mediante resultados concretos» (2017, p.26). Este enfoque se aplicó al arte mapuche contemporáneo, considerando los espacios de exhibición y la recepción de las obras, factores que influyen en el reconocimiento de los artistas.

Otro aspecto relevante es el mercado y su vínculo con los museos, que determinan el valor de las obras y lo que se considera arte. Los museos no solo exhiben, sino que también legitiman y valoran simbólicamente las obras. Para el arte mapuche contemporáneo, exhibir en museos o galerías privadas es problemático, pues, aunque puede dar legitimidad a los creadores, también puede generar exotización y fetichismo.

La pregunta radica en si los museos son un espacio de poder o de apropiación. Al usar estos espacios y técnicas contemporáneas, el arte mapuche puede ser visto como un préstamo cultural para su perdurabilidad, lo que refleja una crisis de representación al integrar videoarte y performance. A pesar de la globalización, es esencial evitar limitar el arte mapuche a categorías fijas como «performance mapuche», sin considerar los contextos históricos o políticos, y fomentar reflexiones críticas que desafié la visión ahistórica de los museos.

## **Imaginarios sociales, la autoimaginación como urgencia**

Uno de los ejes principales de la investigación fue el concepto de imaginarios sociales, que, como plantea Baeza (2003), son construcciones mentales socialmente compartidas que otorgan significación al mundo e interpretan la realidad. Indagar en los imaginarios de los artistas mapuche permitió conocer sus construcciones identitarias propias.

El concepto de imaginarios fue clave para abordar la identidad, ya que, como señala Castoriadis (2007), refiere a la producción de imágenes compartidas y a las creencias contenidas en ellas, lo que permite una realidad común y la permanencia de la cultura. Los imaginarios dominantes y dominados destacan la necesidad de establecer autorrepresentaciones contrahegemónicas que disputen las visiones dominantes. Además, tienen una capacidad proyectiva, lo que «permite asegurar por otras vías distintas de la experiencia directa de la vida y, por consiguiente, de manera sui generis, la cohesión grupal» (Baeza, 2003, p. 33). De ese modo se fortalecen espacios comunitarios de creación mapuche.

Conocer los imaginarios de los sujetos permite una lectura reflexiva y actualizada que tensiona la construcción identitaria, considerando factores como el género, la generación, el territorio y otros elementos que atraviesan el proceso hacia la autoimaginación mapuche.

### **¿Identidad étnica o identidades híbridas? Posibilidades de champurrar<sup>7</sup> las definiciones identitarias de los pueblos indígenas en el contexto contemporáneo**

La identidad fue un foco determinante en el caso abordado, y requiere una revisión de teorías desde Bauman (2005) y Goffman (2006), hasta Barth (1976) y García Canclini (2001). La identidad mapuche se ve afectada por la migración campo-ciudad en los años 60, lo que dificultó la reproducción de ceremonias en el contexto urbano, especialmente por la falta de espacios propios y el temor al cuestionamiento cultural. A esto se suma la falta de reconocimiento constitucional, territorial y político de los pueblos indígenas en Chile, lo que limita la visibilización de sus reivindicaciones culturales (Ameghino, 2013).

Bauman (2005) describe la identidad como un concepto resbaladizo que, aunque provisional, refleja la experiencia humana y los fenómenos sociales. Este concepto se observa en la crisis de pertenencia en los Estados-nación, que intentaron unificar grupos humanos, pero que en Chile se han percibido como una imposición hacia las comunidades

---

7 Mezclar. Ver concepto champurria.



preexistentes, ya que crean una frontera cultural que perpetúa el conflicto. Goffman (2006) distingue entre identidad social e identidad personal, lo que es relevante para la frontera entre wingka y mapuche. Barth (1976), por su parte, define la identidad étnica como un estatus o rol que limita las posibilidades de vinculación social y que, al ser estereotipada, dificulta la interacción interétnica. Barth también resalta la discontinuidad de la variación cultural, y muestra cómo, dentro de una cultura común, existen diferencias que configuran identidades y transformaciones, como la resistencia o incorporación de tecnologías en un contexto globalizado: «existen agregados de individuos, por un lado, que comparten esencialmente una cultura común y, por otro, diferencias conectadas entre sí que distinguen a esta cultura discreta de todas las demás» (Barth, 1976, p. 9).

Pese a la importancia innegable de este término en cuanto a una visión de identidad adscriptiva como la etnia, no se puede apreciar la identidad mapuche de manera aislada ante los procesos de globalización y de roce con otras culturas, por lo que no se puede obviar el peso de la hibridación en la construcción identitaria de los sujetos. Es relevante, como propone García Canclini (2001), repensar las identidades desde la hibridación, entendiendo por esta los «procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas» (p.14). Latinoamérica está cruzada por la hibridación, y por ello se pueden apreciar fenómenos como el mestizaje, el sincretismo y la creolización. Como describe Montecinos (1993):

para ninguna sociedad como la latinoamericana el mestizaje ha tenido mayor relevancia, pues es ese hecho el que ha constituido y el que le ha dado particularidad a un ethos en donde clase y etnia serán categorías intercambiables, oscilantes, en donde el blanco y lo no blanco bordarán el pensamiento y las conductas. Un mestizaje que es una experiencia simultánea de entrecruzamiento de lenguas, símbolos, historias, carne y sangre (p. 15).

En el caso estudiado, se abordó la hibridación, dado que esta noción reconoce las tramas identitarias interculturales y permite una visión del champurreo cultural. Esto se aleja de visiones esencialistas y abre espacio para la combinación de patrimonio tradicional con recursos estéticos de otras culturas. La identidad mapuche no debe reducirse únicamente a lo étnico; también es fundamental considerar su componente híbrido actual. De esta forma, la identidad en esta investigación se entendió como los elementos socioculturales que construyen el yo y definen los espacios de vinculación social, bajo los cuales el sujeto se reconoce como parte del pueblo mapuche.

## **Interculturalidad crítica, trazando caminos anticoloniales urgentes y posibles en Abya Yala**

Una de las teorías complementarias en el caso analizado fue la interculturalidad, que aborda las relaciones entre artistas mapuche y públicos no pertenecientes a esta cultura. Según Walsh (2005), la interculturalidad se refiere a «complejas relaciones, negociaciones e intercambios culturales de múltiple vía» que buscan una interrelación equitativa entre pueblos, personas y prácticas culturales diferentes (p. 45). La investigación se enfocó en la interculturalidad crítica, que cuestiona las estructuras dominantes en busca de transformación y descolonización.

En el contexto latinoamericano y chileno, se evidencian las estructuras de colonialidad: del saber, poder y ser. Walsh (2007) plantea que la colonialidad del saber mantiene el eurocentrismo como la perspectiva dominante del conocimiento (p. 28). Quijano, citado por Walsh (2009), señala que la colonialidad del poder jerarquiza las identidades sociales, al establecer una distinción racial entre blancos, mestizos, indios y negros, lo que favorece el capitalismo. La colonialidad del ser se refiere a la deshumanización de los pueblos originarios, ejemplificada por la ley antiterrorista que cuestiona la legitimidad de los mapuche (Walsh, 2007, p. 29).

Tubino (2004) describe cómo los nacionalismos modernos construyen identidades colectivas que homogeneizan la diversidad cultural y eclipsan a las culturas originarias (p. 1). El arte visual mapuche contemporáneo emerge como una reivindicación de estas identidades ocultas. En Latinoamérica, la interculturalidad representa un giro frente a décadas de asimilación y blanqueamiento, y plantea la necesidad de «generar formas de organización política y de convivencia intercultural» basadas en la diversidad y la participación de los grupos originarios (Tubino, 2004, p. 3).

Es urgente repensar el proyecto intercultural crítico en Latinoamérica, especialmente en el arte visual mapuche, que puede ser una herramienta intercultural crítica. Sin embargo, su relación con aparatos estatales como museos y universidades puede tanto fortalecer como debilitar el contenido contrahegemónico de las obras.

### **Küla**

**¿Chem amta Mapuche ad küdaw fantepu mew?**

**¿Qué es el arte mapuche contemporáneo?**

El arte mapuche contemporáneo se encuentra en el intersticio entre arte y artesanía, un límite vigente que se agudiza por los efectos de la globalización. La producción actual de este arte combina lo tradicional con lo moderno, y genera hibridaciones en las formas y contenidos. Como

señala Andrea Giunta (2014), el artista contemporáneo tiene un doble rol: estar en su tiempo y a la vez distanciarse para ofrecer una reflexión crítica. El arte contemporáneo se caracteriza por emplear materiales y técnicas no convencionales, como el videoarte y la performance; además, prioriza la narración y el concepto sobre las formas tradicionales. En este contexto, el arte visual mapuche contemporáneo integra técnicas y espacios innovadores, al fusionar lo tradicional con lo moderno para reflexionar sobre la identidad y crear un imaginario propio.

Pese a lo importante que se torna el hecho de resignificar elementos de la cultura hegemónica en favor de la legitimidad de la subalterna, no se puede obviar la existencia de otro fenómeno que complejiza aún más el escenario ante iniciativas de permanencia de una cultura subalterna como la mapuche; con esto se alude a la crisis de representación. Como presenta Antileo (2011) en torno a su crítica sobre el multiculturalismo y la diáspora en Santiago, destaca que «las políticas indígenas urbanas fomentan la posibilidad de “continuar viviendo como mapuche” sin la necesidad de problematizar la relación con el territorio» (p. 86). Hecho problemático, puesto que la cultura mapuche, al estar en estrecho vínculo con otras culturas como la chilena u occidental, puede optar por distintos caminos, de incorporación de contenidos simbólicos, que puede ser instrumentalizado bajo la óptica multiculturalista de omisión de abordar el contexto y no solo el afán de mosaico cultural diverso.

El arte visual mapuche contemporáneo comprende producciones de las últimas décadas que disputan espacios como el museo y visibilizan demandas históricas. Aunque el riesgo de apropiación cultural persiste, se presenta como una herramienta intercultural crítica, que propone una reconciliación entre arte y artesanía, supera fronteras impuestas y fortalece estrategias de permanencia cultural e identidad. Al analizar estas expresiones, se observa un ejercicio de reconocimiento de elementos socioidentitarios comunes, vinculados a las problemáticas que atraviesan a los sujetos mapuche hoy, lo que evidencia la necesidad de un discurso reivindicativo no solo étnico, sino también relacionado con los factores que definen al sujeto mapuche contemporáneo.

## **Meli**

### **Sobre la metodología**

Utilicé una metodología cualitativa, centrada en entrevistas en profundidad semiestructuradas con 18 artistas mapuche entre 2017 y 2018. La entrevista fue la mejor opción para abordar sus percepciones sobre el arte mapuche contemporáneo, sus definiciones identitarias y las contradicciones que enfrentaban tanto en el mundo mapuche como en el arte

contemporáneo chileno. Siguiendo a Gaínza (2006), la entrevista permitió explorar los modos de pensar y sentir de los entrevistados. Además, reorganicé los protocolos, respetando la tradición mapuche de presentación inicial, compartiendo mi origen y motivaciones. Utilicé un muestreo de bola de nieve, empezando con un artista que me refirió a otros, hasta conocer a 20 artistas de Santiago, Temuco y Osorno. El muestreo culminó cuando los nombres comenzaron a repetirse y alcanzaron el criterio de saturación. Las entrevistas se analizaron con un enfoque inductivo y se complementaron con producción etnográfica, registros fotográficos y audiovisuales, y un cuaderno de campo. Además, sistematicé las trayectorias de los artistas mediante la documentación que ellos mismos me proporcionaron.

## Kechu

### Principales hallazgos

#### **Trepen<sup>8</sup>: contexto de producción de las obras y artistas**

En este capítulo inicia la contextualización de los elementos que caracterizan este «despertar» artístico mapuche contemporáneo, que dan cuenta de los discursos entramados en las obras de quienes participaron en la investigación y caracterizan tanto las obras como sus complejidades temáticas.

## Obras

Es posible apreciar una gran diversidad en relación con las disciplinas de pertenencia de las y los artistas participantes, contemplando instalaciones, escultura, fotografía, pintura, performance, cine y teatro. Igualmente, se destaca la multiplicidad de soportes materiales que emplean, ya que mezclan técnicas y formatos.

La mezcla cruza tanto las obras como las biografías de las y los artistas, pues en general comparten elementos diaspóricos en sus historias de vida. Los discursos tras sus obras reflejan el desplazamiento de sus padres y abuelos a las grandes ciudades. El más ejemplificador de los casos es la migración campo-ciudad a Santiago, movimiento que tuvo como consecuencia enfrentar una nueva realidad socioterritorial, ante la cual debieron adaptar la forma de ser mapuche en la *warria*.

Como herederos de esta situación, la última generación de artistas sub-30 ha enfrentado la necesidad de mantener o recuperar ciertos elementos que consideraban parte de su identidad, por lo que *la búsqueda*

---

8 Se traduce como despertar en primera persona.

aparece como un lugar común para muchas y muchos *pu lamngen*<sup>9</sup> que encontraron en la pintura, la cerámica, la escultura, la performance, el teatro y el cine una manera de reconocerse como mapuche, contar sus historias y las de sus antepasados, y proponer la obra como un espacio de autorreconocimiento y memoria.

### Espacios de exhibición

En lo referido a los espacios de circulación y exhibición de obras, en su mayoría se trata de espacios institucionales como museos, salas de exposición de instituciones académicas y galerías privadas. En general, las y los artistas comentaron no sentirse incómodos en exponer en estos lugares, pues por medio de la exposición generaban un ejercicio de resignificación de lugares que por décadas estuvieron negados al pueblo mapuche, como el museo, a los que consideraban «un espacio en disputa» (Entrevista 3). Cabe señalar que pese a la posición general, en dos entrevistas se manifestó descontento por parte de artistas, tanto por exhibir en espacios institucionales como por recurrir al financiamiento estatal, pues sentían que no correspondían con las lógicas ni tiempos mapuche: «el arte es pensar la vida y no vamos a poder pensarla si me *imponí* el tiempo institucional, eso es institución» (Entrevista 9).

Un punto común entre los artistas es la necesidad de generar nuevos espacios y reapropiarse de los existentes para visibilizar lo mapuche, lo que remite al movimiento muralista de los años 90. Ejercicios que van del muralismo a la performance e instalación intervienen espacios públicos. Ejemplos como *Etnoturismo* (2017) de Neyen Pailamilla y Mariairis Flores, que presenta una galería rodante transparente en la calle, y *Warriache* (2016) de Camila Huenchumil, que incorpora al público en las calles de Santiago, desafían la exposición en museos. Además, la obra dramática *Kutrankulei, el enfermo* (2017) lleva el teatro mapuche a espacios propios como la *ruka*<sup>10</sup> de Cerro Blanco, guion que además se escribió en conjunto con la comunidad.

El arte mapuche contemporáneo confronta el imaginario hegemónico de lo indígena, al plantear preguntas sobre su contenido, identidad y los espacios de exhibición. La confrontación entre formas tradicionales, como la orfebrería y las propuestas más modernas como el muralismo y la

---

9 Palabra plural de hermano y hermana.

10 *Ruka* se traduce como casa; sin embargo, en el contexto del Cerro Blanco constituía un espacio de reunión y encuentro comunitario de personas mapuche que viven en Santiago y que se agruparon en torno a este espacio localizado en Recoleta, que presenta muestras arqueológicas de actividades tanto mapuche como incas anteriores a la llegada de los colonizadores.

performance, abre el cuestionamiento sobre si al adoptar nuevas formas el arte mapuche pierde su identidad o se globaliza. Ticio Escobar (2017) plantea una interrogante clave sobre cómo conservar las formas estéticas tradicionales sin caer en la globalización: «¿Es posible conservar una básica operación de formas estéticas sin retornar al modelo normativo del aura ni caer en la estética globalizada?» (Escobar, 2017, p. 6). A pesar de iniciativas como «El encuentro de las culturas» y el teatro Kimvn, aún persiste la necesidad de crear espacios propios de creación y exhibición sin depender del financiamiento estatal o privado.

### Recepción de las obras

La recepción de las obras por parte de sus pares, la crítica y el público fue diversa. A pesar de las opiniones negativas, esto no detuvo la realización de las obras, ya que el arte mapuche busca disputar la aceptación de una identidad construida hegemónicamente. Es relevante señalar que, aunque la mayoría de las obras abordan lo mapuche, su entrada al mundo del arte fue influenciada por sus trayectorias académicas, lo que hizo que lo mapuche fuera un foco clave en sus producciones. Este proceso se observa también en otros países latinoamericanos, como en el Perú, donde surge el «Indigenismo 2» (Lauer, 1997), caracterizado por una reivindicación cultural. Como en el caso chileno, este indigenismo estuvo marcado por tensiones, como la dualidad forma/contenido, significante/significado o espacio urbano/rural. El arte mapuche contemporáneo evidencia un rescate de lo mapuche que va más allá de lo tradicional, ya que integra lo urbano como parte de la construcción identitaria, lo cual queda reflejado en cada obra.

### «*Feipigna, feipigna*<sup>11</sup>»: imaginarios sobre la identidad que las y los artistas mapuche manifiestan en sus discursos y en sus obras

El capítulo recorre diferentes aspectos que dan cuenta de los imaginarios sobre la identidad manifestados en la investigación para establecer una clara visión de estos, y propone los distintos perfiles que se construyeron a partir de la información producida, contemplando las opiniones respecto a elementos que profundizan su posición identitaria.

---

11 «*Feipigna, feipigna*» es un juego que se podría traducir como «adivina, adivina». Uno de los participantes nombra ciertas características de una cosa o animal para que los participantes puedan adivinar lo que es. Pareció apropiado como analogía, dados los numerosos elementos que construyen los imaginarios propuestos por quienes participaron en la investigación.

## **Identidad-identidades más allá de lo mapuche**

Las y los artistas se autoadscriben como mapuches y destacan que en sus historias personales se cruzan otros elementos identitarios como clase, territorio y género: «Nombrarme o enunciar me como mapuche me parece importante, porque es un tema contingente y siempre lo ha sido, o trabajar desde la homosexualidad o desde las periferias» (Entrevista 5). El arte ha sido clave en la autodeterminación de estos artistas, al permitirles cuestionar su identidad mapuche, mestiza y híbrida, como señala una de las entrevistadas: «para mí todo tenía que ver con el cuerpo... Y llegué hacia la experimentación más con mi identidad de descendiente mapuche, mestizaje, hibridez» (Entrevista 8). Sus obras visibilizan esta autodeterminación en un contexto de activismo político.

A pesar de que desde 2007 los gobiernos deberían adaptar las estructuras del Estado para respetar las particularidades indígenas<sup>12</sup>, persisten obstáculos legales como la ley antiterrorista Ley 18.314, que reprime a la población mapuche. En este contexto, la identificación como mapuche refleja las dificultades políticas y la discriminación histórica.

El concepto de identidad es insuficiente para reflejar las complejidades de ser mapuche hoy. Maffesoli (2000) propone hablar de identificaciones múltiples, lo que refleja la naturaleza fluida de la identidad, que en las obras de los artistas no se limita a lo mapuche, sino que incorpora factores territoriales y globales.

## **Materialidades y soportes de obras**

Mayoritariamente, los artistas utilizaban diversas materialidades y soportes en sus obras, y combinaban formatos. Como señala Facuse (2010), la sociología en el arte cristaliza conflictos, representaciones simbólicas y materialidades, lo que problematiza la producción y la interpretación de las obras. La variedad de técnicas permite evidenciar problemas a través de la mixtura, como lo plantea Escobar: «los contextos históricos determinan empleos diferentes en lo estético» (2014, p. 71).

Siguiendo la definición de Quilaqueo (2013, citado en Quemenado, 2015) sobre arte indígena contemporáneo, se observa cómo en el arte visual mapuche se entrelazan elementos tradicionales con nuevas formas, que evidencian la influencia de la globalización.

---

12 «Los gobiernos, a partir del año 2007, deberían adaptar las estructuras del Estado a las particularidades de las minorías indígenas para superar la construcción de la homogeneidad cultural» (Pairicán, 2014, p. 359).

Por último, los límites entre arte y artesanía son difusos, y las nuevas formas de creación deberían ser reconocidas tanto en el ámbito artístico como en el mapuche.

## Contenido político en su obra

La mayoría de las opiniones destacaban el arte como una forma de reivindicación política, un espacio para expresar posturas críticas. El rol del artista mapuche está estrechamente vinculado al contenido político de sus obras, que se manifiestan en su militancia, reflexiones sobre el cuerpo y otras formas de visibilización. Un ejemplo de esto es el cuestionamiento al esencialismo mapuche, como señaló una artista: «Mi obra habla de eso de tener cara o no de mapuche, no te incluyo porque no pareces, o te pongo en duda porque eres demasiado blanco, porque hablas español».

## Imaginario social que caracteriza las obras



Nota. Diseño de Leonardo Soto.

Es posible categorizar la producción de obras de las y los artistas entrevistados en tres grandes ejes. El primero, que corresponde al periodo de 1990 a 2000, se caracteriza como un momento de autodeterminación y autorreconocimiento mapuche, influenciado por los movimientos indigenistas de los años 90 tras la conmemoración de los 500 años de la invasión



a Abya Yala<sup>13</sup>. La producción artística abordó temas como los estereotipos de lo mapuche impuestos desde la otredad, e instalan un imaginario que podría definirse como *identidad étnica*, en concordancia con la definición revisada en el marco teórico, identidad vinculada a un territorio específico, Wallmapu<sup>14</sup>, que visibiliza su memoria cultural más tradicional, producción que se oponía a los estereotipos dominante de la época de «violento», «indios hostiles», «borrachos», «deshonestos» y «flojos» (Mladinic *et al.*, 2008, p. 28). Obras como *Bajo sospecha* de Bernardo Oyarzún (1997) tensionaban este imaginario que interpelaba los prejuicios instalados en la sociedad chilena, exacerbados por la detención bajo sospecha (acción de retener una persona bajo la presunción de que está a punto de cometer un delito) como medida policial que criminalizaba a sujetos con rasgos indígenas.

Luego, el periodo de 2000 a 2010 da cuenta de una complejización al abordar la identidad, pues ya no solo se establece una reivindicación identitaria respecto a lo mapuche, sino que se adhiere el componente urbano e incorpora a la vida urbana-periférica como otro componente relevante en la identidad. Imaginario denominado *identidades mapuche complejas*, ya que incorpora nuevos elementos a la construcción identitaria, lo que agudiza la reflexión sobre la vida en múltiples territorios (La Futa Warria<sup>15</sup> y Wallmapu) y corresponde al fenómeno de identidad diaspórica. Este periodo complejiza el discurso identitario, debido a que vincula lo *mapuche-warriache*, situación que contempla la conciencia de vivir en la *warria*, territorio distinto al de origen, y permite la contraposición de los imaginarios mapuche propios con el dominante, pues si bien continuó con el distanciamiento del estereotipo de «violentos», también interpeló el de «terroristas» (Merino y Quilaqueo, 2003).

En el tercer periodo, que abarca desde 2010 hasta la fecha, la discusión sobre la identidad se complejiza al abordar un imaginario de identidades interseccionales, donde el concepto de champurria se entrelaza con el mestizaje y la hibridez, y se distancia del esencialismo mapuche. Además, se incorpora un discurso identitario que también da cuenta del activismo feminista de algunas y algunos de los artistas. La interseccionalidad se define como «expresión utilizada para designar la perspectiva teórica y metodológica que busca dar cuenta de la percepción cruzada o imbricada de las relaciones de poder» (Viveros, 2016, p.2), y se inscribe en el proyecto posmoderno que conceptualiza las identidades como múltiples

---

13 Palabra del pueblo kuna que refiere a los territorios de Latinoamérica.

14 Denominación del territorio mapuche ancestral.

15 La gran ciudad, denominación de Santiago.

y fluidas. Según Kathy Davis (2008, en Viveros, 2016), la interseccionalidad se inscribe en este proyecto posmoderno de conceptualización de las identidades. Esta investigación se desplaza del concepto de identidad como fenómeno singular al de identidades como fenómenos múltiples, lo cual aporta una visión crítica sobre las identidades en contextos interculturales, donde se cruzan elementos como adscripción étnica, género, territorio y clase.

Este imaginario de identidades-interseccionales mapuche-champurría se distancia de los estereotipos previos y critica tanto el esencialismo interno como externo respecto a la identidad mapuche. También se incorpora un enfoque de género, observable en el video-performance *You will never be a Weye* (2015) de Calfuqueo, que aborda la desaparición de la figura del Machi Weye, y en la propuesta escénica *Warriache* (2016) de Camila Huenchumil, que interpela sobre los estereotipos de la identidad mapuche.

Retomando el concepto de imaginario social propuesto por Baeza (2003), se observa que los imaginarios emergentes de las obras de los artistas mapuche contemporáneos buscan la reconstrucción de la identidad mapuche, mientras reconocen la hibridez y la influencia de la vida urbana y la globalización. Estos imaginarios también dan cuenta de una necesidad de consolidar una autoimagen y un pensamiento propio, crucial para la consolidación política del pueblo-nación mapuche.

Estos imaginarios se oponen a los estereotipos hegemónicos, como el del buen salvaje, que prevalecieron en las fotografías del siglo XIX de Milet o Valck y Heffer, quienes retrataban a los mapuches en escenarios montados. Como señala Patricia Alvarado (2011), «el fotógrafo recreaba a su antojo escenarios y sujetos decorados, con una puesta en escena y una gestualidad específica, esta realización es llamada montaje» (Alvarado, 2011, p. 27). Estos registros crearon representaciones estereotipadas del pueblo mapuche. Según Ana Millaleo (2014), el cuerpo indígena es un registro de la diferencia, no solo a través de la imposición identitaria del Estado, sino también a través de las demandas políticas que cuestionan el orden impuesto y rompen con la caricatura de la identidad asignada.

## Trayectoria

Se puede identificar una primera generación de artistas mapuche en los años 90, quienes continúan su labor hasta la actualidad, y se destacan como pioneros de movimientos posteriores. La segunda generación, entre 2000 y 2010, vio el surgimiento de nuevos artistas y obras. La tercera generación, desde 2011, presenta una mayor cantidad de artistas y una

diversidad de temas que abordan y tensionan la identidad mapuche, al incorporar enfoques de género, clase y territorio.

Un factor común en todas las generaciones es el acceso a la universidad. Esto permitió que los artistas se replantearan su identidad mapuche, lo que se refleja en sus obras. Este acceso a la formación académica correlaciona con la creación de obras que cuestionan lo mapuche, mientras que las conexiones institucionales aumentan las oportunidades de exhibición e impulsan la proyección del arte mapuche desde un enfoque activista.

## Referentes

Se identificaron referentes mapuche como Bernardo Oyarzún, David Aniñir y Seba Calfuqueo, así como no mapuche como Violeta Parra, Doris Salcedo y Lemi Ponifasio, quienes influyen en diversas disciplinas. Bernardo Oyarzún es clave por obras como *Bajo sospecha* (1998) y *Cosmética* (2008), que marcaron el inicio del arte visual mapuche contemporáneo, e incluso utilizaron técnicas como Photoshop para cuestionar la identidad. David Aniñir, con su concepto de Mapurbe, aborda la identidad mapuche urbana en la poesía, inspirando a otros artistas. Seba Calfuqueo, referente joven tanto para su generación como para las que le anteceden), destaca por su enfoque en la identidad mapuche, que integra temas como el género.

## Género

La investigación reveló una dimensión identitaria compleja, reflejada en cómo uno de los artistas entrevistados se presenta como: «Homosexual, pobre, todas esas categorías que se pueden asignar a un cuerpo periférico» (Entrevista 5). Reconocer las distintas formas de subalternidad fue fundamental para muchos participantes al definirse como sujetos y artistas, lo que refleja posturas interseccionales. En cuanto al género, inicialmente predominó una producción masculinizada, pero con el tiempo se han integrado artistas mujeres y disidentes, enriqueciendo la reflexión sobre cuerpos, sexualidades y otros temas. Ejemplos de esto incluyen *Cosecha* (2018) de Kütral Vargas Huaiquimilla, donde el cuerpo disidente critica el extractivismo forestal, y *Domo Kal* (2016) de Marcela Cayuqueo, performance que reivindica a su hermano asesinado por su activismo mapuche. Estos ejemplos muestran cómo la performance, adoptada principalmente por mujeres y disidencias, utiliza el cuerpo como herramienta crítica, capaz de transmitir mensajes personales y colectivos.

## Territorio

La mayoría de los artistas entrevistados son *warriaches* de sectores periféricos de Santiago, y comparten historias similares sobre cómo sus abuelos y padres llegaron desde el sur para habitar áreas como Puen-te Alto, Pudahuel y Cerro Navia. Solo tres artistas provienen de fuera de Santiago.

En consecuencia, la mayoría de las y los artistas entrevistados viven en centros urbanos como Santiago, y son herederos del desplazamiento campo-ciudad que hace sentido con el concepto de diáspora, que, como señala Antileo (2012), «actúa como categoría política, intentado explicar, englobar y dar sentido de esta forma al conjunto de población mapuche que debió desplazarse de su territorio» (p. 7). Esto deja de manifiesto la transformación territorial y política reivindicativa mapuche, que adopta un nuevo escenario, el cual permite nuevas vinculaciones y nuevos discursos. Un ejemplo que tensiona la categoría es *Mala junta* (2016), de la directora Claudia Huaiquilmillá, que incorpora una mirada sensible de la juventud. En la obra, un joven santiaguino es enviado a vivir al sur con su padre ausente en su infancia, como única alternativa para que no termine en el Servicio Nacional de Menores (Sename). En este nuevo lugar encuentra a un amigo, un tímido joven mapuche. El lugar de encuentro es Wallmapu.

### Ojo al *huache*<sup>16</sup>: ¿nueva escena? Y algunos hallazgos más allá de las categorías

Según las y los artistas entrevistados, se está formando una nueva escena artística, evidente en la apertura de espacios de exhibición y el creciente interés de pares, público y crítica. El arte se ha convertido en una herramienta útil y contemporánea para abordar el conflicto chileno-mapuche, porque funciona como medio de reivindicación cultural e identitaria. Esta escena emergente supera las estructuras de los objetos simbólicos tradicionales, otorgando legitimidad política a las obras. Sin embargo, se reconoce que este proceso recién comienza y requiere un discurso político que respalde sus propuestas.

La dimensión sociológica de esta nueva escena se muestra en tanto conforma un espacio de colectivización. En la traducción que realiza Facuse (2017) sobre el texto «Una sociología de las obras es necesaria y posible» de Leenhardt (1982), se plantea al arte como memoria colectiva que

---

16 Método de caza de liebres y conejos que se emplea principalmente en zonas rurales. Esta trampa se instala entre los pastizales y, por ello, es muy difícil que la presa pueda verla y huir, por lo que frecuentemente queda atrapada hasta que el cazador determine lo que hace con ella.

intenta mostrar el instante fugitivo en que la sociedad experimentó o se sintió como otra, teniendo un rol de motor de las transformaciones que se dan en un contexto determinado. Hoy el arte visual mapuche contemporáneo está inserto en un contexto social en constante transformación, por lo que la escena que se configura corresponde con esta implicación política de oponerse a la reproducción de asimilación identitaria y proponer un discurso nuevo.

La investigación también reveló que algunas de las categorías iniciales debían ser ampliadas, especialmente al incluir una lectura desde la interculturalidad, que no se había considerado al principio en relación con el arte visual mapuche contemporáneo. Fue necesario recurrir a conceptos de interculturalidad crítica para entender mejor los desafíos que enfrenta este arte, sobre todo en relación con los espacios de exhibición y financiamiento proporcionados por instituciones no mapuche. Estas instituciones, aunque esenciales para mostrar las obras, pueden influir en los discursos de los artistas, lo que plantea el riesgo de instrumentalización del arte indígena. La apropiación cultural por parte de algunas instituciones y la posible neutralización de las reivindicaciones político-identitarias de los artistas son preocupaciones fundamentales, como señala Silvia Rivera Cusicanqui:

Los circuitos capitalistas del arte y la apropiación estatal de los patrimonios comunales se nutren de las fisuras de los Estados republicanos, de su privatización en manos de los descendientes de los encomenderos, herederos del principio y de la mecánica del colonialismo interior, internalizado en la médula de toda la estructura de dominación (2015, p. 222).

La apropiación de producciones indígenas refleja el poder hegemónico con una matriz colonial, evidenciado en el control estatal y las galerías privadas, que continúan un ejercicio de poder de décadas. Walsh (2009) plantea que el arte visual mapuche, al depender del financiamiento estatal y los espacios de exhibición, se ve afectado por la interculturalidad funcional, que «permite el permanecer y fortalecimiento de las estructuras sociales establecidas y su matriz colonial» (Walsh, 2009, p. 2), lo que dificulta la «transformación, cuestionamiento e intervención» que promueve la interculturalidad crítica.

Al categorizarse como arte contemporáneo, este caso se inserta en procesos de internacionalización similares a otros casos latinoamericanos, donde persiste el riesgo de diluir el contenido simbólico, político e identitario, al incorporar elementos de otras culturas. Esto se ve amplificado por la dependencia del financiamiento y la necesidad de exponer en espacios

institucionales para lograr legitimación y consagración en el ámbito del arte contemporáneo.

Un caso que ejemplifica lo anterior es la participación de Bernardo Oyarzún con su obra *Werken* en la Bienal de Venecia el 2017 en representación de Chile, ejercicio polémico, pues por un lado proponía una instalación con elementos contemporáneos, como luces led, en que se presentaban apellidos mapuche y, al mismo tiempo, incorporaba máscaras *kollones*<sup>17</sup> artesanales que representaban una figura tradicional de la cultura mapuche. En esta propuesta se dibujan varias de las problemáticas: el nexa con el Estado chileno tras el financiamiento, la consagración como artista al participar en una bienal, la posibilidad de llevar una reflexión mapuche fuera de las fronteras latinoamericanas, y el profundo riesgo de convertirse en una obra para el disfrute sin contemplar la carga política que tiene. Pese a los problemas que alberga este ejemplo, lo fundamental es que la motivación del artista remite a una resignificación de estos lugares, en favor de la cultura mapuche, y es consciente del rol de subalternidad histórica que hoy demanda reapropiarse de espacios con una fuerte carga colonial. Como plantea Mosquera (2009), «En este sentido, se ha llegado a afirmar que las periferias, debido a su ubicación en los mapas del poder económico, político, cultural y simbólico, han desarrollado una «cultura de la resignificación» de los repertorios impuestos por los centros» (p. 6).

Cabe preguntarse: ¿qué tan relevantes son los esfuerzos estatales e institucionales por crear espacios para el arte mapuche contemporáneo? ¿Realmente buscan visibilizar la cultura y sus nuevas formas de creación o responden a intereses institucionales que desvinculan el fin transformador de la propuesta artística? Esta discusión es urgente, ya que, de no considerarse, los espacios abiertos por entidades estatales y privadas podrían convertirse en una nueva forma de exotización, aún colonial.

## Conclusiones

El arte visual mapuche contemporáneo, desarrollado por artistas mapuche, representa una hibridación cultural que fusiona elementos tradicionales de la cultura mapuche con formatos occidentales como la video-instalación y la performance, que reflejan la diversidad socioterritorial de las identidades mapuche en el contexto de la globalización. La noción de identidad étnica, inicialmente central, se amplió al incluir género

---

<sup>17</sup> Personaje de la cultura mapuche que emplea principalmente una máscara de madera tallada junto a otras indumentarias. Este personaje denota cierta autoridad, ayuda en el orden en ceremonias y entretiene a los niños y niñas.

y territorio, lo que ofrece una visión más compleja de ser mapuche hoy. Además, la evolución generacional muestra un paso de la autodeterminación mapuche en los 90 a una visión interseccional en la actualidad. Propuestas como *Todavía quedan semillas* (2017) de Marcela Cayuqueo y *Mürke ko, agüita con harina* (2016) de Seba Calfuqueo, exhibidas en el Museo de Arte Contemporáneo, y *El peso de la nación* de Neyen Pailamilla en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos reflejan cómo los artistas sub-30 están abriendo paso en espacios institucionales, integrando elementos de la cultura de masas, interculturalidad, generación y género en sus obras. La apertura de estos espacios ha generado tanto oportunidades como riesgos de apropiación cultural. Un desafío relevante es la creación de espacios propios de exhibición que fomenten el trabajo colectivo sin las limitaciones del autofinanciamiento o las instituciones estatales. Esta investigación subraya la importancia de repensarse como mapuche, de cuestionar cómo se configuran las identidades y cómo se representan desde lo mapuche, y destacar la autorreflexión y la creación de nuevos imaginarios en el arte visual mapuche contemporáneo.

### **Contribución de autoría**

Victoria Maliqueo Orellana cumplió todas las fases CRediT.

### **Fuente de financiamiento**

Núcleo de Sociología del Arte y las Prácticas Culturales, Universidad de Chile.

### **Potenciales conflictos de interés**

Ninguno.

### **Agradecimientos**

Pontificia Universidad Católica del Perú, Cátedra Exploración Etnografía y Registro Documental, Prof. Raúl Castro.

Mesa Etnografía Digital LASA 2022.

Núcleo de Sociología del Arte y las Prácticas Culturales, Universidad de Chile.

Agradezco a mi familia y amigos por alentarme a escribir este artículo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvarado, P. (2011). *Un pueblo hecho imagen. La imagen creada sobre lo Mapuche en Chile*. [Tesis de pregrado, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/101559>
- Alvarado Lincopi, C. (2014). Dos estrategias de diferenciación: Mapurbe venganza a raíz de David Aníñir y Kutral de Alan Paillan. II Congreso de Estudios Poscoloniales. III Jornadas de Feminismo Poscolonial. Universidad Nacional de San Martín.
- Ameghino, N. (2013). Un pueblo, dos Estados: participación mapuche en el Estado. Los casos de Argentina y Chile. *Sí Somos Americanos*, 13(1), 171-197. [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0719-09482013000100008](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-09482013000100008)
- Ancán, J. (Dir.). (1994). *Wiñometun nimapu meu (Regreso a la tierra)*. [Película]. V. Fonca, prod. El Canelo.
- Antileo, E. (2011). Diáspora mapuche y multiculturalismo en Santiago. *Kutral*, 2, 75-96. <https://www.comunidadhistoriamapuche.cl/wp-content/uploads/2019/06/Enrique-Antileo-Revista-Kutral-2011.pdf>
- Antileo, E. (2012). *Nuevas formas de colonialismo: diáspora mapuche y el discurso de la multiculturalidad*. [Tesis de magíster, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/112920>
- Baeza, M. (2003). *Imaginario sociales. Apuntes para la discusión teórica y metodológica*. Universidad de Concepción.
- Barth, F. (Comp.). (1976). *Los grupos étnicos y sus fronteras*. Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2005). *Identidad*. Losada.
- Bengoa, J. (1996). *Historia del pueblo mapuche. Siglos XIX y XX*. Ediciones Sur.
- Calfuqueo, S. (2016). You will never be a weye (2015). Seba Calfuqueo Aliste. Artista visual mapuche.
- Calfuqueo, S. y Flores, M. (2016). *Desbordar el territorio. Taiñ alüIngeguael ta iñ mapu*. Factura.
- Carrasco, H., Contreras, V. y García, M. (2005). *Crítica situada. El estado actual del arte y la poesía mapuche*. Rakizuam. Pu mapuce tañi kimvn ka tañi vl zungu fahtepu. Florencia.
- Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets.
- Clifford, J. (2001). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Gedisa.



Escobar, T. (2013). Arte indígena: el desafío de lo universal. *Revista Casa de las Américas*, (271), 3-63.

Escobar, T. (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre el arte popular*. Ariel Arte y Patrimonio.

Escobar, T. (2017). La cuestión mapuche. *Werken*. Discurso curatorial de Ticio Escobar. <https://www.cultura.gob.cl/bienalvenecia2017/wp-content/uploads/sites/8/2017/05/werken-texto-curatorial-es.pdf>

Facuse, M. (2010). Sociología del arte y América Latina: notas para un encuentro posible. *Universum*, 1(25), 74-82. <https://www.redalyc.org/pdf/650/65027768006.pdf>

Facuse, M. y Venegas, P. (Coords.). (2017). *Sociología del arte. Perspectivas contemporáneas*. RIL.

García, N. (2001). *Culturas híbridas*. Paidós.

Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. Basic Books.

Gissi, N. (2004). Los mapuche en el Santiago del siglo XXI: desde la ciudadanía política a la demanda por el reconocimiento. *Cultura Urbana*, (1), 1-12.

Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? When does contemporary art begin?* Fundación arteBA. [http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs\\_files/user\\_img/esteticas\\_contemporaneas/EC\\_GIUNTA\\_EC\\_%20Cuando%20Empieza%20el%20Arte%20Contemporaneo.pdf](http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/esteticas_contemporaneas/EC_GIUNTA_EC_%20Cuando%20Empieza%20el%20Arte%20Contemporaneo.pdf)

Goffman, E. (2006). *Estigma La identidad deteriorada*. Amorrortu.

Gutiérrez, P. (2017). Revelaciones de archivo: representación y autorrepresentación del pueblo Mapuche en algunas manifestaciones teatrales chilenas a partir de 1940. *Palimpsesto*, 7(11), 191-205. <https://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/palimpsesto/article/view/2822>

Huenchumil, C. (Dir.). (2016). *Wariache*. [Película]. M. Ercoli y C. Huenchumil, prods. Libélula Comunicaciones.

Huichaqueo, F. (Dir.). (2009). *Che uñum. Hombre pájaro*. [Película]. R. Gómez, prod.

Instituto Nacional de Estadísticas, INE. (2018). Síntesis de resultados CENSO 2017. [https://www.ine.gob.cl/docs/default-source/censo-de-poblacion-y-vivienda/publicaciones-y-anuarios/2017/publicaci%C3%B3n-de-resultados/sintesis-de-resultados-censo2017.pdf?sfvrsn=1b2dfb06\\_6](https://www.ine.gob.cl/docs/default-source/censo-de-poblacion-y-vivienda/publicaciones-y-anuarios/2017/publicaci%C3%B3n-de-resultados/sintesis-de-resultados-censo2017.pdf?sfvrsn=1b2dfb06_6)

Labra Mocarquer, R. (2024). *¿Nuevo? ¿Objeto? ¿Mapuche?* Notas histórico-antropológicas en torno a un diseño contemporáneo de materialidades indígenas. *CUHSO*, 34(1), 576-631. <https://cuhs0.uct.cl/index.php/cuhs0/article/view/657>

- Lauer, M. (1997). *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*. Sur y CBC.
- Ley N.º 20.931. (S. f.). Control de identidad. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. <https://www.bcn.cl/portal/leyfacil/recurso/control-de-identidad>
- Maffesoli, M. (2000). Posmodernidad e identidades múltiples. *Sociológica*, 15(43), 247-275. <https://www.redalyc.org/pdf/3050/305026539009.pdf>
- Menard, A. (2011). Archivo y reducto. Sobre la inscripción de lo mapuche en Chile y Argentina. *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana*, 3, 315-339.
- Merino, M. y Quilaqueo, D. (2003). Estereotipos y prejuicio étnico hacia los mapuches en textos complementarios a la asignatura de Historia. *Campo Abierto*, 23, 119-138. [https://dehesa.unex.es:8443/bitstream/10662/13516/1/0213-9529\\_23\\_119.pdf](https://dehesa.unex.es:8443/bitstream/10662/13516/1/0213-9529_23_119.pdf)
- Millaleo, A. (2014). La autorrepresentación mapuche contemporánea, a propósito del mapuchómetro. [https://mapunet.org/documentos/mapuches/El\\_Mapuchometro\\_20\\_anamillaleo.pdf](https://mapunet.org/documentos/mapuches/El_Mapuchometro_20_anamillaleo.pdf)
- Mladinic, A., Rapimán, M. E. y Saiz, J. (2008). Estereotipos sobre los mapuches: su reciente evolución. *Psykhe*, 17(2), 27-40. <https://ojs.uc.cl/index.php/psykhe/article/view/20035/16565>
- Montecinos, S. (1993). *Sangres cruzadas: mujeres chilenas y mestizaje*. Servicio Nacional de la Mujer y la Equidad de Género.
- Mosquera, G. (2009). *Contra el arte latinoamericano*. Centro Cultural España Córdoba.
- Pairicán, F. (2014). *Malón*. Pehuén.
- Quemenado, P. (2015). Arte y cultura contemporánea indígena: el caso Mapuche. En S. Caqueo y P. Marimán, *Arte «Otro». Problematicaciones desde lo indígena* (pp. 25-55). Universidad de Chile Indígena.
- Quiñimil, D. (2023). Desde tañi descolonización feminista. En C. Gregorio Gil y B. García Peral (eds.), *Etnografía y feminismos. Restituyendo saberes y prácticas de investigación* (pp. 471-505) Peterland.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'xi desde la historia andina*. Tinta y Limón.
- Stuchlik, M. y Salas, A. (1974). *Rasgos de la sociedad mapuche contemporánea*. Nueva Universidad y Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Tubino, F. (2004). Del interculturalismo funcional al interculturalismo crítico. En M. Samaniego y C. Garbarini (eds.), *Rostros y fronteras de la identidad* (pp. 1-9). Universidad Católica de Temuco.
- Viveros, M. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate Feminista*, (52), 1-17.

Walsh, C. (2005). Interculturalidad, conocimientos y decolonialidad. *Signo y Pensamiento*, 14(46), 39-50.

Walsh, C. (2007). Interculturalidad y educación. *Educación y Pedagogía*, 19(48), 25-35.

Walsh, C. (2009). Interculturalidad crítica y pedagogía de-colonial: apuestas (des)de el in-surgir, re-existir y re-vivir. <https://redinterculturalidad.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/02/interculturalidad-crc3adtica-y-pedagogc3ada-decolonial-walsh.pdf>

**Victoria Maliqueo Orellana** es socióloga de la Universidad de Chile, y parte del Núcleo de Sociología del Arte y las Prácticas Culturales de la misma institución. Cursa la maestría de Antropología Visual en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Su línea de investigación se centra en el arte mapuche contemporáneo y los temas de apropiación cultural. Forma parte del Colectivo Mapuche Rangiñtulewfü.

Recepción: 22/10/2024

Aceptación: 20/1/2025