



Comunicación, creación e identidades en cinco obras artísticas de Sebastián Calfuqueo

Communication, Artistic Creation, and Identities in Five Artistic Works of Art by Sebastián Calfuqueo

Estudiante:

Ángel Patricio Gutiérrez Jeria

Dirección de la Tesis:

Profesor Tutor: Dr. Cristian Yáñez Aguilar (Universidad Austral de Chile).

Profesor Tutor: Dr. Carlos del Valle Rojas (Universidad de La Frontera, Chile).

Profesora Tutora Externa (Co-Tutela): Dra. Aura Mora (Universidad UNIMINUTO, Colombia)

30 de junio de 2023

*Todo lo que te viniere a la mano para hacer, hazlo según tus fuerzas; porque en el Seol,
adonde vas, no hay obra, ni trabajo, ni ciencia, ni sabiduría.*

Eclesiastés 9:10

Agradecimientos

A Magaly, a mi familia y a mis profesores/as del Programa de Doctorado en Comunicación de las universidades de La Frontera y Austral de Chile.

RESUMEN

La iconografía del arte mapuche contemporáneo deja una impronta de imágenes simbólicas cargadas de significados existenciales propios de un imaginario ancestral de este pueblo originario¹. Es meritorio estudiar la forma de cómo estos artistas mapuches desarrollan en sus obras una resignificación de los símbolos propios de su cultura, recurriendo a sus tradiciones ancestrales, en la búsqueda de una identidad étnica en un contexto globalizado, más allá de su territorio. El objetivo general de esta investigación es comprender cómo en cinco obras artísticas de Sebastián Calfuqueo Aliste de diferente formato (fotografía, performance, pintura, entre otros) se manifiesta el conflicto identitario que plantea el artista, quien utiliza símbolos ancestrales mapuche para la creación de un lenguaje artístico propio y universal. Los objetivos específicos son: (1) Identificar cinco obras de Sebastián Calfuqueo Aliste en que se manifieste el conflicto identitario étnico y de género. (2) Distinguir los elementos de identidad de género e identidad étnica que aparecen en la obra de Sebastián Calfuqueo como temas de búsqueda, partiendo de su experiencia personal de discriminación en diferentes ámbitos. (3) Analizar en las obras de Sebastián Calfuqueo una propuesta artística donde desarrolle un estilo propio, único y original para llegar a lo universal partiendo de lo individual obedeciendo a la construcción de un sincretismo complejo de interculturalidad presente en su arte visual. La metodología de esta investigación es cualitativa exploratoria, que nos permite tener una primera entrada al tema de identidad en las obras del artista seleccionado, indagar sobre la perspectiva innovadora de este autor y ayudarnos a identificar los conceptos promisorios sobre el tema identitario en la creación artística de Sebastián Calfuqueo. Como conclusión de esta investigación, podemos afirmar que en las cinco obras analizadas se advierte el atrevimiento sin tapujos ni miedos del artista al utilizar todas las herramientas que ambas culturas le ofrecen- la originaria y la occidental- dando como resultado un sincretismo que da paso a nuevas formas de expresión.

¹ Pueblos originarios es un término utilizado por la UNESCO y bibliografía especializada.

ABSTRACT

The iconography of contemporary Mapuche art depicts an imprint of symbolic images loaded with existential meanings which are typical of an ancestral imaginary of this native people. It is worth studying the way in which these Mapuche artists develop a resignification of the symbols of their culture in their works, resorting to their ancestral traditions, in the search for an ethnic identity in a globalized context beyond their territory. The general objective of this research is to understand how the conflict of identity experienced by the artist, who uses Mapuche ancestral symbols for the creation of his own and universal artistic language, is manifested in five of his works in different formats (photography, performance, painting, among others). The specific objectives are: (1) To identify five Calfuqueo Aliste's works in which the ethnic and gender identity conflict is manifested. (2) To distinguish the elements of gender and ethnic identity appearing in the work of Calfuqueo Aliste as search topics; starting from his personal experience of being discriminated in different areas. (3) To analyze an artistic proposal in Calfuqueo's works, where his own, unique, and original style is developed in a continuum from the individual to the universal, and obeying to the construction of a complex syncretism of interculturality present in his visual art. The methodology of this research is qualitative exploratory, which provides both; a first entrance to the theme of identity in the works of Calfuqueo, and an inquiry about the innovative perspective of this author; helping us in this way, to identify the promising concepts about the identity issue in his artistic creation. As a conclusion, we can affirm that the artist's boldness in using all the tools offered to him by the western, and native culture, are clearly present and perceived in five of his works. Tools which the artist makes use of without any fear or subterfuge, resulting, consequently, in a syncretism that opens the gates for new forms of expression.

Índice de contenidos

Contenidos	Página
Resumen	3
Abstract	4
Figuras	8
CAPÍTULO UNO	
INTRODUCCIÓN PRESENTACIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN	9
1.1. Problema de investigación	9
1.2. Por qué se elige a Sebastián Calfuqueo	10
1.3. El objeto de estudio	11
1.4. Por qué cinco obras de Sebastián Calfuqueo	12
1.5. Preguntas de investigación	12
1.6. Objetivos	13
Objetivo General	13
Objetivos específicos	13
1.7. Orden de los contenidos por capítulos	13
CAPÍTULO DOS	15
MARCO TEÓRICO Y ANTECEDENTES	
1. Arte, definición general	15
2. Arte, comunicación y creación artística	15
3. Arte y cultura	17
4. Arte y/o artesanía	18
5. Arte como documento y memoria	20
5.1. La fotografía como documento y registro etnográfico	21
5.1.1. Registro etnográfico en Chile	22

5.1.2. Registro fotográfico de los Capuchinos en la Araucanía	24
5.2. la imagen del mapuche en la pintura	24
6. Artículos sobre la identidad, género, sexualidad y poder	26
7. Antecedentes sobre arte mapuche	27
7.1. Arte visual mapuche contemporáneo: dos hitos claves	27
7.2. Antecedentes sobre artículos y trabajos sobre arte mapuche contemporáneo	30
7.2.1. Artículos sobre arte mapuche	30
7.2.2. Trabajos sobre textilería mapuche	32
7.2.3. Trabajos audiovisuales sobre arte mapuche	33
CAPÍTULO TRES	37
MARCO METODOLÓGICO	39
1. Método de construcción de los datos	41
2. Tipos de análisis	42
3. Fuente de datos	46
4. Población/Corpus y los criterios de selección	46
4.1.Población/Corpus	48
4.2.Criterios de selección de la obra de Calfuqueo	49
5. Muestra	50
6. Técnicas de recolección de datos	50
7. Técnicas de análisis de los datos	

CAPÍTULO CUATRO	52
RESULTADOS	
1. Lo propio y lo ajeno: la búsqueda de identidad	52
2. Análisis de Niño mapuche con cuaderno y pizarra. Figura 9.	56
3. Análisis de Alka domo. Figura 10.	61
4. Análisis de Bodies in resistance. Figura 12 A y 12B.	67
5. Análisis de You will never be a weye. Figuras 13A y 13B	71
6. Análisis de Mürke ko. Figuras 14A y 14B	77
7. Análisis de Mapu kufüll. Figura 15	82
CAPÍTULO CINCO	87
ANÁLISIS Y DISCUSIÓN	
1. Análisis descriptivo	87
2. Análisis interpretativo	91
CAPÍTULO SEIS	95
CONCLUSIONES	
Referencias bibliográficas	105
Anexos	112
Anexo 1 Ponencias, seminarios y exposiciones de Sebastián Calfuqueo	
Anexo 2 Exposiciones colectivas	
Anexo 3 Premios	
Anexo 4 Bienales	

Figuras según aparición en el documento

		Página
Nº de las Figuras		
Figura 1	Esquema Arte, comunicación y creación artística	16
Figura 2	Mujer araucana	23
Figura 3	Cacique pehuenche	23
Figura 4	Sin título. Fotografía de Gustavo Milet Ramírez (1860-1917). Archivos Museo Histórico Nacional, Santiago.	33
Figura 5	Matriz de análisis según Panofsky	40
Figura 6	Esquema progresivo de análisis de obras visuales	41
Figura 7	Tabla de temas desarrollados por Sebastián Calfuqueo	46
Figura 8	Presencia de Latinoamérica y Alka domo	52
Figura 9	Niño mapuche con cuaderno y pizarra	57
Figura 10	Alka domo	61
Figura 11	Millaray Calfuqueo Aliste.	65
Figura 12A	Bodies in resistance	67
Figura 12B	Bodies in resistance	67
Figura 13A y 13B	You will never be a weye.	71
Figura 14A	Mürke ko. Matucana 100, Santiago, Chile	77
Figura 14B	Mürke ko. Museo Regional de la Araucanía	78
Figura 15	Mapu kufül (mariscos de tierra)	82

CAPÍTULO UNO

INTRODUCCIÓN

PRESENTACION Y CONTEXTUALIZACION DE LA INVESTIGACION

1.1. Problema de investigación

El arte mapuche actual ha comenzado a ganar terreno con propuestas artísticas que son meritorias de estudiar, “El arte mapuche contemporáneo y la obstinada defensa de sus orígenes las cuales manifiestan demandas históricas que contrastan con la ineludible realidad política y social actual”. (Espinoza, 2020).

El “Trawün” realizado en el Museo de Historia Natural de Concepción en el año 2019, tenía como propósito reflexionar sobre la creación artística contemporánea mapuche fundada en las experiencias de este pueblo. Entre las más importantes estaban el despojo, el desarraigo y la discriminación. También estuvo presente en los creadores la reflexión sobre el orgullo de ser mapuche y de representar un arte que puede ser utilizado como un medio de comunicación y de transmisión de cultura e identidad desde la frontera urbana; esto último debido a que en su mayoría estos artistas mapuche han nacido en los grandes núcleos urbanos de Chile. (Museo de Historia Natural de Concepción).

Otro aspecto importante para considerar en el análisis de las obras de artistas mapuche contemporáneos es que ellos/ellas tienen influencia de los imaginarios sobre la cultura mapuche pero vista desde la visión occidental; esto porque han sido educados en el sistema formal de educación chilena, que presenta un fuerte sesgo a la imagen del indígena. (Mela Contreras, J.,2017).

En este complejo escenario, las creaciones artísticas mapuche se van configurando de una manera concreta a través de la forma, el color, la danza y la música, dando origen a un discurso artístico de dimensión estética y social que se orienta a una cosmovisión particular y propia de este pueblo. Esta nueva iconografía de artistas mapuche contemporáneos deja una impronta de imágenes, sonidos, color y movimiento simbólicos cargados de significados existenciales propios de un imaginario ancestral, pero con una nueva resignificación. Esta iconografía representa la cosmovisión del ser humano, su relación con el universo, su espiritualidad y los esfuerzos por interpretar sus orígenes.

Este enfoque ha ido intensificándose en las últimas décadas, y el arte mapuche ha comenzado a ganar espacios con propuestas de artistas originarios urbanos. Entre los objetivos de estos creadores están luchar por sus reivindicaciones ancestrales, rescatar su cultura y evidenciar

la compleja realidad actual de este pueblo frente a la cultura occidental imperante. En este sentido, se justifica el estudio de las obras y análisis de las propuestas de los artistas contemporáneos mapuche, de tal forma que pueda darse respuesta a la forma en que estos artistas reutilizan los símbolos inmemoriales otorgándoles una representación que va en sintonía con el contexto político y social actual.

En esta búsqueda de la identidad de artistas mapuche contemporáneos que la manifiestan de diversas formas en sus obras, las preguntas naturales que nos surgen son: (1) ¿es necesario estudiar este fenómeno identitario en todos los artistas mapuche contemporáneos? (2) ¿es necesario estudiar la identidad en todas las manifestaciones artísticas, como la danza, la fotografía, la cerámica, el cine, entre otras? y (3) ¿la identidad solo se verá en un aspecto, como la étnica? Estas preguntas nos han orientado para que finalmente decidamos seleccionar a un artista mapuche contemporáneo que refleje la dialéctica identitaria en una variada producción artística de diferente formato y técnica.

1.2. Por qué se eligen las obras de Sebastián Calfuqueo Aliste

La selección de las obras de Sebastián Calfuqueo Aliste se debe a que en su nutrida producción artística se observa una crítica al orden colonial y sus consecuencias dentro de las sociedades tanto indígenas como globales. El artista ha impulsado nuevas lecturas posibles, pues trata sobre temas sociales, políticos, identitarios, problemas ambientales y el feminismo, entre otros, recurriendo a su herencia cultural como punto de partida.

En su variada producción artística, Calfuqueo recurre a instalaciones, cerámica, performance, video, videos performáticos y fotografía. Además, el trabajo del artista concibe la pedagogía como una herramienta que establece un diálogo con el público. En la mayoría de sus obras, Calfuqueo contiene un relato verbal que se vincula con la obra visual, formando un todo armónico que es el mensaje final.

Su obra tiene una inclinación hacia el conceptualismo donde la idea o concepto prima sobre la realización material de la obra y el mismo proceso. “En un sentido historiográfico el ‘Arte conceptual’ es ese movimiento que aparece a finales de los años sesenta y setenta con manifestaciones muy diversas y fronteras no del todo definidas. La idea principal que subyace en todas ellas es que la ‘verdadera’ obra de arte no es el objeto físico producido por el artista, sino que consiste en "conceptos" e "ideas". (Rocca. A. V., 2013). En pocas palabras,

al arte conceptual pone énfasis en el concepto más que por en la armonía del objeto artístico, entendiéndose este último como lo bello.

Por último, otro aspecto importante para seleccionar a Calfuqueo es que la obra de este artista permite la reacción de un público variado. El espectador en esencia es aquel que voluntariamente o no se encuentra con la obra de arte. De esta interacción, el espectador puede obtener “estímulos lúdicos, estéticos o culturales de la obra.” (Flores, 2018, p. 149). En el caso de Calfuqueo, el artista modifica el escenario de una misma performance o instalación para constatar los efectos múltiples, y a veces contradictorios, de un público que intencionalmente o no se enfrenta a su obra.

1.3. Objeto de estudio

Después de una revisión en las diferentes fuentes a las que hemos tenido acceso, se han identificado varios temas que el autor plástico trata en sus obras. Entre ellos están todas aquellas creaciones sobre la crítica social y política; por ejemplo, “Donde no habito”, que trata sobre el tipo de viviendas precarias en la Región Metropolitana entregadas a los mapuche. El segundo ámbito de interés del artista es la crítica al maltrato ambiental específicamente en lo relacionado con el agua. Entre estas obras está “Ko ñi weychanal” (Luchas del agua) en que Calfuqueo “explora las tensiones y divergencias de la relación entre el mundo mapuche, el agua y el extractivismo neoliberal, desde una perspectiva descolonizadora.” (DICREA, 2020). Por último, se ubican todas aquellas obras que tratan sobre el tema de identidad étnica y de género; entre ellas está “Kangechi” (Lo otro) una performance presentada en varios lugares de Chile y del extranjero.

En un estudio cualitativo exploratorio como la presente investigación, nos centraremos en ahondar sobre las características de la identidad étnica y de género presentes en las obras de Calfuqueo. Esto nos permite tener una primera entrada al tema de identidad en las obras del artista seleccionado, indagar sobre la perspectiva innovadora de este autor y ayudarnos a identificar los conceptos promisorios sobre el tema identitario en la creación artística de Sebastián Calfuqueo.

Según lo anterior, las obras que serán objeto de estudio de esta investigación son las siguientes:

- a) Alka domo (Hombre mujer)
- b) Bodies in resistance (Cuerpos en resistencia)

- c) You will never be a Weye (Nunca serás un weye)
- d) Mürke ko (Agüita con harina)
- e) Mapu kufüll. (Mariscos de tierra)

En este punto debemos aclarar que hacemos una distinción entre el objeto de estudio empírico, que corresponde a las cinco obras de Sebastián Calfuqueo, con el objeto de estudio conceptual, que en este caso particular es el conflicto identitario (étnico y género) que plantea la creación artística seleccionada para esta investigación.

1.4. Por qué cinco obras de Sebastián Calfuqueo

Las cinco obras seleccionadas de Sebastián Calfuqueo que forman parte de esta investigación, son aquellas que dan cuenta con claridad la relación conflictuada entre la cultura ancestral mapuche y su simbología con la cultura occidental; en el entendido que de esta última provienen las herramientas y recursos artísticos de los cuales el artista mapuche “echa mano” para crear y recrear su propio lenguaje. Calfuqueo es un creador que, en palabras de Rapiman 2015, el sujeto y el artista se transforman en el *chamán* de su cultura.

Para mayor aclaración de este punto, se ha confeccionado una tabla que puede ser vista en el capítulo tres, Marco Metodológico. (Ver Figura 7).

1.5. Preguntas de investigación

A continuación, se explicitan las siguientes preguntas de investigación:

- 1) ¿Cómo se manifiesta el conflicto identitario étnico y de género en las cinco obras de Sebastián Calfuqueo?
- 2) ¿Qué elementos en la obra creativa de Sebastián Calfuqueo dan cuenta de la búsqueda de identidad étnica y de género?
- 3) ¿De qué forma se resignifican los símbolos ancestrales mapuche en la obra plástica de Sebastián Calfuqueo que lo autodefinen como artista plástico mapuche- mapurbe que se debate entre dos culturas en constante tensión como lo es la occidental y la originaria?
- 4) ¿La obra de Calfuqueo es una propuesta universal de un artista plástico que obedece a la construcción de un sincretismo complejo de interculturalidad presente en su arte visual?

1.6. Objetivos

De estas preguntas de investigación se desprenden los siguientes objetivos de investigación:

Objetivo General.

Comprender cómo en cinco obras artísticas de Sebastián Calfuqueo Aliste de diferente formato (fotografía, performance, pintura, entre otros) se manifiesta el conflicto identitario que plantea el artista, quien utiliza símbolos ancestrales mapuche para la creación de un lenguaje artístico propio y universal.

Objetivos específicos

- (1) Identificar cinco obras de Sebastián Calfuqueo Aliste en que se manifieste el conflicto identitario étnico y de género.
- (2) Distinguir los elementos de identidad de género e identidad étnica que aparecen la obra de Sebastián Calfuqueo como temas de búsqueda, partiendo de su experiencia personal de discriminación en diferentes ámbitos.
- (3) Analizar en las obras de Sebastián Calfuqueo la propuesta artística en el que se desarrolle un estilo propio, único y original para llegar a lo universal partiendo de lo individual obedeciendo a la construcción de un sincretismo complejo de interculturalidad presente en su arte visual.

1.7. Orden de los contenidos por capítulos

Para mayor orden y claridad de los contenidos de esta tesis, indicamos los principales temas que se abordarán en los siguientes capítulos.

En el capítulo 2, nos centraremos en el marco teórico y los antecedentes sobre el arte mapuche contemporáneo, la comunicación y creación artística; la identidad, sexualidad y poder, entre otros temas de interés teórico.

En el capítulo 3, exponemos el marco metodológico de esta investigación cualitativa específicamente como estudio exploratorio. Entre los temas tratados están, el tipo de análisis, población y corpus, criterios de selección de la obra de Sebastián Calfuqueo, etc.

El capítulo 4 corresponde a los resultados de esta investigación. Se incluye en primer lugar un tipo de análisis hermenéutico sobre la obra de Alka domo con el propósito de graficar que existen varios tipos de análisis de una obra visual. Asimismo, a modo de ejemplo, se expone el análisis propuesto para este estudio sobre una fotografía de “Niño mapuche con cuaderno y pizarra” realizada por los misioneros bávaros. Por último, se realiza el análisis

completo de las cinco obras seleccionadas de Calfuqueo, según lo propuesto por Panofsky y actualizado por Lacruz.

El capítulo 5 contempla el desarrollo del análisis y discusión de las obras analizadas.

Consideramos dos tipos de análisis: uno descriptivo y otro interpretativo.

Por último, **el capítulo 6** son las conclusiones de esta investigación, ordenados según los objetivos del estudio y las preguntas de investigación.

CAPÍTULO DOS

MARCO TEÓRICO Y ANTECEDENTES

En este capítulo revisaremos los temas que se relacionan directamente con la investigación en curso. El primero de ellos es la definición de arte en términos generales, arte como comunicación y creación artística, arte y cultura. Asimismo, se aclara el concepto de arte y artesanía, arte como documento y memoria, que ha permitido crear una imagen tradicional del mapuche desde la fotografía y la pintura. Posteriormente, se hace referencia a los artículos que tratan de identidad de género, sexualidad y poder, basados en los trabajos de Bacigalupo. Por último, hacemos una revisión sobre el arte mapuche contemporáneo.

1. Arte, definición general

En el primer punto de este capítulo, partiremos definiendo lo que entendemos por arte en términos generales. En esta investigación el *arte* es concebido como una actividad humana que recurre a las emociones y al manejo de técnicas, que aunadas generan obras artísticas, de diverso formato y soporte, con el propósito de representar el mundo interno del artista, y a su vez, el mundo de la comunidad que lo contiene. En este sentido, el arte se convierte en un medio de comunicación, que produce un impacto cultural y comunicacional que propende a la transformación sociocultural de los pueblos. A través del producto artístico se entrega un mensaje que hace sentido, en particular, a un grupo humano específico, pero que puede trascender y ser interpretado por la humanidad en general.

2. Arte, comunicación y creación artística

De acuerdo con la propuesta de Benjamin, el arte en el siglo XX ya no tiene un valor de culto. Se aleja del concepto tradicional hegeliano, quien consideraba que la creación artística debía reflejar los valores del espíritu humano conocida como “aura”. Para el pensador berlinés, en una época del capitalismo, la obra artística ya no es original, sino que está llamada a convertirse en un objeto cuyo valor no se puede establecer con respecto a su funcionamiento dentro de la tradición. “La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción. Lo que los hombres habían hecho, podía ser imitado por los hombres”. (Benjamin, 1999, p.77).

En cuanto a la comunicación y la creación artística, ambos conceptos se articulan desde una función pragmática, pues todas las expresiones artísticas son en sí mismos objetos

comunicacionales. La imagen se convierte en un vehículo de transmisión de conocimiento para hacer disponible a una comunidad de usuarios. De esta forma se democratiza el arte al permitir que la sociedad intervenga social y políticamente, convirtiéndose en un objeto crítico y de conocimiento. (Benjamin, 1999; Morales, 2009).

Asimismo, para Lotman:

El arte es comunicación también (...) por las funciones socio-comunicativas del texto, que deviene en sujeto interlocutor participante, quien igual es fuente, receptor y contexto. Es un tipo especial de comunicación, porque posee un particular “lenguaje de los sentimientos”. (Aburto, 2009, p. 37).

En la misma línea de razonamiento, Rodríguez (2022) afirma el papel comunicador de la obra de arte. En este sentido, el autor proclama que todo artista es un comunicador, no solo por el dominio creador y técnico que un creador debe tener sobre el material a usar, sino que también por “el análisis, la organización y los métodos de presentación de soluciones visuales a los problemas que genera la propia comunicación.” (Rodríguez, 2022, p. 3).

El siguiente esquema da cuenta de la relación entre los elementos de comunicación, la creación artística, el artista y el espectador.

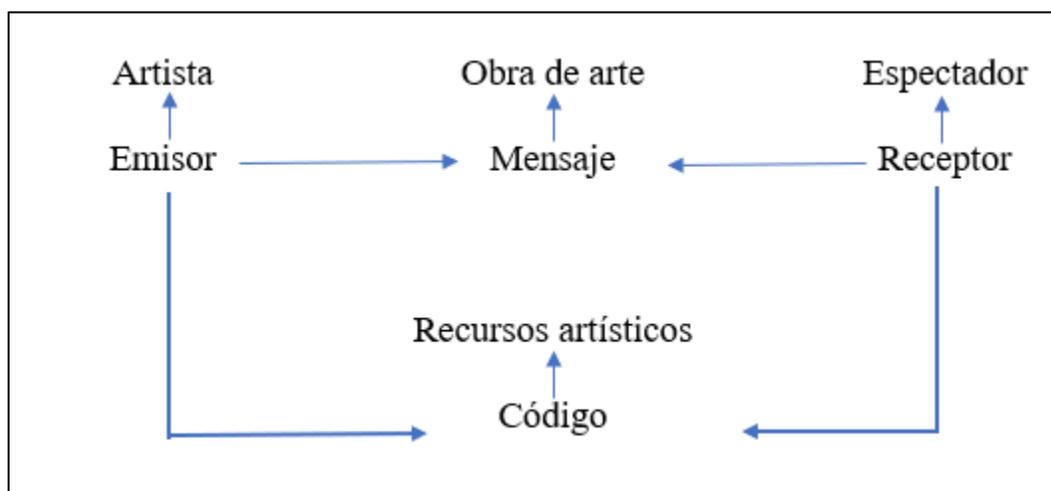


Figura 1. Esquema: Arte, comunicación y creación artística

A manera de corolario de este tema, podemos terminar con la reflexión hecha por Rodríguez:

La comunicación es la esencia que denota la función del arte y, por tanto, el objetivo fundamental de todo su trabajo. El arte se vale de todas sus herramientas para establecer estos nexos comunicativos. Ya sean las formas y las texturas, los volúmenes y los espacios, los colores, el lenguaje escrito, las imágenes o el lenguaje

sígnico-figurativo, abstracto o metafórico que se emplee, el arte al igual que el diseño, juega también con pautas estéticas. (Rodríguez, p. 9).

3. Arte y cultura

Dos conceptos que también deben considerarse en este estudio es la relación entre el arte y la cultura. Duranti (2000) describe seis teorías sobre la cultura. Entre ellas está aquella en que la cultura es concebida como medio de comunicación; es decir, entendida como un sistema de signos, “que, en su versión más básica, sostiene que la cultura es una representación del mundo” (Duranti, 2000, p. 60). En el plano metodológico, Clifford Geertz, pone en relieve el infinito proceso de interpretación que caracteriza la experiencia humana. Su objetivo es comprender más que explicar la cultura humana. Para él la cultura es un concepto semiótico, en que el ser humano está inserto en un entretejido que él mismo ha hecho, por lo tanto, para su análisis es necesario una ciencia experimental interpretativa que busque las leyes que logren entregar significaciones.

El concepto de cultura que propongo, y cuya utilidad intentan demostrar los ensayos que siguen, es esencialmente semiótico. Creyendo, con Max Weber, que el hombre es un animal suspendido en redes de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura son esas redes y que su análisis no es, por tanto, una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significados. Lo que busco es la explicación, la interpretación de las expresiones sociales enigmáticas en su superficie. Pero este pronunciamiento, una doctrina en una cláusula, exige por sí mismo una explicación. (Geertz, 1973, p. 2).

Para este autor todas las manifestaciones culturales, léase entre ellas también la *obra de arte*, son actos de comunicación, que no existen en la cabeza de alguien, sino que están ahí afuera para ser interpretadas. En la misma línea de pensamiento que Geertz, García Amilburu afirma lo siguiente:

Estos sistemas de símbolos -creados por el hombre, compartidos, convencionales, y aprendidos- suministran a los seres humanos un marco significativo dentro del cual pueden orientarse en sus relaciones recíprocas, en su relación con el mundo que los rodea, y en su relación consigo mismos. (García Amilburu, 1998, p. 2).

Si vinculamos los conceptos de cultura y obra de arte, y ambos dentro de un sistema de signos, podemos afirmar que la producción artística de cualquier pueblo, y entre ellos los originarios del mundo, como lo es el pueblo mapuche, es posible consignar el arte como una manifestación cultural trascendental, pues los objetos artísticos producidos en una cultura determinada proyectan representaciones mentales del mundo en esa cultura y colectivamente concebida por sus individuos.

4. Arte y/o artesanía

Desde una mirada colonizadora, el arte de los pueblos originarios siempre se ha relacionado con manifestaciones artísticas que se concentran en productos como la textilería, la cerámica, cestería y orfebrería, entre otros. Se confunde aquí los conceptos de arte y artesanía. Es por ello por lo que en esta investigación clarificaremos lo que entendemos por ambos términos.

Empezaremos con lo expuesto por Grisales (2015). Él pone en evidencia la tradicional forma de entender la artesanía como una producción sin mucha trascendencia en oposición al arte. Al respecto, el autor propone una nueva mirada de la artesanía como aquella creación vinculada con el mito y la cultura de un pueblo. En gran medida, la artesanía está vinculada estrechamente con la vida cotidiana, que en sí misma tiene valor. En palabras del mismo autor:

Lo que afirmo es que el fondo de ese menosprecio por la artesanía es la manera como en general, en la cultura occidental, se ha menospreciado también la vida cotidiana. Todo esto a su vez estaría conectado con la manera como en Occidente se ha idealizado el afuera y se ha visto con cierta indiferencia el adentro: el arte es asociado a lo trascendente, a lo espiritual, a la idea, al afuera de la caverna; la artesanía en cambio es asociada con lo intrascendente, con lo mundano, con lo meramente sensible (y placentero), con el interior de la caverna. (Grisales, 2015, p. 248).

Siguiendo la línea de razonamiento de este autor, en esta investigación entenderemos el término artesanía como una actividad creadora de productos específicos que cumplen una función utilitaria y de uso cotidiano, para lo cual se requiere una energía física y mental del autor que deviene en un producto vinculado al quehacer humano, condicionada por el medio geográfico, histórico y sociocultural de un pueblo. De esta forma, eliminamos la carga semántica negativa del concepto de artesanía y lo vinculamos con la cosmovisión de un pueblo y su cultura, que trasciende lo meramente local y costumbrista. A lo anterior, podemos agregar que para el artesano el elemento utilitario funciona como un soporte que a la vez “carga simbólicamente” la obra y que luego la proyecta al exterior, ofreciendo al espectador su particular visión de mundo. Por ejemplo, en el ámbito de la alfarería, los cántaros diaguitas y en la platería y textiles en los artesanos mapuche. (Alvarado,2002).

En cuanto al concepto de arte, es necesario recurrir a lo fundamentado por Clifford Geertz y Walter Benjamín. Como hemos revisado en el punto anterior, Geertz entiende la cultura como un entretejido de símbolos, estructuras de significación socialmente establecidas, por lo tanto, toda producción creada por la cultura puede ser considerada como arte. De esta forma, Walter

Benjamín, afirma que el arte no puede cumplir la misión de mostrar los más elevados intereses del espíritu en esta época de la reproductibilidad técnica. Dicho esto, la obra de arte cumple nuevas funciones, proponiendo entre ellas una función social de esta, definiendo la obra de arte como un objeto diseñado y creado bajo los conceptos propios de la cultura. Huesca (2003) desarrolla con mayor holgura sobre el pensamiento de Walter Benjamín, enfatizando la nueva visión de entender el arte, muy diferente a la propuesta tradicional de arte hegeliana. Este último, lo concibe como un producto de la conciencia humana en búsqueda de sí misma. “Se trata de una visión sobre el arte y la estética que lo estudia, esencialmente teórica y contemplativa.” (Huesca, 2003, p. 90).

Radetich (2012) examina dos aspectos del trabajo filosófico Walter Benjamin. Especial atención tendremos a uno de ellos: el problema de la técnica y de las condiciones de producción del arte. Benjamin hace la distinción entre *valor de culto* y *valor de exhibición*.

El primero de ellos es definido a partir del término *aura*:

Término que intenta evocar el momento de la contemplación, en el rito, de la imagen, por ejemplo, de un dios, en donde la contemplación del objeto no puede procurar nunca un acercamiento, sino que provee, por el contrario, la sensación de imposibilidad radical de ese acercamiento, la certeza de una lejanía, de una “inacercabilidad” lo propia del objeto sagrado. (Radetich, 2012, p. 18).

En cuanto al *valor de exhibición*, este término se relaciona con el capitalismo, puesto que la obra de arte tiene un gozo más abierto, más profano. No solo una élite tiene acceso a disfrutarla, sino que todos están invitados al placer y la experiencia estética. Este aspecto pone de relieve la importancia política que un artefacto puede tener. Es decir, la obra artística genera la posibilidad de emancipación social.

Por último, destacable en Walter Benjamin son sus observaciones sobre el dadaísmo. El pensador resalta en este movimiento la capacidad de “suscitar la irritación pública”, ya que va en contra de la tradición hegemónica y permite impactar al espectador con una propuesta rupturista para que el público pueda cuestionar la vida cotidiana. (Radetich, p. 23).

Este último aspecto es fundamental al momento de analizar la obra de Sebastián Calfuqueo. El artista mapuche hace una apuesta que involucra precisamente producir un quiebre del curso habitual de las cosas, como por ejemplo la obra *Alka domo*. La performance rompe con un día cotidiano en el Parque Araucano, el Cerro Santa Lucía, el Matadero Franklin y el Mall Las Condes. Con la puesta en escena de un Caupolicán vestido con zapatos de taco alto, el

artista logra convertir su obra en un proyectil, que impacta en el espectador suscitando con ello la emergencia de un cuestionamiento de su propia vida.

5. Arte como documento y memoria

Si partimos de la base de que todo documento tiene como propósito acreditar un hecho o acontecimiento del pasado, y que este puede ser registrado para la posteridad en papel u otro tipo de soporte, también es posible afirmar que el arte como medio de comunicación puede cumplir este rol documental. Es decir, el arte se convierte en documento valioso que nos permite recordar o percibir una realidad interna o externa, individual o colectiva por medio de creaciones artísticas que dan cuenta de las representaciones del mundo a través de escritos, sonidos, imágenes, objetos y figuras, entre otros recursos.

En el plano de los pueblos originarios, la obra artística es un documento histórico que ilustra recuerdos y experiencias de un pueblo y su cultura, dotándolo del valor innegable de mantener en la memoria aquello que de otra forma se extinguiría. De esta forma, el artista se compromete con su pueblo e historia, y muchas veces su tarea es resignificar los símbolos ancestrales, redefiniéndolos con el propósito de evidenciar la problemática que vive la comunidad originaria tanto en lo político como en lo social. Como lo afirma Rapimán en la entrevista del 2015, el sujeto y el artista se transforman en el *chamán* de su cultura.

Desde un punto de vista fisiológico, la memoria es la capacidad que todos los seres humanos tenemos de procesar, almacenar y recuperar experiencias, situaciones, palabras, imágenes en un momento determinado y por un tiempo acotado. Extrapolando esta función, diremos que a través de la obra artística es posible en primer lugar recuperar narrativas olvidadas, que se desarrollan según un continuum que va desde lo más tradicional hasta lo más vanguardista. En este último caso, la obra utiliza nuevos recursos y lenguajes artísticos que exponen el dolor y la fractura entre una cultura originaria y la cultura hegemónica occidental (Jelin, 2001). Asimismo, es posible procesar estas ideas, imágenes, acontecimientos, sentimientos a través del lenguaje artístico de una manera colectiva, pues la memoria forma parte de un colectivo comunitario que explica muchas veces la forma de los ritos y celebraciones públicas. Aquí se fusionan la memoria colectiva con la identidad; aquellos rasgos que compartimos y que generan un espíritu de permanencia en un grupo determinado.

Hay un plano en que la relación entre memoria e identidad es casi banal, y sin embargo importante como punto de partida para la reflexión: el núcleo de cualquier

identidad individual o grupal está ligado a un sentido de permanencia (de ser uno mismo, de mismidad) a lo largo del tiempo y del espacio. Poder recordar y rememorar algo del propio pasado es lo que sostiene la identidad. (Jelin, 200, p. 7).

En palabras de Jelin: “Las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente.” (Jelin, p. 3).

Si relacionamos el arte con la historiografía, la obra artística también funciona como documento histórico que registra o narra acontecimientos del pasado, teniendo en cuenta parámetros como la cronología, las relaciones causa-efecto, los diferentes protagonistas, el contexto, etc. Asimismo, la creación artística da cuenta de las formas de vida y de pensar de un determinado grupo humano en una época específica. Este registro permite la interpretación por grupos posteriores, que complementan la información emanada de las fuentes tradicionales de investigación. Sin embargo, el escollo está en la capacidad de ser analizada en toda su dimensión recurriendo a metodologías pertinentes y propias que den cuenta de la significación de los símbolos utilizados en el lenguaje no verbal, pues su naturaleza es la de ser ambiguas y polisémicas (Burke, 2004).

Sebastián Calfuqueo también recurre al uso de la comunicación visual en sus diferentes manifestaciones como documento histórico, que registra un acontecimiento que se desarrolla dentro de un espacio y un tiempo específico e irrepetible. En el caso de la fotografía, Calfuqueo la convierte en un excelente recurso artístico para el trabajo documental y la creación de memoria.

A continuación, haremos un breve repaso sobre la fotografía y la pintura como documentos que se convirtieron en la imagen estereotipada del mapuche vista por occidente.

5.1. La fotografía como documento y registro etnográfico

Con el propósito de revisar la forma en que en Chile se ha visualizado al mapuche visto por el otro, revisaremos trabajos fotográficos que corresponden a extranjeros ajenos al país invitados por el gobierno de turno. Hay que destacar que Calfuqueo también recurre a la fotografía, y es la forma de difusión general de su trabajo artístico a través de los medios.

La fotografía ha evolucionado desde su invención a finales del siglo XIX. Ha transitado desde los daguerrotipos al papel fotográfico y posteriormente al negativo. Con la aparición de cámaras fotográficas de fácil uso al ser portátiles, los fotógrafos pueden retratar la realidad

en diversos contextos que la convierte en un instrumento que registra con facilidad diferentes temáticas sociales.

Este tipo de fotografía nos permite captar imágenes de individuos inmersos en su cultura, su contexto cotidiano, su entorno social y geográfico al que pertenecen, y como son influenciados en la convivencia y relación con dicho medio. Por esta razón la antropología y fotografía en la mayoría de los casos se complementan, siendo la fotografía una herramienta de trabajo más ágil y rápida de registro. Mientras la antropología estudia al ser humano en toda su dimensionalidad, la fotografía participa en este trabajo al registrar las imágenes para transformarse en documentos de estudios y archivos de análisis posterior. Por lo tanto, las imágenes fotográficas desde la visión antropológica ofrecen un vasto campo semántico de conocimiento más profundo de nuestras culturas y en la visualización del otro. (Brisset, 1999).

Este género de comunicación visual, utilizado como documento histórico, registra un acontecimiento que se desarrolla dentro de un espacio y un tiempo específico e irrepetible, lo que permite que la fotografía se convierta en una excelente herramienta para el trabajo documental y la creación de memoria. Si el antropólogo decide apoyarse en este recurso necesita desarrollar y dominar las capacidades y destrezas técnicas del manejo de la cámara y los aspectos compositivos de una fotografía. Entre ellos, el encuadre, ángulos de visión, centro de interés, luminosidad, entre otros. Por lo tanto, la etnofotografía es una disciplina que se propone definir, precisar y aplicar las reglas más rigurosas al uso de la fotografía en las ciencias humanas. (Garrigues, 2009) En este sentido, la etnofotografía se convierte en una herramienta de comprensión de diferentes grupos humanos y culturas antiguas como actuales al aprehender el significado cultural que tienen los sujetos y objetos fotografiados. Ya en el siglo XVIII existe interés de antropólogos y naturalistas en estudiar las culturas indígenas de América. Se interesan en el estudio de la supervivencia de los diferentes pueblos originarios, su adaptación y convivencia con el entorno y medio geográfico. De esta forma y por este medio es posible captar el contexto global del paisaje y sus habitantes.

5.1.1. Registro etnofotográfico en Chile

En este apartado se destaca brevemente la obra precursora de los naturalistas europeos Mauricio Rugendas y Claudio Gay como exponentes importantes de la cultura y costumbres de nuestro país. El trabajo de ambos especialistas ha sido utilizado como antecedente

etnográfico desde principios del siglo XIX. Mauricio Rugendas, pintor bávaro, exponente del romanticismo europeo, quien a través de su trabajo pictográfico representa el paisaje, los personajes populares de la época, y en especial el mundo indígena de la región de la Araucanía. Esto lo convierte a él y a su obra en un colaborador “en la construcción de una imagen de carácter paradigmático que fue útil para representar al indígena de las primeras décadas del siglo XIX.” (Gallardo, 2012). A modo de ejemplo, el carácter etnográfico de este pintor se observa en las figuras frontales que lucen sus atuendos y accesorios decorativos mapuches en las figuras 2 y 3.



Figura 2. Mujer araucana



Figura 3. Cacique pehuenche

(Fuente: Archivo Fotográfico y Digital. Biblioteca Nacional de Chile.)

En cuanto a Claudio Gay, científico, historiador y dibujante autodidacta francés, es contratado por el gobierno chileno para estudiar la flora y fauna y geografía del Chile de antaño. A pesar de que su trabajo en nuestro país tiene un propósito científico, a través de sus grabados, capta imágenes de indígenas y personajes populares hasta ese entonces desconocidas. Entre su prolifera obra, destacamos el manuscrito Usos y Costumbre de los Araucanos en el que registra etnográficamente las costumbres típicas de este pueblo. Asimismo, es posible vislumbrar en esta obra de manera marginal, pero evidente, los hechos

que marcarían el futuro del pueblo mapuche con alto nivel de precisión, ya que se percata muy bien de que el corazón de los conflictos de la última década se encuentran en la adquisición informal, confusa y fraudulenta de tierras que eran de propiedad mapuche.

5.1.2. Registro fotográfico de los Capuchinos en La Araucanía

En el año 1895 misionan en la Araucanía la Orden de los Capuchinos bávaros. Estos sacerdotes traen consigo la cámara fotográfica que les permite graficar sus actividades misioneras y evangelizadoras con este instrumento. Este registro visual se convierte en un medio para publicitar su obra religiosa y así conseguir los fondos económicos necesarios para continuar con su labor en el territorio araucano. Asimismo, esta intervención capuchina influye con fuerza en la construcción de la imagen del mapuche en una época determinada de la historia.

Este recurso tecnológico explicita la disyuntiva entre la modernidad y la realidad “prehistórica” de los pueblos originarios. A través de la fotografía, los frailes visualizan al indígena salvaje como un ser necesario de civilizar. De esta forma, a través del lenguaje no verbal, se construye la identidad del habitante de la Araucanía vista desde un prisma cultural hegemónico de occidente. Con los recursos y avances científicos en contraste con la barbarie, es posible observar en las fotografías al religioso misionero, representante del hombre moderno en contraste con el indígena bárbaro, salvaje y pagano. Al civilizador y educador con el poder de transformar al mapuche, civilizarlo y evangelizarlo despojándolo de sus prácticas sociales, paganas y culturales.

Este tipo de fotografía elaborada por los Capuchinos y otras similares hechas por fotógrafos independientes comenzaron a circular por Chile y Europa. En periódicos, libros y diseño de postales se muestra un discurso socio-semántico de la realidad de la Araucanía, manipulando los elementos presentes en las fotografías. El mensaje predominante de estos elementos gráficos distorsiona la realidad existente del pueblo de la Araucanía con el propósito de “Evangelizar, civilizar y chilenizar a los mapuche”, como lleva por título el artículo de Flores y Azócar de 2015.

5.2. La imagen del mapuche en la pintura

La pintura también tuvo un impacto en la sociedad chilena, pues a través de sus creaciones se fue consolidando la imagen tradicional del mapuche. Esta expresión artística, junto con la

fotografía, han sido una de las más recurrentes en la creación del imaginario mapuche visto por artistas europeos. Tenemos el caso de la pintura de los artistas llegados a Chile en el siglo XIX, siendo los más destacables Claudio Gay y Mauricio Rugendas, entre otros. Asimismo, está el caso de la fotografía de los Padres Capuchinos y Franciscanos, quienes se asentaron en el sur de Chile. La imagen del mapuche representada en este tipo de obras hechas por europeos se fundamenta en criterios estéticos hegemónicos occidentales, muy ajenos a lo concebido por la cultura mapuche, dando como resultado una figura distorsionada y dislocada del indígena, que puede ser resumida en una frase: “lo otro visto por otros”, que en mapudungun significa *kangechi*, título de la tesis de Magister en Artes Visuales de Sebastián Calfuqueo.

De acuerdo con lo anterior, los artistas mapuche- mapurbes- recurren a estas nuevas técnicas artísticas occidentales para resignificar símbolos ancestrales; sin embargo, siempre se manifiesta en la obra de ellos una tensión constante entre la cultura tradicional mapuche y la cultura occidental. Esto no es consensuado por todos los artistas, como lo reflejan las palabras de Pedro Cayuqueo:

Los mapuches quedamos estancados en el tiempo en lo cultural y hoy se está viviendo un renacimiento fascinante, que tiene que ser mostrado [...] estamos hablando de una vanguardia, de una elite cultural, que está tratando de hacer un aporte, y es una lucha que también tienen los sectores más duros mapuche: ellos hablan de una lucha de descolonización; y nosotros decimos que la descolonización opera en muchos ámbitos, en el arte, en la ciencia, en la educación. (Marimán, 2015, p. 42).

Tampoco Ancan declara el conflicto real que existe en un artista mapuche que se debate entre la cultura originaria y la occidental en la que se ha formado. El autor sí reconoce que no existe un movimiento que aglutine a todas las experiencias de estos artistas mapuches para conformar finalmente un movimiento; sino más bien son la “suma de experiencias individuales” que no propenden a lo que llamaríamos un movimiento artístico como tal.

Pese a que, en los últimos años, se han visto una serie de iniciativas de promoción más o menos aisladas, de personas e instituciones públicas y privadas, como las “Bienales” o “muestras de arte indígena”, los actuales creadores-mapuche en lo puntual- no han contado hasta el momento con un hilo conductor que permitiese hablar en propiedad de un “movimiento” artístico contemporáneo, reconocible en estilos, intenciones o maneras de encarar el proceso creativo. Lo que tenemos en cambio, hasta el momento, es más bien a un conjunto de individualidades creadoras, que, desde la diversidad de sus orígenes,

formaciones y soportes, están produciendo y haciendo transitar sus trabajos hacia públicos también diversos. (Marimán, p. 43).

6. Artículos sobre la identidad género, sexualidad y poder

También se hace necesario revisar en este capítulo uno de los temas recurrentes en la obra de Sebastián Calfuqueo, como es la identidad género. En la creación del artista se manifiesta la constante dialéctica entre lo femenino y lo masculino en el marco de dos culturas en constante tensión. Este tema ha sido desarrollado en los trabajos de Bacigalupo. A continuación, revisaremos las principales conclusiones a las que llega esta autora.

El 2002 Bacigalupo describe el caso de las machi weye que gozaban de gran prestigio en la comunidad mapuche antes de la llegada de los españoles al territorio. Estas autoridades ancestrales eran hombres que por medio de un sueño (pewma) se convertían en chamanes en su pueblo, diagnosticando enfermedades, mejorándolas e invocando a los espíritus. Solo que la particularidad del machi weye era el de ser un hombre que recibía el espíritu de una mujer para ejercer su oficio espiritual, y este se vestía con ropas femeninas. Con la llegada del conquistador a la Araucanía, los machi weye fueron considerados sodomitas y degenerados, según los relatos coloniales de la época, y exterminados por considerarlos peligrosos para una sociedad que se convertía en mestiza. Por lo tanto, la colonización española extermina a este personaje por considerarlo maligno para la religión católica.

Bacigalupo 2012 describe la relación de la lucha de la masculinidad de la machi en un caso periodístico sobre las experiencias vitales de Marta, un chamán mapuche transexual masculino de Chile. Marta ejerce como machi vestida de mujer y con actuaciones de acuerdo con este género. Sobre Marta, Bacigalupo afirma “Desafía las nociones convencionales de travestismo, transexualidad y homosexualidad vinculadas a los cuerpos sexuados”. Sin embargo, en Marta se observa el conflicto de una cultura judeocristiana y la cultura mapuche en una constante tensión, sufriendo las normas homofóbicas de la sociedad chilena dominante.

La autora concluye:

Analizo hasta qué punto la incorporación de las normas homofóbicas de género y sexuales de la sociedad chilena dominante dentro de las comunidades mapuches ha transformado y socavado la dualidad de género de la práctica machi. Este artículo aboga por la aceptación de todos los roles de género y sexualmente variados, en particular los de la machi. Demuestro que es precisamente la dualidad de género de

las machi lo que les permite actuar como mediadoras entre el mundo humano y el espiritual. (Bacigalupo, 2012, p. 9).

Sebastián Calfuqueo reivindica a este machi sexualmente variado en su obra *Never be a weye*. A través de este personaje, el artista mapuche manifiesta el deseo de haber sido uno, pues el machi weye es reconocido y respetado dentro de su comunidad. Sin embargo, ellos están extintos, fueron exterminados por la cultura occidental dominante, al menos en los ambientes formales. Además, Calfuqueo reconoce que solo a través de un *pewma* es posible convertirse en un machi; y él no ha experimentado tal evento místico. Este es un claro ejemplo de cómo el artista da cuenta de la marginalidad que sufre en carne propia, dotándolo a él y a todos aquellos grupos que conviven en la periferia de la sociedad colonizadora actual de una nueva narrativa que los reivindica.

7. Antecedentes sobre Arte Mapuche

7.1. Arte visual mapuche contemporáneo: dos hitos claves

A través de elementos concretos como el color, la forma, la imagen, los artistas mapuche han dado origen a diversos lenguajes plásticos que se manifiestan en la pintura, el dibujo, la fotografía, etc. Asimismo, las acciones artísticas, entre ellas, la performance, las instalaciones, y en general medios audiovisuales, estos artistas han generado un discurso que se orienta a exponer una cosmovisión particular y propia de este pueblo. A este discurso artístico original podríamos llamarlo lenguaje estético cultural mapuche.

Solo desde una perspectiva iconográfica, el arte visual mapuche contemporáneo ha resultado ser un medio muy particular de comunicación. A través de las últimas décadas ha desarrollado una forma de lenguaje no verbal bien estructurado que representa la cosmovisión del ser humano, su relación con el universo, su espiritualidad y los esfuerzos por interpretar sus orígenes. El mapuche posee una forma muy particular de observar el mundo y la manera de cómo este se relaciona con su entorno. El habitante de esta etnia puede comprender en esencia la energía del universo y su relación estrecha con la tierra. Sin embargo, debido a lo complejo del proceso histórico, social y político de este pueblo, no es posible circunscribir el arte mapuche a los relatos que pueden llegar a ser simples descripciones estereotipadas de su arte.

En relación con el arte mapuche contemporáneo, es importante exponer aquí las opiniones de algunos autores mapuche. Marimán (2015) describe el arte mapuche desde un punto de vista histórico, situando el arte desde el año 1884 hasta el presente. En cambio, para José Ancan 2012, el arte contemporáneo solo aparece en estos últimos años, marcado por el surgimiento de un grupo de artistas plásticos que desde el ámbito de diferentes soportes de expresión artística (plástica, poesía, teatro, audiovisual, entre otras), se observa “la complejidad de los procesos de resignificación de las identidades étnicas.” El mismo Ancan expone un problema, ya descrito por García 2009, referido a lo siguiente: “los actuales creadores –mapuche en lo puntual- no han contado hasta el momento con un hilo conductor que permitiese hablar en propiedad de un “movimiento” artístico contemporáneo, reconocible en estilos, intenciones o maneras de encarar el proceso creativo.”

Al tomar como base lo expuesto por Ancan, el presente estudio situará para esta investigación al arte contemporáneo en años más recientes, marcado por dos hitos culturales importantes. El primero de ellos, la obra de Oyarzún en la Bienal de Venecia el 2017 y, en segundo lugar, la ley 21.045 que promulga la creación del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, que redundará en la apertura de nuevos espacios para la exhibición de trabajos plásticos diversos artistas mapuche actuales.

A) Primer hito: Bienal de Venecia

En el año 2017, el arte mapuche se convierte en portada mundial, gracias a un artista de este pueblo originario, Bernardo Oyarzún, seleccionado con su obra “Werken” en la bienal de Venecia. Este evento cultural es uno de los escenarios artístico más importantes del mundo. El trabajo de Oyarzún comprende la muestra de 1.300 *kollones* tallados por artesanos mapuche apoyado por 6.907 apellidos originarios, proyectados sobre una gran pantalla led.

Oyarzún realiza una dura crítica al devenir del pueblo mapuche y de la forma en que han sido despojados de su tierra, su lengua y su cultura. En el discurso curatorial de Ticio Escobar, la obra *Werken*:

“abre una escena paralela para acoger los cuerpos y los nombres del pueblo mapuche, excluido éste de una participación efectiva en la escena pública; lo hace radicalizando la tensión entre, por un lado, los complejos contenidos relativos a la problemática del pueblo mapuche y, por otro, el talante crítico, poético y estético del arte contemporáneo”. (Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos, 2019).

Este acontecimiento artístico moviliza a una gran cantidad de creadores de origen mapuche que han ido ganando terreno con propuestas que muestran a una comunidad donde las reivindicaciones históricas se mezclan con la ineludible realidad del momento.

B) Segundo hito: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Un hecho primordial en el mandato de la presidenta Bachelet, junto con el ministro de Cultura Ernesto Ottone es promulgar la ley 21.045 que crea el Ministerio de las culturas, Las Artes y el Patrimonio. El 03 de noviembre de 2017 fue publicado en el Diario Oficial el Decreto con Fuerza de Ley que permite la implementación de este Ministerio. El primer principio de esta ley es:

Reconocer y promover el respeto a la diversidad cultural, la interculturalidad, la dignidad y el respeto mutuo entre las diversas identidades que cohabitan en el territorio nacional como valores culturales fundamentales.

El principio siete hace referencia al respeto sobre el trabajo de los artistas en general:

De respeto a los derechos de los creadores y cultores. Promover el respeto de los derechos de los creadores, en materia de propiedad intelectual, así como también los derechos laborales consagrados en el ordenamiento jurídico chileno, de quienes trabajan en los ámbitos de las artes, las culturas y el patrimonio.

Anterior a este acontecimiento, el 2006 se realiza la Primera Bienal de las Arte y Cultura Indígenas en el Centro Cultural de la Estación Mapocho, que congrega a un gran número de artistas de diversas áreas del arte. En general, esta Bienal tuvo buena acogida por los artistas provenientes de las etnias Aimara, Likan Antai, Kolla, Rapa Nui, y Mapuche. Sin embargo, también hubo detractores a esta iniciativa por parte de algunos artistas mapuche.

Ambos hitos permiten que el arte mapuche contemporáneo provoque en algunos participantes el incentivo necesario para ganar terreno con propuestas que muestran a una comunidad de artistas interesados en sus reivindicaciones. Asimismo, que se manifiesten en congruencia con su problemática política, social y cultural actual. Gracias al aporte de Oyarzún, se reúnen nuevos actores en exhibiciones colectivas realizadas en espacios tan importantes como el Museo de la Memoria y el Museo de Bellas Artes, entre otros. A partir de estos hitos, es posible afirmar que actualmente existe un grupo de artistas mapuches contemporáneos con una persistente defensa de sus orígenes utilizando las diversas formas del arte.

7.2. Antecedentes sobre artículos y trabajos sobre arte mapuche contemporáneo

7.2.1. Artículos sobre arte mapuche

En relación con los artículos sobre arte mapuche, la mayoría de ellos describen con mayor profundidad la poética mapuche en desmedro de un análisis de las construcciones plásticas mapuche. En el trabajo de 2005 de Carrasco y García, se refieren al artista plástico Silva Painequeo asumiendo prácticas tradicionales utilizando técnicas occidentales en pintura y óleo; sin embargo, se extraña un análisis más completo sobre la producción de este artista; más bien, se enumeran elementos de la cultura mapuche en las obras plásticas, como el *Trentren y Kkaikai, el rewe y el kultrun*, careciendo de un análisis estético-semiótico que ubiquen a este artista como un artista visual plástico.

En el 2008, Betancour estudia la dialéctica entre mismidad y otredad del sujeto en el arte poético de Leonel Lienlaf y el arte visual de Juan Silva Painequeo. Al respecto de este último, la autora afirma:

La expresión del yo es la expresión de la subjetividad, lo que, en definitiva, responde a la expresión de un sujeto o voz colectiva como en el discurso visual de Silva Painequeo, donde la identificación del yo con el colectivo cultural se expresa significativamente en la expresión de elementos identitarios como el sistema creencial, el sistema administrativo y también en la expresión de las relaciones tensionadas con la otra cultura, (Betancour, 2008, p. 11).

Lo que se destaca del autor en este artículo es el uso de un formato diferente – pinturas en cuero- y la exposición de temas alusivos a la narrativa mapuche, utilizando objetos estéticos propios de la cultura. Sin embargo, no se describe lo que puede ser una pintura mapuche del punto de vista semiótico. Podemos afirmar que en Silva Painequeo el soporte es fundamental: las pinturas en la superficie del cuero requieren una técnica distinta a la occidental. El uso de colores es diferente, ya que la tinta en cuero es absorbida de manera distinta, lo que cambia la sensibilidad de los tonos, similar a lo ocurrido en las pinturas Rembrandt en la obra *La Ronda Nocturna*, donde el humo de las velas impregnó la tela dándole el sentido de oscuridad, resignificando la obra misma. Otro elemento muy importante en la obra de Silva Painequeo es el uso de la pictografía geometrizable, que se observa en los cántaros prehispánicos de la cultura diaguita. Asimismo, tiene un gran talento para la simplificación de las formas que utiliza en sus obras, dándole una lectura más mítica, espiritual, como lo visto en obras de Picasso, por ejemplo, en la obra *La simplificación de un toro* del año 1935.

Además, en Silva Painequeo, se vislumbra una tendencia a lo simétrico, lo que refleja equilibrio y estabilidad en su obra, principio destacado en la cultura mapuche.

Los trabajos de García, en cambio, se exponen rasgos del arte mapuche con una posición más crítica desde el punto de vista estético-semiótico. A pesar de que no trata directamente del arte visual mapuche, García 2005 propone tres etapas del actual discurso poético que pueden ser aplicados, en alguna medida, al arte visual mapuche actual. Estas son:

- (1) Textos poéticos iniciales esporádicos, de apego a la Mapu Ñuke
- (2) Etapa más compleja que aborda variados temas y que reflejan problemáticas de identidad étnico-cultural y
- (3) Un proyecto más intelectual consciente de recursos políticos y publicitarios de la expresión artística en tanto discurso público.

En esta misma línea, García 2009 propone evaluar cómo los proyectos artísticos implementan mecanismos discursivos y comunicativos de acuerdo con una función de retradicionalización y visibilización cultural. La autora parte de la base de la “existencia de elementos transversales entre las diferentes producciones artísticas que realiza actualmente el pueblo mapuche, de donde se sugiere que estos discursos artísticos se orientan a la formación de un sistema estético-cultural propio y diferenciado”. (García, 2009, p. 30).

En el constante conflicto entre una cultura y otra, García describe tres problemas asociados a la estética que reflejan la disyuntiva del proceso artístico-cultural complejo que vive el arte mapuche: a) Poco conocimiento de las características constitutivas y los principios básicos del canon estético de la cultura tradicional mapuche. b) Las producciones artísticas mapuche no manifiestan un canon estético propio. c) Falta identificar qué elementos y/o procesos colaboran en la constitución de lo intracultural y la resistencia y reivindicación cultural en relación con la cultura hegemónica.

En búsqueda de un canon estético mapuche propio (concepto de lo bello), es posible indicar inicialmente que una de las características del arte mapuche está la impronta intercultural, que se manifiesta con mayor fuerza a fines del siglo XX. Asimismo, las creaciones artísticas mapuche son el espacio en que se manifiestan las problemáticas culturales y/o interculturales donde queda manifiesto el dialogo constante entre lo que es propio de la cultura y los recursos del discurso artístico y de la comunicación arte y artesanía occidental.

“Para los creadores mapuches, ubicar estratégicamente el actual espacio de contacto cultural como el lugar de la enunciación, ha sido un proceso de aprendizaje y de adecuación constante donde se lucha por establecer criterios estéticos propios y, con ello, visibilizar la diferencia cultural.” (García, 2009, p. 32).

Por último, el uso particular de lo matérico en trabajos en madera, cuero, platería y pintura es una característica importante en el arte visual mapuche.

7.2.2. Trabajos sobre textilería mapuche

En el arte de la textilería mapuche, se destaca el trabajo de Margarita Alvarado. Un gran aporte ha sido el trabajo realizado por esta etnoesteta en el campo de la cultura material y de las visualidades, imaginarios e identidades étnicas americanas. En la investigación del 2000, la autora reflexiona sobre la indumentaria de algunos sujetos fotografiados en el siglo XIX y XX (Ver Figura 4). Para una mirada descuidada, todos los individuos que allí aparecen fotografiados pueden reconocerse como integrantes de alguna cultura o etnia particular. Sin embargo, para quien observa con detención, la imagen se encuentra trastocada al manipular con sumo cuidado la indumentaria, lo que es aceptado por la sociedad occidental. A este fenómeno la autora lo denomina *Indian Fashion* (ver figura 4).

Esta indian fashion, o lo que podríamos también llamar “moda étnica”, se manifiesta de las más variadas maneras y formas, pero siempre a través de dos aspectos fundamentales como son el traje y la indumentaria, constituyéndose así en la expresión de lo diverso y lo desemejante que nos permite identificar variadas pertenencias sociales y culturales. (Alvarado, 2000, p. 137).



Figura 4. Sin título. Fotografía de Gustavo Milet Ramírez (1860-1917). Archivos (Museo Histórico Nacional, Santiago.)

El 2002, Alvarado describe con detalle el poncho y el *chañüntuku*, considerando ambas prendas estéticamente espléndidas y cargadas de significado en cuanto al estatus y riqueza de quien la vestía. Es importante destacar el poncho como la prenda masculina por excelencia. El *makuvi* en mapudungun, recibe una especial atención de la tejedora, quien debe realizar un diseño creativo y único, que aglutine tanto la funcionalidad de la pieza como la belleza estética de la misma. En palabras de la autora: “Todo artefacto realizado por una especialista tejedora pasa a formar parte de una poderosa red de relaciones sociales y simbólicas que hacen posible la vigencia de una cultura.” (Alvarado, p.50).

7.2.3. Trabajos audiovisuales sobre arte mapuche

En relación con las creaciones audiovisuales que tratan el tema mapuche destacamos al Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Esta institución ofrece una página en que describe la representación mapuche en el audiovisual chileno. Al respecto, Bajas y Maturana describen el arte audiovisual, ya en los años 30 del siglo pasado. Gracias a la industrialización que lleva a los grupos humanos asentados en el campo a buscar oportunidades en las ciudades, sumado al desarrollo de los medios de comunicación de

masas, el cine se convierte en un recurso visual como signo de modernidad para los países de América Latina. Bajo esta premisa, el mundo indígena comenzará a ser visualizado en función de un relato colonialista y exotizante. Hegemonía representacional que será problematizada a partir del video indígena desarrollado a comienzos de los años '90.

En Chile, las realizaciones incluyen principalmente representaciones de la problemática mapuche, dejando relativamente postergados a los grupos étnicos reconocidos actualmente; entre ellos, aimaras, quechuas, rapanuis, entre otros.

A partir de los años '90 del siglo XX el video fue apropiado por las comunidades, colectivos e individuos de los pueblos originarios de Latinoamérica, consolidándose en lo que hoy se denomina Video Indígena. Si bien esta categoría está en constante redefinición, no sólo por sus protagonistas y realizadores, sino que también por quienes teorizan al respecto, se ha caracterizado por ser una herramienta en la lucha de los derechos indígenas, en sus demandas reivindicativas, en sus denuncias y resistencia frente a los actos discriminatorios de ciertos poderes políticos y económicos, y como un medio de comunicación que contrarresta los discursos de los medios masivos, entre otros aspectos. Dichos análisis abordan tanto los niveles de producción, circulación y significación del audiovisual indígena, a través de sus dispositivos y procedimientos visuales, como la dimensión discursiva. Unos interesantes ejemplos de estos estudios son los realizados sobre el cortometraje de la realizadora Maga Meneses el año 1994. (Museo precolombino, 2021).

En esta misma línea, la propuesta de Pereira (2015) quien realiza una panorámica de la producción audiovisual mapuche y su irrupción simbólica en el movimiento social de este pueblo. La producción se ubica en el periodo de la transición posterior a la dictadura en Chile. En estos audiovisuales, la cámara se utiliza como un recurso interactivo, en que los personajes son conscientes de su presencia e interactúan con esta, convirtiendo este relato en un testimonio. De esta forma se valida la visión de sus protagonistas y pone en evidencia el actual conflicto entre un modelo económico extractivista en el Gulumapu (parte del territorio mapuche emplazado en Chile), y la reivindicación socioterritorial indígena en esta zona. Asimismo, a través de este recurso artístico es posible exponer las situaciones conflictivas que viven diferentes naciones y pueblos latinoamericanos.

En palabras del autor:

El fenómeno político-cultural de comunicación audiovisual mapuche que abordo en este trabajo, si bien se inscribe en una problemática geográfica específica es, también, de más amplio alcance: un contexto de emergencia de reivindicaciones etnoculturales y socioterritoriales de pueblos originarios a escala latinoamericana desde fines del siglo XX, como expresión de una renovada lucha histórica contra el colonialismo en el continente y producto de una conflictividad socioambiental gatillada por el despliegue de un modelo económico neoextractivista en múltiples enclaves territoriales en la región. (Pereira, 2015, p. 305).

Otro antecedente que conviene destacar en este ámbito es la tesis doctoral de José Mela Contreras (2017) que refiere a la experiencia de dos grupos de jóvenes adolescentes mapuches de San Bernardo y Santiago de Chile quienes, a través de su participación en el Taller de Fotografía Indígena Azentún, problematizan y reflexionan críticamente sobre su ascendencia indígena en la ciudad. Para ello, los jóvenes adolescentes dialogan y reflexionan acerca de las distintas representaciones visuales del pueblo mapuche desde el siglo XIX. Desde entonces, la imagen del mapuche ha sido motivo de controversia, debido a los estereotipos y estigmas que han pesado sobre ella. A lo anterior, se agrega en la actualidad, la distorsionada imagen del mapuche violento y terrorista, que se contrapone con la escena étnica del Indian Fashion como un pueblo mítico y exótico. Los jóvenes mapuche urbanos que participan en esta investigación performatizan y reelaboran su imagen. De esta forma, por medio de la fotografía en este taller, los participantes, todos ellos jóvenes warriaches o mapurbes pueden resignificar la autoimagen del indígena mapuche urbano. (Mela C.,2017).

Por último, en su tesis profesional, Victoria Maliqueo problematiza los imaginarios sociales sobre la identidad étnica manifestada por las y los artistas mapuche, que desarrollan arte visual mapuche contemporáneo. En 18 entrevistas semiestructuradas, la investigadora pone de manifiesto la disyuntiva identitaria de todos aquellos descendientes de mapuche que se encuentran lejos del territorio de origen, siendo despojados de la lengua, del entorno y costumbres, que repercuten negativamente en la forma de vivir su identidad. “En este contexto, no se puede obviar el hecho que estamos siendo sistemáticamente permeados por la cultura de masas, sin embargo, continúa en cada uno de nosotros y nosotras la necesidad de resignificar nuestra posición, ya sea desde la academia, la política o el mismo arte.” (Maliqueo, 2019).

A modo de corolario, podemos afirmar que la mayoría de las investigaciones aquí refrendadas centran su estudio en la creación poética mapuche en el área de la literatura, más que en el

estudio de producciones hechas en el ámbito de las artes visuales. Sin embargo, este escenario ha ido modificándose y los trabajos audiovisuales de artistas mapuche poco a poco han ido en aumento con el propósito de defender la identidad y cosmovisión de este pueblo originario; sus creadores reconocen que el mayor acceso a las tecnologías y educación tradicional han propiciado producciones audiovisuales que generan contenidos en defensa de la identidad mapuche. (Pérez, 2017).

CAPÍTULO TRES

MARCO METODOLÓGICO

En relación con la metodología, esta investigación es cualitativa, específicamente un estudio exploratorio que nos permite, por un lado, definir algunos conceptos fundamentales para la investigación, y por otro, prioriza los puntos de vista de análisis más personal. Este tipo de investigación nos permite indagar sobre problemas poco estudiados, dar una perspectiva más innovadora, ayudar e identificar conceptos promisorios y preparan el terreno para nuevos estudios de este tipo. (Hernández, 2018).

Al respecto, el mismo autor afirma:

En particular, las investigaciones cualitativas analizan la calidad o cualidad de las relaciones, actividades, situaciones o materiales de una forma holística y generalmente a través de un tratamiento no numérico de los datos. Este acercamiento exige del investigador una preparación exigente y rigurosa, además de una actitud abierta e inductiva. (Hernández, 2018, p. 542).

Al respecto del modelo metodológico, es posible distinguir dos vías principales de análisis: la intuitiva y la reflexiva. La primera de ellas podríamos entenderla como una satisfacción sensorial o perceptiva; este enfoque necesariamente está amarrado a la sensibilidad del espectador, quien establece una vinculación emocional con la obra. En este sentido, se basa plenamente en la interpretación que hace un individuo. En cuanto a la reflexiva, el acercamiento a la obra de arte es racional, evitando en lo posible cualquier inclinación personal y subjetiva. Para este segundo enfoque, se requiere un método adecuado, pues la obra de arte es infinitamente rica en significados que pueden ser abordados desde múltiples puntos de vista, lo que da pie a que el análisis deba ser integrado por la visión de diferentes disciplinas; especialmente, obras complejas como la de Sebastián Calfuqueo, como artista plástico conceptualista.

Asimismo, es posible identificar dos vertientes que se contraponen entre sí como lo es la fijada por Joseph Kosuth, integrante del movimiento conceptual. Este artista realiza una fuerte crítica al formalismo, pues considera que esta aproximación al arte deja de lado un aspecto esencial, que es el concepto que conforma la obra. En este sentido plantea que el formalismo no es más que un análisis de los atributos físicos de las obras y su comparación con el arte previo, por lo que piensa que es insuficiente para tratar otro tipo de manifestaciones artísticas:

Kosuth entiende que la condición artística reside únicamente en la proposición o concepto propuesto por el artista, y que la materialidad sensible de la obra carece por sí misma de valor artístico y sólo sirve como mero testimonio documental del concepto a transmitir. (Liñán Ocaña, J. L., 2009, p. 198).

Sin embargo, Kosuth se va a un extremo en que las cualidades artísticas de la obra ya no son importantes, proponiendo una separación radical entre arte y estética. En oposición está la propuesta de Gadamer, quien propone una noción hermenéutica de la identidad de la obra, que incluya las condiciones sensibles de su manifestación.

Gadamer caracteriza la obra artística a partir de la idea de “declaración” (Aussage), que presenta un claro parentesco con la noción conceptual de “proposición”, por cuanto ambas nociones aluden a un acto que, por un lado, posee significación pragmática completa y autosuficiente, y, por el otro, mantiene vínculos internos con otras manifestaciones contextuales. (Liñán Ocaña, J.L., p. 198).

No obstante, para el análisis de la obra de Calfuqueo es necesario recurrir al modelo de base de Panofsky. A través de los postulados de este autor, vemos que el análisis iconográfico incluye los elementos formales de una composición artística, incluyendo además otros aspectos extra iconográficos que matizan la percepción por parte del intérprete. Tomando en cuenta los elementos básicos de una composición visual, y analizando cada uno de estos elementos, la observación de la obra de arte se vuelve más significativa y la opinión, más informada. Así, las teorías de Gadamer y Panofsky, entre otros estudiosos, constituyen en gran medida la base teórica en la cual se fundamenta el análisis de las obras de Calfuqueo.

En relación con lo anterior, el presente estudio comprende dos fases: la primera de ellas descriptiva y la segunda, analítica. De acuerdo con Martínez (2011) es necesario que en el estudio de las Bellas Artes se apropie de las herramientas que le ofrece la investigación cualitativa para finalmente desarrollar una metodología propia; sin duda el punto de partida será la observación disciplinada y activa del investigador/a en artes.

De la observación antes refrendada, es posible visualizar cada obra de Calfuqueo como un documento de naturaleza comunicativa (ver capítulo 2, punto 5). En este sentido, hablamos de un texto iconográfico, cuyo discurso pueda ser analizado con un valor informativo en una sociedad intercultural, donde las representaciones iconográficas de las imágenes y símbolos de cada propuesta pone de manifiesto las características del o los personajes y el entorno o contexto en el cual son expuestos. Todo esto redundará en cumplir una función informativa y, por cierto, convertirse en sí misma en un documento.

1. Método de construcción de los datos

No es posible llevar a cabo la tarea metodológica, sino a través de un marco interdisciplinario. Para ello Agustín Lacruz (2004) realiza una tesis doctoral en la que describe con claridad los variados tipos de análisis en las artes visuales, cuya articulación metodológica nos permite analizar los símbolos de cada propuesta de Sebastián Calfuqueo que conlleve a la comprensión de los símbolos ancestrales rescatados de la cultura mapuche, y cómo el artista le otorga una resignificación en un contexto histórico vigente, todo esto en búsqueda de su identidad. Asimismo, la misma autora recurre a lo expuesto por Panofsky (1955) para desarrollar su propuesta de análisis.

La siguiente matriz da cuenta de los aspectos que Panofsky considera al momento de realizar el análisis de una obra.

Nombre de la obra:			
Autor:			
Formato, técnica:			
ACTO DE INTERPRETACION	OBJETO DE INTERPRETACION	MATERIALES PARA LA INTERPRETACION	BREVE RESUMEN
Significación primaria o natural.	Desglose denotativo (objetivo) descripción preiconográfica.	Dividida en significación fáctica y significación expresiva. Experiencia práctica, familiaridad con los objetos y acontecimientos.	Estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los objetos y acontecimientos fueron expresados mediante formas.
Significación secundaria o convencional.	Descripción análisis iconográfica (objetivo).	Identificación de las figuras, los temas y los conceptos manifestados en imágenes, historias, tramas narrativas y alegorías.	Para realizarlo, el investigador debe poseer conocimientos sobre las fuentes literarias, mitológicas, religiosas, archivísticas, etc., propias de la tradición cultural en la que la escena sucede y se representa.
	El tema como elemento vertebral. Según los redactores de las categorías para la descripción de obras de arte podemos definir la materia temática a veces referida como su 'contenido', como		

	el significado narrativo, icónico o no objetivo transmitido por una composición figurativa o abstracta. En definitiva, es lo que la obra de arte representa a nivel connotativo y denotativo, el mensaje que el artista intenta transmitir.		
Significación intrínseca o contenido, constituye el universo de los valores simbólicos (“la significación intrínseca o contenido” Panofsky)	Interpretación iconológica	Intuición sintética (de las partes al todo) Analiza la obra en su contexto cultural intentando comprender su significado en el tiempo en que se ejecutó.	Historia de los síntomas culturales. Estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, las tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas mediante temas y conceptos específicos.

Figura 5. Matriz de análisis según Panofsky

Con el propósito de aplicar la metodología de Panofsky, actualizada por Agustín Lacruz (2004), a esta investigación, se describen a continuación los pasos del modelo de análisis según el siguiente esquema.

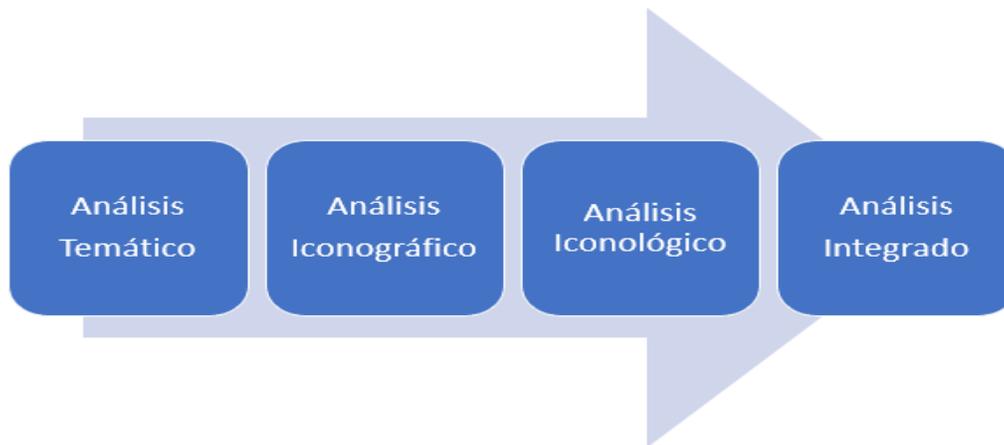


Figura 6. Esquema progresivo de análisis de obras visuales

2. Tipos de análisis

a) Análisis temático

Tema es el contenido transmitido por la imagen. Es aquello que la imagen representa, así como su significado. Es el elemento fundamental para el análisis semántico de las imágenes, pues se convierte en la columna vertebral de la puesta en escena. Corresponde a la etapa de descripción de la obra.

(...) la existencia de un tema o mensaje a comunicar, incluyendo la pura visualidad, es condición imprescindible para la misma existencia de una imagen. (Gómez-Díaz 2010, p. 90).

Según Panofsky, este primer nivel de análisis es el más básico de significación de la obra. Él la llama **significación primaria o natural**, subdividida en significación fáctica y expresiva. En este nivel se identifican formas puras, configuraciones de líneas y color, así como también seres humanos, herramientas, plantas, entre otras. Se observan la relación mutua entre elementos, acontecimientos y ciertas cualidades expresivas. Para comprender dicha etapa solo se requiere la cultura general y la experiencia cotidiana.

b) Análisis iconográfico

Este estrato de significado se logra mediante la identificación de las figuras, los temas y los conceptos manifestados en imágenes, historias, tramas narrativas y alegorías. Para realizarlo, el investigador/a debe poseer conocimientos sobre las fuentes literarias, mitológicas, religiosas, entre otras, propias de la tradición cultural en la que la escena sucede y se

representa. Corresponde a la etapa de identificación. Panofsky la denomina **significación secundaria o convencional**.

c) Análisis iconológico

Aquí residen los principios paradigmáticos que sustentan una nación, época, clase social, creencia religiosa o filosófica representada en una determinada obra artística. En este nivel se interpretan los valores simbólicos de universos culturales determinados. Este proceso de análisis se denomina interpretación iconológica y requiere un conocimiento muy profundo de la historia de la cultura visual y de su contexto social y cultural. Es el grado más elevado del método iconológico y sólo puede alcanzarse a través de una descripción preiconográfica simultánea a un análisis iconográfico. Para Panofsky corresponde a la **significación intrínseca o contenido**.

d) Análisis integrado

Como su nombre lo indica, integra los anteriores análisis que van desde el más simple hasta el más complejo; esto permite un análisis holístico e interdisciplinario de la obra. Este modelo común incorpora la variedad de matices aportados por cada uno de ellos y sus ricas especificidades disciplinares para ofrecer un abanico de aportaciones posibles más extensa. Las interacciones que se establecen entre los enfoques mejoran las perspectivas del análisis de las imágenes y enriquecen los resultados obtenidos. Este estrato es una propuesta de Agustín Lacruz, que integra los enfoques metodológicos previos para el análisis de la imagen visual. (Gómez-Díaz, p. 94).

3. Fuente de datos

Con el propósito de evitar los sesgos en la selección de los datos que formarán el corpus de esta investigación, se recurre a la recolección de las obras artísticas de Sebastián Calfuqueo Aliste en diferentes formatos. Como el expositor se destaca por la versatilidad de sus propuestas, se ha diseñado una tabla que nos ofrece una panorámica muy amplia de la obra de Calfuqueo. Se han obtenidos los datos de diferentes fuentes: páginas web, entrevistas, artículos académicos, fotografías, entre otras exposiciones personales y colectivas. Toda esta información está vaciada en la tabla 1 ordenada según: (a) Ámbito de la obra (tema), (b) Nombre de la obra, (c) Técnica utilizada y (d) Año de producción. Para más información y

detalle, recomendamos revisar el Anexo 1 de este documento, en el cual agregamos fotografías y un breve resumen de cada trabajo realizado por el artista.

Tabla 1.

Ámbito de la obra (tema)	Nombre de la obra	Técnica utilizada	Año
Identidad étnica	Las quilas	Video performático de 2:30 minutos.	2021
	Kangechi	Instalación: resina epóxica, escarcha negra y pelo sintético sobre muro.	2019
	Mürke ko (agüita con harina tostada)	Instalación: resina, pelo sintético y tierra. 5×5 metros.	2016
	Gato por liebre	Instalación: cerámica, yeso piedra, resina poliéster, porcelana y silicona con pigmentos. 170x100x80 cm.	2016
	Asentamiento	Video, 1920×1080, full HD, 12 minutos.	2015

Ámbito de la obra (tema)	Nombre de la obra	Técnica utilizada	Año
Identidad de genero	Ni tan «pride»	Instalación: 18 piezas de cerámica con engobe, 8 metros por 4 metros.	2014
	You will never be a weye	Video performance, 1920×1080, HD, 4:46 minutos.	2015
	Domo	Video, 1920×1080, HD, 18 minutos.	2016
	Millaray Calfuqueo aliste: nombre para un posible nacimiento	Instalación: video performático, 1920x1080x HD, 3 minutos y 4 fotografías.	2017
	Alka domo	Video performance, 1920×1080, full HD, 17 minutos.	2017
	“Kangelu” (del mapudungun traducida como: otro tipo, de otra clase, desde otro)	Instalación, 3 fotografías de alta calidad 120×90 cm cada una y 6 textos, 8×2 metros montaje.	2018
	Costumbres de los araucanos gay.	Instalación: textos intervenidos con pigmento dorado, grabado simil de Claudio Gay en aguafuerte y aguatinta, marcos negro y dorado.	2018

	A imagen y semejanza	Instalación: fotografía 110×65 cm, 2 fotografías de 4×2 cm, repisa y lupa.	2018
	Buscando a marcela Calfuqueo	Video, 1920×1080, HD 10 minutos	2018
	Mirar	instalación fotográfica, 5 fotografías de 100×66,7 cm.	2019
	Cuerpos en resistencia	Actioned in knowledge of wounds, performance space, Nueva York, EEUU.	2020
	Mapu kufüll	Video animación 3d, 4k, 5:33 minutos.	2020

Ambito de la obra (tema)	Nombre de la obra	Técnica utilizada	Año
Medioambiental	Ko ta mapungey ka (agua también es territorio)	Instalación: 20 piezas de cerámicas esmaltadas de azul (3 caladas e intervenidas con texto) 5 lienzos con dibujos y escritos en pigmento azul cobalto, incienso de hierbas (eucalipto y pino) y video performance (15 minutos).	2020
	Kowkülen (ser líquido)	Video, 1920x1080, 3 minutos. video compuesto por una pieza audiovisual y un texto autoral.	2020
	Mapu kufüll	video animación 3d, 4k, 5:33 minutos.	2020
	La funga	Instalación	2021
	Esporas	Fotografías, diversas dimensiones.	2021
	Mercado de aguas	Instalación, 30 cerámicas de 45x30x30 centímetros cada una.	2021
	Palabras a las aguas	Instalación, tela azul (70 metros) 12 cerámicas esmaltadas azules y con textos en esmalte blanco, 3 luces led color azul y 2 canales de audio. la obra se instala desde una poética de pensar las aguas como eje central de la vida. en los dos canales de audio se escuchan poemas referentes a la potencia de fluidez y no binarismo que representan las aguas, como también desde la dimensión histórica de las aguas como un elemento fundamental para la vida.	2021
	Tray tray ko	Video performático, 6 minutos, 4k.	2022

Ambito de la obra (tema)	Nombre de la obra	Técnica utilizada	Año
Social políticas	Espacio ajeno	Instalación: maquetas hechas de tierra, ceniza, cartón y silicona.	2014
	Tantas veces apümngeiñ	Instalación: resina, tierra y video. 500×60 cm.	2016
	Vivienda predeterminada	Instalación: coligues, madera y luz dirigida, 5×3,5 metros.	2016
	Welu kumlipe	Instalación: video performance, 1920×1080, HD, 3 minutos y texto de tierra con resina.	2018
	Taño laku pedro Calfuqueo ka kuku Isolina Huechucura	Instalación: 2 fotografías de 90×60 cm enmarcadas y 2 esculturas hechas en cerámica con lustre de platino de 45 cm aprox.	2018
Temas varios: discriminación, xenofobia invasión y exterminio, machismo, racismo, entre otros)	La herencia de repetir siempre el mismo error	Instalación sonora: madera, esmaltes, pintura de pizarrón, tiza, luz y audios, 1,5×2 metros	2014
	Mínimo común denominador	Objetos: cerámica 1060°, dimensiones variables según formato	2014
	Apümngeiñ	Instalación: resina, escarcha negra, elásticos y cabello sintético, 500×40 centímetros.	2015

Figura 7. Tabla de temas desarrollados por Sebastián Calfuqueo.

4. Población/Corpus y los criterios de selección

4.1. Población/Corpus

En este punto se hace necesario recordar que existe un arte mapuche contemporáneo, y que varios artistas de esta etnia se adscriben a él. La población mapuche es la más numerosa de Chile, con un alto porcentaje presente en la capital, Santiago. Esto implica que el quehacer artístico de este grupo se nutre de elementos propios de la cultura urbana más que rural. Entre estos elementos están: la tecnología, la televisión, las redes sociales y los medios de comunicación masiva; podemos agregar aquí la fuerte influencia del sistema escolar formal

de Chile, tanto básica, media como universitaria. Asimismo, el artista cuenta con diferentes técnicas plausibles de utilizar para sus propuestas; entre ellas, pintura, fotografía, video, performance, instalaciones y todas sus combinaciones, que las convierten en trabajos mucho más complejos de analizar.

De acuerdo con a lo descrito en el capítulo introductorio, uno de los criterios para seleccionar las obras de Sebastián Calfuqueo es aquel que refleja la constante tensión entre ambas culturas (mapuche-chilena), cuyo conflicto el artista es capaz de representar por medio de un lenguaje armónico, artístico y polisémico. A lo largo de la obra de Calfuqueo se percibe la pugna del artista entre su yo y otro visto por otros, como lo declara en su tesis de magister Kangechi. Asimismo, en las cinco obras seleccionadas se refleja el conflicto personal, pero ya no visto en una dimensión acotada como individuo, sino cómo esta condición puede ser reflejada en sus obras para ser interpretadas por todos los seres humanos, sin importar su orientación, su etnia o su estrato social; al artista le importa finalmente reflejar en su obra la angustia existencial de todo ser humano.

Para considerar el corpus de esta investigación, se hizo un a revisión bibliográfica y de medios masivos sobre artistas mapuche contemporáneos. De acuerdo con lo expuesto anteriormente, podemos afirmar que existe una agrupación de artistas mapuche identificables, que se consideran a sí mismos como mapuche, provenientes de zonas urbanas, pues han nacido o se han desarrollado profesionalmente en las grandes ciudades de Chile, especialmente en Santiago. Asimismo, poseen una educación formal en el área artística, y que en su producción se observa la reivindicación de símbolos ancestrales propios de su cultura, comprometidos con su realidad política social y cultural, utilizando para ello nuevos recursos visuales, nuevos formatos y nuevas tendencias. Sin embargo, no es posible por ahora encontrar un hilo conductor o criterios comunes en la obra de estos artistas que aúnen a estos expositores mapuche.

De este grupo de artistas mapuche, se elige a Sebastián Calfuqueo Aliste, por dos razones. La primera de ellas es la utilización de diferentes formatos y soportes artísticos, sin recurrir solo a uno. Por ejemplo, Calfuqueo realiza, fotografía, performance, instalaciones, videos, entre otros recursos técnicos. Esto lo convierte en un artista visual muy versátil, aunque eso signifique mayor desafío para interpretar su obra. Otro aspecto fundamental en la obra de Calfuqueo es su propuesta conceptualista. En este caso, no tiene importancia el elemento

físico o el objeto presentado en la obra sino la idea que representa. El movimiento conceptualista se aleja de la tradicional pintura de caballete, apareciendo lo que llaman “el artefacto artístico” que involucra la descontextualización de la función primaria del objeto para convertirse en una forma estética que conlleva otra información. Por ejemplo, la rueda de bicicleta puesta en un taburete de Marcel Duchamp. También en la propuesta conceptualista el espectador tiene un papel muy importante, pues deja de ser un observador pasivo de la obra, para convertirse en un intérprete de ella. En este sentido, el espectador se compromete con lo que observa y de esa forma participa de la puesta en escena. Esta es una de las razones por la que el movimiento conceptualista recurre a performance, instalaciones y videos performáticos, entre otros recursos.

Por tales características, para esta investigación de estudio de caso exploratorio se ha seleccionado a Sebastián Calfuqueo Aliste, quien se auto declara mapuche de zona urbana (mapurbe), y que a través de su obra resignifica los símbolos ancestrales de su pueblo en búsqueda de una identidad propia; utilizando una propuesta conceptualista interesante de discernir.

4.2. Criterios de selección de la obra de Calfuqueo

Estos criterios son los siguientes:

Criterio 1. El temático, definido como un método para el tratamiento de la información en investigación cualitativa, que permite identificar, organizar, analizar en detalle y reportar patrones o temas a partir de una cuidadosa lectura y relectura de la información recogida, para inferir resultados que propicien la adecuada comprensión/interpretación del fenómeno en estudio.

Criterio 2. Conflicto entre culturas. Otro de los criterios importantes es el conflicto entre ambas culturas que se manifiesta a través de diferentes elementos y recursos en la obra de Calfuqueo. Como se dijo anteriormente, su obra, más que la de otros artistas mapuche, pone en el tapete la complejidad de ser mapurbe y provenir de los estratos económicos más populares. Esta confrontación de discriminación en diferentes esferas personales, a través de la puesta en escena de performance, instalaciones y otros formatos artísticos, Calfuqueo es capaz de exponer su experiencia personal de discriminación, utilizando un lenguaje artístico propia de la cultura occidental para comunicar a un público mucho más diverso, y no

limitarse a lo anecdótico o lo folclórico. Este aspecto es muy importante porque lo convierte en un artista más maduro, más complejo y desafiante de analizar.

En este entendido, las obras deben manifestar la problemática existente entre la cultura mapuche y la cultura tradicional occidental dominante. Esta tensión da cuenta de las relaciones asimétricas de poder y como la cultura dominante ejerce ese poder, utilizando diversas herramientas de dominación, que subyugan al dominado. La obra en la que se visualiza con mayor claridad este criterio es *You will never be a weye* (Nunca serás un weye).

Criterio 3. Búsqueda de la identidad. Sumado a los dos criterios anteriores, la obra también debe reflejar la búsqueda de la identidad en diferentes planos de la existencia humana. El mismo Calfuqueo reconoce que su identidad como perteneciente a la etnia mapuche es compleja por ser *champurria*, es decir un mestizo mapuche-chileno; haber nacido en la ciudad y no en el territorio de La Araucanía, lo que lo convierte en un *mapurbe* y pertenecer al estrato socioeconómico más bajo- ser pobre. Por ejemplo, las obras en los que se ve con claridad este criterio es *Mürke Ko*, *Alka domo* y *Bodies in resistance*.

Criterio 4. Redefinición de símbolos ancestrales. Por último, este criterio se refiere a la forma en que la obra manifiesta la resignificación de símbolos propios de la cultura mapuche. Esta resignificación puede manifestarse en una problemática constante de tensión en la obra seleccionada. En este criterio se ubican las cinco obras para analizar: *Alka domo*, *Bodies in resistance*, *Mürke Ko*, *Mapu kufüll* y *Never be a weye*.

5. Muestra

Elegido el artista plástico mapuche y consignados los cuatro criterios antes descritos, se revisó acuciosamente la vasta obra del artista para seleccionar aquellas más representativas según el análisis por “saturación de categoría”:

El tamaño de muestra no se fija a priori (antes de la recolección de los datos), sino que se establece un tipo de unidad de análisis y a veces se perfila un número aproximado de casos, pero la muestra final se conoce cuando las nuevas unidades que se añaden ya no aportan información o datos novedosos (“saturación de categorías”), aun cuando agreguemos casos extremos. (Hernández, 2018, p. 385).

Las cinco obras seleccionadas manifiesten la búsqueda de Sebastián Calfuqueo de su identidad tanto étnica como de género. Todas ellas conforman la muestra final para el análisis en la presente investigación. Estas obras son:

- f) Alka domo (Hombre mujer)
- g) Bodies in resistance (Cuerpos en resistencia)
- h) You will never be a weye (Nunca serás un weye)
- i) Mürke ko (Agüita con harina)
- j) Mapu kufüll. (Mariscos de tierra)

Como este estudio tiene un enfoque cualitativo, no se pretende generalizar los resultados obtenidos en esta investigación a toda la obra de Sebastián Calfuqueo; sin embargo, es posible utilizar el mismo modelo metodológico, según los cuatro tipos de análisis propuestos a otras obras del artista.

6. Técnicas de recolección de datos

Los datos cualitativos son importantes para determinar la frecuencia particular de rasgos o características que hemos consignados en el punto anterior en las obras seleccionadas. Entre las técnicas utilizadas para este estudio están: (a) la observación, que nos permite seleccionar las obras de Sebastián Calfuqueo de acuerdo con los criterios consignados anteriormente. (b) fuentes abiertas a la comunidad. Por lo tanto, se ha revisado acuciosamente el material escrito y audiovisual que está disponible en la web y prensa. En este sentido, recalamos la importancia del Anexo 1 que servirá como guía del material revisado para esta investigación. (c) las entrevistas y conversaciones que el artista ha dado a diferentes medios de comunicación. (d) por último, se considera también como un insumo clave la tesis de Magister en Artes Visuales de Sebastián Calfuqueo.

7. Técnicas de análisis de los datos

Los datos recolectados para esta investigación son de naturaleza no estructurada y heterogénea, por lo tanto, para la consecución de los resultados y conclusiones debe aplicarse un análisis que dé respuesta a esta diversidad del material. En este análisis los datos cualitativos responden a las preguntas ¿por qué? y ¿cómo? Las fases en el proceso de análisis de datos cualitativos que consideramos para este estudio son:

- a) Revisión del material bibliográfico y audiovisual sobre Sebastián Calfuqueo y temas alusivos a la tesis propuesta.
- b) Organización del material afín de acuerdo con los criterios de cronología, temático, eventos, entre otros aspectos. Y ordenar dicho material según la estructura de este documento.

- c) Aplicación de las categorías definidas con anterioridad a las obras de Calfuqueo, etiquetando y codificando los datos para su posterior análisis.
- d) Finalmente, el análisis de los datos, aplicamos la propuesta de Panofsky, actualizado en el modelo de Agustín Lacruz.

CAPÍTULO CUATRO

RESULTADOS

Sin ser el objetivo de esta investigación el análisis hermenéutico de las obras de Sebastián Calfuqueo, nos parece interesante realizar un primer acercamiento a una de las obras del artista (Alka domo) desde una perspectiva de interpretación desde otra obra de arte, como es el mural de Jorge González Camarena (Presencia de Latinoamérica). Sobre todo, porque ambas obras abordan un tema que se observa en las cinco trabajos artísticos de Calfuqueo, como es la búsqueda de identidad.

1. Lo propio y lo ajeno: la búsqueda de identidad

Para desarrollar el análisis de esta obra, se hace necesario recurrir a lo postulado por Bonfil (1981), que hace referencia al problema del control cultural. Con el propósito de apoyarnos visualmente, haremos un paralelismo entre la obra del muralista mexicano González Camarena y la performance de Sebastián Calfuqueo Alka domo. Figura 8.



Figura 8. Presencia de Latinoamérica y Alka domo

En el mural de la Universidad de Concepción, se observa una pareja compuesta por un hombre español con su armadura y una mujer desnuda que representa todo lo latinoamericano; González Camarena la llama “La Pareja Original”.

La pareja se encuentra frente al territorio americano, unido por la Cordillera de Los Andes; el mundo mineral con su diversidad de riqueza, como el oro, la plata y el cobre; la flora y fauna, con las especies vegetales de México y Chile, y las aves

heráldicas de cada región como el cóndor y el águila. Especialmente los protagonistas son los pueblos originarios representados por mujeres, que aparecen en todo el desarrollo del mural, ya sea para simbolizar los recursos minerales y marinos o para configurar la mezcla de las diferentes razas nativas y extranjeras. El mundo precolombino, la llegada del soldado español, la lucha por la conquista con sus muertos y sobrevivientes, el mestizaje que da vida a sus pueblos, el procesamiento industrial de los alimentos y la instalación de la cultura eurocentrista, resume de algún modo el relato de este mural. (Diario Concepción, 2020).

En esta pareja se advierte lo que Bonfil denomina “control cultural”, pues las decisiones que los individuos toman sobre los elementos culturales siempre están dominadas por un entretejido social, que refleja en este caso la asimetría de culturas. Una cultura dominante: el español con armadura y la cultura dominada: la mujer indígena desnuda de la cual se extraen los tesoros de la tierra, del mar y del aire.

En cuanto a los elementos culturales, este autor los describe de la siguiente forma:

- a) **Materiales**, tanto los naturales como los que han sido transformados por el trabajo humano.
- b) **De organización**, que son las relaciones sociales sistematizadas a través de las cuales se realiza la participación; se incluyen la magnitud y las condiciones demográficas.
- c) **De conocimiento**, es decir, las experiencias asimiladas y sistematizadas y las capacidades creativas.
- d) **Simbólicos**: códigos de comunicación y representación, signos y símbolos.
- e) **Emotivos**: sentimientos, valores y motivaciones compartidos; la subjetividad como recurso. Todo proyecto social requiere la puesta en acción de elementos culturales.

De este juego de elementos culturales se da origen a la interculturalidad, que en el mejor de los casos se establece una relación entre culturas de forma simétrica, que permite el diálogo y encuentro entre ellas respetando valores y formas de vida. Un ejemplo significativo de esta interculturalidad se da en el barroco americano, que da origen a un nuevo arte que fue impulsado por los artistas del Nuevo Mundo, y que potenció los rasgos arquitectónicos traídos del viejo continente agregando el arraigo y la personalidad de cada pueblo, considerando su propia historia, sus orígenes y valores.

Sin embargo, esta relación simétrica entre culturas no se da en el mestizaje que se observa en la obra de González Camarena, que se grafica en la pareja originaria: un soldado español y

una mujer indígena. Todo el mural es una puesta en escena del sufrimiento y despojo de los pueblos originarios de América Latina, y de cómo nuestras naciones nacen de esta mezcla racial. Así la obra del muralista mexicano se vincula con la obra de Sebastián Calfuqueo, pues este último también pone de manifiesto un conflicto, solo que este último, se expone a través de un individuo que refleja otra disyuntiva, además de la étnica, la problemática de género: hombre/mujer.

El video performático Alka domo narra la fusión de la masculinidad y la feminidad, como elementos culturales occidentales. El primero de ellos, la masculinidad graficada a través de la fuerza de cargar un tronco y el segundo, la feminidad al vestir zapatos rojos de taco alto. Todo ello en un marco histórico que remite a la cultura mapuche, pues Caupolicán realizó esta hazaña para convertirse en toqui de su nación y luchar contra la invasión española.

El mismo Calfuqueo reconoce su occidentalización al pertenecer a una familia híbrida mapuche-chilena debido a sus orígenes. Además, ingresa al sistema educativo formal chileno desde la escuela hasta la universidad. Incluso, en esta última realiza estudios de postgrado que lo convierten en un sujeto que puede considerarse “capital humano avanzado”. Sin embargo, el conflicto del artista plástico es saber quién es, cómo me enfrento a eso que soy y qué hago para realizar esa búsqueda de ese yo. Así como la pareja del mural de González Camarena, se fusiona en un todo único, Sebastián Calfuqueo busca su identidad utilizando los medios y elementos de la cultura mapuche, pero no de una forma tradicional, sino que recurriendo a las herramientas de la cultura occidental. Interesante recordar en este punto sobre las reflexiones de adolescentes mapuche de Santiago en el Taller de Fotografía Indígena Azentún de 2017 (Ver punto 7.2.3. del capítulo 2).

Decidora es la respuesta que da Calfuqueo al medio El Desconcierto el 2017. La pregunta es ¿Cómo abarcas los límites de las identidades que trabajas? ¿Particularmente sobre la identidad mapuche, donde existen concepciones muy rígidas de qué sí es mapuche y qué no lo es?

He intentado no juntarme mucho con el círculo de mapuches puristas. Eso me quita un peso grande en cuanto a las expectativas que debo responder. El purismo condiciona un estereotipo muy marcado sobre lo que debe ser mapuche, y yo creo que esa dimensión puede surgir desde otros devenires. Cito un ejemplo: hay chicas que son veganas y mapuches, lo que en ciertos espacios es complicado, pues el mapuche históricamente practica una alimentación omnívora. Mi pregunta es por qué el mapuche no puede modernizar o repensar las lógicas de su cultura. Repensar el

machismo o el colonialismo. No tiene por qué quedarse pegado en la descripción de “La Araucana”. (El Desconcierto, 2017).

El artista se rebela a ser encasillado por chilenos o por mapuche, ya que él acepta ser un mapurbe, un champurria, que no nació en el wallmapu. Se concibe a sí mismo como un individuo con la capacidad de tomar decisiones de qué elementos culturales, supuestamente ajenos, quiere usar en las acciones artísticas para construir un nuevo relato que le es propio y con sentido. Esto sería entendido como *cultura apropiada*: “los elementos culturales son ajenos, en el sentido de que su producción y/o reproducción no está bajo el control cultural del grupo, pero éste los usa y decide sobre ellos.” (Bonfil, 1981, p. 185).

Sebastián Calfuqueo sin complejos recurre a elementos culturales producidos por la cultura occidental y los transforma en un producto artístico que poco a poco se ha ido solidificando. Por ejemplo, es ajeno para el arte mapuche tradicional el uso de formatos y técnicas como la performance, las instalaciones, la cerámica, la fotografía, videos, entre otros. Por lo tanto, en esta fusión de elementos culturales, similar a lo que se observa en el mural de González Camarena, Sebastián Calfuqueo se apropia de lo ajeno y lo hace propio, lo hace carne, con el propósito último de producir su arte. Este es un claro ejemplo de lo que Bonfil define como la *cultura enajenada*:

“aunque los elementos culturales siguen siendo propios, la decisión sobre ellos es expropiada. El bosque es de la comunidad, pero lo tala una compañía maderera de acuerdo con sus intereses, sus obreros y sus máquinas. La “folklorización” de danzas y festividades religiosas que se promueven con un interés comercial completamente ajeno a su sentido original, es un ejemplo común. (Bonfil, p. 186).

De acuerdo con los lineamientos hermenéuticos para la interpretación de la obra de arte, es posible afirmar que para la interpretación de una obra se requiere diversificar las perspectivas posibles, lo que en palabras de Gadamer: “Lo que satisface nuestra conciencia histórica es siempre una pluralidad de voces en las cuales resuena el pasado” (Bech, 2012, p. 43). Asimismo, las aportaciones de Bonfil permiten dar cuenta de la complejidad del mestizaje en el que se manifiesta el constante control cultural por parte de los grupos dominantes. Por lo tanto, esta realidad contextual, social y política se manifiesta también en la creación artística, la cual, en muchos aspectos, los creadores recurren a los elementos de una cultura (en este caso la mapuche) reflejando la asimetría de los grupos culturales: el español dominante con su armadura de soldado y la mujer indígena desnuda, la cual es expropiada

de su riqueza. Ambas obras, la de González Camarena y la de Sebastián Calfuqueo exponen esta realidad latinoamericana.

2. Análisis de Niño mapuche con cuaderno y pizarra. Figura 9

Como una forma de ir clarificando la metodología que se usará para la consecución de los objetivos de esta investigación, recurrimos al análisis de una fotografía prototípica de la imagen del mapuche, en este caso un niño, vista por misioneros Capuchinos alemanes. Este recurso fue muy utilizado por los sacerdotes para recolectar dinero con el propósito de evangelizar y educar al pueblo mapuche al sur del país.

El modelo de base es lo expuesto por Panofsky, actualizado con la propuesta de análisis de Agustín Lacruz (2004). El modelo consta de tres etapas:

- A. Etapa de descripción.** Esta etapa comprende las características de la obra y el análisis temático.
- B. Etapa de identificación.** Corresponde al análisis iconográfico. Tiene mediana complejidad.
- C. Etapa de interpretación.** Esta suma todos los datos analizados anteriormente, por lo que se convierte en la más compleja de todas. Esta etapa comprende el análisis iconológico e Integrado.



Figura 9. Niño mapuche con cuaderno y pizarra.²

A. Etapa de descripción

a.1. Características generales de la obra.

Esta fotografía se encuentra en la Antigua Biblioteca Central de los Capuchinos bávaros en Altotting, Alemania. Clasificación: VA15_S55_007 Box 55. Fotografía blanco y negro. Género: Fotografía tipo postal.

a.2. Análisis temático

La temática de la imagen es mostrar el trabajo modernizador de la orden religiosa de los Capuchinos, acorde con los deseos del estado chileno para educar a niños y niñas mapuche para el trabajo. Esto se hace a través de una fotografía-tarjeta publicitaria realizadas por la

² Análisis completo de esta fotografía en Gutiérrez, Á., & Ruiz-Mella, M. (2022). Análisis iconográfico e iconológico de dos fotografías publicitarias de niños mapuches hechas por los capuchinos en la Araucanía. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 17(31), 148-158.

Orden de los Capuchinos en la Araucanía. El propósito es evangelizar, civilizar y chilenuzar los niños mapuches de este pueblo originario.

B. Etapa de identificación

b. 1. Análisis iconográfico

La fotografía tiene como elemento principal a un niño de 8 a 10 años con características físicas de la etnia mapuche. Está sentado en una banca en una posición frontal al espectador, vestido con una camisa blanca abotonada en el cuello semi desabrochada a la altura del pecho. Las mangas de la camisa son tres cuartos: sobrepasan el codo, pero no llegan a la muñeca. Viste un pantalón elaborado con retazos de géneros, lo que indica la modestia de la vestimenta del niño. Sostiene en su mano derecha un cuaderno y en su mano izquierda una pizarra. La fotografía está ambientada en un patio exterior trasero de una vivienda presentando una cerca de madera en el fondo. Se aprecia también el corte de pelo muy rústico que indican que anteriormente lucía una larga cabellera.

C. Etapa de interpretación

c.1. Análisis iconológico

Esta fotografía corresponde a una imagen conmovedora de un niño mapuche de corta edad. Está sentado en un banco occidental y no en un wanco, banco tradicional mapuche realizado en una sola pieza de madera de raulí, piramidal en su base y ovalada en la superficie. Su vestimenta es ajena a su cultura y, por lo que observamos en la fotografía, no corresponde a su talla. Le queda estrecha a nivel del cuello y pecho y corto de mangas. Sus pantalones anchos y arrugados reflejan el poco cuidado de vestirlo apropiadamente para una fotografía que tiene como propósito dar valor a la alfabetización en las misiones de los Capuchinos en la Araucanía. Los sacerdotes lo han desprovisto de su vestimenta tradicional por considerarla inapropiada para este evento.

Asimismo, el niño carga con dos elementos ajenos a su cultura educativa: una pizarra en su brazo izquierdo y un libro o cuaderno en su mano derecha. Sin embargo, el aspecto más dramático se encuentra en el corte de pelo del protagonista. En otras fotografías de la serie de los Capuchinos, también se observa a los niños con un corte de pelo muy a la nuca, similar a la que presenta el niño de la fotografía (Figura 9). A partir de esta acción de peluquería, podemos inferir que este niño ha comenzado su proceso de civilización y chilenuzación,

puesto que manifiesta un corte a la usanza occidental, lo que sugiere al espectador, y posible colaborador de la obra misional capuchina, que es buen negocio invertir en la transformación del indígena de La Araucanía.

c.2. Análisis integrado

Como una forma de integrar toda la información antes entregada, lo primero que debe destacarse es el corte de pelo del niño mapuche. El pelo largo en los hombres tiene un significado muy importante para todos aquellos pertenecientes a los pueblos originarios. En los pueblos indígenas el pelo largo representa la extensión de los pensamientos, la proyección de sí mismo. A través del pelo largo es posible conexión con la madre tierra, la que a su vez nutre de energía y fuerza natural el espacio donde se habita. En este espacio conviven en armonía la lluvia, el viento, los animales, y todo lo creado. Por lo tanto, el pelo en la cosmovisión mapuche (como también en otras cosmogonías indígenas) simboliza la vida. Es por ello por lo que son muy cuidadosos con el cabello. Deben cortarlo en luna nueva hasta la altura de los hombros, posteriormente debe ser enterrado en un lugar secreto de forma ceremonial evitando que tenga contacto con el agua³.

La puesta en escena en la fotografía es de un espacio cerrado por un cerco de madera tradicional, con tablones anchos y tupidos, terminados en punta, y de una altura lo suficientemente alto para que no se pueda ver a través ni encima de él. Esta tapia se encuentra a las espaldas del niño, lo que indica que es imposible volver a sus orígenes. Todo lo aprendido a su corta edad es rechazado y debe ser puesto en el olvido. No tiene escapatoria, porque frente a él se ubica el fraile con un objeto extraño que es la cámara fotográfica. En esta puesta en escena el Capuchino dirige al niño mapuche en sus movimientos y postura. Ha comenzado el proceso de civilización deseado por los misioneros y por la sociedad chilena.

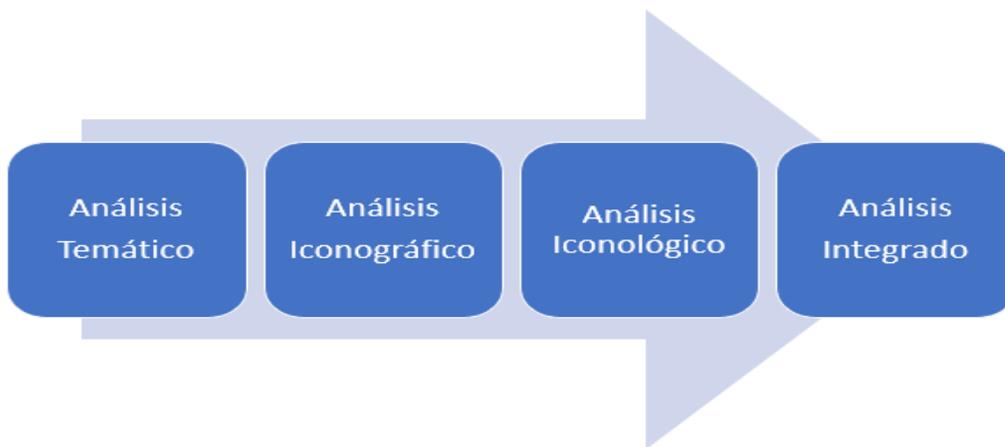
En suma, en esta fotografía se expone a un niño mapuche sentado frontalmente al espectador como un objeto en exhibición. Se encuentra desprovisto de los elementos que le dan identidad: su cabello y sus ropas, y se le “reviste” con indumentaria ajena, un cuaderno y una pizarra carente de significado para él. Su rostro refleja el desconcierto e infelicidad, que recuerdan a las figuras del pintor francés Jean A. Watteau, en especial la obra del Pierrot.

³ Relato proporcionado por Antonio Chihuaicura Chihuaicura, kimeltuchefe de la comunidad de Chol-Chol.

A continuación, analizaremos las cinco obras de Sebastián Calfuqueo seleccionadas en el siguiente orden:

- a) Alka domo
- b) Bodies in resistance
- c) You will never be a weye
- d) Mürke ko
- e) Mapu kufüll

Recordemos aquí el esquema de progresión del análisis propuesto:



Cada una de estas obras cumplen con los cuatro criterios establecidos: (a) el temático, (b) el conflicto entre culturas, (c) la búsqueda de la identidad y (d) redefinición de símbolos ancestrales.

3. Análisis de Alka domo. Figura 10.



Figura 10. Alka domo.

A. Etapa de descripción

a.1. Características generales de la obra.

Comenzaremos con Alka domo, que corresponde a una obra muy sencilla de comprender, sin que por ello manifieste una complejidad al interpretarla. Es una performance realizada el 2017. Lleva por título Alka domo (hombre-mujer). El autor y protagonista de esta puesta en escena es el mismo Sebastián Calfuqueo Aliste. La técnica utilizada es un video performático, FULL HD 1920×1080; con una duración de 17 minutos.

Esta performance se presenta en dos lugares; en el de la Figura 10 corresponde al Parque Araucano en Santiago de Chile.

a.2. Análisis temático

La presentación performática que se observa en la Figura 10 hace referencia a la hazaña del toqui mapuche Caupolicán, quien en el año 1554 es elegido por su comunidad como jefe militar (*toqui*) luego de completar el desafío físico de cargar dos días un tronco en la espalda. Gracias a esta prueba de fuerza y fortaleza vence a otros candidatos, entre ellos a Ongolmo, Lincoyán y Elicura. De esta forma Caupolicán se convierte en el líder militar que resiste a

los conquistadores españoles que llegan a Chile durante el siglo XVI. Alonso de Ercilla inmortaliza a este personaje en La Araucana de la siguiente forma:

“Con un desdén y muestra confiada,
asiendo el tronco duro y nudoso,
como si fuera vara delicada,
se lo pone en el hombro poderoso:” (De Ercilla, 1861).

Calfuqueo se basa en este relato tradicional de la historia de Chile y su pugna con el pueblo mapuche para poner en la palestra uno de los temas que serán recurrentes en su obra artística, esto es lo masculino vs lo femenino.

B. Etapa de identificación

b.1. Análisis iconográfico

En el video performático, resalta una figura humana que sostiene un tronco ahuecado, al parecer de coihue en su hombro derecho, sostenido con ambas manos. La figura central se encuentra frontal al espectador, sus piernas semiabiertas y su pie izquierdo levemente adelantado. La figura viste totalmente de negro opaco, utiliza unos zapatos de mujer con tacos altos y de color rojo. La figura que está sosteniendo el tronco se encuentra ubicada en medio de dos esculturas talladas en madera, los *chemamüll* (persona de madera) utilizados en los rituales funerarios de la cultura mapuche. Estas obras de gran envergadura representan al difunto, quien “al llegar a la tierra de arriba el antepasado se unía a las fuerzas sobrenaturales y las potencias extrahumanas, operando como un mediador en favor de su familia”. (Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, 2022). En este caso podemos observar estas dos esculturas cumpliendo una función decorativa, desprovista de su función original, totalmente descontextualizadas, ubicadas en el Parque Araucano de la ciudad de Santiago.

También observamos dos colores fundamentales. Para ello nos guiaremos por Álvarez, 2020:

Kurü: color madre. Corresponde al color negro. Es el color principal y sobre él se distribuyen los demás colores. El negro brillante significa estabilidad, equilibrio y firmeza; mientras que el negro opaco es el símbolo de la destrucción y la ausencia de luz. En la obra la vestimenta de Calfuqueo es el negro opaco.

Kelü: fluido de la vida y de la muerte. Es el color rojo. Simboliza la sangre que fluye. En lo femenino, el color rojo representa la sangre que simboliza el surgimiento de la vida y la gestación de ésta. En lo masculino, el color rojo representa la sangre como símbolo de fuerza y poder, que brota de la herida. En la obra está el rojo femenino en los zapatos que viste el personaje.

En el fondo se encuentran algunas personas, jugando, caminando o descansando. La escena se encuentra desarrollada en el Parque Araucano Santiago Chile. Este Parque corresponde a una de las áreas verdes más grandes de la comuna de Las Condes en Santiago y tiene una extensión de más de 22 hectáreas. En el Parque hay muchas áreas con canchas deportivas, skatepark, grandes árboles y un gran sector de juegos en el centro del mismo. Cuenta con juegos para todas las edades, que van desde columpios para los niños más pequeños hasta grandes redes de escalada donde los más grandes pueden desarrollar la motricidad gruesa. Estos últimos se ubican en un sector de arena donde es posible concurrir con baldes y palas para jugar a construcción de castillos o casas de arena.

Asimismo, es posible encontrar por la entrada presidente Riesco, frente a la calle Rosario Norte, la escultura de María Angélica Echavarría, titulada *Ofrenda*, que data de 2012. La placa que acompaña esta obra indica que está hecha como un “homenaje al pueblo mapuche para la protección permanente del Parque Araucano”. Esta obra de acero inoxidable es similar al *kultrun*, instrumento sagrado del pueblo mapuche, representa la conexión entre la tierra y el hombre con lo superior. De esta forma, se incorporan símbolos importantes de la cultura, como lo es el círculo, que indica que nada se termina, sino que todo se transforma.

C. Etapa de interpretación

c. 1. Análisis iconológico.

La imagen paradigmática de Caupolicán, líder mapuche, hábil estratega y luchador contra los invasores españoles, demostró su gallardía, masculinidad y fuerza sosteniendo un gran tronco por días completos de manera pública hasta ser declarado *toqui*. Se contrapone a la figura de Sebastián Calfuqueo, levantando sobre sus hombros un tronco ahuecado y sosteniéndose en una base de zapatos de taco alto rojo que nos remite al plano de lo femenino.

En esta oportunidad, y en contraposición a una victoria masculina, Sebastián posa con sus deseos de travestismo en espacios públicos con este tronco ahuecado, con sus tacos multicolores y desde lugares icónicos de Santiago de Chile”. (Jorge Díaz, 2017).

La obra manifiesta varias dicotomías: hombre/ mujer; vida/muerte; mapuche/chileno. Un elemento simbólico de la cultura mapuche es el tronco que remite a la hazaña de Caupolicán, prototipo de la masculinidad. Al sostener un tronco “hueco”, Calfuqueo rompe con esta imagen, dándole una resignificación, en la que la fuerza masculina se sustenta en lo femenino, pues el personaje viste zapatos rojos de taco alto. Además, en diversas presentaciones, Calfuqueo cambia de color de zapatos, aludiendo a la bandera multicolor del LGBT.

c. 2. Análisis integrado

De esta forma, *Alka domo* es una obra que deja en evidencia, para el espectador cuidadoso, las fronteras sexuales y territoriales en constante conflicto, y que pueden manifestarse en cualquier espacio; incluso en un parque, en la calle, en el metro, etc. A través de esta obra, Calfuqueo proclama una fuerte crítica al mundo heterosexualizado, en el cual las diversidades sexuales tienen poca cabida, pues son consideradas peligrosas para la cultura de valores burgueses que impera en el mundo occidental, y en particular la cultura conservadora chilena.

Otro aspecto necesario de considerar en este punto es el troco ahuecado que el personaje carga en sus hombros. El tronco hueco alude a la forma peyorativa que la cultura popular se refiere a los homosexuales en Chile. Este término se refiere, despectivamente, a identidades que escapan de la heterosexualidad, y que son problemáticas para el sistema social y cultural predominante.

Ahuecar, vaciar algo por dentro, quitarle su peso, su sentido, su historia y su forma. El cargar un tronco hueco es una forma de pensar la realidad de un modo distinto, un modo propio, más íntimo y personal. Según la RAE, “hueco” es un espacio que tiene vacío en su interior, lo que se opone a la propuesta de Calfuqueo, pues no es algo vacío, sin consistencia, sino que propone mirar a los integrantes de estas disidencias sexuales,

(...) quitándole su connotación negativa y estableciéndolo como un campo para rehabilitar un nuevo cuerpo y sujeto fuera de las categorías de las normas coloniales de construcción del género y la sociedad. (Calfuqueo, 2019, p. 5).

En la narración personal de Calfuqueo, existe una carga emocional muy potente al sufrir discriminación por ser homosexual y mapuche. “Maricón sushi” es uno de los tantos sobrenombres que recibe el artista en su vida escolar por el gusto de la cultura asiática. Asimismo, “Millaray Calfuqueo Aliste”, nombre que el artista hubiera tenido en caso de nacer mujer. Figura 11.



Figura 11. Millaray Calfuqueo Aliste.

En una entrevista de Daniel Giacaman el año 2020, Sebastián Calfuqueo Aliste, se refiere a sus primeras experiencias de discriminación de género, social y racial, que comienza en la edad escolar del artista. Para superar tal violencia o violencias Calfuqueo se refugia en el arte.

Razón suficiente para volcar toda esa experiencia personal en el mundo del arte como una forma de visibilizar diferentes tipos de violencia y, a la vez, romper ciertas etiquetas que han sido impuestas por la sociedad. (Giacaman, 2020).

Por lo tanto, en esta obra se observa el aspecto biográfico del artista, lo que Gloria Anzaldúa llama “la autohistoria” (González, 2021). En el caso específico de Sebastián Calfuqueo este rasgo está presente en casi todas sus propuestas. Es una mirada metafórica autorreferencial, donde lo autobiográfico es puesto en escena como una batalla constante de dos o más fuerzas, que conforman la dialéctica de la obra y que se sustenta y nutre de estos conflictos.

Incluso más, la obra de Calfuqueo nos remite al relato histórico de las mujeres griegas de Carias, esclavizadas y obligadas por los griegos a llevar grandes cargas sobre sus hombros como una forma de castigo por ayudar a los persas. Estas mujeres fueron inmortalizadas en grandes columnas de templos y edificios para que continuaran condenadas a cargar el peso del templo por la eternidad. En el caso de Calfuqueo, es lo femenino lo que debe cargar con el abuso y la violencia, similar a un estigma (los zapatos rojos de taco alto) que pesa sobre los hombros, mientras a su alrededor solo existen transeúntes distraídos y poco interesados. Por lo tanto, en Alka domo existe una doble discriminación: ser mapuche y ser gay, e incluso podemos agregar, ser mujer.

Por otro lado, no es azaroso que Calfuqueo decida realizar esta performance en un espacio que representa el relato oficial del mapuche en Chile. En él se evidencia la compleja interacción entre ambas culturas en la que de la minoría étnica se enfrenta en desmedro de la cultura dominante. Calfuqueo expone este conflicto de carácter general, pero le suma el conflicto de género e identidad vivenciado por el propio artista.

Al igual que el personaje de la obra de Carlos Droguett “Patatas de perro”, (considerada por muchos como la mejor novela chilena de todos los tiempos) es una fábula extraordinaria sobre la diferencia y los diferentes, sobre lo necesario que resulta preservar aquello que nos convierte en singulares. El protagonista debe desenvolverse en un ambiente fronterizo, o limbo; tener características de ambos mundos, pero el ser rechazado por ambos.

La novela es, fundamentalmente, un tratado sobre la “otredad”, sobre el miedo a lo diferente y la comprobación de las funestas consecuencias que ese miedo irracional puede conllevar.

Alka domo, mujer gallo, mujer varón, dos categorías que pugnan entre sí, y que ponen de manifiesto lo grácil y delicado en oposición a lo fornido y rústico. Es el grito de Calfuqueo que nos dice: “Vaciar todo Ahuecar todo, Perforar todo, Cortar y botar todo lo que se nos ha enseñado.” (Calfuqueo, 2021, p. 46).

4. Análisis de Bodies in resistance. Figuras 12A y 12B



Figura 12A. Bodies in resistance



Figura 12.B. Bodies in resistance

A. Etapa de descripción

a.1. Características generales de la obra

El autor de la obra es Sebastián Calfuqueo Aliste. La técnica artística utilizada es la performance, presentada en el Space, Nueva York, EE. UU el año 2020. La duración de la puesta en escena es de 4:40 minutos.

a.2. Análisis temático

La performance “*Bodies in resistance*» corresponde a una puesta en escena en que el artista pone de manifiesto cómo desde tiempos coloniales la diversidad sexual ha sido criticada, cuestionada e incluso exterminada por la cultura dominante.

B. Etapa de identificación

b.1. Análisis iconográfico

Los elementos usados en el escenario son pocos: sobre la plataforma se encuentra Sebastián Calfuqueo, semi desnudo, vestido con solo una pantaleta de color azul y una capucha del mismo color. En sus manos lleva dos *kaskawillas* y una estrella mapuche (*wüñülfé*). Termina su vestuario con un par de zapatos de taco alto azules y largas lonjas de pelo negro sintético.

En esta obra, similar a Alka domo (Figura 10) es el cuerpo de Calfuqueo el expuesto al espectador. También es importante destacar un símbolo de la iconografía mapuche, como lo es la estrella mapuche (*wüñülfé*), que lleva recortada en la capucha. Se ha descrito este símbolo como una forma especial de octagrama o estrella de ocho puntas, similar a la estrella tartésica, o como una cruz foliada, similar a la cruz de Malta. Es una forma geométrica usada por varias culturas bajo distintos nombres y significados. En la cultura mapuche esta estrella de ocho puntas aparece dibujado en algunos kultrunes de forma opuesta al Sol (*Antu*) y la Luna (*Kuyén*), dentro de un diseño circular que representa la cosmovisión mapuche. Esta estrella es el lucero de la mañana, que en mapudungun recibe el nombre de *Wünyelfe*, 'portador del amanecer'. Es un símbolo de resistencia y corresponde al espíritu femenino. La *kaskawilla* es un instrumento de bronce, antiguamente se construía a base de calabazas. Margot Loyola y Osvaldo Cádiz distinguen tres tipos: "Cascabeles enfilados en cuerdas de cuero, en forma de racimo con cascabeles en extremos de tiras de cuero y el más importante, cuatro cascabeles en una especie de pulsera que utiliza la Machi en la muñeca o mano derecha". (Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile, 2021).

Completa la performance un relator que explica al público cada símbolo y su significado. El pelo sintético, con el cual se realiza algunos diseños en el suelo relacionados con la puesta en escena, nos recuerda la fotografía del Niño mapuche con pizarra (Figura 9). El pelo tiene una carga simbólica muy fuerte para la cultura mapuche; sin embargo, en la obra *Bodies in resistance*, el pelo es sintético, lo que nos lleva a la necesidad de interpretar también este hecho.

C. Etapa de interpretación

c.1. Análisis iconológico

Dos colores son fundamentales en esta performance: el azul (*kallfü*), que representa la abundancia, el orden, el universo y la vida; símbolo de la espiritualidad y todo lo sagrado. Es un color que representa los elementos esenciales de la vida como lo es el cielo y el agua. Además, otro color en contacto con el azul se impregna de un valor positivo. El otro color es el negro (*kurü*), color madre. Es el principal, pues todos los demás colores se posan en él. El negro brillante significa estabilidad, equilibrio y firmeza; mientras que el negro opaco es el símbolo de la destrucción y la ausencia de luz.

El pelo, ya aludido anteriormente es de mucho valor simbólico (Ver análisis de la Figura 9) en este caso es sintético, que manifiesta una confrontación con lo que es auténtico (pelo natural) y lo que es falso. La pregunta es por qué Calfuqueo utiliza en su performance un pelo falso, si él sabe que en la cultura mapuche el cabello es la conexión directa con la naturaleza. Podríamos interpretar esta decisión como una de las tantas formas de manifestación de la interculturalidad. El mismo Calfuqueo se considera una champurria, una mezcla de ambos mundos; por lo tanto, es posible pensar que esta interacción es visualizada a través del uso de elementos que proceden de otra cultura, incluso aquellos tan ajenos como la china. Es interesante notar aquí que, por medio del pelo sintético, el artista escribe en el suelo la palabra en mapudungun *kangechi*, que significa “lo otro”. Este aspecto transgresor también se verá en otras obras de Sebastián Calfuqueo.

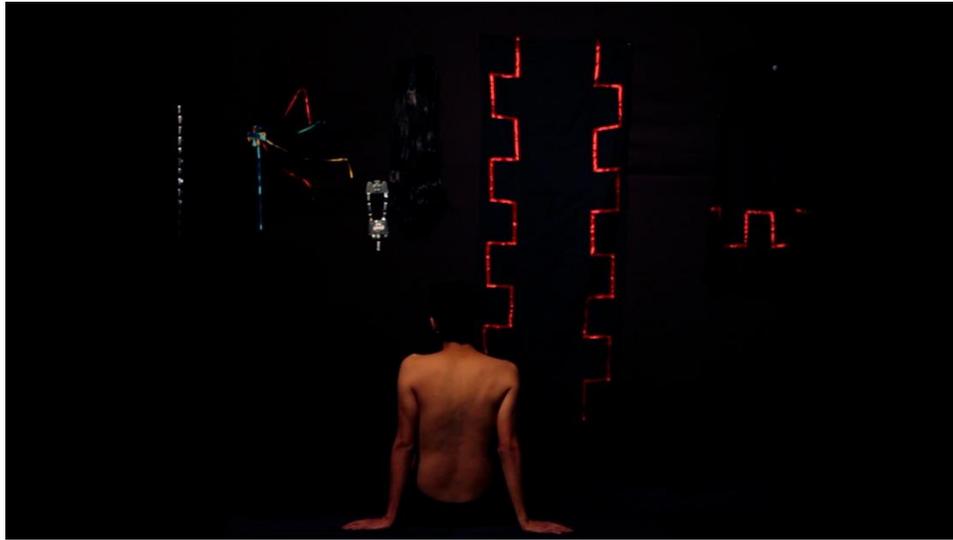
c.2. Análisis integrado

La performance *Bodies in resistance* es una clara manifestación de resistencia no solo mapuche, sino de la diversidad sexual que esgrime Sebastián Calfuqueo. Si observamos la postura central del personaje en el escenario, nuevamente vemos la disputa entre lo masculino y femenino; y como este último tiene mayor fuerza. Esto se observa en la estrella o *wüñülf*

recortada en la capucha de color azul, que simboliza el espíritu de lo femenino, vestida del color que representa la vida y la fuerza del universo en la cultura mapuche.

El mismo cuerpo semi desnudo del artista se expone al espectador confrontándolo con su fragilidad, y al mismo tiempo su fuerza, en un juego dinámico de opuestos y contradictorios, siempre presente en la obra de Calfuqueo.

5. Análisis de *You will never be a weye*. Figura 13A y 13B)



Figuras 13A y 13B. *You will never be a weye*.

A. Etapa de descripción

a.1. Características generales de la obra

El autor de esta obra es Sebastián Calfuqueo, quien recurre a la técnica del video performático, 1920×1080, HD, con una duración de 4:46 minutos. El lugar seleccionado para hacer este video es la Galería Metropolitana en Santiago de Chile, año 2015.

a.2. Análisis temático

Similar a lo observado en las obras anteriores, Calfuqueo plantea la diversidad sexual, pero en este caso desde una óptica de la historia colonial mapuche.

Como ya hemos revisado en los trabajos de Bacigalupo, el machi weye fue considerado por los españoles y descritos así por los cronistas de la colonia como degenerados y pervertidos. Sin embargo, en la obra de Calfuqueo este tema retoma el concepto original de un machi weye como quien se conecta entre el mundo material y espiritual con toda autoridad, sin la carga negativa proveniente de la cultura occidental, que hasta nuestros días persiste en la sociedad conservadora chilena. En palabras de Bacigalupo, A. M. (2002):

Se analiza la construcción discursiva sobre estos machi weye a partir de las categorías etnocéntricas españolas y de las tensiones originadas en las luchas por imponer el dominio colonial, en las cuales la descalificación a la que fueron sometidos fue una de las estrategias relevantes. (Bacigalupo, p. 29).

B. Etapa de identificación

b.1. Análisis iconográfico

El espacio artístico está poco iluminado, semi oscuro. Al fondo se encuentra un panel negro, de formato rectangular, simulando un escenario teatral. Toda la escena transcurre frontal a la cámara de registro de la acción.

Sobre el panel negro cuelgan unas vestimentas femeninas de la cultura mapuche, posiblemente de una machi. Están dispuestas en orden lógico, de derecha a izquierda: vestido negro (*küepam*, chamal), rebozo (*ükülla*) y los adornos; estos son: prendedor (*tupu*), adorno pectoral (*trapelakucha*) y cintillo (*trarilonko*).

Como se observa en la Figura 13B, las vestiduras son de color negro con adornos rojos, geometrizarantes. La tela utilizada en las vestimentas y los adornos son de manufactura de disfraz.

En la primera escena de este video, aparece una figura humana vestida con un pantalón corto negro que se ubica a espaldas al espectador, quien mira de manera pensativa las vestiduras y adornos del panel. Lentamente, el personaje se va vistiendo con el atuendo, que resulta ser un traje que emula las ropas de la machi; la voz de Calfuqueo en off va narrando la escena.

Asimismo, el personaje se viste siguiendo el movimiento opuesto a las manecillas del reloj. Se cubre con el vestido negro con adornos geométricos de color rojo; luego, la manta negra, que está diseñada con los mismos dibujos geométricos rectangulares de color rojo; abrocha la manta con el prendedor mapuche. En la performance, el personaje solo se coloca el

trapelakucha, faltando los demás adornos de la zona pectoral y el cinto, que corresponde a la faja de la cintura (*trariwe*).

Para terminar la performance, el personaje se coloca una peluca sintética de pelo negro y los adornos que llevan las machis sobre su cabeza, el cintillo (*trarilonko*), sin llevar los aros (*chaway*).

El video performático se divide en tres instancias: la cultura patriarcal en contra de la homosexualidad, la experiencia de Calfuqueo como mapuche homosexual y el exterminio de los weyes (machis homosexuales).

Otro aspecto importante de describir en esta primera etapa es el disfraz de machi comprado en un mall chino. Similar a lo que ocurre con el pelo sintético de la obra *Bodies in resistance* (Figura 12A), Calfuqueo recurre a los objetos propios de una era tecnologizada y de consumismo, en la cual los elementos son hechos en serie y desechables. Sin embargo, el artista mapuche y gay los descontextualiza y los carga con nuevos significados, resignificándolos para cumplir el propósito dentro de la obra. Se pone énfasis en el mensaje, el cual se considera el rol de la machi y la exterminación de machis homosexuales (weyes) a manos de la cultura occidental por considerarlos sodomitas; es decir, seres que van contra natura. En este sentido, el disfraz de machi cumple el propósito de reflexionar sobre algo mucho más profundo que los aspectos perceptuales de estimulación sensorial. Nuevamente, es el espectador quien debe unir las piezas que Calfuqueo le propone.

C. Etapa de interpretación

c.1. Análisis iconológico.

En primer lugar, debemos aclarar el concepto de machi. Generalmente es una mujer que tiene conexión directa con el mundo sobrenatural de los espíritus y deidades y el mundo concreto y humano. Su rol más antiguo y documentado es la curación espiritual y su uso de hierbas medicinales. La función sacerdotal de la machi como orador ante la colectividad es una innovación más reciente; en este sentido cumple un rol político y social, además del espiritual. (Bacigalupo, 2003).

La vestimenta de la machi especialmente la faja o *trariwe* transmite y hace circular elementos fundamentales del ser mujer mapuche, de las estructuras sociales (rol-estatus) y de la cosmovisión de dicho pueblo (mitos-ritos), comunicándolos visualmente con su uso y

función a la sociedad y a las futuras generaciones a través de lo textil. Las múltiples interpretaciones y mensajes, del *trariwe* de machi constituye una síntesis mágica, ritual y cósmica, en la cual el rol de su portador o portadora se manifiesta estética e iconográficamente como la unión entre lo sobrenatural y lo terrenal (Trariwe de machi: investigación y documentación. Susana del Carmen Chacana Hidalgo Dibam, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, El Patrimonio de Chile).

Para los conquistadores españoles y para la cultura occidental hegemónica, los hombres son los encargados del poder, la política y la guerra; estas son prácticas propias de caballeros y reyes. En cambio, el ámbito espiritual y la piedad son entendidas como pertenecientes al género femenino. En la cultura mapuche, la asociación de algunas tareas con el género es difusa. Bacigalupo describe a los *reche* (gente verdadera) como una sociedad en que aquellos sujetos duales -femenino y masculino- combinaban diversas acciones según el contexto. La guerra, la caza, el pastoreo y la vestimenta masculina se asociaban con el hombre; en relación con el mundo espiritual, la curación, la horticultura y la vestimenta de las mujeres, se asocia con lo femenino.

Según Alvarado, 2000, existen tres sentidos básicos de la indumentaria: (a) como indicador social y étnico, pues descansan códigos, convenciones sociales y culturales específicas. (b) como la vestimenta se presenta frente al otro (c) como elemento de cubrirse y adornarse. Este último sentido, dicho por Alvarado, quien pone énfasis en su trabajo que lo llama “indiscernible”:

La expresión más acabada de este efecto es la concepción del traje como una verdadera segunda piel. Cuerpo y vestimenta conformarían un todo “indiscernible”, donde la forma de presencia frente al otro se manifestaría en una humanidad e indumentaria estrechamente relacionadas e interdependientes: el cuerpo es el vestido/el vestido es el cuerpo. (Alvarado, 2000, p. 139).

En el caso de la obra de Calfuqueo, el artista disloca este último sentido de la vestimenta, pues no opera como una segunda piel, sino solo aparece como un sujeto disfrazado de machi con un traje hecho en China. Alvarado ya lo declara en su artículo:

Un sujeto disfrazado, ocultando, trastocando o, por lo menos, disimulando su verdadero yo, aparecerá inevitablemente ante nosotros como un cuerpo simplemente envuelto en un traje. Esto no quiere decir que un individuo disfrazado no logre su objetivo en cuanto a representar un determinado personaje o estilo de vestuario, pero al observarlo siempre podremos percibir la ausencia de una real “correspondencia” entre su cuerpo y su disfraz. (Alvarado, 2000, p. 140).

En cuanto a los machis weyes, estos son hombres chamanes que transitan entre lo espiritual y terrenal con las cualidades femeninas, sin ser discriminado por la sociedad. Con la llegada de los españoles, los weyes fueron considerados demonios, pues no cumplían los cánones de una cultura patriarcal y religiosa, que los condenó y exterminó. Calfuqueo va relatando esta historia terminando con la exclamación “Yo no soy un weye pero me gustaría haber sido uno”.

Esta expresión de Calfuqueo es posible entenderla en el marco de la cultura mapuche, que, según su abuela, no existía la homosexualidad como un estigma, sino más bien como una condición natural de nacer. Para su abuela la homosexualidad como enfermedad era patrimonio de las huincas. Precisamente, los españoles exterminaron a los weyes por considerarlos sodomitas y diabólicos. En cambio, para la cultura mapuche el weye era el machi que transitaba con dos espíritus y fueron considerados con mucha autoridad e influencia en su pueblo; todos ellos se iniciaban a través de un sueño (epew) o un estado de trance.

c.2. Análisis integrado

El video performático comienza con las siguientes palabras dichas por Calfuqueo:

Mi abuela decía: ‘en la cultura mapuche no hay maricones’, cuando un sobrino maricón quiso conocerla. Y no se imaginaba que tendría unos nietos maricones en su familia patriarcal (...) No me críe como un mapuche, tampoco se me permitió serlo, pero tengo el estigma de una vida asociada a un apellido que ha sido una marca de violencia y que pesa todavía”. (Espinoza, D., 2020).

En el video performático “You will never be a weye”, Calfuqueo realiza un proceso de auto reflexión identitaria, en el cual se manifiesta la búsqueda de su identidad de género, como también el reconocimiento de ser mapuche. La obra le permite al artista reflexionar de forma íntima, lo que es expuesto en su tesis.

El inicio de esta investigación se remonta al año 2012 y comenzó de manera intuitiva. La historia de los machi-weye significó un punto de inflexión que me permitió confirmar que la historia mapuche había sido modificada acorde a los parámetros de la colonización. No solo se nos impuso una cultura; también se tergiversó la local. (Calfuqueo, 2019, p. 8).

Al reconocerse mapuche y utilizar la lengua mapudungun, este punto de inflexión se hace más evidente. Critica la occidentalización a la que fue sometido por medio del sistema escolar chileno y la discriminación por ser homosexual, sufriendo el bullying por parte de sus compañeros y profesores. Esta performance se transforma en el camino para aceptar quien

es; no es un *machi*, pero sí un *chaman* de su pueblo por medio del arte, dándole razón a Rapiman.

Por otro lado, se suma otro aspecto conflictivo con la cultura paterna, que se fusiona en un todo híbrido con la cultura occidental, pues no nace en la zona de La Araucanía, sino en Santiago, convirtiéndolo en un *mapurbe*. Este proceso de hibridación es un aspecto que el artista asume, y justifica en su trabajo artístico la utilización de elementos propios de la ciudad, las técnicas y herramientas que le ofrece la cultura occidental. En palabras de Felipe Ancan:

La estética mapurbe se ha consolidado en estos tiempos últimos, casi como una señal de identidad trans mapuche, que, entre otras cosas, ha terminado de dar legitimidad en el verbo al último eslabón de la larga cadena de las identidades mapuche contemporáneas: la de los mapuches urbanos hijos e hijas del asfalto y de la diáspora de un pueblo representada por nuestros padres o abuelos. (Ancan, 2009, p. 15).

En este contexto, el disfraz de mapuche comprado en un mall chino pone en evidencia la falsa interculturalidad y el poco respeto por los pueblos originarios y sus costumbres. Cualquiera puede disfrazarse de machi sin considerar lo profundo y complejo de ser el chamán que se comunica con el mundo sobrenatural. Este llamado de atención que hace Calfuqueo pone de manifiesto la búsqueda de identidad de la propia cultura chilena, la cual también ha sufrido la anulación de su propia historia, la vergüenza de ser mestiza y no reconocerse ni aceptarse; despreciar ese origen híbrido, lo que conlleva a su propia alienación dentro de un sistema capitalista de consumo. Esto hace posible que cualquiera, sea chileno, champurria o extranjero, pueda comprar un disfraz de machi en un mall chino como quien compra cualquier producto desechable. La apropiación de un elemento cultural se convierte en una nueva apropiación cultural, sin que los sujetos (pueblo originario) tengan posibilidades de decidir sobre el uso y abuso de sus símbolos y elementos de su cultura por otros individuos de culturas ajenas. A este fenómeno Bolfin lo denomina “cultura enajenada”:

(...) son los elementos culturales que son propios del grupo, pero sobre los cuales ha perdido la capacidad de decidir; es decir, son elementos que forman parte del patrimonio cultural del grupo pero que se ponen en juego a partir de decisiones ajenas, un ejemplo es la folklorización de fiestas y ceremonias para su aprovechamiento turístico sería un caso en el que elementos de organización, materiales, simbólicos y emotivos propios, quedan bajo decisiones ajenas y, en consecuencia, forman parte del ámbito de la cultura enajenada (Bonfil, 1981, p. 186).

6. Análisis de Mürke ko. Figuras 14A y 14B



Figura 14A. Mürke ko. Matucana 100, Santiago, Chile



Figura 14B. Mürke ko. Museo Regional de la Araucanía

A. Etapa de descripción

a.1. Características generales de la obra

Mürke ko (agüita con harina) es una obra de Sebastián Calfuqueo Aliste, año 2016. La técnica usada es la instalación. Como se puede observar en las figuras 14A y 14B, las largas madejas de pelo están tratadas con resina, pelo sintético y tierra, de 5×5 metros. Esta propuesta artística se presenta en Santiago, Matucana 100 el 2016, (Figura 14A). La locación en el 2018 es en la Región de La Araucanía en el Centro cultural de Carahue, Ruca Lázaro Marivil de Tovohue, Museo Regional Araucanía de Temuco y Museo Mapuche de Cañete (Figura 14B). La exposición itinerante forma parte de las actividades que viene realizando la Red de Gestores Culturales Ficwallmapu, proyecto de Intermediación Cultural financiado por el programa regional del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Muestra que también contó con el apoyo del departamento de Vinculación con el Medio, de la Universidad de La Frontera (UFRO) y el Departamento de Cultura de la Municipalidad de Carahue.

a.2. Análisis temático

La obra artística pone en evidencia la condición de *champurria* de individuos mapuche-mapurbe, y busca cuestionar los márgenes establecidos de lo que es o no es mapuche. La

instalación insta al público a preguntarse por su propia identidad, que va más allá de las etiquetas de “mapuche” o “chileno”.

B. Etapa de identificación

b.1. Análisis iconográfico

La instalación está compuesta de una figura humana a escala natural de color tierra o siena tostada colocada de forma invertida en el suelo presentando un sujeto inmóvil dando la apariencia de una momificación contemporánea. La obra está hecha de tierra y resina, de su cabeza sale una porción de pelo sintético negro dispuesto de forma circular en el piso de las galerías donde se exhibe la propuesta artística. El cabello crece formando y realizando una repetición en el suelo de diversas versiones en castellano y mapudungun del concepto “champurria”. Esta palabra junto con la expresión “agüita con harina” aluden a la cultura mapuche que no es “pura” racialmente, sino que son un híbrido entre la cultura originaria y la cultura occidental chilena, lo que empuja a sus integrantes de esta comunidad a ubicarse en la frontera de ambas, o en el limbo de ambas culturas sin pertenecer a ninguna por completo.

C. Etapa de interpretación

c.1. Análisis iconológico

Como se dijo anteriormente, *champurria* también se refiere al mestizaje cultural de los descendientes de mapuche que no tuvieron acceso completo a la cosmovisión originaria, debido a las migraciones forzadas de los espacios rurales a los urbanos sufridos por sus padres o abuelos. Ser mitad mapuche y mitad chileno, sumado al hecho de vivir en la periferia de las grandes ciudades de Chile, impregnados por una cultura de masas, que repercute en la forma de vivir, lleva a un grupo de artistas a reivindicar la identidad cultural mapuche utilizando como medio comunicacional el arte. Este es un rasgo importante de los artistas mapuche contemporáneos.

La tensión de los materiales usados, como tierra algo natural y lo artificial de la resina y el cabello sintético, manifiesta la coexistencia de una identidad que reconoce su hibridez, y que sabe que, por esta condición, nunca cumplirá los parámetros tradicionales de la cultura mapuche ni chilena. El mismo Sebastián en su nombre completo es un ejemplo de ello.

Nuevamente el artista se desenvuelve en un ambiente fronterizo, o limbo; tener características de ambos mundos, pero ser rechazado por ambos.

El pelo sintético en esta instalación significa aquello que no se pudre, sino perdura en el tiempo. Además, puede extenderse, conectarse con el entorno, como lo hace en efecto en las salas de exposición. A través del pelo largo, negro y sintético, el sujeto de la instalación se conecta con la madre tierra, la que a su vez nutre de energía y fuerza natural el espacio donde se habita.

La *ñuque mapu* es el espacio en que conviven en armonía la lluvia, el viento, los animales, y todo lo creado (Klug, P., 2013). Similar a lo observado en las obras anteriores de Calfuqueo, el pelo es un elemento artístico recurrente en su trabajo. Simboliza la vida, pero en su caso, esta vida está conectada con un material mezclado, que el mismo autor prepara.

Por otro lado, está la tensión de los materiales dispuestos: tierra, un material vivo encapsulada por la resina y el cabello sintético, simulando el nexo entre lo que jamás se pudre o deja de crecer: el cabello humano. (Mürque ko, 2017).

c.2. Análisis integrado

En la tesis doctoral de Mela 2017 se describe el trabajo visual de artistas mapuche contemporáneos, y su propuesta en el uso de los espacios públicos para instalar un discurso identitario que propenda a la visualización de la lucha del pueblo mapuche en el conflicto interno de búsqueda de quienes son. La tesis propone a un grupo de jóvenes de ascendencia mapuche de Santiago de Chile, mapuche-chileno problematizar y reflexionar críticamente sobre su ascendencia indígena en la ciudad. Para ello, los jóvenes adolescentes dialogan y reflexionan acerca de las distintas representaciones visuales del pueblo mapuche y, posteriormente, performatizan y reelaboran su imagen. Interesantes son las preguntas del investigador y las respuestas de los participantes. Una de estas preguntas es ¿te sientes mapuche o chileno? Las respuestas no son claras. La mayoría se siente de una forma y de otra como quien está al medio de todo. Clarificadora es la respuesta a la pregunta ¿cómo podemos descolonizarnos?, la respuesta es “ya no es posible”. Esto es clave para el mapuche urbano o mapuche de ciudad, este sujeto está totalmente colonizado, así como toda la América Latina.

Calfuqueo también podría responder algo similar, pues su propuesta artística manifiesta la lucha personal de no ser encasillado como mapuche homosexual, sino como a el individuo libre que fue capaz de imponer temáticas que incluso sus profesores de universidad no pudieron visualizar.

Su propuesta, como se observa en esta instalación es insistir, hasta el cansancio, molestar, inquietar, empeñarse para dar cuenta de que no existe la categoría de chileno puro como tampoco de mapuche puro. A propósito de la nueva constitución, Calfuqueo declara:

Es importante que primero el Estado reconozca los derechos indígenas, que respete los tratados internacionales suscritos como el Convenio 169. Es importante la plurinacionalidad, el reconocimiento de la autodeterminación de los pueblos y de que no sólo existe la categoría de chilenos, sino otras posibilidades de identificación. Hay comunidades que están en todo su derecho de no querer dialogar en una instancia en que se han sentido históricamente excluidas, pero al mismo tiempo siento que es nuestra responsabilidad poder reescribir esta historia y dar un nuevo inicio, sobre todo para el reconocimiento de lo que pasó. (Espinoza, 2020).

Por lo tanto, Sebastián Calfuqueo forma parte de los artistas mapuches contemporáneos que se han propuesto en sus obras una obstinada defensa de sus raíces culturales mapuches con propuestas que muestran a una comunidad donde las reivindicaciones históricas se mezclan con la ineludible realidad política social del momento. En este contexto, la obra de Calfuqueo, desde un lugar incómodo, poco valorado y que rompe con los estereotipos impuestos por la cultura patriarcal chilena, propone por medio del arte, el rescate y la resignificación de la cultura mapuche, instalando otra historia, su autohistoria; un nuevo relato, su autor- relato que impone nuevas reglas, solo posibles en un marco intercultural. Solo posible entre la añoranza del mundo originario y ancestral desde la realidad concreta de lo contemporáneo.

7. Análisis de Mapu kufüll. Figura 15.

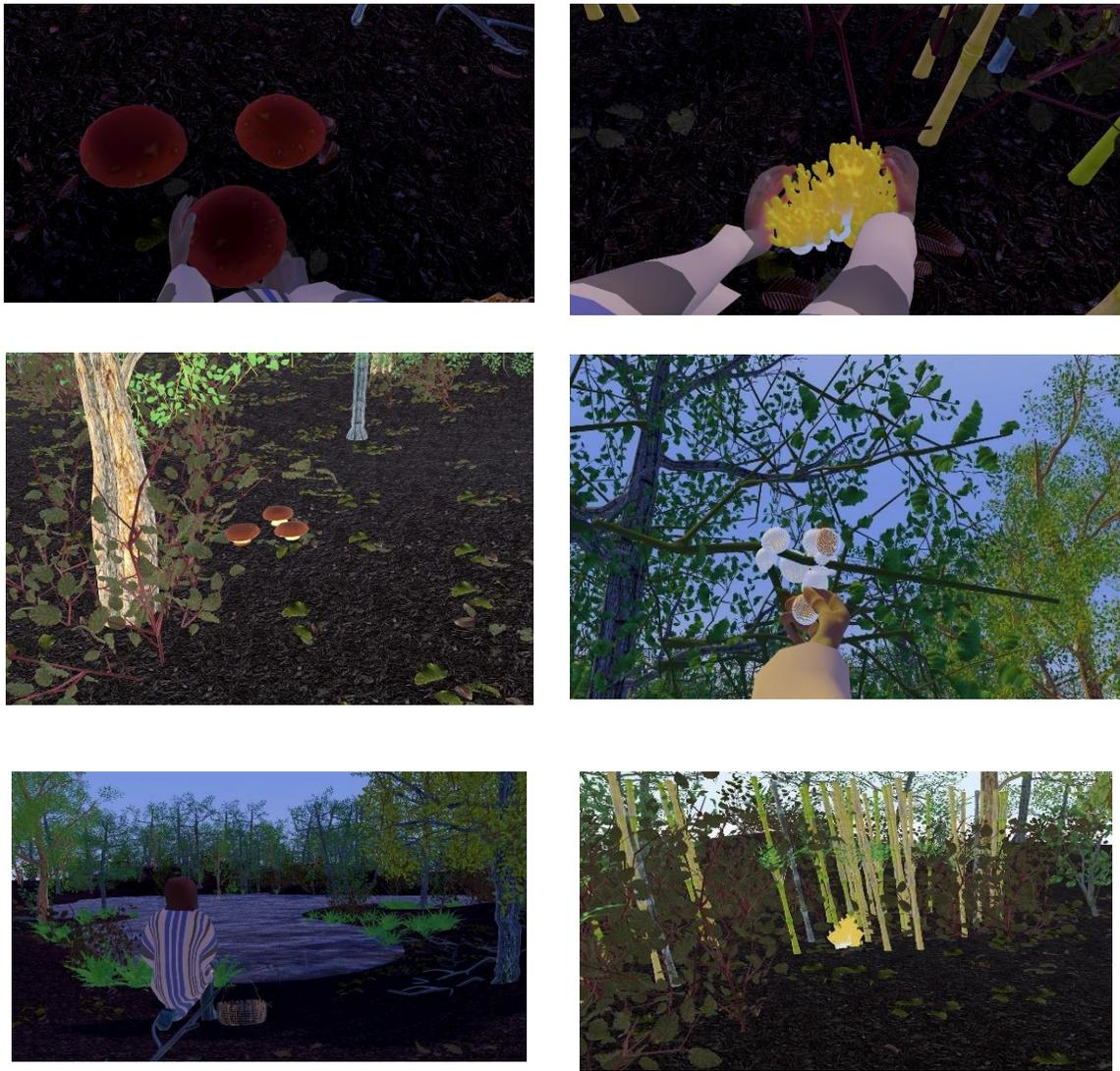


Figura 15. Mapu kufüll (mariscos de tierra)

A. Etapa de descripción

a.1. Características generales de la obra

Mapu kufüll (2020) mariscos de tierra (hongos). Autor, dirección y edición, Sebastián Calfuqueo. La técnica: video animación 3D, 1920×1080, full HD, 5:33 minutos. Texto y voz: Ange Cayuman, animación 3D: Valentina Riquelme. Sonido: Sebastián Calfuqueo. Sonido del trompe: Eli Wewentxu. Traducción al inglés: Jorge Pérez Roldan. Traducción al mapudungun: Jaqueline Caniguan. Museo del hongo: fer walüing y Felipe Maltes.

a.2. Análisis temático

Mapu Kufüll (mariscos terrestres) es la forma de designar a los hongos en el mapudungun y es el nombre de este ‘cuento’ animado que reflexiona sobre la perspectiva cosmológica del pueblo mapuche en relación con la recolección de hongos y cómo éstos han sido un símbolo de resistencia para las comunidades (Museo del Hongo, 2020).

B. Etapa de identificación

b.1. Análisis iconográfico

En la portada de presentación del video esta la imagen de un changle. Es un hongo comestible originario de la zona centro sur de Chile, territorio que ancestralmente se conoce como *ngulumapu*. El changle crece en el interior de los bosques en zonas húmedas y oscuras desde zonas de la Región del Maule, Biobío, Araucanía, Los Ríos y Los Lagos. El changle mide de 6 a 20 cm de alto, y de 10 a 15 cm de ancho. Con forma de coral, su cuerpo fructífero presenta varias ramificaciones hacia las puntas, de color amarillo azufre que va tornándose blanco hacia la base del estípite). Esta imagen que sirve de portada es de color amarillo en un gran fondo azul, más abajo en letras amarillas se lee el título de la obra, Mapu Kufüll, Seba Calfuqueo, 2020.

El video se inicia con el ruido de unos pasos sobre las hojas de un terreno boscoso. La cámara utiliza los recursos del lenguaje audiovisual con un plano subjetivo PDV que nos muestra lo que el sujeto (personaje) ve, como si la cámara estuviera en sus ojos, intentando colocar al espectador en la piel del sujeto. En un primer plano, con una angulación de contra picado, se observan las copas de los árboles de color azul gris para el tronco y verde gris oliva y verde amarillentas de las hojas, contrastadas con un gris claro para el cielo.

A través del movimiento de cámara Tilt Down (es el movimiento de giro vertical de la cámara desde un punto fijo, en un giro hacia abajo). El movimiento de tilt suele usarse para acentuar la altura o profundidad, o para indicar relaciones entre sujetos. Con esta técnica se encuadra el suelo en una angulación “picada”, en la que aparece un colihue que el joven personaje utiliza como bastón y para limpiar el suelo. El sujeto comienza el relato en mapudungun (voz en off) de la razón y el objetivo de su travesía por aquel bosque para recolectar los hongos.

El primer encuentro del personaje recolector de hongos es con un *wishilko*, que es un pequeño arrollo donde habita el *Ngen* (son espíritus de la naturaleza, dueño de alguna entidad, al que

domina, predomina, manda, gobierna y dispone; pero también el que cuida, protege y resguarda el territorio.

El personaje recolector mediante una rogativa pide el permiso para realizar esta recolección, apareciendo en escena el sujeto de espaldas al espectador (toma semisubjetiva). El sujeto está arrodillado sobre su rodilla izquierda y la derecha semiflectada. Se ubica frente al *wishilko*, y luce al parecer un poncho con líneas verticales de colores azules y café apastelado sobre lo gris claro del fondo del poncho, se pueden observar sus pantalones y el calzado.

Con un travelling circular de izquierda hacia la derecha del formato, combinado con un Tilt up (movimiento hacia arriba), el sujeto desaparece de escena y se continua con el plano subjetivo PDV siguiendo su ruta en busca de hongos.

Su segundo encuentro es con tres hongos circulares de color gris rojizos llamados Loyos. El tamaño de la porción superior o píleo va entre 60-350 mm de ancho, de forma cóncava hasta plana, con forma de tipo pulviniforme o como cojín, liso, seco, algo pegajoso cuando húmedo, de color rojo oscuro y fondo algo amarillo). Se observan las manos del personaje que corta un Loyo y luego tapa con hojas lo que queda del hongo. La técnica audiovisual es parecida a los videos juegos que hace participar al espectador en primera persona de la acción (plano subjetivo PDV).

Mientras sigue su caminata por el bosque en busca de más hongos, el chucao canta por su lado derecho, lo que significa para el pueblo mapuche un buen augurio; nuevamente el sujeto puede observarse en un plano subjetivo PDV, de espaldas al espectador. El recolector de hongos encuentra unos changles, hongo que sale con las primeras lluvias en época otoñal sureña, debajo de los bosques de raulí o hualles. Tiene forma de una ramita de coral de color amarillo pálido, sin olor, y su sabor es parecido a otros hongos, aunque para algunos es más exquisito. El tercer tipo de hongos que encuentra el sujeto son los digüeñes, también denominados como "Pan de indio", "Llao Llao", "pinatras" o "curacuchas"; son hongos parasitarios pertenecientes al género *Cyttaria*, su sabor es algo dulce y suave, tienen una textura algo pegajosa en la superficie y están cubiertos por una membrana blanca que, a medida que el hongo madura va perdiendo, dando paso al color naranja-salmón que lo caracteriza cuando ya está completamente maduro. El personaje corta cinco digüeñes y los va enumerando en mapudungun y los deposita en la canasta; cuando esta está llena, el joven recolector considera que ya es suficiente. Nuevamente el personaje se observa de espaldas

en plano subjetivo, la canasta se observa en un primer plano mostrando lo cosechado. El recolector nuevamente se presenta al *wishilko* y agradece por lo recolectado y se retira del sector para llevar la canasta con *mapu kufüll* donde su abuela (*chu-chu*) que se pondrá feliz con la recolección.

Finaliza el video muestra en forma giratoria una visión 3D, primero el changle, después los digüeños y por último un loyo, todas las figuras inmersas en un gran fondo azul.

C. Etapa de interpretación

c.1. Análisis iconológico.

En el viaje de recolección de hongos, este niño tiene tres encuentros importantes, el primero de ellos, y de mayor relevancia en la cultura mapuche es con un pequeño *wishilko* (riachuelo). En este lugar se da una conversación muy amable con el *Ngen* (entidad terrestre) que habita ese lugar. Se le pide permiso para ingresar al sector y pedir su ayuda en la caminata hacia la recolección de los hongos. El origen mítico de los *Ngen* se remonta a la creación del mundo mapuche. Fueron generados por los dioses creadores y destinados a la tierra mapuche con el fin de preservar la vida y bienestar de la naturaleza silvestre, genéricamente es el dueño de alguna entidad natural donde domina, predomina, manda, gobierna y dispone; pero también al que cuida, protege y resguarda. (Grebe, 1994).

El segundo encuentro es con el canto del chucao (ave de monte), con quien el niño interactúa alegremente, pues su canto viene del sector derecho. Similar creencia la observamos en otras culturas occidentales, en las cuales se cree que un ave que vuele a “siniestra” es de mal augurio. Por ejemplo, en el Mío Cid Campeador.

Existe la creencia en la cultura mapuche sobre el canto del chucao. Se dice que predice si los caminantes tendrán un buen viaje o no. Si el chucao canta a la derecha será un viaje bueno y alegre, mientras que oírlo a la izquierda quizás es mejor desistir del viaje o tener precaución en el camino. (Droppelmann, 2019).

Finalmente, el tercer encuentro es con los hongos. La recolección corresponde a tres clases diferentes: el loyo, los changles y las digüeños. El niño al revisar su canasta observa que tiene lo justo y necesario para recolectarlos. Luego, se dirige al pequeño *wishilko* donde agradece al *Ngen* del *wishilko* por los frutos y la semilla. Finalmente, retorna con su *kuku* con el corazón feliz de haber cumplido bien el cometido.

c.2. Análisis integrado

Durante el periodo de guerra y hasta el día de hoy, los hongos son una fuente de alimentación muy importante para las comunidades mapuche. Este saber ha persistido en algunas comunidades que han transmitido su conocimiento de generación en generación, técnicas para recolectarlos correctamente, sin dañar el micelio para que siga fructificando, con respeto al otro, sin infligir daño alguno”. (Calfuqueo, 2020).

El tema central de la video animación es el viaje de un niño sin género definido, una figura andrógina (semejante al personaje de Edvard Munch en la obra “El Grito”). Al parecer este viaje nace de la experiencia de Sebastián Calfuqueo en la recolección de hongos junto a su *kuku* (abuela paterna). El video es relatado en primera persona, utilizando la técnica de los videos juegos. En este viaje, el niño debe recordar las instrucciones de su *kuku* para recolectar los hongos. Una vez extraído, este debe ser cubierto con hojas y raíces para no dañar el micelio. Este es un claro ejemplo de cómo el pueblo mapuche mantiene un equilibrio entre el ser humano y la naturaleza. La simbiosis que logra un círculo virtuoso de equilibrio con el medio ambiente. Los expertos en micología afirman que los hongos permiten la vida.

En general, los hongos tienen una importancia ecológica vital. Ellos son descomponedores de la materia orgánica. Al igual que las bacterias, insectos y gusanos reciclan nutrientes en la naturaleza y liberan estas sustancias que van a emplear otros organismos. (Del Valle, 2006).

Sin embargo, en este relato que parece sencillo, es realmente el viaje de Calfuqueo hacia su cultura ancestral, a sus raíces. A buscar y encontrarse con una historia de dolor sufrida por el pueblo mapuche, que en el siglo XIX y bajo las campañas militares del Estado chileno, sufrieron la persecución y el hambre en estos momentos tan difíciles. La relación de hambre y pobreza puede ser graficada a través de estos hongos, simples y nobles que alimentaron a todo un pueblo. Es un ejemplo de subsistencia, de resistencia de un pueblo al igual que los hongos del sotobosque. En momentos como los actuales, en que el mundo sufre el cambio climático, llevándonos al calentamiento global por causa de actividades depredadoras del ser humano, este relato nos recuerda la importancia de las culturas originarias, como la mapuche, en que existe un respeto por la naturaleza, pues cada elemento de ella importa y nos afecta.

CAPÍTULO CINCO

ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LAS OBRAS ANALIZADAS

1. Análisis descriptivo

Las cinco obras analizadas corresponden a los trabajos plásticos de Sebastián Calfuqueo, elegidas según los cuatro criterios elaborados para esta investigación. Asimismo, se observa que el artista presenta una progresión del trabajo visual, que va desde lo más directo y explícito en su mensaje hasta complejizarlo, usando técnicas más elaboradas como se observa en las obras *Murke ko* y *Mapu kufüll*.

La primera obra analizada, *Alka domo*, Calfuqueo mismo se ubica en el centro de la escena de esta performance sosteniendo un tronco ahuecado, al parecer de coihue en su hombro derecho, sostenido con ambas manos. Toda esta escena recuerda a la hazaña de Caupolicán que se convierte en toqui al sostener un enorme tronco por dos días con el propósito de luchar contra la conquista de los españoles en el siglo XVI. La figura central se encuentra frontal al espectador, y viste paradójicamente un par de zapatos de mujer de color rojo. Los chemamüll que acompañan esta figura solo se convierten en adornos, despojados de su significado primario y cultural mapuche: cuidadores de las tumbas de los difuntos. La performance *Alka domo* se realiza en el Parque Araucano de Santiago Chile. La figura humana que manifiesta esta ambivalencia, hombre /mujer, viste totalmente de negro opaco, resaltando sus pies el color rojo de los zapatos taco alto. En esta obra los dos colores rojo y negro tienen un papel preponderante. En lo femenino, el color rojo simboliza el surgimiento de la vida y la gestación de esta. En lo masculino, representa la sangre como símbolo de fuerza y poder, que brota de la herida. En la obra de Calfuqueo toda la figura se sustenta sobre un par de zapatos rojos de mujer con taco alto. En cuanto el negro, este es opaco, representando la muerte y destrucción. Es interesante notar que la figura humana con el tronco ahuecado- recordemos que la palabra “hueco” es una forma peyorativa para llamar a los homosexuales en Chile- está vestida completamente de negro opaco; es decir, el color de la muerte. Sin embargo, solo es posible que se mantenga en pie gracias a la débil base de unos zapatos rojos de mujer.

La segunda obra seleccionada para este análisis es *Bodies in resistance*. La técnica artística utilizada es la performance, presentada en el Space, Nueva York, EE. UU el año 2020. En

esta puesta en escena, en que nuevamente el protagonista es el mismo Sebastián Calfuqueo, el artista pone de manifiesto cómo desde tiempos coloniales la diversidad sexual ha sido criticada y cuestionada, llegando incluso al exterminio de las diversidades sexuales por considerarlas degeneradas por la cultura occidental dominante. Los elementos usados en el escenario son pocos: Sebastián Calfuqueo sobre una plataforma, semi desnudo, vestido con solo una pantaleta de color azul y una capucha del mismo color; en sus manos lleva dos *kaskawillas* y una estrella mapuche (*wiñülfé*). Termina su vestuario con un par de zapatos de taco alto azules y largas lonjas de pelo negro sintético. Completa la performance un relator que explica al público cada símbolo y su significado. Aquí resalta el color azul de la capucha y pantaletas que viste la figura en la escena. Si observamos la postura central del personaje en el escenario, nuevamente vemos la disputa entre lo masculino y femenino, similar propuesta en la obra *Alka domo*. En *Bodies in resistance* no está presente el color rojo, pero sí el color azul que representa la abundancia, el orden, el universo y la vida; símbolo de la espiritualidad y lo sagrado. Si lo vinculamos con la obra *Alka domo*, nuevamente es el espíritu de lo femenino lo que predomina, incluso en la misma estrella (*wiñülfé*) recortada en la capucha de color azul. Sin embargo, una amenaza está presente y es el color negro de la muerte, que en este caso está representada por largos cabellos sintéticos que en el suelo forman la palabra *Kangechi*.

La tercera obra analizada es *You will never be a weye*. Es una obra autorreferente como las dos anteriores. En este caso Calfuqueo recurre a la técnica del video performático, 1920×1080, HD, con una duración de 4:46 minutos. El lugar seleccionado para hacer este video es la Galería Metropolitana en Santiago de Chile el año 2015. Similar a lo que ocurre con el pelo sintético de la obra *Bodies in resistance*, Calfuqueo recurre a los objetos propios de una era tecnologizada y de consumismo, en la cual los elementos son hechos en serie y desechables. Sin embargo, el artista mapuche y gay los descontextualiza y los carga con nuevos significados, resignificándolos para cumplir el propósito dentro de la obra. El tema de este video performático es los machi weye y la exterminación de machis homosexuales a manos de la cultura occidental por considerarlos sodomitas; es decir, seres que van contra natura. En este sentido, a través del disfraz de machi, Calfuqueo llama a reflexionar sobre algo mucho más profundo que los aspectos perceptuales de estimulación sensorial de la obra

visual. Con cada elemento agregado a la escena es el espectador quien debe unir las piezas que el artista propone. Nuevamente son los colores negro y rojo los preponderantes en la obra, con el mismo significado que en *Alka domo*. Similar a las obras anteriores, en *Bodies in resistance*, el personaje (Calfuqueo) se viste siguiendo el movimiento opuesto a las manecillas del reloj. Se cubre con el vestido negro con adornos geométricos de color rojo; luego, la manta negra, que está diseñada con los mismos dibujos geométricos rectangulares también rojos; abrocha la manta con el prendedor mapuche. En la performance, el personaje solo se viste con el *trapelakucha*, faltando los demás adornos de la zona pectoral y el cinto, que corresponde a la faja de la cintura (*trariwe*). Para terminar la performance, el personaje se coloca una peluca sintética de pelo negro y los adornos que llevan las machis sobre su cabeza, el cintillo (*trarilonko*), sin llevar los aros (*chaway*). Esta vestimenta comprada en un mall chino, la indumentaria incompleta de la machi solo puede significar que Sebastián le hubiera gustado ser un machi weye, pero no lo es. De esta forma, el video performático *You will never be a weye*, Calfuqueo realiza un proceso de auto reflexión identitaria, en el cual se manifiesta la búsqueda de su identidad de género, como también el reconocimiento de ser mapuche. La obra le permite al artista reflexionar de forma íntima.

La cuarta obra considerada para el análisis se ubica en un lugar de mayor complejidad dentro del continuum creativo de Calfuqueo, esta es *Mürke ko*. Ya no es autorreferente como las tres anteriores. La obra plástica en este caso corresponde a una instalación que tiene como elemento principal una figura humana a escala natural de color tierra, colocada de forma invertida dispuesto circularmente en el piso de la galería. Esta figura inmóvil aparenta una momificación contemporánea. La obra está hecha de tierra y resina, de su cabeza sale una porción de pelo sintético negro dispuesto de forma circular en el piso de las galerías donde se exhibe la instalación. Nuevamente el pelo sintético está presente en este trabajo de Calfuqueo. El cabello crece formando y realizando una repetición en el suelo de diversas versiones en castellano y mapudungun del concepto “champurria”. La intención de esta obra artística es poner en evidencia la condición de champurria de individuos mapuche-mapurbe, y busca cuestionar los márgenes establecidos de lo que es o no es mapuche. La instalación insta al público a preguntarse por su propia identidad, que va más allá de las etiquetas de “mapuche” o “chileno”. Esta figura humana invertida, hecha de tierra y resina, y que de su

cabeza nace y crece este pelo sintético negro opaco, dibujando la palabra “champurria”, representa a un individuo “mürke ko” o “agüita con harina”, que aluden a la cultura mapuche que no es “pura” racialmente, sino que sus integrantes en estricto rigor son individuos híbridos, que transitan entre la cultura originaria y la cultura occidental chilena; este hecho los empuja a ubicarse en la frontera de ambas.

Por último, la obra artística analizada en esta investigación es *Mapu kufüll*. del año 2020. A pesar de ser un relato más íntimo y personal, Sebastián Calfuqueo logra un lenguaje artístico que se nutre de las técnicas audiovisuales del video, con el diferente manejo de cámaras. En este video de animación, Calfuqueo es el creador, director y editor de su trabajo audiovisual. Este trabajo es un ‘cuento’ animado que reflexiona sobre la perspectiva cosmológica del pueblo mapuche en relación con la recolección de hongos y cómo éstos han sido un símbolo de resistencia para las comunidades. El personaje de este relato es una figura muy joven, que no se visualiza como masculino o femenino. Emprende un viaje para recolectar los tres tipos de hongos muy conocidos en las zonas del Maule, Bio Bio, Araucanía, Los Ríos y Los Lagos. Estos hongos son el changle, que mide de 6 a 20 cm de alto, y de 10 a 15 cm de ancho. Tiene forma de coral, con varias ramificaciones hacia las puntas, de color amarillo azufre que se torna blanco hacia la base del estípite. La imagen de este hongo sirve de portada para el video. El otro hongo es el loyo también es endémico de Chile. Tiene un cuerpo esférico y carnoso que nace sobre suelo y hojarasca en bosque de roble y coihue. Por último, aparece en escena el digüeñe, hongo exclusivo y único en el ecosistema al sur de Chile. Su recolección por parte de los pueblos originarios sureños fue fundamental en la dieta desde tiempos inmemoriales. También recibe el nombre de "Pan de indio", pues en los tiempos del conquistador español y de la persecución del estado chileno, el pueblo mapuche se alimentaba de él, manteniendo la resistencia contra el enemigo. El niño/a recolector/a emprende este viaje, pidiendo permiso al arrollo (*wishilco*) y al ser que habita ese lugar (*Ngen*). El personaje recolector finaliza su viaje cuando su canasta está llena. Nuevamente se presenta ante el *wishilco* y agradece por lo recolectado. Se retira del sector para llevar la canasta con *mapu kufüll* donde su abuela (*chu-chu*) que se pondrá feliz con los hongos recolectados. El video muestra en forma giratoria una visión 3D, primero el changle, después los digüeñes y por último un loyo, todas las figuras inmersas en un gran fondo azul.

2. Análisis interpretativo

Las cinco obras artísticas analizadas pueden ser interpretadas gracias a los análisis previos de la obra como son el temático, iconográfico e iconológico, para finalmente llegar al interpretativo. Este último funciona como una suerte de amalgama de los anteriores, y es el que da cuenta de la propuesta visual polisémica del artista; en este caso particular de Sebastián Calfuqueo Aliste.

En el caso de *Alka domo*, esta es una obra que deja en evidencia, para el espectador cuidadoso, las fronteras sexuales y territoriales en constante conflicto, y que pueden manifestarse en cualquier espacio; incluso en un parque, en la calle, en el metro, etc. A través de esta obra, Calfuqueo proclama una fuerte crítica al mundo heterosexualizado, en el cual las diversidades sexuales tienen poca cabida, pues son consideradas peligrosas para la cultura de valores burgueses que impera en el mundo occidental, y en particular la cultura conservadora chilena. Otro aspecto necesario de considerar en este punto es el troco ahuecado que el personaje carga en sus hombros. El tronco hueco alude a la forma peyorativa que la cultura popular se refiere a los homosexuales en Chile. Este término se refiere, despectivamente, a identidades que escapan de la heterosexualidad, y que son problemáticas para el sistema social y cultural predominante. En esta performance, Calfuqueo pone en evidencia dos elementos en conflicto: la sexualidad (hombre/mujer) y la étnica (mapuche/chileno), ambos propuestos desde la marginalidad y desafiando los estereotipos de ambos mundos.

En la performance *Bodies in resistance*, se evidencia una clara manifestación de resistencia no solo mapuche, sino de la diversidad sexual que esgrime Sebastián Calfuqueo. Nuevamente en una obra autorreferente, el artista se expone al espectador, semi desnudo, vistiendo ropas femeninas (pantaletas) de un fuerte color azul. Vemos en esta segunda obra la disputa entre lo masculino y femenino; y como este último tiene mayor fuerza. Esto se observa en la estrella o *wüñülf* recortada en la capucha de color azul, que simboliza el espíritu de lo femenino, vestida del color que representa la vida y la fuerza del universo en la cultura mapuche. Al exponer el cuerpo semi desnudo, Sebastián Calfuqueo pone en evidencia al mismo tiempo la fragilidad y fortaleza a la vez; el espectador se ve confrontado a esta figura

que lo desafía en un juego dinámico de opuestos y contradictorios, siempre presente en la obra de Calfuqueo.

En el video performático “You will never be a weye”, Calfuqueo realiza un proceso de auto reflexión identitaria, en el cual se manifiesta la búsqueda de su identidad de género, como también el reconocimiento de ser mapuche. En este video, Calfuqueo se permite como artista reflexionar de forma íntima, lo que es expuesto en su tesis. Kangechi, “lo otro, desde otro y por otro”. En esta tesis, el mismo artista reconoce el problema de ser mapuche y homosexual “Aquella interrogante, difícil de responder con una sola y clara idea, me propone nuevas reflexiones respecto de mi origen, mi configuración experiencial y mi memoria.” (Calfuqueo, 2019, p. 13). Al reconocerse mapuche, utiliza el mapudungun como lengua en off. De esta forma critica la occidentalización a la que fue sometido por medio del sistema escolar chileno, pues la mayoría de los mapuche no nacidos en el territorio no hablan mapudungun. Asimismo, en esta obra da cuenta de la discriminación por ser homosexual, sufriendo el bullying durante toda su etapa escolar en Santiago. Por lo tanto, esta performance transforma a Calfuqueo en lo que nunca será: un machi weye, pero que a través del arte puede fluctuar entre ambos mundos, convirtiéndose, de una forma híbrida y contemporánea, en un chaman de su pueblo y de su historia. Todo esto solo se logra con la utilización de elementos propios de la ciudad, las técnicas y herramientas que le ofrece la cultura occidental.

En la instalación Mürke ko, Calfuqueo propone la lucha personal de no ser encasillado como mapuche homosexual, sino como a el individuo libre que fue capaz de imponer temáticas que incluso sus profesores de universidad no pudieron visualizar. Su propuesta, como se observa en esta instalación es insistir, majaderamente que no existe la categoría de chileno puro como tampoco la de mapuche puro. En esta obra, Sebastián Calfuqueo pone de manifiesto que forma parte de los artistas mapuches contemporáneos que se han propuesto en sus obras una obstinada defensa de sus raíces culturales mapuches con propuestas que muestran a una comunidad donde las reivindicaciones históricas se mezclan con la ineludible realidad política social del momento. En este contexto, la obra de Calfuqueo, desde un lugar incómodo, poco valorado y que rompe con los estereotipos impuestos por la cultura patriarcal chilena, propone por medio del arte, el rescate y la resignificación de la cultura mapuche, instalando otra historia, su auto historia; un nuevo relato, su autor relato que impone nuevas

reglas, solo posibles en un marco intercultural. Solo posible entre la añoranza del mundo originario y ancestral desde la realidad concreta de lo contemporáneo.

Por último, es Mapu kufüll es un video de animación que comprende un relato de un joven recolector de hongos en los bosques de La Araucanía. De apariencia sencilla, este video trata sobre el viaje de Calfuqueo hacia su cultura ancestral, hacia sus raíces. A buscar y encontrarse con una historia de dolor sufrida por el pueblo mapuche, que en el siglo XIX y bajo las campañas militares del Estado chileno, sufrieron la persecución y el hambre en estos momentos tan difíciles. La relación de hambre y pobreza puede ser graficada a través de estos hongos, simples y nobles que alimentaron a todo un pueblo. Es un ejemplo de subsistencia, de resistencia de un pueblo al igual que los hongos del sotobosque. Mapu kufüll simboliza el viaje de reencuentro con sus raíces, pero en tono más tranquilo y llevadero. Ya no es confrontacional como las primeras obras analizadas en esta investigación, sino que el artista manifiesta una mayor madurez y claridad en lenguaje usado para enfrentar los conflictos que lo aqueja. En momentos como los actuales, en que el mundo sufre el cambio climático, llevándonos al calentamiento global por causa de actividades depredadoras del ser humano, este relato nos recuerda la importancia de las culturas originarias, como la mapuche, en que existe un respeto por la naturaleza, pues cada elemento de ella importa y nos afecta; en este sentido, este video se convierte en una propuesta más universal.

Después del análisis realizado a las obras de Sebastián Calfuqueo, podemos corroborar que Sebastián Calfuqueo utiliza como recurso artístico la metáfora, muy utilizada en el arte callejero, principalmente en los grafitis, murales urbanos, instalaciones y performance. Lo metafórico se presenta en la relación entre dos conceptos diferentes mediante una asociación estética que puede observarse, por ejemplo, en la obra Alka domo. En la puesta en escena coexisten dos elementos en tensión, lo femenino masculinizándose o lo masculino feminizándose. Asimismo, el tronco que representa a la hazaña realizada por Caupolicán, en la performance, quien sostiene el tronco “hueco” es alguien menudo y delgado que viste zapatos de taco alto color rojo. Todos estos elementos en tensión juegan en la propuesta de Calfuqueo de tal forma que el espectador debe descubrir el mensaje.

Este lenguaje metafórico que utiliza Sebastián Calfuqueo en su creación artística, es un recurso cognitivo que permite a los seres humanos procesar la información que recibe por

medio de los sentidos, y se encuentra presente en nuestro lenguaje y pensamiento habitual. La intención de una metáfora radica en nuestro sistema conceptual, es un mecanismo para comprender y expresar situaciones complejas utilizando conceptos más básicos y conocidos. En suma, la metáfora es una figura de expresión que presenta al mismo nivel dos imágenes distintas. (Cuenca y Hilferty, 1999). En el caso de Calfuqueo, este artista recurre a la metáfora para establecer una relación de transposición entre dos conceptos, como lo podemos visualizar en la performance *You will never be a weye*, el disfraz de machi comprado en un mall chino y Sebastián vistiéndose con ese traje o disfraz, mientras se escucha a Sebastián Calfuqueo refiriéndose al exterminio de los machis weyes por la cultura occidental. Estos elementos crean una atmósfera de lo imaginario que puede dar un nuevo significado a las formas.

Dentro de las vanguardias, y los medios artísticos del arte contemporáneo, como específicamente en el surrealismo, tiene un lugar central la metáfora, ya que, por primera vez en la historia del arte, el inconsciente individual y colectivo irrumpe con fuerza en las manifestaciones sociales, personales y también en las artísticas, utilizando este recurso. Gracias al aporte psicoanalista de genios como Sigmund Freud, Jung y más tarde Jacques Lacan pudimos conocer que en la mente de los seres humanos habita una zona llamada “inconsciente” que produce entre otras, la mayor figura creativa: la metáfora. Las obras performáticas de Sebastián Calfuqueo cuentan emociones y experiencias, nos ilustra los paralelismos entre la experiencia humana y los misterios del mundo natural de la vida, donde transforma ideas y experiencias personales en metáforas universales de la condición humana, todo conservando un sentido entre arte y espectador.

CAPÍTULO SEIS

CONCLUSIONES

Comenzamos este apartado con los objetivos de investigación, dando cuenta del objetivo general y los tres objetivos específicos propuestos.

El objetivo general es: Comprender cómo en cinco obras artísticas de Sebastián Calfuqueo Aliste de diferente formato (fotografía, performance, pintura, entre otros) se manifiesta el conflicto identitario que plantea el artista, quien utiliza símbolos ancestrales mapuche para la creación de un lenguaje artístico propio y universal.

Las cinco obras de Sebastián Calfuqueo han sido seleccionadas según las diversas técnicas artísticas, estas son: performance, video performático, instalación y video. Todas ellas manifiestan el conflicto identitario del artista. Por un lado, ser mapurbe; alguien no nacido en La Araucanía, sino que, en la ciudad de Santiago, en la capital de Chile. Es decir, que su visión del wallmapu es más bien un imaginario, que conoce solo a través de los relatos de sus abuelos paternos. La mejor forma de ilustrar este sentimiento de Calfuqueo es el poema de David Aníñir, Mapurbe:

Somos mapuche de hormigón
Debajo del asfalto duerme nuestra madre
Explotada por un cabrón.
Nacimos en la mierdopolis por culpa del buitre cantor
Nacimos en panaderías para que nos coma la maldición
Somos hijos de lavanderas, panaderos, feriantes y ambulantes
Somos de los que quedamos en pocas partes

El mercado de la mano de obra
Obra nuestras vidas
Y nos cobra
Madre, vieja mapuche, exiliada de la historia
Hija de mi pueblo amable

Desde el sur llegaste a parirnos
Un circuito eléctrico rajó tu vientre
Y así nacimos gritándoles a los miserables
Marri chi weu!!!!
En lenguaje lactante.
Padre, escondiendo tu pena de tierra tras el licor
Caminaste las mañanas heladas enfriándote el sudor
Somos hijos de los hijos de los hijos
Somos los nietos de Lautaro tomando la micro
Para servirle a los ricos
Somos parientes del sol y del trueno
Lloviendo sobre la tierra apuñalada
La lágrima negra del Mapocho
Nos acompañó por siempre
En este santiagoniko wekufe maloliente.

En segundo lugar, es *champurria*, un término en mapudungun utilizado para referirse a la mezcla entre chileno y mapuche. Calfuqueo, por lado paterno y Aliste, por el lado materno; esta tensión se observa claramente en la obra *Mürke ko*. Un paso más adelante, hacia la tierra de sus antepasados es el video *Mapu kufüll*, que recrea un viaje en que es enviado por la abuela paterna (*kuku*) a recolectar hongos al sotobosque araucano.

Asimismo, el artista mapuche pone sobre la mesa el tema de identidad de género. Sin embargo, no es un asunto de etiquetarlo como homosexual, pues ni él se reconoce como tal. Más bien él se autodefine como no binario y feminista; este hecho se convierte en una fuerza mucho mayor que la categorizada como masculina. Esto se observa claramente en la obra *Alka domo*, presentada en diferentes lugares de Santiago para feminizar espacios públicos y observar la reacción de la comunidad. También Calfuqueo pone en evidencia que el soporte de la figura de *Caupolicán* se sustenta en unos pequeños zapatos rojos de taco alto. *Alka*

domo es una performance hecha para que el público reaccione; y el resultado es que el público va desde una tolerancia o indiferencia hasta la homofobia declarada.

Mucho más personal es la obra *You will never be a weye* (Nunca serás un weye), que trata sobre la exterminación de los machi weye, que en la cultura mapuche eran considerados como seres que caminaban con dos espíritus, y eran respetados por la comunidad. En cambio, en la cultura occidental, con el propósito evangelizador, los machi weye fueron exterminados por considerarlo degenerados y sodomitas, dignos de muerte. El único camino que le queda a Calfuqueo es disfrazarse de machi con ropas compradas en un mall chino. como lo definió Mariairis Flores en un texto curatorial, y que representa el grito de Calfuqueo “Nunca seré un Weye, pero hubiese querido serlo” (Flores, 2015).

En cuanto a los objetivos específicos, el primero es:

(1) Identificar cinco obras de Sebastián Calfuqueo Aliste en que se manifieste el conflicto identitario étnico y de género.

Con el propósito de cumplir este primer objetivo, se procedió a revisar el material de acceso libre del artista, publicado en sus redes sociales como en otros medios de comunicación. Su vasta trayectoria artística queda patente en los anexos de esta investigación.

Luego de revisar todo el material visual expuesto en seminarios, ponencias y otros eventos culturales, lo organizamos según los temas que Calfuqueo ha planteado en su creación artística. Este resultado se puede ver en la Tabla de temas desarrollados por Sebastián Calfuqueo en la Figura 7 de este documento en el capítulo tres, Marco Metodológico.

Asimismo, elaboramos los criterios de selección según el interés de este estudio. Para ello, se determinaron cuatro criterios de selección:

Criterio 1. El temático, definido como un método para el tratamiento de la información en investigación cualitativa, que permite identificar, organizar, analizar en detalle y reportar patrones o temas a partir de una cuidadosa lectura y relectura de la información recogida, para inferir resultados que propicien la adecuada comprensión/interpretación del fenómeno en estudio.

Criterio 2. Conflicto entre culturas. Otro de los criterios importantes es el conflicto entre ambas culturas que se manifiesta a través de diferentes elementos y recursos en la obra de Calfuqueo. Como se dijo anteriormente, su obra, más que la de otros artistas mapuche, pone

en el tapete la complejidad de ser mapurbe y provenir de los estratos económicos más populares. Esta confrontación de discriminación en diferentes esferas personales, a través de la puesta en escena de performance, instalaciones y otros formatos artísticos, Calfuqueo es capaz de exponer su experiencia personal de discriminación, utilizando un lenguaje artístico propia de la cultura occidental para comunicar a un público mucho más diverso, y no limitarse a lo anecdótico o lo folclórico. Este aspecto es muy importante porque lo convierte en un artista más maduro, más complejo y desafiante de analizar.

En este entendido, las obras deben manifestar la problemática existente entre la cultura mapuche y la cultura tradicional occidental dominante. Esta tensión da cuenta de las relaciones asimétricas de poder y como la cultura dominante ejerce ese poder, utilizando diversas herramientas de dominación, que subyugan al dominado. La obra en la que se visualiza con mayor claridad este criterio es *You will never be a weye* (Nunca serás un weye)

Criterio 3. Búsqueda de la identidad. Sumado a los dos criterios anteriores, la obra también debe reflejar la búsqueda de la identidad en diferentes planos de la existencia humana. El mismo Calfuqueo reconoce que su identidad como perteneciente a la etnia mapuche es compleja por ser *champurria*, es decir un mestizo mapuche-chileno; haber nacido en la ciudad y no en el territorio de La Araucanía, lo que lo convierte en un *mapurbe* y pertenecer al estrato socioeconómico más bajo- ser pobre. Por ejemplo, las obras en los que se ve con claridad este criterio es *Mürke Ko*, *Alka domo* y *Bodies in resistance*.

Criterio 4. Redefinición de símbolos ancestrales. Por último, este criterio se refiere a la forma en que la obra manifiesta la resignificación de símbolos propios de la cultura mapuche. Esta resignificación puede manifestarse en una problemática constante de tensión en la obra seleccionada. En este criterio se ubican las cinco obras para analizar: *Alka domo*, *Bodies in resistance*, *Mürke Ko*, *Mapu kufüll* y *Never be a weye*.

Posteriormente se eligieron solo aquellas obras manifestaran estos cuatro criterios, especialmente que involucraran los temas de comunicación, creación e identidad étnica y de género.

Por último, por “saturación de categoría”, obtuvimos un total de cinco obras para aplicar el modelo de análisis descrito en el Capítulo tres.

(2) Distinguir los elementos de identidad de género e identidad étnica que aparecen la obra de Sebastián Calfuqueo como temas de búsqueda, partiendo de su experiencia personal de discriminación en diferentes ámbitos.

Las primeras experiencias personales de discriminación de Sebastián Calfuqueo Aliste comienzan con sus estudios secundarios en el liceo Barros Borgoño. El artista mapuche sufre en carne propia la discriminación en diversos ámbitos, lo que impulsa a este creador visual a volcar todo este dolor en el mundo del arte: “como una forma de visibilizar diferentes tipos de violencia y, a la vez, romper ciertas etiquetas que han sido impuestas por la sociedad” (Giacaman, 2020).

En Santiago comienza a experimentar la discriminación de género, la social por venir de las poblaciones de la periferia de Santiago y la de sus propios compañeros homosexuales por la razón de ser mapuche, esta discriminación según él lo afirma, es ejercida desde los auxiliares hasta el director del liceo, donde además sufre la expulsión de dicho liceo por su condición de homosexual y mapuche. “Para mis pares siempre fue problemático que yo fuera homosexual, amanerado y muy fuerte. Iba al colegio travestido, con maquillaje y pelo largo. En el liceo Barros Borgoño, realiza su primera acción de arte al presentarse en clases vestido con el uniforme femenino, en una acción rupturista, una forma de crítica a una sociedad paternalista y discriminadora a todo lo que no fuera masculino y todo lo que no fuera chileno; esta acción le costaría el ser expulsado del colegio. “Lo que pertenecía a los pueblos indígenas era terrible para toda la sociedad, no solamente para el colegio. Las personas en general se referían muy mal de la cultura mapuche. Está el constante estigma de que éramos flojos, borrachos: como otra categoría de humano”, es lo que afirma Sebastián Calfuqueo en una entrevista realizada por la revista chilena Galio el 14/05/2019 con textos de Joaquín Vergara.

Estos dos aspectos antes expuestos por las palabras del mismo artista son los que aparece continuamente reflejados en sus obras analizadas en esta investigación. ¿Ser o no ser mapuche?, ¿ser o no ser homosexual? Toda su experiencia personal respecto del maltrato sufrido desde su infancia ha marcado profundamente al artista mapuche que busca la identidad en ambos ámbitos: étnico y de género de formas más evidentes, como en Alka domo hasta las más sutiles como en Murke ko, con una figura humana invertida, que da

cuenta del concepto de homosexual (lo invertido) y en mucho más sofisticada en Mapu kufül, con un jovencito/a que recolecta hongos, y que incluso su voz es andrógina.

Por último, el objetivo específico tres es:

(3) Analizar en las obras de Sebastián Calfuqueo la propuesta artística en el que se desarrolle un estilo propio, único y original para llegar a lo universal partiendo de lo individual obedeciendo a la construcción de un sincretismo complejo de interculturalidad presente en su arte visual.

Después de haber analizado las cinco obras artísticas de Sebastián Calfuqueo, podemos afirmar que, similar proceso que vivió el pintor cubano Wifredo Lam (1902-1982), Calfuqueo es un precursor de una línea de trabajo en que fusiona lo moderno occidental y los símbolos culturales de la etnia mapuche. El artista se encuentra en un proceso de creación de un lenguaje artístico único, propio y original. Este proceso se puede vislumbrar ya en la obra Mapu kufül.

En las obras analizadas se advierte el atrevimiento sin tapujos y miedos del artista al utilizar todas las herramientas que ambas culturas le ofrecen, dando como resultado un sincretismo armónico, que va en vías de transformarse en nuevas formas de expresión. Las entrevistas revisadas para este trabajo, la mayoría se concentra en su orientación sexual. Sin embargo, el mismo Calfuqueo discrepa al respecto “Para mí es fundamental decir que yo no soy «artista homosexual y mapuche», porque eso reduce mi trabajo a una categoría de género y yo no quiero estar en una categoría de género todo el tiempo”. (Vergara, 2019).

Siguiendo los postulados de Bonfil (1981), Sebastián Calfuqueo se apropia de los signos culturales originales del pueblo mapuche “enajenándolos” al unirlos a técnicas artísticas contemporáneas, y convirtiéndolos en un lenguaje propio, único y original que va en camino hacia lo universal.

En relación con las preguntas de investigación que motivaron este estudio, estas son cuatro:

1) ¿Cómo se manifiesta el conflicto identitario étnico y de género en las cinco obras de Sebastián Calfuqueo?

Este creador mapuche pone en la palestra al sujeto indígena, homosexual y pobre que ha sido constantemente marginado, cuestionado y rechazado por la sociedad chilena en particular y

latinoamericana en general. Sin embargo, la forma que elige Calfuqueo es desde la vereda de lo híbrido, con pleno conocimiento de los estereotipos de este sujeto ubicado en la frontera. Con el propósito de poner en evidencia este conflicto, Calfuqueo utiliza, sin complejos, los recursos y herramientas que la cultura occidental le proporcionan para lograr su cometido.

Ya hemos dicho que Sebastián Calfuqueo se atreve a decirse a sí mismo, soy champurria, soy gay y soy pobre; y esto proclamarlo a los demás desde el sincretismo cultural, pues sabe que no es un mapuche “puro”, pero que su arte permite visualizar a todos aquellos que por décadas han sido invisibles.

2) ¿Qué elementos en la obra creativa de Sebastián Calfuqueo dan cuenta de la búsqueda de identidad étnica y de género?

Los símbolos ancestrales a los que recurre Calfuqueo pueden ser históricos, como es el caso de Alka domo, que representa la hazaña de Caupolicán en el siglo XVI. La imagen paradigmática de Caupolicán, líder mapuche, hábil estratega y luchador contra los invasores españoles se contrapone con la figura de Sebastián Calfuqueo, levantando sobre sus hombros un tronco ahuecado y sosteniéndose en una base de zapatos de taco alto rojo que nos remite al plano de lo femenino. “En esta oportunidad, y en contraposición a una victoria masculina, Sebastián posa con sus deseos de travestismo en espacios públicos con este tronco ahuecado, con sus tacos multicolores y desde lugares icónicos de Santiago de Chile” (Jorge Díaz, 2017). La intención de Sebastián Calfuqueo de feminizar espacios públicos de Santiago lo llevan a presentar performance que ilustre las dicotomías: hombre/ mujer; vida/muerte; mapuche/chileno. Otro hecho histórico es el expresado en el video performático *You will never be a weye*, que trata sobre los machi weye exterminados por la cultura occidental. Estas autoridades en el tiempo prehispánico eran 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). Estas prácticas quedaron registradas en la crónica del criollo Francisco Núñez de Pineda y Bascañán, quien describe a los machis Weyes en su libro *Cautiverio Feliz*, de 1673: “Este parecía un Lucifer en sus facciones, talle y traje. Andaba sin calzones porque era de los que llamaban weyes, es decir, nefandos, y de los que entre ellos se tienen por viles, por acomodarse al oficio de mujeres”. De esta forma, en la performance “*You will never be a Weye*” lo que se busca es la reapropiación de una

identidad negada —a través del silencio— por la historia, la religión y el patriarcado, ironizando con trajes que simulan las vestimentas reales —como un disfraz— junto a una peluca sintética.

Una faena histórica tradicional mapuche es la recolección de los hongos o mariscos terrestre Mapu Kufül. Durante el periodo de guerra y hasta el día de hoy, los hongos son una fuente de alimentación muy importante para las comunidades mapuche. Este saber ha persistido en algunas comunidades que han transmitido su conocimiento de generación en generación, técnicas para recolectarlos correctamente, sin dañar el micelio para que siga fructificando, con respeto al otro, sin infligir daño alguno”. (Calfuqueo, 2020). Este ‘cuento’ animado que reflexiona sobre la perspectiva cosmológica del pueblo mapuche en relación con la recolección de hongos y cómo éstos han sido un símbolo de resistencia para las comunidades posterior al proceso de la mal llamada “pacificación de la Araucanía”.

Otro símbolo mapuche muy utilizado por Calfuqueo son los colores y su significado. Entre los fundamentales están: (1) Kurü: es el color negro, el color de la madre, *ñuke*. En la obra de Calfuqueo es el color principal, y sobre él se distribuyen los demás colores. Existen dos tipos de color negro, el brillante que significa estabilidad, equilibrio y firmeza; mientras que el negro opaco es el símbolo de la destrucción y la ausencia de luz. En las obras de Calfuqueo generalmente está presente el negro opaco, que contrasta con el uso del blanco. (2) Liq: luz pura, es el color blanco, de lo positivo. Cuando se encuentra en contexto de oscuridad, como en las obras de Calfuqueo, el blanco representa la vida en oposición a la muerte. (3) Kelü: El rojo representa sangre de diferentes tipos. En lo femenino, el color rojo representa la sangre que simboliza el surgimiento de la vida y la gestación de ésta. En lo masculino, el color rojo representa la sangre como símbolo de fuerza y poder, que brota de la herida. En las obras de Calfuqueo este color que simboliza la vida y lo femenino está presente en los zapatos rojos de Alka domo y You never Will be a weye en los símbolos geométricos del traje de la machi weye. (4) Kallfu: simboliza la esperanza., corresponde al azul. Simbolizan el cielo y el agua. Es considerado, por esta doble representación, propio del espacio sagrado-líquido vital, de una gran importancia para la cosmovisión mapuche. Este azul esperanzador puede verse en las pantaletas de Bodies in resistance y el pasamontañas de Calfuqueo en esta performance. Aparece como fondo azul en Mapu kufül, y también puede aparecer en los zapatos de mujer

en diferentes obras. (5) Choz corresponde al color amarillo. Es la luz brillante del sol, que simboliza el calor bondadoso que hace brotar vida. También se le asocia al oro: el metal de los dioses. Este color aparece en Mapu kufül y es parte de las *kaskawillas* de la performance *Bodies in resistance*. (6) Karü: color verde. Este simboliza la tierra verde, fértil que representa la prosperidad y la abundancia. Al ser un pueblo agricultor y ganadero, una tierra fértil es fundamental para su supervivencia.

Otro elemento mapuche es la estrella mapuche de ocho puntas *guñelve* (VENUS): Para los mapuches Venus era y es Guñelve, la blanca estrella solitaria de ocho puntas, y en el kultrún aparece dibujada en lados opuestos, para explicar su presencia tanto como "estrella de la mañana" y como "estrella de la tarde". Calfuqueo utiliza esta estrella como símbolo de resistencia en la capucha azul de la obra *Bodies in resistance*.

La vestimenta de la machi es otro de los símbolos ancestrales mapuche a los que recurre Calfuqueo. Originalmente la ropa mapuche no se heredaba ni se compraba, eso, porque las prendas hablaban de cada persona y eran tan personales que cuando alguien moría, se le enterraba con sus atuendos. Como en toda cultura, pueblo o sociedad, la indumentaria no solo tiene la función de cubrir el cuerpo, sino que responde a un conjunto de factores y lleva impresa importantes significaciones culturales, sociales, políticas y estéticas. Que no las hagamos conscientes es otra cosa, como muy bien explica, Alvarado (2000). Para romper la "indiscernibilidad", Calfuqueo se disfraza de machi con atuendos comprados en un mall chino, dislocando la imagen del machi weye, vistiendo no una segunda piel, como dice Alvarado, sino trastocando la imagen. De esta forma el artista va y viene constantemente, construyéndose y deconstruyéndose a sí mismo.

Kaskawillas: Es una cinta o faja de cuero atada a la mano, a la que van unidos unos cascabeles de bronce, (o semillas de todo tipo) atándose a la mano que percute el kultrun. Es un instrumento musical de uso ceremonial. Es usado por la machi, quien lo agita vigorosamente a fin de alarmar a los espíritus, acompañando el rito terapéutico. En ocasiones se usa también en otros ritos de índole social. En las obras en que Calfuqueo utiliza este instrumento nos indica que la puesta en escena es ceremonial, pero de forma trastocada, pues una ceremonia como tal tiene un conjunto de reglas y normas que el artista performático no las cumple.

Kultrun es el instrumento más sagrado e importante de su cultura. Literalmente, el universo y la síntesis del mundo están contenidos en ese madero ahuecado y recubierto con un cuero de chivo. Es inseparable de la machi (autoridades espirituales) y permite la comunión o conexión con sus divinidades. Junto con las *kaskawillas*, la autoridad ancestral alarma a los espíritus. Investigadores y recopiladores de la cultura mapuche señalan que para entender la concepción del mundo espiritual y material de este pueblo hay que imaginar el sonar del kultrun, que en el caso de Calfuqueo, él no toca el kultrun, sino que solo aparece como un sonido ambiental que acompaña la performance.

El segundo objetivo específico es:

3) ¿De qué forma se resignifican los símbolos ancestrales mapuche en la obra plástica de Sebastián Calfuqueo que lo autodefinen como artista plástico mapuche- mapurbe que se debate entre dos culturas en constante tensión como lo es la occidental y la originaria?

En el caso de Sebastián Calfuqueo la resignificación de los elementos ancestrales es posible visualizarla, por ejemplo, en el video performático “You will never be a weye”. Conviven en la obra diferentes elementos provenientes de distintas culturas: el nombre en inglés, utilizar el disfraz de machi comprado en un mall chino y, elementos culturales mapuche como el vestido negro (*küpam*, chamal), rebozo (*ükülla*), prendedor (*tupu*), adorno pectoral (*trapelakucha*) y cintillo (*trarilonko*). Sebastián Calfuqueo se apropia de las diferentes culturas en un sincretismo coherente con su propuesta. De esta forma le va dando un sentido estético e iconológico que conlleve a la comprensión de los símbolos ancestrales rescatados de la cultura mapuche, pero que le otorga una resignificación en un contexto histórico vigente, multicultural y heterogéneo. Asimismo, en esta obra, Calfuqueo describe la historia de los weyes y como estos fueron exterminados por los españoles. Toda la performance es acompañada del sonido del kultrun, otro elemento del cual se apropia Calfuqueo, manifestando en este hecho la fusión de elementos culturales enajenados, según lo propuesto por Bonfil, 1981.

4) ¿La obra de Calfuqueo es una propuesta universal de un artista plástico que obedece a la construcción de un sincretismo complejo de interculturalidad presente en su arte visual?

Las obras artísticas de Sebastián Calfuqueo analizadas en esta investigación dan pie a creer que pueden ubicarse dentro de lo que se considera como realismo socialista. Esta corriente artística tiene como propósito realizar una reflexión crítica sobre el estatus social, cultural y político de los sujetos de clases más desposeídas y marginadas de la sociedad. Corresponde mostrar en el arte los problemas sociales y la vivencia de la comunidad de los sujetos que no tiene acceso al poder.

Similar a lo que ocurre en el muralismo mexicano que se origina después de la Revolución Mexicana en 1910, Calfuqueo se compromete a romper con los estereotipos de la estética europea y legitimar la estética latinoamericana en búsqueda de un lenguaje propio. De esta forma su trabajo artístico se convierte en un instrumento que está al servicio de la comunidad en el marco de la reivindicación de una historia no oficial. Sin embargo, esta pregunta de investigación sigue abierta, pues el artista plástico Sebastián Calfuqueo continúa en su proceso de creación.

VII. Referencias bibliográficas

- ABURTO, S. (2009). ARTE Y COMUNICACIÓN: EL OBJETO EN EL TRANSOBJETO. RAZÓN Y PALABRA, (66), 8.
- AGUSTÍN LACRUZ, MA. (2004). ANÁLISIS DOCUMENTAL DE CONTENIDO DE LA IMAGEN ARTÍSTICA: FUNDAMENTOS Y APLICACIÓN A LA PRODUCCIÓN RETRATÍSTICA DE FRANCISCO DE GOYA. TESIS DOCTORAL. UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA.
- ÁLVAREZ, E. A. (2020). USO DEL COLOR Y PATRONES GEOMÉTRICOS EN LOS DISEÑOS MAPUCHE CONTEMPORÁNEOS: ADAPTACIÓN SEMIÓTICA EN TRES CASOS DE ESTUDIO COMPARADOS. *CUADERNOS DEL CENTRO DE ESTUDIOS DE DISEÑO Y COMUNICACIÓN*, (120).
- ALVARADO, M. (2000). INDIAN FASHION. LA IMAGEN DISLOCADA DEL “INDIO CHILENO”. *ESTUDIOS ATACAMEÑOS (EN LÍNEA)*, (20), 137-151.
- ALVARADO, M. (2002). EL ESPLENDOR DEL ADORNO. EL PONCHO Y EL CHAÑUNTUKU. *HIJOS DEL VIENTO. ARTE DE LOS PUEBLOS DEL SUR SIGLO XIX*, 50-54.
- ANCAN, J. (2012). ENCIERROS, EXHIBICIONES, DISECCIONES; RE-UNIONES... APUNTES A PROPÓSITO DE KALÜL TRAWÜN DE FRANCISCO HUICHAQUEO. EN F. HUICHAQUEO. KALÜL TRAWÜN
[HTTPS://ISSUU.COM/HERNANRD/DOCS/LIBRO_MUSEO_BELLAS_ARTES-ESPA_OL_E](https://issuu.com/hernanrd/docs/libro_museo_bellas_artes-espaa_ol_e)
- BACIGALUPO, A. M. (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), ÁG-29.
- BACIGALUPO, A. M. (2003). *LA LUCHA POR LA MASCULINIDAD DE MACHI: POLÍTICAS COLONIALES DE GÉNERO, SEXUALIDAD Y PODER EN EL SUR DE CHILE*. ÑUPE MAPUFÖRLAGET.
- BACIGALUPO, A. M. (2012). EL HOMBRE MAPUCHE QUE SE CONVIRTIÓ EN MUJER CHAMÁN: INDIVIDUALIDAD, TRANSGRESIÓN DE GÉNERO Y NORMAS CULTURALES EN PUGNA. *SCRIPTA ETHNOLOGICA*, 33, 9-40.
- BECH, J. A. (2012). LA INTERPRETACIÓN DE LA OBRA DE ARTE DESDE LA PERSPECTIVA DE LA HERMENÉUTICA FILOSÓFICA DE HANS-GEORG GADAMER. INVESTIGACIÓN UNIVERSITARIA MULTIDISCIPLINARIA: REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR, (11), 42-50.
- BELL, J. (2008). *ESPEJO DEL MUNDO UNA HISTORIA DEL ARTE, EL*. GRUPO PLANETA (GBS).

- BENJAMIN, W. (1999). LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA. *ASTRÁGALO: CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD*, 11, 77-82.
- BETANCOUR, S. (2008). CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DE LA MISMIDAD Y DE LA OTREDAD EN EL DISCURSO POÉTICO Y VISUAL MAPUCHE. *ESTUDIOS HUMANÍSTICOS*. FILOLOGÍA, (30), 9-24.
- BONFIL BATALLA, G. (1981). LO PROPIO Y LO AJENO: UNA APROXIMACIÓN AL PROBLEMA DEL CONTROL CULTURAL. *REVISTA MEXICANA DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES*, 27(103).
- BONFIL BATALLA (2022) "LA TEORÍA DE CONTROL CULTURAL EN EL ESTUDIO DE LOS PROCESOS ÉTNICOS".
[HTTP://WWW.HECHOHISTORICO.COM.AR/TRABAJOS/VALORES_SOCIOCULTURALES/LE_CVMX336.HTML](http://www.hechohistorico.com.ar/trabajos/valores_socioculturales/le_cvmx336.html)
- BEUCHOT, M. (2007). EL ARTE COMO SÍMBOLO EN GADAMER, LA UNIVERSALIDAD POÉTICA. GADAMER Y LAS HUMANIDADES, VOLUMEN I: ONTOLOGÍA, LENGUAJE Y ESTÉTICA COORDINADORAS: MARIFLOR AGUILAR RIVERO Y MARÍA ANTONIA GONZÁLEZ VALERIO FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO. 2007.
- BURKE, P. (2004). VISTO Y NO VISTO. EL USO DE LA IMAGEN COMO DOCUMENTO HISTÓRICO. VERSIÓN CASTELLANA: TEÓFILO DE LOZOYA. EDITORIAL: CRÍTICA AÑO: 2001.
- CALFUQUEO, S. (2017). M MÜRKE KO (AGÜITA CON HARINA TOSTADA).
[HTTPS://SEBACALFUQUEO.COM/2017/09/21/MURKE-KO-AGUITA-CON-HARINA-TOSTADA/](https://sebacalfuqueo.com/2017/09/21/murke-ko-aguita-con-harina-tostada/)
- CALFUQUEO, S. (2019). *KANGECHI LO OTRO CON OTROS*. TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGISTER EN ARTES VISUALES. REPOSITORIO ACADÉMICO DE LA U. DE CHILE.
[HTTPS://REPOSITORIO.UCHILE.CL/HANDLE/2250/170295](https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/170295).
- CALFUQUEO, S. (2021). ALKA DOMO. CUADERNOS DE ARTE DE LA U. DE CHILE.
[HTTPS://ARTES.UC.CL/ESCUELAARTE/WP-CONTENT/UPLOADS/SITES/9/2014/09/CDA-2020-MEDIA-2.PDF](https://artes.uc.cl/escuelaarte/wp-content/uploads/sites/9/2014/09/CDA-2020-MEDIA-2.PDF)
- CARRASCO, H. Y GARCÍA, M. (2005): "INTERROGANTES Y ESTADO ACTUAL DEL ARTE Y LA POESÍA MAPUCHE" EN *CRÍTICA SITUADA. EL ESTADO ACTUAL DEL ARTE Y LA POESÍA MAPUCHE*. UNIVERSIDAD DE LA FRONTERA, EDITORIAL FLORENCIA. TEMUCO – CHILE. 13-23.
- CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES DE CHILE (2002).
[HTTPS://WWW.MONUMENTOS.GOB.CL/MONUMENTOS/MONUMENTOSPUBLICOS/CHEMAMULL#:~:TEXT=LOS%20CHEMAMULL%20\(DEL%20MAPUDUNGUN%20CHE,ROBLE%20PELL%C3%ADN%20Y%20DE%20LAUREL.](https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentospublicos/chemamull#:~:text=Los%20chemamull%20(del%20mapudungun%20che,roble%20pell%C3%ADN%20y%20de%20laurel.)

- CUENCA, M. J., & HILFERTY, J. (1999). *INTRODUCCIÓN A LA LINGÜÍSTICA COGNITIVA*. GRUPO PLANETA (GBS).
- DE ERCILLA, A. (1861). *LA ARAUCANA* (VOL. 2). ANTONIO DE SAN MARTÍN.
- DE PINEDA, F. N. (1863). BASCUÑÁN, CAUTIVERIO FELIZ, Y RAZÓN DE LAS GUERRAS DILATADAS DE CHILE. COLECCIÓN DE HISTORIADORES DE CHILE, 3, 15.
- DEL VALLE, Y. (2006) ESENCIAL LA IMPORTANCIA ECOLÓGICA DE LOS HONGOS. CIENCIA PUERTO RICO. <https://www.cienciapr.org/es/external-news/eencial-la-importancia-ecologica-de-los-hongos#:~:text=%E2%80%9CEN%20GENERAL%2C%20LOS%20HONGOS%20TIENEN,EMPLEAR%20OTROS%20ORGANISMOS%E2%80%9D%2C%20DIJO>.
- DIARIO CONCEPCIÓN (2020). *MURAL PRESENCIA DE AMÉRICA LATINA FORMA PARTE DEL PROCESO TRANSFORMADOR DE LA UDEC*. <https://www.diarioconcepcion.cl/cultura/2020/09/13/mural-presencia-de-america-latina-forma-parte-del-proceso-transformador-de-la-udec.html>
- DÍAZ, J. (2017). SEBASTIÁN CALFUQUEO. LAS FRONTERAS AFEMINADAS DE UNA INDIECITA CHAMPURRIA. ARTISHOCKREVISTA.
- DROPPELMANN, V. (2019). EL CHUCAO, LA CURIOSA AVE DE UN CANTO PARTICULAR. LADERA SUR. <https://laderasur.com/articulo/el-chucao-la-curiosa-ave-de-un-canto-particular/>
- DURANTI, A. (2000). *ANTROPOLOGÍA LINGÜÍSTICA*. EDICIONES AKAL.
- ECHAVARRÍA, M.A. (2012) OFRENDA. WIKIPEDIA. https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Echavarría,_maria_angelica_-_ofrenda_-2012_acero_inoxidable_frf_03.jpg
- EL DESCONCIERTO (2017). *SEBASTIÁN CALFUQUEO, ARTISTA VISUAL: “LA U. DE CHILE ES UN ESPACIO PATRIARCAL Y COLONIALISTA”*. <https://www.eldesconcierto.cl/nacional/2017/04/02/sebastian-calfuqueo-artista-visual-la-u-de-chile-es-un-espacio-patriarcal-y-colonialista.html>
- ESPINOZA, D. (2020). SEBASTIÁN CALFUQUEO LOS ARTISTAS MAPUCHE SOMOS INVISIBLES CUANDO NO LES SERVIMOS COMO CUOTA A LAS INSTITUCIONES CULTURALES. <https://libros.uchile.cl/files/revistas/dircom/palabrapublica/19-nov-dic2020/79/>
- FLORES, M. (2015) SEBASTIÁN CALFUQUEO ALISTE YOU WILL NEVER BE A WEYE. <https://issuu.com/soltuero/docs/patagonia/s/10527231>

- FLORES FIGUEROA, J. D. J. (2018). DEFINITION, DUTIES AND ROLE OF THE VIEWER IN THE FACE OF CREATIVE WORK. *ANAGRAMAS RUMBOS Y SENTIDOS DE LA COMUNICACIÓN*.
- FLORES, M., & CALFUQUEO, S. (2019). REFLEXIONES EXPANSIVAS: EL FEMINISMO EN LOS MAPUCHES. *REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO*, (2), 106-115.
- GALLARDO, V. 2012. RUGENDAS, ARTISTA VIAJERO Y SU APORTE A LA CONSTRUCCIÓN DE LA REPRESENTACIÓN INDÍGENA”. *TIEMPO HISTÓRICO*. 4:67-86.
- GARCÍA AMILBURU, M. (1998). LA CULTURA COMO UNIVERSO SIMBÓLICO EN LA ANTROPOLOGÍA DE E. CASSIRER.
- GARCÍA, M. (2005): LENGUAJE, TRADUCCIÓN Y RESISTENCIA CULTURAL EN EL DISCURSO POÉTICO MAPUCHE: “ARCO DE INTERROGACIONES” DE BERNARDO COLIPÁN. *I CONGRESO LATINOAMERICANO DE ANTROPOLOGÍA*. UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO. ROSARIO-ARGENTINA.
- GARCÍA BARRERA, M. (2009). COMUNICACIÓN INTERCULTURAL Y ARTE MAPUCHE ACTUAL. *ALPHA* (OSORNO), (28), 29-44.
- GARCÍA, M. V. Q. (2019). EL ESPECTADOR Y LA OBRA DE ARTE: MONÓLOGOS Y DIÁLOGOS EN LA MUSEOLOGÍA DEL SIGLO XXI. *EIKÓN/IMAGO*, 8(1), 357-370.
- GARRIGUES, E. 2009. “¿QUÉ ES LA ETNOFOTOGRAFÍA?: INTRODUCCIÓN A LA ENTREVISTA CON PIERRE VERGER.” *REVISTA VALENCIANA D’ETNOLOGIA*. 4: 17-36.
- GEERTZ, C. (1973). *THE INTERPRETATION OF CULTURES* (VOL. 5043). BASIC BOOKS.
- GIACAMAN, D. (2020) ZAROR NODAL NOTICIAS DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE - N° 2656 - 08/11/2020) [HTTPS://WWW.NODAL.AM/2017/05/SEBASTIAN-CALFUQUEO-ARTISTA-CHILENO-HOMOSEXUAL-MAPUCHE-HABLA-ACERCA-LA-VIOLENCIA-LA-DISCRIMINACION/](https://www.nodal.am/2017/05/sebastian-calfuqueo-artista-chileno-homosexual-mapuche-habla-acerca-la-violencia-la-discriminacion/)
- GIDDENS A. (2002). *MODERNIDAD E IDENTIDAD*, RIO DE JANEIRO BRASIL: JORGE ZAHAR EDITOR.
- GIMÉNEZ, G. (2005). LA CULTURA COMO IDENTIDAD Y LA IDENTIDAD COMO CULTURA. CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES. MÉXICO, 5-8.
- GÓMEZ- DÍAZ, R. Y AGUSTÍN LACRUZ, M. C. (EDS.) (2010). *POLISEMIAS VISUALES*. APROXIMACIONES A LA ALFABETIZACIÓN VISUAL EN LA SOCIEDAD INTERCULTURAL. SALAMANCA: UNIVERSIDAD DE SALAMANCA, P. 11-17.
- GONZÁLEZ, M. A. (2021) LA AUTOHISTORIA, UN CAMINO ÉTICO DE LA INVESTIGACIÓN: PUENTE ENTRE ANZALDÚA Y RIVERA CUSICANQUI. ANALÉCTICA ARKHO EDICIONES, ARGENTINA.

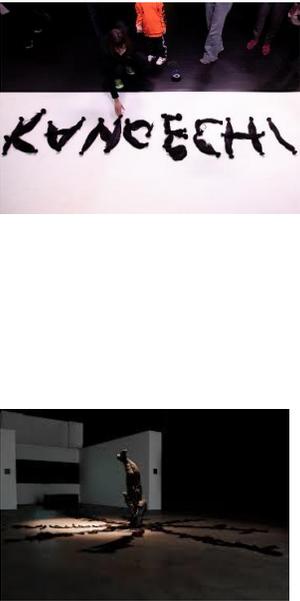
- GREBE, M. E. (1994) REVISTA CHILENA DE ANTROPOLOGÍA N° 12, 45-64).
[HTTPS://REVISTADEANTROPOLOGIA.UCHILE.CL/INDEX.PHP/RCA/ISSUE/VIEW/1748](https://revistadeantropologia.uchile.cl/index.php/RCA/issue/view/1748)
- GRISALES VARGAS, A. L. (2015). VIDA COTIDIANA, ARTESANÍA Y ARTE. *THÉMATA. REVISTA DE FILOSOFÍA*, 51, 247-270.
- HERNÁNDEZ, R. M. (2018). METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN: LAS RUTAS CUANTITATIVA, CUALITATIVA Y MIXTA. MCGRAW HILL MÉXICO.
[HTTPS://ARTISHOCKREVISTA.COM/2017/12/15/SEBASTIAN-CALFUQUEO-PANAM/](https://artishockrevista.com/2017/12/15/sebastian-calfuqueo-panam/)
- HUESCA, F. (2003). WALTER BENJAMIN: HACIA UN NUEVO CONCEPTO DE ARTE. *REVISTA GRAFFYLIA*, 92.
- JELIN, E. (2001). ¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE MEMORIAS? *LOS TRABAJOS DE LA MEMORIA*, 17-38.
- LIÑÁN OCAÑA, J. L. (2009). REPRESENTACIÓN, CONCEPTO Y FORMALISMO GADAMER, KOSUTH Y LA DESMATERIALIZACIÓN DE LA OBRA ARTÍSTICA. *IDEAS Y VALORES*. BOGOTÁ, COLOMBIA. (40),197-216.
- MALIQUEO ORELLANA, V. (2019). MAPUCHE AD KÜDAW FANTEPU MEW. ARTE VISUAL MAPUCHE CONTEMPORÁNEO: NUEVOS IMAGINARIOS SOCIALES SOBRE LA IDENTIDAD EN *REPOSITORIO U. DE CHILE*.
- MALIQUEO ORELLANA, V. (2019). MAPUCHE AD KÜDAW FANTEPU MEW. ARTE VISUAL MAPUCHE CONTEMPORÁNEO: NUEVOS IMAGINARIOS SOCIALES SOBRE LA IDENTIDAD.
- MARIMÁN, P. (2015). ARTE Y CULTURA CONTEMPORÁNEA INDÍGENA: EL CASO MAPUCHE. S. CAQUEO, Y E. MARIMÁN, ARTE" OTRO". *PROBLEMATIZACIONES DESDE LO INDÍGENA*, 25-57.
- MARTÍNEZ, C. B. (2011). METODOLOGÍA CUALITATIVA APLICADA A LAS BELLAS ARTES. *DOCREA*, (1), 46-62.
- MELA CONTRERAS, J. (2017). LA IDENTIDAD VISUAL EN MAPUCHES URBANOS: LA EXPERIENCIA DEL TALLER DE FOTOGRAFÍA INDÍGENA AZENTÚN CON JÓVENES ADOLESCENTES DE SAN BERNARDO Y SANTIAGO. TESIS DOCTORAL UNIVERSIDAD DE BARCELONA.
- MEMORIA CHILENA, BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE (2021).
[HTTP://WWW.MEMORIACHILENA.GOB.CL/602/W3-ARTICLE-94002.HTML#:~:TEXT=LA%20KASKAWILLA%20ES%20UN%20INSTRUMENTO,CONSTRUYE%20LA%20BASE%20DE%20CALABAZAS.](http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94002.html#:~:text=La%20kaskawilla%20es%20un%20instrumento,constituye%20la%20base%20de%20calabazas.)
- MENESES, M. (2021) WICHAN EL JUICIO. MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO.
[HTTPS://MUSEO.PRECOLOMBINO.CL/2021/06/04/WICHAN-EL-JUICIO-MAGA-MENESES-CHILE-25-MIN-1994/](https://museo.precolombino.cl/2021/06/04/wichan-el-juicio-maga-meneses-chile-25-min-1994/)

- MORALES, S. A. (2009). ARTE Y COMUNICACIÓN. EL OBJETO EN EL TRANSOBJETO. RAZÓN Y PALABRA, (66).
- MORENO, R. M. (2006). EL SIMBOLISMO EN LA OBRA DE FRIDA KAHLO" FRIDA EL SER DOBLE O REBIS LA PIEDRA FILOSOFAL". EL ARTISTA, (3), 82-98.
- MUSEO DEL HONGO (2020) MAPU KUFÜL DE SEBASTIÁN CALFUQUEO.
[HTTPS://MUSEODELHONGO.CL/PORTFOLIO-ITEM/MAPU-KUFULL/](https://museodelhongo.cl/portfolio-item/mapu-kufull/)
- PANOFSKY, E. (1955). EL SIGNIFICADO EN LAS ARTES VISUALES. EN AGUSTÍN LACRUZ, MA. (2004) ANÁLISIS DOCUMENTAL DE CONTENIDO DE LA IMAGEN ARTÍSTICA: FUNDAMENTOS Y APLICACIÓN A LA PRODUCCIÓN RETRATÍSTICA DE FRANCISCO DE GOYA. TESIS DOCTORAL. UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA.
- PEREIRA, A. (2015). IRRUPCIÓN SIMBÓLICA EN EL MOVIMIENTO SOCIAL MAPUCHE. UNA PANORÁMICA DE SU PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL. *CHASQUI. REVISTA LATINOAMERICANA DE COMUNICACIÓN*, (129), 303-323.
- PÉREZ, L. (2017). PRODUCTORES Y PRODUCCIONES AUDIOVISUALES MAPUCHE: UNA DEFENSA DE LA IDENTIDAD EN CHILE.
- RADETICH, N. (2012). EL ARTE, LA TÉCNICA Y LO POLÍTICO: A PROPÓSITO DE LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA, DE WALTER BENJAMÍN. *ARGUMENTOS* (MÉXICO, DF), 25(68), 15-26.
- RAPIMÁN, E. (2015-10-19). EDUARDO RAPIMÁN, ARTISTA MAPUCHE: *SER INDÍGENA ES CONFRONTAR UNA SERIE DE PREJUICIOS*. EL DEFINIDO.
[HTTPS://ELDEFINIDO.CL/ACTUALIDAD/LIDERES/5967/EDUARDO-RAPIMAN-ARTISTA-MAPUCHE-SER-INDIGENA-ES-CONFRONTAR-UNA-SERIE-DE-PREJUICIOS/](https://eldefinido.cl/actualidad/lideres/5967/EDUARDO-RAPIMAN-ARTISTA-MAPUCHE-SER-INDIGENA-ES-CONFRONTAR-UNA-SERIE-DE-PREJUICIOS/)
- RODRÍGUEZ, J. L. (2022). LA COMUNICACIÓN EN LA PRODUCCIÓN DE UNA OBRA DE ARTES VISUALES. *REVISTA DE INVESTIGACIÓN Y PEDAGOGÍA DEL ARTE*, (11).
- RODRIGO ALSINA, M. (2009). LA IDENTIDAD COMO PATCHWORK. *IC REVISTA CIENTÍFICA DE INFORMACIÓN Y COMUNICACIÓN*, 6, 285-305.
- ROCCA, A. V. (2013). ARTE CONCEPTUAL Y POSCONCEPTUAL. LA IDEA COMO ARTE: DUCHAMP, BEUYS, CAGE Y FLUXUS. *NÓMADAS. CRITICAL JOURNAL OF SOCIAL AND JURIDICAL SCIENCES*, 37(1).
- VERGARA, J. (2019) EL ÍMPETU AUTOBIOGRÁFICO DE SEBASTIÁN CALFUQUEO.
[HTTPS://GALIO.CL/2019/05/14/EL-IMPETU-AUTOBIOGRAFICO-DE-SEBASTIAN-CALFUQUEO/](https://galio.cl/2019/05/14/el-impetu-autobiografico-de-sebastian-calfuqueo/)
- [HTTPS://DICREA.UCHILE.CL/NOTICIAS/KO-NI-WEYCHAN-LUCHAS-DEL-AGUA-DE-SEBASTIAN-CALFUQUEO-ALISTE-SE-PRESENTA-EN-GALERIA-METROPOLITANA/](https://dicrea.uchile.cl/noticias/ko-ni-weychan-luchas-del-agua-de-sebastian-calfuqueo-aliste-se-presenta-en-galeria-metropolitana/)

Anexo 1

PONENCIAS, SEMINARIOS Y EXPOSICIONES DE SEBASTIÁN CALFUQUEO

Artista	Especialidad	Formación	Técnica o recurso artístico	
Sebastián Calfuqueo Aliste	Artista visual contemporáneo o mapuche	Educación superior: Licenciado en Artes Universidad de Chile. Estudios de postgrado: Magister en teoría del arte Universidad de Chile.	Performance, videos performáticos, fotografías, esculturas, acciones artísticas	
EXPOSICIONES INDIVIDUALES Y COLECTIVOS				
Obras Año, nombre de la obra	Espacios de Exhibición	Técnica o recurso artístico	Imagen	Breve resumen
ÑICHE TA KANGECHI	Talk & performance en Performance Space, New York, EE.UU. (2020)	Instalación: Resina epóxica, escarcha negra y pelo sintético		Un rostro enmarcado escupe pelo formando la frase “Kangechi” que en su traducción al castellano significa “lo otro”. La obra busca desde la lengua mapuche buscar maneras para denominar lo que socialmente no está permitido.
	Talk, Performance	Performance		La performance “Bodies in

<p>BODIES IN RESISTANCE</p>	<p>and Workshop en Ohio State University en alianza con Kacha willaykuna. (2019)</p>	<p>La obra trabaja con el cuerpo, la resistencia, el color azul, el sonido y la relación del pelo con la cosmovisión mapuche. Guñelve (Estrella que representa el lucero del amanecer o venus) símbolo de la resistencia mapuche</p>		<p>resistance” recopila, desde relatos coloniales, diversas formas de denominar la “sodomía” en el mapudungun, lengua del pueblo Mapuche. En la puesta en escena de la performance, el artista trabaja la relación de la colonización y la evangelización como prácticas de normalización y exterminio a las identidades no heterosexuales presentes antes del proceso colonial europeo.</p>
<p>OF OTHER INDIGENOUS LIFE WAYS / KANGECHI MONGEÑ”</p>	<p>Austin University, Indigenous studies, Estados Unidos. (2019)</p>	<p>Performance, Instalacion artistica</p>		<p>“KANGECHI” cuestionará la idea de la “identidad” dentro del mundo mapuche, por una parte, y de lo chileno, por otra. El eje será lo marginado de ambas construcciones identitarias hegemónicas, esto es lo champurrea (referente a algo mezclado en el mundo mapuche), lo híbrido,</p>

				<p>entendido como aquello que no se acomoda a los límites que las nociones identitarias dominantes establecen.</p>
<p>HABITAR ZONAS QUE FUERON NEGADAS: Género y etnia en la performance “You will never be a weye”</p>	<p>Biblioteca de Santiago, Santiago de Chile. (2015)</p>	<p>Video performance, 1920×1080, HD, 4:46 minutos.</p>		<p>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 a los mandatos de la religión católica introducida. De esta forma, en la performance “You will never be a Weye” lo que se busca es la reapropiación de una identidad negada —a través del silencio— por la historia, la religión y el patriarcado, ironizando con trajes que simulan las vestimentas reales —como un disfraz— junto a una peluca sintética.</p>

<p>LO OTRO ESTÁ ALLÁ</p>	<p>Galería 80m2 Livia Benavides, Lima, Perú. (2019)</p>	<p>Exposición individual</p>	  	<p>Su primera exposición individual en Lima, en la galería 80m2 Livia Benavides, se compone de una serie de piezas que transitan entre lo histórico, lo social y lo biográfico, lo que a su vez está en vínculo con lo sexual y lo racial/étnico. Una de sus líneas de trabajo explora el pasado indígena para evidenciar un presente construido desde una moral impuesta.</p>
<p>TURBAR</p>	<p>Galería D21, Santiago de Chile. Curatoria: Mariaris Flores Leiva. (2018)</p>	<p>Propuesta artística desde la fotografía, el video, la instalación y la gráfica.</p>		<p>El trabajo artístico se presenta desde una perspectiva histórica y sensible, elaborado en torno a la producción de imágenes sobre lo mapuche e indígena, cuestionando las construcciones culturales de la</p>

				raza y etnia, además del sexo y género. El título de la muestra, en sus diversos niveles, hace referencia a la interrupción del orden instalado desde el significado de la chilenidad.
KANGECHI	<p>Parque Cultural de Valparaíso, Chile.</p> <p>Curatoria: Mariaris Flores Leiva. (2018)</p>	<p>Instalación: Resina epóxica, escarcha negra y pelo sintético sobre muro.</p> <p>Dimensiones variables</p>		<p>Un rostro enmarcado escupe pelo formando la frase "Kangechi" que en su traducción al castellano significa "lo otro". La obra busca desde la lengua mapuche buscar maneras para denominar lo que socialmente no está permitido.</p>
CHAMPURRIA ITINERANCIA	<p>Centro Cultural de Carahue, Ruka Küme mongeñ Trovolhue, Museo Regional de la Araucanía (Temuco) y Museo Mapuche de Cañete. (2018)</p>	<p>"Champurria" está integrada por las obras: "Mürke ko" / "Agüita con harina tostada" (2016) y los videoarte "Asentamiento" (2015) y "Alka Domo" (2017),</p>		<p>Según Sebastián, la exposición invita a "pensar la construcción de la mapuchidad y a mirar cómo los sujetos champurria, con ascendencia mapuche pero también winka, nos reconocemos</p>

				dentro de lo mapuche".
ESTUVE TANTO TIEMPO ALLÁ, QUE AHORA ESTOY ACÁ	Galería Biblioteca Viva Trébol, Talcahuano, Concepción, Chile. (2018) Galería PANAM, Santiago de Chile. (2017)	Performances y fotografías		La muestra explora la identidad construida en torno a la imagen mapuche, sus modificaciones en el tránsito de la diáspora, y los prejuicios tanto dentro como fuera de la comunidad. De esta forma Calfuqueo aborda lo complejo de la definición de raza, género, clase y pertenencia hacia la cosmovisión mapuche, ironizando discursos machistas presentes dentro del contexto chileno.
APÜMNGEI Ñ, NOS ANIQUILARON	Hall central Museo Nacional de Bellas Artes, José Miguel de la Barra 650, Santiago Chile Curatoria: Gloria Cortés. (2017)	Colección de Esculturas del MNBA, de la curadora Gloria Cortés.		Una alusión al exterminio del pueblo mapuche

<p>EDÉN, RESIDUAL</p>	<p>Valparaíso, Chile. (2017)</p>	<p>Esculturas</p>	 	
<p>ESPACIO AJENO</p>	<p>Galería Bech, Santiago de Chile. (2016)</p>	<p>Instalación Maquetas hechas de tierra, ceniza, cartón y silicona.</p>	 	<p>El proyecto consta de una instalación compuesta por dos piezas conectadas: La primera corresponde a una maqueta escala 1:3 de un espacio de 66 x 50 cm construido en madera y tierra de hojas, elaborado a partir del relato de audio antes mencionado. La segunda corresponde a otra maqueta en escala de 1:3 de un espacio de 134 x 100 cm</p>

				<p>construido en madera y ceniza pulverizada, elaborado también a partir del relato de audio. Ambas piezas son soportadas por una estructura de madera que conecta ambos objetos y lo unifican, siendo un objeto transitable, donde es posible hacer comparaciones entre las dimensiones y espacialidades que tiene cada construcción. Los materiales con los que se arman los espacios-habitaciones (tierra y ceniza) son de dos fuentes: el primero, un material orgánico estructural dentro de construcciones; el segundo, un residuo de un proceso de combustión.</p>
ZONAS EN DISPUTA	Museo de Arte Contemporáneo-Quinta Normal, Santiago de Chile	Performance, vídeo, escultura e instalación. (2016)		<p>La muestra, aborda la identidad mapuche, sus modificaciones luego de la conquista</p>

	<p>Curatoria: Mariairis Flores Leiva. (2016)</p>			<p>española y los prejuicios dentro como fuera de la comunidad indígena. Los diversos enfoques invitan a pensar lo complejo de la definición de raza y pertenencia a una cosmovisión mapuche, además de proponer una reflexión en torno a las identidades y cómo se construyen.</p>
<p>DONDE NO HABITO</p>	<p>Galería Metropolitana, Santiago de Chile. Curatoria: Mariairis Flores Leiva. (2015)</p>	<p>Performance You will never be a weye. Además, se presentan dos Instalaciones.</p>		<p>Donde no habito contará además con dos instalaciones: una que alude al exterminio de los pueblos originarios; y la otra compuesta de tres maquetas que problematizan la identidad negada a través de la presentación de ejemplos de diseño “mapuche” para viviendas sociales en la</p>

				Región Metropolitana.
ORGULLO Y PREJUCIO	<p>Museo de Arte Contemporáneo Quinta Normal, Santiago de Chile</p> <p>Curatoria: Mariairis Flores Leiva. (2014)</p>	Figuras en miniatura.		Sebastián Calfuqueo realiza en Orgullo y prejuicio una interpretación crítica a las marchas de orgullo gay en Chile. En contraste con el origen político de estos eventos en Estados Unidos.
Knowledge of Wounds, Performance	<p>e Space, New York, EE.UU.</p> <p>CURATORIA: S.J Norman and Joseph M. Pierce. (2020)</p> <p>Wansolwara: One Salt Water, UNSW</p>			Performance Space New York, un espacio alternativo en el East Village, se llenó de actuaciones emocionales como la de Ortman como parte de "Knowledge of

	<p>Galleries, Sidney, Australia.</p> <p>CURATORIA: Dra. Léuli Eshrāghi (2020)</p>			<p>Wounds", una serie de actuaciones, lecturas y debates de dos días dirigidos por artistas indígenas. Según los organizadores, el artista S.J Norman y el académico Joseph M. Pierce, el programa reúne a personas que se identifican como queer e indígenas para construir el parentesco y un futuro colectivo.</p>
<p>Mínimo común denominador (2014)</p>		<p>Objetos: Cerámica 1060°, dimensiones variables según formato: -7x3x3 cm. -45x30x30 cm. -90x60x60 cm</p>		<p>“Mínimo común denominador” es una obra compuesta por piezas de cerámica esmaltadas que se elaboran a partir de referencias a figuras del playmobil y versiones similares a este. Las piezas realizadas representan estereotipos y prejuicios sociales presentes en Chile y Latinoamérica que abordan</p>

				<p>problemas de clase, género, sexo y raza.</p> <p>La obra se adapta al contexto, produciendo piezas que responden a eventos actuales"</p>
<p>MAPU KUFÜLL (2020)</p> <p>Mariscos de tierra (hongos)</p>	<p>Museo del hongo</p> <p>Museo del Hongo es un espacio museográfico no-convencional dedicado a la resignificación del Reino Fungi.</p> <p>Santiago Chile</p>	<p>Video, 1920×1080, FULL HD, 5:33 minutos.</p> <p>Dirección e edición: Sebastián Calfuqueo</p> <p>Animación 3D: Valentina Riquelme</p> <p>Texto original y voz: Ange Valderrama Cayuman</p> <p>Traducción al inglés: Jorge Pérez Roldan</p> <p>Colaboración especial con el Museo del Hongo.</p>	  	<p>los hongos son una fuente de alimentación muy importante para las comunidades Mapuche. Este saber ha persistido, en algunas comunidades que han transmitido su conocimiento de generación en generación, técnicas para recolectarlos correctamente, sin dañar el micelio para que siga fructificando, con respeto al otro, sin infligir daño alguno.</p> <p>Mapu Kufüll (mariscos terrestres) es la forma de designar a los hongos en el mapudungun y también el nombre de este 'cuento' animado que reflexiona</p>

				sobre la perspectiva cosmológica del pueblo mapuche en relación con la recolección de hongos y cómo éstos han sido un símbolo de resistencia para las comunidades.
--	--	--	--	--

Anexo 2 EXPOSICIONES COLECTIVAS

(2020) KNOWLEDGE OF WOUNDS, Performance Space, New York, USA.

Curatoria: S.J Norman y Joseph M. Pierce

(2020) WANSOLWARA: One Salt Water, UNSW Galleries, Sidney, Australia.

Curatoria: Dr. Léuli Eshrāghi

(2019) CANCIÓN NACIONAL, Centro cultural Montecarmelo, Santiago, Chile.

(2019) HIJOS DEL BULLYING, Galería Nemesio Antúnez.

Curatoria: Aliwen Muñoz.

(2019) HISTORIAS FEMINISTAS: Artistas después del 2000, MASP, Sao Paulo, Brasil.

Curatoria: Isabella Rjeille

(2019) RELATOS ENCARNADOS, II Posto, Santiago de Chile.

Curatorship: Sophie Halart.

(2019) WHERE THE OCEANS MEET, Museum of Art and Desing (MOAD), Miami, USA.

Curatorship: Hans Ulrich Obrist, Asad Raza, Gabriela Rangel, and Rina Carvajal.

(2019) POWER IN RESISTANCE, Sur Gallery, Toronto, Canada.

Curatoria: Tamara Toledo.

(2019) REMEMBERING WHAT IS: Chile's Recent History in Film and Art, Lund's Konsthall, Suecia.

Curatoria: Hans Carlsson.

(2018) DE AQUÍ A LA MODERNIDAD, Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

Curatoria: Gloria Cortés Aliaga.

(2018) MEMORIAS REB/VELADAS, Museo de la Memoria y los derechos humanos, Santiago, Chile.

(2018) FERMENTO, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

(2018) PERFORMANCE ART AU CHILI 1998-2018, Le Lieu, Centre en Art Actuel, Québec, Canadá.

Curatoria: Lynda Avendaño Santana.

(2018) DEEP TRASH ESCORIA, BETHNAL Green Working Men's Club, Londres, Reino Unido.

(2018) ZOMO ÑI TREKAN, Galería Balmaceda Arte joven, Santiago, Chile.

(2018) HÚSARES TRÁGICOS, Monumento Histórico Casas de los Carreras, El Monte y MAC- Museo de Arte Contemporáneo- Parque forestal, Santiago de Chile.

(2018) NARRATIVAS/ COLECCIÓN PEDRO MONTES, Centro Cultural El Tranque, Lo Barnechea, Santiago de Chile.

Curatoria: Sebastián Vidal.

(2018) DERIVAS CHILENAS EXPERIMENTALES 2.0, Proceso de Error, MAM Chiloé, Chile.

(2018) PROGRESO, GALERÍA D21, Santiago de Chile.

(2017) PREMIOS MUNICIPALES DE SANTIAGO, Posada del corregidor, Santiago de Chile.

(2017) CONSTITUCIÓN 1989, Galería d21 Kunstraum, Leipzig, Alemania.

Curatoria: Montserrat Rojas Corradi.

(2017) ANALCO PROJECT, Nomadics Screenings, Helsinki, Finlandia.

(2017) ENCUENTRO DE LAS CULTURAS INDÍGENAS, HORIZONTES COMUNES/TERRITORIOS ANHELADOS, Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

(2017) 5TO CONCURSO UNIVERSITARIO DE ARTE JOVEN, BALMACEDA ARTE JOVEN, Museo de Arte contemporáneo, Santiago, Chile.

(2017) MUROS BLANDOS, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago, Chile. Curatoria: Daniela Berger, Lily Hall y Mette Kjaergaard.

(2017) NO NOS DIGAN QUE HACER, Foto Galería Arcos, Santiago de Chile.

Curatoria: Montserrat Rojas Corradi.

(2017) POST 90, COLECCIÓN MAC, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile.

Curatoria: Francisco Brugnoli.

(2016) CAMINANDO ENTRE EL CIELO Y LA TIERRA, GAM, Santiago de Chile.

(2016) CRISIS, CRISIS, CRISIS, Matucana 100, Santiago, Chile

Curatoria: Montserrat Rojas Corradi.

(2016) X, Facultad de Artes Visuales Universidad de Chile.

(2016) EMBLEMA, Galería Metropolitana, Santiago, Chile.

Curatoria: Diego Parra Donoso.

(2016) DOLENCIAS, Bienal de la Paz Siart IX, La paz, Bolivia.

Curatoria: Galería Temporal (Ángela y Felipe Cura)

(2016) NEW WORLD: VIOLENCE REMAINS, VIDEO/PERFORMANCE FROM LATIN AMERICA, TeaK, Helsinki, Finlandia.

(2016) PUERTAS CAMBIANTES, Galería municipal de Valparaíso, Valparaíso, Chile.

(2016) MEMORIA VIVA, Centro de documentación del consejo nacional de la cultura y las artes, Valparaíso, Chile.

Curatoria: Montserrat Rojas Corradi.

(2015) ZUMO DE VIDEO, TAKE AWAY PROCESS, Estudio A, Madrid, España.

(2015) TRAFKINTU, Co-habitar, Gálvez Inc. Valparaíso, Chile.

(2015) CAMPO DE REFUGIADOS, explanada Museo de la memoria y los derechos humanos, Santiago de Chile.

Curatoria: Galería Metropolitana (Ana María Saavedra y Luis Alarcón)

(2015) ÁNIMAS DE UN COTIDIANO, CITA A CIEGAS III, Galería Balmaceda arte joven, Santiago de Chile.

(2015) GÉNESIS GENÉRICA, Biblioteca Viva Mall Plaza Egaña, Santiago de Chile.

(2015) ENMASCARADA Y SILENCIOSA, Centro cultural de Recoleta, Santiago de Chile.

(2014) LA HERENCIA DE REPETIR SIEMPRE EL MISMO ERROR, Compromiso con la Fractura, Galería Conejo, Santiago de Chile.

(2013) KOMOREBI, JARDÍN INTERIOR, Espacio Sazie., Santiago de Chile.

(2013) CONCURSO NACIONAL DE GRABADO, Marco Bontá., MAC Bellas Artes, Santiago de Chile

(2013) LA RESISTENCIA, Salón de Estudiantes, MAC Quinta Normal, Santiago de Chile.

(2012) TRAZOS GRÁFICOS, Centro Cultural de la comuna del Bosque, Santiago de Chile.

PUBLICACIONES (BOOKS):

(2018) DONDE NO HABITO, Calfuqueo+Flores, Santiago de Chile.

(2018) ESTÉTICAS DE LA CRISIS/ MODELOS DE MUNDOS POSIBLES, Cordero /Mascareño, Santiago de Chile.

(2016) DESBORDAR EL TERRITORIO, Calfuqueo+Flores, Santiago de Chile.

(2016) EMBLEMA, Diego Parra, Santiago de Chile.

(2016) LIBRO “CITA A CIEGAS III” Balmaceda Arte joven, Santiago de Chile.

(2013) DESDE EL RESTO, FARMACOLOGÍA ESTÉTICA: La manera de hacer Arte en Chile, Santiago de Chile.

(2013) JARDÍN INTERIOR, DAV, Santiago de Chile.

Anexo 3 PREMIOS

(2018) Ganador de Premio FAVA, 2018, Chile.

(2017) Ganador de Concurso Municipal de Artes Visuales de Santiago, categoría Performance, obra: Alka Domo.

(2016) Ganador de Premio Jóvenes Talentos, 2016: Balmaceda/Mustakis

Anexo 4 BIENALES

(2020) Artista en la XII Bienal de Mercosur, “Femenino(s). Visualidades, acciones y afectos”, Porto Alegre, Brasil.

Curatoría: Andrea Giunta.

(2020) Artista en la XXII Bienal de Paiz, “Perdidos. en medio. Juntos”. Guatemala.

Curatoría: Alexia Tala y Gabriel Rodríguez.

(2016) Artista en la IX Bienal de la Paz, SIART-Bolivia 2016, Bolivia.