Catálogo de obras 2020

AX

ENCUENTRO DE LAS CULTURAS INDÍGENAS Y AFRODESCENDIENTE

Renacer con la Tierra

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Gobierno de Chile

AX

ENCUENTRO DE LAS CULTURAS INDÍGENAS Y AFRODESCENDIENTE

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Gobierno de Chile

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Gobierno de Chile

CATÁLOGO DE OBRAS AX: ENCUENTRO DE LAS CULTURAS INDÍGENAS Y AFRODESCENDIENTE / RENACER CON LA TIERRA 2020

Primera edición, junio 2021
Registro de propiedad intelectual: 2021-A-4709

Ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Consuelo Valdés Chadwick

Subsecretario del Patrimonio Cultural
Emilio De La Cerda Errázuriz

Director Nacional del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural
Carlos Maillet Aránguiz

Subdirector Nacional de Pueblos Originarios
José Ancan Jara

Edición y desarrollo de contenidos
José Ancan Jara

Desarrollo de contenidos
Ailin Catalán Millacán
Pamela Alvarado Balfor

Coordinación
Daniela Abarzúa Órdenes

Producción
Subdirección Nacional de Pueblos Originarios, Nivel Central

Diseño y diagramación
Estudio Vicencio

Fotografías
Macarena Achurra

Se imprimieron 300 ejemplares
en Ograma Impresores, Santiago, Chile.

Se autoriza la reproducción parcial citando la fuente correspondiente.

Catálogo de obras 2020

AX

ENCUENTRO DE LAS CULTURAS INDÍGENAS Y AFRODESCENDIENTE

Renacer con la Tierra

Índice

6 PRESENTACIÓN

9 RENACER CON LA TIERRA

13 OBRAS

PRIMER LUGAR

14 *Lleküm̈un*
Daniela Catrileo Cordero

SEGUNDO LUGAR

20 *Recordis: Pequeño fragmento de un tejido para nombrar*
Jocelyn Reyes Contreras y Javiera Asenjo Muñoz

TERCER LUGAR

28 *Kimtun*
Andrea Quintullanca Almonacid

MENCIONES DE HONOR

34 *Archivo azul: Carbullanca / Kallfüllanka*
Daniela Véliz Carbullanca

38 *KIMELÜN / Señalar*
Gonzalo Castro Colimil

42 *Desvelar las raíces / retrato de mi abuela y su madre*
Lancelott Belaúnde Gómez

MENCIONES HONROSAS

46 *El rito de la machi*
Eugenio Salas Olave

50 *Itxofill mogen*
Cecilia Hormazábal Hevias

54 *WenuRüpü*
Rodrigo Castro Hueche

58 *Condenada de la memoria*
Catalina Soto Curaqueo

62 *Tranacan ka leupe lonko*
Catalina Pérez Marrián

66 *Linaje*
Mokomae Araki

70 *Ti peñi weychakelu*
Pablo Lincura Matamala

74 *Kutran*
Paula Coñoepán Acuña

78 *Jakaña: un sueño en ella*
Yessica Taucán Castro

83 ARTISTAS

95 JURADO

Presentación

El AX: Encuentro de las Culturas Indígenas y Afrodescendiente, anteriormente conocido como Encuentro de las Culturas Indígenas y que a partir de su cuarta versión 2020 ocupa el nombre genérico de AX y además incorpora la participación del pueblo Tribal Afrodescendiente chileno, es una muestra de artes visuales contemporáneas que la Subdirección Nacional de Pueblos Originarios del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, realiza desde el 2016 dentro de su trabajo de apoyo a distintas expresiones de revitalización cultural indígena y afrodescendiente a lo largo y ancho del país.

De la misma manera en que el trabajo de revitalización cultural que desarrolla la Subdirección Nacional de Pueblos Originarios (SUBPO) se traduce en diversas acciones de apoyo a un conjunto de expresiones culturales indígenas y afrodescendientes tradicionales, este encuentro busca instituir un espacio de diálogo a partir de sus manifestaciones artísticas contemporáneas. No se trata en ningún caso de contraponer ambos universos, sino que por el contrario, a través de la organización de la muestra de obras, pretende abrir un diálogo y abrir interconexiones entre las obras de arte actuales y tradicionales.

Es por ello que las 15 obras que componen la muestra AX –concepto de origen aónikenk, pueblo originario de la la zona austral del continente, debe su significado al arte de pintar que en dicha cultura es igual al de escribir–, esto es los tres primeros lugares, además de las tres menciones de honor y las nueve menciones honrosas, han resultado de un proceso de selección derivado desde una convocatoria abierta de carácter nacional destinada a personas pertenecientes a los pueblos indígenas y al pueblo Tribal Afrodescendiente chileno, reconocidos por ley. Un antecedente adicional, debido a las dificultades que ha presentado el sector durante el contexto de pandemia, es que en esta última versión se incrementó el monto en dinero del premio correspondiente a los tres primeros lugares del concurso.

El concepto curatorial de esta versión del AX es «Renacer con la Tierra» que alude a la posibilidad de reencuentro con el elemento natural que da sentido a todas las culturas antiguas, esto es su espacio vital de donde

derivan todas sus claves culturales. En los tiempos que vivimos, este reencuentro se hace tanto o más necesario para todas y todos.

Este catálogo de obras, contiene una amplia muestra de distintas técnicas y formas de encarar el hecho artístico de parte del conjunto de artistas contemporáneos que forman parte de esta publicación. En todas estas obras se podrán encontrar distintos acercamientos a la experiencia y las búsquedas en los laberintos de la cultura propia. Interrogaciones sobre la pertenencia; sobre los procesos contingentes que afectan a distintos territorios; la permanente indagación sobre la identidad y la memoria colectiva.

Esperamos que en este catálogo y muestra de artes pueda reflejar a cabalidad los interesantes y estratégicos procesos de revitalización cultural que hoy experimentan en mayor o menor medida las distintas culturas indígenas y afrodescendiente. El amplio registro de obra que contiene este catálogo, en la conjugación de distintos soportes de expresión, técnicas y lenguajes que se apropian del lenguaje de las artes visuales para abordar los entrecruces entre identidades individuales y colectivas que, sin embargo apelan al origen étnico, es un testimonio elocuente de ello.

CARLOS MAILLET ARÁNGUIZ
Director Nacional
Servicio Nacional del Patrimonio Cultural
Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Renacer con la Tierra

El AX: Encuentro de las Culturas Indígenas y Afrodescendiente cumplió su cuarta versión con la convocatoria al concurso en 2020, la cual obtuvo un récord de postulaciones recibidas. La oportunidad de convocar a este concurso, nos ha permitido conocer el crecimiento en cantidad de representantes y en la calidad de las obras que se presentan a concurso en cada una de las ediciones. Esto habla de un sector –el de las y los artistas indígenas y afrodescendientes– activo y en pleno desarrollo de propuestas e indagaciones en sus procesos de creación. Uno de los objetivos de este concurso y muestra de artes visuales desde siempre ha sido el contribuir a la difusión de las artes visuales contemporáneas como un ejemplo de la vitalidad de las culturas indígenas que representan.

Esta muestra se inauguró el 2016 con un encuentro que se conformó a través de invitaciones a las y los artistas. Desde su segunda versión, la selección de las 15 obras que forman parte de la exposición, se deriva a partir de un concurso público normado a través de bases y a cargo de un jurado compuesto por un grupo de especialistas en artes visuales. En esta, su cuarta versión, se han agregado además dos novedades: la primera, se han incorporado en propiedad al concurso artistas representantes del pueblo Tribal Afrodescendiente chileno, mientras que la segunda es que el encuentro de las culturas pasa a tener un nombre genérico: AX.

Este concepto rinde homenaje al pueblo Aónikenk, que ha sido víctima del olvido y la negación contemporánea. AX es palabra que pertenece a la lengua de ese pueblo, que antes de la llegada de los europeos transitó por las tierras del extremo sur de América, tanto en los actuales países de Argentina y Chile.

AX hace referencia al arte de pintar, tanto los cuerpos de personas y caballos en esta cultura, así como particularmente la pintura facial y los tatuajes corporales. Lo mismo, AX alude también a los diseños pintados en las capas de piel de guanacos con que se vestían las/los aónikenk. AX asocia su significado lo mismo al oficio de pintar como al de escribir, que en la conceptualización aónikek vienen a ser lo mismo.

Así como en las tres versiones anteriores, este espacio buscó articular su convocatoria en torno a una matriz

conceptual relacionada con la noción de *territorio*, primero desde una conceptualización amplia, que contemplaba un entrecruce entre el territorio habitado, y el territorio simbolizado («Caminando entre el Cielo y la Tierra», 2016) y a su vez, la referencia a las urgencias revitalizadoras indígenas contemporáneas situadas en el territorio entendido como una narrativa que sitúa lo tradicional (entendido como el lugar de «los antiguos») erigido en símbolo contrapuesto al desarraigo contemporáneo («Horizontes comunes / territorios anhelados», 2017).

La tercera versión 2018, se planteó como un espacio articulado en torno al concepto curatorial «Estéticas de la Diferencia. Tradiciones indígenas: representaciones e inflexiones», 2018. Tal concepto propuso asumir la creación indígena contemporánea como un lenguaje, que al referenciar y resignificar a través de la obra de arte distintos aspectos de la tradición cultural de un pueblo originario, posibilita su reactualización y al hacerlo, cuestiona; reflexiona e inflexiona acerca de la cultura propia.

Esta cuarta versión tiene como concepto curatorial: «Renacer con la Tierra». Este alude en primer lugar al vínculo connatural de estas culturas con la Tierra, y por extensión al Territorio, esto es, al espacio concreto y a la vez simbólico que contiene todos los elementos culturales fundantes de estos pueblos. La Tierra / Territorio es por ello vista por todas las culturas indígenas y afro como la madre fecundadora y renovadora de la vida, incluso más allá de la muerte física de sus habitantes. La Tierra es también la raíz; el anhelo permanente construido en la ausencia que conforman las diásporas.

En el contexto actual que habitamos a nivel global, la Tierra es la posibilidad del retorno al ciclo natural de la vida. Es también el aprendizaje adquirido a partir de otras experiencias traumáticas ya experimentadas por los pueblos.

El catálogo de obras que aquí presentamos, corresponde a las 15 obras seleccionadas por el jurado en la versión 2020 del AX; los tres primeros lugares, tres menciones de honor destacadas por el jurado y nueve menciones honrosas, entre las cuales hay representantes de los pueblos Mapuche, Tribal Afrodescendiente, Aymara, Diaguita y Rapa Nui. En el caso de las tres obras ganadoras,

además de la reseña de la obra y su registro fotográfico, se incorpora en cada una de estas una pequeña entrevista a las ganadoras, todas ellas mujeres artistas, un dato no menor (coautoría en el caso del segundo lugar), referida al proceso de obra de cada una, así como sus reflexiones y expectativas acerca del proceso contextual en relación al arte y la cultura.

Las 15 obras aquí reseñadas formarán parte de la muestra que el próximo 24 de junio será inaugurada en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, la cual tendrá una versión presencial y un formato virtual adecuado al contexto de pandemia que estamos viviendo.

Las artes visuales indígenas y afrodescendientes contemporáneas, en el amplio registro de obra en la que hoy se manifiestan, son la conjugación de distintos soportes de expresión, técnicas y lenguajes de expresión. Todas estas, sin embargo, apelan a una matriz referencial que hace alusión al origen étnico común manifestado en distintos elementos formales y de contenido que aluden a la pertenencia a aquella matriz cultural que se ancla en los territorios reales o simbólicos de cada pueblo. Creemos que el contenido de cada una de las 15 obras incorporadas en este catálogo da cuenta fiel de esto, además de ser estas un reflejo fiel de los procesos de revitalización cultural indígena y afrodescendiente desplegadas hoy en distintos lugares del país, los cuales hablan de la vitalidad y vigencia de estos pueblos.

JOSÉ ANCAN JARA
Subdirector Nacional
Subdirección Nacional de Pueblos Originarios
Servicio Nacional del Patrimonio Cultural
Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

OBRAS

ACAB
ABORTO
LIBRE
NO+PACO
A.C.A.B
NO
+
AFP
PACOS
BASTARDOS

Llekümün

Daniela Catrileo Cordero

Llekümün (esparcir semillas) es una obra construida en formato video performance audiovisual. El relato toma como eje estético narrativo el artefacto *pontro*, que corresponde en el registro cultural tradicional mapuche a una frazada tejida en el *witral* (telar mapuche). Esta prenda, a su vez está directamente asociada a la memoria de los trayectos migratorios campo / ciudad –particularmente a la capital– experimentados por multitud de sujetos mapuche durante todo el siglo xx hasta la actualidad. En esta obra, el *pontro* / frazada, un artefacto destinado a ser abrigo y cobijo personal en el reposo, actúa como soporte material y metafórico del vínculo con el territorio abandonado tras el desplazamiento familiar de Juana Collihuin Curaqueo, abuela paterna de la autora. El *tuwün*, el territorio familiar del origen a su vez aparece representado gráficamente en la trama del Título de Merced otorgado en el año 1904 al cacique Felipe Collihuin, en el sector Bollilco, actual comuna de Nueva Imperial.

Entonces, el *pontro* / frazada, funciona en la obra como un correlato que refleja materialmente las marcas de la historicidad individual y colectiva del proceso migratorio y del habitar diaspórico en la ciudad ajena, pero que es apropiada a través de una serie de hitos que demarcan el testimonio. De esta forma los traslados del artefacto por diversos puntos del centro de Santiago son como una bitácora que va marcando distintos espacios de la capital, relacionados alegórica y materialmente con la historia de la migración mapuche. De esta forma, el artefacto textil se inscribe a modo de pancarta o cartel en espacios que guardan una fuerte relación simbólica con el pueblo Mapuche: el Cerro Huelén (Santa Lucía), el río Mapocho y las araucarias del Parque Forestal.

A su vez, acompañando las imágenes, estas se van entretejiendo con un registro de audio que contiene un ensayo poético que va relatando la memoria familiar de Juana Collihuin Curaqueo, abuela difunta de la artista y *ngerekafe* (tejedora) del *pontro*. Así, la obra *Llekümün* relaciona este tejido heredado, único recuerdo material de la abuela y único elemento material heredado desde el *tuwün*, el territorio ancestral del origen familiar de la artista y que se conecta con la actualidad citadina donde la artista y su familia habitan. Esta tensión le otorga un sentido de memoria concreta al tejido: como escritura, archivo y una de las tantas semillas esparcidas en la diáspora mapuche.

LLEKÜMÜN

Daniela Catrileo Cordero
Santiago, Región Metropolitana
Video performance. Duración 10:18 minutos
Enlace video Llekümün: youtu.be/5Fgpcmu4spM

Felipe Collihaz

Felipe Collinao
240 hs

Entrevista a Daniela Catrileo Cordero

Describa el proceso creativo que la llevó a elaborar la obra que presentó al concurso AX 2020: ¿cuáles fueron sus referentes, sus motivaciones?, ¿cómo la resolvió materialmente?

Hace mucho tiempo quería trabajar materialmente con el *pontro* tejido por mi abuela, porque es un elemento muy querido y cuidado, sobre todo por mi *chaw* (padre). Además, la figura de mi abuela es muy enigmática por su muerte prematura; sólo tengo hebras de su memoria, recolectadas por medio de conversaciones con mis tías, papá y abuelo. Había imaginado trabajar de muchas formas con este textil, pero la idea empezó a concretarse cuando encontré los Títulos de Merced del *lof* de mi abuelo y de mi abuela. Estuve varios meses reflexionando en cómo cruzar esos elementos, hasta que un día imaginé la proyección de los mapas sobre el tejido.

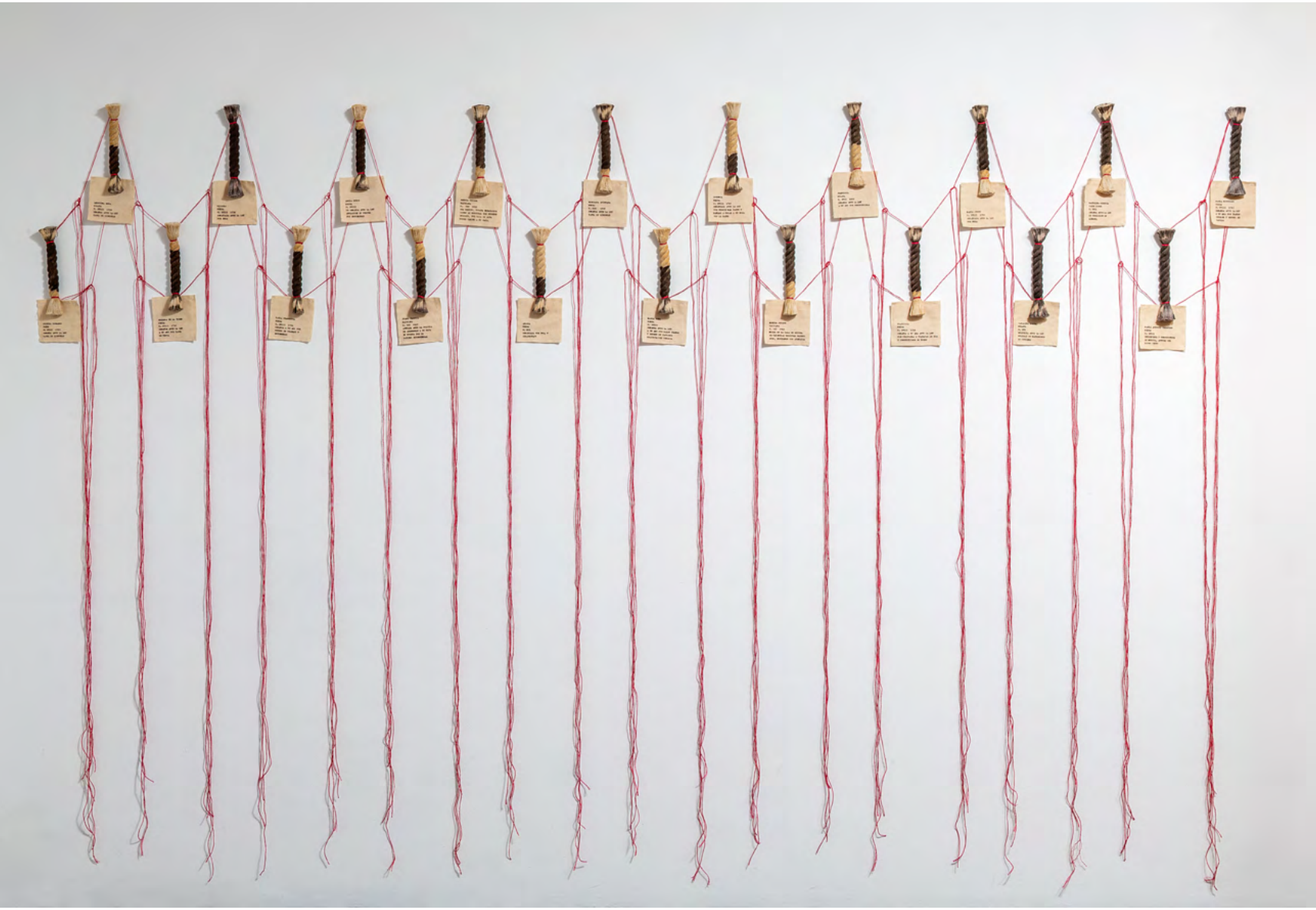
El textil se me apareció como un mapa o un fragmento del territorio. Desde ahí en adelante fui armando un montaje de imágenes e ideas. Cuando tenía un bosquejo más pulido, fui a conversar con mi *chaw*. Le comenté el proyecto y le pedí permiso, él me apoyó, le comenté mi interés en seguir trabajando con la historia de su madre, como una manera de dejar testimonio de su existencia. Después de ese encuentro/diálogo con él, comencé a escribir el relato que articularía el montaje y los lugares donde quería intervenir. Con esta arquitectura de obra más concreta, le pedí colaboración a Rocío García, trabajadora audiovisual, con quien he trabajado otros proyectos artísticos para afinar la grabación y edición; y a la violinista Elizabeth Wewentru, para utilizar su música.

¿Usted, cómo se definiría como artista indígena y cuál es la relación que para usted existe entre obra e identidad étnica? ¿De qué manera usted aborda en sus obras este cruce? ¿Cómo define al arte indígena y afrodescendiente?

No sé si es una definición, pero me considero una escritora de diversos materiales. Me interesa cruzar elementos, artefactos y experimentar. Creo que todo lo que he creado hasta ahora va en la intersección de reflexionar en torno a las imágenes, la diáspora y la memoria colectiva. Justamente esa yuxtaposición, es parte de mi reivindicación de pertenencia al pueblo Mapuche, a partir de su multiplicidad. Por eso, creo que es una relación política el vínculo entre obra e identidad, en el sentido que las formas de creación y los procesos políticos están imbricados. El arte indígena y afrodescendiente son gestos testimoniales. Son las formas estéticas, la expresión viva y la imaginación de los pueblos y comunidades que han experimentado la violencia colonial, pero resisten por la posibilidad de seguir siendo un pueblo.

¿Qué rol le asigna a las expresiones artísticas culturales del arte en general y a las creaciones artísticas indígenas y afrodescendientes en el proceso constituyente?

Creo mucho en la posibilidad del arte y la creación en ser puentes entre territorios, comunidades y pueblos. Pero no bastan estos gestos por sí solos, deben generar articulaciones políticas. Por eso, considero que su rol es como el de cualquier sujeto/a que pertenezca a estas comunidades y que desee imaginar-construir un porvenir común y colectivo. Hay que activar espacios diversos inmersos en el contexto social, incluso más allá del proceso constituyente.



© M. Achurra

Recordis: Pequeño fragmento de un tejido para nombrar

Jocelyn Reyes Contreras / Javiera Asenjo Muñoz

La obra centra su proceso creativo en la reflexión e investigación de la todavía negada presencia africana y afrodescendiente en territorio chileno (particularmente en la zona central). Se busca visibilizar experiencias vitales relacionadas con veinte mujeres de este origen que habitaron en Chile en distintos tiempos históricos y que dejaron huellas de su existencia, ya sea por litigios judiciales en los que fueron demandadas o en que ellas demandaron ante la justicia, volviéndose algunos de estos casos mediáticos. Esta propuesta, por tanto, se plantea como un ejercicio de memoria que indaga y entrecruza las historias personales de estas mujeres dentro de un contexto general que connota una presencia negada o tergiversada en el espacio nacional.

A su vez, dichas trayectorias individuales se inscriben dentro de los procesos políticos, históricos y territoriales inscritos dentro del sistema colonial de raíz europea que dio origen a la presencia africana en el país, los cuales son parte de la indagatoria sobre la que se construyó este trabajo. Tal impronta influenció a seres humanos y también a la biodiversidad y sus ciclos vitales. De tal forma, la trata trasatlántica forzada de personas desde el continente africano trajo consigo múltiples especies vegetales y animales que fueron parte del sistema mercantilista sobre el cual se edificó dicho proceso. Desde el siglo XVI hasta inicios del XIX el actual territorio de Chile también fue parte de esta economía esclavista, escenario que esta obra asume. Es por ello que la materialidad de obra aparece estructurada con diversos productos y técnicas textiles que también fueron introducidas desde África por el comercio esclavista.

En razón de aquello, en esta obra se han utilizado materiales como cuerda de algodón, que ha sido teñida con tierra/barro extraído desde el humedal de Batuco, en las afueras de la capital. En esta etapa se han tomado como referencia prácticas textiles ancestrales utilizadas por pueblos originarios tanto de América como de África. El teñido con productos naturales marca una vinculación primordial con el territorio. En este caso, el teñir algodón

© M. Achurra

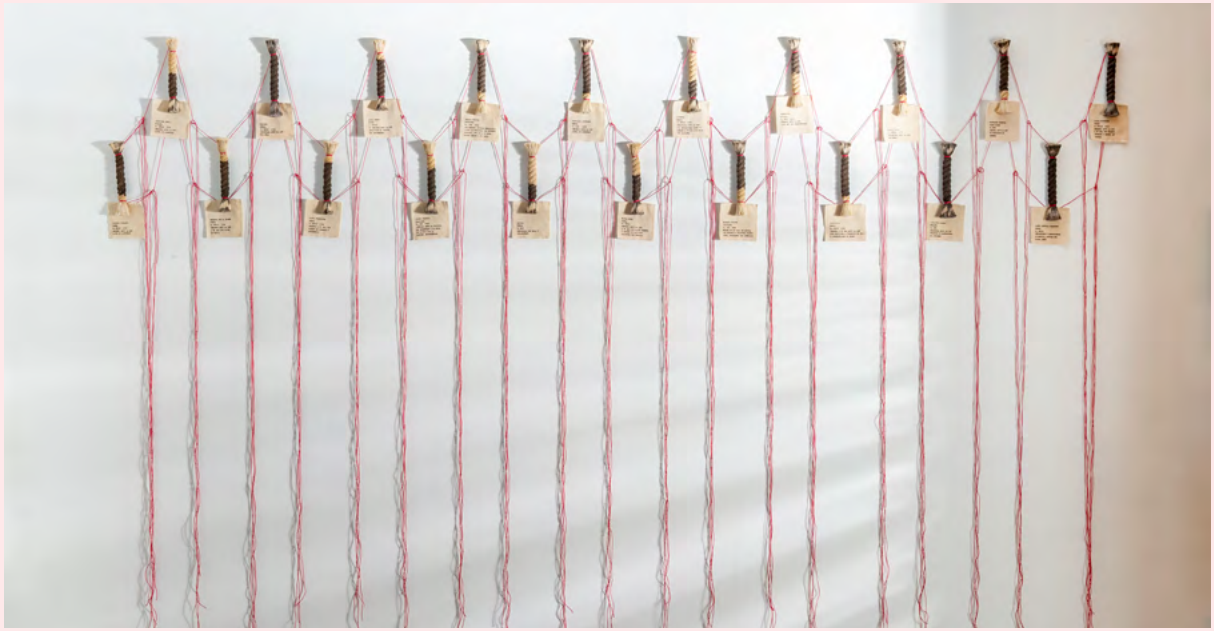
con tierra y plantas medicinales es relevado a partir de prácticas propias de Malí, en África Occidental, desde el siglo XII.

Sobre la tela están escritas con máquina de escribir, en alusión a un acto administrativo, una breve descripción de las veinte mujeres que acompañan cada pieza textil. Por último todas las piezas textiles están unidas por un hilo de lino rojo que vincula a cada una de estas historias y les da una continuidad que no es lineal, sino cíclica. El acto de recordar se transforma así en un constante renacer de la memoria, pues cada semilla recuerda su ciclo cuando es sembrada en tierra fértil.

RECORDIS: PEQUEÑO FRAGMENTO DE UN TEJIDO PARA NOMBRAR

Jocelyn Reyes Contreras / Javiera Asenjo Muñoz
Independencia, Región Metropolitana
Instalación plástica en técnicas mixtas (barro humedal batuco, eucaliptus, cuerda de algodón, hilo de lino, máquina de escribir, tela de algodón).
1100 × 2300 cm

© M. Achurra



© M. Achurra

Entrevista a Jocelyn Reyes Contreras y Javiera Asenjo Muñoz

Describan el proceso creativo que las llevó a elaborar la obra que presentó al concurso AX 2020: ¿cuáles fueron sus referentes, sus motivaciones?, ¿cómo la resolvieron materialmente?

Nuestro proceso creativo surge como una pregunta sobre nuestras raíces, historicidad, compromiso personal y colectivo con la memoria afrodescendiente en Chile. En lo concreto, dichas reflexiones se encausaron a partir del concepto curatorial del concurso: «Renacer con la Tierra» y también a diversas reflexiones que tuvimos en torno a la palabra AX; escribir, pintar del pueblo Aónikenk. En función de esto es que entretejimos conversaciones e ideas en relación a la historia colonial y el colonialismo en Chile que se benefició por más de tres siglos de la economía esclavista y la trata de personas africanas e indígenas.

Problematizamos el destierro y desplazamiento forzado de personas africanas y afrodescendientes, no

solo en el pasado colonial, sino como una constante que pervive en la actualidad. También ahondamos en cómo se configura el sentido de pertenencia cuando el habitar de territorios y de identidades ha sido expropiado y negado sistemáticamente por siglos, primero por la economía esclavista y posteriormente por el proceso de blanqueamiento llevado a cabo por el Estado-Nación chileno. También nos preguntamos ¿quiénes pueden renacer con la tierra y quienes no?, ¿quiénes mueren en el reino de la memoria oficial y quiénes no y por qué?

Para realizar nuestra obra tomamos como premisa central la evocación de la memoria ancestral, nombrar y recordar como acto de resistencia y subversión, necesario para renacer en la memoria de estas tierras. Quisimos ir más allá del racismo impuesto por quienes pensaron, diseñaron y fundaron la sociedad chilena; por quienes impulsaron discursos eugenésicos llenos de odio y de genocidio hacia el pueblo afro en Chile, exterminando, excluyendo, invisibilizando y negando la presencia e incidencia afrodescendiente en la composición social. Sin embargo, la memoria busca múltiples formas de renacer, de recrearse, de recordarse.

En el caso de la diáspora africana, existen intelectuales afrodescendientes que nos hablan de las afro epistemologías las cuales logran configurar lenguajes que permiten la trasmisión de la memoria. La oralidad es el puente para aproximarse a estas otras memorias en cuentos, narraciones, mitos y creencias, también en los toques y silencios de los tambores; en el lenguaje corporal, en el gesto, en la danza y en la espiritualidad. Memorias que nos muestran la continuidad histórica de un pueblo que tiene una historia común de resistencia, de agencia política, que se manifiestan en un gran legado cultural.

Decidimos nombrar a veinte mujeres africanas y afrodescendientes que habitaron estas tierras y que dejaron huellas de su existencia. Este ejercicio de memoria también nos llevó a indagar en ciertas prácticas textiles ancestrales presentes en pueblos de África occidental y Sudamérica. Es a partir de estas reflexiones que la obra está pensada y creada con materias primas y técnicas textiles introducidas y que sin embargo se reproducen donde persiste la memoria ancestral afro-indígena.

Nuestros referentes son artistas contemporáneas/os africanas/os y de la diáspora, como es el caso de Susana Paulino, artista visual afrobrasileña. También el colectivo malinense grupo Bogolan, «Kasobane» quienes enseñan el arte de pintar tela con barro *bogolanfini* (su traducción sería, el resultado que da el barro sobre la tela).

Para la materialización de la obra se utilizó una máquina de escribir; hilo de lino rojo; algodón en formato cuerda y tela. Tomamos como referencia la técnica del *bogolanfini* y mordentamos las piezas textiles con eucaliptus (teñir algodón con tierra y plantas medicinales es propio de varios pueblos de África occidental y existen registros arqueológicos que revelan que esta técnica ya se practicaba en Malí en el siglo XII).

Nombramos desde la palabra escrita –con máquina de escribir sobre tela– a veinte mujeres africanas y afrodescendientes que son enunciadas desde rótulos raciales (negra, parda, mulata, haitiana) entregando una breve descripción de sus historias. Estas fichas textiles acompañan a cada pieza (cuerda) teñida con barro. Por último, las veinte experiencias vitales se encuentran enlazadas por hilo de lino rojo que vincula a cada una de estas historias y les da una continuidad que no es lineal, pero que recrea un patrón más bien cíclico.

¿Usted, cómo se definiría como artista afrodescendiente y cuál es la relación que para usted existe entre obra e identidad étnica? ¿De qué manera usted aborda en sus obras este cruce? ¿Cómo define al arte indígena y afrodescendiente?

JOCELYN REYES CONTRERAS: Debo reconocer que en el ámbito artístico soy autodidacta. Sin embargo, tengo formación universitaria en historia cultural, por tanto, mi práctica artística gira en torno a la investigación y creación. Desde ahí mi aporte es relevar información que permita revitalizar la historia y memoria de la diáspora africana en general y del pueblo afrochileno en particular. Esta búsqueda ha demostrado que son los lenguajes artísticos de transmisión oral, los que han permitido generar una resistencia y re-existencia de los pueblos colonizados en Abya Yala y particularmente las/os afrodescendientes.

Me reconozco como una artista comunitaria que indaga y crea desde epistemologías y artes de matriz afro, para aportar en la divulgación y revitalización de su historia, memoria y artes. Me defino como una artista afrodescendiente comunitaria que busca entregar y compartir saberes y lenguajes propios de la diáspora.

En ese sentido, la vinculación que propongo entre identidad étnica (afrodiaspórica) y obra está marcada por la utilización de diversos lenguajes artísticos para visibilizar una memoria negada, también para denunciar el racismo que estructura a la sociedad chilena. Busco concretar este cruce desde diversas dimensiones que van desde las materialidades utilizadas, hasta el mensaje que quiero transmitir, por tanto mis obras siempre presentan contenido histórico que interpela tanto a las artes como a la historia e invitan a cuestionarse temas como el racismo, sexismo y colonialismo entre otros.

En relación a las definiciones de arte indígena y/o afrodescendiente, más allá de las clasificaciones usuales, prefiero definir nuestro trabajo como «arte racializado», esto es, expresiones y lenguajes artísticos de resistencia, que han sobrevivido al blanqueamiento de la industria de las artes hegemónicas. Es un arte que debe interpelar, debe tensionar las ideas que se instalan frente al arte racializado, ya sea indígena, afro o afroindígena, mostrando la existencia de múltiples lenguajes artísticos que narran epistemologías en resistencia y también denuncian el modelo civilizatorio que los extermina.

JAVIERA ASENJO MUÑOZ: Soy artista visual de formación universitaria. He aprendido el oficio textil a través de maestras que cuidan y se nutren de las tradiciones del amplio territorio de Abya Yala. En este camino, he ido conectando con distintas memorias, enfocando mi práctica en el rescate y transmisión de procedimientos y técnicas que existen desde tiempos anteriores a la colonización, conocimientos que se han sostenido desde ese entonces hasta nuestros días. Desde hace algunos años me abro a la pregunta por las/os ancestras/os afroindígenas de mi linaje familiar, sin embargo resulta ser una búsqueda difícil, puesto que el racismo y el intento de blanqueamiento, continúan presentes de múltiples maneras.

Comienzo entonces a abrir una escucha más personal e intuitiva y de esta manera comienzan a ocurrir algunos encuentros y sincronías que me van llevando a escuchar aquellas memorias afroindígenas que guardo en mí misma. En esos vaivenes, comenzamos una amistad y un proceso de diversas colaboraciones con Jocelyn, quien me ha permitido conectar con un saber, pero además me ha acogido en la exploración de mis raíces, recuperando

nuestras memorias, nuestras raíces y saberes. También quiero relevar mi proceso lento, pausado y respetuoso, no fijo ni definido, de reconocer o construir mi identidad afroindígena. Porque siento que estoy retejiendo memorias de generaciones que han querido olvidar o han tenido que olvidar.

Sobre la relación entre obra e identidad étnica, he intentado ser cautelosa. Si bien investigo y practico técnicas y procedimientos de pueblos antiguos y actuales, no utilizo sus iconografías, ni sus sistemas de representación. Lo que intento es revivir las acciones materiales tradicionales, para dar espacio a que las memorias que están guardadas en el cuerpo y que son herencia de mis ancestras/os, vayan de a poco despertando, contándome sus sentires, sus historias y la conexión con la naturaleza que se establece con cada práctica. En este sentido, para mí la obra artística es performática, con un gran énfasis en el proceso. Creo que es en la práctica donde se mantienen vivos los sentidos o cosmovisiones.

No me gusta tener que dar definiciones sobre tipos de arte, ya decir la palabra arte me causa mucho conflicto puesto que es una definición nacida en Europa en un tiempo específico. Creo que es necesario que podamos dar más espacios para que las personas, todas las personas sin diferencia alguna, exploremos nuestros imaginarios y nuestra creatividad. Creo que es importante abrir espacios para que estas voces se amplifiquen.

¿Qué rol les asignan a las expresiones artísticas culturales arte en general y a las creaciones artísticas indígenas y afrodescendientes en el proceso constituyente?

Consideramos que las artes y sus diversas expresiones artísticas son fundamentales para mantener viva la cultura y memoria de un pueblo y por tanto sus conocimientos tanto ancestrales como contemporáneos. Las expresiones artístico-culturales, como las artes en general, cumplen un rol primordial, protagónico y en muchas ocasiones transformador dentro de toda sociedad o comunidad. Por tanto su contemplación dentro de la nueva constitución es fundamental, para refundar los principios sociales que custodia toda constitución. Nosotras apostamos por la plurinacionalidad y las particularidades de los territorios.

En el caso del pueblo Tribal Afrodescendiente chileno es central el desarrollo de las expresiones artístico-culturales para llevar a cabo la lucha política por el auto reconocimiento y el reconocimiento estatal. Es a través de estas prácticas que las y los afrodescendientes han logrado entenderse como cultura viva y por tanto como pueblo con derechos dentro de la sociedad. Para ejemplificar este proceso podemos mencionar al *tumbe* que ha sido una herramienta de visibilidad y resistencia que durante estas dos últimas décadas ha traspasado los límites geográficos de Arica y se ha extendido a lo largo del país. Sin embargo, el racismo estructural y sistémico nos sigue excluyendo de los espacios de participación y decisión política como grupo étnico. Como fue el caso de la exclusión de representantes afro en los escaños reservados. Es por esto que dentro del proceso constituyente se debe tensionar el racismo estructural, concientizar que existe una diáspora africana que reside en Chile desde muchos siglos como también una diáspora que surge en lo contemporáneo y eso es un motivo claro de la urgencia de contemplar políticas públicas que reconozcan, y estimulen la divulgación de las prácticas artístico-culturales del pueblo Tribal Afrochileno.

© M. Achurra

Kimtun

Andrea Quintullanca Almonacid

Kimtun es una instalación escultórica fundada materialmente en el arte de la cestería mapuche, específicamente en la elaboración de contenedores de fibra tradicional que cumplen una doble función, estética y funcional. En la cultura tradicional, los cestos agrupados bajo esta categoría se denominan genéricamente como *chaiwe*. *Kimtun* corresponde a un artefacto que asume dicha técnica constructiva de la cestería tradicional, mediante el tejido de fibras vegetales (en este caso ñocha). Conceptualmente, la obra en su forma orgánica evoca una pupa, refiriendo con ello al proceso biológico de transformación orgánica que en la naturaleza se produce en diversos seres –incluidos los humanos–, pero particularmente en el caso de los insectos, quienes experimentan dicha mutación en el paso que va desde su nacimiento hasta la madurez. De esta forma, la pupa se asocia aquí directamente al capullo que deriva de la transformación de una larva en una mariposa.

A su vez, este proceso de metamorfosis, más allá de lo estrictamente formal, se inscribe metafóricamente en la etimología del término *kimtun*. La conceptualización de sus significados, nos remite a una dimensión aún más sutil y profunda, pues refiere al acto de observación detenida y pormenorizada de un evento natural o social lo que deriva en la conformación del acto cognitivo completo. Sólo de esta forma se puede dar cuenta cabal de los actos transformadores sutiles y microscópicos que ocurren en el paisaje circundante, como sería la metamorfosis de un insecto dentro de un bosque.

El montaje de la obra recoge este vínculo con aquel espacio natural fundante, al referir mediante la utilización de 4 fotografías en tamaño carta realizadas en el bosque a las afueras de la ciudad de Puerto Montt, utilizando a su vez al *foye* o canelo como soporte natural de la pieza. De esta forma se pretende contextualizar la obra con el territorio que habita y la correspondencia existente entre ambos, generando de esta manera una sola pieza al ser observada.

La obra sugiere indagar en la activación de la memoria genética de alguna forma poder vincular esa experiencia a

© M. Achurra

KIMTUN

Andrea Quintullanca Almonacid
Puerto Montt, Región de Los Lagos
Instalación escultórica flotante en ñocha. Peso 9,30 kg
70 × 83 × 150 cm (aproximadamente)

© M. Achurra

© M. Achurra

imágenes y sensaciones aun no experimentadas. Para el pueblo Mapuche Williche existe la creencia que las y los antepasados acompañan a las/os vivas/os en el transitar por esta vida; que todas las personas han heredado y compartido saberes y conocimientos que muchas veces se mantienen adormecidos. Por tal motivo, esta pieza ha sido pensada y construida bajo la intencionalidad de invitar a quien la observa a la exploración sensorial a través de todos los sentidos, activando de esta manera la vinculación con la memoria heredada del territorio habitado.

Entrevista a Andrea Quintullanca Almonacid

Describa el proceso creativo que la llevó a elaborar la obra que presentó al concurso AX 2020: ¿cuáles fueron sus referentes, sus motivaciones?, ¿cómo la resolvió materialmente?

El proceso creativo de la obra *Kimtun* se relaciona directamente en el proceso de observar y sobre las diferentes maneras de realizar este acto. Y a su vez, cómo este se vincula con el despertar de la memoria sensorial. Esta pieza fue pensada y realizada en las dimensiones propuestas con el objetivo de proponer al espectador un viaje sensorial a través de la visión del imaginario de mi territorio, aquí donde surgen anónimas hacedoras y hacedores de oficios que se confunden con el paisaje; artesano, tejedoras, carpinteros de ribera, tejueleros del *lawal* (alerce), canasteros de la costa. Todas ellas y ellos han construido desde aquí, muchas veces en la inhóspita naturaleza, estas piezas labradas a mano que muchas veces han sido despreciadas, ignorando la grandeza que ocultan. Son ellas y ellos los principales referentes que han permitido la creación de esta pieza.

No se puede dejar de mencionar que el contexto de creación fue a inicios del 2020, con todas las dificultades que conocemos. Esta situación, sin embargo, me permitió reconectarme mejor con las materialidades. El trabajo con la fibra es orgánico, permite mutar con ella, descubriéndonos; la época del año va marcado la pauta de un tejido. No es el mismo en primavera que en invierno. Las fases de la luna también influyen; la tensión de las manos y el lugar de donde ha sido recolectada la fibra. A pesar de las complejidades del espacio reducido en el cual se tejió la pieza, el crear siempre actuó como un refugio.

¿Usted, cómo se definiría como artista indígena y cuál es la relación que para usted existe entre obra e identidad étnica? ¿De qué manera usted aborda en sus obras este cruce? ¿Cómo define al arte indígena y afrodescendiente?

Me definiría primero como una «hacedora de mi oficio», que es la cestería. Además, todo mi trabajo está intrínsecamente ligado a mi condición de mapuche williche. Siento que no puedo ser lo uno sin lo otro. Desde muy joven sentí el vacío de vivir desligada a mis orígenes, lo que me ha llevado a buscar un punto de unión que intento plasmar en mis piezas de cestería contemporánea. Este trabajo me ha permitido reconectarme, aprender y además poner en valor técnicas y saberes que forman parte de nuestra cultura.

El arte indígena es para mí el arte que viene del pueblo; el que ha sido invisibilizado y renombrado muchas veces como arte popular, o de menor categoría, al considerar que las obras creadas no tienen una autoría o rostro definido. Creo totalmente lo contario. Este arte tiene rostro y muchos; en las comunidades indígenas, en las poblaciones y, en general, en todo el territorio, a diferencia de la idea eurocéntrica que se instauró. El

© M. Achurra

arte indígena posee una de las más grandiosas características, que es la creación comunitaria y que surge muchas veces de su vínculo con el espacio que habita, lo cual se enmarca además dentro del concepto del *Küme Mongen* (vivir bien) del pueblo Mapuche Williche, el cual ha definido en gran medida el trabajo de muchas artistas.

¿Qué rol le asigna a las expresiones artísticas culturales del arte en general y a las creaciones artísticas indígenas y afrodescendientes en el proceso constituyente?

Todas las manifestaciones artísticas en general son sumamente necesarias en un proceso de cambio. Las manifestaciones artísticas indígenas han cumplido muchas veces un rol de denuncia, poniendo en la palestra cuestiones como la violencia histórica que ejerce el Estado contra nuestros pueblos, desde el despojo de las tierras hasta el actual extractivismo. Hoy más que nunca nuestro rol como artistas indígenas nos exige visibilizar las problemáticas y necesidades de cada uno de nuestros pueblos, exigiendo además que se garantice la participación en el proceso constituyente.

© M. Achurra

Archivo azul: Carbullanca / Kallfüllanka

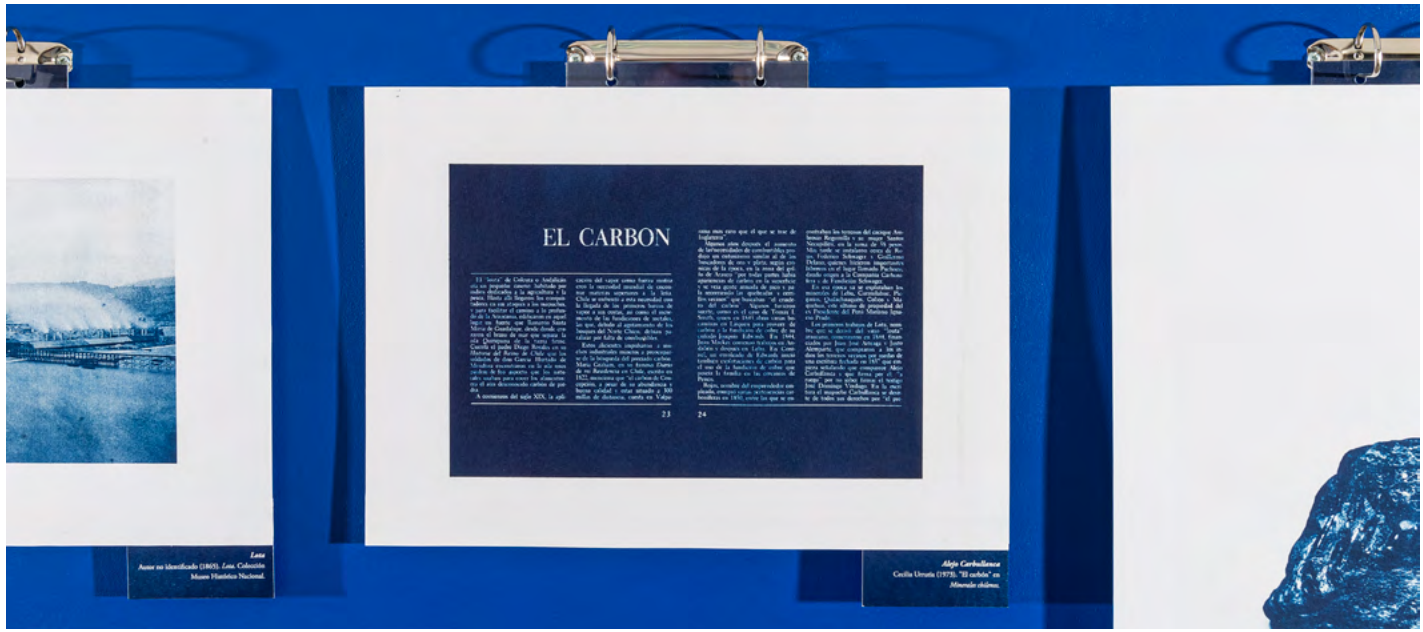
Daniela Véliz Carbullanca

Archivo azul: Carbullanca/Kallfüllanka es una indagación plástica acerca del origen personal de la artista, indagación articulada en torno al apellido distintivo como mecanismo de diferenciación basal de la adscripción étnica contemporánea. Es así que la obra está compuesta por 23 documentos de archivo trabajados en cianotipia sobre papel, técnica fotográfica a través de la cual se obtienen imágenes de color azul. Fotografías, textos y dibujos se sostienen a través de archivadores, los cuales a su vez van adheridos a dos paneles de madera de color azul montados a muro.

Archivo azul se establece entonces como una indagación en torno al apellido Carbullanca. Apellido mapuche que ha sido traducido en castellano como «piedra preciosa o joya azul», siendo *kallfü* traducido como azul y *llanka* como piedra preciosa. Este conjunto de imágenes y textos en color azul, exhiben así el resultado de un proceso vital, biográfico tanto personal como familiar en torno a una pregunta reiterativa: ¿qué significa Carbullanca? A partir de dicha pregunta, se ha generado un estudio en torno a este apellido a través de diversas perspectivas o categorías de investigación.

La primera de estas es el *küpan*, entendido en la cultura mapuche como el lazo sanguíneo que sustenta un linaje familiar extenso. Este lo he investigado a través de la figura de mi tatarabuela Francisca Carbullanca. Lo segundo es el *tuwün* o procedencia territorial, ese linaje familiar vinculado en este caso con la localidad de Vichuquén en la actual región del Maule, como el territorio con mayor vinculación a mi apellido. Lo tercero es un conjunto de antecedentes históricos en los que se ha hallado la presencia de personas con el mismo apellido, reconocidas como *longko* o autoridades mapuche, también vinculadas a sucesos históricos de carácter colectivo. Por último está el estudio de las *llanka*, piedras preciosas o cuentas y sus diversas funciones.

La pregunta por el significado del apellido heredado es una inquietud común para quienes llevan un nombre o un apellido indígena, inscrito en una lengua que no les fue enseñada. De allí es que se despliegan una serie



© M. Achurra

de cuestiones vinculadas a esas historias familiares y territoriales que difuminan la especificidad de la interrogante del apellido. En esta obra, por tanto, el sentido del archivo es exponer un proceso vital y orgánico de autoreconocimiento de la identidad y del ser mapuche; un retorno a la raíz familiar y a la tierra. Entender estos elementos, personas y territorio, como un núcleo de relaciones indisolubles.

El conocimiento sobre nuestros antiguos y la tierra donde se originaron es el camino que hace posible la construcción consciente de nosotros mismos. Tal como si se tratase de guardar y proteger semillas nativas para su futuro renacimiento en la tierra, la constante recuperación de la historia, tanto individual como colectiva, permite la protección de la memoria para que esta emerja en un nuevo ciclo de vida. El proceso de esta investigación autobiográfica, para su autora ha generado un renacer con la tierra en el sentido de que el conocimiento sobre su ascendencia materna y su espacio territorial, le ha permitido volver a nacer como persona; recuperar una narrativa familiar antes desconocida, y reconocer la identidad colectiva como mapuche.

ARCHIVO AZUL:

CARBULLANCA/KALLFÜLLANKA

Daniela Véliz Carbullanca
Pudahuel, Región Metropolitana
Instalación compuesta por 23 documentos de archivo en cianotipia sobre papel, obteniendo imágenes de color azul. Fotografías, textos y dibujos montados en archivadores adheridos a dos paneles de madera de color azul, montados a muro. 150 × 7 × 300 cm

© M. Achurra

© M. Achurra

KIMELÜN / Señalar

Gonzalo Castro Colimil

En territorio *lafkenche* se aplica la controversial Ley de Pesca de 2013, que pretendía gestionar de forma positiva la sustentabilidad de los recursos hidrobiológicos del país. Sin embargo, poco de ello realmente ocurrió. Con el paso de los años, esta ley ha ido suscitando varias controversias relacionadas con problemas de regulación del acceso y fiscalización de los operadores a la actividad pesquera industrial y artesanal. Por el contrario, esta ley ha implicado una serie de controversias judiciales en las que se han visto implicadas diversas personas vinculadas a la política y a importantes empresas. Desde los territorios del *Wallmapu* surgen entonces ejercicios artísticos sobre la ilegitimidad de esta ley y sobre el manejo de los recursos naturales en Chile.

Por esa razón *Kimelün*. Hoy al igual que ayer es de suma importancia señalar las zonas de sacrificio impulsadas por el modelo económico que traen consigo el deterioro del paisaje natural, humano y cultural tanto en *Wallmapu* como en Chile. Es así que las personas mapuche del mar, reclaman, se organizan y comentan que hay que defenderse de esta enfermedad, de este *kütran* (enfermedad).

Esta obra emerge desde acciones cotidianas, como reuniones sociales y de trabajo, con pescadores, recoletoras/es, *kimche*. En ellas se invita a amplificar la voz de los habitantes de estos sectores, activando poéticas visuales donde el territorio sea el que hable, liberando a los eucaliptos y pinos y dejándolos a disposición de quien los necesite, brindando un respiro a ese suelo ahogado y dañado culturalmente. Proceso fortalecido luego de 1979, al ser implementada la división de las tierras comunitarias mapuche y la entrega de títulos individuales de propiedad privada. Desde entonces se ha seguido apoyando y promoviendo el monocultivo y junto con ello la depredación que significa la erosión del suelo.

Este *kütran* impuesto sigue aún vigente, consolidando la concentración de grandes extensiones de tierra y reflejando los acuerdos multilaterales de mercado que contribuyen a la acumulación de la riqueza en desmedro de nuestras comunidades mapuche y de las posibilidades que estas tienen de definir nuevas formas de desarrollo que revitalicen y fortalezcan la economía propia.

/ *Kütran*: Enfermedad
/ *Kimelün*: Señalar
/ *Kimche*: Sabias/os

© M. Achurra

KIMELÜN / SEÑALAR

Gonzalo Castro Colimil
Temuko, Región de La Araucanía
Instalación audiovisual. Fotografía de 100 × 56 cm. 2 tablet 10",
1 audífono y 2 *pendrive*. Montaje contempla madera ordenada
en metros ruma
Enlace video Kimelün / Kütran: youtu.be/y7_KHoc9zo0
Enlace video Kimelün / Pipiyegeygün: youtu.be/HGaCWo5zwLw

© M. Achurra

Desvelar las raíces / retrato de mi abuela y su madre

Lancelott Belaúnde Gómez

Desvelar las raíces se plantea desde reflexión evocativa del artista hacia el propio origen étnico, en este caso afrodescendiente, a través de la línea de su abuela y bisabuela. Dicha raigambre, negada y tergiversada por siglos en la historia y cultura nacional, es aquí asumida y relevada en su complejidad a través de un montaje fotográfico que recoge y sublima esa negación a través del verbo y materialidad del (des)velar. Para concretar esta operación, se recurre a un montaje fotográfico en el que se ensamblan las imágenes de la abuela del artista retratada ante la cámara fotográfica, mientras ella posa al lado de una fotografía de su madre (la bisabuela).

Ambas imágenes se ensamblan y pasan a ser parte del mismo discurso por medio de la instalación de un marco que sostiene un velo entreabierto y que posibilita al espectador avizorar ambas imágenes en su interior. Se establece así distintas capas de significado que en su conjunto evocan un contenido sutil pero evidente a través del gesto del des-velo. En su conjunto, la obra pone en escena y trae hacia el presente del espectador la realidad afrodescendiente que se ha mantenido entreabierta exclusivamente tras del velo del espacio íntimo, doméstico, al que aluden ambas fotografías.

La instalación es una invitación al espectador a reflexionar sobre la invisibilidad de las diásporas africanas producto de la trata trasatlántica que se produjo en el territorio chileno entre el siglo XVI y XIX, y al, hasta ahora, escaso reconocimiento del aporte cultural del pueblo Tribal Afrodescendiente, en particular en la actual región de Arica y Parinacota, en cuyas tierras la presencia de este pueblo es más que evidente desde hace más de 400 años.

DESVELAR LAS RAÍCES /

RETRATO DE MI ABUELA Y SU MADRE

Lancelott Belaúnde Gómez
Maipú, Región Metropolitana
Instalación fotográfica. Proyección de imagen sobre muro a través de un marco con 2 cortinas de velo italiano. 100 × 150 cm

© M. Achurra

Bio Bio
Segundo Infante
Canales
Rio
Pedro Curilen
Rio
Juan Mora
Nº 1290
Pehuenco
Gregorio Ñehuen
E. SALAS
Mallin
Nº 4
Levinao Zuñiga
210 h.

© M. Achurra

El rito de la machi

Eugenio Salas Olave

La obra *El rito de la machi* propone una ficción visual en la que se entrelazan en un políptico dimensiones socioculturales e históricas mapuche. El soporte se ha estructurado a partir de una columna central inserta en medio de dos bastidores de tela. Dicho pedestal se ha ordenado a contar de cinco marcos de madera que en su interior contienen una serie de fotografías históricas, grabado en serigrafía y collage distribuidos verticalmente que emulan un *rewe* de *machi* de cinco escalones.

En la parte superior aparece la fotografía de una anciana machi obtenida desde archivos de fotografía documental. El segundo cuadro contiene un collage con un paisaje pintado en acrílico sobre tela intervenido por una fila de maderas que evocan el trabajo de las forestales. El tercero es una pintura que representa un paisaje. El cuarto escalón es una serigrafía en yute de una autoridad *williche* de principios del siglo xx. Esta imagen se ha intervenido con marcas azules en sus pómulos, aludiendo al adorno facial utilizado en ceremonias ceremonia. Por su parte, el quinto escalón es una fotografía histórica de 1903, reproducida en una transparencia, que representa a una delegación de *longko williche* en espera de reunión con el presidente Montt.

A ambos lados de la columna / *rewe*, se proyecta un plano de tierra demarcada contenido en un Título de Merced de 1908, correspondiente a Levinao Zuñiga de Lonquimay. En dicho plano aparecen apellidos chilenos, mapuche y los nombres de algunos espacios de uso cultural. Los Títulos de Merced fueron entregados por el Estado de Chile entre el año 1884 y 1929 como una «solución» a la población mapuche sobreviviente de la ocupación de su territorio a fines del siglo xix. Este arreduccionamiento dejo a las familias con un promedio de 3 a 4 hectáreas por cada una, inaugurando a su vez el «conflicto» contemporáneo, abierto a principios del siglo xx con sucesivas corridas de cerco, ventas fraudulentas, compras dudosas, entre otras.

El valor que muchos de los descendientes de estas reducciones le otorgan a estos títulos, dada su importancia como testimonio tanto de las tierras mantenidas como por defecto de las usurpadas, transforma a estos documentos en un mapa conceptual de la historia y cultura mapuche contemporánea. Esa dimensión es la que intenta rescatar esta obra.

El Rito de la Machi intenta ser una expresión del anhelo de un pueblo por recuperar su territorio.

© M. Achurra

© M. Achurra

EL RITO DE LA MACHI

Eugenio Salas Olave
Santa Rosa, Lebu, Región del Biobío
Políptico compuesto de dos bastidores de tela y un columna de cinco cuadrados en la parte central. La obra está realizada en técnicas mixtas que incluyen: acrílico sobre tela, serigrafía en yute, impresión en mica, fotografía en cartulina, maderas. 150 × 203 × 5 cm

Itxofill mogen

Cecilia Hormazábal Hevias

El nombre de la ciudad de Temuko se ha traducido generalmente desde el *mapuzugun* como «agua de Temu», una traducción literal del topónimo, que no recoge sin embargo toda la amplitud de la carga semántica del concepto. Múltiple evidencia histórica y sociocultural demuestra que parte importante del actual emplazamiento de la ciudad antiguamente albergaba un gran humedal. La ciudad –primero fuerte militar– fue trazada por el ingeniero alemán Teodoro Schmidt. Como en todo el territorio antiguo mapuche, la construcción de centros urbanos implicó la destrucción del entorno natural por considerarse «salvaje». Actualmente, Temuko es considerada «una de las ciudades más contaminadas del mundo», comparada con grandes ciudades como Nueva Delhi (India) y Beijing (China).

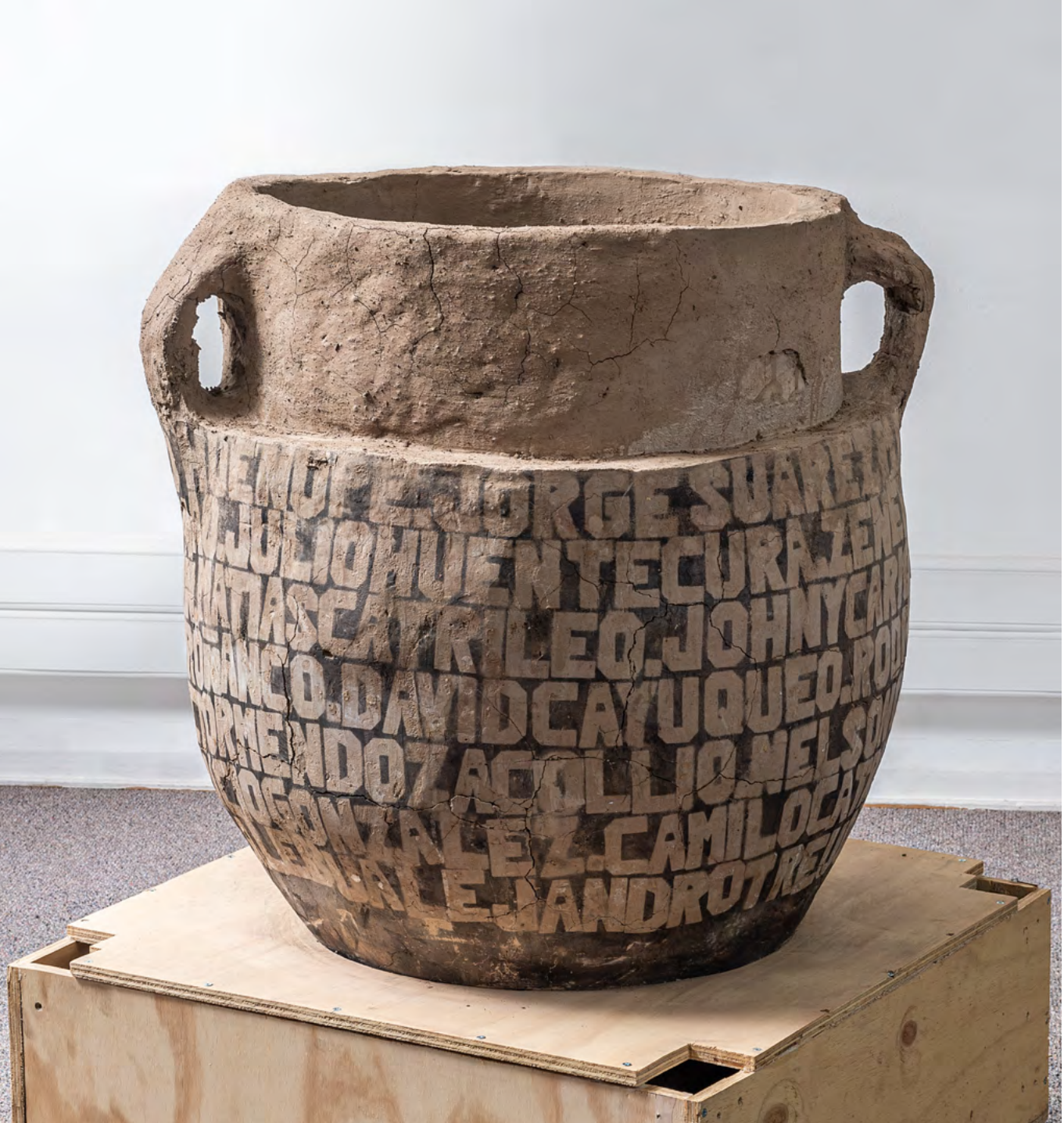
Muchas de las construcciones urbanas han sido levantadas sobre espacios espirituales mapuche, tal como es el caso del mallin o «humedal Chivilkan», gran pulmón verde para la ciudad de Temuko. El humedal o mallin es un purificador de las aguas, retiene la contaminación, recarga los acuíferos amenazados por la crisis hídrica, reserva de la biodiversidad de flora y fauna». En la actualidad el humedal Chivilkan está siendo defendido por un comité por la defensa que ha logrado paralizar obras inmobiliarias, estando en proceso de ser nombrado humedal urbano por ley Ramsar de protección de humedales, lo que podrá evitar su destrucción total.

La pieza audiovisual de video arte *Itxofill Mogen* está realizada sobre el humedal de Chivilkan ubicado en los alrededores de la ciudad. En esta obra aparece una mujer mapuche vestida con el traje tradicional. A partir de un primer plano centrado en primera instancia en su rostro, va luego deslizándose lentamente por su *txarilonko, küpan, txariwe* y después para quedar de espaldas a ella y ver sus largas cintas *pezkiñ*. Mientras ella advierte la presencia de las maquinarias que intervendrán el humedal aproximándose, se introduce en el humedal perdiéndose en el horizonte. Mediante aquel gesto la mujer va fundiéndose en la *mapu*.

Filmada en un solo plano secuencia, la propuesta viene a ser una metáfora del *itxofill mogen* (todas las vidas), concepto que da cuenta de que personas y naturaleza son un continuo dentro del mismo espacio y por tanto, el renacer y equilibrio del territorio depende del equilibrio de todos los seres que habitan allí; che, *ko*, aves, plantas, relieves, energías, espiritualidades, fuentes de agua, flora, viento, animales, aves, entre otros seres vivos. A pesar de la vertiginosa sofisticación de las maquinarias, el hecho de existir transcurre, inevitablemente, en lo infinito y en la cotidianeidad simultáneamente.

ITXOFILL MOGEN

Cecilia Hormazábal Hevias
Temuko, Región de La Araucanía
Video performance. Duración 2:56 minutos
Enlace video Itxofill mogen:
youtu.be/N_7F5KV7RdI



© M. Achurra

WenuRüpü

Rodrigo Castro Hueche

Para la cultura mapuche la muerte es un elemento fundamental de todo el proceso vital. En esta dimensión, se asume a la muerte no como una conclusión sin retorno, un final sin vuelta, sino que se ve la muerte como una etapa más del ciclo completo de la vida. Es decir, con la muerte y la degradación de la materia, se posibilita la continuidad y transmutación de la energía vital.

Para el pueblo Mapuche no existe la muerte como un fatal destino, en ella resalta el concepto de *lakonün* que quiere decir: dar la vida. Esta traducción de «dar la vida» funciona como parte del proceso natural del volver a la tierra para volverse tierra luego de completar el viaje de la materia hacia otra condición. Por ello es que en los funerales mapuche se honra ese viaje en forma de alimentos y bebida para que la o el finado emprenda su viaje tranquilo y a la vez se devuelve a la tierra lo que ella nos dio.

Cuando una persona fallece, se sale de su cuerpo un alma inquieta, en cierta medida aún parte del cuerpo aunque ya esté en tránsito de mutar en no materia. Se ve el alma como una energía que transita por diversas dimensiones y planos de la realidad. La muerte es la migración del individuo hacia otro mundo, hacia otra tierra. La muerte es el paso de una vida a otra.

El rito consiste en varias prácticas objetuales, mágicas y simbólicas para que el cuerpo del muerto pueda emprender su viaje final de la mejor manera posible y bien provisto. Antiguamente existieron dos tipos de ataúd, también dos tipos de enterratorios. Uno es el *wampo*, que es una canoa ahuecada en forma de ataúd. Otro tipo de urna es el *fütametawe* (gran vasija) o urna funeraria creada especialmente para la ocasión.

WenuRüpü es una video-instalación que recoge la acción de excavar un hoyo en la tierra para extraer el material necesario para la elaboración del *fütametawe*. Esta tierra a su vez es tierra diaspórica, lo cual indudablemente remite a la biografía citadina del autor.

Se acompaña aquel gesto con la instalación de un *fütametawe*, un gran cántaro intervenido por medio de una especie de esténcil en negativo donde se han grabado en su superficie exterior los nombres de ciudadanos mapuche asesinados en democracia. La vasija se ha elaborado con la misma tierra extraída del pequeño *Wallmapu* elaborado con una mezcla tradicionalmente impropia de tierra con cemento. A su vez, en la superficie

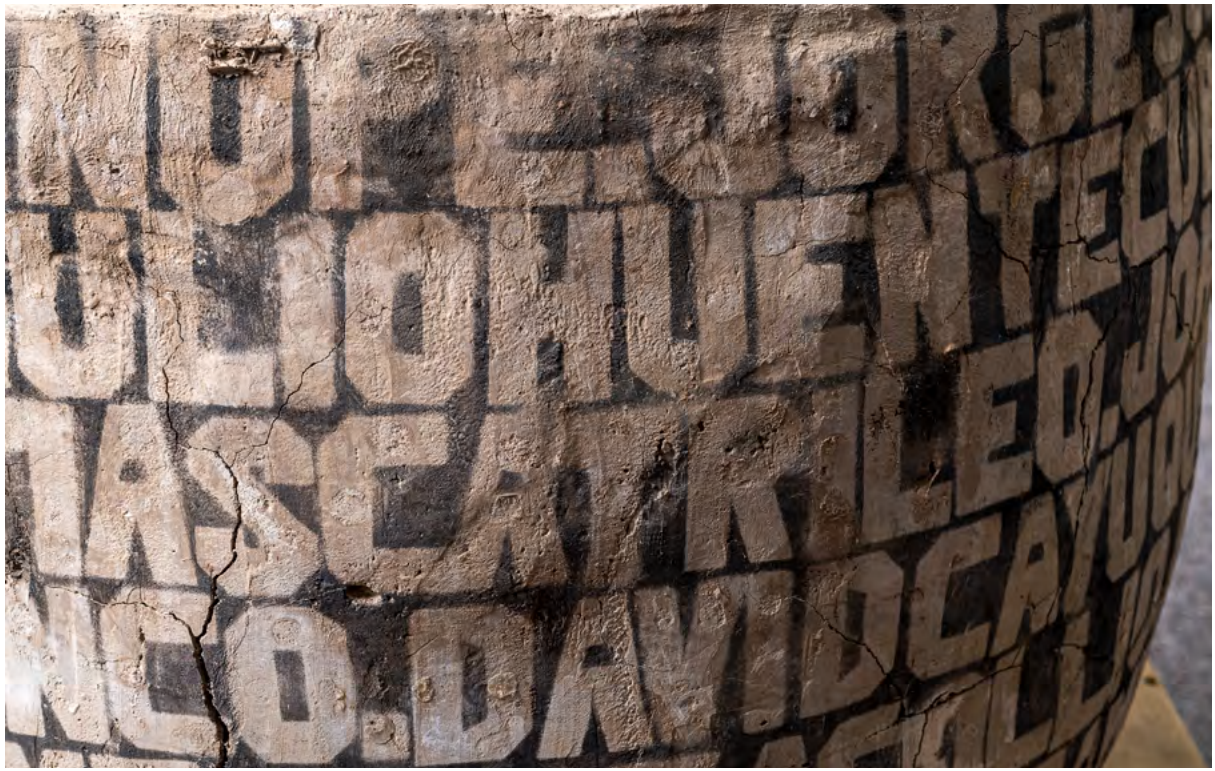
exterior de la vasija se usó carbón de hollín como material y elemento simbólico asociado al hollín en su condición de olor, que asociado a los sujetos mapuche rurales, los carga de asociaciones negativas. Tanto el vídeo como la instalación de la urna, componen un solo cuerpo de obra, esto es, son parte de la misma y actúan de forma complementaria y dependiente la una de la otra.

WenuRüpü («Camino del Cielo»), es una reinterpretación del concepto *wenulewfü*, que se puede traducir literalmente como «el río del cielo» y por extensión un sendero o camino por el cual se desplazan las almas una vez que dejen la tierra.

De esta manera se pretende dar un homenaje y ritual o ceremonia simbólica a nuestros muertos. Es así que el *metawe*, hecho de la tierra que va quedando, es un vehículo para tener un buen viaje, para tener un buen «Camino del Cielo», *WenuRüpü*.

«Rupu ta feiti felii ta famechi kruzai,/ famechilii ta rupu ta amui felii ta Mapu/ta Wenumapu famechi rupulii, «rupu/ ta miyawpeyum tati» pi, miyawpeyum/ Wenumapu, feita Rupu pifi ta pu Mapuche, «feimu ta feichi Mülemüm,/ feimu mulii muleputuam ta pu Kumekepullu» piŋun, la chi Futakeche/ Kümepullu, kume amulu. Feiti tati Rupu mu mulepelu feita kom Pullu/ layechi fütakeche, kümekefütakeche, küme wechulu ta ni rakizuam miawlu/ mülemün Mapu faw, feimu ta Puwtui/ feichi Mapu mu feiti, fei tati rupu ta Elugünugün/. Feita mulii ta chew ta ni urkütuleputün egün».

MARIA ANGÉLICA LLANCAVIL, LOF YAWYAWEN. 2008



© M. Achurra

WENURÜPÜ

Rodrigo Castro Hueche
La Farfana, Maipú, Región Metropolitana
Instalación: *Fütametawe* o urna funeraria. 57,4 kg. 105 × 80 × 70 cm
Video-registro: *WenuRüpü*. Duración 15 minutos
Enlace video WenüRupü: youtu.be/Ka5wxmhmJZY

© M. Achurra

Condenada de la memoria

Catalina Soto Curaqueo

Condenada de la memoria nace a partir de la reflexión personal de la artista ante los relatos familiares y colectivos acerca de las migraciones mapuche contemporáneas hacia las grandes ciudades, historias que han sido masivamente invisibilizadas dentro de las narrativas oficiales. Es en las historias donde se entremezclan los recuerdos de cada familia con los de la colectividad mayor, hasta casi convertirlos en un relato común. Es el caso de la abuela y abuelo materno de la artista Dominga Pichicón y Martín Curaqueo, quienes migraron silenciosamente como tantas y tantos hacia la capital en las décadas de 1940 y 1950.

Lejos de la tierra, lejos del origen, lejos de la herencia, los avatares del desplazamiento ocultaron la memoria colectiva de la diáspora. Pero pasados los años, es ahora cuando resurge la necesidad de revelar aquella herencia omitida. Entonces se articula un lenguaje, un decir que indaga entre los susurros de aquel proceso histórico.

Las migraciones también conllevan pérdida material. Ausencia de evidencia factual que conecte con el territorio lejano y sus materialidades. Es esta ausencia de cultura material (e inmaterial) en el caso personal y familiar, es que surge el arte como un exorcismo ante las ausencias. La creación de un vestuario que materialmente, a través del uso de muselina, el acrílico transparente, organza blanca, rememora al mismo tiempo que su restitución, su propio desvanecimiento en el mismo acto de vestir el cuerpo autoral condenado de la memoria. La vestimenta tradicional mapuche utilizada (*küpam, trariwe, trarilongko, trapelakucha*) ha sido confeccionada con materialidades transparentes, aludiendo a una latente resistencia ante el progresivo olvido generacional del origen y la herencia cultural. Son tres los trajes que rememoran las tres generaciones maternas a partir de las propias medidas de la artista que se repiten en todos los casos.

Por su parte, el montaje de la obra, que incluye un registro en video, instaura una nueva mirada al acto de exhibir el acto de la rememoración, que al ser montada camina por el límite de la representación etnográfica de la acción. Es el guiño a la colección cultural indígena de museo, gran y lacerante paradoja, como el espacio del primer acercamiento infantil a la cultura propia almacenada en aquellos espacios.

© M. Achurra

CONDENADA DE LA MEMORIA

Catalina Soto Curaqueo
Pudahuel, Región Metropolitana
Instalación de tres vestimentas tradicionales mapuche elaboradas con materiales transparentes.
Video performance de 4:59 minutos
Enlace video performance Condenada de la memoria: youtu.be/LdRSw8RjcAE

© M. Achurra

CEDULA NACIONAL DE IDENTIDAD
2XXX.XXX-X
LUCILA DEL CARMEN
GUINTER
De mi consideración
Efectuadas las consultas, en la base de datos computacional de este Servicio, respecto de doña LUCILA DEL CARMEN GUINTER, no se registran personas con dicho nombre.
Saluda atentamente a usted,
Subdepartamento de registro civil
REPÚBLICA DE CHILE
SERVICIO DE REGISTRO CIVIL E IDENTIFICACIÓN
Lucila Tranacan fue registrada con el apellido de sus patrones, en el campo le decían leupe lonko.
TRANACÁN
LUCILA DEL CARMEN
Siendo adulta pide al registro civil volver a su verdadero küpalme,
a sus mapun y a ella misma.
El registro civil borra toda su historia?, le entregan un RUT nuevo,
siempre supo que era Tranacan, volvio a nacer.
FECHA DE NACIMIENTO
FECHA DE EMISIÓN
16 NOV 2011
FIRMA DE TITULAR
RUN 10.1XX.317-1
FECHA DE VENCIMIENTO
17 SEPT 2019
Lucila Tranacan
© M. Achurra

Tranacan ka leupe lonko

Catalina Pérez Marrián

La colonización extranjera en la *Futawillimapu* (territorio williche), en este caso en la zona de Osorno, encerró procesos de violencia y negación de la identidad originaria en este territorio. Dos actores protagonizaron este proceso. De una parte las misiones evangelizadoras y de otra parte la colonización alemana que ha dejado una impronta perdurable en la zona. En ambos casos, la cultura indígena sufrió además de la pérdida de sus tierras, la negación de sus saberes y tradiciones y una fuerte discriminación que ha marcado las relaciones interculturales hasta nuestros días.

Tranacan ka leupe lonko nos habla de Lucila Tranacan, mujer mapuche williche nacida en 1929 y criada en la localidad de los Juncos, cercana a Misión Quilacahuín en las cercanías de la ciudad de Osorno. Lucila Tranacan fue registrada ante el Registro Civil como Lucila Guinter, inscribiéndose así con el apellido de los patrones alemanes de su madre (denominados como leupe lonko por los mapuche williche). Este acto de violencia colonial, hizo que Lucila perdiera toda relación formal con su parentela indígena (su *küpalme*), provocando en ella además un latente trauma que afectó sus relaciones familiares con su *muchulla* (familia), hecho que la persiguió durante largos años.

La suplantación burocrática del origen verdadero de Lucila es parte de una historia turbia relacionada con el territorio williche, en el cual las distintas formas de la violencia colonial que ha marcado a generaciones completas de habitantes originarios de estas tierras. Sin embrago, pequeños actos de épica descolonizadora emergen como paliativos ante el dolor para así poder retomar el ciclo que reconecta con la memoria colectiva propia.

Esta obra rescata el ejercicio descolonizador de Lucila Tranacan, quien ante la negación administrativa de su nombre, efectuada por personas ajenas, decide reintegrar su identidad por la misma vía en que la perdió, esto es ante el Servicio de Registro Civil, donde vuelve a inscribir su apellido retomando el original usurpado. De tal forma, Lucila Tranacan, quien ni siquiera pudo firmar nunca como Guinter y que ni siquiera figuraba con ese apellido en las

© M. Achurra

TRANACAN KA LEUPE LONKO

Catalina Pérez Marrián
Maipú, Región Metropolitana
Técnicas mixtas. Tela crea bordada con hilo negro y papel vegetal intervenido con máquina de escribir.
17 × 20 cm

© M. Achurra

© M. Achurra

bases de datos de ese servicio público, vuelve a nacer, tanto para los registros de identificación como para ella misma.

El ejercicio visual de la artista consta de dos imágenes bordadas a mano, uno de ellos un carnet de identidad antiguo en el cual aparece registrada Lucila con el apellido Guinter. El otro, más actual registra el acto de renombrar el apellido Tranacan. Ambos carnet bordados están forrados en hojas de papel vegetal, reflejando así al acto burocrático. En el carnet antiguo, la firma de Lucila, quien firma como «G» delata la usurpación. Sobre este se ha instalado la respuesta de confirmación de nombre al Servicio de Registro Civil donde indica que «Lucila Guinter» no se encuentra en la base de datos. El otro sitúa un carnet de los últimos 10 años donde se firma orgullosamente como «Lucila Tranacan».

EL ESTADO RECONOCE QUE LOS INDÍGENAS DE CHILE SON LOS DESCENDIENTES DE LAS AGRUPACIONES HUMANAS QUE EXISTEN EN EL TERRITORIO NACIONAL DESDE TIEMPOS PRECOLOMBINOS, QUE CONSERVAN MANIFESTACIONES ÉTNICAS Y CULTURALES PROPIAS SIENDO PARA ELLOS LA TIERRA EL FUNDAMENTO PRINCIPAL DE SU EXISTENCIA Y CULTURA.

Linaje

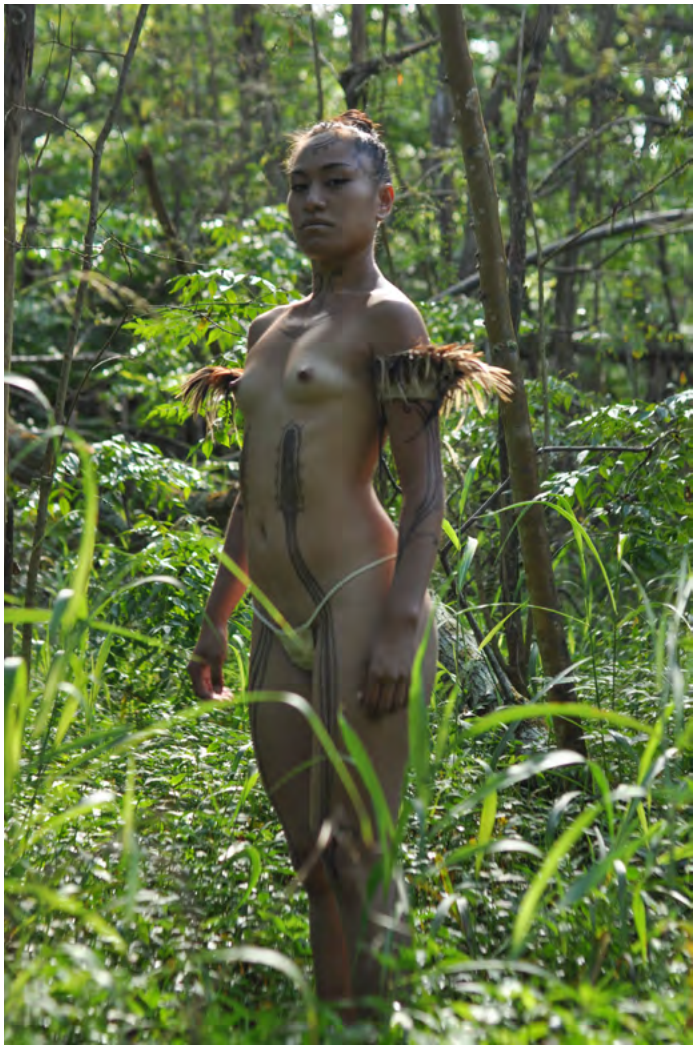
Mokomae Araki

La obra *Linaje* consiste en un montaje fotográfico construido a partir de imágenes de cuerpos de personas rapa nui, pertenecientes al archivo del autor, y de un extracto de la Ley Indígena 19.253 correspondiente al «Título I, párrafo 1°, artículo 1°de este cuerpo legal, cuando define en términos generales a los «indígenas de Chile».

La fotografía utilizada pertenece a una línea de trabajo desarrollada ampliamente por el creador, esta corresponden a su trabajo como tatuador y gestor de pinturas corporales tradicionales rapa nui. Utilizando esos mismos recursos, en el caso de *Linaje*, el autor desarrolla una postura deconstructiva a su propio trabajo anterior como fotógrafo de imágenes consideradas por él como «estereotipadas». En esta autocrítica, caen particularmente las imágenes de las mujeres del pueblo Rapa Nui, quienes han sido representadas en un campo asociado a la pose y al desnudo exótico y sensual como marcas de pertenencia a una identidad polinésica característica.

Aquel imaginario de lo polinesio, construido para el consumo occidental, se instaló ya desde los tiempos de los primeros navegantes europeos en arribar a la isla, situándose elementos como la promiscuidad y relajo en la sexualidad incluso hasta llegar al turismo sexual. La insistencia en estos conceptos, han dejado de lado aspectos culturales más amplios. Desde ese ángulo crítico se ubica esta instalación fotográfica desde la edición en blanco y negro, opción que busca tomar distancia de las imágenes turísticas. Se busca en la obra centrar el punto de interés no exclusivamente en el cuerpo femenino que posa ante el obturador. Se pretende así interpelar al espectador ante un una corporalidad fragmentada y ausente en los códigos usuales.

Por su parte, el texto elegido se inserta en la imagen como un desgarro. Mediante esta estrategia se persigue poner en cuestión la forma como la legislación indigenista chilena construye al sujeto originario. En efecto, la Ley Indígena enuncia que la pertenencia a la «etnia» se establece a través del principio de «ius sanguinus», es decir la ascendencia sanguínea o linaje que se limita hacia atrás en la generación de los bisabuelos. Para el autor, el linaje es una especie de columna vertebral en las culturas polinesias, aunque no es la única forma de adscripción. Cabría por tanto preguntarse hoy si la práctica de una cultura no está más vinculada a la identidad –y derechos– que el linaje.



LINAJE

Mokomae Araki
Hanga Roa, Rapa Nui
Fotografía impresa en papel Canson,
montada en trovicel. 60 × 110 × 1 cm

© M. Achurra

Ti peñi weychakelu

Pablo Lincura Matamala

Ti peñi weychakelu (el peñi que lucha) es una pintura al óleo sobre lino cuya iconografía está basada en una fotografía tomada por el autor en una movilización mapuche actual. Este retrato pretende así rescatar al mapuche contemporáneo, desde una mirada asumida como «imaginario pop», correspondiendo a la presencia de los integrantes actuales de una cultura ancestral que cambia y muta constantemente.

El relevamiento de la contemporaneidad originaria es una opción que en este caso busca situar a los sujetos indígenas en el mundo real y cotidiano que se vive en pleno siglo XXI, tomando distancia así de estereotipos, folclorismos e idealizaciones. Se trata de reconocer a los mapuche reales a lo largo de todo el territorio, que se adaptan al mundo moderno al mismo tiempo que se identifican con su cultura. Eso lo que representa el *peñi* del retrato en su impronta que refleja esas dos dimensiones; la tradicional y la contemporánea en su atuendo. Por eso lleva puesta chiripa, *makuñ*, pañuelo azul y un *wiño* en la mano, al mismo tiempo que usa zapatillas y una camiseta del Colo.

Ese sincretismo es el que intenta poner de manifiesto el autor, pues lo identifica como una marca generacional de este tiempo, correspondiendo a gente que hoy está revitalizando la cultura, ya sea en el campo o en los sectores urbanos. Por eso, el personaje del cuadro representa a ese típico *peñi* que no tiene las proporciones atléticas de los monumentos de Lautaro o Caupolicán, pero que sin embargo porta la actitud del *weychafe* moderno. A esa condición es la que apela el título de la obra: «*Ti peñi weychakelu*» que significa «el *peñi* que lucha».

© M. Achurra

TI PEÑI WEYCHAKELU

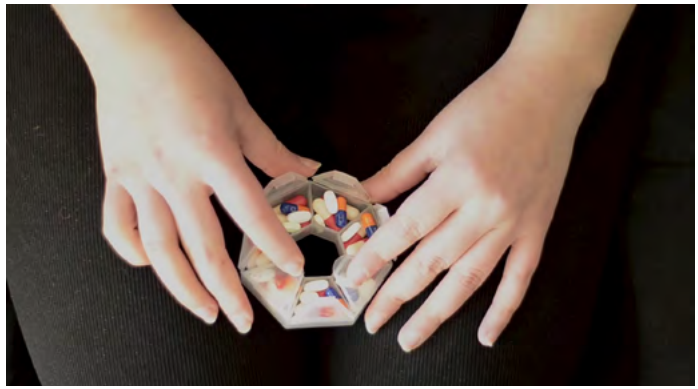
Pablo Lincura Matamala
Coronel, Región del Biobío
Pintura al óleo sobre bastidor de lino. 120 × 80 cm

Kutran

Paula Coñoepán Acuña

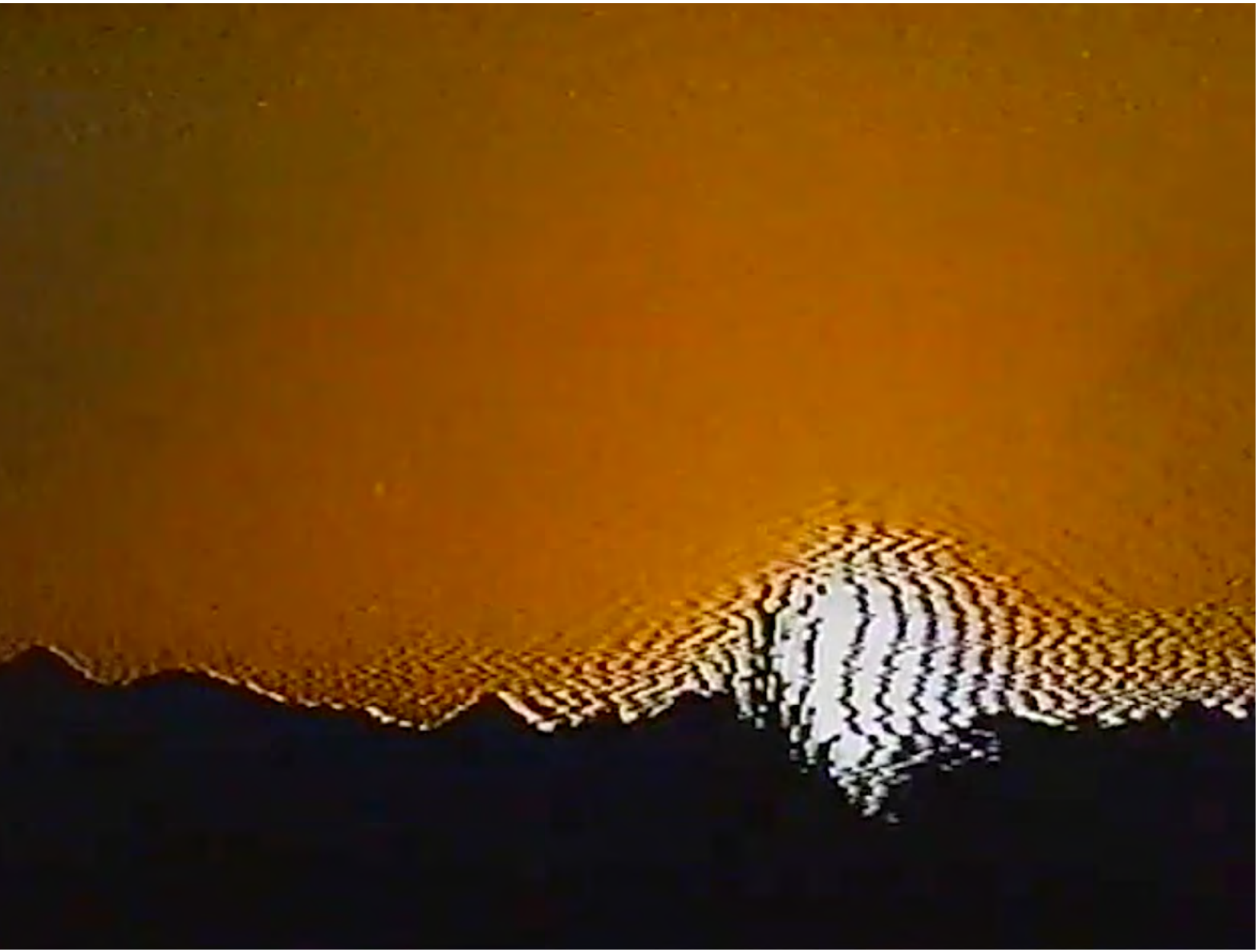
Kutran (enfermedad) es un video experimental que aborda en su discurso dos dimensiones de la adscripción étnica mapuche de su autora, esto es su propia identidad que se desenvuelve en el espacio urbano de la ciudad de Santiago y una enfermedad autoinmune llamada lupus, de la cual se rescatan distintas locaciones vinculadas tanto al hábitat de la creadora como al sistema de la salud (farmacia, centro médico, hospital). Como especies de vestigios de ese circuito, se rescatan los envases de remedios destinados al tratamiento del lupus, los que mediante su utilización como soportes de un montaje escénico devienen en émulos críticos de la platería tradicional mapuche a través de una operación de camuflaje en el que se confunde su doble condición de referencia a la cultura tradicional y a la vez máscara que oculta el rostro de la artista.

El video se articula en una especie de viaje de un día, desde el amanecer hasta el ocaso por los lugares mencionados. La ciudad de Santiago, territorio que habita la artista, aparece a través de sus grandes construcciones y sus instituciones de salud, siendo estos lugares donde ocurren hitos relevantes dentro del ciclo de la vida de un ser humano, como es nacer, enfermar y morir. La acción de renacer tiene lugar después de la muerte, como también puede ser la acción de sanar después de enfermar.



KUTRAN

Paula Coñoepán Acuña
Estación Central, Región Metropolitana
Video experimental. Duración 5:44 minutos
Enlace video Kutran: youtu.be/Issf3tLr7Po

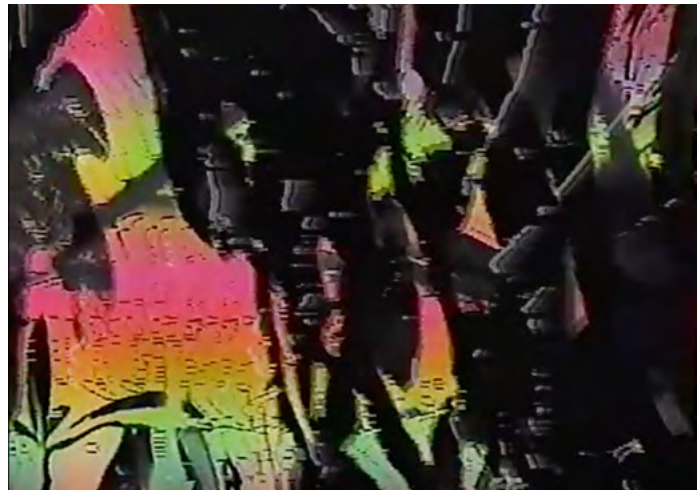


Jakaña: un sueño en ella

Yessica Taucán Castro

Jakaña: un sueño en ella es un viaje audiovisual que recorre transversalmente la región de Valparaíso, desde la cordillera hasta la costa, experiencia que referencia la biografía de la artista, quien ha habitado durante toda su vida en la región y que reconoce en sí misma dos identidades étnicas: la aymara (de la cual tiene el reconocimiento administrativo a través del certificado Conadi) y la diaguita. A través de su propuesta visual que apela a la construcción de imágenes que apelan al inconsciente, se reivindican en este viaje elementos como la biodiversidad del territorio así como sus problemática actuales llenas de preguntas y respuestas, de asombros y de dolor. Es una región que está llena de simbolismos culturales ancestrales olvidados e ignorados.

La construcción de este paisaje visual mezcla la observación detenida del paisaje a través del lente de la cámara, proceso el cual luego es editado y ampliado para conseguir unas texturas y formas que ya son otras, pero siempre ancladas en la mirada original. «*Cada paisaje, textura, color, forma y atmósfera que me llama la atención, me atrapa y por lo tanto no puedo dejar de observar. Entonces busco la manera de registrarlo para observarlo con más detalle*». La propuesta visual de la artista es un homenaje a la naturaleza gravemente intervenida por la mano humana. Este lenguaje por tanto pasa ser una especie de simbiosis donde las formas concretas, abstractas y evocadoras que apelan constantemente a los sentidos de quien las observa y que en definitiva se fundan en la observación del entorno apropiado y recreado.



JAKAÑA: UN SUEÑO EN ELLA

Yessica Taucán Castro
Viña del Mar, Región de Valparaíso
Viaje audiovisual. Duración 12:50 minutos
Enlace video Jakaña: un sueño en ella: youtu.be/9pbqY2OFgJ0

ARTISTAS

DANIELA CATRILEO CORDERO (1987)

Primer lugar 2020

Escritora mapuche, profesora de filosofía y Magíster en Estéticas Americanas. Es integrante del Colectivo Mapuche *Rangiñtulewfü* y forma parte del equipo editorial de *Yene* Revista. Ha publicado los libros de poesía: «Río herido» (Edicola, 2016), «Guerra florida» (Del Aire, 2018; Teje 2019), las plaquettes: «El territorio del viaje» (Archipiélago, 2017), «Las aguas dejaron de unirse a otras aguas» (Pez espiral, 2020) y el libro de cuentos: «*Piñen*» (Pez espiral, 2019). Es editora y compiladora de la Antología Literaria Mapuche «*Wirintukun ti kalül*» (2018) del taller del mismo nombre en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. En su trabajo también ha experimentado en otros formatos artísticos como la performance, video-poesía y la poesía sonora-visual, algunos de estos proyectos son: «*Mari pura warangka küla pataka mari meli*: 18.314» (2018), «*Pura mari kayu*» (2018), «*Nampülwangulenfe* /Mapunauta» (2018) obra en conjunto a la artista Nicole L'Huillier, «*Iñche ta malon*» (2019) y la obra «*Llekümün*» (2020). Recibió el premio de jóvenes talentos Fundación Mustakis (2014), el primer lugar del Premio Municipal de Literatura de Santiago, mención poesía (2019) y el Premio Mejores obras literarias, mención cuento (2020).

JOCELYN REYES CONTRERAS (1982)

Segundo lugar 2020

Licenciada en Historia, mención Estudios Culturales. Es artesana y artista comunitaria afrodescendiente. Ha investigado por más de una década la historia y pensamiento afrodiaspórico en Chile, Latinoamérica y el caribe, desde diversos lenguajes: artísticos, políticos y poéticos. Ha participado en encuentros y residencias de arte comunitario destacando la invitación a exponer la obra «Diáspora Africana» en el primer «Encuentro de música, danza y cultura afrodescendiente», Quilicura 2019, Santiago de Chile. Desde el 2019 colabora con Javiera Asenjo impartiendo clases y en la gestión de procesos creativos vinculados a la historia, memoria y arte textil.

JAVIERA ASENJO MUÑOZ (1986)

Segundo lugar 2020

Artista visual de la Universidad de Chile y Magíster en Artes en la Salud y Arteterapia en la Universidad Finis Terrae. Se inicia en la práctica textil desde pequeña, guiada por su madre, y posteriormente continúa un camino de colaboración y transmisión con amigas y maestras. Actualmente investiga estructuras y sistemas de representación en el tejido, nutriéndose de las tradiciones textiles latinoamericanas. Comprende el tejido como una tecnología que permite conectar con memorias ancestrales y espacios de bienestar y cuidado. Desde 2019 colabora con Jocelyn Reyes impartiendo clases y realizando procesos creativos.

ANDREA QUINTULLANCA ALMONACID (1986)

Tercer lugar 2020 · Mención honrosa 2018 · Tercer lugar 2017

Artesana de oficio, principalmente dedicada a la cestería. Es oriunda de la ciudad de Puerto Montt, territorio en el cual ha desarrollado su trabajo. Se ha dedicado al estudio de diversas técnicas y materialidades con maestros y cultores locales. Las principales características de sus obras son la reivindicación de los oficios y la evocación del imaginario natural y territorial como forma de resistencia cultural. Actualmente se desempeña como artista educadora, enseñando los oficios locales en diversos establecimientos municipales de la región de Los Lagos. Además, tiene estudios en Pedagogía en Historia y Geografía.

DANIELA VÉLIZ CARBULLANCA (1993)

Mención de honor 2020

Artista visual mapuche. Su trabajo lo ha desarrollado principalmente en torno a la investigación de problemáticas autobiográficas a través de la imagen y la palabra, donde la memoria, la familia y la casa han funcionado como denominadores comunes que devienen, en la práctica artística, en el uso de mobiliario doméstico, fotografías familiares, testimonios escritos y orales, y en la producción de archivos autobiográficos y biográficos que registran la propia vida y la de otras y otros. Desde el año 2017 investiga sobre su apellido materno, Carbullanca, pensando y produciendo permanentemente un archivo familiar sobre esta herencia mapuche.

GONZALO CASTRO COLIMIL (1986)

Mención de honor 2020 · Mención honrosa 2018 · Primer lugar 2017

Artista visual mapuche, oriundo de la comuna Temuko, región de La Araucanía, territorio donde reside y trabaja. Estudió Artes Visuales con especialización en pintura y escultura en la Universidad Andrés Bello. En sus trabajos desarrolla una investigación activa para explorar y reflexionar sobre la transformación territorial en diversas localidades del cono sur, visibilizando problemáticas geopolíticas y apoyando procesos territoriales mediante el arte y la cultura. Es fundador de la Coordinadora de Operaciones Artísticas (C.O.A.), y director de la residencia y circuito de experiencia territorial *ËFA Txawün*.

LANCELOTT BELAÚNDE GÓMEZ (1992)

Mención de honor 2020 · Mención honrosa 2017

Artista con herencia familiar aymara y afrodescendiente. Estudió Licenciatura en Arte en la Pontificia Universidad Católica de Chile. En Chile y el extranjero, ha participado en varios proyectos de residencia artística relacionados a la visibilidad y difusión de la cosmovisión andina, especialmente del pueblo Aymara. También ha sido parte de diversas exposiciones y bienales, la gran mayoría vinculadas al área del grabado. Entre ellas destaca su última participación en la 7° Bienal Internacional de Grabado de Guanlan, China, 2019.

EUGENIO SALAS OLAVE (1961)

Mención honrosa 2020

Artista visual e investigador. Ha participado en variadas residencias artísticas donde ha investigado los relatos y las tradiciones orales mapuche. A lo largo de su diversa trayectoria artística ha proyectado y visibilizado las culturas indígenas, especialmente al pueblo Mapuche. En las regiones del Biobío y La Araucanía, ha realizado una serie de murales inspirados en hechos históricos, personajes y sitios con significación cultural indígena. También, gran parte de su trabajo escultórico ha sido instalado en plazas y parques del centro sur de Chile. Su obra ha sido presentada en números países de América y Europa, donde ha sido premiado y reconocido.

CECILIA HORMAZÁBAL HEVIAS (1977)

Mención honrosa 2020

Artista visual y fotógrafa. Su trabajo explora espacios de frontera entre la fotografía y el video, la tensión imagen/ texto e indaga en la relación memoria/ historia/ sujeto, la cosmogonía indígena mapuche, la relación entre lo ancestral y lo contemporáneo y el vínculo mestizaje, identidad y territorio, desde una perspectiva anticolonial y experimental. A partir de la fotografía contemporánea se ha desplazado hacia otros formatos como instalación, video-escultura, *mapping* y otras técnicas de proyección. Actualmente desarrolla el proyecto «Santiago-Cheje». También es parte del Colectivo Fotográfico Fronterizas y Cooperativa de mujeres fotógrafas de Chile.

RODRIGO CASTRO HUECHE (1994)

Mención honrosa 2020 · Primer lugar 2018

Artista visual mapuche y estudiante de Magíster en Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha expuesto individualmente en Galería Casa Colorada, Centro Cultural Estación Mapocho y en Palacio Álamos con sus muestras «HUE-CHE», «Ni Castro, Ni Hueche» y «Urban *Mongen*». Bajo una mirada decolonial deconstruye e interviene muebles, como un símil a la deconstrucción de su identidad, viendo al mobiliario doméstico como sujetos que han sufrido los efectos de los diversos procesos de civilización y modernización. Cuerpos puramente híbridos donde pasajes biográficos, étnicos y culturales se mezclan y entrecruzan para problematizar el cuerpo indígena que habita el espacio urbano actual. Sujetos que han sufrido la diáspora mapuche y su crisis de identidad.

CATALINA SOTO CURAQUEO (1998)

Mención honrosa 2020

Artista visual mapuche, proveniente de la comuna de Pudahuel, región Metropolitana. Cursó estudios de Licenciatura en Arte en la Pontificia Universidad Católica de Chile, desarrollando especializaciones en *Imagen Pictórica* y en *Estética de la Cultura Latinoamericana*. Su investigación artística parte desde sus orígenes familiares, los que la han impulsado a trabajar por difundir y compartir sus experiencias y reflexiones basadas en la herencia cultural que fue omitida generacionalmente. Ha dictado talleres a niñas y niños, jóvenes y educadores en las comunas de Renca y Cerro Navia. Actualmente forma parte del Proyecto Educativo Intercultural Voces de la Tierra y continúa desarrollando proyectos artísticos de forma independiente.

CATALINA PÉREZ MARRIÁN (1992)

Mención honrosa 2020

Licenciada en Artes mención Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile, diplomada en Violencia política, memoria y producción cultural en América Latina y otro en Lingüística y Cultura Indígena en la misma casa de estudios. Proviene de una familia mapuche williche de la *Fütawillimapu* en Currimahuida. Se ha desempeñado como restauradora e investigadora en temáticas de arte latinoamericano, materialidad y pueblos indígenas. Su obra se vincula con los archivos familiares y visualidad mapuche williche, interviniendo documentos e imágenes de su propio archivo personal. Actualmente se encuentra trabajando y escribiendo para el libro «*Indagaciones, afectos e imágenes: experiencias creativas en torno a la transmisión transgeneracional de las memorias*», donde se publicará su obra «materialidad de la herida colonial».

MOKOMAE ARAKI (1976)

Mención honrosa 2020

Artista, bailarín, tallador y tatuador rapa nui. A través del tatuaje y la danza tradicional profundiza en las tradiciones y prácticas de la cultura rapa nui incursionando en *takona* (pintura corporal con tintes naturales), escultura, confección de vestimentas tradicionales, entre otras. Se ha dedicado al registro fotográfico de su trabajo como tatuador. A partir de la recuperación y recreación de elementos culturales tradicionales, se posiciona como un referente de la cultura contemporánea, rompiendo esquemas y resignificando su propia cultura. Destaca su participación en el 6to Encuentro Mundial de Arte Corporal en Caracas, Venezuela y en la exposición *Ka u'i*, arte contemporáneo de Rapa Nui en el Museo Bishop en Hawaii, USA.

PABLO LINCURA MATAMALA (1987)

Mención honrosa 2020

Artista visual mapuche, oriundo de Coronel, región del Biobío. Su trabajo artístico se centra en las disidencias sexuales, lo popular, lo marginal y lo multicultural. Ha incursionado principalmente en la pintura al óleo, pero actualmente se encuentra desarrollando un proyecto musical de canciones pop en *mapuzugun*. También ha dedicado gran parte de su vida a estudiar idiomas no occidentales, desempeñándose actualmente como profesor de chino en el Instituto Confucio. Ha sido parte de variadas residencias artísticas en el extranjero y ha expuesto su obra pictórica en Chile, China, España, Tailandia y Macedonia.

PAULA COÑOEPÁN ACUÑA (1993)

Mención honrosa 2020

Artista visual mapuche y profesora de artes. En sus obras aborda las distintas relaciones que cruzan su identidad personal y familiar como su origen mapuche, la enfermedad, el género, la religión, entre otros. Su obra se caracteriza por crear acciones performáticas en las que han colaborado directamente su madre y abuela, donde explora la negación de la identidad mapuche que ha tenido su familia y la resistencia y recuperación de estos saberes en el presente. Ha expuesto en Museo Nacional de Bellas Artes (2018), Museo de Arte Contemporáneo (2016), Galería Metropolitana (2019), CENTEX Valparaíso (2020), entre otros.

YESSICA TAUCÁN CASTRO (1986)

Mención honrosa 2020

Artista visual, oriunda de Los Andes, región de Valparaíso. Su trabajo lo ha orientado a explorar diversas disciplinas, desarrollando con especial interés imágenes en movimiento y el uso de la técnica *Time Lapse*. Como visualista (VJ) e iluminadora es parte de un grupo que reúne a cineastas, diseñadores, artistas, visualistas y animadores 3D de la quinta región, quienes desde el 2015 desarrollan el Encuentro Interactiva, de Arte y Tecnología en Valparaíso, actividad que busca la democratización y humanización de la tecnología y las artes mediales. Desde hace 10 años comparte su experiencia ejecutando imágenes en vivo, creando contenidos y video proyección *mapping* en distintas instancias del área del espectáculo.

JURADO

Jurado

CRISTIAN VARGAS PAILLAHUEQUE

Licenciado en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. Magíster © en Estudios Latinoamericanos y actual estudiante de Doctorado de Estudios Latinoamericanos en la misma casa de estudios. Investigador de la Colección Mapuche del Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago, Universidad de Chile. Sus líneas de investigación abordan la relación entre la imagen y el mundo mapuche a través de distintos soportes y lenguajes, tanto en la fotografía, el arte contemporáneo, el cine y las prácticas tradicionales.

FERNANDO PÉREZ OYARZUN

Arquitecto por la Pontificia Universidad Católica de Chile (1977) y Doctor Arquitecto por la Universidad Politécnica de Barcelona (1981). Es Director del Museo Nacional de Bellas Artes. Desde 1974 ha ejercido la docencia en la Universidad Católica de Chile en diversas áreas incluyendo Taller de Arquitectura e Introducción a la Arquitectura, habiendo llegado a ser Profesor Titular de esa casa de estudios. Fue Director de la Escuela de Arquitectura, Decano de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, Jefe del Programa de Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos y Director del Centro de Patrimonio Cultural. Ha enseñado también en otros centros de estudio dentro y fuera de Chile, incluyendo las universidades de Harvard, Cambridge y Navarra. Sus investigaciones se han centrado en la historia y teoría de la Arquitectura, área en la que ha dirigido diversos proyectos de investigación. Ha publicado libros y artículos sobre sus trabajos de investigación dentro y fuera del país. Como arquitecto ha ejercido individualmente y como parte de diversos equipos, destacando sus trabajos en arquitectura universitaria. Sus obras han sido publicadas nacional e internacionalmente, formando parte de diversas exposiciones colectivas. Ha realizado asesorías en relación a la conservación de diversos edificios patrimoniales, incluyendo la Catedral de Santiago, la Basílica del Salvador y el Palacio Pereira.

LUCRECIA CONGET IRIBAR

Licenciada en Artes Visuales y Diseñadora de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile; Máster en Gestión del Patrimonio Cultural y Museología, y Doctora en Sociedad y Cultura de la Universidad de Barcelona. Como investigadora ha tenido un principal interés en las áreas del patrimonio, memoria e identidad cultural, ciudad y movimientos sociales urbanos, museología y participación comunitaria.

En el ámbito profesional se ha especializado en museología y museografía, y ha formado parte de equipos interdisciplinarios para el diseño de diversas exposiciones comunitarias y/o participativas como es el caso del Museo Comunitario del Barrio Yungay y la exposición «Contra el racismo nos educamos» coordinada por el Núcleo de Sociología del Cuerpo y las Emociones de la Universidad de Chile. Desde fines de 2016 es Jefa del Área de Museografía y Diseño del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos donde ha realizado la gestión y participado del diseño museográfico de más de 40 exposiciones temporales –entre ellas, «Secretos de Estado», curada por Peter Kornbluh (2017), «Memorias Reveladas-Rebeladas» (2018), «Yungay lo hacemos tod@s» (2019)–, así como de la implementación de nuevas zonas en la muestra principal del Museo como la sala «Más que Nunca», que visibiliza en la muestra memorias y testimonios de los pueblos indígenas y busca dar cuenta de la urgencia de defender los derechos humanos que están siendo vulnerados en nuestro presente.

JORGE GÓNZALEZ LOHSE

Licenciado en Artes Plásticas con mención Pintura en la Universidad de Chile. Desde 1988 ha desarrollado 21 exposiciones individuales y bipersonales y ha participado en más de 200 exposiciones colectivas (envíos, bienales, residencias y concursos). Ha realizado docencia universitaria e investigación, gestión, producción, edición y curatorías para proyectos artísticos y ha ayudado a fundar diversas plataformas colectivas.

Entre sus ediciones se encuentran los libros «Cambio de Aceite» (2003), «Revisión Técnica» (2010), «SUB 30» (2014) y «Los Dominios Perdidos»

(2019), investigaciones sobre pintura en Chile de las últimas tres décadas, Neo Pop, tendencias visuales en Latinoamérica (2007) La monografía personal Modelos para el comportamiento (2011) y la colección de monografías de Cooperativa de artistas (2018-19). Sus obras se encuentran en el Museo de Arte Moderno de Chiloé. Museo de Artes Visuales de Santiago. Museo de Arte Contemporáneo de Santiago. Museo O.E.A. Washington U.S.A. Museo del Barro. Asunción. Paraguay. Colección Bienal de Curitiba. Brasil y colecciones públicas y privadas en Chile y en el extranjero.

PAULA BAEZA PAILAMILLA

Artista Visual titulada en la Universidad ARCIS en Pedagogía en Danza Contemporánea y Magíster en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile como becaria Conicyt. Desde 2011 ha desarrollado su trabajo desde la performance, el arte textil y el formato audiovisual. Como perteneciente al pueblo Mapuche, tensiona las fronteras de su propia identidad, cuestionando el contexto colonial a nivel histórico, político y social. Desde el año 2016 forma parte del Colectivo Mapuche [*Rangiñtulewfü*], del cual se gesta en el año 2020 el proyecto digital *Yene* Revista: Arte, Pensamiento y Escrituras en Wallmapu y Abya Yala. Ha sido artista invitada a diversos encuentros, teatros y galerías en Chile, Argentina, Uruguay y Colombia, Alemania, Suiza y Portugal, abordando temas desde el cuerpo, identidades racializadas y su contexto. El año 2020 fue invitada a participar de la 11ª Bienal de Berlín, Alemania. Obtuvo el 1er lugar en la categoría Nuevos Medios en el premio de Arte Joven otorgado por la Municipalidad de Santiago en 2019, y el 2do lugar en 2018 en el concurso otorgado por la Subdirección Nacional de Pueblos Originarios del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

LUIS ALARCÓN LÓPEZ

Licenciado en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Se desempeña como co-director y co-curador de la Galería Metropolitana ubicada en la comuna de Pedro Aguirre Cerda en Santiago. Profesor de la Escuela de Arte en la Pontificia Universidad Católica de Chile, presidente ACA: Arte Contemporáneo Asociado AG. Chile, organizador de «Arte, Memoria, Identidad», Concurso de Arte Contemporáneo en la Comuna de Pedro Aguirre Cerda (2008, 2010, 2015). La propuesta de la Galería Metropolitana gestionada por Luis Alarcón y Ana María Saavedra ha marcado un hito en el circuito artístico nacional, pues es una apuesta por «democratizar la cultura y deselitizar el arte contemporáneo, de reconectar el arte y comunidad, de reconectar la academia con el mundo real e insistir un poco en que el arte puede ser un instrumento capaz de generar pensamiento y reflexión», según sus palabras. Ha participado como expositor y curador en diversos

seminarios, encuentros, residencias y exposiciones tanto en Chile como en el extranjero. Ha sido jurado del Concurso Curatorial Chile Colección de Arte Contemporáneo de Galería Gabriela Mistral y Museo de Artes Visuales (2014); Concurso Juan Downey, 8ª Bienal de Video & Nuevos Medios, MAC Santiago (2007).

PEDRO MEGE ROSSO

Licenciado en Antropología Sociocultural en la Universidad de Chile, y Doctor © en Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile; especializado en las áreas de Antropología Cognitiva, Etnopsiquiatría y Antropología Visual, desarrollando múltiples investigaciones y publicaciones en estas áreas. Ha realizado trabajo de campo en La Araucanía con comunidades mapuche y el Altiplano Andino con comunidades aymara. Como investigador ha participado en 12 FONDECYT en áreas de la antropología, etnología y arqueología.

Se ha desempeñado como académico en la Universidad de Chile, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, entre otras. Actualmente es profesor de la Escuela Antropología de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Además de publicar numerosos artículos en libros y revistas especializadas, es autor de varios libros: «Arte textil mapuche» (1990), «La Imaginación Araucana» (1997); coautor de «Fotografías Mapuche Siglo XIX y XX. Construcción y montaje de un Imaginario» (2001) y «Andinos. Fotografías siglos XIX y XX. Visualidades e imaginarios del desierto y el altiplano» (2012).

Es el Director del Centro de Estudios interculturales e Indígenas, CIIR, de la Universidad Católica de Chile, Proyecto FONDAP.

AX

ENCUENTRO DE LAS CULTURAS INDÍGENAS Y AFRODESCENDIENTE

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Gobierno de Chile