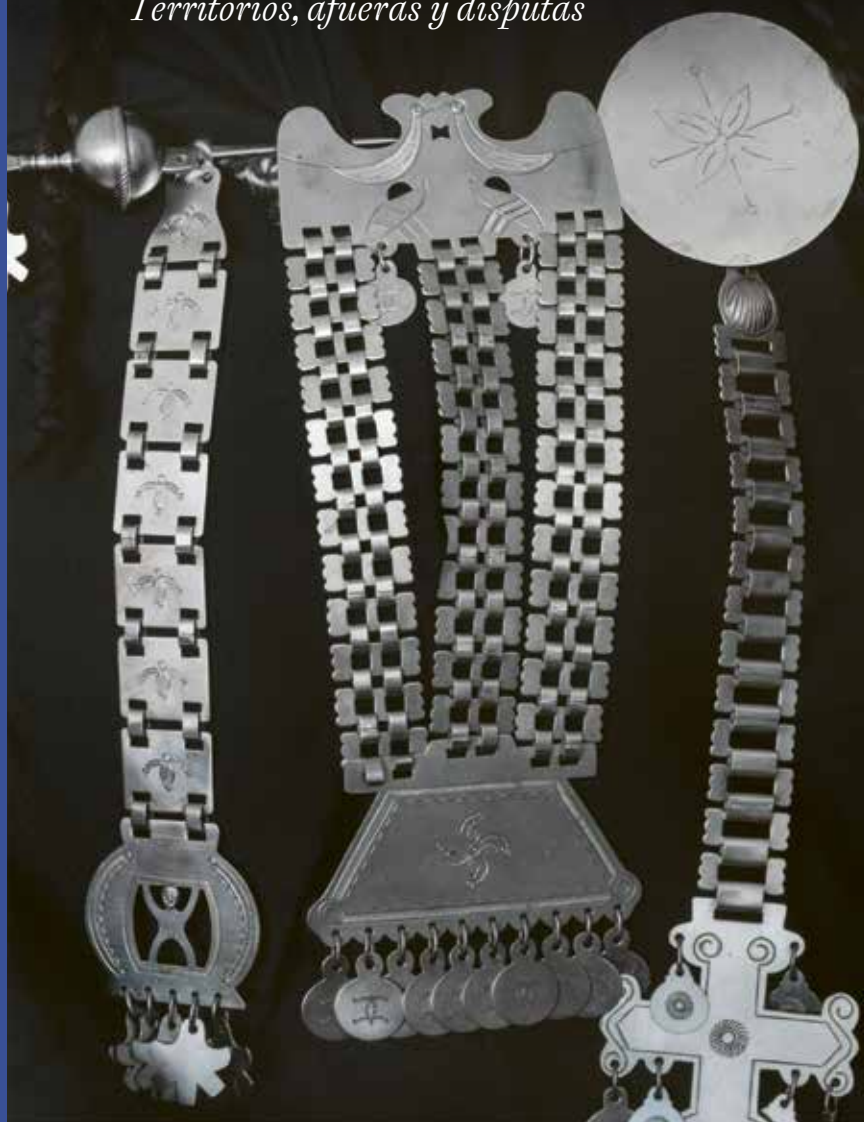


# MIRADAS SOBRE EL WALLMAPU

*Territorios, afueras y disputas*



# MIRADAS SOBRE EL WALLMAPU

*Territorios, afueras y disputas*

IMAGEN TAPA Y CONTRAPA:

Neyen Pailamilla  
Fotografía de Lorna Remmele  
serie *Mi cuerpo es un museo*, 2019

**Varinia Brodsky Zimmerman**

DIRECTORA MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

---

La exposición *Miradas sobre el Wallmapu* en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), curada por Cristian Vargas Paillahueque, se presenta como un ejercicio crítico y reflexivo que aborda la representación del pueblo mapuche y su territorio en la historia del arte chileno, en especial en la colección del MNBA. Esta muestra se enmarca en los esfuerzos recientes por diversificar y enriquecer las colecciones museísticas mediante la inclusión de obras que dan voz a comunidades históricamente marginadas, como el pueblo mapuche.

Uno de los aspectos más relevantes de *Miradas sobre el Wallmapu* es el diálogo entre piezas de la colección del MNBA que comprenden desde 1849 hasta la incorporación de obras contemporáneas de jóvenes artistas mapuche a la colección del MNBA. Estas obras, caracterizadas por un alto nivel de circulación y reconocimiento, han redefinido la forma en que se comprende el arte mapuche en el contexto nacional e internacional. La exposición incluye piezas como “Bajo sospecha” de Bernardo Oyarzún, una obra que denuncia la discriminación y los estigmas raciales, y “Welu Kumplipe” de Seba Calfuqueo, que reinterpreta relatos históricos del período de la Unidad Popular en clave contemporánea. También se destacan las aportaciones de Paula Coñoepan y Neyen Pailamilla, cuyas creaciones abordan temas de identidad y memoria desde una perspectiva profundamente personal y política.

El enfoque de derechos que subyace en la exposición es fundamental para entender su propósito y su impacto. Al darle un espacio prominente a las obras de artistas mapuche, la exposición no solo incorpora nuevos discursos y lenguajes al acervo artístico del MNBA, sino que también promueve una narrativa más inclusiva y equitativa que reconoce la importancia del derecho a la representación cultural. Este enfoque se alinea con las tendencias museológicas contemporáneas que buscan descolonizar el arte y resignificar las colecciones para que reflejen una pluralidad de experiencias y voces.

Además, *Miradas sobre el Wallmapu* resalta la circulación de estas obras en diferentes contextos artísticos, lo que contribuye a un diálogo global sobre la relevancia del arte indígena contemporáneo. Las producciones de estos jóvenes artistas han participado en exposiciones internacionales, conferencias y publicaciones académicas, lo que amplía su alcance y reafirma su importancia en la escena artística actual. Este nivel de visibilidad y circulación es un testimonio del talento emergente y la capacidad de las nuevas generaciones de artistas mapuche para desafiar y enriquecer el panorama artístico chileno.

La exposición se articula en torno a varios núcleos temáticos que exploran diferentes aspectos de la representación mapuche: desde la escultura y la monumentalidad, con piezas icónicas de la colección escultórica del MNBA, pasando por los retratos de personas mapuche desde distintas autorías y representación del paisaje, relacionada con las conquistas naturalistas antes de la ocupación de la Araucanía por parte del Estado de Chile, finalizando con un espacio dedicado a las voces mapuche contemporáneas. Este último núcleo es particularmente significativo, ya que destaca obras que subvierten las representaciones tradicionales y aportan nuevas perspectivas que abogan por la autodeterminación y la visibilidad cultural.

En suma, *Miradas sobre el Wallmapu* no solo revisita el pasado para entender cómo se ha representado al pueblo mapuche en la historia del arte en Chile, sino que también construye un puente hacia el futuro, promoviendo un arte que es, al mismo tiempo, un acto de resistencia y de afirmación identitaria. La exposición es un llamado a reconocer y valorar la diversidad de miradas que componen la historia y el presente del arte en Chile, y a entender la inclusión como un proceso fundamental para la construcción de un patrimonio más justo y representativo.

# Una mirada a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes

Eva Cancino Fuentes

Encargada de colecciones. Unidad de Gestión patrimonial MNBA

La exposición *Miradas sobre el Wallmapu* es un ejercicio curatorial realizado por Cristian Vargas Paillahueque, que nace a partir de los procesos de estudio e investigación de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), la cual en los últimos años ha sido sometida a revisión por parte de los equipos curatoriales y de colecciones del museo con el objetivo de identificar vacíos y reconocer las voces que han quedado fuera del alcance institucional. Este proceso intenta hacer un ejercicio crítico sobre las políticas de coleccionismo estatal y los imaginarios que se constituyen a través de la representación artística.

La exposición incluye obras creadas entre 1849 y 2023 por distintas autorías y desde distintos espacios de enunciación, reflejando una multiplicidad de voces. Así, *Miradas sobre el Wallmapu* explora la representación desde las voces mapuche, así como también se explora cómo este pueblo y su territorio histórico han sido representados por artistas chilenos y extranjeros.

A partir de la exposición *Luchas por el arte*, inaugurada a fines del año 2022 como parte del programa expositivo delineado para la exhibición de la colección, identificamos que otras disputas dentro del campo del arte quedaban fuera del relato de la muestra. Una de las aristas no abordadas en *Luchas* es la escasa representación de territorios que excedan a la zona central, la que ha predominado en la historia del arte nacional tanto desde el paisaje como de sus habitantes. Al momento de pensar la revisión de las colecciones, a modo de investigar y establecer políticas que fortalezcan los acervos nacionales, el quehacer del MNBA ha puesto énfasis en los enfoques de derechos, identificándose dos grandes áreas en que la colección presenta ausencias y vacíos. La primera tiene que ver con el porcentaje de representación de mujeres artistas al interior de la colección del MNBA, que como se ha dicho en otras oportunidades bordea el 12%. En segundo lugar, problemáticas similares también afectan a otro tipo de autorías que tampoco encuentran espacios de representación en la colección. Dentro de estas problemáticas se identifican varios asuntos, uno de ellos es la escasa representación de territorios del país, pensando en una colección nacional, y de obras de artistas pertenecientes a alguno de los pueblos originarios o al pueblo Afrodendiente chileno. La

selección de obras que se presenta en *Miradas sobre el Wallmapu* concentra la gran mayoría de las obras que existen en la colección que refieren a temáticas vinculadas al pueblo mapuche y/o a su territorio histórico.

En ese sentido, en la exposición se incorporan obras que han sido pocas veces expuestas desde las perspectivas de lectura que propone la curatoria de Cristian Vargas Paillahueque. Esta intenta, desde la colección del MNBA y otras colecciones públicas, delinear una pequeña historia visual en torno a la representación de personas mapuche y su territorio. Al mismo tiempo, *Miradas sobre el Wallmapu* incorpora documentos y publicaciones que complementan y enriquecen la discusión en torno a las obras presentes en la muestra y que ayudan a comprender el modo en que ha sido leído el arte mapuche durante otros periodos históricos de la vida republicana, en especial a inicios del siglo XX cuando comenzaron a difundirse investigaciones sobre arte mapuche tradicional<sup>1</sup>, tales como alfarería, orfebrería y textiles que han ayudado a la instalación en el imaginario público que las prácticas artísticas realizadas por personas indígenas solo pueden leerse bajo la mirada de la artesanía, instalando contradicciones con las obras realizadas sobre los lenguajes de las artes visuales.

*Miradas sobre el Wallmapu* intenta reunir una multiplicidad de obras y discursos que funcionan como modos de representar el territorio, con especial énfasis en la manera en que otras personas, principalmente desde contextos foráneos, han representado a personas mapuche. Desde esta perspectiva se pueden identificar tres tipos de aproximaciones al territorio mapuche que funcionan, a su vez, como ejes de la exposición. El primer eje refiere a la *Escultura y monumentalidad*, donde pueden observarse obras pertenecientes a la colección del MNBA ejecutadas por los escultores más canónicos de la historia del arte en Chile del siglo XIX (José Miguel Blanco, Nicanor Plaza y Virginio Arias). Entre las ausencias resultan cruciales las obras realizadas por José Miguel Blanco, cuyo paradero se desconoce y a las que solo se puede acceder desde el registro fotográfico. Se trata de las esculturas de yeso de Pormas, Ancantén, Lautaro y otra versión de Galvarino<sup>2</sup>.

También en el desarrollo de la escultura en el país, la figura de Virginio Arias resulta relevante: conocida es su serie de mujeres mapuche que están en colecciones públicas y que se distinguen dentro de su corpus de obra, en contraposición a los proyectos de monumentos del general Baquedano, uno de los ejecutores del proceso de ocupación territorial del sur de Chile.

1 Cruciales son los estudios de Grete y H. Ewerbeck plasmados en su *Álbum de tejidos Araucanos*, de Aureliano Oyarzún Navarro y Ricardo Latcham Alfaro en su *Álbum de tejidos y alfarería araucana* (1928), las fotografías y dibujos de Claude Joseph que conserva el MHN

2 El MNBA conserva una escultura en mármol de Galvarino. No obstante, hay registros fotográficos de otra pieza en yeso cuyo brazo es más largo que la de la pieza de mármol.

También la zona dedicada a los monumentos nos interpela en cómo se han construido los imaginarios desde la estatuaría pública, ya sea para reafirmar los relatos de la colonización o para representar lo mapuche, lo que también ha tomado revuelo en las discusiones contemporáneas sobre los monumentos y su pertinencia, especialmente en momentos de movimientos sociales.

Las obras de la colección que integran la sección *Retratos del territorio* refieren a cómo, en su momento, varios artistas —principalmente pintores— se trasladaron al Wallmapu para retratar a sus habitantes, motivados tanto por un interés etnográfico e histórico como por la búsqueda de nuevos espacios para desarrollar el arte. Las piezas exhibidas en esta sección provienen de donaciones y adquisiciones grupales incorporadas a la colección del MNBA, entre ellas un conjunto relevante proveniente de la colección de Luis Álvarez Urquieta, que ingresa como conjunto a la colección MNBA, por lo que la incorporación de dicho conjunto no implicaba un interés sin reflejar un interés particular por cada una de las obras adquiridas en 1939.

Por otra parte, el eje *Elaboración de paisajes* presenta algunas obras de la colección, principalmente dibujos y pinturas, que abordan cómo desde el siglo XIX se representaron las exploraciones naturalistas en el sur de Chile y donde se destacan las obras y dibujos realizados por Rugendas y Karl Alexander Simon. En ese sentido, en la exposición se incorporan obras que han sido pocas veces expuestas desde las perspectivas de lectura que propone la curatoría de Cristian Vargas Paillahueque. Esta intenta, desde la colección del MNBA y otras colecciones públicas, delinear una pequeña historia visual en torno a la representación de personas mapuche y su territorio. Estas forman parte de los registros que se tienen de esta zona durante el siglo XIX antes del proceso de la ocupación y en un momento en que los mismos artistas se encontraban buscando espacios para establecerse fuera de sus países de origen. Al igual que en el caso del núcleo anterior, estas obras también han ingresado gracias a la adquisición de la colección de Luis Álvarez Urquieta.

El último núcleo, *Desde las voces*, se enfoca en obras de artistas mapuche, iniciando con las creaciones del grabador Santos Chávez, realizadas en la década de 1960 y donadas al museo en 1999. En la última década, el MNBA ha buscado reducir la ausencia de producciones de artistas mapuche en su colección, integrando en 2016 la obra *Bajo sospecha* de Bernardo Oyarzun, en 2020 *Welu Kumplipe* de Seba Calfuqueo, en 2023 la serie *Mi cuerpo es un museo* de Neyen Pailamilla, y en 2024 la obra *Reencarnar* de Paula Coñoeapan. Todas estas obras se conciben desde prácticas situadas que se encontraban fuera del relato institucional. Estas recientes incorporaciones de arte contemporáneo han tenido una amplia circulación, reflejando nuevas perspectivas de valoración en la producción artística, tanto a nivel nacional como internacional. Además, han impulsado debates sobre cómo se expanden las categorías de arte indígena, desafiando las nociones clásicas que han asociado las creaciones

indígenas exclusivamente con las artes tradicionales, restándole complejidad a los lenguajes utilizados para representar miradas y experiencias heterogéneas del reconocerse como un artista mapuche.

Cabe destacar también la incorporación de la obra *Millaküyen*, que corresponde a un autorretrato de Celia Leyton, que pretende ser un espacio de confluencia entre *Miradas sobre el Wallmapu* y *La mujer en el arte, 1975*. La obra de Leyton permite explorar, a través de sus lugares liminales los desafíos que afectan tanto la representación de mujeres artistas y la representación de lo mapuche en la colección. En conjunto, estas obras presentan voces en primera persona, donde la experiencia biográfica y el cuerpo se convierten en elementos esenciales de sus prácticas artísticas.

# Mirada sobre el Wallmapu

## *Territorios, afueras y disputas*

Cristian Vargas Paillahueque

Curador

Revisitar una colección institucional que sobre sí guarda un relato de “lo nacional” implicó considerar una necesaria complejidad de inicio, precisamente, por preguntarse qué ha quedado fuera y, o bien, qué criterios o discusiones hicieron posible la entrada de obras a este acervo.

Por ello, un primer gesto curatorial fue hacer que la exposición señale esta problemática desde dos grandes consideraciones: ubicarse desde lo plural y lo situado. Sobre la primera, fue comprender el acto de mirar como una construcción colectiva, histórica y social, vertida desde distintas ópticas y estrategias que señalan hacia dónde y hacia qué se dirige ese gesto. Por otro lado, la segunda consideración, consistió en propiciar y ejercer el derecho de nombrar en lengua indígena aquello que se observaba, es decir, un posicionamiento de lo situado y, desde tal ejercicio, aprovechar el potencial pedagógico de explicar qué es y cómo se ha entendido el concepto de *Wallmapu*<sup>1</sup>.

De esta forma, ambas operaciones consignaron el título que planteaba una trayectoria histórica, una posible genealogía sobre la forma en la cual se ha representado lo mapuche —el pueblo indígena más numeroso de Chile— en el sistema de las artes nacionales. Por tal razón, por el carácter inasible de contener la mirada sobre un solo relato u totalidad es que la exposición demarca el carácter plural del gesto de ver que, en distintos momentos y periodos, ha señalado operaciones diversas, y como tal, diversas miradas. Al indicar el carácter situado de lo que se observa, el *Wallmapu*, conocido como el territorio mapuche histórico, comprendido desde los términos *wall* (alrededor, el espacio que circunda), y *mapu* (tierra y territorio), la muestra remarcaba distintos pasajes que trazan ese recorrido sobre este espacio situado.

1 El concepto de *Wallmapu* ha sido ampliamente trabajado por la historiografía mapuche (Canales, 2019), indicando su particularidad en términos políticos, históricos y sociales (Ancán y Calfío, 1999; Canío y Pozo, 2013; Millalén, Marimán, Caniuqueo y Levil, 2006; Comunidad de Historia Mapuche, 2013). En lo que respecta a Chile y previo a la ocupación militar, suele referirse para indicar los territorios desde el río Biobío a Chiloé.

Por tal razón, esta curatoría es una reflexión crítica por la representación del pueblo mapuche a través de distintos abordajes y sensibilidades artísticas, trazando una pequeña historia visual en la que es posible visibilizar una panorámica que, a la luz de conflictos y marginaciones históricas, como también de inclusiones, tanto al interior del campo del arte como de la realidad mapuche, permiten comprender el lugar de la visualidad en estos debates. A través de imágenes, documentos y citas, la exposición traza una panorámica visual e histórica sobre el *Wallmapu*, generando una inquietud y reflexión por cómo y qué se ha dicho desde el arte respecto del mundo indígena y qué fuentes auxilian e interpelan estos relatos desde una multiplicidad de autores, voces y agencias.

Actualmente, desde distintos enfoques, los museos buscan reorientar sus propias miradas, discursos y enunciaciones, tomando como primer insumo sus propias colecciones y objetos, para así ampliar y construir, en un trabajo colectivo, un puente o vínculos con públicos históricamente desplazados de los lugares del arte. Esta intención, y la posibilidad de poder plasmar un recorrido crítico sobre la representación artística del pueblo mapuche sobre y desde el *Wallmapu*, a través de la colección de un “museo nacional”, conllevó una tarea de identificación de obras, sus temáticas, los títulos que la singularizan y de qué manera agrupar núcleos que permitieran dar cuenta de un relato, y al mismo tiempo, exhibir el propio acto relatar de la mirada. Para ello, se proponen cuatro núcleos: *Escultura y monumentalidad*, *Retratos del territorio*, *Elaboración de paisajes* y *Desde las voces*.

### ESCULTURA Y MONUMENTALIDAD

Este núcleo sitúa una historia de los imaginarios sobre los cuerpos indígenas desde el plano escultórico y los intentos que hubo por volcar dicha sensibilidad en el espacio público. El recorrido inicia con José Miguel Blanco, uno de los artistas inaugurales del sistema de las artes en Chile, destacando su sensibilidad sostenida en el tiempo que tuvo el artista por representar al mundo indígena, al querer conocer acerca del mundo mapuche y su territorio<sup>2</sup>. En su amplia y destacada carrera, desarrolló distintos tipos y esculturas que plasmaron esa búsqueda. Este propósito puede comprenderse como una seguidilla de momentos marcados por la cercanía empírica que tuvo y que también imaginó de este contexto.

2 Arturo Blanco, su hijo, quien realizó distintos escritos para contribuir con el legado de su padre, José Miguel Blanco, indicó: “A principios de 1877, recién llegado de Europa satisfizo Blanco un antiguo deseo, haciendo un viaje al sur de Chile, llegando hasta Angol, con el objeto de hacer en el terreno mismo estudios de tipos araucanos, por los cuales tuvo siempre especial interés. Volvió trayendo, reproducidos a la escultura, varios ejemplares de nuestra altiva raza, cuyos trabajos le valieron una medalla de oro en el Certámen Artístico de 1877”. (Blanco, 1912, p. 441).

En primer lugar, través del examen del *Galvarino*<sup>3</sup> (Fig. 1) es posible identificar una visión “ercillesca” (de *La Araucana*, de Alonso de Ercilla) de comprender la idealización del mundo mapuche, desde un marco proclive a visibilizar a los primeros “héroes nacionales”, todo ello, alimentado por el imaginario y discurso de algunas élites que vieron en *lo mapuche* un insumo para inculcar el sentimiento de independencia nacional durante las primeras dos décadas del siglo XIX (Pinto, 2000). De este hecho, como señala, Bernardo Subercaseaux (2021), la *Logia Lautaro*, o los nombres de bergantines de la primera escuadra nacional (Tucapel, Caupolicán, entre otros), articulan esa orientación. Galvarino, conocido como un importante *toki* que se alzó contra el imperio español y que, como castigo, es cercenado de sus manos, es plasmado por Blanco mediante una composición ambivalente, ya que por un lado refleja la violencia y tortura a través de sus manos que yacen a sus pies, pero, de forma paralela, contrarresta aquel detalle con el gesto gallardo que no emite catarsis de suplicio. En segundo lugar, podemos comprender este interés y sensibilidad desde el prisma del “araucanismo” que, como ha analizado Mora y Samaniego (*et al*, 2018), señala un concepto polisémico que indica distintas aproximaciones hacia lo mapuche desde el siglo XIX y que implicará, “en la pluma de los araucanistas”, ser sensible a la cuestión “araucana”, ser experto en “araucanos/as”, o bien, enunciarse desde ese lugar (como los nombres de las primeras organizaciones mapuche).

Dicho esto, Blanco toma posición, y desde una perspectiva proto-etnográfica, materializa una producción de bustos de distintos *longko* mapuche que pudo advertir en los territorios fronterizos que visitó y que, en la exposición, se mostraron mediante los registros fotográficos que quedaron de este corpus de estas esculturas, obtenidos del Archivo Fotográfico del Museo Histórico Nacional<sup>4</sup>. Gracias a esta tarea, conocemos los bustos de *Pormas*, *Cacique de Cañete* (Fig. 2) y de *Ancatén*, *Cacique de Paicaví* (Fig. 3). Estos últimos guardan una verosimilitud más próxima con las vestimentas y fenotipos mapuche que, probablemente, Blanco conoció al haber estado en el territorio. Este conocimiento más acabado de Blanco respecto de la dimensión de indumentaria del mundo mapuche queda de manifiesto de

3 Según el registro de una fotografía perteneciente al Archivo Fotográfico del Museo Histórico Nacional (FA-5759), existe una versión de un Galvarino que, aparentemente, tiene otros detalles que se diferencian del perteneciente a la colección MNBA. Estos se distinguen porque el primero, a partir de la foto, tiene una extensión más amplia de ambos brazos, también cercenados, pero presenta decoraciones con motivos de hojas de árboles.

4 Estas fotografías ya habían sido publicadas por Jorge Pavez (2015). Agradezco al autor el diálogo sobre este corpus, como también, las indicaciones para dar con estas fotografías, y por supuesto, a Carla Franceschini y Carolina Suaznábar, del Archivo Fotográfico del Museo Histórico Nacional.

mejor manera en un alto relieve titulado *La muerte de Pedro de Valdivia*<sup>5</sup> (Fig. 4) y que expone una versión subvertida de la historia del conquistador de Chile, pues abatido y derrotado por el ejército mapuche, es observado por distintos *longko* que portan mantas de autoridades tradicionales, un *trarūkan makuñ*, y que Blanco captó con minucioso esmero.

Todas estas características permiten constatar una sensibilidad artística operando en la conformación de una visualidad indígena inaugural, tanto por la forma tangible en la cual se expresó en la obra de Blanco (altorrelieves, bajorrelieves, esculturas, monedas) e, igualmente, por la marginalidad que tuvieron estos mismos trabajos en el desarrollo u canonización institucional al interior de la historia del museo, pues como exponen Zamorano y Herrera (2015, p. 56-55), cuando Arturo Blanco intentó gestionar la adquisición de ambos bustos, obtuvo una negativa de parte de la Comisión de Bellas Artes.

Con respecto al núcleo *Escultura y Monumentalidad*, una de las obras más representativas de la corriente araucanista de la escultura corresponde al trabajo de Nicanor Plaza, conocido mayormente por su *Caupolicán* y su *Jugador de chueca* (Fig. 5), esta última escultura, expuesta en la muestra y tempranamente valorada por visibilizar el deporte nacional mapuche, conocido como palin (por el nombre de la bola de madera, el “pali”). La singularidad de la escultura reside en captar el movimiento, agilidad, pose y artefactos de un joven idealizado que desempeña este juego y que dista de una verosimilitud competitiva y de entrenamiento que caracteriza a este deporte. *El jugador* de Plaza permanece aislado y ensimismado de la colectividad o interacción gestual que significaría situarse en el juego. Según Richón Brunet, *El jugador* era “más original y más interesante, vale más, creo, como obra artística” (1913, p. 8), en comparación con el *Caupolicán*, que “ha querido, y lo ha logrado, representar una raza y un poema” (p. 8).

A ojos de Richón Brunet, *El jugador* resulta más estético, y el *Caupolicán*, más verídico. Esta percepción dice mucho respecto de la configuración “ercillesca” del mundo mapuche y sus imaginarios durante el periodo, como también de las contrariedades del momento, puesto que plasma (y reitera) la percepción de que, mientras más guerrero y lejano, más auténtico e inmortalizable sería esta figura, en contraste con los mapuche que, justamente, vivían y resistían en la época, que eran sus coetáneos, y producto de la colonización de sus territorios, se les vaticinaba una apresurada extinción.

Ambas obras, tanto el *Galvarino* como *El jugador*, dan cuenta de una sensibilidad proclive al mundo indígena desde un lugar en que el arte y la

5 Si bien desde el registro del Museo Histórico Nacional recibe este nombre, siguiendo a Blanco (1912), es también probable que su título sea *Muerte de Roque Sánchez*, ya que el autor la describe como: “o sea el Muerte del Primer español por los araucanos, (6 figuras). Este trabajo fue premiado con Medalla de Plata en el Certamen Artístico de 1877” (p. 452).

chilenidad potenciaron al idealizar dos ámbitos del mundo mapuche: el de la guerra y el de la raza enérgica. Por tal razón, la exposición plantea una propuesta de reflexionar un canon institucional de la escultura en Chile a través de la triada Blanco, Plaza y Arias y, de igual manera, la sensibilidad estética y artística que esta cadena de influjos generó para aproximarse a representar al mundo mapuche.

Como corolario de esta propuesta, Virginio Arias destaca por ser quien más cabalmente abarca una sinécdoque del mundo mapuche, representando el imaginario de la maternidad. En este sentido, su *Madre araucana* (Fig. 6) pone en diálogo la capacidad del arte de encontrarse con ese pasado y presente, y de igual manera, poder hacerlo a través de una especificidad mucho más enriquecida que sus predecesores, al menos en términos etnográficos, por dar cuenta de elementos más próximos con el mundo mapuche, como los detalles acabados de las vestimentas, o también, visibilizando sus “usos y costumbres”, pues la escultura no solo se agota en el “rol de madre” sino en cómo, a ojos del artista, se desempeñaría aquél: una imagen indisociable de crianza y de labores paralelas, por ejemplo, llevando el cántaro (metawe) en su mano y cuidando de su hijo en la cuna (*kūpulwe*)

Con respecto a lo monumental y el espacio público, un caso de estudio ocurre a propósito del Centenario de Chile y el rol que jugó Virginio Arias y Juan Antonio Sepúlveda (ambos exhibidos en la muestra) desde dos veredas muy distintas. Como antesala de las celebraciones, en la ciudad de Temuco, se buscó erigir un “Monumento a la Antigua Araucanía”, que permitiera dar cuenta de la historia reciente de la región (Cárdenas, 2010). Sobre ese hito, el propio Virginio Arias propondría un diseño que tendría como principales referentes, en la cúspide, a los generales encargados de la “Pacificación”. En su base, estaría presente una de las versiones de sus “madres araucanas”<sup>6</sup>. (Fig. 7-Fig. 8)

Las celebraciones del Centenario en la región, y la eventual consolidación de este monumento, lograron propiciar una crítica sobre la ausencia del mundo mapuche en esta celebración y surgió la propuesta, de la mano de la *Sociedad Caupolicán Defensora de la Araucanía*, de crear una alternativa al modelo de Arias, o bien competir con él, buscando erigir un monumento a Caupolicán, siendo Juan Antonio Sepúlveda el encargado de poder llevar a cabo dicha tarea.

6 Una nota Zig-Zag (1909) da cuenta del *Proyecto de Monumento*. “La antigua Arauco”. Virginio Arias seguiría trabajando este motivo en otras ocasiones. Actualmente, la escultura que era parte de este modelo y que serviría para su base, hoy se encuentra en la casa central de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Otro ejemplo de sus “madres araucanas”, está en la portada del *Catálogo Salón Nacional*, de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, de 1935.

Todo este mapa de tensiones, distancias y discursos, esbozan el lugar que adquiera la representación escultórica y pública que tendría el mundo mapuche, en el arco del siglo XIX al XX.

## RETRATOS DEL TERRITORIO

Este eje de la exposición plantea una genealogía de influencias entre artistas y sensibilidades que esbozan etnográficamente a los sujetos indígenas desde distintas miradas en el plano pictórico y el dibujo. Se trata de búsquedas artísticas que dialogan con los progresivos avances en los métodos, medios y disciplinas de conocimiento que conformaron una documentación visual del territorio mapuche, una vez que este fuese indexado, por incorporación forzada tras la “Pacificación de la Araucanía”, a la República de Chile. Dicho conjunto parte de la reivindicación de Juan Antonio Sepúlveda Ranquileo/Acuña, artista político y articulador de la defensa de lo mapuche, tanto en sus pinturas, como por su participación en la *Sociedad Caupolicán Defensora de la Araucanía*.

Esta temprana preocupación por la cuestión indígena de Sepúlveda, como influjo, provendría de su maestro Ernesto Molina, pintor y coleccionista, quien permaneció en distintos periodos en territorio mapuche (Oyarzún, 1994) y que luego de su regreso de España, influenciado por un *orientalismo*, buscó reconectarse con aún más fuerza con lo exótico, lo desconocido, lo ajeno, razón por la cual explora su voluntad de captar el territorio, el paisaje y el ambiente del mundo mapuche desde aquel prisma. Su *ruca araucana* (Fig. 9) esboza un retrato de usos y costumbres del mundo mapuche, sin denotar personas, pero a través de la captación del cuidado de flores, de la delimitación del cerco y del fogón al centro de la *ruka*, conocido como el lugar para reunirse y propiciar la conversación, son aspectos que Molina retrató de la sociedad mapuche y que atestiguan esa presencia.

Siguiendo esta línea, como dijimos, y con un resultado aún más grande, sería lo que plasmaría su discípulo, Juan Antonio Sepúlveda, con el *Entierro del cacique araucano Juan Curapil*. (Fig. 10). Las escasas menciones que existen del pintor nos cuentan de su estadía por Temuco como profesor de Artes, de su participación política que tuvo como embajador del proyecto de la “ciudad mapuche Orompello” (Fig. 11), y de igual manera, el retratar a los últimos longko que lucharon contra la ocupación militar chilena y disponer una galería de retratos de ellos para el aniversario de la Sociedad Caupolicán y, además, ser uno de los primeros propulsores del Monumento a Caupolicán, en Temuco.

Toda esta vida pública, estrechamente ligada junto a los dirigentes mapuche de principios de siglo XX, probablemente, influirían de manera decisiva al formar parte de festividades solemnes mapuche, como un *eluwün* (funeral). Esto es visible en su pintura al convocar elementos y rasgos muy notoriamente



genuinos del mundo mapuche, como la variedad y tamaños de los *üpul chaway*, aros de tipo campaniformes de las mujeres que acompañan el cortejo entre plegarias, o la forma del *küpülwe* de una de esas mujeres, o bien, retratar a un *longko* identificando sus atributos nobles, como el detalle de las riendas de plata del caballo que monta o por el uso de un *trarükan makuñ* puesto (conocida como “la manta de cacique”). De igual manera queda reflejado el mundo espiritual mapuche, con la peculiaridad del *trolöf* (ataúd tradicional) o de las esculturas funerarias mapuche conocidas como *chelmamüll*. Todo ello, como aspectos que narran un mundo mapuche inmerso en un paisaje, acompañado de vegetaciones y montañas volcánicas. Esta pintura expuesta en la muestra es uno de los pocos registros que todavía existen del trabajo del artista y exhiben la agudeza lograda en esta escena para representar temas mapuche, y por cierto, motivo por el cual se busca contraponer una brecha de anonimato de estas temáticas. (Fig. 10)

Una problemática respecto de la nominación de obras de este núcleo es advertida en las obras *Cabeza de indio* (Fig. 12), de Pedro Luna, o *Tipo del sud* (Fig. 13), de Ramón Subirats. La primera es parte de un amplio trabajo desarrollado por Luna sobre el mundo mapuche, pero fruto de su tiempo, carga con el peso colonial del anonimato, tanto por el uso generalizado del término “indio”, un especie de oxímoron respecto del propio género del retrato y su singularidad, y por cierto, de la ideología del dispositivo de la fotografía análoga para cubrir la parte por el todo, pues es innegable que Luna realiza esta obra teniendo como referencia la célebre foto del “Cacique Llongkon”<sup>7</sup> (Fig. 14). De igual manera, luego de una gira realizada por distintas ciudades del sur de Chile, el pintor y excelso dibujante español Ramon Subirats documentó los “tipos” de gente del sur, mayormente mapuche, y bajo ese rótulo, reuniría bajo un término la perspectiva homogeneizante de esta población. Si bien estos últimos dibujos tuvieron una amplia difusión tras aprobarse la elaboración de tarjetas postales con estos dibujos (Wapnir, 1934), sigue permaneciendo presente en ambos trabajos la estandarización de una población en términos etnográficos bajo rótulos coloniales. En este eje también se expusieron facsimilares determinantes dentro de esta temática, como el tríptico realizado por Pedro Subercaseaux, que encarnará a futuro las críticas y reapropiaciones que el propio mundo mapuche realizará de este repertorio visual. Así, *Lautaro y su corcel* (Fig. 15), como proyecto representacional, y desde las idealizaciones y reivindicaciones, marcan un caso irrecusable de la lucha por las imágenes y por los sentidos de estas representaciones.

7 El campo de la fotografía mapuche tiene una amplia gama de estudios. En este sentido, particularmente de la fotografía de Lloncón, podemos destacar los ensayos contenidos en *Mapuche: fotografías siglos XIX y XX: construcción y montaje de un imaginario* (Alvarado et, al, 2001).

## ELABORACIÓN DE PAISAJES

Esta sección de la muestra se centra en la construcción visual del paisaje del *Wallmapu* hacia mediados del XIX en manos de quienes propusieron una mirada aproximativa del territorio y de sus colectivos, a la par de la avanzada colonial y de la instalación del proyecto de estado-nación chileno en territorio mapuche. Previo a la masificación del dispositivo fotográfico, estas imágenes constituyen un repertorio visual convergente con el imaginario de la “civilización y la barbarie” y reflejan la avanzada exploratoria de estos espacios a través de distintos tipos de naturalezas, hallazgos o costumbres. Las obras de Rugendas, Simon y Rosales, en correlato con una diversidad de fuentes documentales utilizadas en la exposición, componen una amalgama de problemáticas que trascienden lo puramente representacional, pues señalan que el estatuto del cuerpo y la comprensión del territorio y sus intervenciones, marcan trayectorias constantemente interpeladas y necesariamente resignificadas con el tiempo.

Trabajos como los del alemán Karl Alexander Simon, construyen el espacio endémico que se estaba descubriendo y colonizando, generando de esa manera un correlato en clave naturalista del proyecto de soberanía política chilena de esos espacios. Simon reúne escenas cotidianas, como una mujer mapuche lavando ropa en la obra *Colonia Trinidad de Trumao* (Fig. 16), o también plasmando la frondosidad del paisaje del sur de un verde infinito (Fig. 17), al tiempo que contrasta esos entornos con los poblados valdivianos, en donde sitúa una *ruka* y personas, un *pewen*, o también un villorrio a lo lejos (Fig. 18). De igual manera, Vicente Pérez Rosales, artífice directo del proceso de colonización, a través de distintos dibujos, construye representaciones que dan cuenta de una etnografía de los asentamientos mapuche, entre espacios de habitabilidad y paisajes despoblados. En este sentido, uno de sus dibujos recrea la *Villarrica*, ciudad transformada en una ruina perdida en el espesor del bosque durante siglos, luego del gran levantamiento de Kuralaba y que sería el lugar donde se sellaría la “Pacificación de la Araucanía”.

Justamente, con relación a los aspectos desentrañados de ambas figuras, la muestra activó dos historias. La primera, recoger las contribuciones de Hernán Rodríguez (1977) quien dio cuenta de la atribución errada a Rosales de las obras de Simon, y la segunda, en un aspecto más trágico, un dibujo que haría el propio Rosales de *Pichi Juan* (Fig. 19), a quien encargó quemar la selva de Chanchan para el despeje del territorio y la instalación de distintas colonias: “ni las lluvias torrenciales y casi diarias que caían sobre ella, había prolongado durante tres meses su devastadora tarea, y el humo que despedía, empujado por los vientos del sur, era la causa del sol empañado” (Rosales, 1886, p. 345-346).

Todas estas imágenes dialogan en la muestra con insumos paralelos, por un lado, una pantalla que capta una panorámica proporcional de la selva

que fue quemada por Pichi Juan por orden de Rosales (como señala en sus memorias), y también, un audiovisual basado en la célebre muestra de “Juan Mauricio Rugendas. América de Punta a Cabo”, realizada en el contexto del V Centenario (1992) y que, como planteamos, permitía exhibir diversos pasajes del debate sobre la civilización y la barbarie.

Las perspectivas con que se busca activar y reflexionar sobre el corpus de obras de este núcleo, se sitúa en el ejercicio de la elaboración del paisaje como un constructo permeado por una capacidad de referirlo en términos naturalistas y de captar una intención de asirlo y de incorporarlo como parte de un territorio político, donde las historias suelen repetirse y permiten reubicar de forma anacrónicas esos propósitos.

## DESDE LAS VOCES

Este conjunto de obras reunidas en este núcleo responde a un giro fundamental en la representación del mundo indígena en el sistema de las artes nacionales –particularmente desde el Museo Nacional de Bellas Artes– y se caracteriza por la manera en la que distintos artistas mapuche ingresan a esta colección, y reflexionan sus propuestas, medios y lenguajes desde una crítica hacia los repertorios históricos y sociales. Este conjunto de artistas elaboran nuevas visualidades emparentadas con sus propias biografías, experiencias y abordajes disciplinares. A través del trabajo de Santos Chávez, Paula Coñoepan, Seba Calfuqueo, Bernardo Oyarzún y Neyen Paillamilla, es posible dar cuenta de un panorama del arte mapuche contemporáneo como un campo clave para la descolonización de discursos que atañen al campo del arte y sus disputas.

Sin duda, Santos Chávez es uno de los artista mapuche más reconocidos durante la segunda mitad del siglo XX. Su obra es difundida en distintos museos del mundo y dan cuenta de su arraigo con el territorio, desde la remembranza a la infancia y a cómo a entablar sensibilidades estéticas con elementos naturales que ponen por delante un pensamiento y religiosidad mapuche, como en *Creador de la vida* (Fig. 20), donde es el sol y las plantas quienes detentan estas potencias.

En un sentido temporal, la segunda obra que, cronológicamente, es parte de la colección MNBA, refleja un escenario de sumo complejo. En 1997, Bernardo Oyarzún es detenido por Carabineros siendo injustamente apuntado como autor de un delito de robo que acababa de ocurrir. El argumento fue “detención por sospecha”. El hecho daba cuenta de la arbitrariedad con que la policía lo detuvo asociando estigmas y estereotipos según parámetros raciales para enjuiciar sin un debido proceso. Desde esa experiencia, en 1998, Oyarzún realiza *Bajo Sospecha*, una instalación compuesta por dos segmentos: la “parentela por encargo” (actualmente, compuesta por 166 fotos de su familia) y el “delincuente o por el (d) efecto”, la cual se visualiza en la nuestra (Fig. 21).

Esta obra reúne tres fotografías y un retrato hablado que, como gesto crítico, dialoga con los procedimientos de identificación antropométrica con que a principios del siglo XX se singularizaba, supuestamente, ciertos rasgos proclives al delito, y en este caso, potenciados por paradigmas de racialización de la población indígena que, en la actualidad, y por el carácter lamentablemente imperecedero de la obra, siguen vigentes.

En el caso de *Welu kumplipe* (Fig. 22), de Seba Calfuqueo, es una referencia a “Ahora te vamos a llamar hermano” (1971), de Raúl Ruiz, un cortometraje audiovisual del *Wallmapu* de la época, casi íntegramente hablado en mapudungun y que contiene un paisaje sonoro elocuente en cantos, sonidos y arte verbal mapuche, realizado con motivo de la visita de Salvador Allende a Temuco, el 28 de marzo de 1971. La frase “Welu kumplipe” (“Pero que cumpla/cumplan”), pronunciada por una machi en el documental y que Calfuqueo retoma, elabora e instala, es un mensaje rotundo para hablar de la relación entre el Pueblo Mapuche con el estado de Chile, en este caso, desde sus esperanzas y reparos con la Unidad Popular.

El testimonio, como fuente y como motivo para reconstruir la memoria, es una constante de artistas mapuche contemporáneos. En *Reencarnar* (Fig. 23), la artista Paula Coñoepan impregna en su cuerpo la efigie y fantasmagoría de la figura de su padre, a través de la impresión de los rayos lumínicos en su piel desde una imagen matriz, gesto que recuerda aquella dimensión que parte y se esfuma pero que, día a día, también convive con nosotros. Es una convención en torno a la vida y la muerte, su presencia, a través de la imagen y sus soportes sobre el cuerpo.

Como corolario de la muestra, pero también como un inicio dislocado, anacrónico y crítico, el relato de la exposición toma especial protagonismo en la obra *Mi cuerpo es un museo* (Fig. 24), de Neyen Paillamilla. Con la agudeza crítica de pensar la narrativa institucional, la artista recrea el mínimo común denominador de la representación mapuche cuando se exhiben piezas tradicionales, generalmente dispuestas sobre la figura de un cuerpo maniquí, anulado de su singularidad, que permite entrever la lógica homogeneizante de la diferencia en este régimen de representación. Paillamilla, dispone de los medios de la fotografía y un video que, a ratos, confunde al espectador por el carácter aparentemente inerte de ese cuerpo, pero que devela su vivacidad. Hay en ello una paradoja, pues, por un lado, es un cuerpo envuelto en un manto irreconocible, pero a su vez, porta en sí unos de los elementos más personalizados de la indumentaria y religiosidad mapuche, como es el *rütran* (la platería). Con ello, Paillamilla retorna al estatuto del museo una imagen representacional estereotipada, justamente, creando una operación crítica que permite develar la trayectoria y los procesos que determinan estos imaginarios.

## BIBLIOGRAFÍA

ALVARADO, M., MEGE, P. BÁEZ, C. (2001). *Mapuche. Fotografías siglos XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*. Santiago: Pehuén.

ANCAN, J. Y Calfío, M. (1999). El retorno al país mapuche. *Revista Liwen*, 5: 43-77.

BLANCO, A. (1912). Don Jose Miguel Blanco: escultor, grabador de medallas i escritor de Bellas Artes (continuación). *Anales De La Universidad De Chile*, p. 441-452.

CANALES, P. (2019). "La hora del Nüttram". Historiografía mapuche en definición y expansión 2006-2019. *Revista Chilena De Antropología*, (40), 189-203. Recuperado a partir de <https://revistadeantropologia.uchile.cl/index.php/RCA/article/view/55767>

CANIÓ, M. Y POZO, G. (2013). *Historia y conocimiento oral mapuche. Sobrevivientes de la "Campaña del Desierto" y "Ocupación de la Araucanía" (1899-1926)*. Ibero-America-nischesn Institut.

CÁRDENAS, M. (2010). *Sociedad Caupolicán Defensora de la Araucanía. Demandas y Conflictos relacionados al problema indígena (1910-1938)*. Universidad Andrés Bello, Tesis de Magíster.

COMUNIDAD DE HISTORIA Mapuche. (2013). *Ta iñ fijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país mapuche*. En HÉCTOR NAHUELPAÑ ET. AL. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.

MARIMÁN, P., CANIUQUEO, S., MILLALÉN J. Y LEVIL, R. (2006). *¡...Escucha, winka...! Cuatro ensayos de historia nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*. LOM

MORA, H. & SAMANIEGO, M. (2018). *El Pueblo Mapuche en la pluma de los Araucanistas*. Santiago, Chile: Ocholibros.

OYARZÚN CRUZAT, R. (1994). *Ernesto Molina*. Memoria para optar al título de pintora. Facultad de Artes, Universidad de Chile.

PAVEZ OJEDA, J. (2015). *Laboratorios etnográficos: los archivos de la antropología en Chile (1880-1980)*. Santiago, Chile: Editorial Universidad Alberto Hurtado.

PÉREZ ROSALES, V. (1886). *Recuerdos del pasado: 1814-1860*. Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg.

PINTO, J. (2000). *La formación del estado y la nación, y el pueblo mapuche: de la inclusión a la exclusión*. Santiago, Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

RICHON BRUNET, R. (1910). Conversando sobre arte. Un recuerdo de la "Araucana". El Caupolicán de don Nicanor Plaza. La obra del artista. Uno de los fundadores del arte en Chile. *Selecta*, 1, 8-9.

RODRIGUEZ, H. (2 de octubre de 1977). El pintor Karl Alexander Simon y los primeros años de la Colonización Alemana del Sur. *El Mercurio de Santiago*.

SOCIEDAD NACIONAL DE BELLAS ARTES. (1935). *Catálogo Salón Nacional 1935*, Santiago de Chile: SNBA.

SUBERCASEAUX, B. (2021). La Araucana: un texto que genera un contexto. *Nueva revista del Pacífico*, (74), 143-169. <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-51762021000100143>

WAPNIR, S. (1934). Ramón Subirats. *Atenea*, 11(109), 69-75. <https://doi.org/10.29393/At109-86SWRS10086>

ZAMORANO, P., Y HERRERA, P. (2015). *Museo Nacional de Bellas Artes: Historia de su patrimonio escultórico*. Museo Nacional de Bellas Artes.

ZIG-ZAG. (21 DE julio de 1909). Proyecto de Monumento. "La Antigua Arauco". *Zig-Zag*, 231, s.p

*Miradas sobre  
el Wallmapu.*



**WELU  
KUMPLIPE**

# ESCULTURA Y MONUMENTALIDAD

1



2



3



4



5



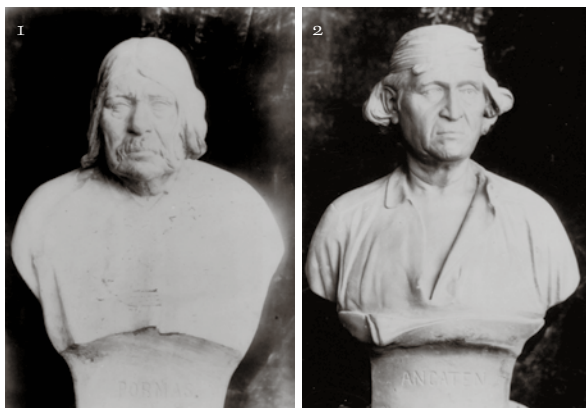
1. SOCIEDAD NACIONAL DE BELLAS ARTES, *Catálogo Salón Nacional 1935*, Santiago de Chile: SNBA, 1935.

2. LUIS FRONDA, "Taller de Arturo Blanco", *Pluma y Lápiz*, N°130, 14 junio 1903, pp. 5-7.

3. Fig. 8 s.n., "Monumento a la Antigua Araucanía", *Zig-Zag*, N°231, 21 de julio de 1909, s.p.

4. s.n., "Monumento a la Antigua Araucanía", *Zig-Zag*, N°231, 21 de julio de 1909, s.p.

5. LUIS FRONDA, "Taller de Arturo Blanco", *Pluma y Lápiz*, N°130, 14 junio 1903, pp. 5-7.



▲ Fig. 1 JOSÉ MIGUEL BLANCO GAVILÁN Galvarino, 1873

Labrado en mármol. Donado por Odessa Masini, 1989. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. SURDOC 2-762



Fotografía de AUTORÍA DESCONOCIDA José Miguel Blanco Gavilán

1. Fig. 2 Pormas - Cacique de Cañete, ca. 1920.

2. Fig. 3 Ancantén - Cacique de Paicaví, ca. 1920. Reproducciones facsimilares de negativo sobre vidrio. Donación sin antecedentes. Colección Museo Histórico Nacional.

3. Fig. 4 JOSÉ MIGUEL BLANCO La Muerte de Pedro de Valdivia ca. 1880 Colección Museo Histórico Nacional.

▲ Fig. 5 NICANOR PLAZA ÁGUILA El Jugador de chueca o El jugador de palín, 1880

Fundido en bronce. Adquirido por la Comisión de Bellas Artes, 1889. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. SURDOC 2-1413

▲ Fig. 6 VIRGINIO ARIAS CRUZ Madre araucana o Costumbre araucana, 1886.

Fundido en bronce. Adquirido por la Comisión de Bellas Artes, 1890. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. SURDOC 2-720



▲ Fig. 7 VIRGINIO ARIAS CRUZ Madre mapuche, 1920

Reproducción fotográfica de pieza fundida en bronce. Colección Patrimonial UC. UC-0223

# RETRATOS DEL TERRITORIO



— Fig. 9 ERNESTO MOLINA  
La ruca araucana, ca. 1900  
Óleo sobre madera. Adquirido a  
Luis Álvarez Urquieta, 1939.  
Colección Museo Nacional de  
Bellas Artes. Surdoc 2-212



— Fig. 10 JUAN ANTONIO  
SEPÚLVEDA  
Entierro del cacique  
araucano Juan Curapil,  
1921  
Óleo sobre madera. Adquirido  
a Luis Álvarez Urquieta, 1939.  
Colección Museo Nacional de  
Bellas Artes. SURDOC 2-326



1. Fig. 11 JA SEPÚLVEDA  
"Una ciudad araucana.  
Oronpelo". Sucesos. Año XII.  
Nº596. 26 de febrero de 1914.  
P. 27

2. JUAN ANTONIO SEPÚLVEDA  
Autorretrato, 1925  
Carboncillo sobre papel. Donado  
por Arturo Blanco, 1931. Colección  
Museo Nacional de Bellas Artes.  
Surdoc 2-1499

3. Fig. 13 RAMÓN SUBIRAT  
I CODORNIU  
Tipo del sud, 1925-1927  
Carboncillo sobre papel.  
Adquisición sin antecedentes.  
Colección Museo Nacional de  
Bellas Artes. Surdoc 2-4556

2



3



4



5



4. Fig. 14 GUSTAVO MILET.  
Retrato del cacique Lloncon,  
hacia 1900  
Archivo Fotográfico, Museo Histórico Nacional  
FC-003601

5. Fig. 15 PEDRO SUBERCASEAUX  
ERRÁZURIZ  
Lautaro y su corcel, ca. 1948  
Reproducción facsimilar de  
carboncillo sobre papel. Sin  
antecedentes de adquisición.  
Colección Presidencia de la  
República de Chile. Surdoc 88-45

Fig. 12 PEDRO LUNA  
Cabeza de indio, ca. 1920  
Óleo sobre madera. Adquirido  
a María Eliana Labra, 2015.  
Colección Museo Nacional de  
Bellas Artes. Surdoc 2-4995





## RETRATOS DEL TERRITORIO

Este conjunto parte de la revalorización de José Antonio Sepúlveda Baquellio/Arata, artista político y artesano de la defensa de lo mapuche, tanto en sus pinturas, como por su participación en la Sociedad Campesina (1910). Esta temprana preocupación por la cuestión indígena, como indígena, proveniente de su maestro Ernesto Méndez, pionero y estereotipista que, ofrecido antes, permaneció en distintos períodos en territorios mapuche. Esta serie de referencias formó un mapa de hitos y etapas artísticas al abro de los sucesos en los métodos, medios y disciplinas de conocimiento que conformaron una documentación visual necesaria dentro la primera mitad del XX y que se plasma en la obra de Pedro Lusa, Ramón Subtrata y Pedro Subercaseaux y culmina esta pequeña historia visual del Wallmapu.



# ELABORACIÓN DE PAISAJES



I



Fig. 20 VICENTE PÉREZ  
ROSALES, At.  
Pichi Juan, sin fecha

Grafito sobre papel. Adquirido a Luis  
Álvarez Urquieta, 1939  
Colección Museo Nacional de Bellas  
Artes. Surdoc 2-1382

1. HERNÁN RODRÍGUEZ VILLEGAS  
“El pintor Karl Alexander  
Simon y los primeros años de  
colonización alemana en el sur”,  
*El Mercurio de Santiago*, 02 de  
octubre de 1977, s.p.

1



1. ALEXANDER SIMON  
Primeros cimientos de la  
Puerto Trinidad del Trumao,  
1850  
Grafito sobre papel. Adquirido a  
Luis Álvarez Urquieta, 1939  
Colección Museo Nacional de  
Bellas Artes. Surdoc 2-1525

2.1 JOHANN MORITZ  
RIGENDAS, AT.  
Arribano, sin fecha  
Grafito sobre papel. Adquirido a  
Luis Álvarez Urquieta, 1939.  
Colección Museo Nacional de  
Bellas Artes. Surdoc 2-1460

2



2.2 ALEXANDER SIMON  
Momia de Chiloé, 1852  
Acuarela sobre papel  
Adquirido a Luis Álvarez Urquieta,  
1939. Colección Museo Nacional  
de Bellas Artes. Surdoc 2-432

2.3 Fig. 16 ALEXANDER SIMON  
Colonia Trinidad del Trumao,  
1852  
Grafito sobre papel. Adquirido a  
Luis Álvarez Urquieta, 1939.  
Colección Museo Nacional de  
Bellas Artes. Surdoc 2-1540

Fig. 17 ALEXANDER SIMON  
Estudio de árboles de  
Llanquihue, 1852  
Pintura sobre papel. Adquirido  
a Luis Álvarez Urquieta, 1939.  
Colección Museo Nacional de  
Bellas Artes. Surdoc 2-428

Fig. 18 ALEXANDER SIMON,  
AT.  
Paisaje de Valdivia, 1851  
Óleo sobre madera. Adquirido a  
Luis Álvarez Urquieta, 1939  
Colección Museo Nacional de  
Bellas Artes. Surdoc 2-436





Tiene la piel negra,  
como un ascensor,  
el pelo duro,  
labios gruesos  
proyectados,  
nariz ancha,  
barrido colérico,  
como un castaño.



# DESDE LAS VOCES



► Fig. 20 SANTOS CHÁVEZ  
ALISTER  
Creador de la vida, 1967  
Xilografía. Colección Museo  
Nacional de Bellas Artes  
Donado por Gregg Lewis, 1999.  
Surdoc 2-653

► SANTOS CHÁVEZ ALISTER  
Astro creador de mi pueblo,  
1964  
Xilografía. Colección Museo  
Nacional de Bellas Artes. Donado  
por Gregg Lewis, 1999. Surdoc  
2-647





© Cosmovisiones (Cristián Rojas).



► Fig. 21 BERNARDO OYARZÚN RUIZ  
Bajo sospecha, 1998  
El delincuente

Instalación impresiones fotográficas sobre trovicel. Adquirido al artista, 2018.  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes.  
Surdoc 2-5512



► Fig. 22 SEBA CALFUQUEO ALISTE  
Welu kumplipe, 2018

Instalación compuesta por un video performance 1080p, 3", a color, con sonido; y texto de tierra con resina.  
Adquirido a la artista, 2021. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.  
Surdoc 2-5568



©Cosmovisiones (Cristián Rojas).

▼ Fig. 23 PAULA COÑOEPAN  
Reencarnar, 2023  
Instalación fotográfica.  
Cortesía de la artista.





► Fig. 24 NEYEN PAILAMILLA  
Fotografía de Lorna Remmele  
serie *Mi cuerpo es un museo*, 2019  
Impresión digital sobre papel  
Hahnemuhler Rag Baryta 315 g. Adquirido  
a la artista, 2022  
Colección Museo Nacional de Bellas  
Artes. Surdoc 2-5623



► NEYEN PAILAMILLA  
*Mi cuerpo es un museo*, 2019  
Video performance digital 1080p,  
10', color, sin sonido  
Adquirido a la artista, 2022  
Colección Museo Nacional de  
Bellas Artes. Surdoc 2-5626



## CRÉDITOS EXPOSICIÓN

### CURATORÍA

Cristian Vargas Paillahueque

### COORDINACIÓN E INVESTIGACIÓN

Eva Cancino Fuentes

### COLECCIONES

Manuel Alvarado Cornejo

Jaime Cuevas Pérez

Florencia San Martín Guillén

### CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

María José Escudero

Maturana

Eloisa Ide Pizarro

Carolina Ossa Izquierdo

### MUSEOGRAFÍA

ESTUDIO PEDRO SILVA:

Vicente del Pedregal

Gracia Obach

Pedro Silva

### DISEÑO

Wladimir Marinkovic

Ehrenfeld

Lorena Musa Castillo

### PRODUCCIÓN

Mecánica Visual

### ILUMINACIÓN

Jona Galaz Irarrázabal

### MONTAJE

Adrián Gutiérrez Villanueva

Stephan Aravena Manterola

Pedro Fuentealba Campos

Swen Hauser Buntmeyer

Hugo Núñez Leonello

Mario Mario Silva Urrutia

Gonzalo Espinoza Leiva

Marcelo Céspedes Márquez

Jonathan Echegaray Olivos

### CRÉDITOS CATÁLOGO

#### DISEÑO

Catalina Chung Astudillo

#### AGRADECIMIENTOS

Cineteca Nacional

CONAF

Departamento Arquitectura y

Patrimonio. Presidencia de la

República.

Museo Histórico Nacional

Paula Coñoepan

#### FOTOGRAFÍAS

copyright ©

Cristián Rojas, Cosmovisiones

Unidad de Gestión Patrimonial

MNBA

## EQUIPO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

### DIRECTORA MNBA

Varinia Brodsky

Zimmermann

### ASISTENTE DIRECCIÓN

Valentina Ruiz Rodríguez

### CURADORAS

Gloria Cortés Aliaga

Paula Honorato Crespo

### EXHIBICIONES TEMPORALES

María de los Ángeles

Marchant Lannefranque

Pamela Fuentes Miranda

### COMUNICACIONES

Cecilia Chellew Cros

Paula Fiamma Terrazas

Paula Celis Díaz

### INNOVACIÓN Y TECNOLOGÍA

PROYECTO LAB MNBA

Romina Díaz Navarrete

### DISEÑO GRÁFICO

Lorena Musa Castillo

Wladimir Marinkovic

### MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN

Graciela Echiburu Belletti

Matías Cornejo González

Constanza Nilo Ruiz

Mariana Vadell Weiss

### GESTIÓN PATRIMONIAL

Carolina Ossa Izquierdo

María José Escudero

Maturana

Eloísa Ide Pizarro

Carolina Correa Orozco

Eva Cancino Fuentes

Manuel Alvarado Cornejo

Jaime Cuevas Pérez

Florencia San Martín Guillén

Hugo Núñez Marcos

Pedro Fuentealba Campos

### ARQUITECTURA

Magdalena Vergara Vildósola

### ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Manuel Arenas Bustos

Ignacio Gallegos Cerda

Marcela Krumm Gili

Daniela Necul Escobar

Elizabeth Ronda Valdés

Hugo Sepúlveda Cabas

Paola Santibáñez Palomera

Claudia Chamorro Pizani

Roxana Vargas Navarro

Jona Galaz Irarrázabal

### AUTORIZACIÓN SALIDA E INTERNACIÓN OBRAS DE ARTE

Sebastián Vera Vivanco

Daniela Cornejo Cornejo

### MUSEOGRAFÍA

Adrián Gutiérrez Villanueva

Marcelo Céspedes Márquez

Jonathan Echegaray Olivos

Gonzalo Espinoza Leiva

Mario Silva Urrutia

Stephan Aravena Manterola

### BIBLIOTECA Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

Alejandra Wolff Rojas

Carlos Alarcón Cárdenas

Susana Arias Arévalo

Juan Pablo Muñoz Rojas

Gonzalo Ramírez Cruz

### SEGURIDAD

Sergio Ibarra Poillot

David Contreras Espinoza

Alejandro Contreras

Gutiérrez

Mauricio Cruz Arellano

Vicente Lizana Matamala

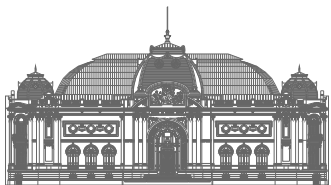
Sergio Muñoz Sepulveda

Marco Narvaez Castro

Eduardo Vargas Jara

Pablo Véliz Díaz

Natalia Oyarzún Bilbao



Este catálogo fue impreso con motivo de la exposición *Miradas sobre el Wallmapu*. Presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, desde el 13 de julio de 2023. Impreso en ANDROS IMPRESORES, con un tiraje de 500 ejemplares, en papel couché 103 grs.

Reservados todos los derechos de esta edición.  
© Museo Nacional de Bellas Artes.

---

**DISTRIBUCIÓN GRATUITA**



Ministerio de  
las Culturas,  
las Artes y el  
Patrimonio

Gobierno de Chile