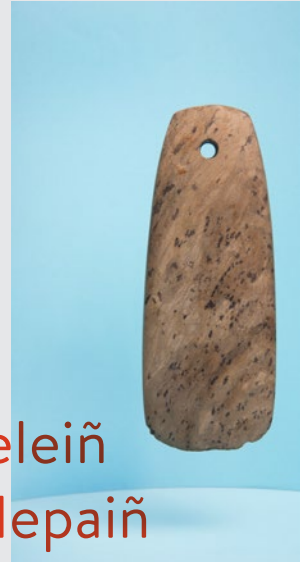


Vivos y Presentes

Arte de los pueblos
Atacameño/Lickanantay,
Mapuche y Rapanui

Alive and Present

Art of the
Atacameño/Lickanantay,
Mapuche and Rapanui
Peoples



Mongeleiñ Ka Mülepaiñ

Lickanantay/Atacama che,
Mapuche ka Rapanui che
ñi Ad Küdaw



I Mātou I Nei

Te nga tao'a o te hau
Atacameño/Lickanantay,
Mapuche e Rapanui



←

Tocado
Plumas, fibra vegetal
Artista desconocido

—

Ha'u Maroke

—

Headdress
Feathers, vegetable fiber
Unknown Artist

—

Rapanui | SF | ND
Colección MNHN N° 2024.3.31
(19 x 22 cm)

← ←

Faja
Fibra de camélido

—

Waistband-belt
Camelid fiber

—

Evangelista Soza |
Atacameño/Lickanantay
1998 DC | AD 1998
Colección Personal Victoria
Castro | Personal Collection
Victoria Castro, CR-23
(15 x 230 cm)

←

Insignia; Hacha
Piedra
Artista desconocido

—

Toki kura

—

Badge
Stone; Axe
Unknown Artist
Mapuche | Previo a 1500 DC
| Prior to AD 1500
MCHAP, 3043
(7,7 x 21 x 2,1 cm)

←

Máscara
Madera, cuero,
pelo de animal
Artista desconocido

—

Kollong

—

Mask
Wood, leather, animal hair
Unknown Artist

—

Mapuche | 1800-1950 DC
| AD 1800-1950
Colección MNHN N° 2013.3.104
(11 x 19 x 30 cm)

←

Escultura antropomorfa
Madera, hueso, obsidiana

—

Mōai vi'e (tañata)

—

Anthropomorphic Sculpture
Wood, bone, obsidian

—

Juan Tepano | Rapanui
1890-1904 DC
| AD 1890-1904
MCHAP, 3646
(41 x 58 x 10 cm)

Fundación Larrain Echenique

PRESIDENTE / PRESIDENT

Carlos Aldunate Solar

SECRETARIA / SECRETARY

Clara Budnik Sinay

TESORERA / TREASURER

Eloísa Cruz Elton

CONSEJEROS (AS) / TRUSTEES

ALCALDE DE LA ILUSTRE MUNICIPALIDAD

DE SANTIAGO / MAYOR OF THE ILLUSTRIOUS

MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO

Mario Desbordes Jiménez

RECTORA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE /

RECTOR OF THE UNIVERSIDAD DE CHILE

Rosa Devés Alessandri

RECTOR DE LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD

CATÓLICA DE CHILE / RECTOR OF THE

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

Juan Carlos de la Llera

SUBSECRETARIA DEL PATRIMONIO CULTURAL,

MINISTERIO DE LAS CULTURAS, LAS ARTES

Y EL PATRIMONIO / UNDERSECRETARY OF

CULTURAL HERITAGE, MINISTRY OF CULTURES,

ARTS AND HERITAGE

Carolina Pérez Dattari

PRESIDENTE DE LA ACADEMIA CHILENA

DE LA HISTORIA / PRESIDENT OF THE ACADEMIA

CHILENA DE LA HISTORIA

Joaquín Fernandois Huerta

CONSEJEROS / TRUSTEES

Rodrigo Álvarez Gutiérrez

Rosario Mena Larrain

CONSEJEROS HONORARIOS /

HONORARY TRUSTEES

Tomás Hurtado Cruzat

Daniel Malchuk Ustilovsky

Lucas Sierra Iribarren

Museo Chileno de Arte Precolombino

DIRECTORA EJECUTIVA / EXECUTIVE DIRECTOR

Cecilia Puga Larrain

SUBDIRECCIÓN DE CONTENIDOS Y GESTIÓN

**DE COLECCIONES / DEPUTY DIRECTORATE OF
CONTENT AND COLLECTIONS MANAGEMENT**

SUBDIRECTORA / DEPUTY DIRECTOR

Pilar Alliende Estévez

JEFE DE CURADURÍA / HEAD CURATOR

Felipe Armstrong Bruzzone

CURADOR Y COORDINADOR DE DEBATES

INTERCULTURALES / CURATOR AND

COORDINATOR OF INTERCULTURAL DEBATES

Claudio Alvarado Lincopi

CURADORES / CURATORS

Bat-Ami Artzi

Carole Sinclair Aguirre

CURADURA ASISTENTE / ASSISTANT CURATOR

Fernanda Gurovich Herrera

CURADOR EMÉRITO / CURATOR EMERITUS

José Berenguer Rodríguez

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN /

CONSERVATION AND RESTORATION

Magdalena Guajardo Matta

Josefa Orrego Trincado

Luis Solar Labra

REGISTRO DE COLECCIONES /

COLLECTIONS REGISTRY

Daniela Cross Gantes

Magdalena García Barriga

Varinia Varela Guarda

JEFE DE PATRIMONIO INMATERIAL /

CHIEF OF INTANGIBLE HERITAGE

Claudio Mercado Muñoz

ARCHIVERO / ARCHIVIST

Pablo Villalobos Mercado

ENCARGADA DE BIBLIOTECA Y CENTRO DE

**DOCUMENTACIÓN / LIBRARY AND DOCUMENTATION
CENTER MANAGER**

Marcela Enríquez Bello

ASISTENTE DE BIBLIOTECA / LIBRARY ASSISTANT

Catalina Concha de la Carrera

EDITOR JEFE DEL BOLETÍN DEL MUSEO CHILENO

DE ARTE PRECOLOMBINO / EDITOR-IN-CHIEF

**BOLETÍN DEL MUSEO CHILENO DE ARTE
PRECOLOMBINO**

Benjamín Ballester Riesco

SUBDIRECCIÓN DE VINCULACIÓN CON EL MEDIO

**Y SOSTENIBILIDAD / DEPUTY DIRECTORATE OF
PUBLIC ENGAGEMENT AND SUSTAINABILITY**

SUBDIRECTORA / DEPUTY DIRECTOR

Elvira Correa Reymond

JEFA DE COMUNICACIONES /

HEAD OF COMMUNICATIONS

Paula López Wood

COMUNICACIONES / COMMUNICATIONS

Paula Campos Concha

Javiera Infante Dussaillant

Juan Américo Pastenes de la Jara

Micaela Valdivia Medina

EDUCACIÓN Y PÚBLICOS /

EDUCATION AND AUDIENCES

Gabriela Acuña Miranda

Diego Artigas San Carlos

Constanza Monardez Huanca

Álvaro Ojalvo Pressac

Patricio Weiler Bollo

COORDINADORA DE PROGRAMACIÓN /

PROGRAM COORDINATOR

Valentina Collao López

JEFA DE ÁREA COMERCIAL /

HEAD OF COMMERCIAL OPERATIONS

Stanislava Makovskaia

ASISTENTE DE ÁREA COMERCIAL /

COMMERCIAL OPERATION ASSISTANT

Felipe Valdovinos Meza

ANFITRIONES / HOSTS

José Roberto Arias Escobar

Evelyn Bello Briones

Marcela Millas Brücher

SUBDIRECCIÓN DE GESTIÓN Y DESARROLLO

**INSTITUCIONAL / DEPUTY DIRECTORATE OF
MANAGEMENT AND INSTITUTIONAL DEVELOPMENT**

SUBDIRECTORA / DEPUTY DIRECTOR

Paula Abarca Olivares

JEFA DE ADMINISTRACIÓN / HEAD OF ADMINISTRATION

Bárbara Flores Arabach

ENCARGADA DE RECURSOS HUMANOS /

HUMAN RESOURCES MANAGER

Marcela Orellana Aguirre

GESTIÓN TI (TECNOLOGÍAS DE LA INFORMACIÓN) /

IT MANAGEMENT

Rodrigo Vidal Arteaga

Tomás Meza Orrego

ANALISTA DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS /

ADMINISTRATION AND FINANCE ANALYST

Marco Murúa Jaramillo

COORDINADORA Y PRODUCTORA DE PROYECTOS /

PROJECT COORDINATOR AND PRODUCER

Sofía Hurtado Tapia

ASISTENTE DE ADMINISTRACIÓN Y OFICINA DE PARTES /

ADMINISTRATION ASSISTANT AND MAILROOM

Carolina Florez Arriagada

JEFE DE OPERACIONES / HEAD OF OPERATIONS

Rodrigo Alfaro Alfaro

MANTENCIÓN / MAINTENANCE

Sergio Briceño Salgado

Guillermo Esquivel Jara

Vivos y Presentes

Arte de los pueblos
Atacameño/Lickanantay,
Mapuche y Rapanui

Alive and Present

Art of the
Atacameño/Lickanantay,
Mapuche and Rapanui
Peoples

Mongeleiñ Ka Mülepaiñ

Lickanantay/Atacama che,
Mapuche ka Rapanui che
ñi Ad Küdaw

I Mātou I Nei

Te nga tao'a o te hau
Atacameño/Lickanantay,
Mapuche e Rapanui

Índice

	Presentación	4
	Nota de la editora	6
	Introducción	8
	Autores	16
EL LEGADO DEL PRESENTE	Manos que recuerdan, legados vivos	20
	ENERIKE NGAARA TE MANU CARRASCO HOTU	
	Continuar creando	36
	Artista desconocido	38
APERTURAS DE MUNDO	Desde el <i>Mari Kuyfi</i> hasta el presente diverso	40
	MARGARITA CANIO LLANQUINAO	
	Políticas en y con el mundo	56
	Todo lo vivo	68
LA VIDA SOCIAL DE LOS OBJETOS	La vida social de los Obsujetos: Memorias materiales en los pueblos Atacameño/Lickanantay, Rapanui y Mapuche	86
	JIMENA CRUZ MAMANI	
	La versatilidad de los objetos	102
	Innovaciones en el arte	110
	Biografías y afectos de los objetos	114
CICLOS SUSPENDIDOS	(Re)apertura de ciclos: pueblos indígenas y museos	124
	CRISTIAN VARGAS PAILLAHUEQUE	
	Piezas sensibles	140
	Museos y pueblos originarios: miradas al futuro	142
	Museografía. Diseño para un arte vivo	130
	RODRIGO TISI PAREDES	
	Referencias	150

	Presentation	5
	Editor's Note	7
	Introduction	9
	Authors	17
THE LEGACY OF THE PRESENT	Hands Bearing Memory, Living Legacies	21
	ENERIKE NGAARA TE MANU CARRASCO HOTU	
	Continuing Creation	36
	Unknown Artist	38
OPENINGS OF THE WORLD	From <i>Mari Kuyfi</i> to the Diverse Present	41
	MARGARITA CANIO LLANQUINAO	
	Politics In and With the World	56
	All That Is Alive	68
THE SOCIAL LIFE OF OBJECTS	The Social Life of Osubjects: Material Memories in the Atacameño, Rapanui, and Mapuche Peoples	87
	JIMENA CRUZ MAMANI	
	The Versatility of Objects	103
	Innovations in Art	111
	Biographies and Affections of Objects	115
SUSPENDED CYCLES	(Re)Opening Cycles: Indigenous Peoples and Museums	125
	CRISTIAN VARGAS PAILLAHUEQUE	
	Sensitive Pieces	141
	Museums and Indigenous Peoples: Looking to the Future	143
	Exhibition Design for Living Art	145
	RODRIGO TISI PAREDES	
	References	151

Presentación

Vivos y Presentes. Arte de los pueblos Atacameño/Lickanantay, Mapuche y Rapanui surge de un proceso que ha renovado la manera en que el Museo Chileno de Arte Precolombino se vincula con las colecciones que resguarda y con los pueblos originarios. En esa línea, la muestra nace de una pregunta que hoy guía su quehacer institucional: *¿Quién habla en un museo?*

Esta exposición tiene su origen en la investigación *Catálogo Razonado*, iniciativa impulsada gracias al apoyo de casi cuatro décadas de Escondida I BHP, y que atiende con mirada intercultural la exhibición permanente *Chile antes de Chile*, estableciendo así una continuidad a la creación de la sala Minera Escondida que desde 2013 acoge dicha exhibición.

Así, durante los últimos tres años, sabias y sabios de los pueblos Atacameño/Lickanantay, Mapuche y Rapanui visitaron el Museo, y aportaron nuevas perspectivas a la colección. La exposición se sustenta en ese trabajo colaborativo –liderado por Cristian Vargas Paillahueque, quien es también curador de esta muestra–, para evidenciar que estas piezas patrimoniales se mantienen vivas en las memorias y prácticas de los pueblos originarios.

Esta continuidad queda reflejada en las piezas presentadas en este catálogo y en los textos de Margarita Canio Llanquinao, Jimena Cruz Mamani, Eneike Ngaara Te Manu Carrasco Hotu y Cristian Vargas Paillahueque, los que –escritos en sus propias lenguas, en castellano y en inglés– dialogan con colecciones de piezas precolombinas y contemporáneas, y con los temas que contiene la muestra: la fuerza de las memorias intergeneracionales, la relación con la naturaleza, la dimensión política de los objetos y las complejas historias que marcan el vínculo entre museos y pueblos originarios.

Esperamos, de esa manera, seguir contribuyendo a fortalecer un diálogo necesario, donde las memorias y creaciones de estos pueblos sigan estando, hoy y siempre, vivas y presentes.

CECILIA PUGA LARRAIN

Directora del Museo Chileno de Arte Precolombino

Museo Chileno de Arte Precolombino's Director

RENÉ MUGA ESCOBAR

Vicepresidente de Asuntos Corporativos BHP Latinoamérica

VP Corporate Affairs, BHP Latin America

Presentation

Alive and Present: Art of the Atacameño/Lickanantay, Mapuche, and Rapanui Peoples emerges from a process that has renewed the way the Museo Chileno de Arte Precolombino engages with its collections and with Indigenous peoples. In this context, the exhibition arises from a question that now guides the museum's institutional practice: *Who speaks in a museum?*

This exhibition has its origins in the *Catalogue Raisonné* research project, an initiative made possible by the support of nearly four decades from Escondida | ВНР. Approached from an intercultural perspective, the project attends to the permanent exhibition *Chile before Chile*, thereby extending the vision inaugurated with the creation of the Minera Escondida Gallery, which has housed that exhibition since 2013.

Thus, over the past three years, women and men recognized as knowledge holders from the Atacameño/Lickanantay, Mapuche, and Rapanui peoples visited the Museum and contributed new perspectives on the collection. The exhibition is grounded in this collaborative work—led by Cristian Vargas Paillahueque, who is also the curator of this show—and underscores that these ancestral cultural objects remain alive within the memories and practices of Indigenous peoples.

Such continuity is reflected in the works presented in this catalog and in the texts by Margarita Canio Llanquiao, Jimena Cruz Mamani, Enerike Ngaara Te Manu Carrasco Hotu, and Cristian Vargas Paillahueque. Written in their own languages, as well as in Spanish and English, these texts enter into dialogue with collections of pre-Columbian and contemporary works and with the exhibition's central themes: the power of intergenerational memory, the relationship to nature, the political dimensions of objects, and the complex histories that shape the relationship between museums and Indigenous peoples.

In doing so, we hope to continue contributing to the strengthening of a necessary dialogue, one in which the memories and creations of these peoples endure as, today and always, alive and present.

La creación de este catálogo, como parte de la exposición *Vivos y presentes. Arte de los pueblos Atacameño/Lickanantay, Mapuche y Rapanui*, nos enfrentó al desafío de recoger sus conceptos centrales no solo como enunciados que se hicieran evidentes en el contenido textual, sino también como un modo de hacer que atravesara la escritura, el diseño y el registro fotográfico.

En lugar de ser una síntesis y un reflejo de la exposición, el catálogo funciona a modo de complemento y expansión de los temas y las discusiones que plantea. Así, los lectores encontrarán que los temas abordados por la muestra –«El legado del presente», «Aperturas de mundo», «La vida social de los objetos» y «Ciclos suspendidos»– se corresponden con un ensayo escrito por investigadores e investigadoras indígenas pertenecientes a los pueblos Atacameño/Lickanantay, Mapuche y Rapanui.

Este ejercicio de escritura fue un proceso dialógico entre el equipo de curaduría del Museo y los autores y las autoras. Por petición del primero, los textos debían estar orientados a responder las preguntas-ejes que articularon la exposición y, de ser posible, tantear puntos comunes entre estos pueblos. A partir de este marco, los segundos volcaron sus narrativas biográficas, las experiencias de sus comunidades, sus aproximaciones académicas y el material que se generó en la investigación del *Catálogo Razonado* en sus ensayos. El resultado es un conjunto de textos marcados por autorías con una fuerte impronta personal, con propuestas que tomaron distintas vías para atender los cuestionamientos de la exposición. Para complementarlos, se despliega un glosario que destaca palabras claves de las lenguas indígenas que se hacen parte de esta publicación. Trabajadas por los autores y la editora, estas definiciones deben entenderse como una ventana a conceptos más vastos o polisémicos en sus respectivos contextos.

Luego de cada texto, se exponen fotografías de las obras que se congregaron bajo la temática correspondiente, a modo de ventana para visualizar e identificar la articulación de las piezas de la muestra. Tal como se realizó en las salas del Museo, en las páginas convergen distintas temporalidades, territorios, creadores y colecciones. Se trata de una búsqueda que procuró desplazar categorías y tipologías canónicas instaladas por la antropología y la arqueología, para generar relaciones que dieran cuenta del carácter vivo y presente de los objetos, donde cohabitan continuidades y transformaciones.

La palabra escrita, en tanto registro que captura y clausura sentidos, podría considerarse como una traición a lo vivo que se caracteriza por el movimiento. Sin embargo, en este catálogo, lo escrito se propone como una síntesis que se alimenta del presente, al mismo tiempo que un catalizador para acercar mundos y pensar futuros.

Editor's Note

The creation of this catalog, developed as part of the exhibition *Alive and Present: Art of the Atacameño/Lickanantay, Mapuche, and Rapanui Peoples*, challenged us to engage its central concepts not only as ideas articulated in writing, but as a way of making that permeates the publication as a whole, shaping the text, the design, and the photographic documentation alike.

Rather than synthesizing or mirroring the exhibition, this catalog operates as a complement to and an expansion of the thematic concerns and discussions it puts forward. In this sense, readers will find that the topics explored in the exhibition—"The Legacy of the Present", "World Openings", "The Social Life of Objects", and "Suspended Cycles"—are each taken up in essays written by Indigenous researchers from the Atacameño/Lickanantay, Mapuche, and Rapanui peoples.

This writing exercise unfolded as a dialogic exchange between the Museum's curatorial team and the authors. At the request of the former, the texts were conceived as responses to the guiding questions that structured the exhibition and, where possible, as explorations of shared points of connection among these peoples. Within this framework, the authors wove together their biographical narratives, the experiences of their communities, their academic approaches, and materials generated through the research conducted for the *Catalogue Raisonné*. The result is a set of texts marked by distinct authorial voices, each taking a distinct path in engaging the exhibition's central questions. As a complement to the texts presented here, a glossary is included highlighting key terms from Indigenous languages that form part of this publication. Developed by the authors and the editor, these definitions should be understood as a window onto broader or more polysemic concepts within their respective contexts.

Following each text, photographs of the works brought together under the corresponding theme are presented as a visual entry point through which to perceive and identify the relationships among the pieces on view. As in the Museum galleries, the pages of this catalog bring together multiple temporalities, territories, makers, and collections. This approach seeks to unsettle canonical categories and typologies long established by anthropology and archaeology, fostering relationships that speak to the living and present character of the objects—where continuities and transformations coexist.

The written word, as a form of record that captures and fixes meaning, might be understood as a betrayal of the living, which is defined by movement. Yet in this catalog, writing is proposed as a synthesis nourished by the present, and at the same time, a catalyst for bringing worlds closer and imagining futures.

En 2023, el Museo Chileno de Arte Precolombino impulsó una iniciativa de investigación, con el objetivo de incorporar los conocimientos, tradiciones e historias de especialistas indígenas al acervo de información sobre las piezas exhibidas en la sala *Chile antes de Chile*. El proyecto se planteó desde una perspectiva intercultural que incorporó los saberes indígenas, entendidos como una dimensión viva y necesaria para comprender las obras y conocer los amplios mundos que estas transmiten. Con el mismo fin se elaboró un *Catálogo Razonado* de las colecciones mapuche, rapanui y atacameña/lickanantay exhibidas en esta muestra permanente. De esta manera, fue posible poner en equidad y en diálogo los saberes arqueológicos, etnográficos e históricos junto con los saberes y epistemes que los pueblos indígenas aún mantienen y transmiten. Así, gracias a la generosidad de los participantes que compartieron sus múltiples experiencias y desde sus propias concepciones, se logró un acercamiento crucial para este acervo patrimonial.

La exposición *Vivos y presentes. Arte de los pueblos Atacameño/Lickanantay, Mapuche y Rapanui*, surge de la recepción e impacto que tuvo este proceso investigativo durante su desarrollo y de la oportunidad inédita de reflexionar colectivamente acerca de los saberes indígenas, como parte de una arquitectura movilizadora de sensibilidades y sentidos que refuerzan una identidad siempre necesaria de transmitir. De esta forma, con esta muestra planteamos visibilizar el arte indígena y recoger las memorias, los oficios y los conceptos propios de distintos agentes que se enlazan con los saberes territoriales de sus pueblos.

Vivificar las vitrinas

La narrativa de la exposición se cimienta en un énfasis siempre atingente de reiterar: los pueblos indígenas están vivos, sus memorias son prueba de resistencias colectivas y las transformaciones atestiguadas en el tiempo, a través de su arte, son parte de un entramado que visibiliza tanto su resiliencia como su continuidad. Contrastando una visión de pasado como elemento estructural de la identidad indígena, la muestra propone, en cambio, una perspectiva contemporánea que dialoga con temporalidades conjuntas, donde pasado, presente y futuro son también elementos que movilizan las agencias políticas, sociales y simbólicas que se plasman en múltiples relatos y aproximaciones generosamente proporcionados por miembros de estas comunidades.

En ese sentido, lo vivo es un elemento que se expresa en el potencial creativo de los pueblos trascendiendo los tiempos. Lo vivo es también dar cuenta de saberes que perduran y cuya vocación de transmitirlos añnan un propósito de

Introduction

In 2023, the Museo Chileno de arte Precolombino began a research project to integrate Indigenous perspectives into the information and interpretation of the pieces displayed in the *Chile before Chile* gallery. Conceived within an intercultural framework, the initiative seeks to bring forth the knowledge, traditions, and stories shared by Indigenous specialists as living and essential ways of understanding the works and the worlds they embody. To this end, a *Catalogue Raisonné* was prepared for the Mapuche, Rapanui, and Atacameño collections featured in this permanent exhibition. This way, archaeological, ethnographic, and historical approaches were placed on an equal footing and brought into dialogue with the epistemes and forms of living traditions that Indigenous peoples continue to sustain and transmit. Through the generosity of the participants, who shared their diverse experiences and insights, this project made possible a vital and meaningful approach to this heritage collection.

The exhibition *Alive and Present. Art of the Atacameño/Lickanantay, Mapuche, and Rapanui Peoples* emerged from the resonance and impact that this research process generated throughout its development, as well as from the unprecedented opportunity to collectively reflect on Indigenous ways of knowing as part of an architecture that activates sensibilities and meanings, reinforcing an identity that remains vital to share. Through this exhibition, we seek to make Indigenous art visible and to gather the memories, crafts, and concepts of different contributors whose work and perspectives are interwoven with the territorial wisdom of their peoples.

Bringing the Display Cases to Life

The exhibition's narrative is grounded in an ever-relevant emphasis on reaffirming that Indigenous peoples are alive; their memories stand as evidence of collective resistance, and the transformations witnessed over time through their art, form part of a fabric that makes visible both their resilience and their continuity. Rather than presenting the past as a structural component of Indigenous identity, the exhibition proposes a contemporary perspective that engages with intertwined temporalities, where past, present, and future also act as forces that mobilize the political, social, and symbolic agencies expressed in the multiple narratives and approaches generously shared by members of these communities.

In this sense, the living dimension is an element manifested in the creative potential of peoples whose vitality transcends time. It also entails acknowledging forms of knowledge that endure, whose vocation for transmission embodies both a purpose of communication and legacy. To change, to transmit, and to cre-

comunicación y de legado. Cambiar, transmitir, crear son gestos que la exposición muestra y destaca a través de una narrativa que permite cohesionar estos impulsos, tanto por atestiguar estos trayectos como por visibilizar la creación de obras de distintos y reconocidos miembros de estas comunidades.

Saberes vivos

Esta propuesta establece un relato que permite conectar distintas memorias, discursos críticos y visiones del futuro, a través de conceptos claves surgidos desde los territorios de cada pueblo y de los diálogos sobre las piezas de la colección. Así, palabras, categorías, gestos y contextos dan cuenta de la capacidad de mirar más allá de lo referencial y comprender en profundidad el quehacer indígena y sus perspectivas y propuestas como elementos cohesionadores.

En la exposición, esta polifonía de voces y agencias invita, como gesto inédito de correlaciones, a apreciar la complejidad de una producción cultural que explora y sintetiza experiencias de habitar el mundo, relacionarse con él y dar continuidad a formas sociales específicas, valorando la diversidad cultural.

Poniendo el acento en lo vivo y lo presente, esta muestra se expresa en una narrativa que acoge conceptos, así como aproximaciones desde y entre los pueblos, en términos tales como los de *itrofill mongen*, *mana* y *gentil*, para los mundos mapuche, rapanui y atacameño, respectivamente. Conceptos que se entretienen generando vínculos posibles, como un conjunto de piezas que dialogan entre sí, y comprenden materialidades diversas y tiempos conjuntos. *Itrofill mongen*, como una multiplicidad de vidas y agentes conviviendo sin excepción; *mana*, como el poder y fuerza que habita en la naturaleza de los cuerpos y espacios que moviliza y, *gentil*, como los ancestros que atraviesan tiempos heterocrónicos y que interceden en sus comunidades. Estas aproximaciones dan cuerpo al carácter vivificador y activador de las voces indígenas, para proponernos y enseñarnos formas de estar en el mundo que, sin duda, contribuyen a hilvanar nuestro tiempo.

Así, en *Vivos y presentes* se proponen cuatro ejes articuladores. El primero de ellos corresponde a «El legado del presente», que advierte sobre el carácter indisoluble entre pasado y actualidad a través de las continuidades visuales de las obras y sus autorías. El segundo eje, «Aperturas de mundo», aborda las concepciones de mundo de estos pueblos por medio de los objetos, donde lo natural y lo humano forjan continuos vínculos que, desde tiempos ancestrales, permean la política y las agencias en la amplia diversidad territorial en que cada pueblo se desenvuelve. En tercer lugar, bajo el nombre «La vida social de los objetos», se reinterpreta la materialidad desde saberes que la expanden más allá de su

ate are gestures that the exhibition highlights through a narrative that weaves these impulses together—bearing witness to their trajectories and making visible the creative works of diverse and renowned members of these communities.

Living Knowledge

This proposal establishes a narrative that connects different memories, critical discourses, and visions of the future through key concepts that emerge from each people's territories and from the dialogues surrounding the pieces in the collection. Words, categories, gestures, and contexts thus reveal the capacity to look beyond the referential and to deeply understand Indigenous practices, perspectives, and proposals as cohesive forces. In the exhibition, this polyphony of voices and agencies invites us—through an unprecedented gesture of correlation—to appreciate the complexity of a cultural production that explores and synthesizes experiences of inhabiting the world, relating to it, and giving continuity to specific social forms, while valuing cultural diversity.

Emphasizing the living and the present, this exhibition unfolds in a narrative that embraces concepts and approaches from and among these peoples, expressed in terms such as *itrofill mongen*, *mana*, and *gentil*—for the Mapuche, Rapanui, and Atacameño worlds, respectively. These concepts intertwine, generating possible links, like a set of objects that dialogue with one another, encompassing varied materialities and shared temporalities. *Itrofill mongen* represents a multiplicity of lives and agents coexisting without exception; *mana*, the power and force inherent in the nature of bodies and spaces it mobilizes; and *gentil*, the ancestors who traverse heterochronic times and intercede within their communities. Together, these approaches give substance to the invigorating and activating character of Indigenous voices, proposing and teaching us ways of being in the world that undoubtedly contribute to weaving together our shared time.

Thus, *Alive and Present* is structured around four thematic axes. The first, “The Legacy of the Present,” highlights the inseparable bond between past and present through the visual continuities of the works and their authorship. The second axis, “Openings of the World,” explores these peoples' conceptions of the world through objects, where the natural and the human forge continuous connections that, since ancestral times, have permeated political and social agency across the wide territorial diversity in which each people lives and acts. Third, under the title “The Social Life of Objects,” materiality is reinterpreted through ways of knowing that expand it beyond functional use—considering the multiple contexts in which these pieces circulate, the varied trajectories of in-

uso funcional a partir de los múltiples contextos en que transitan las piezas, las distintas trayectorias de innovaciones que exponen el carácter vivo y creativo de los pueblos y la biografía institucional y afectiva que las liga con familias y territorios. Para finalizar, la unidad «Ciclos suspendidos» reflexiona sobre el vínculo complejo entre museos y pueblos indígenas, exponiendo tanto las críticas como las propuestas que surgen desde los pueblos respecto de su patrimonio.

Convergencias

Según la propuesta de la exposición y junto con la oportunidad y desafío de convocar a los distintos pueblos para pensar narrativas comunes, los textos que se presentan en este catálogo fueron el resultado de la invitación que se realizó al investigador rapanui Enerike Ngaara Te Manu Carrasco Hotu, a la investigadora mapuche Margarita Canio Llanquinao, y a la investigadora y conservadora atacameña Jimena Cruz Mamani para reflexionar sobre las temáticas de la exposición. Por lo mismo, antes que una revisión exhaustiva de los contenidos expuestos en sala, en los próximos capítulos se encuentran profundas y novedosas reflexiones que señalan los puentes que cada uno estableció con el relato de *Vivos y presentes* desde sus visiones y experiencias.

La reflexión que propone Enerike, como arqueólogo y conocedor de distintos objetos rapanui dispersos por el mundo, permite comprender que la museificación, en tanto fenómeno crítico, atiende a una visión de pasado de los pueblos. Frente a esta representación, plantea que las agencias y el empoderamiento de las comunidades están continuamente activando los «legados» a través de sus prácticas y oficios, lo que permite tensionar que se inscriban únicamente en el pasado.

Por otra parte, Margarita Canio establece un vínculo entre tiempos y materialidades, retomando la noción mapuche de *Mari Kuyfi*, como un pasado remoto en que distintos objetos y tradiciones comenzaron a realizarse, entre ellos, la cerámica y el textil. Esta profunda trama de significados, estilos y soportes, sostiene Margarita, son aspectos elementales para activar la vida creativa, social y natural, reflejadas en instancias tan importantes, como en el propio *ngillatun* (rogativa).

Posteriormente, Jimena Cruz plantea una mirada crítica sobre la relación que han establecido los museos con sus acervos, en tanto estos últimos han quedado limitados a meras materialidades desprovistas de agencias. Jimena aboga por un quiebre de esa dualidad a través de la noción de Obsujetos, propuesta que va construyendo a partir de relatos de afectos y memorias familiares, pero también de los diálogos que convocan Obsujetos de cada pueblo, entre ellos, su *caja ch'allera*, un *mōai kava-kava* y un *kultrung*.

novation that reveal the living and creative spirit of the peoples, and the institutional and affective biographies that link them to families and territories. Finally, “Suspended Cycles” reflects on the complex relationship between museums and Indigenous peoples, presenting both the critiques and proposals that arise have emerged from the communities regarding their heritage.

Convergences

According to the exhibition proposal, and in light of the opportunity and challenge of bringing together different peoples to reflect on shared narratives, the texts presented in this catalog result from an invitation extended to Rapanui researcher Enerike Ngaara Te Manu Carrasco Hotu, Mapuche researcher Margarita Canio Llanquinao, and Atacameño researcher and curator Jimena Cruz Mamani to reflect on the themes of the exhibition. Rather than providing an exhaustive review of the contents on display in the gallery, the following chapters offer profound and innovative reflections that highlight the connections each researcher established with the narrative of *Alive and Present*, based on their own perspectives and experiences.

Enerike’s reflection, as an archaeologist and specialist on various Rapanui objects dispersed around the world, allows us to understand that museifying, as a critical phenomenon, responds to a vision of the past imposed on peoples. In contrast to this representation, he argues that the agencies and empowerment of communities are continually activating their “legacies” through practices and crafts, challenging the notion that they belong solely to the past.

On the other hand, Margarita Canio establishes a link between times and materialities, drawing on the Mapuche notion of *Mari kuyfi* as a distant past in which different objects and traditions—including ceramics and textiles—began to take shape. Margarita argues that this intricate web of meanings, styles, and media is fundamental for activating creative, social, and natural life, as reflected in pivotal practices such as the *ngillatun* (prayer) itself.

Subsequently, Jimena Cruz critically examines the relationship that museums have established with their collections, noting that these have often been reduced to mere materialities devoid of agency. She advocates moving beyond this duality through the notion of *Obsubjects*, a concept she develops based on family stories and memories, as well as the dialogues that *Obsubjects* from each town bring together—including their *challera* box, a *mōai kava-kava*, and a *kultrung*.

The final essay in this collection of writings examines the relationship between museums and Indigenous peoples as seen through the lens of leth-

Finalizando este corpus de escritos, se ofrece un ensayo que precisa sobre la relación entre museos y pueblos indígenas comprendida desde la perspectiva del letargo. Con este concepto, se ha querido abordar el estado en que quedaron subsumidas muchas piezas significativas para cada pueblo una vez que sus cursos se vieron alterados por las estrategias de acumulación coleccionista. A pesar de ello, de ese ciclo interrumpido, la misma noción expresa la capacidad de reactivarlos. Así, se abre paso a un sinnúmero de propuestas que recogen las voluntades, proyecciones y perspectivas de los pueblos indígenas para repensar el espacio del museo y el manejo de colecciones.

El lector observará que los textos no solo se presentan en castellano e inglés, sino que también en dos de las lenguas indígenas de sus autores, mapudungun y rapanui. La ausencia del *ckunza*, lengua del pueblo Atacameño/Lickanantay, responde a la temprana hispanización de estas comunidades producto de la colonización; sin embargo, es importante destacar que en la actualidad existen varios trabajos y esfuerzos por su revitalización.

Al término de cada escrito, están agrupadas las fotografías de los objetos que se asignaron a cada unidad en la exposición, de acuerdo con el criterio curatorial. Las piezas que se congregaron en estas páginas provienen de las colecciones del Museo Chileno de Arte Precolombino, del Museo Nacional de Historia Natural, del Museo de Historia Natural de Valparaíso y del Museo Fonck. También, se sumaron objetos de las colecciones personales de la reconocida arqueóloga Victoria Castro y de las familias de Tomás Tuki y Enerike Carrasco Hotu. El conjunto de piezas que contempló la exposición, se suman también obras comisariadas a los artistas, artesanos y sabios, que participaron en la revisión y la documentación del *Catálogo Razonado*, con el afán de destacar sus creaciones y agencias. Estas obras fueron propuestas y dialogadas junto con el curador para dar cuenta de la dimensión viva y presente de las prácticas artísticas de estos pueblos, activando la visualidad del arte indígena con los acervos patrimoniales resguardados en las instituciones museales.

Esta polifonía de voces, materializadas a través de los textos y las obras, da cuenta de la enorme oportunidad de resituar nuestras experiencias, aprendiendo de los saberes indígenas nuevas formas de sensibilidad estética con miras al futuro que compartimos. A fin de cuentas, expandir desde la experiencia intercultural un marco de mundos posibles y de formas de habitarlos, en que el respeto, la apertura y la conciencia a no perder lo que somos, nos permitirán abrazar las diferencias.

argy. This concept addresses the state in which many works of significance to each people were subsumed after their trajectories were altered by collecting (accumulating) strategies. Despite this interrupted cycle, the same notion also conveys the capacity to reactivate them, opening the way for countless proposals that reflect the wishes, projections, and perspectives of Indigenous peoples for rethinking museum spaces and collection management.

The reader will note that the texts are presented not only in Spanish and English, but also in two of the authors' indigenous languages: Mapudungun and Rapanui. The absence of *Ckunza*, the language of the Atacameño/Lickanantay people, owes to the early Hispanicization of these communities as a result of colonization; however, it is important to note that several initiatives and projects are currently underway to revitalize it.

At the end of each text, photographs of the objects assigned to each unit in the exhibition are grouped according to curatorial criteria. The objects presented on these pages come from the collections of the Chilean Museum of Pre-Columbian Art, the National Museum of Natural History, the Natural History Museum of Valparaíso, and the Fonck Museum. Objects from the personal collections of renowned archaeologist Victoria Castro and the families of Tomás Tuki and Enerike Carrasco Hotu were also included.

The exhibition also features works curated by the artists, artisans, and scholars who participated in the review and documentation of the *Catalogue Raisonné*, with the aim of highlighting their creations and agencies. These works were proposed and discussed with the curator to convey the living and present dimension of the artistic practices of these peoples, activating the visibility of Indigenous art with the heritage collections preserved in museum institutions.

This polyphony of voices, embodied through texts and works, reflects the extraordinary opportunity to reposition our experiences by learning new forms of aesthetic sensitivity from Indigenous knowledge, oriented toward the shared future we envision. Ultimately, it invites us to expand, from intercultural experience, a framework of possible worlds and ways of inhabiting them—where respect, openness, and awareness of preserving our identity allow us to embrace differences.

Autores

ENERIKE NGAARA TE MANU CARRASCO HOTU es arqueólogo, escultor e investigador rapanui. Nacido y criado en Te Pito o te Henua, desde temprana edad estuvo rodeado de escultores, músicos y sabios, lo que le permitió un acercamiento íntimo y familiar con sus raíces. Su trabajo se centra en la revitalización cultural y el estudio del patrimonio material e inmaterial de Rapa Nui, integrando la investigación arqueológica con la tradición oral, el idioma rapanui y el trabajo comunitario. Ha participado en proyectos de documentación de colecciones en museos, recopilación de saberes ancestrales y promoción de la formación para jóvenes de la isla.

MARGARITA CANIO LLANQUINAO vive en la comunidad Mapuche Cusaco. Creció junto a sus familiares que favorablemente nunca le negaron la lengua mapuche. Es profesora de Pedagogía Básica Intercultural, Magíster en Estudios Americanos y estudiante del doctorado en Ciencias Humanas en la Universidad Austral de Chile. Su principal línea de investigación ha sido la tradición oral y la memoria mapuche. Entre sus publicaciones destaca *Historia y conocimiento oral mapuche: sobrevivientes de la «Campaña del Desierto» y «Ocupación de la Araucanía»* (2013), en coautoría con Gabriel Pozo. Recientemente participó en la película documental *Memoria Implacable – Marichi Tukulpan* (2024). Actualmente imparte clases y talleres en distintos espacios.

JIMENA CRUZ MAMANI es investigadora Atacameño/Lickanantay. Actualmente se desempeña como Encargada de Colecciones del Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo de la Universidad Católica del Norte, y es candidata a doctora en Antropología de la Universidad de Tarapacá. Su trayectoria se caracteriza por articular la ciencia académica con las epistemologías indígenas, aportando una mirada crítica y situada desde su experiencia de vida en la comunidad. Su trabajo ha sido reconocido a nivel local y nacional, destacando su participación como asesora de la Fundación de Cultura, en San Pedro de Atacama, y del área de patrimonio del Consejo de Pueblos Atacameños.

CRISTIAN VARGAS PAILLAHUEQUE es historiador del arte y curador. Licenciado en Teoría e Historia del Arte, Magíster y candidato a doctor en Estudios Latinoamericanos, de la Universidad de Chile. Sus líneas de investigación abordan el estudio de colecciones, el patrimonio indígena, el arte indígena tradicional y contemporáneo. En este último ámbito, ha sido curador de distintas exposiciones en espacios tales como Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Centro Extensión Palacio Pereira, Centro Cultural de España. Entre 2023 y 2025, se desempeñó en el Museo Chileno de Arte Precolombino como coordinador general del *Proyecto Catálogo Razonado* y curador de la exposición *Vivos y Presentes. Arte de los pueblos Atacameño/Lickanantay, Mapuche y Rapanui*.

ENERIKE NGAARA TE MANU CARRASCO HOTU is a Rapanui archaeologist, sculptor, and researcher. Born and raised in Te Pito o te Henua, he was surrounded from an early age by sculptors, musicians, and knowledge keepers, which fostered an intimate and familial connection to his cultural roots. His work focuses on cultural revitalization and the study of Rapa Nui's tangible and intangible heritage, integrating archaeological inquiry with oral tradition, the Rapanui language, and community-based practices. He has participated in projects involving the documentation of museum collections, the gathering of ancestral knowledge, and the promotion of educational initiatives for youth on the island.

MARGARITA CANIO LLANQUINAO lives in the Mapuche community of Cusaco. She grew up among her family, who supported her from an early age in maintaining the Mapuche language. She holds a degree in Intercultural Elementary Education, an MA in American Studies, and is currently a doctoral candidate in Human Sciences at the Universidad Austral de Chile. Her primary field of inquiry has been Mapuche oral tradition and memory. Among her publications is *Historia y conocimiento oral mapuche: sobrevivientes de la "Campaña del Desierto"* y *"Ocupación de la Araucanía"* (*Mapuche History and Oral Knowledge: Survivors of the "Campaign of the Desert" and the "Occupation of Araucanía"*) (2013), coauthored with Gabriel Pozo. More recently, she participated in the documentary film *Memoria Implacable – Marichi Tukulpan (Relentless Memory)* (2024).

JIMENA CRUZ MAMANI is an Atacameño/Lickanantay researcher. She currently serves as Collections Manager at the Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo de la Universidad Católica del Norte and is a PhD candidate in Anthropology at the Universidad de Tarapacá. Her professional trajectory is marked by the articulation of academic science with Indigenous epistemologies, offering a critical and situated perspective grounded in her lived experience within the community. Her work has received both local and national recognition, notably through her participation as an advisor to the Fundación de Cultura in San Pedro de Atacama and to the heritage area of the Consejo de Pueblos Atacameños.

CRISTIAN VARGAS PAILLAHUEQUE is an art historian engaged in both curatorial and scholarly work. He holds a BA in Art Theory and History, as well as an MA, and is currently a PhD candidate in Latin American Studies at Universidad de Chile. His research centers on the study of collections, Indigenous heritage, and both traditional and contemporary Indigenous art. He has been responsible for the development of a wide range of exhibitions at institutions such as the Museo Nacional de Bellas Artes, the Museo de la Solidaridad Salvador Allende, the Centro de Extensión Palacio Pereira, and the Centro Cultural de España. Between 2023 and 2025 he coordinated the Catalogue Raisonné Project, and worked as Curator of the exhibition *Alive and Present. Art of the Atacameño/Lickanantay, Mapuche and Rapanui Peoples* at the Museo Chileno de Arte Precolombino.

Manos que recuerdan, legados vivos



Hablar de legado suele remitirnos al pasado, así como también hablar de lo indígena. ¿Será entonces que hablar de legado indígena equivale a evocar el pasado dos veces? En ese caso, ¿cómo hablar de la agencia indígena en el presente sin reducirla a una memoria romántica del pasado ni a una simple metáfora cultural?

La palabra legado deriva del latín *legare*: delegar, dejar en herencia. Se entiende convencionalmente como aquellas prácticas, vestigios y objetos que ya no están en uso, pero que ayudan a definir nuestro presente. Sin embargo, desde la perspectiva de los pueblos indígenas, legado, herencia o patrimonio no son imágenes estáticas del pasado, sino un campo en movimiento, donde prácticas, significados y relaciones se reconfiguran constantemente.

Usualmente se piensa en los pueblos indígenas como parroquianos de una época pasada, como si nuestra autenticidad estuviera congelada en el tiempo, como una antigua fotografía o un objeto tras una vitrina. Pero lo cierto es que estamos aquí, habitando el presente, desafiando esa mirada museificante que pretende ver a los pueblos indígenas «disfrazados», «folclorizados» o «invariables», como si nuestra identidad y la modernidad fueran dos conceptos mutuamente excluyentes.

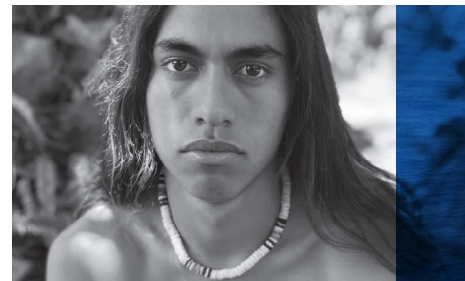
En mapudungun, generalmente el concepto de *elün* alude a aquello que se da o que fue dejado, transmitido o heredado; *eleletew*, se ocupa para referirse a quienes nos han dejado esa herencia. En rapanui, *hakaara* nos remite a una genealogía de prácticas, objetos o familias, que conectan el presente con un pasado lejano, trazando una línea de continuidad que perdura. Los atacameños/lickanantay hablan de los «gentiles» para evocar a los antepasados, que dejaron los restos materiales y espirituales que siguen marcando presencia en



TE 'ONO ORA O 'ANARINĀ

Te rima tā, he
hauha'a tupuna
e ora nō'ā

ENERIKE NGAARA
TE MANU
CARRASCO HOTU



Hands Bearing Memory, Living Legacies



Mo vānaŋa tātou o ruŋa i te ‘ono tupuna he hoki tātou ki te ta’u o mu’a ā, he haka topa te tātou mana’u ki te ‘a’amu tuai, pē ira ‘ā mo vānaŋa o ruŋa o te hau tupuna. Te hā’aura’a, ǀMo vānaŋa o te tupuna he haka mana’u haka ‘ou ki te ‘a’amu tuai? Mo ai pē ira: pē hē ana vānaŋa o ruŋa o te noho iŋa o te hau tupuna ‘i ‘aŋarīnā, ta’e no penei e a rote roa era o te ori o te riu pahe me’e mo haka reka-reka ki te mata?

Te kupu vānaŋa nei he legado, mai te re’o ratino *legare tō’ona hakaara*. Te roa hōhonu o te vānaŋa nei e aŋi-aŋi ro’ā te ‘a’amu, he me’e i haka tere i te tātou ‘ono tupuna ‘ina he aŋa haka ‘ou i ruŋa i te ta’u nei ko ŋaro ko oho ‘ana. ‘E, mo te hau tupuna, te ‘ono tupuna, ta’e he me’e noho nō (roa to’e-to’e) o te hora era o mu’a ‘ā, he tere he oho te huru o te aŋa a roto i te ‘a’amu e oho nō ‘ā, te hā’aura’a ‘e te piri iŋa e huri nō ‘ā te mana’u haŋa o ruŋa i te roa nei.

Nu’u rahi te nu’u mana’u pē nei ē, te hau tupuna e noho nō ‘ā i roto i te ‘a’amu tuai, pa he tātū tuai ‘o pa he me’e e tahi e hāpa’o rō ‘ā i roto i te hare hāpa’o tao’a. Te parauti’a mau, a tātou i nei, e ora nō ‘ā ‘i ‘aŋarīnā. A tātou ta’e he me’e mo rori ‘o mo ŋaro. He taŋata e ora rō ‘ā pa he ta’ato’a nō atu nu’u.

‘I te ‘arero mapuche, te kupu vānaŋa he *elün*, te aura’a, he me’e i haka rē mai mo te hua’ai. ‘E te vānaŋa nei he *eleletew* ko te nu’u i haka rē mai i te me’e era mo tātou. I te ‘arero rapanui, te vānaŋa nei o te hakaara he

Speaking of legacies nearly always summons the past, as does speaking of Indigenous peoples. Does discussing indigenous legacies, then, amount to invoke the past twice? If so, how can we discuss indigenous agency in the present without reducing it to romanticized memories of the past or oversimplified cultural metaphors?

The word legacy comes from the Latin *legare*, meaning “to bequeath” or “to leave something as an inheritance”. It is typically understood as practices, vestiges, and objects that are no longer in use yet still help define our present. Yet Indigenous peoples do not view legacy, inheritance, and heritage as static images of the past. Instead, they see them as evolving concepts where practices, meanings, and relationships are constantly reconfigured.

Indigenous peoples are often considered relics of a bygone era. It’s as if our authenticity was frozen in time like an old photograph or an object in a display case. But the truth is that we are here, inhabiting the present and challenging the museifying notion that insists on seeing Indigenous peoples as “costumed”, “folklorized”, or “unchanging”, as if our identity and modernity were two mutually exclusive concepts.

In Mapudungun, *elün* generally refers to that what is given or left behind, transmitted or inherited; *eleletew* refers to those who have left us this heritage. In Rapanui, *hakaara* refers to a genealogy of practices, objects, or families that connect the present with the



el territorio y la memoria del árido desierto de Atacama. Estas designaciones no son necesariamente sinónimos, pero sí apuntan a una idea fundamental: la herencia no es un cúmulo hermético de formas y repeticiones, sino un conjunto de saberes vivos, cambiantes y transformativos. Así, los objetos no son simples bienes materiales, sino portadores de relaciones, y su valor radica en sus relatos y en los nombres que los abrazan.

Nuestro arte no se detuvo con la llegada de los colonizadores. Es un arte que se mantuvo vivo y se manifiesta mediante prácticas, símbolos y objetos ancestrales reinterpretados por los artistas y artesanos atacameño/lickanantay, mapuche y rapanui, sin romper el vínculo con sus raíces. Es un arte que se configura como un medio de resistencia cultural, donde lo ancestral y lo moderno se entrelazan sin jerarquías, dejando ver el carácter vivo de las diferentes culturas.

Este legado se encarna en la memoria de quienes lo portan. Como dice el escultor rapanui Johnny Tuki:

«Hoy en día, yo tallo mis *mōāi* con el *mana* y conocimiento que me entregó mi maestro [Sata Hereveri], él me decía que debía mantener ese *mana* de aquí al futuro. Y este es el *mana* que tengo hoy para tallar piezas rapanui ancestrales, que fue heredado por mi maestro»¹.

En sintonía, el *rūtrafe* (platero) Antonio Chihuaicura señala:

«Sin ese *kimūn*, que se traspasa a través de la oralidad, no tendría sentido mi trabajo, no tendría sentido mi *rūtran*, no tendría sentido el *widūn*, no tendría sentido mi trabajo mapuche sin esa oralidad que lo sustenta, en el que se fundamenta, y sobre él se yergue mi trabajo, sobre esa oralidad, que es lo que me enriquece como persona, como ser humano y que ayuda, que trato de entregarlo a las nuevas generaciones, trato de hablar, trato de enseñar para que sea para todos»².

Estos testimonios evidencian que no se trata solo de un conocimiento técnico, de una réplica, de una repro-



‘a’amu o te hua’ai, o te haka tere haŋa tupuna, he me’e e here rō ‘ā i te noho iŋa tuai era ki te noho iŋa ‘āpī, pa he hau e tahi, e ko motu ‘e ko ŋaro. Te ‘iŋoa mo te hau lickenantay he *gentiles*. A rāua i haka rē ai i te hare tuai, i te vārua, e noho mai ena ki ‘aŋarīnā e ŋaro’a nō ‘ā i roto i te mana’u o te taŋata. Te ha’aauro’a o te ŋā vanaŋa nei e ai rō ‘ā te huru o te vānaŋa, ‘e te vānaŋa ta’ato’a pē tū huru ‘ā: te ‘ono tupuna ta’e he me’e tuai e tahi, he ‘ono e ora nō ‘ā, e huri rō ‘ā. ‘O ira te ŋā tao’a ta’e no he mā’ea he miro. He hauha’a o te ai e ma’u rō ‘ā i te ‘a’amu, i te ‘a’amu o te taŋata, ‘e i te ‘iŋoa o te nu’u i ma’u i te ‘a’amu.

Te tātou peu tupuna kai ŋaro kai noho i tu’u iŋa mai o te nu’u ra’e o haho. I ora i oho nō mai ‘e i haka take’a i oho a rote rauhuru vaha e te taŋata aŋa o te kāiŋa, he lickenantay, he mapuche ‘e he rapanui, ‘ina kai noho. He rāve’a e tahi mo haka pūai i te rāua haka tere iŋa, e ai rō ‘ā te rāve’a tupuna ‘e te rāve’a ‘āpī, ‘e haka take’a rō ‘ā i te ora iŋa o te rauhuru hauha’a.

mana

Fuerza espiritual o poder sagrado que habita en personas, objetos o lugares.

—

Te Mana he vanaŋa hope’a o te nuinui mo te hau mā’ohi. Ko te pūai tapu e ora nei i roto i te taŋata, i te kuhane, i te mā’ea ‘e i te henua. He ‘ono haka rē mai e te hui tupuna, mo te taŋata e haka pūai hai te aŋa era rāua ‘e hai mo’a o te maupukuranga ki a koe.

—

A spiritual force or sacred power that inhabits people, objects, or places.



kimün

En mapudungun, es un concepto que alude a conocimiento, sabiduría.

He maramarama i te re'lo mapuche.

In Mapudungun, a concept referring to knowledge and wisdom.



Te 'ono tupuna nei e ma'u ena 'i roto i te mana'u o te taŋata i a rāua te 'ite nei. Pe nei te kī o te taŋata tarai rapanui ko Johnny Tuki:

“Anjārīnā ko aŋa 'ā a au i tā'aku mōai 'ā'aku mau 'ā hai mana era o rā korohu'a, e kī mai era ki a au, amu'a ka oho ena he ma'u koe i te mana nei 'ā. E ko rā mana te mana ena i a au i 'anjārīnā oira e tu'u ki te roa he tarai i te me'e o te hakaara tupuna mai a ia”¹.

Pē nei te taŋata era ko Antonio Chihuaicura i pāpa'i ai:

“Mo ta'e ai o te kimun e haka tere ena a roto i te a'amu tahito, e ko ai te hauha'a o tō'oku aŋa, e ko ai te hauha'a o tō'oku rūtran, e ko ai te hauha'a o te widün, e ko ai te hauha'a o tō'oku aŋa mapuche mo ta'e ai o te a'amu tahito, he me'e haka hauha'a i tā'aku aŋa, he me'e haka hauha'a i a au pa he taŋata, he me'e hā'ū'ū, he me'e mo haka ma'u ki te taŋa 'āpī, he me'e mo vānaŋa, mo hāpī mo haka aŋi-aŋi ki te ta'ato'a”².

Te nā vānaŋa nei o te nā nu' u nei e kī ena, ta'e nō o ruŋa i te ha'aura'a o te vānaŋa e te haka aŋa i te nā 'ono nei te roa hōhonu o te 'a'amu nei he here te nā roa ta'ato'a nei ki te kāiŋa, ki te tupuna, ki te huru o te taŋata, e haka take'a ena a roto i te rauhuru tao'a.



distant past, establishing an enduring line of continuity. The Atacameño/Lickanantay People use the term "gentiles" to refer to their ancestors, who left behind material and spiritual remains that continue to mark their presence in the territory and memory of the arid Atacama Desert. While these terms are not necessarily synonymous, they do point to a fundamental idea: heritage is not an airtight accumulation of forms and repetitions, but rather a set of living, changing, and transformative knowledge. Therefore, objects are not merely material goods; they are carriers of relationships, and their value lies in their stories and the names that encompass them.

Our art did not end with the arrival of the colonizers. It is an art that has endured and is expressed through ancestral practices, symbols, and objects reinterpreted by Atacameño/Lickanantay, Mapuche, and Rapanui artists and artisans, who have remained connected to their roots. This art takes shape as a means of cultural resistance where the ancestral and modern intertwine without hierarchy, revealing the living character of different cultures.

This legacy lives on in the memories of those who carry it forward. As Rapanui sculptor Johnny Tuki says:

“Today, I carve my mōai with the *mana* and knowledge my teacher [Sata Hereveri] passed on to me. He told me to keep that *mana* from now until the future. And this is the *mana* I have, that enables me to carve ancestral Rapanui pieces today, which I inherited from my teacher.”¹

In agreement, *rūtrafe* (silversmith) Antonio Chihuaicura points out:

“Without *kimün*, which is passed on through oral tradition, my work would have no meaning, my *rūtran* would have no meaning, the *widün* would have no meaning, my Mapuche work would have no meaning without that oral tradition that sustains it, on which it is based, and on which my work stands,

ducción: lo esencial está en la conexión con la tierra, los ancestros y la identidad que se manifiesta a través de los objetos.

Entre continuidades, incorporaciones y nuevas creaciones

La herencia, entendida como una transmisión de saberes y maneras de hacer, se manifiesta a través de obras que revelan persistencias, variaciones, innovaciones y transformaciones de técnicas, materiales y prácticas a lo largo del tiempo. Continuidades que van más allá del objeto y vienen acompañadas de conocimientos, sentimientos, valores, uso de materiales, herramientas y modos de vincularse con el entorno que, incluso, se anclan en orígenes más allá de lo humano.

Las obras de los pueblos, diversas en formas, colores, texturas y materialidades, comparten la capacidad de contar historias que las conectan con comunidades presentes y activas. Desde el tallado de un *paoa* (garrote ceremonial), usado en la pesca del atún, hasta la representación de llamas en un telar atacameño/*lickanantay*, o un *lukutuwe* mapuche adornando el *trarüwe* (faja) de un *longko* (autoridad política mapuche de una comunidad), el pasado sigue uniéndose al presente a través de estos objetos. La continuidad en el trabajo de los artesanos consiste en una persistencia vital que manifiesta una práctica comunitaria con un saber ancestral y creación individual.

La creación indígena ha construido puentes para que lo ancestral y lo contemporáneo dialoguen más allá de las miradas museificantes. Piezas como la embarcación de madera (figura 1), tallada en 1957 por el artesano rapanui Juan Paoa, ilustra cómo lo moderno y lo ancestral dialogan: aunque representa un barco occidental y fue creada como artesanía para intercambio comercial, mantiene elementos iconográficos del arte antiguo, como el mascarón de proa o los remos *hoe matakao* que acompañan la obra. Estos remos, únicos en su tipo en



Te haka tere iŋa tuai 'e te aŋa 'āpī

Te 'ono tupuna, he haka rē he oho mai i te 'ite 'e pē hē 'ana rova'a 'ana oho te ŋā 'ite nei, e he takea he oho mai a roto i te ŋā 'ono tupuna nei e mono e oho ena te rāua huru i te roa o te ta'u, he oho he 'ā'ano he oho te mana'u e he hono te te 'ite, i te huru o te mana'u, i te haŋa, i te tao'a, i te rauhuru rāve'a, 'e i te huru o te piri ki te nātura e ki te roa o te vārua.

Te aŋa o te hau kē-kē he hakaara mai te hora tuai 'ātā ki 'aŋarinā. Mai te paoa tarai e kua korohu'a mo te kahi i Rapa Nui, ki te manu tā 'i ruŋa i te 'āua lickanantay, ki te *lukutuwe* i te puoko o te *lonko*, e ai rō 'ā te aka e tahi e here rō 'ā mai te hora tuai ki te hora nei. 'I te ai e tarai ena, he 'ite a tātou e ora nō 'ā te hauha'a tupuna.

Te aŋa nei he aŋa e tahi mo here i te me'e tahito ki te me'e 'āpī, mo haka take'a pē nei ē, e tano nō mo haka 'ite mo oho i te vānaŋa o te tupuna, 'e ta'e nō mo hāpa'o i roto i te Hare Hāpa'o Tao'a. Te miro nei he vaka tarai (Ata 1) i aŋa ai i te matahiti 1957 e te taŋata rapanui ko Juan Paoa. Ka ai atu he vaka papa'ā i aŋa ai mo ho'o, i roto i te aŋa nei e ai rō 'ā te rauhuru aŋa tupuna, pahe pōihu-ihu 'e he *hoe matakao*. Te hoe nei e tahi nō i te ŋa motu mā'ohi nei, he haka tere iŋa tupuna mau 'ā i ha'amata ai i te taŋata, e here era i ruŋa i te vaka riki-riki, te 'iŋoa he vaka 'ama, e ai rō 'ā te hauha'a hōhonu o te



Figura | **Ata** | Figure 1

—
Barca de Hotu-Matua
Madera miro tahiti, hueso, obsidiana

—
Vaka; Pahi
Miro tahiti, 'ivi, matā

—
Sculpture of Hotu-Matua's Boat
Miro tahiti wood, bone, obsidian

—
Juan Paoa
Rapanui
1957 DC | AD 1957
MChAP, M-106
(18 x 21 x 57 cm)

lukutuwe

Motivo de la iconografía textil mapuche que representa a una figura antropomorfa arrodillada, en actitud de rezo.

—
He paparana mapuche e tahi, he tajata e tuturi e pure ā.

—
A motif in Mapuche textile iconography representing a kneeling anthropomorphic figure in a posture of prayer.



on that oral tradition, which is what enriches me as a person, as a human being, and which helps, which I try to pass on to the new generations, I try to speak, I try to teach so that it is for everyone.”²

These testimonies demonstrate that it is not just a matter of technical knowledge, of replication, of reproduction. The most essential aspect is the connection to the land, to the ancestors, and to the identity manifested through objects.

Between Continuities, Incorporations, and New Creations

Heritage, understood as the transmission of knowledge and ways of doing things, manifests through works that reveal the persistence, variations, innovations, and transformations of techniques, materials, and practices over time. These continuities extend beyond the object and envelop the knowledge, feelings, values, the use of materials and tools, and connections with the environment, some of which are rooted in origins beyond the human realm.

The works of the peoples, diverse in form, color, texture, and materiality, share the ability to tell stories that bind them to communities that remain present and active. These objects continue to bridge the past to the present, as seen in the carving of a *paoa* (ceremonial club), used for tuna fishing, and the representation of llamas on a Atacameño/Lickanantay loom, or a Mapuche *lukutuwe* adorning the *trarüwe* (waistband-belt) of a *longko* (mapuche political authority of a community). The continuity in the work of artisans consists of a vital persistence that manifests as communal practice combining ancestral knowledge and individual creation.

Indigenous creations have built bridges for the past and present to engage in dialogue beyond the museifying gaze. Pieces such as the wooden boat (figure 1), carved in 1957 by Rapanui artisan Juan Paoa, exemplify the interplay between the modern and the ancestral



toda la Polinesia, corresponden a una forma tradicional, vinculada a la navegación de pequeñas embarcaciones con balancín (*vaka ama*) y mantiene un profundo significado espiritual asociado al concepto de fertilidad, representado en la paleta del remo (*pararaha*) que muestra símbolos de genitales masculinos y femeninos. Esta embarcación no solo connota un momento histórico en el que el arte rapanui se reinventaba y ampliaba tímidamente sus contactos con el mundo foráneo, sino también preserva –en su técnica de tallado, composición material y estética– remanentes visuales de un legado que persiste en una época en que *Te Pito o te Henua* era visitada solo dos veces al año por embarcaciones, mucho antes del primer vuelo comercial a la isla en 1967, cuando la vida seguía siendo profundamente aislada.

En el mundo mapuche, las tejedoras incorporaron elementos foráneos en sus prácticas. El *chañuntuku* (figura 2) refleja esa integración y resignificación en la cultura mapuche; en este caso, a partir de la montura ecuestre introducida por los españoles. Y, aunque utilizado inicialmente para la monta del caballo, su uso se extendió posteriormente al de asiento u objeto decorativo. Tal como lo señala la *ngürekafe* (tejedora) Matilde Painemil:

«actualmente, se confecciona para el negocio, para la venta, y por eso se le ocupa hoy como choapino (*pūnowtuwe*), pero antiguamente era para el caballo».

En adición a esto, Cristina Manquepi, también *ngürekafe*, destaca la estrecha relación que había con el trabajo familiar, el uso de lana *linka piñen* y el proceso tradicional del *witral*³.

La elaboración de los *chañuntuku* requiere de una gran maestría técnica, expresada en días de urdido, teñido con *follil* (raíces), *wiñu fuw* (torsión de hilos) o *trapūm fuw* (hilo doble) y anudado delicado de las motas. Los colores utilizados en estas piezas pueden imitar el entorno, como este *chañuntuku* que se



vānaŋa nei he haka tama he haka rahi. Te me'e ena e take'a ena 'i te pararaha o te hoe, e tahi paeŋa taŋata, e tahi paeŋa vi'e. Te vaka nei, ta'e nō e haka tike'a ena i te huru 'āpī o te aŋa rapa nui'e, tako'a e hāpa'o rō 'ā - hai rāve'a tarai, hai 'ono, hai 'ono- i te 'a'amu o te hauha'a tupuna e noho mai ena, i te ta'u era e tahi nō pahī e oho era ki Te Pito o te Henua i te matahiti, hora era kai tu'u 'ā te manu rere rūhia ra'e i te matahiti 1967 (ka tahi te Piere ka iva te rau ka ono te kau ma hitu). E u'i era, te roa o te henua e noho era te Rapa Nui.

Figura | *Ata* | Figure 2

—
Choapino
Lana de oveja
Artista desconocido
—
Chañuntuku
Huruhuru māmoē
Kai ite mātou a ai i anga
—
Woolen Mat
Sheep wool
Unknown artist
—
Mapuche
1950-2000 DC | AD 1950-2000
MCHAP, 1694
(90 x 68 cm)



Te Pito o te Henua

Denominación alternativa de la isla Rapa Nui ocupada por su pueblo, que se traduce como «el ombligo del mundo».

He 'ihoa tahito o Rapa Nui.

The name by which the Rapa Nui people refer to their island, translated as “the navel of the world”.



dialogue: although it represents a Western ship and was crafted for commercial exchange, it preserves iconographic elements of ancient art, such as the figurehead and the *hoe matakao* oars. These oars are unique in Polynesia and align with a traditional form of navigation used for small rocking boats (*vaka ama*). They also have deep spiritual meaning, associated with the concept of fertility, represented with symbols of male and female genitalia on the oar blade (*pararaha*). This boat connotes a historical moment when Rapanui art was reinventing itself and timidly expanding its contacts with the outside world. It also safeguards through its carving technique, material composition, and aesthetics, visual remnants of a legacy that endured in a time when *Te Pito o te Henua* was visited only twice a year by boats —long before the first commercial flight in 1967, when life on the island unfolded in profound isolation.

In the Mapuche world, weavers incorporated foreign elements into their practices. The *chañuntüku* (figure 2) reflects, in this case, the integration and reinterpretation of the equestrian saddle introduced by the Spanish into Mapuche culture. Initially used for horseback riding, it later spread to seating and decorative objects. Ngürekafe (weaver) Matilde Painemil points out that:

“nowadays, they are made for business, for sale, and that is why it is used today as ‘choapinos’ (*pünowtuwe*) or doormats, but in the past they were used for horses.”

Additionally, Cristina Manquepi, another *ngürekafe*, highlights its connection to family work, the use of *linka piñen* wool, and the traditional *witral* process.³

The production of *chañuntüku* requires great technical skill, involving days of warping, dyeing with *follil* (roots), *wiñu fuw* (twisting threads), and *trapüm fuw* (double thread), as well as delicate knotting of the burls. The colors used in these pieces can mimic the environment, such as this *chañuntüku* that resembles the *relmu* (rainbow), which shows, in the words of Matilde



asemeja al *relmu* (arcoíris), lo que da cuenta, en palabras de Matilde Painemil, de que «los mapuche siempre copiamos la naturaleza»⁴. Bajo esta lógica, esta pieza más que un objeto utilitario, es testimonio de prácticas heredadas, conexión con el entorno y resistencia identitaria.

De manera parecida, una bufanda confeccionada por la artesana Evangelista Soza (ver pieza CR-23, página 37) muestra cómo las tejedoras atacameñas/lickanantay sintetizan memoria, funcionalidad y técnica en un solo objeto. Tejidas principalmente con lana de llama, alpaca u oveja, estas prendas pensadas para el uso cotidiano son muy valoradas por su suavidad y calidad. Su confección, como relata Adriana Puca, implica un proceso que parte con el esquilado y recolección de la lana –adquirida mediante la crianza propia o prácticas de reciprocidad comunitaria–, seguida por el hilado, teñido natural y el tejido en el telar. En este sentido, se entiende la reciprocidad como un valor ligado a las prácticas textiles. Como señala Adriana:

«Siempre mi mamá nos enseñó [...] Si la persona venía con unos dos vellones de lana, hácele un chalcito y regálale un par de medias, no sé, pero algo que pueda usar la persona que regaló la lana»⁵.

Más allá de su carácter utilitario, esta bufanda transmite, desde su estética, una profunda conexión con el territorio y con la crianza de estos nobles animales. La pieza, que forma parte de la colección personal de la arqueóloga Victoria Castro, incorpora diseños de llamas, animal central en la vida de las culturas andinas, cuyo cuidado ha sido el sustento familiar de la familia de Evangelista Soza. Como explican Adriana y Nolvía Puca –hijas de Evangelista Soza y herederas del linaje de artesanas de Talabre–, este tipo de iconografía no solo adorna el textil, sino también evoca las prácticas de pastoreo y crianzas de llamas, incorporando tradición y adaptación, en una pieza que, aún pensada para un uso cotidiano, sigue transmitiendo un saber ancestral ligado al territorio altiplánico.



I te henua Mapuche, te ñā vi'e aña kahu, i ha'amata i hono, i amui i te rāua aña te mana'u to'o mai tañata o haho. Te *chañuntūku* (Ata 2) i haka tike'a ai i te hono iña ki te hau Mapuche, i te hora nei mai te pepe hoi i ma'u mai ai e te paniora. I ha'amata era mo noho te tañata i ruña, i oho era he tu'u mo haka nehe-nehe ta hare te 'umu. Te *ngürekafe* nei ko Matilde Painemil, he ki:

“i 'añarinā e aña ena mo ho'o, 'I te ha'amata iña 'ā, he aña mo te hoi”.

'E a Cristina Manquepi, he *ngürekafe* tako'a, e ki tako'a rō 'ā pē nei ē, he aña o te hua'ai, hai huru-huru *linka piñen*, 'e hai mana'u ena o te *witral*³. Mo aña i te *chañuntūku*, e ai rō 'ā te 'ite i te aña: e rahi rō te mahana o te aña o te haka teka-teka i te hau (*wiñu fuw* 'e *trapüm fuw*), o te aña i te hau. Te huru o te ñā 'ārea ta'ato'a nei “e haka take'a ena i te huru o te nātura”. He vānaña kī e Matilde Painemil.⁴ Mai te manau nei i haka topa ai te 'ono nei he 'a'amu o te rāua tupuna i haka re mai ai mo hono ki te māhuta 'e ki te huru o te nu'u henua nei.





Pē ira ‘ā te kahu aña e te vi’e ko Evangelista Soza (ka u’i rā te tao’a CR-23, ‘i te parau o te puka 37) e haka take’a mai ena pē hē te ŋā vi’e lickanantay e haka piri ena i te a’amu, i te haka tere iña, i te aña iña, i te rāve’a mo te aña no e tahi. Te huru o te kahu nei mo te taŋata mo haka uru. Te rāua kahu i aña ai hai māmoe ‘e hai tētahi manu ena o rāua. Ki te kī a Adriana Puca, pē nei te aña, he ha’amata he varu-varu, he to’o mai i te huru-huru māmoe, ‘e, he to’o he hiro he oho, he paru i te kahu e he haka tano ki te haŋa era mo aña te kahu. He kī e Adriana: “He me’e hāpī mai e tō’oku māmā era: [...] Mo tu’u mai o te taŋata e ai rō ‘ā te rāua huru-huru māmoe, he aña e tahi *chalcito* ‘e he mahia ki a rāua hai me’e kotini, ‘o i te karone, kai ‘ite a au, e ai rō ‘ā e tahi me’e mo te taŋata va’ai era i te huru-huru”⁵.

Te kahu nei mo hiro o te ŋao e haka take’a mai ena he here o te taŋata ki te kāiŋa ‘e ki te hāpa’o iña o te manu va’e e hā. Te kahu nei o te vi’e *arqueóloga* era ko Victoria Castro, i ruŋa nei he tā o te llama, manu era o te hau mā’ohi lickanantay ‘e o te hua’ai era o Evangelista Soza.

Painemil, that “we, the Mapuche always copy nature.”⁴ Under this logic, this piece is more than a mere utilitarian object. It is a testament to inherited practices, a connection to the environment, and identity resistance.

Similarly, a scarf crafted by the artisan Evangelista Soza (see artwork CR-23, page 37) shows how the Atacameña/Lickanantay weavers synthesize memory, functionality, and technique into a single piece. Woven mainly from llama, alpaca, or sheep wool, these garments are designed for everyday use and are highly valued for their softness and quality. As Adriana Puca recounts, their manufacture involves a process that begins with shearing and collecting the wool, acquired through one’s own breeding or community reciprocity practices. This is followed by spinning, natural dyeing, and weaving on the loom. In this sense, reciprocity is understood as a value embedded in textile practices. Adriana points out that:

“My mother always taught us [...] if someone came with a couple of fleeces, make them a little shawl and give them a pair of socks, I don’t know, but something which the person who gave us the wool can use.”⁵

Beyond its utilitarian nature, this scarf conveys a deep connection to the territory and with the breeding of these noble animals through its aesthetics. The piece, part of archaeologist Victoria Castro’s personal collection, incorporates llama designs; central to the life of Andean cultures, and whose care has been the livelihood of Evangelista Soza’s family. According to Adriana and Nolvía Puca, daughters of Evangelista Soza and heirs to the Talabre artisan lineage, this type of iconography not only adorns the textile but also evokes the practices of herding and raising llamas. It incorporates tradition and adaptation into a piece designed for everyday use that continues to convey ancestral knowledge connected to the Altiplano territory.

Continuities are also evident in learning processes transmitted orally within the quiet, silent, secluded,



Las continuidades también se manifiestan en procesos de aprendizajes transmitidos oralmente en la quietud del seno familiar, silencioso, apartado, escondido. Al respecto, el escultor rapanui Tomás Tuki relata:

«Yo no empecé a tallar *mōai* porque quería simplemente, sino que nació desde mi familia, porque mi familia hacia *mōai*, lo primero que hice fue lijar, iba a cortar la madera para la gente adulta, para mi abuelo Kai Ruhi, para todos mis tíos del sector, hijos de Kai Ruhi. Mi trabajo era lijar los *mōai*, mientras lijaba veía el trabajo en sí. Desde ahí, de solo mirar, comencé con el tallado del *roŋo roŋo*»⁶.

Esto nos habla de una cualidad muy presente, el arte no solo como medio de entretenimiento, sino como medio de supervivencia. Así también, Matilde Painemil recuerda:

«Yo no fui a un colegio a aprender, sino que, bueno, en mi sangre, mi abuelita tejía y yo por la sangre llevo este trabajo, [que] antes lo enseñaban a las niñas para hacer su vestimenta en la casa»⁷.

Autorías indígenas

Un aspecto central, al pensar el legado en el presente, es el concepto de la autoría. Por mucho tiempo, los museos y las disciplinas académicas negaron el nombre y la individualidad a los artistas indígenas. Nuestro arte se presentó como anónimo, borrando identidades y trayectorias personales y colectivas. Esa omisión no es inocente, pues responde a un marco colonial en el cual se reduce a las comunidades indígenas a meros productores de objetos culturales, sin voz ni agencia.

El hecho de reconocer la autoría de artesanos y artesanas, sabios y sabias significa desmontar esa invisibilización histórica. Nombrar a los artistas, devolverles la palabra, el derecho a interpretar y relatar los testimonios de sus propias obras es afirmar que las piezas son parte de trayectorias de vida que pertenecen a sujetos con historia, memoria y soberanía. Cada *mōai*, cada *kultrung*, cada *puko* carga una mano (o varias manos) y un sentimiento, por tanto debe ser entendida como un testimonio.



A Adriana ararua ko Nolvía Puca, he ŋā poki vahine a Evangelista Soza o Talabre, 'e he hua'ai ko mahani riva-riva ā i te aŋa nei.

Te haka tere iŋa nei e ai rō 'ā i roto i te hua'ai e 'a'amu rō 'a mo rāua nō, e haka tere ena hai vānaŋa, hai re'o, hai mana'u, hai hakaara mo rāua nō. O ruŋa i te ŋā me'e nei, te taŋata tarai rapanui ko Tomás Tuki i 'a'amu:

“A au i aŋa ai te mōai ta'e hai mana'u 'ō penei ē he aŋa i poreko mai ai a au tō'oku hua'ai e aŋa 'ā i te mōāi, he oho. Te aŋa pa'o o mātou he rija, he oho ki te miro hore mai, mo te nu'u pa'ari era tō'oku ŋā pāpāru'au era ko Kai Ruhi, ŋā pāpātio ta'ato'a era pā'eŋa era o te poki era a Kai Ruhi, he aŋa mau'a he rija te mōaia, i rote rija 'ā eu'i atu koe i te aŋa iŋa, mai ruŋa te u'i iŋa 'ā he taha mai he aŋa i te roŋo-roŋo”⁶.

puko

Denominación de las culturas andinas para una vasija restringida, simétrica y pulida.

—

He ipu 'ō'one e pura-pura rō 'ā.

—

A term used in Andean peoples to refer to a restricted, symmetrical, and polished vessel.



roŋo roŋo

Sistema de escritura ancestral rapanui que se inscribe tradicionalmente sobre tablillas de madera.

—
He huru papa'i tuai o te tātou tupuna.

—
An ancestral rapanui writing system traditionally inscribed on wooden tablets.

Te aura'a he vānaŋa mai o ruŋa i te huru e tahi e ora no'ā, ta'e nō te ŋā 'ono nei e aŋa nei e tarai nei mo reka nō, ta-koa e aŋa ena mo ora pahe hau. Pē ira takoa 'ā a Matilde Painemil i mana'u ai:

“'Ina a au kai oho ki te hare hāpī mo hāpī, he ma'u au i te haka ke nei a roto i tō'oku toto, tō'oku tupuna vahine e tui era, 'e a au hai toto e ma'u nei i te aŋa nei, e hāpī era ki te ŋā pokī vahine mo aŋa i te rāua kahu i te hare”⁷.

Hai mana'u tumu

Te me'e hōhonu mo mana'u o ruŋa o te 'ono i 'aŋarinā, E haka paka e mana'u o ruŋa o te kope i aŋa i te tarai. I rahi rō te mātahiti, te hare hāpa'o tao'a 'ina he aŋi-aŋi i te 'iŋoa 'e i te huru o te maori tarai o te ŋā nu'u era e aŋa era, he na'a te 'ina kai kī, kai hā'aki i te rāua 'iŋoa, 'e i tō'ona 'a'amu tupuna. Te ta'e haka take'a iŋa nei, i aŋa i mana'u ai pē nei: mo haka tano ki te mana'u o te hau kē (*colonial*), i haka i ta'e tano ai i te mana'u o te hau tupuna.



hidden confines of the family. In this regard, Rapanui sculptor Tomās Tuki recounts:

“I didn't start carving *mōai* simply because I wanted to, but because it came from my family, because my family made *mōai*. The first thing I did was sanding. I would cut wood for the adults, for my grandfather Kai Ruhi, for all my uncles in the area, Kai Ruhi's sons. My job was to sand the *mōai*, and while I was sanding, I watched the work itself. From there, just by watching, I began carving the *roŋo roŋo*.”⁶

This speaks to us of a very present quality. Art is not only a means of entertainment, but also a means of survival. Matilde Painemil also recalls:

“I didn't go to school to learn, but rather, well, it's in my blood. My grandmother used to weave, and I carry this work in my blood. They used to teach little girls to do this so they could make their own clothes at home.”⁷

Indigenous Authorships

When considering legacy in the present, the concept of authorship stands at the forefront. For a long time, museums and academic disciplines denied Indigenous artists their names and individuality. Our art was presented anonymously, erasing personal and collective identities and histories. This omission is not innocent; it stems from a colonial framework that reduces Indigenous communities to mere producers of cultural objects, stripping them of voice and agency.

Recognizing the authorship of artisans and wise men and women dismantles their historical invisibility. By naming these artists and giving them back their voices and right to interpret and narrate the testimonies of their own work, we acknowledge that these pieces are part of their individual life trajectories, histories, memories, and sovereignty. Each *mōai*, *kultrung*, and *puko* bears the mark of one or more hands and carries a sentiment. Therefore, they must be understood as testimonies.



Tal es el caso de muchas de las piezas rapanui en las que los escultores, en un intento por asegurar que sus legados y sus voces perduren, grabaron sus nombres en las piezas. Es así como se pueden leer sus nombres, Pedro Pate, Lázaro Hotu o Tote Tepano, en la superficie de las obras o, incluso, el lugar donde se tallaron, o lo que se buscaba referenciar. Un *paoa* tallado por Lázaro Hotu es un ejemplo de esto (figura 3), donde se puede leer su nombre por un lado, y Anakena por otro, como una referencia al lugar en donde se talló. En algunos casos, los artistas dejaban solo las iniciales, como un código que solo familiares y otros escultores pudiesen reconocer. Mediante su arte, el escultor se comunica y sus hijos escuchan sus voces.

Cabe aclarar que la autoría no se limita a la individualidad, pues muchas veces el proceso de creación es colectivo, involucrando la interacción con espíritus, materiales, familias, territorios, genealogías o escuelas de artesanos. Un textil mapuche, práctica heredada de *llalliñ kushe*, puede llevar el sello de varias tejedoras de un *lof* (unidad tradicional de organización territorial, política, social y religiosa mapuche) específico. Una escultura rapanui pudo haber sido comenzada por un artesano, especializado en el proceso del *pa'o* (proceso de eliminación de material para generar una forma bruta de la escultura con el uso de una azuela), continuado por otro en el proceso de *hohoni* (afinación de detalles con el formón y las gubias) y finalizado por otro en el *oro* (lijado). Como es el caso de mi abuelo, Lázaro Hotu, quien a veces le encargaba el *pa'o* a otros escultores como Maxi Manumatoma o a su hijo Hotu Hotu, para terminar él con el *hohoni* y lijado. Así, se estaba entregando el *mana* de más de un artista a la pieza.

Conclusión

El arte indígena se ha presentado como un instrumento de resistencia cultural que, a través de continuidades, nos manifiesta un mundo dinámico, donde las expre-



Mo anji-anji i te anja o te tanjata anja, o te ma'ori, he haka kore i te mana'u o haho, e to'ena e ti'ia'i ena i hauha'a o te tanjata. Mo ki i te 'i'ioa o te maori, mo haka hoki i te raua vana'anga, i te raua parau mo 'a'amu i te raua anja, he ki tako'a pe nei e, ta'ato'a anja he 'i'ioa o te raua ora i'ia, o te raua 'a'amu, o te raua mana'u. Ta'ato'a mo'ai, ta'ato'a kultrung, ta'ato'a puko e ai ro'a te ti'ara'a o te rima e toki era e tahi 'e tako'a te huru o te mana'u. 'O ira, e anji-anji e tatou pe nei e, he mata'ite ora.

Pē ira e ai ena te 'i'ioa o te tanjata tarai i te hauha'a o te rapa nui, ko tā 'ā i ru'ia i te tao'a, mo haka mana'u pē nei e, e ko ngaro ki te hora hope'a, te raua 'i'ioa i tāpa'o ai i ru'ia i te tao'a. Pē ira takoa e pāpa'i ena i te 'i'ioa o te tanjata tarai, ko Pedro Pate, ko Rāharo Hotu, ko Tote Tepano, i ru'ia i te tao'a, 'o, i te kona i tarai ai, 'o, i te me'e ha'anga mo haka tātake. E ai rō 'ā te paoa i tarai e Rātaro Hotu (Ata 3), i ru'ia e pāpa'i ena i te 'i'ioa o te tanjata tarai, 'e i te 'i'ioa o te kona i tarai ai. I tētahi atu kona, e tāpa'o era e te nu'u tarai i te 'i'ioa o te tāpa'o, he 'i'ioa o te hua'ai.

E haka mā'eha tatou penei e te anja o te kope e tahi ta'e nō 'ō'ōna te mana'u e honor ō 'ā takoa ki te raua vārua, rave'a, hua'a, tita'a henua, kāi'anga, hakaara 'e hare hāpi tarai.

llalliñ kushe

Su traducción directa en mapudungun, «Anciana araña», alude al origen mitológico de la práctica del tejido, que fue transmitida a una mujer por este ser.

I te re'o mapuche, he ru'au "honuhenua", 'ā'ana i hāpi ki te ngā vi'e i te hiro.

Its direct translation in Mapudungun, "Elder Spider Woman," refers to the mythological origin of weaving, which was transmitted to a woman by this being.



Figura | Ata | Figure 3

—
Garrote ceremonial
Madera

—
Paoa
Miro

—
Ceremonial Club
Wood

—
Lázaro Hotu
Rapanui
1970-1990 DC | AD 1970-1990
Colección Familia Hotu Tuki
(60 x 4,5 x 4,5 cm)



This is true for many Rapanui pieces, where sculptors engraved their names on the pieces attempting to ensure that their legacies and voices would endure. This is how their names, Pedro Pate, Lázaro Hotu, or Tote Tepano, can be read on the surfaces of the works, in the places where they were carved, and in what they sought to reference. A *paoa* carved by Lázaro Hotu is an example of this (figure 3), where his name can be read on one side and Anakena on the other, as a reference to the place where it was carved. In some cases, artists left only their initials, as a code that only family members and other sculptors could recognize. Through their art, sculptors communicate and their children hear their voices.

It should be noted that authorship is not limited to individuals because the creative process is often collective, involving interaction with spirits, materials, families, territories, genealogies, or artisan schools. For example, a Mapuche textile, a tradition passed down from *llalliñ kushe*, may bear the mark of several weavers from a particular *lof* (a traditional Mapuche form of territorial, political, social, and religious organization). Similarly, a Rapanui sculpture may be started by one artisan specializing in the *pa'o* process (the process of removing material to create a rough form of the sculpture using a hatchet), continued by one specializing in the *hohoni* process (refining details with a chisel and gouges), and finished by a third specializing in the *oro* process (sanding). This was the case with my grandfather, Lázaro Hotu, who would sometimes commission the *pa'o* process from sculptors such as Maxi Manuatomatoma or his son, Hotu Hotu. He would then complete the *hohoni* and sanding himself. Therefore, the piece carried the *mana* of more than one artist.

Conclusion



Indigenous art has been presented as an instrument of cultural resistance that, through continuities, reveals a

siones artísticas no son una herencia estática, sino una práctica viva en constante transformación y resignificación. En cada hebra, asa o mango, se entrelazan emociones, historias de resiliencia, recuerdos familiares, vínculos con la naturaleza y sabiduría ancestral. Así, las piezas no buscan mostrar algo que «fue», sino una tradición que sigue y seguirá siendo.

Es aquí donde los museos se enfrentan a una ambivalencia. Pueden reforzar la mirada colonial del objeto inerte y la mera custodia material, o transformarse en espacios de diálogo que reconozcan el carácter vivo de muchas de las obras y sus vínculos con comunidades activas. No se busca cancelar el valor de la conservación, sino más bien reconocer el dinamismo y actualidad de este legado, cómo se ha adaptado y respondido.

El valor de una lectura no lineal del tiempo desestabiliza la clásica división entre lo antiguo y lo contemporáneo. Las piezas no son vestigios detenidos, sino agentes que actúan, enseñan y resignifican. El arte indígena aquí presentado se reconoce no como artesanía estática, sino como práctica estética y política viva, donde lo ancestral se transforma y genera nuevas formas. En este sentido, el museo no solo expone objetos, sino que facilita el diálogo entre mundos.

Entonces, volviendo a la pregunta central, ¿qué implica hablar de arte indígena en el presente? No basta con describir la persistencia de un motivo, de un material o una técnica; lo fundamental es comprender que estas continuidades se personifican en sujetos concretos, en colectivos que hoy existen, hablan, viajan, comercian, crean, aprenden y se reconocen como parte de un *hakaara* vivo. Significa desplazar el foco del objeto al testimonio, de lo visual a lo auditivo, de lo estético a lo político. El museo se convierte en espacio para el diálogo entre mundos, resignificándose de contenedor del pasado a lugar de encuentro.



E ai rō 'ā te taŋata i ha'amata i te tarai i te tao'a rapanui, he pao, he haka mao i te aŋa hai 'azuela, he haka mao i te 'umu, 'e he haka mao i te aŋa hai piru. Pē ira tō'oku tupuna tane era ko Lázaro Hotu, e tahi ta'u e vaera te pa'o kia Maxi Manumatoma 'o ki tā'ana poki ko Hotu Hotu, mo haka mao i te hōhoni, 'e i te oro. Pē ira e haka mana era e te taŋata tarai i te mana mo tā'ana aŋa.

Mo Haka Mao

Te 'ono tupuna he roa e tahi o te haka tere iŋa, e ai rō 'ā te rāua haka tere iŋa tupuna, e haka tere rō 'ā, e huri rō 'ā te huru hai mana'u o rāua. Ta'ato'a aŋa he rāve'a e tahi mo te taŋata, mo te hua'ai, mo te nātura, mo te mārama-rama o te tupuna. 'O ira te ŋā aŋa nei ta'e he me'e 'ā'ati, he haka tere iŋa e ai nō 'ā 'e he haka tere iŋa hōhoni.

Te tarai he rāve'a e tahi mo haka tere i te tātou peu tupuna, a roto i te rauhuru rāve'a, he haka tere iŋa e e'a mai ena. I roto i te ŋā hauha'a nei, e 'āpapa ena te rauhuru 'a'amu, te mana'u tupuna, te here ki te nātura, te mārama-rama tupuna. Te ŋā aŋa nei, ta'e he me'e i mu'a 'ā, he haka tere iŋa e tahi e oho mai ena 'e he haka tere iŋa hōhoni.

I te kona nei, he hare hapa'o tao'a e ai rō 'ā te ku'i-ku'i: e tano nō mo haka pūai i te u'i haŋa o te hau kē o haho (colonial) era pē nei ē, te ŋā me'e nei he me'e ko

hakaara

Genealogía de prácticas, objetos o familias, que conectan el presente con un pasado lejano, trazando una línea de continuidad que perdura.

—

Te here te hono o te taŋata ki te rāua tupuna. Ko te tumu o te taŋata, o te henua, o te re'o. Hai hakaara te taŋata e 'ite rō 'ā i tō'ona kona 'i te ao nei.

—

A genealogy of practices, objects, or families that connects the present to a distant past, tracing an enduring line of continuity.





mate ‘ā ‘e ko hāpa’o ‘ā, ‘o e tano nō mo riro he vaha mo vānaŋa mo aŋi-aŋi pē nei ē, rauhuru aŋa e ora nō ‘ā ‘e e here rō ‘ā ki te mau pukuraŋa e aŋa nō ‘ā ‘i ‘aŋarinā. Ta’e he me’e mo ta’e haka take’a i te hauha’a o te haka tere iŋa nei, e mo’a takoa i te mana’u ‘e i te haka tere iŋa e haka tano ena ki te hora nei.

Te mana’u o te u’i haŋa o te ta’u, ta’e he u’i haŋa tī-tika, he haka topa te mana’u o te roa era o te roa tuai era mai te roa ‘āpī. Te tao’a nei ta’e he me’e toe mo noho, he me’e e aŋa ‘ā mo hāpī mo aŋi-aŋi. Te arte indígena nei ta’e he aŋa o te rima, he aŋa poritika e ora rō ‘ā, he haka makenu i te hauha’a tupuna, he haka maākenu i te rauhuru makenu. Te hare hapa’o tao’a nei ta’e he me’e mo haka takea nō, he vaha takoa mo vānaŋa o te ŋā nu’u nei.

‘O ira, mo hoki haka ‘ou ki te ‘ui ra’e era: ¿He aha te aura’a o te vananga nei o te *arte indígena* i ‘aŋarinā? ‘Ina ko tano mo kī e ai rō ‘ā te rāve’a e tahi, pahe huru o te aŋa e o te miro. Te me’e hauha’a he aŋi-aŋi pē nei ē, te haka tere iŋa nei e ora nō ‘ā i roto i te taŋata, i roto i te nūna’a ta’ato’a o ‘aŋarinā, e vānaŋa, e oho, e ho’o, e aŋa, e ‘ite, e aŋi-aŋi i roto i te *hakaara* ora. Te aura’a, he huri te u’i haŋa: mai te miro ki te roŋo, mai te u’ihanga ki te haka mai te roŋo, mai te ‘ariŋa ki te parera. Pē ira, te Hare Hapa’o Tao’a he kona mo vānaŋa o te rauhuru taŋata, mo haka paka i a rāua, i te rāua ‘a’amu, he kona mo piri mo haka tikea i te ‘a’amu tuai.

dynamic world to us, where artistic expressions are not a static heritage, but living practices in constant transformation and reinterpretation. Every strand, handle, or grip intertwine emotions, stories of resilience, family memories, connections to nature, and ancestral wisdom. Thus, these pieces do not depict something that “was”, but rather a tradition that continues and will continue to be.

This is where museums face an ambivalence. They can reinforce the colonial view of inert objects and mere material custody, or they can become spaces for dialogue that recognizes the living character of many of the works and their connections to active communities. The goal is not to negate the importance of conservation, but rather to acknowledge the dynamism and significance of this legacy and how it has adapted and responded.

The value of a non-linear reading of time destabilizes the classic division between the ancient and the contemporary. These pieces are not frozen remnants, but rather active agents that act, teach, and redefine meaning. The indigenous art presented here is recognized not as static craftsmanship, but as a living aesthetic and political practice, where the ancestral is transformed and generates new forms. In this sense, the museum not only exhibits objects, but facilitates dialogue between worlds.

So, returning to the central question, what does it mean to discuss Indigenous art today? Simply describing the persistence of a motif, a material, or technique is not enough. Fundamentally, we must understand that these continuities are embodied in real people, in collectives that today exist, speak, travel, trade, create, learn, and recognize themselves as part of a living *hakaara*. This requires shifting the focus from the object to the testimony, from the visual to the auditory, and from the aesthetic to the political. The museum becomes a space for dialogue between worlds, redefining itself as a meeting place rather than a container of the past.



Continuar creando

Gestos, técnicas y formas del pasado siguen vivos en la creación actual, articulando continuidad y singularidad creativa.

Esta pieza, denominada por Celinda como *patu metawe* y conocida también *kütru metawe*, tiene un uso ceremonial en festividades como el *ngillatun* (rogativas), pues, según sus palabras: «así lo dispuso el *Ngen Rag*» («dueño de la greda»).

This piece, which Celinda calls *patu metawe*—also known as *kütru metawe*—has a ceremonial use in festivities such as *ngillatun* (communal prayer). As she explains: "that is how it was ordained by the *Ngen Rag*" ("owner of the clay.")

CELINDA HUAQUIL



↑
Jarro con forma de pato
Cerámica
—
Patu metawe
—
Duck-shaped pitcher
Ceramic
—
Celinda Huaiquil | Mapuche
2025
(14,5 x 15,5 x 20 cm)



↑
Huso con tortera
Madera
Artista desconocido
—
Spindle and Whorl
Wood
Unknown Artist
—
Atacameño/Lickanantay
900-1470 DC | AD 900-1470
MCHAP, 4034
(4,3 x 27,8 x 4,3 cm)

↗
Escultura antropomorfa
Madera de makoi, vértebra
de tiburón, obsidiana
—
Mōai Kava Kava
—
Anthropomorphic Sculpture
Makoi wood, shark
vertebra, obsidian
—
Tomás Tuki | Rapanui 2011
Colección Personal
Personal Collection
(7 x 47 x 7 cm)

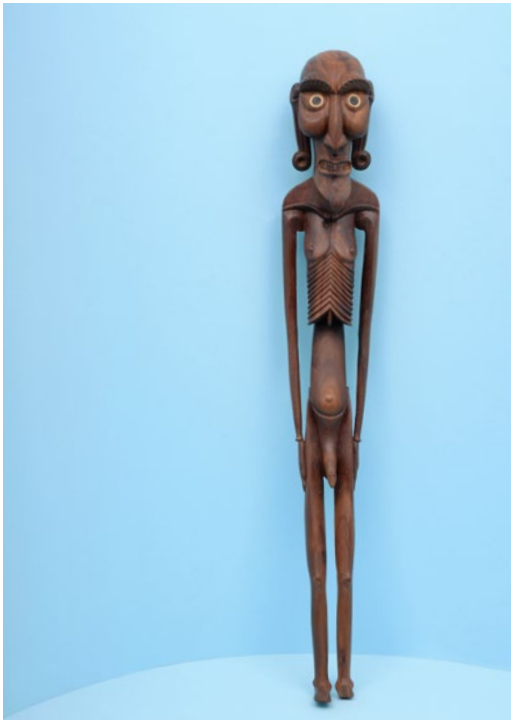
Past gestures, techniques, and forms remain active in contemporary creation, expressing continuity and originality.

Continuing Creation

«Los *kava kava* surgen cuando el rey Tu'u Koiho se encuentra en un paseo a dos espíritus esqueléticos llamados Hitirau y Nuko Te Mango. El rey cortó y talló la madera copiando sus esqueletos».

"The *kava kava* figures originated when King Tu'u Koiho, during a walk, encountered two skeletal spirits named Hitirau and Nuko Te Mango. The king cut and carved the wood, copying their skeletons."

TOMÁS TUKI



→
Escultura antropomorfa
Madera, hueso, obsidiana
Artista desconocido

Mōai Kava Kava

Anthropomorphic Sculpture
Wood, bone, obsidian
Unknown Artist

Rapanui | Previo a 1935 DC
| Prior to AD 1935
MHNv, 21
(30 x 171 x 30 cm)

→ →
Escultura antropomorfa
Madera, hueso, obsidiana
Artista desconocido

Mōai Kava Kava

Anthropomorphic Sculpture
Wood, bone, obsidian
Unknown Artist

Rapanui | Previo a 1939 DC
| Prior to AD 1939
MHNv, 32
(30 x 240 x 35 cm)



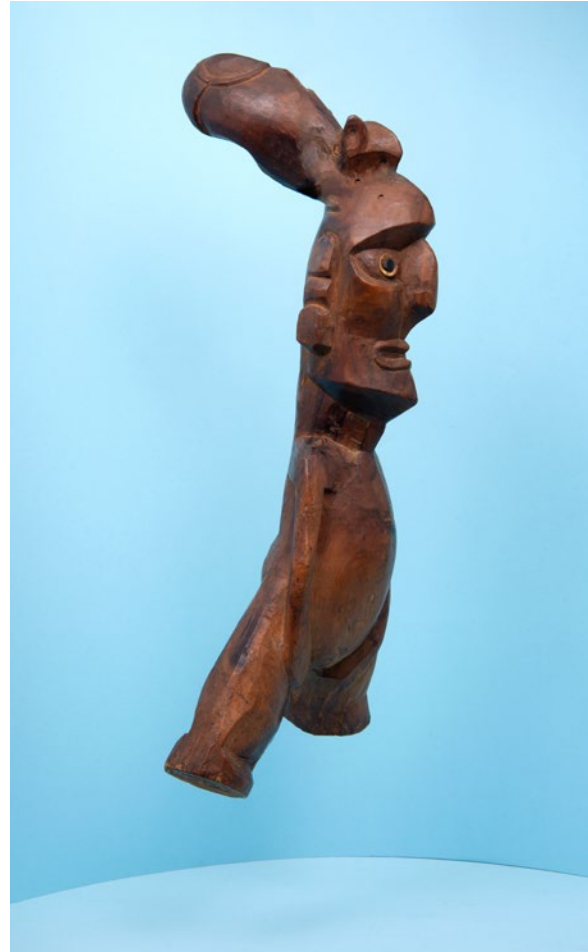
Artista desconocido

Las obras conservan huellas de sus autores. Ellas desafían el borramiento de los artistas indígenas tras categorías colectivas.

«Es una prenda para la hoja de coca, se usa en ceremonias como el floreamiento, el pago a la tierra, etc. Elegí colores naturales de fibra de llama, representa mi cultura, a mi tierra, a mi gente, campos, cerros y cielo».

"It is a textile for coca leaves, used in ceremonies such as floreamiento and pago a la tierra (offerings to the earth). I chose natural colors of llama fiber —it represents my culture, my land, my people, the fields, the hills, and the sky."

ADRIANA PUCA



← Mantel
Fibra de llama

— Inkuña

— Tablecloth
Llama fiber

— Adriana Puca | Atacameño /Lickanantay 2025
(52 x 58 cm)

↑ Escultura antropomorfa
Madera, hueso, obsidiana

— Mōai vi'e (taŋata)

— Anthropomorphic Sculpture
Wood, bone, obsidian

— Juan Tepano | Rapanui 1890-1904 DC | AD 1890-1904
MCHAP, 3646
(41 x 58 x 10 cm)

Objects retain traces of their authors. They challenge the erasure of indigenous artists behind collective categories.

THE LEGACY OF THE PRESENT

Unknown Artist

«Es un cinto, tejido de fibra de alpaca, con colores naturales. Tiene una iconografía andina y representa un todo de nuestra cosmovisión. Agua, camino, viento, cielo, estrellas, campos, cerros».

"It is a band woven from alpaca fiber, using natural colors. It carries Andean iconography and represents the totality of our worldview—water, path, wind, sky, stars, fields, mountains."

NOLVIA PUCA



↑
Sombrero con cinto
Fibra de alpaca
—
Hat with a band
Alpaca fiber
—
Nolvia Puca | Atacameño
/Lickanantay 2025
(45 x 15 x 35 cm)



⇒
Faja
Fibra de camélido
—
Waistband-belt
Camelid fiber
—
Evangelista Soza |
Atacameño/Lickanantay
1998 DC | AD 1998
Colección Personal Victoria
Castro | Personal Collection
Victoria Castro, CR-23
(15 x 230 cm)

Desde el *Mari Kuyfi* hasta el presente diverso



Quisiera comenzar refiriéndome a la idea de *Mari Kuyfi*, un concepto necesario de mencionar en nuestro habitar contemporáneo, porque nos señala que del pasado somos y de allí venimos. Hablar desde el *Mari Kuyfi* es rememorar la antigüedad, la historia lejana que fundamenta que tenemos una preexistencia como pueblos indígenas o primeras naciones. Fuimos formados como seres, como personas y, junto con ello, todos los elementos de la naturaleza. Desde allí comenzamos a representar y a materializar lo que la tierra nos entregó. Recibimos de todo para nuestro propio uso, y así los antiguos comenzaron a manifestar sus más profundos saberes, y dentro de estos lo que hoy denominamos arte y artesanía.

Así nos hicimos tierra desde la perspectiva mapuche, del mismo modo el pueblo Atacameño/Lickanantay y también los hermanos Rapanui. Podemos tener grandes diferencias: ocupamos territorios geográficamente alejados y cada cual expresa su conocimiento de distintas formas. Sin embargo, nuestra relación con la naturaleza, en su conjunto, nos une en la forma de concebir, de relacionarnos y, en definitiva, en el sentido de pertenencia que todos expresamos al momento de decir quiénes somos, de dónde venimos, el porqué estamos aquí y hacia dónde debemos mirar.

Desde la perspectiva del *Mari Kuyfi* nos damos cuenta, entonces, de que tenemos un origen que hasta nuestros tiempos se niega a desaparecer, pese a las transformaciones que hemos sorteado por miles de años. Estos cambios son posibles de advertir, por ejemplo, en los fenómenos climáticos que la misma naturaleza y la humanidad han y están enfrentado. Estas transformaciones fueron experimentadas por los distintos pueblos en el mundo, quienes hallaron razonamiento y encontraron una base para entender por qué nos esta-



TÜYAWÜN NI KATRÜTUNGEN

**Mari kuyfi mew
nüwkülelu kake
rume fantepu mew**

Mari Kuyfi

Expresión en mapudungun que alude a un tiempo muy antiguo.

Mapudungun mew feypikey che
tañi konümpayal fütta kuyfi ñi
rupawmaelchi dungu.

An expression in Mapudungun referring to a very ancient time.

MARGARITA
CANIO
LLANQUINAO



From *Mari Kuyfi* to the Diverse Present



Wüne mu kiñe dungu feypian ti “*mari kuyfi*” dungu mew, feytachi dungu fali taiñ nütramkayal taiñ chumlen ta fanten mew, fey kam fütra kuyfi taiñ mülen tüfachi mapu mew iñchiñ. Mari kuyfi pinmu feyta fütake dungu tañi konümpangeal, kuyfi mel kam taiñ mülen tüfachi naq mapu mew.

Chekünungeiñ, rütrakünungeiñ ka, feymu ka femngechi dewmakünungey itrofill mongen wallontu mapu mülelu. Feymu feychi mel, elelñgerpaiñ kümeke ngülam taiñ kuyfi fütakeche mew, feymew ka konkülekey ta “arte” ka “artesanía” pingechi dungu.

Femngechi mapuchekünungeiñ pikeiñ taiñ mapunchegeñ, ka femngechi feypikey ta pu Atakamache/Likanantayche ka ti pu Rapanuiche. Welu ka wichuleiñ kiñeke dungu mew: wichuke mapu feleiñ kishuke, welu ka nüwküleiñ taiñ ngülam mu taiñ chumngechi yenieal taiñ mapu, chew taiñ elngemom, kuyfi kam taiñ elkünungen, küme taiñ kimal chew nga taiñ küpan, chew nga taiñ tuwmom, chemu kam taiñ felepan mapu mew, ka femngechi chew taiñ amulerpual.

Feymu nütramkanengenmu ti “*mari kuyfi*” dungu, kimfali taiñ fütra kuyfi taiñ mülekefel mapuche mapu mew, ayinolu reke ñi ñamal kishu ñi dungu, ayinielu may ñi mongelerpual, tuntenchi wesha rupafule rume, fey may tañi wenuntuniengetual rumel. Ka femngechi felekey fillke dungu wallontu mapu mülelu, inarumekelu ta ngamfill trokiñke che müleyelu wallontu mapu mew, küme tañi feleñmual kishuke ñi mapu mew.

I would like to begin by introducing the concept of *Mari Kuyfi*, a notion that holds particular relevance today, for it reminds us that we come from the past, and that is from which we originate. To speak from the perspective of *Mari Kuyfi* is to recall antiquity, the distant history that affirms our preexistence as Indigenous peoples or First Nations. We were formed as beings, as persons, alongside all the elements of nature. From that ground, we began to represent and give material form to what the Earth offered us. We received everything for our use, and in doing so, the ancestors began to express their deepest knowledge, including what we now understand as art and craftsmanship.

From the Mapuche perspective, this is how we became one with the Earth, as did the Atacameño/Likanantay people and our Rapanui brothers and sisters. Although we have significant differences—we inhabit geographically distant territories and express our knowledge in different ways—our relationship with nature, in its entirety, unites us in how we conceive the world and how we relate with one another. Ultimately, this relationship brings together our sense of belonging and shapes the way we express who we are, where we come from, why we are here, and our way forward.

From the *Mari Kuyfi* perspective, we realize that, despite the transformations we have undergone for thousands of years, our origin refuses to disappear. These changes are evident, for example, in the climatic



blecimos en estos lugares específicos o entender qué sentido tiene cada elemento que nos rodea.

Vivimos en un territorio con sentido y pautas, donde se cruza lo sagrado y lo cotidiano. A lo largo de nuestra existencia, como seres humanos, conformamos redes y relaciones territoriales en las que se aprecia la interdependencia de diferentes culturas, sociedades y ecosistemas. Desde estas consideraciones, no se trata de imponer una visión única, sino que se trata de reconocer y valorar la diversidad de perspectivas y experiencias en este espacio que habitamos.

Mirar hacia el pasado ha permitido la construcción de conocimientos en un mundo común, a través de instancias de comunicación e intercambio. Las materialidades que cada pueblo ha moldeado en su existencia desde tiempos tempranos son prueba de ello, tal como podemos entenderlo, desde la perspectiva del *Mari Kuyfi*. En este escrito me centraré en dos expresiones materiales del pueblo Mapuche, la cerámica y la textilera.

Materialidades que se entrecruzan 1:

Sobre la cerámica

Los artefactos elaborados con distintos tipos de tierra constituyen una amplia e impresionante variedad de objetos creados a partir de distintos elementos cargados de *kimün* y de *fejentun dungu*. A partir de ello nos preguntamos: ¿Cómo se llegó a la creación de la cerámica? ¿Por qué se representan seres vivos en los distintos diseños? ¿Cuál es su importancia en el presente? No por casualidad estas artes permanecen en la memoria y en las prácticas.

La cerámica mapuche, conocida como *widün* o *widükan*, concentra la idea de dar formas y sentidos con el *rag* (barro), mientras que la persona que posee el saber para dar esas formas se denomina *widüfe* (alfarera). Este *kuyfi kimün* (conocimiento antiguo) está articulado con la naturaleza en el sentido práctico, porque se usaba y aún se usa para el quehacer, pero también se



Mapu mew feleiñ, feymu adkünungey ta dungu, taiñ küme mongeal che. Kuyfi taiñ küpal iñchiñ, kimnengey taiñ welukon kelluwkeel ta itrofill wallontulelu taiñ mapu mew iñchiñ, taiñ küme yeniewal chafche ta iñchiñ. Feymu may, kiñepüle müten amunoal dungu, fey may ta welukon taiñ faliluwtual tuntengelu taiñ mapu mew.

Wiñokintuniefielmew iñchiñ kellunieñmu taiñ welukon kimeltuniewal, mishawal reke taiñ kimün kake mapuke che iñchiñ. Fill dungu kam elelürpulu kuyfi fütakeche yem mari kuyfi mel tañi küpalkeel engün. Feymu tüfachi chillka mew epu troy dungu mew nütramtuan, ti widün dungu, ka feyti ngürekan dungu.

fejentun dungu

Refiere al conjunto de elementos que componen la cosmovisión mapuche, que articulan la vida cotidiana, lo espiritual y el conocimiento filosófico.

Feytachi dungu mew konküleyey kom dungu yenielu pu mapuchengen, nüwkülelu mongen mew, ngillawün dungu mew ka mapuche kimün mew.

Refers to the set of elements that constitute the Mapuche worldview, bringing together everyday life, spirituality, and philosophical knowledge.





Küdawpeyüm reyülkonkülelu:

Chi widün küdaw mew

Ngamitrofill widükan dewngekerkelu fillke raq ka fillke kura mew, rume yeniey ta kimün ka feyentun tañi dewmakünungenmu. ¿tuntenchi kuyfi tañi dewmangepan ta widün?, ¿chemu tañi mülen kakewmechi kullin ka ünüm fillke widükan mew?, ¿chemu fali ta fanten mew taiñ felen iñchiñ? Re falte felenolu feytachi kimün, amulerpukey ta ngülam yenielu ta che.

Tati mapuche widün, küdawmaniengekey ti raq, feymu müley che pepilnielu ta dungu, feymu widüfe pingey. Feytachi widün dungu nüwküley mapu mu, fey kam dewmangekerkefuy fill widükan duamnielu pu che nieal ta ruka mew, welu ka chalintukungekey ngillawün dungu mew. Widün dungu doy yeniekerkefuy ta pu domo, femngechi feypi nga Gloria Huenchuleo:

“kuyfi kusheke papay em, ngen ngekefuygün ta ko, ka ngen ngekefuy ta widün küdaw”⁸.

Widün dungu ka nüwküley mapuchedungun mew, Metawe pingechi widükan mu, tripalu ta metan pin mu, metangerkelu kam tañi miyawülngeal. Ka femngechi tañi dewmangeken mu fillke kullin ka ünüm mu, feymu tukulengekey ta üy, feymu kütru metawe pingechi pikey che, kütru ünüm kechilelu kam ti metawe. Felelu mapu mew ti ünüm, kiñeke mu dewmalelney ti püchike chawüm, meñkuyenielu, feymu ñukengen mu niey tañi kimün ünüm pikey che. Inarumeniefel mu tañi wallpan mapu mew ta che, feymu ka femngechi mülekey fillke widükan ngillañmawün dungu mew.



phenomena experienced by both nature and humanity. Different peoples around the world have experienced these changes and have found reasons and bases for understanding why we settled in these specific places and the meaning of the surrounding elements.

We live in a territory with meaning and patterns, where the sacred and the everyday intersect. Throughout our existence as human beings, we have established territorial networks and relationships that exemplify the interconnectedness of cultures, societies, and ecosystems. Therefore, rather than imposing a single vision, we must recognize and value the diversity of perspectives and experiences within our shared space.

Looking back at the past has enabled us to accumulate knowledge in a shared world through communication and exchange. The material culture that each people has shaped throughout its existence since early times is proof of this, as we can see from the *Mari Kuyfi* perspective. In this article, I will focus on two material expressions of the Mapuche people: ceramics and textiles.

Intertwining Materialities 1: On Ceramics
Artifacts made from various types of earth constitute an extensive and remarkable array of objects, each created from elements imbued with *kimün* and *feyentun dungu*. This invites us to ask: How did ceramics come into being? Why are living beings represented in their designs? What is their significance today? It is no coincidence that these arts endure in both memory and practice.

Mapuche pottery, known as *widün* or *widükan*, embodies the idea of shaping and giving meaning to *raq* (clay), while the person who possesses the knowledge to create these shapes is called a *widüfe* (potter). This *kuyfi kimün* (ancient knowledge), is linked to nature in a practical sense because the pottery was and is still used for everyday tasks. However, it is also expressed in a more abstract connection with the universe, dialoguing with the cosmological plane. The *widükan* has

expresa en una conexión más abstracta con el universo, dialogando con el plano cosmológico. El *widükan* tradicionalmente se ha relacionado con la feminidad, tal como lo expresa Gloria Huenchuleo:

«Las mujeres antiguas, bueno las mujeres eran dueñas del agua, eran dueñas del quehacer la greda igual»⁸.

La relación de la cerámica con la lengua mapuche se expresa en las mismas obras. *Metawe* es la denominación que usualmente se emplea para referirse a una vasija, y *meta* significa llevar en brazos. Para hablar de los cántaros con formas animales, se agrega el nombre de este. Tal es el caso del *kütru metawe* (figura 4), conocido como «jarro pato». Así como ocurre con el pato silvestre, hay cerámicas que tienen figuras más pequeñas que van pegadas al dorso y que representan la cría, por lo que estas vasijas se vinculan con un posible cuidado de la madre. Todo esto surge desde las continuas observaciones del entorno, que se extrapolan a los acontecimientos sociales, especialmente en las ceremonias mapuche como el *Ngillañmawün*.

Esta relación entre la lengua mapuche y la cerámica aparece de manera repetida en los *metawe* con figura similares a las ranas, conocidas como *llünki metawe* (figura 5). Desde la perspectiva mapuche, los relatos orales hablan de su importancia, porque estas representarían a los seres que protegen el agua y los humedales, y así también a los *menoko* o *menuko*, que albergan muchas formas de vidas, incluyendo a seres espirituales o *Ngen*, y donde coexisten ranas o *llünki*. En resumen, el *widükan* nos indica que hay vida relacionada con la materia prima, aspecto esencial para la elaboración de estos trabajos.

Todos estos aspectos nos hablan de la importancia de los simbolismos y de la relación con el espacio natural, demarcando un territorio cuya interacción debe respetar el *ad mapu*. En este sentido, la cerámica no solo tiene una función utilitaria, sino que también representa, interactúa y da cuenta del imaginario del pueblo mapuche, cuestión que se expresa igualmente en otros



Ngillañmawün

También denominado *llellipun/ngellipun* en ciertos territorios, es una ceremonia colectiva que se realiza con ocasión de pedir o agradecer por el bienestar comunitario.

Feytachi dungu ka llellipun pingeky kiñekeñ püle, feymew trawün dungu mew nentukey che tañi dinguñpengeal ka mañumal kom mapu ñi küme feleyal.

—
Also known as *llellipun* or *ngellipun* in certain territories, it is a collective ceremony performed to ask for or give thanks for communal well-being.

Figura | Adentu | Figure 4

—
 Jarro con forma de pato
 Cerámica
 Artista desconocido

—
Kütru metawe
Rag
Kimnofalchi küdawfe

—
 Duck-shaped vessel
 Ceramic
 Unknown artist

—
 Mapuche
 1900-1980 DC | AD 1900-1980
 MChAP, 1505
 (22,6 x 20,6 x 26 cm)



traditionally been associated with femininity, as Gloria Huenchuleo expresses this idea:

“The ancient women, well, women, were the owners of water, they were the owners of clay work as well.”⁸

The relationship between ceramics and the Mapuche language is evident in the pieces themselves. For instance, the term *metawe* is often used to refer to a vessel, and *meta* means “to carry in one’s arms.” Jugs shaped like animals, are named after the animal. One such jug is the *kütru metawe* (figure 4), which means “duck-shaped pitcher.” As with wild ducks, some ceramics have smaller figures representing ducklings attached to their reverse side, connecting these vessels to maternal care. These concepts all arise from continuous observations of the environment and are applied to social events, particularly Mapuche ceremonies such as the *Ngillañmawün*.

The relationship between the Mapuche language and ceramics featuring frog-like figures, known as *llünki metawe* (figure 5) appears repeatedly in metawes. From a Mapuche perspective, oral accounts emphasize the importance of these figures because they represent protective beings of water and wetlands. They also represent the *menoko*, or *menuko*, which is home to many forms of life, including spiritual beings, or *Ngen*, where frogs, or *llünki*, coexist. In short, the *widükan* tells us that life is related to the raw material, which is an essential aspect for creating these works.

All of these aspects underscore the significance of symbolism and the connection to the natural environment, establishing a territory where interaction must honor the *ad mapu*. In this sense, ceramics serve a utilitarian function while also representing, interacting with, and reflecting the imagination of the Mapuche people, a concept also expressed by other peoples. Many pieces intended for domestic use also had ornamental and funerary functions, as evidenced by archaeological remains and oral traditions. As real estate pro-



Figura | Adentu | Figure 5

—
 Jarro con forma de anfibio
 Cerámica
 Artista desconocido

—
Trawültrawül metawe
Rag
Kimnofalchi küdawfe

—
 Frog-shaped vessel
 Ceramic
 Unknown artist

—
 Mapuche
 350-1050 DC | AD 350-1050
 MChAP, 2490
 (16,5 x 18,5 x 14,8 cm)

ad mapu

Conjunto de normas políticas y sociales que caracterizan y rigen los territorios mapuche.

—
Feytachi dungu mew konküleyey kom dungu ngünenielu kom mapu mapuche mapu mew.

—
 A set of political and social norms that characterize and regulate Mapuche territories.

pueblos. Muchas piezas, si bien eran de uso doméstico, también tenían funciones ornamentales y funerarias, las que se conocen por vestigios arqueológicos y de la memoria oral referida a estos hechos. Con el avance de los proyectos inmobiliarios, y tras la remoción de capas de tierra, han quedado al descubierto cientos de hallazgos en los cementerios o *eltun*.

Materialidades que se entrecruzan 2: Sobre los textiles

La textilería mapuche es un arte que viene de una tradición ancestral y que es fundamental para la identidad cultural. Desde el *Mari Kuyfi* se utilizaba la lana de camélidos que ocuparon gran parte del territorio para tejer prendas de vestuario, y con la llegada de las ovejas, se dispuso de esta materialidad para aperos de caballos y objetos domésticos, mediante un telar vertical llamado *witral*.

Detrás de esta elaboración hay todo un proceso que implica, primero, la extracción de las lanas del animal, siguiendo con el lavado y posterior secado, que debe hacerse en épocas que corresponden a la obtención del material, es decir, siempre será en época de mucho calor en el territorio mapuche.

El teñido conlleva un gran conocimiento para alcanzar tonalidades tremendamente complejas. Otro proceso, igual de relevante, es el hilado, utilizando materiales que son posibles de hallar en toda la zona andina hasta el sur de nuestro territorio. Todo ello conduce a tejer complejos diseños simbólicos que representan los distintos saberes y cosmovisiones, compartidos entre muchos pueblos del gran *Pikummapu*.

En el textil mapuche, la maestría se reconoce con algunos nombres como *ngürekafe*, que es la persona que maneja el arte de unir la lana hilada para crear diseños representativos de lo que se habita, se observa, con figuras que se pueden reconocer a simple vista y otras



Ka mapuchedungun mülekey ta llünki, feymu widün mew ka dewmangekey ti llünki metawe. Feymu taiñ mapuchengen mew, rume tukulpangekey tati llünki, fey kam ngen kongelu, anüñmanielu kiñeke menoko, itrofill mongen müleyelu menoko mew, küme yeniewlu ngenko llünki engu. Feymu tati widün dungu tañi küdawmangeal re duamniengekey dungu tripalu mapu mew.

Femngechi dungu mew feley tati widün mapu mew, tañi ekungeal ti ad mapu dungu. Feymu re falte mülekelay ta chem widükan rume mapuche mongen mew, ka femngechi felelu dungu kake mapuke che mew. Fillke widükan mülekelu, duamngekefuy ruka mew, welu ka duamngekefuy ashal kiñeke dungu ka layem kuyfi fütakeche yem kuyfi. Kom feyta kimngekey inarumegenmu arqueología kimün mew ka nütramkanegekenmu kuyfi mapuche nütram mew. Küdawkemum inmobiliaria, fey mu chaychifngenmu mapu, feymu wepümngeketuy alün kuyfike eltuwe mapuche nielu fillke kuyfike widükan.

Küdawpeyüm reyülkonkülelu: Chi ngürekan mew

Tati ngürekan küdaw kuyfi ñi küpalel taiñ mapuchengen mew. Feymu mari kuyfi piam, nentuñmangekerkefuy ñi kal tati “weke” pingechi kulliñ, kom mapu mew müleyekefel kuyfi, feymu dewmangekerkefuy tukutual che, akuñgelu wüla ufisha piam, dewmangekefuy ta





fill weshakelu tukulngekelu kawelltunmu che, ka fill takun duamniekefel kuyfi fütakeche yem, feymu kuyfi ñi niekerkefel witräl ta pu mapuche tañi ngürekayal che.

Tañi küdawmangeal ti kal ufisha, wüne mu kediñgekey ti kulliñ, fey wüla küchakangekey ka piwümgekey, feymu tañi küme piwümgeal, elngekey antüngen mew tañi küdawmangeal, feykam doy are mülekelu tripantu mu.

Ka afümkegekey tañi fillke adngeal. Ka fümgekey, feymu re küdawmangekey tripakelu mapu mew, feymu witräl mew dewmangekerkefuy kümeke ñimiñ welukon kimeltuwkefel kake mapuche che iñchiñ kuyfi Pikum mapu püle.

Mapuche ngürekan mew, tuchi pepilnielu tüfachi küdaw Ngürekafe pinggekey, feymu küdawmakefi ti füm tañi ngürekayal ka ñimikayal fillke dungu yenielu kishuke ñi kimün. Ka mülekey düwekafe, küme rakifüwkünupelu tañi welulkawnoal ñi witrälünmu. Mapuche nütrammu, feypingekey tañi küpalel tüfachi ngülam re domongen mew, kuyfi ñi küpalel kuyfike küsheke püllü yem.

Akunmu ti ufisha, feyti füm küdawkefel ti che kuyfi kalerpu, fey kam kuyfi mel dewmangekerkefuy ti füm ta weke kam chilliweke pinggechi kulliñ mu. Feytachi kulliñ awka kulliñ fel welu pu mapuche ñomümürkefi. Ka femngechi piam, kuyfikeche yem kullikünükefuygün tüfachi kulliñ mu tañi welukon küme yeniewal kake mapuke che kuyfi. Femngechi ngürekan kimün mu ka kimngekey tañi welukon kellukefel che kuyfi. Feymu füm



jects advance and layers of earth are removed, hundreds of finds have been uncovered in cemeteries or *eltun*.

Intertwining Materialities 2: On Textiles

Mapuche textiles are a deeply rooted art form and ancestral tradition fundamental to the cultural identity of the Mapuche people. Since the time of the *Mari Kuyfi*, the wool of the camelids inhabiting the region has been used to weave clothing. Following the introduction of sheep, this material was used to make horse tack and household items using a vertical loom called a *witräl*.

Behind this production lies a whole process that begins with shearing the animal to obtain the wool, followed by washing and then drying it—steps that must be carried out during the season appropriate for obtaining the material, which in the Mapuche territory is always the hottest time of the year.

Dyeing requires extensive knowledge to achieve deeply complex shades. Spinning is another equally important process, carried out with materials found throughout the Andean region and into the southern reaches of our territory. Together, these processes lead to the creation of intricate woven symbolic designs that express the diverse knowledge and worldviews shared among the many peoples of the Great *Pikummapu*.

In Mapuche textiles, mastery is recognized through specific roles such as the *ngürekafe*, the person who masters the art of joining spun wool to create designs that represent the worlds that are inhabited and observed. These designs include figures that are immediately recognizable, as well as more complex, abstract forms. In addition, there is the *düwekafe*, who performs the highly specific task of sorting yarn into exact quantities to ensure error-free weaving. According to Mapuche oral tradition, this art and knowledge were passed down exclusively to women, from grandmothers to mothers, and from mothers to daughters.

It is important to note that wool, the raw material, is now obtained from sheep, which replaced other

más complejas, dado que son abstracciones. Además, existe la *düwekafe*, que realiza la tarea más específica, como ordenar el hilo en cantidades exactas de manera que no existan errores al momento de tejer. Desde la memoria oral mapuche, se habla de que este arte y este saber fueron entregados exclusivamente a las mujeres, transmitido de abuelas a madres, y de madres a hijas.

Es importante señalar que la lana, materia prima, hoy se obtiene de la oveja, que vino a reemplazar a otros animales que hoy ya no existen. Según fuentes antiguas, existía un animal que tenía el nombre de *weke* o *chilliweke*, un camélido salvaje que podía ser domesticado. Algunas investigaciones señalan que este animal sirvió de intercambio con otros pueblos que habitaban al norte del territorio del pueblo mapuche, principalmente en la zona central del país que actualmente es Chile. A través de la lana y del conocimiento textil compartido, se evidencian los lazos sociales surgidos entre los pueblos.

El arte de representar diseños o imágenes que expresan un saber de mucha relevancia, en *mapudungun* se conoce generalmente como *ñimikan*, pero más correctamente como *gümiñ* o *gümikan*, un saber que se fue generando en estas redes territoriales. Por ejemplo, en el caso del *witral*, los textiles siempre tienen una cara visible que permite comprender el mensaje que allí se plasma. Esto ocurre principalmente con el diseño del *lukutuwe trarüwe* (figura 6) que significa «para arrodillarse». Por tal razón, la mujer y el hombre deben usarlos principalmente en las ceremonias. Particularmente, solo en el caso de la mujer, en la actualidad, su uso es imprescindible, sin hacer distinciones de edad, tal como se advierte en el territorio cercano a la ciudad de Temuco. Sin embargo, el *trarüwe* (faja) puede variar en sus usos y lugar de origen, ya que los diseños hablan mucho de elementos propios de la identidad territorial.

Retomando el saber sobre el *lukutuwe gümiñ*, su uso también es reservado para eventos ceremoniales



Figura | Adentu | Figure 6

-
- Faja
- Lana de oveja
- Artista desconocido
-
- Trarüwe
- Kal ufisa
- Kimnofalchi küdawfe
-
- Waistband-belt
- Sheep wool
- Unknown artist
-
- Mapuche
- 1900-1985 DC | AD 1900-1985
- MChAP, 1684
- (354 x 7,3 cm)



mu ka ngürekan mu kimngekey tañi kelluwkefel kake mapuke che engün.

Rume pepiluwüngey tati ñimikan küdaw mapuchengen mew, ka ngümiñ ka ngümikan dungu ka pingekelu, tripalu piam tüfachi welu kimeltuwün nierkefel kuyfikeche yem kuyfi, feymu wital mu epuñpüle niey chew ñi ñimikemom ta che, feymu kiñe püle tripakey chem tañi adngen ta ñimiñ. Feymu ka müley tüfachi lukutuwe pingechi ñimiñ (Adentu 6), lukutual pu domo ka pu wentru mülenmu ngillatun dungu. Fantemew pu domo müngel tukuluwkey trariwe mew, tunte tripantu niele rume pu domo fey tukuluwkey müten, femngechi felekey Temuko mapu püle. Welu may kake mapu püle ka kawmekey tañi admu trüruwkelu ñi admapu mew.



extinct animals. According to ancient sources, there was once an animal called the *weke* or *chilliweke*, a wild camelid that could be domesticated. Some research suggests that the Mapuche used this animal as a form of exchange with peoples living north of their territory, primarily in the central region of present-day Chile. The social ties that emerged between these peoples are evident through wool and shared textile knowledge.

The art of representing designs or images that convey highly relevant knowledge is generally known in *Mapudungun* as *ñimikan*, nevertheless it is more accurately referred to as *gümiñ* or *gümikan*-a knowledge that was generated within these territorial networks. For instance, *wital* textiles always have a visible side that reveals their message. This is particularly evident in the *lukutuwe trariwe* design (figure 6), which means “to kneel.” For this reason, they are mandatory for women and men in ceremonies. In the case of women, in particular, they are currently essential, regardless of age, as can be seen in the territory near the city of Temuco. However, the *trariwe* (sash) can vary in its uses and place of origin because the designs speak to elements of territorial identity.

Revisiting the knowledge surrounding the *lukutuwe gümiñ*, its use is also reserved for ceremonial events exclusive to the *machi*, as well as for girls when they celebrate the day of their *katan pilun* or when put on the *chaway* (earrings). On that occasion, they are seated on a *pontro* (blanket) decorated with a *lukutuwe* design.

Similarly, some textiles are also made to be used on horses during very specific ceremonies. This is where the most common and significant colors gain relevance, such as blue and orange-yellow, which represent elements of the sky: *kalfüwenu* (the sacred blue sky) and *kollüwenu* (the orange-yellow of dawn), both of which are seldom used in textiles today.



Another example is the *makuñ* (blanket), specifically the one known as the “cacique blanket” (figure 7), which differs from other types of the same garment.

exclusivos del o de la machi, como también, para las niñas cuando celebran el día de su *katan pilun* o colocarse el *chaway* (aros), y se les dejaba sentada en un *pontro* (frazada) con diseño *lukutuwe*.

Asimismo, algunos tejidos también están hechos para que se puedan usar en caballos durante ceremonias muy específicas. Es aquí donde cobran relevancia los colores más comunes e importantes, como el azul y el amarillo anaranjado, que representan elementos del cielo, *kallfüwenu* (cielo azul sagrado) y *kollüwenu* (amarillo anaranjado del amanecer), hoy en día de poco uso en los textiles.

Otro caso es el del *makuñ* (manta), específicamente aquel que se conoce más como «manta cacique» (figura 7), que marca la diferencia con otros tipos de la misma prenda. Su uso es exclusivo para los que ocupan el cargo de *longko*, siendo primordial vestirlo en eventos sociales y políticos. Dicho esto, podemos reconocer la variedad de usos para eventos muy especiales, ya que los tejidos son un vehículo de comunicación, identidad y cosmovisión.

Transformaciones del arte indígena y sus continuidades

¿Cuáles son las esencias de estos materiales en el presente? ¿Qué usos se les asignó frente a las distintas invasiones? En el caso de *widün küdaw*, existe el riesgo de que se transforme o se reemplace. Podemos visualizar hoy en día la presencia, por ejemplo, del plástico, que abunda de sobremanera en las ceremonias, y su uso se torna incontrolable, debido a la producción industrial. Esta situación ha implicado que, incluso, haya llegado a las comunidades, ya sea por la utilidad o por la reducción de los espacios, contrastando con épocas anteriores donde existía la materia prima para que el artesano pudiera elaborar *metawe*, o los *meñkuwe* (cántaro que se carga en la espalda). En las ceremonias mapuche,



Lukutuwe ñimiñ mew, ka mülekey machi dungu mew, ka mülekey katanpilun dungu mew tukuleIngeal chaway püchike üllcha, feymu ka eleIngekey lukutuwe ponro tañi anüam.

Ka mülekey takun tukungeal kawelltun mew fütrake dungu mew. Fey yeniekey doy küme adngen tañi asham ta dungu kallfü wenu mapu mew ka kollüwenu mapu mew, fey fanten mew ka epeke ngewelay feychi kollü ad ngürekan mew.

Makuñ dungu mew ka mülekey dungu, Nükür makuñ mu müngel (Adentu 7), wichulelu kake makuñ mew. Pu Logkongelu müngel tukuluwürkey müten, feymu tukuluwkey tañi konam fütrake trawün mew. Femngechi





Figura | **Adentu** | Figure 7

—
Vestimenta masculina

Lana de oveja

Artista desconocido

—
Makuñ

Kalh ufisa

Kimnofalchi küdawfe

—
Men's garment

Sheep wool

Unknown artist

—
Mapuche

1900-1985 DC | AD 1900-1985

MChAP, 1720

(152,5 x 149 cm)



It is exclusively worn by those who hold the position of *longko* and is essential attire for social and political events. We can recognize the variety of uses associated with these special events because textiles function as a vehicle for communication, identity, and worldview.

Transformations and Continuities in Indigenous Art

What significance do these materials hold today? What uses were assigned to them in the face of successive invasions? In the case of *widün küdaw*, there is a risk of it being transformed or replaced. Today, we can observe, for instance, the presence of plastic, which is extremely common in ceremonies, and its use is becoming difficult to control due to industrial production. This has led to its introduction into communities, either because of its practicality or the reduction of available natural materials, in contrast to earlier times, when artisans had access to raw materials for making *metawe* or *meñkuwe* (back-carried jars). In Mapuche ceremonies, such as *Ngillañmawün* or *Kamarikun*, the *metawe* is essential for performing prayers. It even forms part of the *itrofill mongen*, a principle that affirms our presence and continues to be invoked because it provides a foundation for sustaining our existence.

So, how do we address this constant risk? How can we safeguard this knowledge along with its associated materials? Perhaps the most effective approach is to give greater space to the reconstruction of these traditions by those who preserve the memory of the Mapuche people's art.

In textiles, we can also observe other transformations, such as those affecting men's and women's clothing. While both men and women have maintained continuity in certain garments—for example, the *küpam*, the original fabric worn by women, which was later replaced by a woolen cloth of Turkish origin—others have not. This adaptation was well received because the fabric is made from sheep's wool, fits the



como el *Ngillañmawün* o *Kamarikun*, es imprescindible el uso de los *metawe* para hacer las rogativas, incluso forma parte del *itrofill mongen*, una norma que expone que aquí estamos y que continuamos invocando porque nos proporciona una base para seguir existiendo.

Entonces, ¿qué hacemos con ese riesgo constante? ¿Cómo salvaguardamos estos conocimientos con sus materiales? Probablemente, dando más espacio a la reconstrucción de estos saberes, por parte de quienes mantienen la memoria de este arte del pueblo Mapuche.

En la textilera podemos ver también otras transformaciones, tal como ocurre con el vestuario masculino y femenino. Aunque ambos, hombre y mujer, han ido encontrando continuidad en ciertos vestuarios; por ejemplo, con respecto al *küpam*, que era el tejido original usado por la mujer, y que fue reemplazado por el paño de lanilla de origen turco. Su adaptación fue bien acogida, porque su elaboración es a base de lana de oveja, y se ajustó muy bien al cuerpo, e incluso resistiendo al clima. Mientras que para el hombre el cambio es mucho más evidente. El *chamal*, que era un vestuario de textil original que cubría hasta los tobillos, fue desplazado por pantalones de género. Igual caso fue la *chiripa*, que se tejía con hilo de oveja, y posteriormente, producto de los intercambios, pasó a ser de género de origen galés y turco.

La persistencia a no perder la esencia como pueblo, a pesar de los cambios, aún se expresa en el conocimiento y la creencia a través del vestuario, con el uso de tejidos que tienen importancia en la actualidad y buscando alternativas para adaptar su elaboración. Así, las personas indígenas se han ido reinventando, adecuando y reconstruyendo.

Los saberes disputados entre el museo y el arte de los pueblos originarios

Las expresiones culturales materiales de los pueblos originarios han atravesado grandes distancias de tiempo



may kakewmey ti takun, ka kakewmey chem dungu mu ñi konkemum, welu nüwküley admongenche mew.

Anün che tañi adkan küdaw ñi kalewetun ka tañi amulnieel

¿Chemu tañi felekan widün küdaw fanten mew?
 ¿Chumngechi montuy tañi rupalekelmu fill wedake dungu kuyfi? Feytachi widün küdaw welunentungekey fanten mew, ngillatun dungu mew doyelngekey ti karey weshakelu, fey kam doy mülekelu dewmalelu am ta pu wingka. Feymu lof mew ka pütrülekey ti karey, pod reke ta felepakey, welu kuyfi mew re mesheng, meñikuwe ka pingekelu, ka re metawe ka fillke widükan mew niekefuy ta che. Ngillatun ka Kamarikun dungu mew mülefali ti metawe ngillatuam ta che, fey mu ka konkülekey itrofill mongen wallontu mapu, kelluwpelu tañi amulerpual taiñ mapuchengen.

Rumel ñi mülen weshake dungu, feymu ¿chumafuiñ küñiwüngele dungu? ¿chumngechi mongelnierpuafuiñ kom tüfachi dungu? Adno elungele dungu tañi wiño faliluwtual kimün mew, tuchi doy nielu ngülam feytachi ngürekafengenmew ka widüfengen mew.

Ngürekan mew ka welunentungekey kiñeke kuyfi takun, wichulelu dungu domo takungele kam wentru takungele. Welu may, mür wentru engu domo, kuyfi tañi yeniekefel kiñeke takun, kuyfi pu domo re küpamtulekefuyngün küpam dewmangelu witrál mu, welu fey wüla akun mu “pañó de lanilla” Turko mapu küpalngelu, feymu feychi takun mu dewmangeketuy ti küpam, welu küme llovingün pu domo, fey kam ka dewmangekelu kal ufisha füw mu. Ka pu wentru mew doy kalerpuy chumngechi ñi takukefel engün. Kuyfi pu wentru chamalltukefuyngün, welu akun pantalon, kom pu wentru tukuluwketuyngün. Ka ñi mülekefel



Kamarikun

Rogativa y festividad grande, a menudo celebrada cada 2 ó 4 años, en la que una comunidad recibe a otras.

Feyta fütta mañuntun dungu, epuke well melike tripantu nentungekey, feymew welukon mangeüwkey ta lof.

A large-scale ritual prayer and ceremonial gathering, often held every two or four years, in which one community hosts others.

itrofill mongen

Las distintas formas de vida que habitan y están presente en el territorio mapuche.

Ngamfill mongeleyelu nagmapu mew mapuche mapu mew.

The different forms of life that inhabit and are present within Mapuche territory.



body well, and withstands the climate. For men, however, the changes are much more pronounced. The *chamal*, an original ankle-length textile garment, was replaced by trousers. The same is true of the *chiripa*, which was initially woven from sheep's wool but later, as a result of trade, came to be made from fabrics of Welsh and Turkish origin.

Despite these changes, the persistence in maintaining the essence of their people continues to be expressed through clothing, as well as through the knowledge and beliefs conveyed by the use of significant textiles and by seeking alternatives to adapt their production. This way, Indigenous peoples have continually been reinventing, adapting, and rebuilding themselves.

The Contested Knowledge Between Museums and Indigenous Art

The material and cultural expressions of Indigenous peoples have traveled vast distances across time and space. They are not static objects; rather, they are traces of living memories that reemerge in the work of contemporary Indigenous artists and artisans, who are committed to reconstructing their personal and collective histories. It is no coincidence that we are reflecting on our ancestors today—on their diverse legacies, which have been transformed into works of art that refuse to disappear. Even when these works are held in museums, the memory itself is so powerful that it seeks to become visible through those who continue to design and create, preserving and reconstructing both their individual and community histories.

In light of this persistence, museums have a crucial role in creating spaces for dialogue that foster critical reflection and reexamine the relationship between institutions and the societies they serve. These spaces should also make Indigenous peoples visible, particularly their artisans and artists, thereby challenging persistent biases. Such transformations must gener-



po y espacio. No son objetos inmóviles, son huellas de memorias vivas que hoy reaparecen en el trabajo de artistas y artesanos indígenas, empeñados en reconstruir su historia personal y colectiva. Creo que no es casual que hoy estemos hablando de nuestros antepasados refiriéndonos a sus diferentes legados, transformados en obras de arte que se niegan a desaparecer. Aunque estos permanezcan en los museos, la memoria es tan fuerte que busca la manera de hacerse visible a través de quienes siguen diseñando y creando para conservar y reconstruir su propia historia personal y comunitaria.

El rol que compete a los museos frente a esta persistencia es generar espacios de diálogo que estimulen reflexiones críticas, replanteen la interacción de las instituciones con sus propias sociedades y visualizar a los pueblos indígenas, particularmente a sus artesanos y artistas, cambiando así el pensamiento sesgado que se ha mantenido. Las transformaciones deben crear un puente para generar verdaderos diálogos y no seguir anulando nuestra existencia como pueblo originario. Todo esto conlleva el reconocimiento ante los otros, a nuestra existencia en el presente, lo que podría aportar a pequeñas transformaciones en las relaciones sociales.

En este marco, enfoques investigativos basados en la memoria y la historia oral, que apelan a los saberes transmitidos de generación en generación, permiten relevar el conocimiento sobre nuestros orígenes y comprender que la cerámica, la textilería, la madera o la piedra son realidades con contenidos que expresan relaciones sociales, cosmológicas y políticas.

Así, las piezas conservadas en los museos de Santiago —la antigua «capital del Reyno de Chile»— no son únicamente patrimonio material. Son parte de una comunidad más amplia que se afirma en el presente y que, desde su memoria, propone imaginar futuros plurales en los que las cosmopolíticas de los pueblos originarios continúan teniendo vigencia y capacidad de orientación.



chiripatun pu wentru mew, ka dewmangekelu ngürekan mew, welu inangechi wüla, Gales ka turko tela mew dewmangeketufuy.

Taiñ newentuniel dungu mew, wesha rulpalefuliyiñ rume, feymay ta pewfaluwi tañi takuluwmekel ta che kishu taiñ takun, falilu kam mapuche takun ta fanten mew, ka fillem mületulu kam tañi dewmangeal. Feymu taiñ mapuchengen mew ka feleiñ fanten mew.

Fillke kimün notukawkelu pu anün che ka museo engu

Kuyfike dungu yenielu ta che, mari kuyfi mew ñi küpalel. Feymu fanten mew wiñokintunietulu amta che, konümpañengetuy ñi küdaw mu ta che, taiñ che trokiwtukületual. Re taiñ tukulpamekenon taiñ kuyfikeche yem, chem tañi elelürpuel engün, “obra de arte” ngetulu tañi ñamnoafel. Mülenmu rume museo mu, ngoymafal-lay chumngechi tañi küdawmayal, chumngechi tañi dewmangeafel fanten mew ta che, ka chumngechi tañi elelerpual ta ngülam.





Museo nentuy tūfachi dungu taiñ welukon nūtramkawal kūme taiñ ngūneduamnieafiel dungu, fey kimngetual chumngechi taiñ nūtramkawküleal mapuche wingka engu, pu küdawpelu müngel, feymu taiñ faliltuñmangeal ñi küdaw ta che. Welukon kelluwtuliyiñ, feymu epuñpüle faliluwtuafuiñ. Femngechi ka feleiñ fanten mew piafuiñ taiñ mapuchegen, feymu kūme yeniewafuiñ komngentu.

Inarumeñmangen mu taiñ kuyfike dungu, mari kuyfi ñi küpalel, kimngekey taiñ kuyfi taiñ mülekefel, feymu feychimu ka küpalekey ti widün kimün, ngürekan kimün, mamüll dungu, kura küdaw kafey, kuyfike che ñi duamniekefel fill dungu mew.

Femngechi may, kom ti mapuche weshakelu mülelu Santiaw Museo mu, (“capital del Reyno de Chile”-pingekefel kuyfi wüne akulu pu wingka) re weshakelu nofel. Feytachi weshakelu mapuche mu tripalu, feymu konümpaniengekey fill che mew, taiñ welukon kellunierpual engün.

ate genuine dialogue and resist nullifying Indigenous existence. This requires acknowledgment from others of our presence in the present, which can contribute to meaningful shifts in social relations.

Within this framework, research approaches rooted in memory and oral history—drawing on knowledge passed down through generations—allow us to uncover understandings of our origins and to recognize that ceramics, textiles, wood, and stone are not merely objects, but entities whose forms and contents convey social, cosmological, and political relationships.

In this sense, the pieces preserved in the museums of Santiago—the former “capital of the Kingdom of Chile”—are more than material heritage. They are part of a broader community that asserts itself in the present and, drawing on its memory, invites us to envision plural futures in which the cosmopolitics of Indigenous peoples remain relevant and continue to provide guidance.



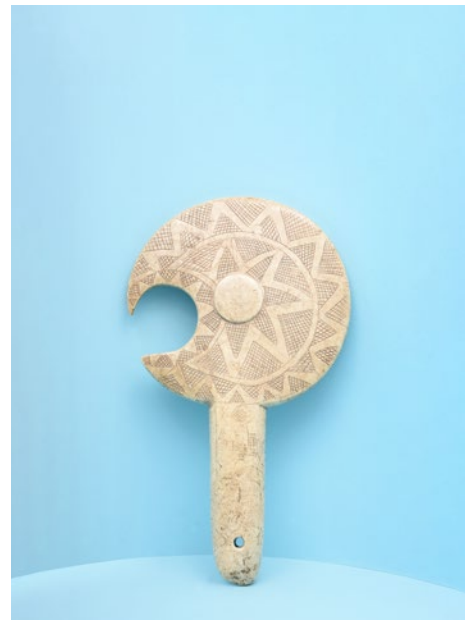
Políticas en y con el mundo

El poder emerge de relaciones con objetos, territorios y fuerzas que legitiman liderazgos y órdenes sociales.



↑
Vestimenta masculina
Lana de oveja
—
Makuñ
—
Men's garment
Sheep wool
—
Sara Lincolao
Mapuche | 1980 DC | AD 1980
MCHAP, 3699
(152 x 164 cm)

→
Clava-insignia decorada
Piedra
Artista desconocido
—
Kachal kura
—
Sceptre-Decorated badge
Stone
Unknown Artist
—
Mapuche | 600-1000 DC
| AD 600-1000
MCHAP, 3114
(31 x 15 x 4 cm)



Power arises from relationships with objects, territories, and forces that legitimize leadership and social orders.

Politics In and With the World



←
Insignia; Hacha
Piedra
Artista desconocido
—
Toki kura
—
Badge
Stone; Axe
Unknown Artist
—
Mapuche | Previo a 1500 DC
| Prior to AD 1500
MCHAP, 3043
(7,7 x 21 x 2,1 cm)

↑
Vestimenta masculina
Lana de oveja
Artista desconocido
—
Makuñ
—
Men's garment
Sheep wool
Unknown Artist
—
Mapuche 1950-2000 DC
| AD 1950-2000
MCHAP, 2139
(258 x 157 cm)

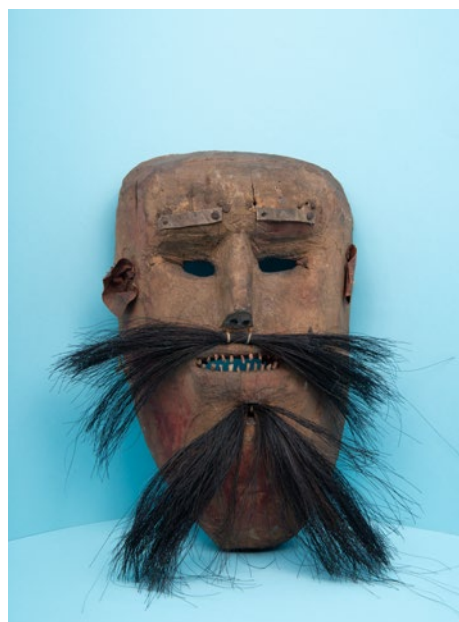


←
Vestimenta masculina
Lana de oveja
Artista desconocido
—
Makuñ
—
Men's garment
Sheep wool
Unknown Artist
Mapuche 1900-1950 DC
| AD 1900-1950
MCHAP, 3676
(148 x 136 cm)



→
Máscara
Madera, cuero,
fibra vegetal
Artista desconocido
—
Kollong
—
Mask
Wood, leather,
vegetable fiber
Unknown Artist
—
Mapuche | 1900-1950 DC
| AD 1900-1950
Colección MNHN N° 30402
(29 x 25 x 5 cm)

→
Máscara
Madera, cuero,
pelo de animal
Artista desconocido
—
Kollong
—
Mask
Wood, leather, animal hair
Unknown Artist
—
Mapuche | 1800-1950 DC
| AD 1800-1950
Colección MNHN N° 2013.3.104
(30 x 19 x 11 cm)





«El *kollong* es un tipo de *takuangelwe* (máscara), se le dice también *kollongkollong* o *kurüche* porque hace la función de ordenar. Es muy expresivo y jocoso, porque es quien ordena los espacios. Suele ser muy severo».

"The *kollong* is a type of *takuangelwe* (mask); it is also called *kollongkollong* or *kurüche* because it serves the function of bringing order. It is very expressive and playful, as it is the one who organizes the spaces, though it is often quite strict."

ANTONIO CHIHUAICURA

←
Máscara de plata
Plata
—
Rütraelchi kollong
—
Silver mask
Silver
—
Antonio Chihuaicura
| Mapuche 2025
(12 x 33 x 7,5 cm)



← ←
Máscara
Madera, cuero
Artista desconocido
—
Kollong
—
Mask
Wood, leather
Unknown Artist
—
Mapuche | 1950-2000 DC
| AD 1950-2000
MHNv, 2562
(17 x 26 x 9 cm)

←
Máscara
Madera, cuero, lana
Artista desconocido
—
Kollong
—
Mask
Wood, leather, wool
Unknown Artist
—
Mapuche | 1950-2000 DC
| AD 1950-2000
MHNv, 2563
(21 x 29 x 7 cm)



«Los cántaros grandes son para las ánimas benditas y los abuelos. A la derecha para la Pachamama y los ancestros sin sepultura... y a la izquierda para las ánimas benditas».

"The large pitchers are for the blessed souls and the ancestors. On the right, for Pachamama and the unburied ancestors... on the left, for the blessed souls."

QUINTIN CONDORI



Conjunto de nueve Jarros
Abueleros
Cerámica



Set of nine ancestral
vessels
Ceramic



Quintin Condori
| Atacameño/
Lickanantay 2025



Cántaro para limpieza de
canales
Cerámica



Pitcher to clean irrigation
channels
Ceramic



Dionisia Berna
| Atacameño/
Lickanantay 2025
(20 x 22 x 20 cm)



- | | | |
|--|--|---|
| ↑ | ↑ | ↑ |
| Botella antropomorfa
Cerámica | Botella antropomorfa
Cerámica | Botella antropomorfa
Cerámica |
| Artista desconocido | Artista desconocido | Artista desconocido |
| — | — | — |
| Anthropomorphic bottle
Ceramic | Anthropomorphic bottle
Ceramic | Anthropomorphic bottle
Ceramic |
| Unknown Artist | Unknown Artist | Unknown Artist |
| — | — | — |
| Atacameño/Lickanantay
 400-700 DC AD 400-700
MCHAP, 4167
(15,7 x 18,5 x 15,7 cm) | Atacameño/Lickanantay
 100-400 DC AD 100-400
MCHAP, 4062
(13,2 x 16 x 13,2 cm) | Atacameño/Lickanantay
 400-700 DC AD 400-700
MCHAP, 4163
(13,9 x 18 x 13,9cm) |

«Se ocupa para los sermones de la limpieza de canales... plasma el aspecto ceremonial donde solo participan las mujeres».

"This water pitcher is used in canal-cleaning ceremonies... it captures the ceremonial aspect in which only women take part."

DIONISIA BERNA

→

Gorro
Fibra vegetal, lana, madera
Artista desconocido

—

Cap
Vegetable fiber, wool, wood
Unknown Artist

—

Atacameño/Lickanantay
| 500-1225 DC | AD 500-1225
Colección MNHN N° 2003.1.1675
(20 x 18 x 20 cm)



→

Gorro
Fibra de camélido
Artista desconocido

—

Cap
Camelid fiber
Unknown Artist

—

Atacameño/Lickanantay
1100-1470 DC | AD 1100-1470
Colección MNHN N° 2003.1.1656
(30 x 15 cm)





Vaso con asa zoomorfa
 Cerámica
 Artista desconocido
 —
 Cup with
 zoomorphic handle
 Ceramic
 Unknown Artist
 —
 Atacameño/Lickanantay
 400-700 DC | AD 400-700
 MCHAP, 4199
 (11,1 x 13,5 x 11,1 cm)



Tableta
 Piedra
 Artista desconocido
 —
 Tablet
 Stone
 Unknown Artist
 —
 Atacameño/Lickanantay
 300-900 DC | AD 300-900
 Colección MNHN N° 8589
 (13 x 7 x 1,2 cm)



Cuchillón
 Artista desconocido
 Madera
 —
Tijne
 —
 Large Knife
 Unknown Artist
 Wood
 —
 Atacameño/Lickanantay
 900-1470 DC | AD 900-1470
 MCHAP, M-88
 (6,4 x 41 x 6,3 cm)



Diadema
Fibra vegetal, plumas
de gallo
Artista desconocido



Hei huruhuru



Diadem
Vegetable fiber,
rooster feathers
Unknown Artist



Rapanui | Previo a 1926 D.C.
| Prior to AD 1926
MHN, 231
(80 x 7 x 80 cm)



Traje Femenino
Fibra vegetal, plumas
Artista desconocido



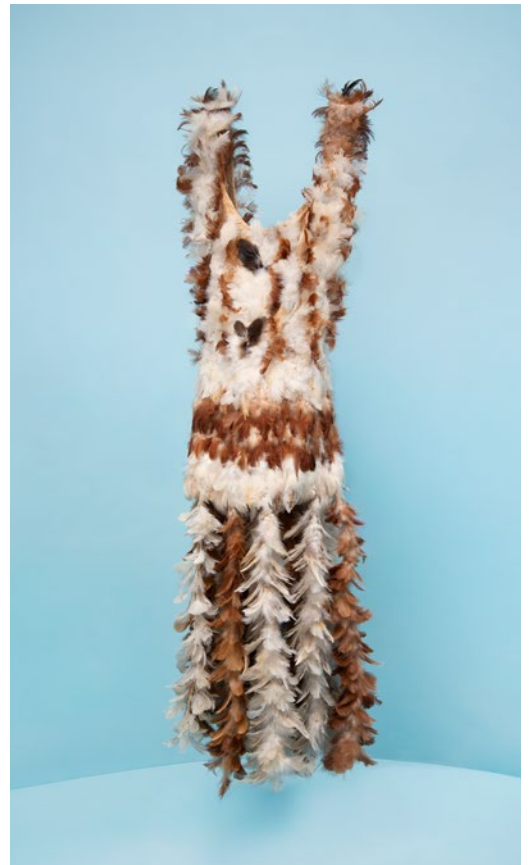
Kahu Huruhuru moa



Women's garment
Vegetable fiber, feathers
Unknown Artist



Rapanui | 1950-2000 D.C.
| AD 1950-2000
MHN, 219
(110 x 126 cm)



→

Escultura con cabeza humana
 Madera
 Artista desconocido

—
Tahoga

—
 Sculpture with a human head
 Wood
 Unknown Artist

—
 Rapanui | Previo a 1923 d.C.
 | Prior to AD 1923
 MHNv, 12
 (18 x 9,5 x 6 cm)



→

Bandera con figura de reimiros
 Fibra vegetal, plumas
 Artista desconocido

—
He Reva Reimiro

—
 Flag with a reimiros figure
 Vegetable fiber, feathers
 Unknown Artist

—
 Rapanui | Previo a 1947 d.C.
 | Prior to AD 1947
 MHNv, 197
 (100 x 107 cm)



→

Garrote
Madera de toromiro
Artista desconocido

—
Ūa

—
Mallet-Club
Toromiro wood
Unknown Artist

—
Rapanui | Previo a 1900 DC
| Prior to AD 1900
MCHAP, MAS-SN116
(5,6 x 84 x 4,9 cm)



→

Escultura antropomorfa
Artista desconocido
Piedra roja

—
Mōai mā'ea 'āriŋa e rua

—
Anthropomorphic Sculpture
Unknown Artist
Red stone

—
Rapanui | SF | ND
Museo Fonck, 1077
(17 x 32 x 18 cm)





←

Tocado
Plumas, fibra vegetal
Artista desconocido
—

Ha'u Maroke

—

Headdress
Feathers, vegetable fiber
Unknown Artist
—

Rapanui | SF | ND
Colección MNHN N° 2024.3.31
(22 x 19 x 22 cm)



←

Escultura zoomorfa
Madera
Artista desconocido
—

Manu uru

—

Zoomorphic Sculpture
Wood
Unknown Artist
—

Rapanui | Previo a 1957 DC
| Prior to AD 1957
Museo Fonck, 1568
(13 x 63 x 33 cm)

Todo lo vivo

Humanos, animales, plantas, fuerzas y territorios conforman una trama viva que sostiene la vida social y creativa.



↑
Pectoral
Plata, fierro
Artista desconocido
—
Trapelakucha;
Keltatuwe;
Prenteor akucha
—
Pectoral Jewel
Silver, iron
Unknown Artist
—
Mapuche | 1900-1950 DC
| AD 1900-1950
MCHAP, 2521
(9,2 x 25,1 cm)

→
Cintillo-Tocado
Plata, algodón
Artista desconocido
—
Painel
—
Headband-Headdress
Silver, cotton
Unknown Artist
—
Mapuche | 1900-1950 DC
| AD 1900-1950
MCHAP, MAS-SN30
(18 x 14 x 18 cm)

«el pewen lo llevamos al rewe para hacer *ngillatun*; el río es el agua que se lleva todo lo malo; el *pūnon trewa* son las pisadas de perro que acompaña al hombre».

"the pewen (Araucaria tree) is brought to the rewe during the *ngillatun*; the river is the water that carries away all evil; *pūnon trewa* are the dog footsteps that accompany humans."

CRISTINA MANQUEPI



←
Aros
Plata
Artista desconocido
—
Upül Chaway
—
Earrings
Silver
Unknown Artist
—
Mapuche | 1800-1900 DC
| AD 1800-1900
MCHAP, 1288 A y B
(6,3 x 6,8 cm)



Humans, animals, plants, forces, and territories form a living web that sustains social and creative life.

OPENINGS OF THE WORLD

All That Is Alive



↑
Faja
Lana de oveja
Artista desconocido
—
Trarüwe
—
Waistband-belt
Sheep wool
Unknown Artist
—
Mapuche | 1900-1950 DC
| AD 1900-1950
MCHAP, 1768
(7 x 275 cm)

↑
Faja
Lana de oveja
Artista desconocido
—
Trarüwe
—
Waistband-belt
Sheep wool
Unknown Artist
—
Mapuche | 1900-1950 DC
| AD 1900-1950
MCHAP, 1691
(8,5 x 232 cm)

↑
Faja
Lana de oveja
Artista desconocido
—
Trarüwe
—
Waistband-belt
Sheep wool
Unknown Artist
—
Mapuche | 1900-1950 DC
| AD 1900-1950
MCHAP, 2142
(11 x 242 cm)

↑
Faja
Lana de oveja
—
Pewenche Trarüwe
—
Waistband-belt
Sheep wool
—
Cristina Manquepi | Mapuche
2025
(15 x 230 cm)



↑

Aros
Plata

Artista desconocido

—

Chaway

—

Earrings
Silver

Unknown Artist

—

Mapuche 1850-1950 DC

| AD 1850-1950

MCHAP, MAS-SN98 A y B

(A: 6,9 x 15,7 cm

y B: 6,9 x 15,7 cm)



↑
Shikill de placas
 Pectoral
 Plata
 Artista desconocido
 —
Shikill with plate pieces
 Pectoral Jewel
 Silver
 Unknown Artist
 —
 Mapuche 1900-1950 DC
 | AD 1900-1950
 MCHAP, 2669
 (32,8 x 9,4 cm)



↑
Cintillo
 Plata
 Artista desconocido
 —
Trarülongko
 —
Headband
 Silver
 Unknown Artist
 —
 Mapuche 1850-1900 DC
 | AD 1850-1900
 MCHAP, 1224
 (18,2 x 5 x 18,2 cm aprox.)

«Siempre me he maravillado con la forma que nos da la naturaleza, como los *capi*, estos contenedores de semillas y la variedad de formas que tienen. Me llama la atención poder recrear esto en la greda, es muy bonito para mí».

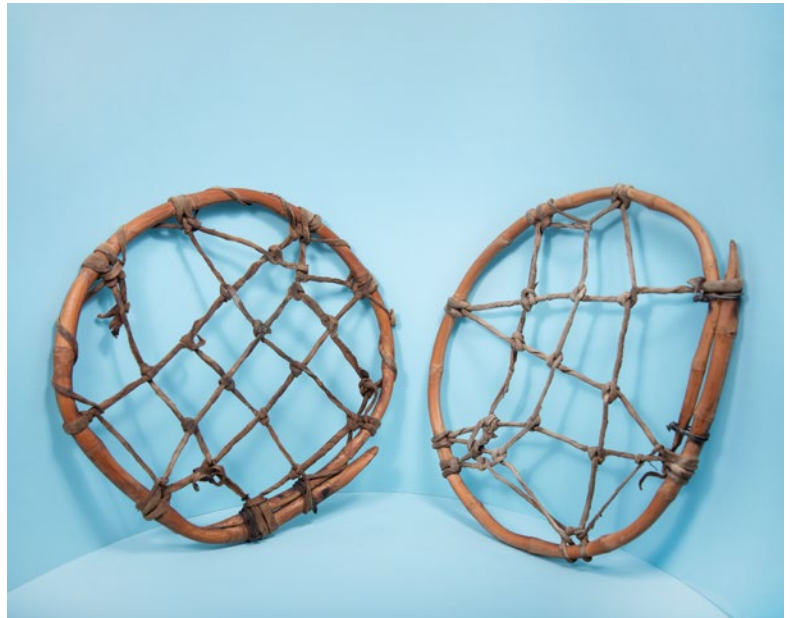
“I’ve always been amazed by the shapes that nature gives us, like the *capi*, these seed containers and their many forms. It fascinates me to recreate them in clay, I find it very beautiful.”

GLORIA HUENCHULEO



↑
Conjunto de siete vasijas con forma de hongos y frutos
Cerámica
—
Set of seven Mushroom-and-fruit-shaped vessels
Ceramic
—
Gloria Huenchuleo
| Mapuche 2025

→
Zapatos para nieve
Madera, cuero
Artista desconocido
—
Mawllu
—
Snowshoes
Wood, leather
Unknown Artist
—
Mapuche | 1900-2000 DC
| AD 1900-2000
MChAP, 1961 A y B
(34 x 37 x 3 cm)





←
 Jarro con forma de vaca
 Cerámica
 Artista desconocido
 —
Wakametawe
 —
 Cow-shaped vessel
 Unknown Artist
 Ceramic
 —
 Mapuche 1950-2000 DC
 | AD 1950-2000
 MHNv, 2501
 (26 x 22 x 14,5 cm)

← ←
 Jarro con forma de cerdo
 Cerámica
 Artista desconocido
 —
Sañwemetawe
 —
 Pig-shaped vessel
 Unknown Artist
 Ceramic
 —
 Mapuche 1950-2000 DC
 | AD 1950-2000
 MHNv, 2484
 (20,8 x 20,3 x 20,8 cm)



↑
 Jarro con forma de pato
 Cerámica
 Artista desconocido
 —
Kütru metawe
 —
 Duck-shaped vessel
 Ceramic
 Unknown Artist
 —
 Mapuche | 1900-1980 DC
 | AD 1900-1980
 MCHAP, 1510
 (27,7 x 19,3 x 14,7 cm)

↑
 Jarro con forma de gallo
 Cerámica
 Artista desconocido
 —
Alka metawe
 —
 Rooster-shaped vessel
 Ceramic
 Unknown Artist
 —
 Mapuche | 1950-2000 DC
 | AD 1950-2000
 MCHAP, 5293
 (11,2 x 24 x 12 cm)

↑
 Jarro con forma de pato
 Cerámica
 Artista desconocido
 —
Kütru metawe
 —
 Duck-shaped vessel
 Ceramic
 Unknown Artist
 —
 Mapuche | 1900-1980 DC
 | AD 1900-1980
 MCHAP, 1505
 (26 x 22,6 x 20,6 cm)

↑
 Jarro con forma de pato
 Cerámica
 Artista desconocido
 —
Kütru metawe
 —
 Duck-shaped vessel
 Ceramic
 Unknown Artist
 —
 Mapuche | posterior a 1500
 DC | after AD 1500-1980
 MCHAP, 3007
 (13,8 x 11,7 x 9,4 cm)

↑
 Jarro con forma de perro
 Cerámica
 Artista desconocido
 —
Trewa metawe
 —
 Dog-shaped vessel
 Ceramic
 Unknown Artist
 —
 Mapuche | 1900-1980 DC
 | AD 1900-1980
 MCHAP, 1508
 (15,9 x 18,5 x 15,9 cm)



↑
Cucharilla con forma de ave
Madera
Artista desconocido
—
Bird-shaped spoon
Wood
Unknown Artist
—
Atacameño/Lickanantay
| 400-700 DC | AD 400-700
MChAP, 4403
(1,3 x 18,2 x 0,9 cm)

↑
Tableta de inhalación con
cabezas de felinos
Madera
Artista desconocido
—
Inhalation tablet with feline
heads
Wood
Unknown Artist
—
Atacameño/Lickanantay
| 700-1100 DC | AD 700-1100
MChAP, 4713
(13,5 x 5,7 x 2,3 cm)



↑
 Tableta con forma de cóndor
 Madera
 Artista desconocido
 –
Bird-shaped Tablet
Wood
 Unknown Artist
 –
 Atacameño/Lickanantay
 | 700-1100 DC | AD 700-1100
 Colección MNHN N° 2012.1.8,
 Contenedor N° 322
 (5 x 15,5 x 3,5 cm)

↑
 Tableta zoomorfa
 Madera
 Artista desconocido
 –
Zoomorphic Tablet
Wood
 Unknown Artist
 –
 Atacameño/Lickanantay
 | 700-1100 DC | AD 700-1100
 Colección MNHN N° 1999.1.191
 (5 x 13 x 1,5 cm)

↑
 Tableta con figuras zoomorfas
 Madera
 Artista desconocido
 –
Tablet with zoomorphic figures
Wood
 Unknown Artist
 –
 Atacameño/Lickanantay
 | 700-1100 DC | AD 700-1100
 Colección MNHN N° 14974
 (6,5 x 15,5 x 3,5 cm)

↑
 Tableta forma de quirquincho
 Madera
 Artista desconocido
 –
Armadillo-shaped Tablet
Wood
 Unknown Artist
 –
 Atacameño/Lickanantay
 | 700-1100 DC | AD 700-1100
 Colección MNHN N° 8584,
 Contenedor N° 2
 Col. Aníbal Echeverría
 (4,5 x 12 x 2,5 cm)

↑
 Tableta zoomorfa
 Madera
 Artista desconocido
 –
Zoomorphic Tablet
Wood
 Unknown Artist
 –
 Atacameño/Lickanantay
 | 700-1100 DC | AD 700-1100
 Colección MNHN N° 1999.1.195
 (6 x 12 x 1,5 cm)



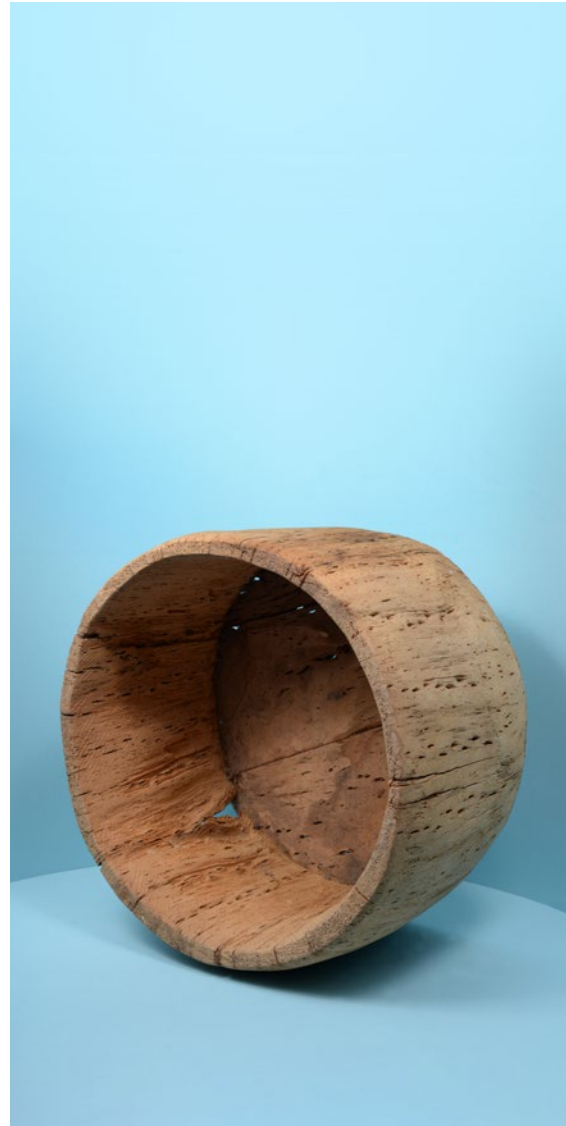
↑
Recipiente con decoración
Madera
Artista desconocido
—
Decorated Container
Wood
Unknown Artist
—
Atacameño/Lickanantay
| 1100-1470 DC | AD 1100-1470
MCHAP, 4066
(4,1 x 4,3 x 4,1 cm)



↑
Caja
Madera
Artista desconocido
—
Container
Wood
Unknown Artist
—
Atacameño/Lickanantay
| 900-1470 DC | AD 900-1470
Colección MNHN N° 742,
Caja 22
(3,5 x 7 x 3,5 cm)



↑
 Caja
 Madera
 Artista desconocido
 —
 Container
 Wood
 Unknown Artist
 —
 Atacameño/Lickanantay
 900-1470 DC | AD 900-1470
 Colección MNHN N° 743,
 Caja 22
 (3 x 5 x 9 cm)



↑
 Bol
 Madera de cactus
 Artista desconocido
 —
 Bowl
 Cactus Wood
 Unknown Artist
 —
 Atacameño/Lickanantay
 1970-1990 DC | AD 1970-1990
 Colección Personal Victoria
 Castro | Personal Collection
 Victoria Castro, CR-25
 (24,5 x 17 x 24,5 cm aprox.)

«Elegí un vaso *kero* por ser un objeto ceremonial, usado desde tiempos antiguos para ofrendar a las divinidades y los ancestros. La cabeza de puma simboliza la fuerza, sabiduría y es guardián del mundo de los vivos, el *kaypacha*».

"I chose a *kero* cup because it's a ceremonial object, used since ancient times in offering to deities and ancestors. The puma head symbolizes strength and wisdom and guards the world of the living, the *kaypacha*."

JUAN CRUZ



↑
Kero Mirada del puma sagrado
Vaso Ceremonial
Madera de algarrobo
—
Kero: Gaze of the Sacred Puma
Ceremonial Cup
Algarrobo wood
—
Juan Cruz | Atacameño /Lickanantay 2025
(11 x 20,5 x 12 cm)

↑
Vaso ceremonial con decoración
Madera
Artista desconocido
—
Kero
—
Ceremonial Cup with decoration
Wood
Unknown Artist
—
Atacameño/Lickanantay
| 700-1100 DC
| AD 700-1100
MChAP, 4055
(11,8 x 17,5 x 10,5 cm)

↑
Figura de Llama
Cerámica
Artista desconocido
—
Llama Sculpture
Ceramic
Unknown Artist
—
Atacameño/Lickanantay
| 1950-2000 DC
| AD 1950-2000
Colección MNHN N° 2025.3.14
(6 x 13 x 12 cm)

↑
Vasija con forma de cabra
Cerámica
Artista desconocido
—
Goat-shaped vessel
Ceramic
Unknown Artist
—
Atacameño/Lickanantay
| 1950-2000 DC
| AD 1950-2000
Colección MNHN N° 2025.3.12
(7 x 11,5 x 16 cm)

↓
 Gancho de atalaje
 Madera de algarrobo
 Artista desconocido

—
Harness Hook
Algarrobo wood
Unknown Artist

—
 Atacameño/Lickanantay
 | 900-1470 DC
 | AD 900-1470
 MCHAP, 5002
 (10,8 x 8,1 cm)



↑
 Figura de Jinete
 Cerámica
 Artista desconocido

—
Rider Sculpture
Ceramic
Unknown Artist

—
 Atacameño/Lickanantay
 | 1950-2000 DC
 | AD 1950-2000
 Colección MNHN N° 2025.3.13
 (7 x 15,5 x 18 cm)



⇒
 Figura de Pez
 Cerámica
 Artista desconocido

—
Fish Sculpture
Ceramic
Unknown Artist

—
 Atacameño/Lickanantay
 | 1950-2000 DC
 | AD 1950-2000
 Colección MNHN N° 2025.3.11
 (9,5 x 17 x 34 cm)



⇒
 Plato con forma de ave
 Cerámica
 Artista desconocido

—
Bird-shaped plate
Ceramic
Unknown Artist

—
 Atacameño/Lickanantay
 | 1470-1532 DC
 | AD 1470-1532
 MCHAP, 4069
 (18,5 x 6,5 x 14,8 cm)





↑
Honda
Artista desconocido
Fibra de camélido
—
Sling
Unknown artist
Camelid fiber
—
Atacameño/Lickanantay
1950-2000 DC
| AD 1950-2000
MChAP, MAS-SN223
(4 x 163 x 1 cm)





Vasija
Cerámica

—

Vessel
Ceramic

—

Eugenia Ayavire
| Atacameño/Lickanantay
1970-1990 DC | AD 1970-1990
Colección Personal Victoria
Castro | Personal Collection
Victoria Castro, CR-26
(31 x 31 x 31 cm)



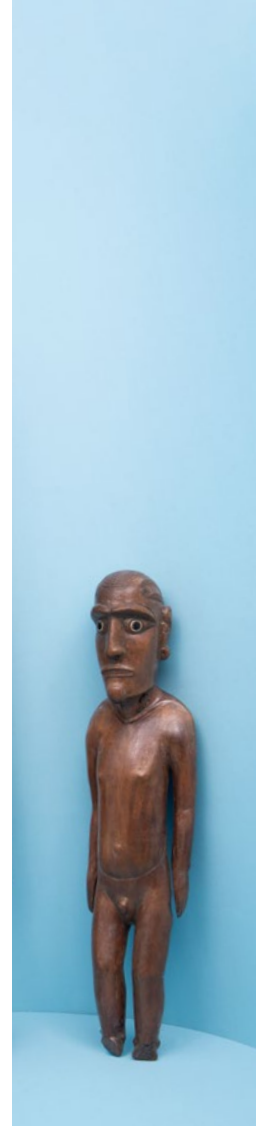
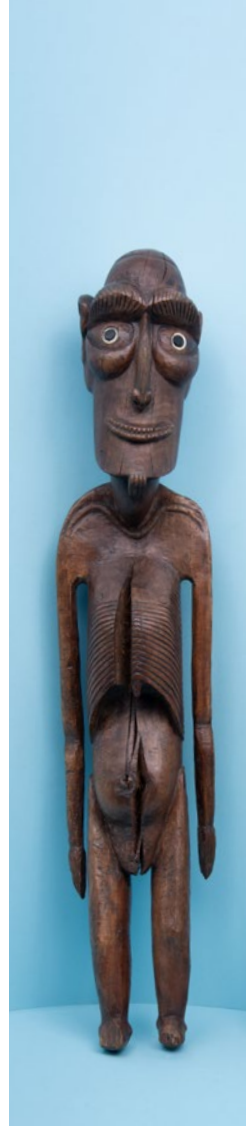
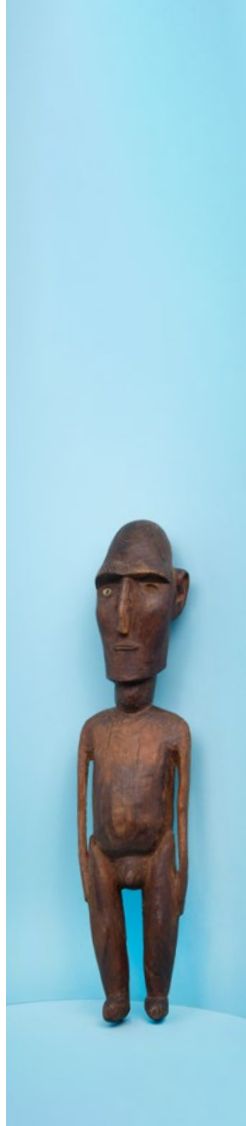
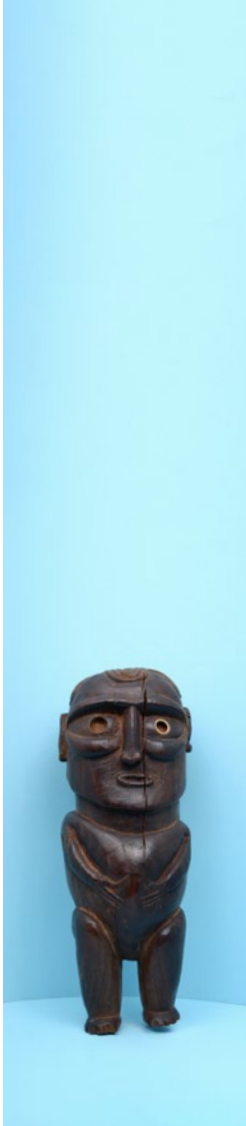
Bolsa
Fibra de camélido

—

Bag
Camelid fiber

—

Delfina Escalier Berna
Atacameño/Lickanantay
1977 DC | AD 1977
Colección Personal Victoria
Castro | Personal Collection
Victoria Castro, CR-24
(29 x 30 cm)



↑
Escultura antropomorfa
Madera, hueso, obsidiana
Artista desconocido

—
Mōai taŋata

—
Anthropomorphic Sculpture
Wood, bone, obsidian
Unknown Artist

—
Rapanui | Previo a 1917 DC
| Prior to AD 1917
MHNv, 4
(15 x 50 x 14 cm)

↑
Escultura antropomorfa
Madera, hueso, obsidiana
Artista desconocido

—
Mōai taŋata

—
Anthropomorphic Sculpture
Wood, bone, obsidian
Unknown Artist

—
Rapanui | Previo a 1921 DC
| Prior to AD 1921
Colección MNHN N° 1996.3.183
(12 x 29 x 10 cm)

↑
Escultura antropomorfa
Madera, hueso, obsidiana
Artista desconocido

—
Mōai taŋata

—
Anthropomorphic Sculpture
Wood, bone, obsidian
Unknown Artist

—
Rapanui | Previo a 1870 DC
| Prior to AD 1870
Colección MNHN N° 4462
(13 x 53 x 9 cm)

↑
Escultura antropomorfa
Madera, hueso, obsidiana
Artista desconocido

—
Mōai Kava Kava

—
Anthropomorphic Sculpture
Wood, bone, obsidian
Unknown Artist

—
Rapanui | Previo a 1870 DC
| Prior to AD 1870
Colección MNHN N° 5501
(13 x 61 x 12 cm)

↑
Escultura antropomorfa
Madera, hueso, obsidiana
Artista desconocido

—
Mōai taŋata

—
Anthropomorphic Sculpture
Wood, bone, obsidian
Unknown Artist

—
Rapanui | Previo a 1870 DC
| Prior to AD 1870
MHNv, 5503
(10 x 37 x 8 cm)



↑
Escultura antropomorfa
Madera, hueso, obsidiana
Artista desconocido

—
Mōai taŋata

—
Anthropomorphic Sculpture
Wood, bone, obsidian
Unknown Artist

—
Rapanui | Previo a 1960 DC
| Prior to AD 1960
MCHAP, 3657
(11,7 x 46 x 7,7 cm)

↑
Escultura antropomorfa
Madera, hueso, obsidiana
Artista desconocido

—
Mōai taŋata

—
Anthropomorphic Sculpture
Wood, bone, obsidian
Unknown Artist

—
Rapanui | Previo a 1915 DC
| Prior to AD 1915
MHNv, 3
(10 x 36 x 7 cm)

↑
Escultura antropomorfa
Madera, hueso, obsidiana
Artista desconocido

—
Mōai Kava Kava

—
Anthropomorphic Sculpture
Wood, bone, obsidian
Unknown Artist

—
Rapanui | Previo a 1919 DC
| Prior to AD 1919
MHNv, 5
(13 x 56 x 12 cm)

↑
Escultura antropomorfa
Madera toromiro
Artista desconocido

—
Mōai taŋata

—
Anthropomorphic Sculpture
Toromiro wood
Unknown Artist

—
Rapanui | Previo a 1890 DC
| Prior to AD 1890
Museo Fonck, 1831
(38 x 10 x 8,5 cm)

↑
Escultura antropomorfa
Madera, hueso, obsidiana
Artista desconocido

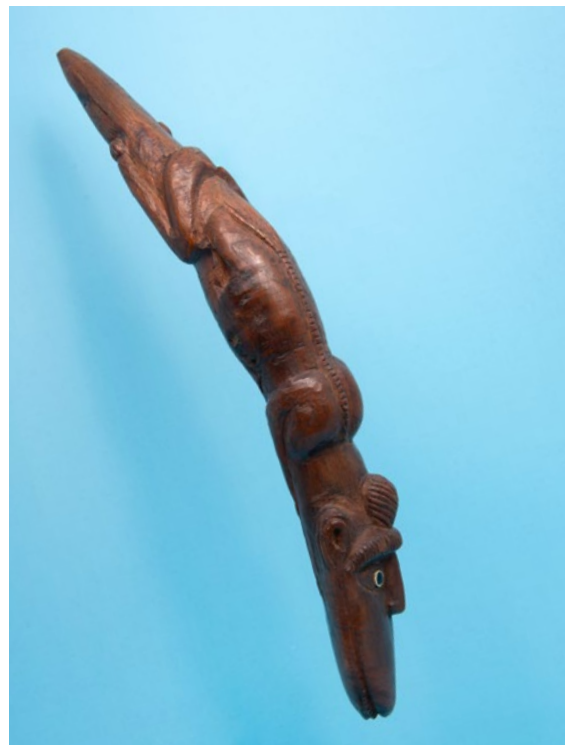
—
Mōai Kava Kava

—
Anthropomorphic Sculpture
Wood, bone, obsidian
Unknown Artist

—
Rapanui
MHNv, 27
(6,6 x 33,5 x 6,1 cm)



↑
Escultura zoomorfa
Madera makoi
Artista desconocido
—
Pāhika
—
Zoomorphic Sculpture
Makoi wood
Unknown Artist
—
Rapanui | Previo a 1900 DC
| Prior to AD 1900
Museo Fonck, 1730
(32 x 6 x 10 cm)



↑
Escultura zoomorfa
Madera, hueso, obsidiana
Artista desconocido
—
Moko
—
Zoomorphic Sculpture
Wood, bone, obsidian
Unknown Artist
—
Rapanui | Previo a 1995 DC
| Prior to AD 1995
Colección MNHN N° 2006.3.24
(41 x 9,5 x 7 cm)

«El arte que estoy creando no fue creado por mis ideas, sino que fue creado por los ancestros. Se llama *Pahika*, y antiguamente lo utilizaron para hacer fuego».

"The art I'm creating didn't come from my own ideas, it was created by the ancestors. It's called *Pahika*, and in ancient times it was used to make fire."

JOHNNY TUCKI



↑
Escultura para hacer fuego
Madera
—
Pahika mo te ahi
—
Sculpture for making fire
Wood
—
Johnny Tucki | Rapanui 2025
(37 x 11 x 12 cm)



↑
Canto pulido con una vulva grabada
Piedra
Artista desconocido
—
Naru'a hai komari
—
Polished Rock with a vulva engraved
Stone
Unknown Artist
—
Rapanui | Previo a 1800 DC
| AD Prior to 1800
MCHAP, 1414
(16,5 x 11,4 x 4,6 cm)

La vida social de los Obsujetos:

Memorias materiales en los pueblos Atacameño/Lickanantay, Rapanui y Mapuche



Ayüfal kultrung

Ayüfal kultrung escuchaba atento a su alrededor, quizás buscaba entre aquellas voces reconocer la de la sabia *machi* (autoridad espiritual y medicinal mapuche) que resguarda en su interior. De pronto, algunos rayos de luz se colaron entre las vitrinas y estanterías donde permanecía, recordó cuando aún era un *mamüll* (árbol) de laurel y bajo la luz de la *ckamur* (luna) menguante cerró sus *nge* (ojos) y renació como *kultrung*.

Cuando terminó sus recuerdos, le conté sobre mi *caja ch'allera* (figura 8), ¿la has escuchado? le dije. Me miró, sonrió y se acomodó, invitándome a seguir contando. Le expliqué que, a diferencia del *kultrung*, la caja tenía cuero en ambas paredes y que mi *laku* (abuelo) Marcos la había hecho con madera de sauce, un árbol sagrado. Ayüfal kultrung abrió su *piwke* (corazón) y, aunque su *newen* estaba triste, le alegraba recibir visitas.

Me pidió escuchar la *caja ch'allera* y, siguiendo mi tradición, le dediqué una copla. Le emocionó el rebote de la chirlera, cada golpe se convirtió en un aliento de vida para su *newen*. Cuando terminé, se paró firmemente, y escuché latir profundamente todo lo contenido en su interior, estaba decidido a seguir viviendo. Pensé que una pequeña muestra de cariño puede ser vital para continuar.

Cuando me invitaron a escribir, se me planteó reflexionar sobre mi pueblo Atacameño/Lickanantay y los pueblos Mapuche y Rapanui. Sentí un profundo temor de faltar el respeto a los pueblos hermanos, es una responsabilidad que debe asumirse con cautela. Aunque indagué y leí diversos textos, reconozco con humildad mi ignorancia respecto a sus formas de vida y pensamiento. Por ello, destaco el valioso aporte de las voces recogidas en la investigación del *Catálogo Razonado*.



JIMENA
CRUZ
MAMANI



The Social Life of Obsjects:

Material Memories in the Atacameño/Lickanantay, Rapanui, and Mapuche Peoples



caja ch'allera

Instrumento musical andino de tipo membranófono, compuesto por una base cilíndrica de madera cubierta por un parche de cuero por ambos lados. Para percutir se utilizan baquetas.

—

An Andean musical instrument of the membranophone type, consisting of a cylindrical wooden body covered with leather drumheads on both sides. It is played with mallets.

newen

Desde la perspectiva de la espiritualidad mapuche, es la fuerza o energía que las distintas vidas poseen.

—

From the perspective of Mapuche spirituality, it is the force or energy possessed by different forms of life.



Ayüfal Kultrung

Ayüfal kultrung listened attentively to his surroundings, perhaps seeking among those voices the one of the wise *machi* -the woman healer he carries within him. Suddenly, a few rays of light gleamed through the display cases and shelves before which he lingered. He remembered when he was still a laurel *mamüll* (tree), closing his *nge* (eyes) under the waning light of the *ckamur* (moon) and being reborn as a *kultrung*.

When he finished sharing his memories, I told him about my *ch'allera box* (figure 8). "Have you ever heard it played?" I asked. He looked at me, smiled and made himself comfortable, inviting me to continue. I explained that, unlike the *kultrung*, the box has hide on both sides, and that my *laku* (grandfather) Marcos made it from willow wood, a sacred tree. Ayüfal kultrung opened his *piwke* (heart), and although his *newen* was sorrowful, he was glad to receive visitors.

He asked me to play the *ch'allera box* and, following my tradition, I dedicated a copla to him. He was moved by the echo of the *chirlera* (drumstick), each beat becoming a breath of life for his *newen*. When I finished, he stood up firmly, and I could hear everything within him deeply pulsating. He was determined to keep living. I realized how a small gesture of affection can be vital to carry on.

When I was invited to write, I was prompted to reflect on my Atacameño/Lickanantay people as well as the Mapuche and Rapanui peoples. I felt a deep apprehension of disrespecting these sister communities because it is a responsibility that must be approached with the utmost care. Despite researching and reading various texts, I humbly acknowledge my ignorance of their



Así, me llamó la atención *ayüfal kultrung* (figura 9). La hendidura del cuero en su cuerpo me intrigaba, ¿era una boca, un corazón, un alma? De esta experiencia entendí que *kultrung* me había elegido a mí. Así, opté por compartir, con modestia y respeto, un diálogo con quien me cautivó.

Los pueblos originarios que habitamos este joven y reciente Chile mantenemos una relación profunda, espiritual y recíproca con ciertos objetos que consideramos especiales a tal punto de verlos como sujetos poseedores de agencia, memoria y vida. A diferencia de la visión occidental que tiende a ver a los objetos como cosas inertes, para los pueblos Atacameño/Lickanantay, Rapanui y Mapuche son parte activa de las relaciones sociales, culturales, políticas y espirituales. En este breve ensayo reflexionamos sobre la importancia de lo que aquí llamaremos Obsujetos, como *ayüfal kultrung*, que no son simples cosas, están cargados de vida y significado y se mantienen en constante conexión y diálogo entre pasado, presente, futuro y con las personas.

Mi posicionamiento en este escrito no busca ajustarse al formato académico convencional. Aunque dialoga con antecedentes de este mundo, el foco está puesto en los saberes orales, comunitarios y tradicionales. Es un trabajo de conocimiento colectivo, no jerarquizado, construido desde el vínculo con la comunidad y el territorio; por lo tanto, no escribo en solitario, escribo en diálogo constante con lo humano y lo no humano, en una conversación que cruza generaciones, memorias, silencios y presencias.

Esta es una presentación emotiva porque es humana, crítica y reflexiva, que abraza el sentir, el pensar y el vivir. A los Obsujetos los escucho, les hablo, les comparto de mi pueblo y de mis saberes. Reconozco que escribir sobre ellos no es un acto neutro, está atravesado por el afecto, el respeto profundo y por vínculos que quizás no se comprendan desde la lógica académica, pero que para nuestros pueblos tienen un sentido legítimo. Esta forma de escritura es una forma de resistencia





Figura | Figure 8

—
 Tambor
 —
 Caja ch'allera
 —
 Drum
 —
 Colección personal
 Jimena Cruz Mamani
 (41 x 11 x 41 cm)



Figura | Figure 9

—
 Tambor
 Madera, cuero, crin
 Artista desconocido
 —
 Kultrung; Kawiñ kura
 Mamüll, trülke, külen kawellu
 Kimnofalchi küdawfe
 —
 Drum
 Wood, leather, horsehair
 Unknown artist
 —
 Mapuche
 1850-1950 DC | AD 1850-1950
 MCHAP, 3680
 (54 x 18,5 x 54 cm)

ways of life and thought. For this reason, I wish to highlight the invaluable contributions of the testimonies gathered in the research presented in the *Catalogue Raisonné*.

Thus, *ayüfal kultrung* (figure 9) caught my attention. The slit in its leather body intrigued me. Was it a mouth, a heart, or a soul? Through this experience, I realized that the *kultrung* had chosen me. Therefore, I chose to modestly and respectfully engage in dialogue with the one who captivated me.

As Indigenous peoples inhabiting this young and recent Chile, we maintain a profound, spiritual, and reciprocal relationship with certain objects we consider special —so much so, that we see them as subjects endowed with agency, memory, and life. In contrast to the Western view, which tends to regard objects as inert things, for the Atacameño/Lickanantay, Rapanui, and Mapuche peoples, these objects are active participants in social, cultural, political, and spiritual relations. In this brief essay, we reflect on the significance of what we call Osubjects, such as *ayüfal kultrung*, which are far from mere things: they are alive with meaning and remain in constant dialogue and connection to the past, present, and future, as well as with people.

In this writing, my stance does not seek to conform to conventional academic formats. While engaging with prior existing knowledge from this world, the focus is on oral, communal, and traditional knowledge. This is a collective endeavor of understanding, non-hierarchical in nature, rooted in the relationships with community and territory. Thus, I do not write alone, I write in constant dialogue with the human and the non-human, in a conversation that spans generations, memories, silences, and presences.

This is an emotional presentation because it is human, critical, and reflective. It embraces feeling, thinking, and living. I listen to the Osubjects, talk to them, and share my people and knowledge with them. I acknowledge that writing about them is far from a neutral act; it is imbued with affection, deep respect,



y de re-existencia frente a las lógicas coloniales que han intentado reducir lo sagrado a lo útil, lo espiritual a lo anecdótico, y lo vivo a lo inerte. Escribir desde este pensar es honrar otras formas de conocer, de decir y de habitar el mundo.



El saber académico y el saber indígena

Durante siglos, los pueblos originarios hemos sido observados, descritos, clasificados, excavados y exhibidos como objetos al servicio de proyectos coloniales que buscaban justificar la retórica del poder, la ciencia y la civilización. Así, se nos ha presentado como «los otros» frente a una lógica racial construida precisamente para controlar a esos otros, es decir, nosotros. Los estudios arqueológicos, antropológicos y museológicos convencionales han cimentado su prestigio, producción académica y posicionamiento social a costa de nuestros conocimientos, de nuestros Ancestros y de sus pertenencias, tratadas como piezas de colección bajo una mirada que, muchas veces, ha rayado en lo macabro, despojándonos de humanidad.⁹

Frente a ese trato inhumano y carente de toda dignidad, nuestros pueblos han comenzado, en las últimas décadas, a formular críticas desde nuestras propias lógicas, asumiendo una perspectiva que hoy se reconoce como academia indígena y pensamiento situado del sur global.¹⁰ Este giro epistémico no es un añadido simbólico o cultural a las ciencias sociales, sino una práctica política y de conocimiento que impulsa una transformación profunda en la manera de concebir qué es saber, quién lo produce, cómo se legitima y para qué sirve. En lugar de ser reducidos a «informantes» u «objetos de colección», los pueblos indígenas nos posicionamos como productores de conocimiento desde nuestras propias epistemologías, con metodologías enraizadas en el territorio, conectadas con nuestra realidad y con sistemas de interpretación coherentes con nuestras formas de vida.¹¹

Desde una mirada crítica, tanto autores indígenas que han volcado sus saberes en textos –como Ida Luz





and bonds that may not be understood from an academic perspective, but that have legitimate meaning for our peoples. This form of writing is a form of resistance and re-existence before colonial logics that have attempted to turn the sacred into the useful, the spiritual into the anecdotal, and the living into the inert. Writing from this perspective is to honor other ways of knowing, speaking, and inhabiting the world.

Academic Knowledge and Indigenous Knowledge

For centuries, Indigenous peoples have been observed, described, classified, excavated, and displayed as objects in service of colonial projects aimed at justifying the rhetoric of power, science, and civilization. Thus, we have been constructed as “the others” within a racial logic constructed precisely to control those others, that is, us. Conventional archaeological, anthropological, and museological studies have cemented their prestige, academic output, and social standing at the expense of our knowledge, our ancestors, and their belongings —often treated as collector’s items under a gaze that has often bordered on the macabre, stripping us of our humanity.⁹

In the face of this inhumane and undignified treatment, our peoples have, in recent decades, begun to formulate critiques from our own logic, adopting a perspective now recognized as indigenous academia and situated thinking from the Global South.¹⁰ This epistemic shift is not merely a symbolic or cultural addition to the social sciences, but rather a political and knowledge practice that profoundly transforms how we conceive what knowledge is, who produces it, how it is legitimized, and what it is used for. Instead of being reduced to “informants” or “collectibles”, we, as Indigenous peoples, position ourselves as producers of knowledge from our own epistemologies. Our methodologies are rooted in the territory, connected to our reality, and with systems of interpretation consistent with our ways of life.¹¹



Hucke Atán (Mama Piru), Elisa Loncón, Domitila Barrios, Constantino Lima, Felipe Quispe Huanca, Juan José Bautista Segales, Víctor Toledo Llancaqueo, y otros— y aquellos que se han mantenido en el registro de la voz —entre ellos, Juan Mamani, Marcos Cruz, Evangelista Soza, Marteaneano Casimiro, María Angata, y muchos, muchos más— han señalado que el conocimiento y la política dominante han impuesto una epistemología universalista, abstracta y completamente desconectada de nuestras miradas. Frente a esta larga experiencia y fuentes de conocimiento, las propuestas situadas desde la academia indígena no buscan únicamente validación académica ni ocupar un lugar en el papel impreso: van más allá. Estas propuestas exigen ser escuchadas como base legítima para la toma de decisiones, la enseñanza, la conservación del legado y la investigación en torno a lo indígena.



No se trata de rechazar el conocimiento académico en sí, sino de cuestionar sus fundamentos coloniales y su pretendida neutralidad. La invitación es a construir puentes epistémicos entre el saber indígena y el saber académico, en una relación horizontal, ética y reparadora. Es necesario reconocer y valorar el conocimiento indígena como una fuente legítima de interpretación del mundo, con capacidad no solo de dialogar, sino también de transformar e innovar.

De objetos a Obsujetos

Tengo recuerdos que están ligados a un gesto simple, pero profundamente amoroso: las manos de mi madre lavando mi cabello en un lavatorio enlozado. Ese objeto, presente en tantas casas de la época, ocupaba un lugar central en la vida cotidiana de muchas familias. Era más que un utensilio doméstico, era una presencia constante que acompañaba escenas íntimas, festivas, rituales familiares y cotidianos. Aquella fuente de esmalte blanco servía para múltiples propósitos, podía ser lavatorio para el aseo, una puruña para amasar la harina o, en ciertas noches especiales, convertirse en un espejo de agua





From a critical perspective, both indigenous authors who have poured their knowledge into texts, — such as Ida Luz Hucke Atán (Mama Piru), Elisa Loncón, Domitila Barrios, Constantino Lima, Felipe Quispe Huanca, Juan José Bautista Segales, Víctor Toledo Llancaqueo, and others— as well as those who have remained in the oral record —like Juan Mamani, Marcos Cruz, Evangelista Soza, Marteaneano Casimiro, María Angata, and many, many more— have pointed out that dominant knowledge and politics have imposed an abstract, universalist epistemology completely disconnected from our perspectives. In light of this extensive experience and bodies of knowledge, the proposals put forth by indigenous academia and indigenous epistemology seek more than academic validation or publication. They go further. These proposals demand to be heard as a legitimate foundation for decision-making, teaching, heritage conservation, and research on Indigenous issues.

It is not a question of rejecting academic knowledge itself, but of questioning its colonial foundations and its supposed neutrality. The invitation is to build epistemic bridges between indigenous knowledge and academic knowledge, in a horizontal, ethical, and restorative relationship. It is necessary to acknowledge and value indigenous knowledge as a legitimate source of interpretation of the world, with the capacity not only to dialogue, but also to transform and innovate.

From Objects to Subjects

I have fond memories connected to a simple yet deeply loving gesture: my mother washing my hair in an enameled washbasin. This common household item, present in so many homes at the time, occupied a central place in the daily life of many families. It was more than a domestic utensil; it was a constant presence that accompanied intimate, festive, family, and everyday family rituals. The white enamel basin has many uses. It could be a washbasin for grooming, a *puruña* for kneading flour, or, on certain special nights, a mirror of



donde se reflejaban las estrellas, y también se utilizaba para observar con asombro los eclipses de sol.

Esta fuente fue el testigo de mi vida, alrededor de ella se tejieron vínculos, cuidados y saberes. Desde temprana edad entendí que las «cosas» no son simplemente cosas. Muchas de ellas son cuerpos vivos que conviven con nosotros, nos miran, escuchan y se convierten en testigos sensibles de lo cotidiano y lo extraordinario. Son portadoras de memoria y afectos que llegan a nosotros cuando interactuamos con ellos.

Hoy conservo dos fuentes muy similares de mi infancia, aunque su función práctica sigue siendo importante, para mí han dejado de ser simples objetos. Son Obsujetos, que contienen memorias, emociones y rastros de quienes las usaron antes y de quienes las seguimos usando, contienen parte de mi vida y la de mi familia. Cuando amaso en una de ellas, llega a mí el olor del pan recién horneado, y con él, imágenes, pensamientos, recuerdos.

Los pueblos Atacameño/Lickanantay, Rapanui y Mapuche comparten una visión en la que muchos objetos son seres vivos intensamente entrelazados con la espiritualidad, el cuerpo y la comunidad. A través de prácticas y actos ceremoniales, los objetos se transforman en Obsujetos, portadores de alma. Dicho de otra forma, todos los objetos son sujetos, lo que significa que uno no actúa sobre ellos, sino que interactúa. Esta consagración de los objetos como sujetos implica cuidarlos, alimentarlos y respetarlos. La fuerza espiritual del Obsujeto puede actuar de manera protectora o dañina, según el trato recibido, lo que revela una conexión sagrada y recíproca con el mundo material. En este sentido, es fundamental y válido preguntarse ¿cómo deberían actuar instituciones como museos, centros de investigación y espacios culturales que hoy custodian los Obsujetos de nuestros pueblos?

En el mundo andino-atacameño, muchos objetos no son vistos como cosas inertes o utilitarias, sino como seres que adquieren vida a través de lo que nosotros





water that reflected the stars, and it was also used to gaze in wonder at solar eclipses.

This washbasin was a witness to my life. Around it, ties, care, and knowledge were woven. From an early age, I understood that “things” are not just things. Many of them are living bodies that coexist with us, watch over us, listen to us, and become sensitive witnesses to the everyday and the extraordinary. They are carriers of memory and affection that come to us when we interact with them.

Today, I have two very similar basins as those from my childhood. Although their practical function remains important, for me they are no longer simple objects. They are Osubjects, containing memories, emotions, and traces of those who used them before and those of us who continue to use them. They contain part of my life and that of my family. When I knead dough in one of them, the smell of freshly baked bread comes to me, and with it, images, thoughts, and memories.

The Atacameño/Lickanantay, Rapanui, and Mapuche peoples share a vision in which many objects are living beings intensely intertwined with spirituality, the body, and the community. Through practices and ceremonial acts, objects are transformed into Osubjects, bearers of soul. In other words, all objects are subjects, which means that one does not act on them, but rather interacts with them. This consecration of objects as subjects implies caring for them, nourishing them, and respecting them. The spiritual force of the Osubject can act protectively or harmfully, depending on how it is treated, revealing a sacred and reciprocal connection with the material world. In this sense, it is fundamental and valid to ask how institutions such as museums, research centers, and cultural spaces that today safeguard the Osubjects of our peoples should act.



In the Andean-Atacameño world, many objects are not seen as inert or utilitarian things, but as beings that come to life through what we call *ánimu*, which is a vital force, an internal energy that gives them their own existence. This life is not symbolic, but real. Through cer-

llamamos *ánimu*, que es una fuerza vital, una energía interna que les otorga existencia propia. Esta vida no es simbólica, sino real. A través de ceremonias como la *cha'lla*, estos objetos son consagrados, bendecidos, conectados con el mundo espiritual y relacional. Algunos incluso reciben nombres, género y personalidad. Una vez dotados de *ánimu*, deben ser atendidos como seres vivos; es decir alimentados, honrados y cuidados. Si no se les brinda la atención adecuada, su energía puede debilitarse o volverse perjudicial para quienes los rodean.¹²

En nuestra forma de pensamiento y de vida, crear un objeto no es un acto mecánico ni neutral, es una práctica que conlleva respeto y un vínculo afectivo con los materiales y los seres que surgirán de ellos. Según Elena Tito, sabia atacameña quien partió a la otra vida en 2022, los cántaros que confeccionaba eran como sus hijos, para ella, cada pieza contenía una parte de sí misma. Creía firmemente que era fundamental cuidar el propio estado de ánimo mientras se creaba, ya que las emociones se impregnan en la arcilla. Un objeto nacido desde la rabia o la tristeza puede cargarse de esa energía y proyectarla a quienes lo usen.

Por eso, cuando un sabio o sabia artesana finaliza su trabajo, le ofrece un sahumero, un gesto ritual para limpiar el objeto de todo lo negativo, y devolverle equilibrio. Se trata de un acto de cierre, pero también de bienvenida a la vida que comienza para ese Objeto. Porque cuando los objetos adquieren vida, también adquieren necesidades. Pueden tener hambre, sed, pueden enfermar o agotarse, y así como nacen, también mueren. Cuando cumplen su ciclo vital, no se desechan ni se abandonan, deben ser despedidos con el mismo respeto con que fueron creados. Para ello existen los «despachos», ceremonias donde se devuelve a la tierra con gratitud y ofrendas, lo que ha cumplido su ciclo. En este contexto, los *Objetos* —aquellos seres materiales que cobran vida a través del uso, la ceremonia y el afecto— nos invitan a replantear nuestra relación con lo que nos rodea. No son solo posesiones, sino com-



ch'alla

Se entiende como la bendición del objeto, en el mundo andino se considera que a partir de ese momento los objetos adquieren vida, algunos lo entienden como el bautizo, aunque no se trata de una ceremonia católica sino tradicional.

—
Understood as the blessing of an object. In the Andean world, it is believed that from that moment onward, things come to life; some interpret it as a baptism, although it is not a Catholic ceremony but a traditional one.





emonies such as *cha'lla* these objects are consecrated, blessed, and connected to the spiritual and relational world. Some even receive names, gender, and personality. Once endowed with *ánimu*, they must be cared for as living beings; that is, fed, honored, and cared for. If they are not given proper attention, their energy can weaken or become harmful to those around them.¹²

In our way of thinking and living, creating an object is not a mechanical or neutral act; it is a practice that involves respect and an emotional bond with the materials and the beings that will emerge from them. According to Elena Tito, a wise Atacameña woman who passed away in 2022, the jugs she made were like her offspring. For her, each piece contained a part of herself. She firmly believed that it was essential to take care of one's state of mind while creating, as emotions permeate the clay. An object born out of anger or sadness can be charged with that energy and project it onto those who use it.

That is why, when a wise artisan finishes their work, they offer incense for it, a ritual gesture to cleanse the object of all negativity and restore its balance. It is an act of closure, but also an act of welcoming that Osubject to the life that begins for it. Because when objects come to life, they also acquire needs. They can be hungry, thirsty, they can get sick or exhausted, and just as they are born, they also die. When they complete their life-cycle, they are not discarded or abandoned, but must be sent off with the same respect with which they were created. For this purpose, there are ceremonies called “despachos” where objects that have completed their cycle are returned to the earth with gratitude and offerings.



In this context, Osubjects —those material beings that come to life through use, ceremony, and affection— invite us to rethink our relationship with our surroundings. Osubjects are not just possessions, but companions on our journey, bearers of memories, bonds, and energies. Talking to them, attending to them, caring for them, and saying goodbye to them re-

pañeros de camino, portadores de memorias, vínculos y energías. Dialogar con ellos, atenderlos, cuidarlos y despedirlos con respeto es parte de una ética ancestral que reconoce que todo lo que vive merece ser honrado.

Reflexiones finales

Kava kava «Koro Curioso»

—*Kava kava*, miraba al *rani* (cielo) ¿qué hay allá donde tú miras? —le pregunté—. Dirigió su mirada a *ŋoē* (vía láctea). Le conté que en mi mundo es el Río de Estrellas, o de Almas. Es el camino a la Otra Vida, por donde viajan los difuntos guiados por un perro negro.

Kava kava contempló, atento, como si quisiera absorber cada palabra. Sus ojos brillaban y se fundían con ese cielo profundo. Le pregunté si lograba ver a la *mamacha sila* (llama); él trataba de unir las estrellas, buscando figuras en la oscuridad, quizás buscaba peces. Entonces le expliqué que *sila* estaba en el espacio negro. Mientras él observaba, susurraba, y sus ojos parecían leer secretos que yo apenas podía intuir.

Entre los dos identificamos en el cielo a *sila*, *tchapur* (zorro), la perdiz y el pastor. *Kava kava* estaba fascinado. Entonces le conté que aquellos animales eran sagrados y que en aquel río corría agua de *vaikava* (mar); le dije que posiblemente venga desde su *henua, kainga*. Me pregunté si sería posible que allá, arriba, mis ancestros navegaran junto a los de *Koro Curioso* (figura 10).

Mientras *Kava kava* contemplaba el cielo, sentí que nuestro diálogo había sido en un profundo, pero muy emotivo silencio. No hacía falta más palabras: el río de luz nos unía, y en ese instante comprendí que compartíamos las mismas estrellas, el mismo cielo. Durante décadas, objetos y restos humanos han sido recolectados, almacenados y exhibidos sin considerar sus significados espirituales, sus derechos ni los de sus comunidades de origen. La vida social de los objetos en



Figura | Figure 10
 —
 Escultura antropomorfa
 Madera, hueso, obsidiana
 Artista desconocido
 —
Mōai Kava kava
 —
Anthropomorphic Sculpture
 Wood, leather, horsehair
 Unknown Artist
 —
 Rapanui
 1910 DC | AD 1910
 MChAP, 3648
 (13,5 x 71 x 20,6 cm)



mamacha sila

En ckunza, refiere a la llama (camélido sudamericano)

—
In Ckunza, it refers to the llama (a South American camelid).

En ckunza, refiere a la llama (camélido)

tchapur

En ckunza, refiere a zorro.

—
In Ckunza, it refers to the fox.

henua

En rapanui, tierra, territorio, mundo; placenta.

—
In Rapanui, it is understood as land, territory, world; also placenta.

kaia

En rapanui, tierra natal; lugar de origen; territorio; también “útero”; vínculo vital con los ancestros.

—
In Rapa Nui, it refers to the homeland; place of origin; territory; also “womb,” a vital bond with the ancestors.



spectfully is part of an ancestral ethic that acknowledges that everything that lives deserves to be honored.

Final Reflections

Kava kava “Koro Curioso”

Kava kava, stared at the *rani* (sky). I asked him, “What are you looking at over there?” He turned his gaze toward the *ŋoē* (Milky Way). I told him that, in my world, it is called the River of Stars or Souls. It is the path to the Other Life, along which the departed travel, guided by a black dog.

Kava Kava watched intently, as if he wished to take in every word. His eyes sparkled, blending with the deep sky. I asked him if he could see the *mamacha sila* (llama). He tried to connect the stars, tracing shapes in the darkness, perhaps the outlines of fish. Then, I explained that *Sila* dwelled in the black space between the stars. As he gazed, he whispered, and his eyes seemed to uncover secrets that I could only barely grasp.

Together, we identified *Sila*, the *Tchapur* (fox), the partridge, and the shepherd in the sky. *Kava-kava* was fascinated. Then, I told him that these animals were sacred and that in that river flowed the waters of *vaikava* (sea). I said it might come from its *henua*, *kaia* Mother Earth. I wondered if it could be that up there, my ancestors were sailing alongside those of *Koro Curioso* (figure 10).

As *Kava kava* gazed at the sky, I felt our conversation unfold in a deep, yet very emotional, silence. No more words were needed. The river of light bound us together, and in that moment, I understood that we shared the same stars, the same sky.

For decades, objects and human remains have been collected, stored, and displayed without regard for their spiritual significance, their rights, or those of their communities of origin. The social life of objects in museum or scientific contexts can no longer be understood solely from aesthetic, functional, or academic standpoints. This approach contrasts with the indigenous per-



contextos museográficos o científicos no puede seguir comprendiéndose desde una mirada únicamente estética, funcional o de estudio. Esta visión se contrapone con la visión indígena que propone repensar el rol de las instituciones culturales, académicas y patrimoniales, abriéndose a una mirada más ética y sensible al sentir y pensar de los pueblos originarios. Mónica Obreque (2022), intelectual mapuche, plantea que la conservación museográfica significa el cautiverio de *Obsujetos* en embalajes y repisas, lugares ajenos al sentido espiritual original. Del mismo modo, Allen (2020) narra la reacción de Luis Gutiérrez, sabio de Sonqo, al ver *conopas* (figura 11) exhibidas en un museo, sintió la sensación de estar visitando una prisión. Restifo (2023) describe cómo originarios de la Puna Salteña reconocían a los morteros prehispánicos como parte de su cotidiano. Estas experiencias nos invitan a escuchar lo que los pueblos originarios tenemos que decir.

Aunque algunos museos han empezado a integrar prácticas más respetuosas con los pensamientos indígenas, aún queda mucho por transformar. Algunos *Obsujetos* esperan volver a casa, otros claman por ser escuchados desde una relación recíproca con el mundo. El concepto de *Obsujeto*, acuñado en este ensayo, nace de la necesidad de nombrar una dimensión espiritual fundamental para nuestros pueblos, pero ignorada por los discursos hegemónicos. Así como la ciencia tiene sus propios relatos de nuestro origen, nuestros pueblos también tienen sus historias de creación, en ellas, los *Obsujetos* cumplen un rol crucial por el cual merecen ser escuchados y valorados. Por esto, demandamos respeto, atención, alimento para ellos, no pueden seguir siendo tratados como cosas sin alma. El desafío es reconocer y acoger el sistema en que los pueblos originarios comprenden el mundo. Esperamos que estas reflexiones abran caminos para el retorno, el diálogo, y por sobre todo el derecho al aliento de vida.



conopas

Figurillas de piedra o madera que usualmente poseen forma de camélido, y se emplean como mediadores ceremoniales entre los humanos, los animales y entidades sagradas.

—
Stone or wooden figurines, usually in the shape of camelids, used as ceremonial mediators between humans, animals, and sacred beings.





Figura | Figure 11

—
Conopa. Recipiente en forma de alpaca
 Piedra
 Artista desconocido

—
Conopa. Alpaca-shaped receptacle
 Stone
 Unknown artist

—
 Inka
 1470-1532 DC | AD 1470-1532
 MChAP, 3333
 (4,4 x 7,4 x 10,2 cm)

spective, which calls for rethinking the role of cultural, academic, and heritage institutions, opening them to a more ethical approach that is attentive to the sensibility and worldviews of Indigenous peoples. Mónica Obregón (2022), a Mapuche intellectual, argues that museum conservation effectively confines *Obsubjects* to shelves and packaging -environments alien to their original spiritual meaning. Similarly, Allen (2020) recounts the reaction of Luis Gutiérrez, a Sonqo elder, who, upon seeing *conopas* (figure 11) exhibited in a museum, felt as if he were visiting a prison. Restifo (2023) describes how the Indigenous peoples of the Puna Salteña recognized pre-Hispanic mortars as part of their daily lives. These experiences invite us to listen carefully to what we, the indigenous peoples have to say.

Although some museums have begun to integrate practices that are more respectful of indigenous worldviews, there is still much to be transformed. Some *Obsubjects* await a return home, while others call to be heard through a reciprocal relationship with the world. The concept of *Obsubject*, coined in this essay, arises from the need to name a spiritual dimension that is fundamental to our peoples, yet ignored by hegemonic discourses. Just as science has its own narratives of our origins, our peoples also have creation stories, in which *Obsubjects* play a crucial role and deserve to be heard and valued. For this reason, we call for respect, attention, and nourishment for them; they cannot continue to be treated as soulless things. The challenge is to recognize and embrace the system through which Indigenous peoples understand the world. We hope these reflections will open pathways for their return, for dialogue, and, above all, for the right to the breath of life.



La versatilidad de los objetos

Los objetos activan múltiples funciones y sentidos según los contextos y prácticas en que participan.



↑
Silbato
Piedra
Artista desconocido
—
Pifüllka
—
Whistle
Stone
Unknown Artist
—
Mapuche | 1100-1500 DC
| AD 1100-1500
MChAP, 1356
(5 x 24,5 x 3,1 cm)

↑
Silbato
Madera, plata, lana
Artista desconocido
—
Pifüllka; Tampul
—
Whistle
Wood, silver, wool
Unknown Artist
—
Mapuche | 1900-1950 DC
| AD 1900-1950
MChAP, 1724
(7,3 x 5,5 cm)

↑
Silbato
Piedra
Artista desconocido
—
Piloilo
—
Whistle
Stone
Unknown Artist
—
Mapuche | 1100-1500 DC
| AD 1100-1500
MChAP, 1359
(34,2 x 4,3 cm)

↑
Jarro con forma de músico
Cerámica
Artista desconocido
—
Pifüllkatufe Metawe
—
Musician-shaped vessel
Ceramic
Unknown Artist
—
Mapuche | 350-1050 DC
| AD 350-1050
Colección MNHN N° 30770
(8 x 12 x 8 cm)

The Versatility of Objects

«Cuando era niño me dieron este don antiguo,
por eso yo hago estos *kawiñ kura*. Para quienes
tocan estos *kultrung*: *machi*, *tayültufe*
(cantantes tradicionales), *ngenpin* (la autoridad
política y religiosa), *longko* (caciques)».

"When I was a child, I was given this ancient gift—
that is why I make these *kawiñ kura*.

They are for those who play the *kultrung*:
the *machi* (healers), the *tayültufe* (traditional
singers), the *ngenpin* (spiritual and political
authorities), and the *longko* (chiefs)."

JOSÉ CAYUQUEO



↑
Tambor
Madera de triwe, cuero de
cabra, monedas, semillas

—
Kawiñ kura

—
Drum
Triwe wood, goatskin,
coins, seeds

—
José Cayuqueo | Mapuche
2025
(45 x 19 x 45 cm)



←
Cernidor
Fibra vegetal
Artista desconocido
—
Llepü
—
Sifter
Vegetable fiber
Unknown Artist
—
Mapuche | 1900-1950 DC
| AD 1900-1950
MCHAP, MAS-3277
(59 x 54,6 x 1 cm)

↑
Canasto
Fibra vegetal
Artista desconocido
—
Külko
—
Basket
Vegetable fiber
Unknown Artist
—
Mapuche | 1900-1950 DC
| AD 1900-1950
MCHAP, 1958
(30 x 20,5 x 30 cm)



→
Choapino
Lana de oveja
Artista desconocido
—
Chañuntüku
—
Woolen Mat
Sheep wool
Unknown Artist
—
Mapuche | 1950-2000 DC
| AD 1950-2000
MCHAP, 1696
(111 x 127 cm)

→
 Vasija decorada
 Cerámica
 Artista desconocido
 —
Meñkuwe
 —
 Decorated vessel
 Ceramic
 Unknown Artist
 —
 Mapuche | posterior
 a 1600 DC | after AD 1600
 MChAP, MAS-3153
 (28 x 32,7 x 28 cm)

→ →
 Olla
 Cerámica
 Artista desconocido
 —
Challa
 —
 Pot
 Ceramic
 Unknown Artist
 —
 Mapuche | posterior
 a 1500 DC | after AD 1500
 MChAP, 1470
 (14 x 14,4 x 14 cm)



↑
 Piedra Horadada;
 para ser soplada
 Piedra
 Artista desconocido
 —
Katan kura; Pimuntuwe
 —
 Pierced Stone; to be blown
 Stone
 Unknown Artist
 —
 Mapuche | 1250-1540 DC
 | AD 1250-1540
 MChAP, 1400
 (10,7 x 5,2 x 10,8 cm)

↑
 Piedra Horadada;
 para ser soplada
 Piedra
 Artista desconocido
 —
Katan kura; Pimuntuwe
 —
 Pierced Stone; to be blown
 Stone
 Unknown Artist
 —
 Mapuche | 1250-1540 DC
 | AD 1250-1540
 MChAP, L-148
 (11 x 6,5 x 11 cm)



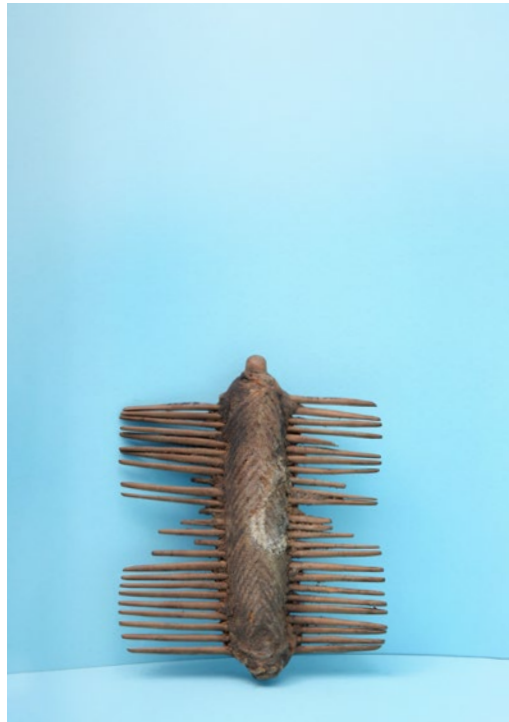
↑
 Asiento
 Madera
 Artista desconocido
 —
Wangu
 —
 Seat
 Wood
 Unknown Artist
 —
 Mapuche | 1900-1950 DC
 | AD 1900-1950
 MChAP, 1723
 (45 x 24 x 34 cm)

→
Caja
Madera
Artista desconocido
—
Container
Wood
Unknown Artist
—
Atacameño/Lickanantay
| 900-1470 DC | AD 900-1470
MCHAP, 2728
(10,3 x 6,1 x 2,3 cm)



↑
Cuchara
Madera
Artista desconocido
—
Ladle
Wood
Unknown Artist
—
Atacameño/Lickanantay
| 1470-1532 DC | AD 1470-1532
MCHAP, 4065
(7,4 x 22,3 x 3,8 cm)

↑
Pala
Madera
Artista desconocido
—
Ladle
Wood
Unknown Artist
—
Atacameño/Lickanantay
| 900-1470 DC | AD 900-1470
MCHAP, 5030
(8,5 x 26 x 1,8 cm)



↑
Peineta
Madera, fibra vegetal
Artista desconocido
—
Comb
Wood, vegetable fiber
Unknown Artist
—
Atacameño/Lickanantay
| 900-1470 DC | AD 900-1470
MCHAP, 5022
(7,3 x 8,6 x 1,8 cm)



Boquilla de tubo inhalatorio
con figura de músico
Madera
Artista desconocido

—
Inhalation tube mouthpiece
with musician figure
Wood
Unknown Artist

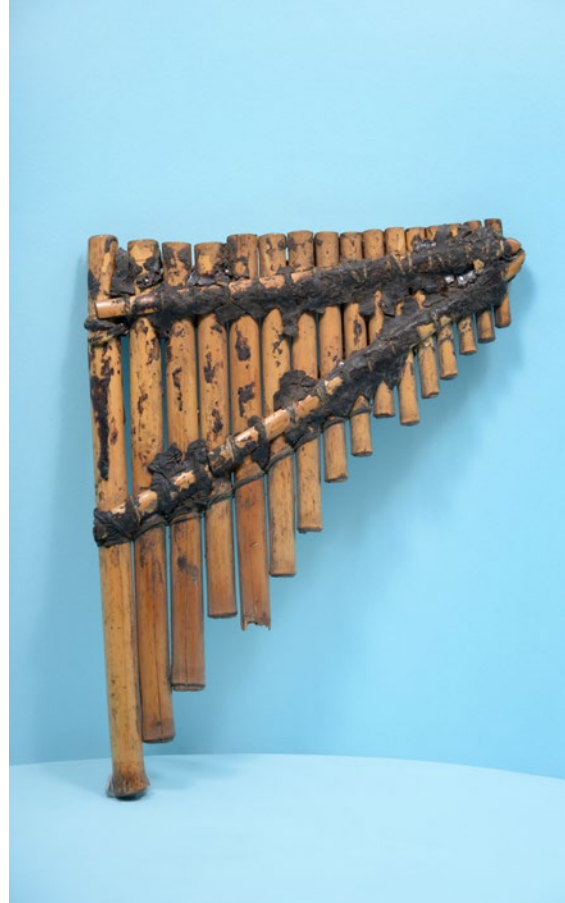
—
Atacameño/Lickanantay
| 700-1100 DC | AD 700-1100
MCHAP, 5652
(1,8 x 6,2 x 1,9 cm)



Cencerro
Madera
Artista desconocido

—
Cowbell-Bell
Wood
Unknown Artist

—
Atacameño/Lickanantay
| 1000-1450 DC
| AD 1000-1450
Colección MNHN N° 2003.1.2
(21 x 20 x 8,5 cm)



Panpipe
Madera de caña
Artista desconocido

—
Panpipe
Cane wood
Unknown Artist

—
Atacameño/Lickanantay
| 900-1470 DC
| AD 900-1470
MCHAP, 5024
(15,5 x 19,2 x 1,6 cm)



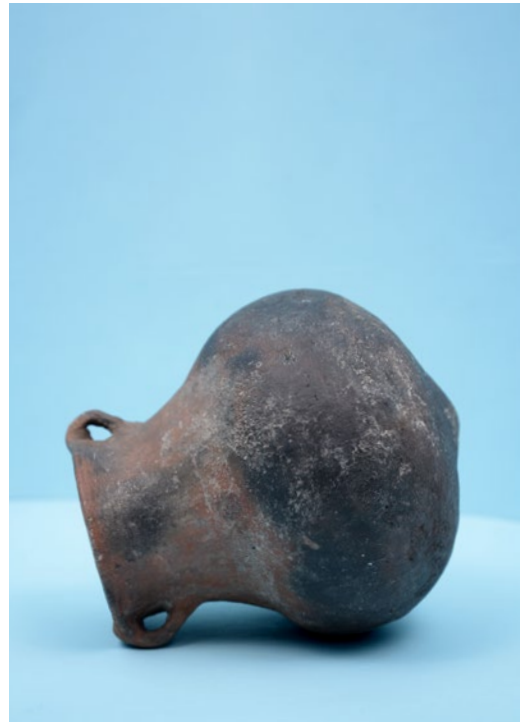
↑
Vasija de doble cuerpo
con decoración
Cerámica
Artista desconocido
—
Decorated double-bodied
vessel
Ceramic
Unknown Artist
—
Atacameño/Lickanantay
| 600-900 DC | AD 600-900
MChAP, D-136
(12,7 x 8,3 x 6,4 cm)

↑
Cucharón
Cerámica
Artista desconocido
—
Ladle
Ceramic
Unknown Artist
—
Atacameño/Lickanantay
| 700-1100 DC | AD 700-1100
MChAP, 4221
(10 x 8 x 8,6 cm)

↑
Escudilla
Cerámica
Artista desconocido
—
Bowl
Ceramic
Unknown Artist
—
Atacameño/Lickanantay
| 300 AC-400 DC
| AD 300 BC-400
MChAP, 4187
(15,4 x 8 x 15,4 cm)



↑
Olla para tostar granos
Cerámica
Artista desconocido
—
Pot for roasting grains
Ceramic
Unknown Artist
—
Atacameño/Lickanantay
| 1800-1950 DC
| AD 1800-1950
MChAP, 4284
(33 x 30 x 33 cm)



↑
Cántaro
Cerámica
Artista desconocido
—
Vessel
Ceramic
Unknown Artist
—
Atacameño/Lickanantay
| 700-1100 DC | AD 700-1100
MChAP, 4172
(19,4 x 12,4 x 19,4 cm)

Innovaciones en el arte

La tradición se expande mediante la incorporación selectiva de nuevos materiales, técnicas e imágenes.

↓
Collar pectoral
Vidrio, hilo
Artista desconocido
—
Meñake
—
Pectoral Jewel
Glass beads, thread
Unknown Artist
—
Mapuche | 1900-1950 DC
| AD 1900-1950
MCHAP, MAS-SN157
(36 x 20 x 1 cm)

→
Mate
Plata, cobre
Artista desconocido
—
Mate Cup
Silver, copper
Unknown Artist
—
Mapuche | 1850-1950 DC
| AD 1850-1950
MCHAP, 3010
(12,6 x 11,9 cm)



→
Shikill de piezas tubulares
Pectoral
Plata, bronce, vidrio
Artista desconocido
—
Shikill with Tubular pieces
Pectoral Jewel
Silver, bronze, glass beads
Unknown Artist
—
Mapuche | 1850-1900 DC
| AD 1850-1900
MCHAP, 3092
(5,1 x 47 x 1,5 cm)



Tradition expands through the selective incorporation of new materials, techniques, and images.

Innovations in Art



«... tiene dos *pillan*, representan a nuestros ancestros... tiene aves que evocan el *Wenumapu* (la tierra de arriba)... el *Rukapillan* (volcán Villarrica) de fondo, lugar sagrado donde habitan espíritus... una *tokikura*, insignia de liderazgo y poder... un *foye* (canelo) el árbol sagrado y al centro la *machi* con su *kultrung*. Los *llol-llol*... son campanas que contienen el sonido del espíritu».

"... two *pillan*, representing our ancestors... birds that evoke the *Wenumapu* (the upper world)... *Rukapillan* (Villarrica Volcano), a sacred place where ancient spirits dwell... a *tokikura*, an emblem of leadership and power... a *foye* (canelo), the sacred tree, with a *machi* at its center holding her *kultrung*. The *llol-llol* of the piece are bells that carry the sound of the spirit."

MARCO PAILAMILLA



←
Hebilla
Plata
Artista desconocido

—
Rastra

—
Buckle
Silver
Unknown Artist

—
Mapuche | 1850-1950 D.C.
| AD 1850-1950
MCHAP, 3811
(23 x 10,5 x 0,5 cm)

→
Prendedor Wallmapu
Pectoral
Plata, cobre
—
Brooch-Fastener: Wallmapu
Pectoral Jewel
Silver, copper

—
Marco Pailamilla | Mapuche
2025
(12 x 33 cm)





Escultura antropomorfa
bicéfala
Madera
Artista desconocido



‘ārija e Rua



Two-headed
anthropomorphic sculpture
Wood
Unknown Artist

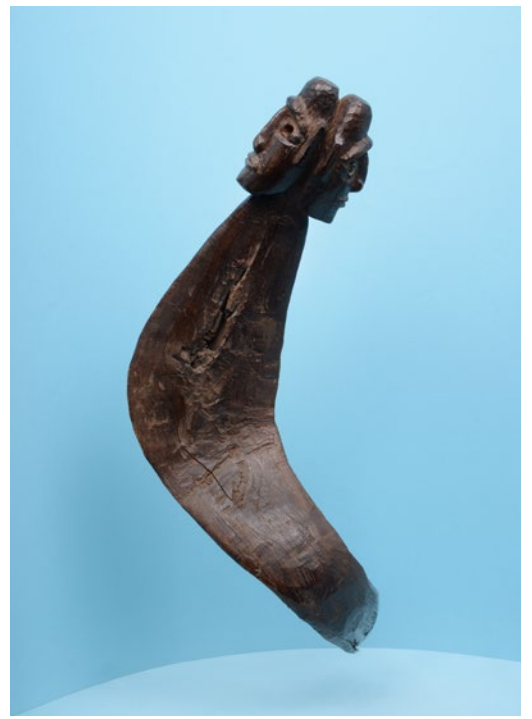


Rapanui | Previo a 1986 DC

| Prior to AD 1986

MCHAP, 5227

(11 x 41 x 4,3 cm)



Barca de Hotu-Matua
Madera miro tahiti, hueso,
obsidiana



Vaka; Pahi



Sculpture of Hotu-Matua's
Boat
Miro tahiti wood, bone,
obsidian



Juan Haoa | Rapanui

| 1957 DC | AD 1957

MCHAP, M-106

(18 x 57 x 21 cm)



→
 Figura Tejedora
 Piedra volcánica
 Artista desconocido
 —
Weaver Sculpture
Volcanic stone
Unknown Artist
 —
 Atacameño/Lickanantay
 | 1950-2000 DC
 | AD 1950-2000
 Colección MNHN N° 2025.3.9
 (16,5 x 12 x 5 cm)

↓
 Escultura antropomorfa
 Madera, hueso
 Artista desconocido
 —
Mōai Kava Kava
 —
Anthropomorphic Sculpture
Wood, bone
Unknown Artist
 —
 Rapanui | SF | ND
 MHNv, 24
 (8 x 23 x 7 cm)

→ →
 Figura Femenina
 Piedra volcánica
 Artista desconocido
 —
Female Sculpture
Volcanic stone
Unknown Artist
 —
 Atacameño/Lickanantay
 | 1950-2000 DC
 | AD 1950-2000
 Colección MNHN N° 2025.3.10
 (12 x 19,5 x 8 cm)



←
Miro pu'a hoi
 —
 Rebenque
 Madera, cuero
 Artista desconocido
 —
Whip
Wood, leather
Unknown Artist
 —
 Rapanui | Previo a 1957 DC
 | Prior to AD 1957
 MHNv, 51
 (6,8 x 57 x 5 cm)

Biografías y afectos de los objetos

Las biografías de los objetos revelan vínculos duraderos entre personas, territorios y memorias.

«Este *küpam* (...) se confecciona para que las ancianas y las niñas puedan vestirse (...) Antiguamente, la gente solo vestía *küpam*. Le dicen también *pillkeñ* y *chamall*. Es para vestimenta mapuche y se usa en todo lo que hace el mapuche día a día».

"This *küpam* (...) has been used for dressing (...) it is made so that old women and girls alike can dress in it. In the old days, people only wore *küpam*. It is also called *pillkeñ* and *chamall*. It is Mapuche clothing, used in everything the Mapuche do in their daily life."

MATILDE PAINEMIL

→

Chamal
Lana de oveja

→ **Küpam; ekull, pillkeñ**

Women's garment
Sheep wool

Matilde Painemil | Mapuche
2025
(127 x 168 cm)

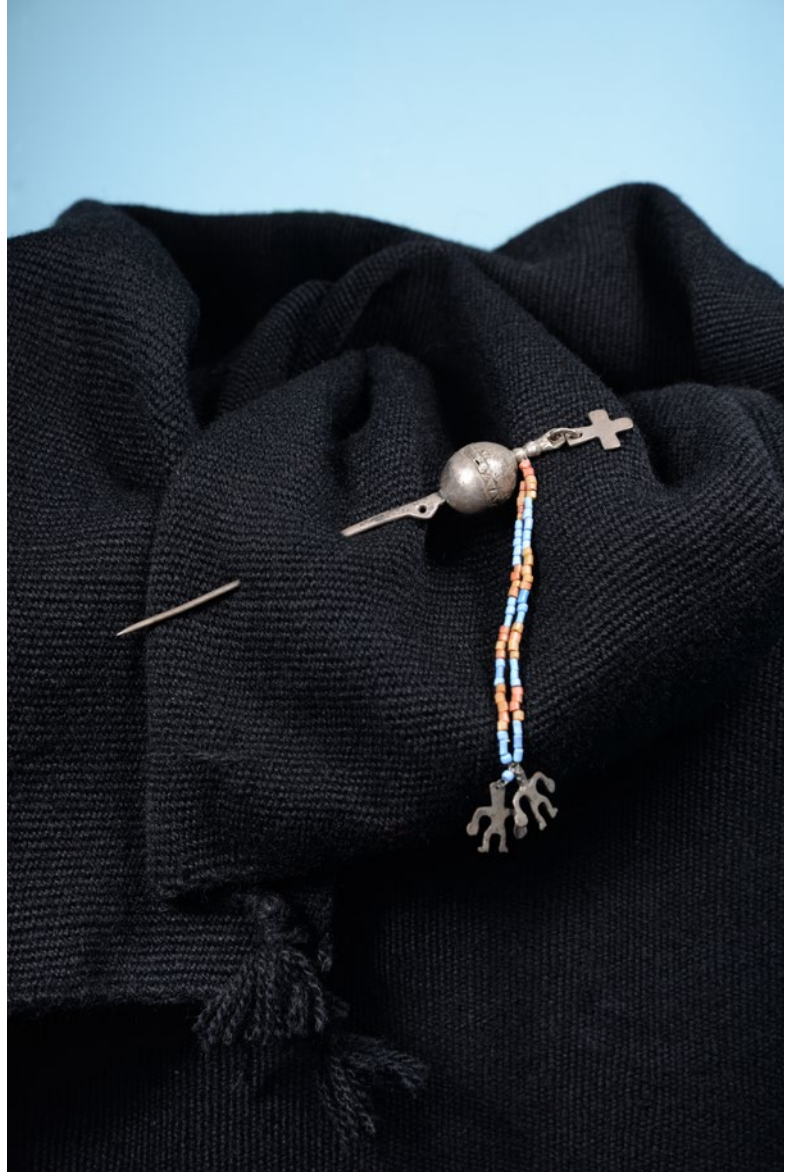
→ →

Prendedor
Plata, vidrio, hueso
Artista desconocido

→ **Ponshon**

Brooch-Fastener
Silver, glass beads, bone
Unknown Artist

Mapuche | 1800-1900 DC
| AD 1800-1900
MChAP, 1256
(6 x 31 x 6 cm)



Biographies and Affections of Objects



↑
Vasija
Cerámica
Artista desconocido
—

Vessel
Ceramic
Unknown Artist
—

Mapuche | 1100-1500 DC
| AD 1100-1500
Colección MNHN N° 2022.1.492
(16 x 8,5 x 16 cm)

⇒
Escultura Antropomorfa
Madera
Artista desconocido
—

Chelkantu
—
Anthropomorphic Sculpture
Wood
Unknown Artist
—

Mapuche | Previo a 1932 DC
| Prior to AD 1932
Colección MNHN N° 8649,
Caja E40 (en G. Mostny)
(22 x 56 x 11 cm)



«Este era el vaso que hacía mi papá para moler hierbas... el color amarillo es por el algarrobo, y la piedra es la que están en los cerros, la usaban en los petroglifos».

"This was the cup my father used for grinding herbs... the yellow color comes from the algarrobo tree, and the stone is from the hills, the same kind used in petroglyphs."

LUISA TERÁN



←
Conjunto de tres piezas de maderas para medicinas
Madera de algarrobo, piedra
—
Set of three wooden pieces for Medicine
Algarrobo wood, stone
—
Luisa Terán
| Atacameño/Lickanantay
2025



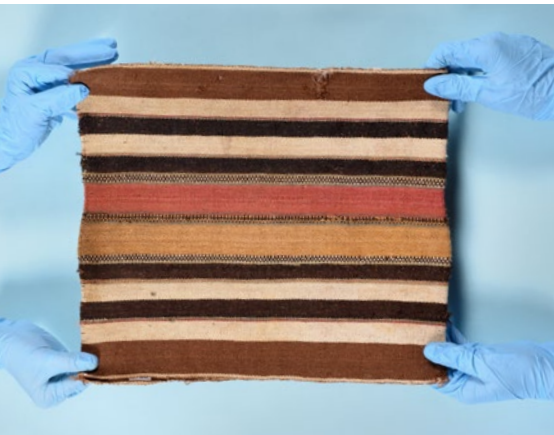
↑
Bolsa
Bag
—
Fibra de camélido
Camelid fiber
—
Candelaria Yufía
| Atacameño/Lickanantay
| 1994 DC | AD 1994
Colección Personal
Victoria Castro | Personal
Collection Victoria Castro,
CR-27
(8,5 x 18 cm)

↑
Bolsa
Bag
—
Fibra de camélido
Camelid fiber
—
Candelaria Yufía
| Atacameño/Lickanantay
| 1960-1980 DC
| AD 1960-1980
Colección Personal
Victoria Castro | Personal
Collection Victoria Castro,
CR-28
(13 x 20 cm)



↑
Bolsa
Lana de oveja
—
Chuspa
—
Bag
Sheep wool
—
Jerónima Salvatierra Berna
| Atacameño/Lickanantay
| 1950-2000 DC
| AD 1950-2000
MCHAP, 3034
(16,5 x 12 cm)

↑
Bolsa
Fibra de camélido y sintética
Artista desconocido
—
Chuspa
—
Bag
Camelid fiber, synthetic fiber
Unknown Artist
—
Atacameño/Lickanantay
| 1950-2000 DC | AD 1950-2000
MCHAP, 3560
(16,5, x 15,5 cm)



←
Talega
Fibra de camélido
Artista desconocido
—
Bag
Camelid fiber
Unknown Artist
—
Atacameño/Lickanantay
| 1000-1400 DC
| AD 1000-1400
MChAP, 5500
(32 x 37,2 cm)



↑
Costurero
Fibra vegetal
Artista desconocido
—
Sewing box
Vegetable fiber
Unknown Artist
—
Atacameño/Lickanantay
| Previo a 1500 DC
| AD Prior to 1500
MChAP, 5033
(20 x 3,8 x 9 cm)





← ← ←

Talega
Fibra de camélido

—

Bag
Camelid fiber

—

Jerónima Salvatierra
| Atacameño/Lickanantay
| 1984 DC | AD 1984
Colección Personal Victoria
Castro | Personal Collection
Victoria Castro, CR-29
(28 x 26,5 cm)

← ←

Talega
Fibra de camélido

—

Bag
Camelid fiber

—

Candelaria Yufla
| Atacameño/Lickanantay
| 1970-1980 DC
| AD 1970-1980
Colección Personal Victoria
Castro | Personal Collection
Victoria Castro, CR-31
(24 x 23 cm)

←

Bolsa
Fibra de camélido, madera

—

Chuspa

—

Bag
Camelid fiber, wood

—

Delfina Escalier
| Atacameño/Lickanantay
| 1960-1980 DC
| AD 1960-1980
Colección Personal Victoria
Castro | Personal Collection
Victoria Castro, CR-30 (A y B)
(26 x 29 cm)

↑

Capa
Fibra de camélido
Artista desconocido

—

Cape
Camelid fiber
Unknown Artist

—

Atacameño/Lickanantay
| 900-1000 DC | AD 900-1000
MCHAP, 2396
(83 x 135 cm)

→
Alfombra decorativa
Fibra vegetal, plumas
Artista desconocido
—
Peūe
—
Decorative Carpet
Vegetable fiber, feathers
Unknown Artist
—
Rapanui | Previo a 1947 DC
| Prior to AD 1947
MHNv, 196
(86 x 109 cm)



↑
Fibra vegetal
Artista desconocido
—
Tapa Mahute
—
Vegetable fiber
Unknown Artist
—
Rapanui | 1800-1950 DC
| AD 1800-1950
Colección MNHN N° 2005.3.8
(41 x 57 cm)

→
Ramo de novia
Fibra vegetal, plumas
Artista desconocido
—
Tiare huruhuru
—
Bridal Bouquet
Vegetable fiber, feathers
Unknown Artist
—
Rapanui | Previo a 1934 DC
| Prior to AD 1934
MHNv, 221
(30 x 171 x 30 cm)





«Estas pinturas están inspiradas en las pinturas rupestres en la cueva de Ana Kai Tangata, camino a Orongo... debajo del *reimi* hay *poki manu*. Es el que va a ser hombre-pájaro, *manutara*».

"These paintings are inspired by the rock art in the cave of Ana Kai Tangata, on the road to Orongo... beneath the *reimi* there is a *poki manu*—the one who becomes the bird-man, *manutara*."

ISABEL PAKARATI



Par de mahute pintados
Fibra vegetal



Pair of painted barkcloth
Vegetable fiber



Isabel Pakarati | Rapanui 2025
(40,6 x 34,2 cm) y (33 x 37,5 cm)



Capa
Fibra vegetal



Nua Mahute



Capa
Vegetable fiber



Ida Huke (Mama Piru)
| Rapanui
MHNV, Inv. en trámite
| Inv. pending
(40 x 77 cm)



↑
Collar-medallón
Fibra vegetal, plumas
—
Korone pure
—
Ornament-necklace
Vegetable fiber, feathers
—
Isabel Pakarati
Rapanui 2025
(7 x 47 cm)

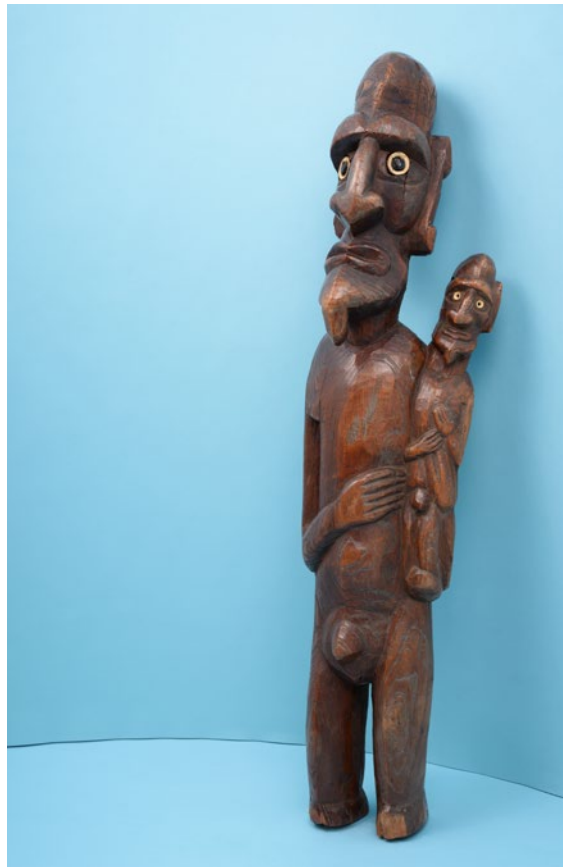
→
Escultura zoomorfa
Madera makoi
Artista desconocido
—
Manutara
—
Zoomorphic Sculpture
Makoi wood
Unknown Artist
—
Rapanui | Previo a 1934 DC
| Prior to AD 1900
Museo Fonck, 1729
(30 x 13 x 9 cm aprox.)





↑
Collar
Fibra vegetal, conchas
Artista desconocido
—
Pipi
—
Necklace
Vegetable fiber, seashells
Unknown Artist
—
Rapanui | Previo a 1955 DC
| Prior to AD 1955
Colección MNHN N° 14.254
(6 x 38 cm)

→
Escultura antropomorfa
Madera
—
Mōai taqata
—
Anthropomorphic Sculpture
Wood
—
Santiago Pakarati Tanataki
Rapanui 1900-1950 DC
| AD 1900-1950
MCHAP, 3647
(16 x 77 x 9 cm aprox.)



(Re)apertura de ciclos: pueblos indígenas y museos

La época de los letargos

En América Latina, el surgimiento de los museos etnográficos o etnológicos, como instituciones que resguardan y exhiben el patrimonio de las culturas indígenas, se sitúa en un periodo concreto, finales del siglo XIX, momento en que emergen los discursos de consolidación de las repúblicas, junto con los procesos coloniales impulsados sobre los territorios de poblaciones originarias. Estos hechos generaron las condiciones para el coleccionismo y el acaparamiento de objetos indígenas, tanto por el prestigio que implicaba esta práctica entre los particulares y aristócratas que los reunían como por los intereses de investigación promovidos por diversas instituciones. Al alero de sociedades científicas, y en este nuevo contexto de incorporación forzada de los territorios de poblaciones originarias en los Estados-nación, se reorganizaron los saberes indígenas, construyéndose imaginarios estrechos de estas poblaciones, consolidándose una perspectiva evolucionista para abordar sus pasados.

Sin embargo, desde hace décadas, como instituciones que han recolectado, custodiado y exhibido objetos de estas sociedades, los museos han sido interpelados por las comunidades de pueblos originarios históricamente desplazadas. Entre estas críticas, han exigido complejizar el debate en torno a los contextos de obtención, recolección y exhibición de sus patrimonios, así como también repensar las lógicas de funcionamiento de estos espacios. Sus demandas abogan por modelos más dialógicos, donde tengan cabida los saberes indígenas y la representación de sus colectivos se plantee desde una óptica pluralista, con respeto y participación concreta.

Estas perspectivas críticas, que surgen a partir de las miradas indígenas, plantean una aproximación distinta al momento de relacionarse con los objetos que



TÜYAWÜN NI KATRÜTUNGEN

Ka wüño nülangey
trokiñ tüwayün:
anün che ka filike
museo engu

CRISTIAN
VARGAS
PAILLAHUEQUE



(Re)opening of Cycles: Indigenous Peoples and Museums



Ñochi amulngen trokiñ

América Latina mew, fey ti wiñotuchi *etnográficos* kam *etnológicos museo*, kiñe trokiñ reke fey ngünaytunefiel ka pengelkefiel ti pu ad mongen wünenke ñi *patrimonio*, fey kiñe trokin tripantu mew ta müley, afpuelchi xix warangkakechi tripantu mew, wefpachi ti anünag *república* wewpin ka ti chumngechi wingkawngen pu wünenkeche ka ñi mapu engün. Tüfachi rupachi dungu nentuy ti trampümün ka kom nünfiel wünenke che ñi chemkün, fey ñi ülmenchekeel ta tüfachi dungu re che mew ka fey ti pu *aristócrata* che fey trampümkefiel fey ñi duamniengen mew ti inarumedungun nentukefiel ti trokin. Fey ti *científica* trokiñche ñi inafül fey tüfachi dungu mew ngeñikakechi tukulpan pu wünenkeche ñi mapu ti *Estado-nación* mew, ka kunungey wünenkeche ñi kimün, nentungel rakiduamngechi dungu pu che mew, fey anünage ti *evolucionista* adkunun ta inarumengey ti kuyfike dungun.

Welu dew marike tripantu, fey ke trokiñ trapümkelu, niekelu ka pengelkelu tüfachi pu che ñi chemkün, pu wünenke che kuyfitu famentuniengkelu dunguñgün ti *museo*. Fey kiñe trokiñ dunguyen fey ta ñi kúme adkunungeam fey chumgechi nietufiel engün, ngümitufiel ka pengelkefiel fey ti *patrimonio* ka wüño rakiduamngetaufiel chumngechi ñi amulniengen tüfachi wellin. Fey kisuengün ñi wenuntu dungu fey ta doy

The Era of Lethargy

In Latin America, the emergence of ethnographic or ethnological museums as institutions that safeguard and display the heritage of Indigenous cultures took place during a specific period at the end of the nineteenth century, when discourses on the consolidation of republics arose alongside colonial processes imposed on the territories of Indigenous populations. These developments created the conditions for the collecting and hoarding of Indigenous objects, both because of the prestige associated with this practice among individuals and aristocrats who collected them, and because of the research interests promoted by various institutions. Under the auspices of scientific societies, and within this new context of the forced incorporation of Indigenous territories into nation-states, Indigenous knowledge was reorganized, narrow imaginaries of these populations were constructed, and an evolutionist perspective was consolidated to interpret their pasts.

However, for decades, as institutions that have collected, safeguarded, and exhibited objects from these societies, museums have been questioned by historically displaced Indigenous communities. Among these criticisms, they have called for a more complex debate on the contexts in which their heritage was acquired, collected, and exhibited, as well as a rethinking of the logics that govern the functioning of these institutions. Their demands advocate for more dialogical models, in which Indigenous knowledge finds a place and the representation of their communities is approached from a pluralistic perspective —one grounded in respect and concrete participation.



proceden de sus colectivos. Tal ejercicio, en primera instancia, requiere complejizar el pasado de estos, como si se tratase de biografías dispersas que urgen recomponerse como parte de un proceso que revele su pasado, reoriente su presente y proyecte su futuro.

Para los pueblos indígenas –en este caso Rapanui, Atacameño/Lickanantay y Mapuche– existen piezas que guardan una relación significativa con sus comunidades y espacios territoriales. La inserción de estas en los museos conlleva la suspensión de sus usos originales y, en consecuencia, la interrupción de esos vínculos. Devenidos en objetos de contemplación pasiva, muchas veces la exhibición de estas piezas se realiza sin instancias de mediación intercultural que den cuenta de este fenómeno desde una perspectiva crítica, o carecen del reconocimiento y puesta en valor de la amplia y aguda variedad conceptual que tienen los mundos indígenas para denominar o categorizar sus propios objetos, cuestión que impide develar las capas de complejidad que en sí mismos portan.

Un *chelmamüll*, por ejemplo, es una escultura de madera endémica utilizada con finalidades ceremoniales en contextos funerarios (figura 12). Esta figura atestigua la presencia del difunto al cual se le erigió esta imagen, a modo de efigie, y que conecta su *newen* (fuerza) con el territorio del que procede. De manera similar, un *mōai* (figura 13) tiene *mana*, un concepto rapanui que sirve para denotar el poder que procede de los antiguos *ariki* y que habita tanto en los linajes como en los territorios de la isla. En este caso, los *mōai* encarnan y rememoran con su presencia dicho poder.

Al estar fuera de la isla, el mismo potencial del *mana* se diluye o queda en un estado de apaciguamiento; el caso del *mōai* Hoa Hakananai'a, en el British Museum, es un ejemplo paradigmático. Por su parte, los cuerpos momificados atacameños constituyen otro ejemplo del tratamiento de la función-museo, que los fue despertando de su descanso para ser dotados y transformados en un valor de exhibición, trazando un



ngütramkafalngean ka tukungeafiel wüenenke che ñi kimün ka ti pengelün fey kom pu che ñi deyükonal ka yamngeal, rüf koneltual pu che llemay.

Tüfachi kake ad dunguyen, fey tripalu wüenenke che mew, fey ta kake fülmengeam ti fillke chemkün pingün, fey kom che mew tripayelu. Tüfachi dungu ta müley doy küme inatungeam ñi kuyfi rupawma, püdüm mongen ngütram reke fey matu chafkiñemew kunungeal, fey pengelalu ñi kuyfi dungu, küme adkunual ñi fantepun ka küme rüpütukunual ñi ka antü.

Pu wüenenke che mew - pu rapanui che, atacameño/lickanantay che ka mapuche - müley kiñeke chemkün fey rume falingelu ñi pu che mew ka ñi wellin mew. Fey ñi tukungen ta tüfa museo mew, fey pünengekelay, fey femngechi katrütungekey ñi nüwkülen mew. Ñochi adkintun chemkün ngerpatulu, fentrenkechi pengelngelk tüfachi chemkün, ngekenon rangiñelwe ti epu rume admongen ta femngekey, fey pengelam tüfachi dungu fey dunguyen ad püle, kam rüf felelu pingel ka küme fanentungetuam fey ti kake rume

ariki

Para el pueblo Rapanui, refiere al jefe o líder supremo; autoridad política del clan.

Rapanui kimün mew feypingekey ta doy ñidol longkongelu feyengün mew, ngünenielu kom dungu kishu ñi trokiñche mew.

For the Rapanui people, it refers to the chief or supreme leader; the political authority of the clan.



Figura | Adentu | Figure 12

—
Escultura antropomorfa

Madera

Artista desconocido

—
Mamüll che

Mamüll

Kimnofalchi küdawfe

—
Anthropomorphic Sculpture
Wood

Unknown Artist

—
Mapuche

1800-1900 DC | AD 1850-1950

MChAP, MAS-3247

(29 x 224 x 20 cm)



These critical perspectives, emerging from Indigenous ways of seeing, propose a different approach to engaging with objects that originate from their communities. Such an exercise, in the first instance, requires a more complex understanding of their past, as if they were dispersed biographies that urgently need to be reassembled as part of a process that reveals their histories, reorients their present, and projects their future.

For Indigenous peoples—in this case, the Rapanui, Atacameño, and Mapuche—there are pieces that maintain a profound relationship with their communities and territorial spaces. The incorporation of these pieces into museums entails the suspension of their original uses and, consequently, the interruption of those bonds. Having become objects of passive contemplation, these pieces are often exhibited without intercultural mediation that critically addresses this phenomenon, or without recognition and appreciation of the broad and nuanced conceptual diversity that Indigenous worlds have for naming and classifying their own objects, an absence that prevents the layers of complexity they embody from being revealed.

A *chelmamüll*, for example, is an endemic wooden sculpture used for ceremonial purposes in funerary contexts (figure 12). This figure attests to the presence of the deceased for whom it was erected as an effigy, connecting their *newen* (vital energy or strength) with the territory from which they come. Similarly, a *mōai* (figure 13) possesses *mana*, a Rapanui concept that denotes the power emanating from the ancient *ariki* and inhabiting both the lineages and territories of the island. In this case, the *mōai* embody and commemorate this power through their presence. When they are removed from the island, the very potential of *mana* becomes diluted or remains in a state of appeasement; the case of the *mōai* Hoa Hakananai'a, housed in the British Museum, is a paradigmatic example.

The mummified bodies from Atacama, in turn, constitute another example of the museum function,

camino que va de «gentiles» a objetos de inventarios. En el año 2007, una de las instituciones emblemáticas de este proceso, el Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige, tomó la decisión de remover los cuerpos momificados de las vitrinas donde permanecieron cerca de tres décadas, tras la acumulación de críticas y demandas por parte de las comunidades atacameñas. Para dichos territorios, estos cuerpos y los objetos encontrados en enterratorios atestiguan la presencia de los ancestros y expresan un sentido de equilibrio con las comunidades circundantes. A menudo se les concibe como protectores de los espacios en que se sitúan, por estar dotados de una vivacidad dialogante con sus entornos, razón por la que se les visita, se les canta, o se les baila, se conservan y, a veces, también se heredan; ello, con el ánimo de mantener la relacionalidad entre personas, territorios y objetos ceremoniales.

En tanto «piezas de museo», esta interrupción de su vida cultural denota una forma de trato histórico a la que los pueblos se resisten y discuten. La visión de pasado y la neutralidad con que se les observa, es contrarrestada con el rango de agencias que los mundos indígenas preservan y construyen en la actualidad.

En palabras de Hernán Marinao, *mamüllfe* (experto en esculturas mapuche), este estado de letargo que la función-museo les asignó a algunas piezas puede ser leído desde la noción de un ciclo interrumpido. Sustraídas del transcurso vital, político y social que les dio forma y finalidad en un comienzo, fueron truncadas y han quedado restringidas a un régimen de interacción inerte.

Sobre los *chelmamüll* y *rewe*, Hernán Marinao señala:

«Todo objeto que sea de madera debería volver al ciclo donde vino, porque la madera surgió de una planta. De una planta surge hacer madera, de la madera finalmente fue utilizada por el *che*, por la persona y, naturalmente, tiene que ser utilizada y, finalmente, tiene que ser degradada. (...) en su plena naturaleza para que vuelva y vuelva a ser tierra, porque en realidad estas cosas deberían estar dando información o cumpliendo el ciclo»¹³.



Figura | **Adentu** | Figure 13

—
Escultura antropomorfa
Madera, hueso, osidiana
Artista desconocido

—
Mōai tajata
Mamüll, foro, kewpu kura
Kimnofalchi küdawfe

—
Anthropomorphic Sculpture
Wood, bone, obsidian
Unknown artist

—
Rapanui
Previo a 1960 DC | Prior to AD 1960
MCHAP, 3657
(45,2 x 11,7 x 7,7 cm)





dungun nielu pu wünenke che ñi mongen mew fey ñi üytukefiel ka trokitukefiel kisuengün ñi chemkün, fey mew pepi pengelngekelay ti fillke kishutu nielchi troy.

Chel mammüll, tüfa may ta kiñe mapun mammüll chelkunungelu fey pünengekelu feyentun dungu, eluwün mew ta konkey (Adentu 12). Tüfa mew ta kimfalngey ñi mülen ta kiñe l´a fey dewmangel ta kiñe chel mammüll “efigie”; kam “escultura” reke, fey nüwkülen mew ñi newen engu ñi mapu tuwün. Kiñe mōai reke (Adentu 13) nieli ti mana, fey rapanui dungun mew ta femngechi üytungelu fey ka femngechi nüwküley

rewe

Su sentido depende del contexto, ya que en el mundo mapuche puede referirse al espacio ceremonial de la comunidad, a la organización social conformada mediante un rewe, o también, a la escultura antropomorfa y escalonada erigida en este espacio.

—

Fillke dungu mew konkülekey ta rewe pin dungu, mapuche kimün mew rewe pingkey chew ñi ngillatukemom che, ka rewe pingkey ti pürapürawe che kechilelu.

—

Its meaning depends on the context, as in the Mapuche world it may refer to the community’s ceremonial space, the social organization formed around a rewe, or the anthropomorphic stepped sculpture erected in that space.

che

En mapudungun, refiere a persona, gente.

—

Mapudungun mew feypingkey ta chengelu, wentru kam domongele.

—

In Mapudungun, it refers to a person; people.



which awakened them from their rest to endow them with new value and transform them into objects of exhibition, tracing a path from “gentiles” to catalogued artifacts. In 2007, one of the emblematic institutions of this process —the R. P. Gustavo Le Paige Archaeological Museum— decided to remove the mummified bodies from the display cases where they had remained for nearly three decades, following mounting criticism and claims from the Atacameño communities.

For these territories, these bodies and the objects found in burial sites bear witness to the presence of ancestors and express a sense of balance with the surrounding communities. They are often regarded as protectors of the spaces in which they are located, endowed with a living dialogue with their surroundings. For this reason, they are visited, sung to, or danced to, cared for or preserved, and sometimes also inherited —all with the purpose of sustaining the relationship between people, territories, and ceremonial objects.

As “museum pieces,” this interruption of their cultural life reflects a form of historical treatment that Indigenous peoples resist and contest. The vision of the past and the neutrality with which these objects are observed is counterbalanced by the range of agencies that Indigenous worlds continue to preserve and construct today.

In the words of Hernán Marinao, *mamüllfe* (expert in Mapuche sculptures), this state of lethargy assigned to certain pieces by the museum function can be understood through the notion of an interrupted cycle. Removed from the vital, political, and social trajectory that originally gave them shape and purpose, they were truncated and confined to a regime of inert interaction. Regarding the *chelmamüll* and *rewe*, Hernán Marinao notes:

“Any object made of wood should return to the cycle from which it came, because wood originates from a plant. From a plant comes wood, and the wood was ultimately used by the *che*, by the person, and natu-

Esta lectura, comprendida y analizada desde la perspectiva de los «ciclos suspendidos» o «interrumpidos», permite preguntar qué otros objetos indígenas habitan dicha suspensión, qué características propias fueron parte de este ciclo interrumpido y, para contrarrestar el estado de letargo, qué alternativas creativas o discursos de lucha se generan en la actualidad para dar cuenta de la complejidad de sus historias y de sus potencialidades hacia nuevos ciclos posibles en el presente y para el futuro.

Más allá de las esperas

Al reflexionar sobre las piezas de museos, considerando ese estado de letargo, es posible advertir, como contraparte, una vastedad de potencias a fin de ser vivificadas o despertadas. Estas activaciones han sido posibles gracias a las alternativas que los pueblos indígenas han elaborado en torno al manejo, la interpretación y difusión de su patrimonio. Tales iniciativas movilizan tramas de afectos y, al mismo tiempo, posturas divergentes dentro de sus propios colectivos. Sin embargo, más allá de las discrepancias internas, todas estas posiciones han logrado establecer nuevas formas de trato para con estos objetos.

Estas iniciativas dan cuenta del quehacer movilizador de los pueblos originarios, que ha generado, por parte de los museos, una respuesta que apunta hacia una reconfiguración de sus quehaceres, mediante políticas de acceso y de intercambio progresivamente más notorias. El carácter vivo de los pueblos indígenas permite la reflexión hacia una nueva forma de restitución del sentido y trato de los museos hacia los objetos, lo que permite desplegar exigencias más integrales al momento de repensar las posibilidades de nuevos ciclos, en el sentido de establecer un vínculo más claro y fuerte con las piezas, así como con la divulgación, exhibición y construcción de conocimientos que se generan a partir de ellas. Visto de esta manera, y no olvidando el pasado crítico que origina esta reflexión, la perspectiva del ciclo interrumpido no necesariamente marca un



tañi ariki tuwün ka ti mapu müleyechi rapa nui wapi mew. Fey rapanui tüfachi mōai mongepaketuy ta tukulpaketuy fey chi nielchi newen. Fey alhütripayefule wapi mew, ti mana famnagketuy kam newengeketulay. Kimfalngey dey ti mōai Hoa Hakananai'a, *British Museum* mew niengelu. Ka femngechi feyti pu atacameño momiakunungechi kalül ka pengelfi fey ti función-museo, fey ürkütulen mew ta nepemefi fey ñi pengelam. Fey adkunifiel kiñe rüpu tuwlu "gentiles" mew puwlu wirintukulechi chemkün mew. 2007 tripantu mew kiñe kimmelchi trokin tüfachi dungu mew fey ta *Museo Arqueológico* R. P. Gustavo Le Paige fey ñi piel mew ta nentufi feity ke momifikalechi kalül pengelpeyüm chew ñi küla marichi tripantu ñi mülepel, fey ñi dunngeyepel ka wichadunguyepel pu atacameño che. Tüfachi mapu mew kom fey ti ke kalül ka pengelchi chemkün rüngalwe mew feypiley ñi mülen kuyfikecheyem ka fey mew trürküley kom pu lofche wallmpulelu engün. Tüfa ta ngünaytukefiel chew ñi mülen ti trokin mapu trokingekey fey ñi mongelechi ngütram niel mew fey mew ta witrakontungekey, ülkantungekey kam puruñmangekey, niengekey ka, kiñeke mew elelngerpukey; fey nüwküeam pu che mew, mapu ka ti feytun konkechi chemkün.





Fey “*museo chemkün*” katrüley ñi admongen, kimfalngey chumngechi kuyfi ñi femngekel fey pu wünenke che neweñmakelu ka ngütramkakefilu engün. Ti kuyfi adümün ka nor adkintungekel, trürümngekey pu wünenke che ñi chumngechi adnielu engün, chumngechi niepurfiel ka chumngechi amulniefiel ta fantepu.

Hernán Marinao ñi pin mamüllfe (Mapuche chelkunun ñi fentepun adümwün) tüfachi nochitun *función-museo* ñi adkunufiel kiñeke chemkün fey ta katrütungel ñi amulen ta adümngeafuy. Nentungel ñi rüf amulen, *político* ka *social* fey adkunufiel, wünen mew tronkükunugey fey lhalechi reke ta femkunungey. Chel mamüll ka rewe dungu mew Marinao ta feypi:

“Kom fey ti ke chemkün mamüll tripalu müley ñi wüñolngेतual chew ñi küpalngen, fey ti mamüll tripalu anümka mew ta ti. Kiñe aliwen mew ta nentungeafuy ta mamüll, fey wüla pünelkefi ta che, fey chum ñi felen pünelngekey, ka femngechi wüñolngेतuam chew ñi tripayüm fey

rally, it must be used and eventually degraded (...) in its full nature so that it returns and becomes earth again, for in reality these things should be providing information or completing the cycle.”¹³

Approached and analyzed from the perspective of “suspended” or “interrupted” cycles, this reading allows us to ask what other Indigenous objects inhabit this state of suspension, which of their characteristics were part of this interrupted cycle, and, in order to counteract the state of lethargy, what creative alternatives or discourses of resistance are currently emerging to account for the complexity of their histories and their potential to generate new possible cycles in the present and for the future.

Beyond Waiting

When reflecting on museum pieces and considering their state of lethargy, it is possible to perceive, as a counterpoint, a vast field of potentialities waiting to be enlivened or awakened. These activations arise from the alternatives that Indigenous peoples have developed around the management, interpretation, and dissemination of their heritage. Such initiatives mobilize networks of affections and, at the same time, divergent positions within their own collectives. Yet, beyond internal discrepancies, all these positions have succeeded in establishing new ways of relating to these objects.

These initiatives reflect the mobilizing work of Indigenous peoples, which has prompted museums to reconfigure their practices through increasingly visible policies of access and exchange. The living nature of Indigenous cultures invites reflection on new ways of restoring meaning and treatment of museum objects, allowing for more comprehensive demands when rethinking the possibilities of new cycles — establishing a clearer and stronger bond not only with the pieces themselves but also with the dissemination, exhibition, and construction of the knowledge they



final inerte para las piezas de museos. También abre la posibilidad de reconocer en ese letargo una activación latente porque, en tanto piezas vivas, son ecos de los pueblos e inspiraciones creativas intergeneracionales.

Así, como acto vivificante, esta voluntad se traduce en reorientar la relación y los significados que damos a las piezas, por ejemplo, promoviendo conceptos provenientes desde los pueblos indígenas. Estos contribuyen con un sentido reconstitutivo y un acto de dignificación, ya que implica reconocerlos en igualdad de condiciones y como parte de un conjunto de expresiones que permanecen en el tiempo, en cuanto cúmulo de herencias y también de transformaciones creativas que se han tejido a lo largo del pasado y que dialogan con el presente. Este acto no se ciñe a un abordaje que solo menciona escuetamente conceptos indígenas, sino que implica la puesta en obra de los mismos, incorporando memorias, agencias y formas de entendimiento entre los pueblos.

Como desafío en curso, esta operación requiere de dos puestas en marcha dialogantes: por un lado, la capacidad de enunciación y construcción colectiva de saberes llevadas a cabo por comunidades indígenas; y por otro, por complejo que sea, la voluntad de reconstruir confianzas y de escuchar los saberes que históricamente fueron dejados de lado por disciplinas científicas. Estos ámbitos relegados, incluyen dimensiones determinantes, como las lenguas indígenas, las aproximaciones sensibles o las cosmo-políticas que los sujetos habitan y construyen.

Estas últimas aproximaciones son el reflejo de las principales carencias que han marcado la relación histórica entre museos (independientemente de su naturaleza) y pueblos indígenas. Sin embargo, desde un margen crítico y propositivo, son las propias comunidades y sus artistas quienes han impulsado una nueva etapa de diálogo con los museos. En la actualidad el impacto de este panorama irradia en otros campos y discusiones, como en la estética, la curaduría o la historia del arte a nivel global.



mapungetuam, fey femngechi llemay wülneafel ta dungu ka tüwaykülen (...) rüf chumngen mew, fey ñi wüñotu mapungeatuam, fey mew may tüfa ta wüldungunerpuafel kam wechurpuafel.”¹³

Tüfachi küme adümuwün ka ngüneltun papiltun fey “katrütun tüwayün” trokiñ püle Pepi ramtukey kake wünenke che ñi chemkün müley fey katrütun, chem ad nielchi tüwayün ta katrütungey ka chem mew ta ñochituniengey, ka chem we entun kam weychan pin dungu tripayepay fantepun fey pengelam küdawngen ti kuyfike dungu ka newenfal weke tüway tripafule ka fenten mew ka küpaley antü mew.

Doy üyüw ñi üngümkülen

Ngüneltun mew tüfachi museo chemkün mew, fey ti ñochituniengel pepi pefalngey welu kañ püle kay fentre mongefal ka nepfal dungu. Tüfachi tripan dungu pepifalngey fey pu wünenke che ñi nentuelchi kake rume adümngeam ka püdümngeam ñi falin dungu. Tüfachi wenuntu dungu nengümfünün fey ti düwen poyen ka femngechi kake rume pin dungun ñi pu che mew. Welu may, doy ñi trürnon dungu ñi pu che mew, kom tüfa pepi anülüy we ke adkunu dungu chemkün mew.

Tüfachi püram dungu pengelüy pu wünenke che ñi nengümyawün, fey tüfa ti museo ta kiñe wüñoldungu fey ñi kakunuel ñi femken engün, fey kiñe politica





konam ka ñochike kimfalngeam ti weluñmayal. Fey mongelen pu wüneke che pepi ngüneltufali ti wüñolngetal chumngechi amulnien ka chumkefiel ti museo fey ti chemkün fey tüfa pepi nentungeafuy doy kümelkunungeal fey rakiduamngetael fey weke tüwayün ñi nentufal, fey ñi doy ka kimfalngechi nüwkülen chemkün mew, ka femngechi ti püdümngem, pengelngeam ka nentuam kimün fey mew ñi tripayal müten. Kañ püle adkintungele fey katrütule chi tüway, fey tüfa rüf may pengelngelay ti wechurpun l´alelchi museo chemkün. Ka femngechi pepi kimfalngeafuy fey ti ñochituniengerken rumel, fey mongelechi chemkün mew fey ta wünenke che ñi awkiñ dungun ka kiñe küme püram rakiduam kake rume tuwün che mew.

Femngechi, kiñe küme dungu, tüfachi piel dungu fey ta küme elkunetael chi nüwkülen ka chem dungu wülkel fey ti chemkün, pengerpuel wünenke che ñi dungun. Tüfa ta kelluntukuy ñi küme elkunungetael ka falintungeal, fey kimngetael trürngen ñi chumngen ka konkülen kiñe trokin wüldungulekelu, fey fentren elngerpuchi ka we ke kakunun fey ngürekangel kuyfitu mew fey ngütramkelu fantepu engu. Tüfachi dungu fey re püchi üytukelay wünenke che ñi dungun, welu may ta kiñe küme adkunungechi pengelün fey ñi tukulpangekel konümpa dungu, ka chumngechi adümuwkel pu wüneke che.

generate. Seen in this light, and without forgetting the critical past that gave rise to this reflection, the perspective of the interrupted cycle does not necessarily signal an inert end for museum pieces. Rather, it opens up the possibility of recognizing within that lethargy, a latent activation, for as living pieces, they are echoes of peoples and intergenerational creative inspirations.

Thus, as a life-giving act, this intent translates into reorienting the relationship and meanings we attribute to the pieces. For instance, by promoting concepts that originate from Indigenous peoples. These contribute both a restorative sense and an act of dignification, as they imply recognizing them on equal terms and as part of a constellation of expressions that endure over time—a collection of legacies, as well as of creative transformations woven throughout the past and in dialogue with the present. This act is not confined to an approach that merely references Indigenous concepts, but rather entails enacting them, incorporating memories, agencies, and ways of understanding among peoples.

As an ongoing challenge, this endeavor requires two dialogical undertakings: on the one hand, the capacity for enunciation and the collective construction of knowledge carried out by Indigenous communities; and on the other, however complex it may be, the will to rebuild trust and engage with the forms of knowledge that have historically been sidelined by scientific disciplines. These relegated domains include crucial dimensions such as Indigenous languages, sensitive approaches, and the cosmo-politics that individuals inhabit and construct.

These latter approaches reflect the main shortcomings that have marked the historical relationship between museums (regardless of their nature) and Indigenous peoples. However, from a critical and proactive standpoint, it is the communities themselves and their artists who have driven a new phase of dialogue with museums. Today, the impact of this renewed landscape



En este contexto, los discursos sobre el manejo de los objetos indígenas, vinculados con distintas propuestas participativas como los movimientos de repatriación, restitución o re-entierro de sus piezas, al igual que las curadurías, mediaciones o investigaciones colaborativas, son perspectivas que pueden nutrir y reorientar la mirada de los ciclos interrumpidos en un contexto de empoderamiento cada vez mayor donde la voces y las agencias indígenas tengan cabida.

Estas propuestas, de carácter colectivo y disruptivo, ponen en valor el patrimonio indígena a partir de reflexiones de los propios pueblos, manifestando así una soberanía colectiva sobre el trato y el destino de distintos acervos patrimoniales. En Chile, existen antecedentes en torno los pueblos que dialogan en esta publicación que sirven de ejemplo: la participación de distintas comunidades Mapuche-Lafkenche en la curaduría de la exhibición permanente en el Museo Mapuche de Cañete; la demanda y el diálogo establecido para remover los cuerpos atacameños en exhibición en el Museo Le Paige en 2007; en 2013, el surgimiento del *Ka Haka Hoki Mai Te Mana Tupuna*, el Programa de Repatriación Rapanui que ha articulado distintas iniciativas y logros en estas materias, como el retorno de los Ivi Tupuna desde Nueva Zelanda y, recientemente, la repatriación liderada por *Te Mau Hatuo Rapa Nui*, el Consejo de Ancianos Rapanui, en conjunto con el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, al hacer posible el retorno de huesos y piezas de ancestros desde el Museo Kon-Tiki de Noruega.

Este entramado de iniciativas y reflexiones permite comprender la relación entre museos y pueblos indígenas desde la operación crítica de los «ciclos suspendidos». Al mismo tiempo, da cuenta de la posibilidad de tejer alternativas que tensionan el aparente carácter inerte que tienen las piezas, abriendo paso a gestos vivificadores y creativos que ponen por delante las diversas voluntades y perspectivas de los pueblos respecto de su patrimonio.



Kiñe pūra dungu ñi amulngen, tūfa ta duamnien epu dungu ngütramkangeal ñi nentungeal: kiñen püle, fey pepi üytuael ka kom ñi nentuael pu lof che ñi kimün; kañ püle kay fey kupa manewfalngeal ka allkütuael fey ti kimün fey kuyfimele ñi famentufiel ti científicas trokin. Tüfachi trokin dungu famentungel, fey konküley pu wünenke che ñi dungun, fey ti kimfal fülman kam cosmo-políticas mülen mew ka dewmaken pu che.

Tüfachi fülman, penegelüy fey ti doy ngekenon kimfalngen chumngechi amulkefiel ti museo (chuchi rume ngele) engu pu wüneke che. Welu may, kiñe dunguyen mew, fey ti ke kishuke lof che ka adkan küdawfe fey wenuntufingün kiñe we ngütram museo engün. Fanten mew tüfachi dungu chumngechi ñi trokingel, kake trokin ka ngütramkan mew puwi, estética mew, curaduría kam fey ti wallontu arte ñi kuyfi ngütram.

Tüfachi dungu mew, fey ti pin dungun chumngechi yenengeal wüneke che ñi chemkün, trür amulen kake koneltun dungu, repatriación reke, wüñolngेतun ka rüngaltun chemkün, curaduría reke, rangiñelwe kam kom che ñi inarumen dungu, tüfachi trokintu dungu newenmayafuy ka küme norümafuy ti katrütun tüwayün trokitungel, fey kiñe trokin mew chem ñi doy newenmangekel chem ñi awkiñ ka wüneke che ñi trokin, tukungeafuy.





Tüfachi we ke dungu, kom pu che ngelu, falintufingen wüneke che ñi ñi falin chemkün fey kisuengün ñi ngüneltun mew, feypinel kom kisuengün ka chumkefel engün ti kake rume falin chemkün. Chile mapu mew kimniengey pu wünenke che ñi ngütrakalu tüfachi nentuelchi dungu mew fey inayenfalngelu. Fillke lof Mapuche-Lafkenche ño koneltun, fey ti tremoltun pengelün rumel, Museo Mapuche Cañete mew; ti wichan dungu ka ti ngütramkan anünagngelu fey negümngem ti atacameño kalül Museo Lepaige pengelngelu 2007 mew; 2023 mew, tripalu ti Ka Haka Hoki Mai Te Mana Tupuna fey ti Wüñolngeton Rapa nui dungu mew, fey nentulu kake rume dungu ka ditun tüfachi dungu, fey wüñolngetulu Ivi Tupuna reke niengepelu Nueva Zelanda mew ka we wüla wüñolngeton Te Mau Hatuo Rapa Nu, fey ti Consejo de Ancianos Rapanui, trür Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio engu fey pepil wüñoltufiel ti foro kalülul ka kuyfi chemkün Museo Kon-Tiki, Noruega mapu mew.

Ti düwen püram dungu ka ngüneltun pepi adümfí chum amulen museo engu wünenke che, fey ti dunguyen mew ti “katrütungen ti tüwayün”. Ka femngechi pengelfali ñi düwekangeam fey newen trürnon kake dungu, fey mongenolechi trokingekel chemkün, fey nülanerpufiel kümeke dungu ka weke dungufey wünenkünükefiel, pu wünenke che ñi piel ka adümuwün, felin dungu mewa.

extends into other fields and debates—such as aesthetics, curatorship, and art history—on a global level.

In this context, discourses on the management of Indigenous objects —linked to various participatory initiatives, such as movements for the repatriation, restitution, or reburial of these items, as well as curatorship, mediation, or collaborative research—represent perspectives that can enrich and reorient the understanding of interrupted cycles within a context of growing empowerment, where Indigenous voices and agencies are acknowledged and given space.

These proposals, collective and disruptive in nature, highlight Indigenous heritage through the reflections of the peoples themselves, thereby asserting collective sovereignty over the care and fate of various heritage collections. In Chile, there are precedents related to the peoples discussed in this publication that serve as examples: the participation of several Mapuche-Lafkenche communities in curating the permanent exhibition at the Mapuche Museum in Cañete; the advocacy and dialogue that led to the removal of Atacameño bodies on display at the Le Paige Museum in 2007; and, in 2013, the emergence of Ka Haka Hoki Mai Te Mana Tupuna, the Rapanui Repatriation Program, which has coordinated multiple initiatives and achievements in this area, such as the return of the Ivi Tupuna from New Zealand and, more recently, the repatriation led by Te Mau Hatuo Rapa Nui, the Rapanui Council of Elders, in collaboration with the Ministry of Culture, Arts, and Heritage, enabling the return of ancestral bones and artifacts from the Kon-Tiki Museum in Norway.

This network of initiatives and reflections allows us to understand the relationship between museums and Indigenous peoples from the critical framework of “suspended cycles”. At the same time, it highlights the possibility of weaving alternatives that challenge the seemingly inert nature of the objects, opening the way to invigorating and creative gestures that foreground the diverse intentions and perspectives of the peoples regarding their heritage.



El despertar de la crítica y las alternativas

En este contexto, el tema de los ciclos suspendidos se plantea como una instancia de aperturas comunes. Más que un cierre o un epílogo, propone una conciencia crítica respecto de un debate ineludible, trazando así genealogías del coleccionismo que rondan a los pueblos mapuche, rapanui y atacameño. Junto con este componente crítico, destaco el carácter propositivo que los pueblos generan, entablado desde los afectos y reflexiones que emergen al tensionar estas piezas por fuera de sus estados de letargo.

Estos aspectos pueden ejemplificarse a través de tres casos, que también se abordaron en la exposición. La obra audiovisual *Los metawes que volaron a la ciudad* (2024) muestra un recorrido novedoso al espectador, trazando el camino de un conjunto de piezas cerámicas (ver piezas 30848 y 30783, página 127) desde que fueron obtenidas en el territorio de Challupén por la arqueóloga Mayo Calvo hasta que son visitadas por la comunidad educativa de la escuela de dicho lugar en el Museo Nacional de Historia Natural, donde residen en la actualidad. Este documental traza un eje crítico sobre las intenciones y dinámicas que hicieron posible la obtención de las piezas y su resguardo, pero también propone una conexión con las infancias, enfatizando en las piezas aspectos como su belleza y biografía propia.

Asimismo, una pieza lítica rapanui (ver pieza 1749, página 126), obtenida de una de las expediciones científicas más importantes, llevada a cabo por Thor Heyerdhal, y custodiada en el Museo Fonck, permite visibilizar el impacto de la disciplina arqueológica en el imaginario sobre este pueblo. Este ejemplo visibiliza la forma en que los imaginarios disciplinares han moldeado y petrificado el carácter vivo de las culturas, como comúnmente ocurre con el mundo rapanui en el exterior.

En el caso atacameño, a través de un martillo minero (ver pieza 1134, página 127), se estableció la conexión con el llamado «hombre de cobre», el cuerpo momificado de un antiguo minero que sufrió un accidente



Trepepen dunguyen ka dullifal

Tüfachi wallpa dungu mew, ti katrütungen ti tüwayün, fey kiñe entufal we dungu. Doy kiñe wechurpun wirin, küpa nentuy kiñe küme ngüneduamael, kiñe famentunofal ngütramkawün, femngechi adkunun tuwün ti trampümchemkün pu mapuche mew, rapa nui ka atacameño mew. Fey kom tüfachi trür dungu, falingey fey pu wüenke che ñi küme adkunuael, fey poyen mew ka ngüneltun wefpalu püdümngelu ñochitungenon püle.

Tüfachi ad kimngeafuy küla troy mew fey tukulpangey ti pengelün mew. Ti nengümad *Los metawes que volaron a la ciudad 2024* pengelüy weke ad tüwayün adkunulu rüpü kiñe trapüm widün chemkün (lelifinge tüfachi adentu 30848 ka 30783, 127 página) fey nentufiel ti *arqueóloga* Mayo Calvo Challupen mapu mew fey pemefiel ti kimeltuwe trokiñ che fey ti *Museo Nacional de Historia Natural* chew ñi mülen fewla. Tüfachi nengüm ad pengelüy rüf chemu ka chumngechi pepi nentungel ka ngünaytungel fey ti chemkün, welu ka femngechi pengelüy nüwkülen pu püchike mew fey kishu ñi adngen mew ka ñi mongen mew.





Ka femngechi kiñe rapa nui chemkün (lelifinge tñfachi adentu 1749, 126 *página*) fey pengelu kiñe fñtra *científica* kintun femlu ta Thor Heyerdhal ka elkunungelu Museo Fonck mew, pepi pengelfali chumngechi femken ti *arqueológica* tñfachi pu che mew. Tñfachi dungu pengelfi chumngechi ti rakiduamngekel dungu adkunungelu ka kuraniengeton fey mongelechi ad mongen, chumngechi femngekel, rapa nui pu che kake Mapu mew.

Pu *atacameño* che kay kiñe *minero* toki mew (lelifinge tñfachi adentu 1134, 127 *página*) kimngey ñi nñwkñlen ti “kelñ pañilwe wentru” momifikakunungelu kiñe l’apechi wentru fey l’alu ponwi mina 1500 tripantu mew.

Tañi l’alechi kalñl chumkülelay rume ta pefiengñn pu küdawfe petu küdawkülen 1889 tripantu mew. Ti wingkawñn ñi dungu mew ñi kalñl ka ñi küdawpeyñm fey mew tañi toki pengelngeton fey ti *Museo de Historia Natural de New York* mew fey kake rume fñtrake dungu tripay fey chumkunungeal ka ñi wññolngeatufel.

Kom tñfachi dungu pengelñy fey trapñmñn femñn, fey trñrkelu ti rume falintungekel ta museo fey chew ñi pengelgekel ad mongen, ka fey mew petu küme newe chemngenu ñi rñf nñwkñlen mew ka chumngechi kuyfitu femkefiel tñfachi trokiñ pu

The awakening of criticism and alternatives
In this context, the theme of suspended cycles is presented as a space of shared openings. Rather than a conclusion or an epilogue, it proposes a critical awareness of an unavoidable debate, thereby tracing genealogies of collecting that encompass the Mapuche, Rapanui, and Atacameño peoples. Alongside this critical component, I emphasize the proactive agency generated by the peoples, grounded in the emotions and reflections that emerge when these objects are brought out of their dormant state.

These aspects can be illustrated by three examples, which were also featured in the exhibition. The audiovisual work *Los metawes que volaron a la ciudad* (The Metawes Who Flew to the City, 2024) guides the viewer on a novel journey, tracing the path of a set of ceramic pieces (see artworks 30848 and 30783, page 127) from the moment they were acquired in the territory of Challupñn by the archaeologist Mayo Calvo, to their encounter with the local school community at the National Museum of Natural History, where they are currently housed. This documentary takes a critical approach to the intentions and dynamics that made possible the acquisition and preservation of the pieces, while also fostering a connection with children, highlighting aspects such as their beauty and their individual biographies.

Similarly, a Rapanui stone artifact (see artwork 1749, page 126), obtained during one of the most significant scientific expeditions led by Thor Heyerdhal and now housed in the Fonck Museum, makes visible the impact of the archaeological practice on the collective imagination of this people. This example reveals how disciplinary imaginaries have shaped and, in some cases, fossilized the living character of cultures, as is often the case with the Rapanui world abroad.

In the Atacameño case, a miner’s hammer (see artwork 1749, page 127) establishes a connection with the so-called “Copper Man”, the mummified body of an



hace 1.500 años aproximadamente en el interior de una mina. Su cadáver fue hallado casi íntegro en 1899 por un grupo de trabajadores en plena faena minera. Por las desventuras del coleccionismo, este cuerpo terminó exhibido junto con sus herramientas, entre ellas un martillo (semejante al expuesto en la exposición) en el Museo de Historia Natural de New York, situación que ha suscitado importantes discusiones con respecto a su destino y su anhelado retorno.

Todos estos alcances exponen, a modo de síncroque, pasajes críticos del coleccionismo, que coinciden con la preponderancia dada a los museos como espacios de representación cultural y en donde sigue habiendo reticencias para pensar el vínculo y el trato histórico de estas instituciones con los pueblos indígenas. Pero también, desde ese componente crítico y la posibilidad de establecer nuevas lecturas, surgen acciones o discursos que buscan descentrar a través de múltiples gestos u operaciones el carácter representativo que las edifica, develando un mundo complejo de términos conceptuales y de creaciones.

El carácter vivo de los pueblos que la exposición y estos escritos entablan, no solo se presenta en señalar la resistencia que sostuvieron durante siglos y advertir la transmisión de saberes que perdura hasta hoy, sino también en relevar la capacidad política, histórica y espiritual de vivificar piezas más allá de su carácter suspendido. Estas acciones han conjugado memorias y relatos, al mismo tiempo que han visibilizado la capacidad creativa y transformadora de artistas y creadores rapanui, mapuche y atacameño. Para demostrar este ímpetu, se encargó a un grupo de ellos concebir piezas que dialogaran con las distintas temáticas de este catálogo. Estas obras – que el lector ha encontrado a lo largo de la publicación – encarnan estos principios transformadores y se proponen como gestos a contracorriente, que extraen de las vitrinas un potencial emancipador.



wünenke che mew. Welu ka fey chi newe chemngenolu fey allmatuam we dungu, tripay kake femün Ka dungun, fey küpa famentuel kake rume troy dungu chem mew ñi trokiwken püramuwken, pengelün mew kiñe küdawngechi troy nielu ta dungun ka femün.

Ti mongelen mew ti pu wünenke che feypilelu tüfachi pengelün ka ti wirin, re pengelay ti neweñam marike tripanu mew ka feypial ñi elngerpan ta kimün fantepu mew kutü, welu may kakunual ti pepiluwün política, kuyfike zungu, ka feyentun mongelafiel ti chemkün, zoy ñi pültrülen mew. Tüfachi femün trampümfingün pu azkafe ñi pepi konümpa zungu, ngütram, ka femngechi pengelüy we nentulechi az, kakunun, pu rapa nui, mapuche ka atacameño. Pengelam tüfachi newen zungu, elfangey kiñe trokiñ che fey zewmayal kiñe chemkün fey ngütramkayal fillke zungu mülelu tüfachi chillka. Tüfachi küzaw – peelu ti chillkatufe kom tüfachi pengelün – tukulpayngün tüfachi falin kakunun zungu ka küpa nentual fillke zungu pengelngkelu.





Figura | **Adentu** | Figure 14

—
Escultura Antropomorfa

Piedra volcánica

Artista desconocido

—
Rapanui chelkura

Degñ kura

Kimnofalchi küdawfe

—
Antropomorphic Sculpture

Volcanic Stone

Unknown Artist

—
Rapanui | Previa a 1957 DC

| Prior to AD 1957

Museo Fonck, 1915

(19 x 14 x 12 cm)



ancient miner who suffered an accident approximately 1,500 years ago inside a mine. His remains were discovered almost intact in 1899 by a group of workers during mining operations. Due to the vicissitudes of collecting, the body ended up on display alongside his tools—including a hammer similar to the one on display—at the Natural History Museum in New York, a situation that has sparked significant debate over its fate and long-awaited repatriation.

All of these developments expose, by way of synecdoche, critical passages of collecting that coincide with the prominence accorded to museums as spaces of cultural representation. Spaces where there remains a persistent reluctance to reflect on their historical relationship and treatment of Indigenous peoples. Yet from this critical standpoint, and through the possibility of generating new readings, actions, and discourses emerge that seek to decenter—through multiple gestures and operations—the representative frameworks that sustain them, revealing a complex world of conceptual notions and creative expressions.

The living character of the peoples engaged by this exhibition and these writings is expressed not only in the endurance of their centuries-long resistance and the transmission of knowledge that continues to this day, but also in their political, historical, and spiritual capacity to reanimate pieces beyond their suspended state.

These actions have interwoven memories and narratives while revealing the creative and transformative strength of Rapanui, Mapuche, and Atacameño artists and makers. To embody this impetus, a group of them was invited to create works that would enter into dialogue with the different themes of this catalog. These works—encountered by the reader throughout the publication—embody these transformative principles and stand as countercurrent gestures that draw emancipatory potential from the display cases.



Piezas sensibles

Algunas piezas encarnan heridas históricas y vínculos vivos que exigen prácticas museales éticas y críticas.



Réplica de Bastón
Madera



Rogo-rogo



Replica of a Scepter
Wood



Harold Krussel | Rapanui

| 1980 DC | AD 1980

Colección MNHN S/N

(127 x 6 x 6 cm)



Jarro Antropomorfo
Cerámica
Artista desconocido



Metawe



Anthropomorphic Vessel
Ceramic
Unknown Artist

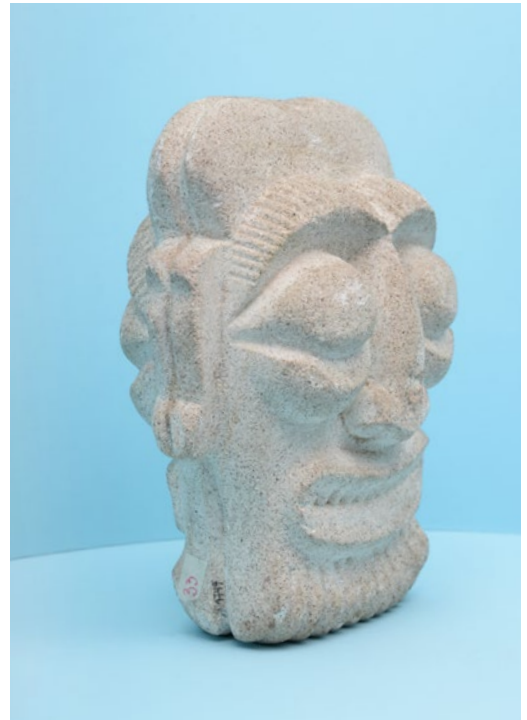


Mapuche | 350-1050 DC

| AD 350-1050

MChAP, 1885

(13 x 19,5 x 9 cm)



Escultura antropomorfa
Piedra de orito



Anthropomorphic Sculpture
Orito stone



Rafael Haoa | Rapanui | Previo

a 1947 DC | Prior to AD 1947

Museo Fonck, 1749

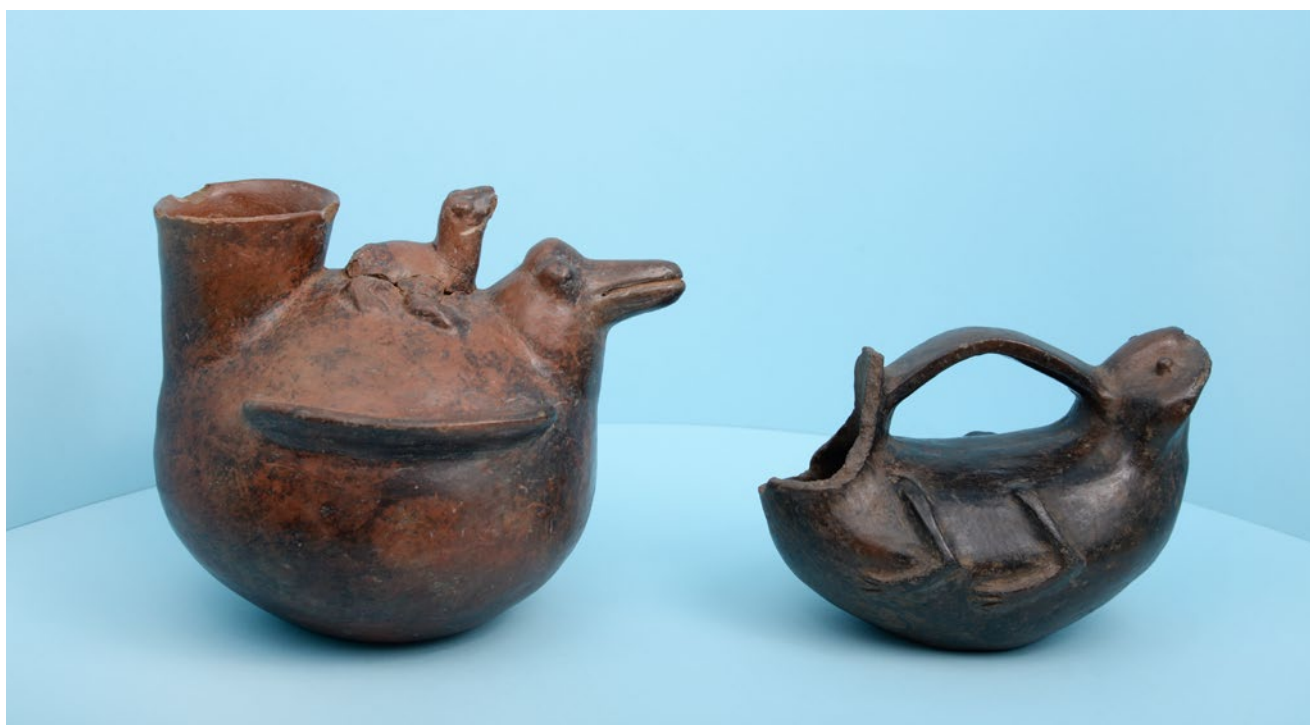
(16 x 21 x 11 cm)

Some objects embody historical wounds and living ties that demand ethical and critical museum practices.

Sensitive Pieces



←
Martillo
Madera, piedra
Artista desconocido
—
Hammer
Wood, stone
Unknown Artist
—
Atacameño/Lickanantay
| 500-1000 DC | AD 500-1000
Colección MNHN N° 1134,
Caja 17 MH
(12 x 34 cm)



↑
Jarro Zoomorfo
Cerámica
Artista desconocido
—
Metawe
—
Zoomorphic vessel
Ceramic
Unknown Artist
—
Mapuche | 350-1050 BC
| AD 350-1050
Colección MNHN N° 30848
(17 x 15 cm)

↑
Jarro con forma de ave
Cerámica
Artista desconocido
—
Metawe
—
Bird-shaped vessel
Ceramic
Unknown Artist
—
Mapuche | 350-1050 BC
| AD 350-1050
Colección MNHN N° 30783
(12 x 15 cm)

Museos y pueblos originarios: miradas al futuro

Los museos pueden convertirse en espacios de escucha, colaboración y creación compartida con los pueblos originarios.



«Son guardianes que protegen a nuestros difuntos. Las esculturas originales están expuestas en museos y no han cumplido su ciclo, me interesa que puedan cumplirlo».

"They are guardians who protect our deceased. The original sculptures are displayed in museums, but their cycle isn't complete. I want them to fulfill it."

HERNÁN MARINAO

→

Faja de colores
arqueológicos
Lana de oveja

—

Waistband-belt with
archaeological colors
Sheep wool

—

Irma Panire
| Atacameño/Lickanantay
2025
(12 x 76 cm)

↑

Esculturas antropomorfas
Madera de ciprés

—

Mamüll che

—

Anthropomorphic
Sculptures
Cypress wood

—

Hernán Marinao
| Mapuche 2025
(150 x 20 cm) y (150 x 20 cm)

→

Escultura antropomorfa
Piedra basalto

—

Mōai Hoa

—

Anthropomorphic
Sculptures
Basalt stone

—

Pau Hereveri
| Rapanui 2025
(32 x 10 cm)

Museums can become spaces of listening, collaboration, and shared creation with Indigenous peoples.

Museums and Indigenous Peoples: Looking to the Future



«Es una faja con tres colores arqueológicos: rojo granate, mostaza claro y azul, como la flor del campo llamada *contoco*.»

"It's a waistband-belt with three archaeological colors: garnet red, light mustard, and blue, like the wildflower called *contoco*."

IRMA PANIRE

«Representa al *Tangata Manu* en la competencia, es visita, es *Hoa*, es amigo, tiene poder casi como un rey... lo que lleva detrás es el género humano convertido en pájaro.»

"It represents the *Tangata Manu* (birdman) in competition, it's a visitor, a *Hoa*, a friend, with power almost like a king. What it carries on its back is humankind transformed into a bird."

PAU HEREVERI



Museografía: diseño para un arte vivo

En esta exposición, la museografía traduce el sentido curatorial al presentar el arte de pueblos originarios no sólo como expresión del pasado sino como una producción artística presente. Por medio de volúmenes abstractos que proponen nuevas formas para mirar el arte indígena, el montaje busca, más que ordenar la colección de forma taxonómica, construir recorridos y narrativas libres. Este movimiento provoca una lectura relacional entre memoria, oficio y creación contemporánea, enlazando piezas patrimoniales, con encargos a artistas indígenas y material audiovisual que da voz a sus propios autores.

El diseño expositivo genera rincones donde se destacan objetos especialmente comisionados para la muestra. Los nichos verticales, abiertos, que presentan las obras vivas, a su vez, se conectan con otros nichos horizontales, cerrados, que presentan las piezas patrimoniales provenientes de museos y colecciones privadas. La relación entre obras del pasado y las del presente establece un diálogo que se proyecta más allá de la muestra porque pone en valor el desafío futuro que se tiene de que los pueblos originarios se mantengan vivos y presentes. El diseño de iluminación acompaña los rincones verticales para poner en valor el arte comisionado por medio de un aura lumínica que conecta con el paisaje y los colores de la sala. El diseño gráfico refiere al territorio de Chile, norte, sur y pacífico, a la vez que organiza la narrativa en distintos niveles de información para que el espectador se informe no solo de los aspectos técnicos de las piezas sino también de las historias y afectos que están tras ellas. La muestra incorpora en tres espacios aislados acústicamente distintos videos de los propios artistas que describen el proceso de investigación del *proyecto Catálogo Razonado* que originó esta exposición.

RODRIGO
TISI
PAREDES



Exhibition Design for Living Art



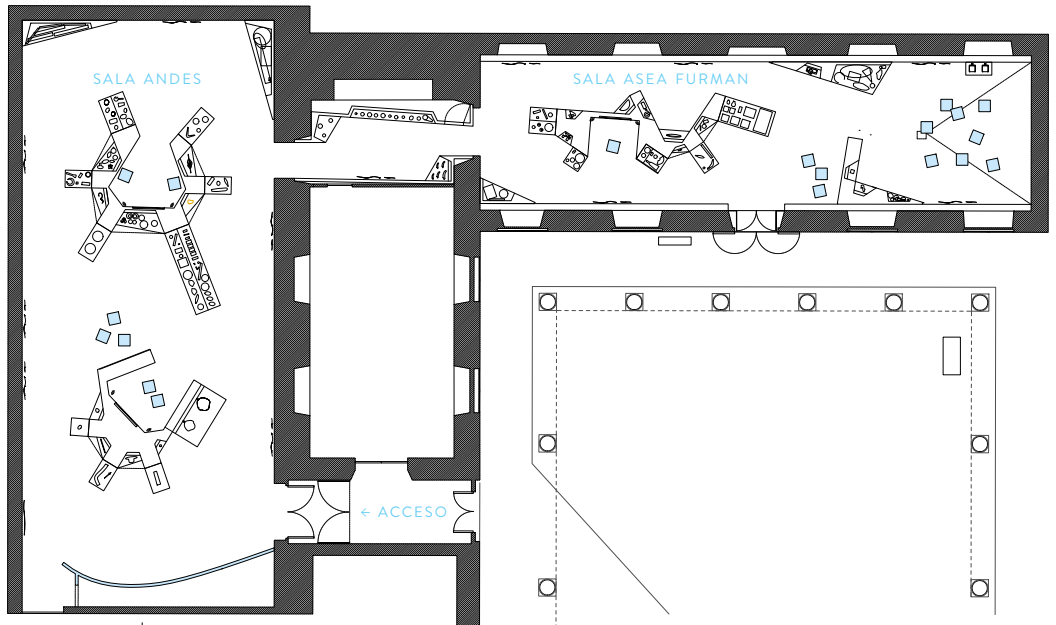
At the heart of this project, the exhibition design translates the curatorial vision by presenting the art of Indigenous peoples not only as an expression of the past, but also as an artistic practice of the present. Through abstract volumes that suggest new ways of looking at Indigenous art, the installation seeks, rather than arranging the collection taxonomically, to create open-ended paths and narratives. This movement encourages a relational reading of memory, craft, and contemporary creation, linking heritage objects with commissions by Indigenous artists and audiovisual material that gives voice to their creators.

The exhibition design creates spaces that highlight objects specially commissioned for the show. The open, vertical niches that present the living works are connected in turn to other horizontal, enclosed niches that display heritage pieces from museums and private collections. The relationship between works from the past and those of the present establishes a dialogue that extends beyond the exhibition, as it underscores the ongoing challenge of ensuring that Indigenous peoples remain alive and present. The lighting design accompanies the vertical spaces, enhancing the commissioned works through a luminous aura that resonates with the landscape and colors of the gallery. The graphic design refers to the territory of Chile—north, south, and Pacific—while also organizing the narrative into different levels of information, so that visitors learn not only about the technical aspects of the pieces, but also about the stories and emotional worlds behind them.



In three acoustically isolated spaces, the exhibition incorporates videos featuring the artists themselves, who describe the research process behind the *Catálogo Razonado* project that gave rise to this exhibition.





Vista en planta
de la exhibición



Floor plan view
of the exhibit



Fotografías | Photographies
Felipe Ugalde





Referencias

- 1 Testimonio de Johnny Tuki traducido al español desde el rapanui, *Proyecto Catálogo Razonado Rapanui* mchAP, julio de 2024.
Vānaŋa o Johnny Tuki, Catálogo Razonado Rapanui mchAP, 'āva'e o 'Anakena i te matahiti 2024.
Testimony of Johnny Tuki, translated from Rapanui into Spanish, *Rapanui Catalogue Raisonné* Project mchAP, July 2024.
- 2 Testimonio de Antonio Chihuaicura, *Proyecto Catálogo Razonado Mapuche* mchAP julio de 2023.
Vānaŋa o Antonio Chihuaicura, Catálogo Razonado Mapuche mchAP, 'āva'e o 'Anakena i te matahiti 2023.
Testimony of Antonio Chihuaicura, *Mapuche Catalogue Raisonné* Project mchAP, July 2023.
- 3 Basado en testimonio, *Proyecto Catálogo Razonado Rapanui* mchAP, septiembre de 2023.
Vānaŋa o Cristina Manquepi, Catálogo Razonado Mapuche mchAP, 'āva'e o Hora Nui i te matahiti 2023.
Based on testimony from the *Rapanui Catalogue Raisonné* Project mchAP, September 2023.
- 4 *Proyecto Catálogo Razonado Rapanui* mchAP, septiembre de 2023.
Vānaŋa o Matilde Painemil, Catálogo Razonado Mapuche mchAP, 'āva'e o Hora Nui i te matahiti 2023.
Rapanui Catalogue Raisonné Project mchAP, September 2023.
- 5 Testimonio de Adriana Puca, *Catálogo Razonado Atacameño/Lickanantay* mchAP, septiembre de 2024.
Vānaŋa o Adriana Puca: Catálogo Razonado Atacameño/Lickanantay mchAP, 'āva'e o Hora Nui i te matahiti 2024.
Testimony of Adriana Puca, *Atacameño/Lickanantay Catalogue Raisonné* Project mchAP, September 2024.
- 6 Testimonio de Tomás Tuki traducido al español desde el rapanui, *Proyecto Catálogo Razonado Rapanui* mchAP, julio de 2024.
Vānaŋa o Tomás Tuki, Catálogo Razonado Rapanui mchAP, 'āva'e o 'Anakena i te matahiti 2024.
Testimony of Tomás Tuki translated into English from Rapanui, *Rapanui Catalogue Raisonné* Project mchAP, July 2024.
- 7 Testimonio de Matilde Painemil en serie *Kuyfi Kimun*, 2015.
Vānaŋa o Matilde Painemil i te teata Kuyfi Kimun, 2015.
Testimony of Matilde Painemil, *Kuyfi Kimun* series, 2015.
- 8 Testimonio de Gloria Huenchuleo, *Proyecto Catálogo Razonado Mapuche* mchAP septiembre de 2023.
Gloria Huenchuleo, Catálogo Razonado Mapuche pingechi proyecto, septiembre küyen mew 2023.
Testimony of Gloria Huenchuleo, *Mapuche Catalogue Raisonné* Project mchAP, September 2023.
- 9 Cruz et al. 2020.
- 10 Acuto y Flores 2019.
- 11 Cruz y D'Orcy 2022.
- 12 Oros Rodríguez, 2022.
- 13 Testimonio de Hernán Marinao, *Proyecto Catálogo Razonado Mapuche* mchAP, agosto de 2023.
Hernán Marinao, Catálogo Razonado Mapuche pingechi proyecto, agosto küyen mew 2023.
Testimony of Hernán Marinao, *Mapuche Catalogue Raisonné* Project mchAP, August 2024.

- ACUTO, F. Y C. FLORES (2019). "Patrimonio y pueblos originarios, patrimonio de los pueblos originarios: una introducción". En F. ACUTO Y C. FLORES (eds.) *Patrimonio y pueblos originarios: Patrimonio de los pueblos originarios*, (pp. 1-34). Imago Mundi.
- ACUTO, F. & C. FLORES (2019). *Heritage and Indigenous peoples, heritage of Indigenous peoples: An Introduction*. In *Heritage and Indigenous peoples: Heritage of Indigenous peoples*, F. ACUTO AND C. FLORES (eds.), (pp. 1-34). Imago Mundi.
- ALLEN, C. (2020). Inqaychus andinas y la animadidad de las piedras. En *Ensayos de etnografía teórica. ANDES*. Ó. MUÑOZ (ed.), (pp. 196-226). Nola Editores.
- ALLEN, C. (2020). Andean Inqaychus and the animacy of stones. In *Essays on theoretical ethnography. ANDES*. Ó. MUÑOZ (ed.), (pp. 196-226). Nola Editores.
- CRUZ MAMANI, J., G. ANZA ANZA, T. CRUZ SALVATIERRA Y T. CRUZ LÓPEZ (2020). Hacia la redignificación de los "Gentiles": Un intento de descolonización de las teorías, protocolos y manuales museográficos en San Pedro de Atacama a través de la reivindicación y prácticas indígenas atacameñas (1960-2020). En *El regreso de los ancestros: Movimientos indígenas de repatriación y redignificación de los cuerpos*, J. ARTHUR DE LA MAZA Y P. AYALA ROCA BADO (eds.), (pp. 77-98). Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- CRUZ MAMANI, J., G. ANZA ANZA, T. CRUZ SALVATIERRA, & T. CRUZ LÓPEZ (2020). Towards the redignification of the "Gentiles": An attempt to decolonize theories, protocols, and museum Manuals in San Pedro de Atacama through the reclaiming and practices of Atacameño Indigenous peoples (1960-2020). In J. ARTHUR DE LA MAZA & P. AYALA ROCA BADO (eds.), *The return of the ancestors: Indigenous movements for repatriation and re-dignification of Bodies*, (pp. 77-98). Subdirectorate of Research, National Cultural Heritage Service.
- CRUZ MAMANI, J. Y J. D'ORCY SÁEZ (2022). ¡Somos puneños!: Descripción, análisis e historia de la Comunidad Atacameña de la Puna. *Estudios Sociales del NOA: Nueva Serie*, (25), 69-91.
- CRUZ MAMANI, J., & J. D'ORCY SÁEZ (2022). We are Puneños: Description, analysis, and history of the Atacameño community of La Puna. *Social Studies of the NOA: New Series*, (25), 69-91.
- OBREQUE, M. (2022). Pünenge-noyem dungu wedañmawkey: lo que no se usa se muere. [Mesa redonda]. VI Conferencia de la Association of Critical Heritage Studies (ACHS), Santiago, Chile. https://youtu.be/B_w_kFbNiyI?si=qOPQTFICh5tp611g
- OBREQUE, M. (2022). Pünenge-noyem Dungu Wedañmawkey: What is not used dies. [Round table]. VI Conference of the Association of Critical Heritage Studies (ACHS), Santiago, Chile. https://youtu.be/B_w_kFbNiyI?si=qOPQTFICh5tp611g
- OROS RODRÍGUEZ, V. (2022). Como pieles divinas: La convivencia de materiales, técnicas, imágenes religiosas y wak'as en trajes y máscaras festivas siglos XIX-XX. *Autoctonía (Santiago)*, 6(2), 803-843. <http://dx.doi.org/10.23854/autoc.v6i2.278>
- OROS RODRÍGUEZ, V. (2022). Like divine skins: The coexistence of materials, techniques, religious images, and wak'as in festive costumes and masks from the 19th and 20th centuries. *Autoctonía (Santiago)*, 6(2), 803-843. <http://dx.doi.org/10.23854/autoc.v6i2.278>
- RESTIFO, F. (2023). Objetos arqueológicos y narrativas del pasado en San Antonio de los Cobres (Departamento Los Andes, Salta, Argentina). *Diálogo andino*, (70), 276-286. <http://dx.doi.org/10.4067/s0719-26812023000100276>
- RESTIFO, F. (2023). Archaeological objects and narratives of the past in San Antonio de Los Cobres (Los Andes Department, Salta, Argentina). *Diálogo andino*, (70), 276-286. <http://dx.doi.org/10.4067/s0719-26812023000100276>

Vivos y Presentes. Arte de los pueblos Atacameño/Lickanantay, Mapuche y Rapanui

CRÉDITOS EXPOSICIÓN / EXHIBITION CREDITS

CURADOR DE LA EXPOSICIÓN /

EXHIBITION CURATOR

Cristian Vargas Paillahueque

ASISTENTE DE INVESTIGACIÓN CURATORIAL /

CURATORIAL RESEARCH ASSISTANT

Constanza Tobar Tapia

MUSEOGRAFÍA / MUSEOGRAPHY

Equipo Mess

DIRECTOR CREATIVO Y DISEÑO MUSEOGRÁFICO

INTEGRAL / CREATIVE DIRECTOR, DESIGN

AND INSTALLATION

Rodrigo Tisi Paredes

DISEÑO Y COORDINACIÓN / DESIGN

AND COORDINATION

Tomás Soto Faúndez

DISEÑO GRÁFICO / GRAPHIC DESIGN

Amalia Fernández Soublette

Gracia Fernández Soublette

Constanza Gaggero Silva

Alejandra Peralta Ulloa

(Gaggeroworks)

ILUMINACIÓN / LIGHTING

Antonia Peon-Veiga Petric

VIDEOS

Chris Chierego Hernández

Claudio Mercado Muñoz (MChAP)

Elvira Reymond Labán

MONTAJE TECNOLÓGICO /

TECHNOLOGICAL ASSEMBLY

Nicolás Jorquera Reyes

Cristóbal Roselló Vargas (Hype)

Enrique Shieh Hsiao

SOPORTES DE OBJETOS / OBJECT SUPPORTS

Luis Solar Labra (MChAP)

FABRICACIÓN DE PENDONES /

BANNER MANUFACTURING

Gerson Reyes Jiménez

(Lemond)

CONSTRUCCIÓN Y FABRICACIÓN /

CONSTRUCTION AND MANUFACTURING

Rubén Aravena Chávez

Mauro Vera Soto

Leonel Núñez Taibo

Rodolfo Avendaño Aravena

Sebastián Chávez Cruz

Marcelo Avendaño Aravena

Kevin Avendaño Aravena

O'Brayan Lazo Meza

Juan Carlos Chávez Águila

Franco Navarro Leyton

Glen Castillo Ortiz

(Alfa Construmet)

ASISTENTE EXPOSICIÓN / EXHIBITION ASSISTANT

Martín Mendoza Polanco

EDUCACIÓN Y PÚBLICOS / EDUCATION AND AUDIENCES

DESARROLLO DE PROPUESTA EDUCATIVA PARA

MEDIACIÓN / DEVELOPMENT OF EDUCATIONAL

PROPOSAL FOR MEDIATION

Natalia Matzner Weisner

MUSEOGRAFÍA DE PROPUESTA EDUCATIVA PARA

MEDIACIÓN / MUSEOGRAPHY OF EDUCATIONAL

PROPOSAL FOR MEDIATION

Diego Ramírez Marianetti

DISEÑADOR INDUSTRIAL / INDUSTRIAL DESIGNER

Marco Cortés Valencia

CURADURÍA, CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN,

COLECCIONES, COMUNICACIONES, EDUCACIÓN,

PRODUCCIÓN Y ADMINISTRACIÓN / CURATORSHIP,

CONSERVATION, RESTORATION, COLLECTIONS,

COMMUNICATIONS, EDUCATION, PRODUCTION

AND ADMINISTRATION

Museo Chileno de Arte Precolombino

GESTIÓN DE PRENSA / PRESS MANAGEMENT

Ladosur Difusión Cultural

LOGÍSTICA Y TRASLADO /

LOGISTICS AND TRANSPORT

Decapack

VOLUNTARIOS / VOLUNTEERS

Sol Aravena Cuevas

Cristóbal Cornejo Oyarzún

Javier Fuentealba Méndez

Christian Hanglin Román

Miguel Martínez Fuentes

Santiago Puga Rojo

Anais Saini Arriagada

COLABORADORES / COLLABORATORS

PRÉSTAMO DE PIEZAS / LOANS

Museo de Historia Natural de Valparaíso

(MHNv), Valparaíso, Chile

Museo Nacional de Historia Natural

(MNHn), Santiago, Chile

Museo Fonck, Viña del Mar, Chile

Colección Victoria Castro, Santiago, Chile

Colección Enerike Ngaara Te Manu

Carrasco Hotu, Rapa Nui

ARTISTAS DE OBRAS COMISARIADAS Y TESTIMONIOS

AUDIOVISUALES / ARTISTS OF COMMISSIONED

WORKS AND AUDIOVISUAL TESTIMONIES

José Cayuqueo Torres

Antonio Chihuaicura Chihuaicura

Celinda Huaiquil Hauiquil

Gloria Huenchuleo Chichual

Cristina Manquepi Vivanco

Hernán Marinao Marinao

Marco Pailamilla Ortiz

Matile Painemil Millanao

Pau Hereveri Teao

Tomás Tuki Tepano

Isabel Pakarati Tepano

Jhonny Tucki Hucke

Dionisia Berna Ayavire

Quintín Condori Cruz

Juan Cruz Mamani
Irma Panire Berna
Adriana Puca Soza
Nolvia Puca Soza
Luisa Terán Terán

FUENTES TIPOGRÁFICAS / TYPEFACES

TÍTULOS / TITLES

Brandon Text (Hannes von Döhren)

TEXTOS / TEXTS

Chercán (Francisco Gálvez Pizarro)

CRÉDITOS CATÁLOGO / CATALOG CREDITS

EDICIÓN Y COORDINACIÓN EDITORIAL /

PUBLISHING AND EDITORIAL COORDINATION

Constanza Tobar Tapia

PAPEL / PAPER

TAPA / COVER

Crush Corn 250g

APOYO EDITORIAL / EDITORIAL SUPPORT

Museo Chileno de Arte Precolombino

PÁGINAS INTERIORES / INNER PAGES

Lynx120 g

TEXTOS / TEXTS

Margarita Canio Llanquino

Enerike Carrasco Hotu

Jimena Cruz Mamani

Cristian Vargas Paillahueque

IMPRESIÓN / PRINTING

Ograma

PRESENTAN / PRESENT

**MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO**

ESCONDIDA | BHP

CORRECCIÓN DE TEXTOS / PROOFREADING

Isabel Spoerer Varela

ORGANIZA / ORGANIZE

**MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO**

TRADUCCIÓN AL INGLÉS / ENGLISH TRANSLATION

Martha Seelenberger Farba

AUSPICIAN / SUPPORT



TRADUCCIÓN AL MAPUDUNGUN /

MAPUDUNGUN TRANSLATION

Víctor Carilaf Millaqueo

Sergio Marinao Nahuelpan

Museo Chileno de Arte Precolombino

Bandera 361 – Casilla 3687,

Santiago de Chile

TRADUCCIÓN AL RAPANUI /

RAPANUI TRANSLATION

Enerike Carrasco Hotu

PRIMERA EDICIÓN / FIRST EDITION

Abril de 2026 / April 2026

FOTOGRAFÍA / PHOTOGRAPHY

Justine Graham Pourchier

(Excepto figuras / Except figures

1, 2, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 12, 13)

Nicolás Aguayo Fuenzalida

ISBN

978-956-243-108-8

RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS

DE ESTA EDICIÓN / ALL RIGHTS RESERVED

FOR THIS EDITION

DISEÑO / DESIGN

Juan Américo Pastenes de la Jara

Grisel de la Paz Ricardi Hernández

PRESENTAN

**MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO**

ESCONDIDA | BHP

ORGANIZA

**MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO**

AUSPICIAN

