

Artículo

Alteridad, discriminación y muerte. Reflexiones a partir de la obra de Bernardo Oyarzún

Alterity, discrimination and death. Reflections from the artwork of Bernardo Oyarzún

Constanza Navarrete Wilder

Artista visual y Teórica del Arte

Universidad de Chile

Contacto: constanzanavarretew@gmail.com

Resumen: El racismo y su incesante marginalización, discriminación y violencia es algo que ha existido históricamente a nivel mundial, sobre todo desde el colonialismo. Sin embargo, a partir de ciertos acontecimientos que se han llevado a cabo en el último tiempo, como es el asesinato a individuos mapuche en Chile, entre ellos Camilo Catrillanca o Alejandro Treuquil, o bien la muerte de George Floyd en EE.UU., se torna necesario y urgente repensar aquel fenómeno. El objetivo de este ensayo es analizar y reflexionar sobre la alteridad y sus consecuencias sociales en base a la obra del artista chileno Bernardo Oyarzún, en especial *Werkén*, presentada en la 57 bial de Venecia en 2017. El Arte contemporáneo opera como un marco de visibilización de las zonas oscuras o denegadas de la realidad, donde Oyarzún problematiza la situación del mapuche desde la alteridad que éste ha representado en nuestro país, incluso hoy en el siglo XXI y en supuesta democracia.

Palabras Clave: Bernardo Oyarzún, Arte contemporáneo, Alteridad

Abstract: Racism and its incessant marginalization, discrimination, and violence is something that has historically existed worldwide, especially since colonialism. However, based on certain events that have taken place recently, such as the murder of Mapuche individuals in Chile, including Camilo Catrillanca or Alejandro Treuquil, or the death of George Floyd in the United States, it becomes necessary and urgent to rethink that phenomenon. The objective of this essay is to analyze and reflect on otherness and its social consequences based on the work of the Chilean artist Bernardo Oyarzún, especially *Werkén*, presented at the 57th Venice Biennale in 2017. Contemporary art operates as a framework for making visible of the dark or denied areas of reality, where Oyarzún problematizes the situation of the Mapuche from the alterity that he has represented in our country, even today in the 21st century and in supposed democracy.

Key words: Bernardo Oyarzún, Contemporary art, Otherness

Cómo citar este artículo: Navarrete, C. (2020). Alteridad, discriminación y muerte. Reflexiones a partir de la obra de Bernardo Oyarzún. *Revista Némesis*, 16, 13-26.

Fecha de recepción: 18 de junio del 2020

Fecha de aceptación: 10 de septiembre del 2020

Alteridad, discriminación y muerte. Reflexiones a partir de la obra de Bernardo Oyarzún

Introducción

El presente ensayo aborda la noción de alteridad identitaria tomando como caso de estudio el trabajo del artista visual con ascendencia mapuche Bernardo Oyarzún (1964, Chile), en especial una de sus últimas obras: *Werkén*, realizada en ocasión de la 57ª bienal de Venecia en el 2017, bajo la curaduría del reconocido Ticio Escobar (1947, Paraguay), quien invita a Oyarzún para realizar un proyecto específico para el pabellón chileno de la bienal en torno a la “cuestión mapuche”. De ese trabajo conjunto surge *Werkén*, cuyo título está en mapudungún y significa portavoz o mensajero de la comunidad. Desde este compromiso autobiográfico y territorial, Oyarzún problematiza la condición del individuo mapuche en el marco del Arte contemporáneo, su ocultamiento, violencia y vulneración por parte de la sociedad chilena, al igual que en otras naciones americanas, donde se ha elevado la figura del colonizador blanco europeo y la influencia estadounidense hasta prácticamente enterrar nuestras raíces. No obstante, su obra es un modo de dar voz y de visibilizar a la minoría indígena, aún presente y en continua batalla por defender sus derechos y recuperar sus tierras.

A partir de aquellas nociones, y considerando los recientes fallecimientos y prácticas de violencia tanto de personas mapuche como de George Floyd en EE.UU., se pondrá en relación la obra de Oyarzún respecto al contexto del Arte contemporáneo. Asimismo, se hará una breve reseña sobre algunas de sus principales obras, cuyas temáticas atraviesan la alteridad en Chile; una mirada crítica y política frente a la hegemonía socioeconómica y cultural imperante en la actualidad. Para ello, la metodología trabajada consiste en reflexionar sobre el concepto de alteridad y sus implicancias sociales hoy, principalmente desde el filósofo Byung-Chul Han y Judith Butler. Luego, teorizar la noción de *Arte contemporáneo* poniéndolo en relación a lo contemporáneo a nivel general, considerando a autores como Sergio Rojas, Andra Giunta, Nelly Richard, Jacques Rancière y Giorgio Agamben. Finalmente, vincular dichos enunciados al artista en cuestión: Bernardo Oyarzún, de quien haremos un breve análisis de algunas de sus obras, haciendo énfasis en *Werkén* como caso de obra que problematiza y condensa las nociones anteriores.

La expulsión de lo distinto

La expulsión de lo distinto pone en marcha un proceso [...]: la autodestrucción. En general impera la dialéctica de la violencia: un sistema que rechaza la negatividad de lo distinto desarrolla rasgos autodestructivos.
(Han, 2017, p.10)

El término *Alteridad* viene del latín *alter* que significa “otro”. Pero para que haya un otro debe existir la posición de “uno” (el yo). Este concepto junto al de *otredad* son a menudo utilizados por diferentes filósofos y antropólogos para referirse a la perspectiva del otro, ya sea racial, sexual, etc. A través del otro, uno puede conocerse desde la comparación, no con el fin de excluir sino para comprender las diferencias y diversidad cultural. Conocer al otro implica salirse de uno para abrirse a la diferencia de lo heterogéneo, de lo que no es igual.

La cuestión del *otro* y la alteridad siempre se considera desde la perspectiva del hablante o enunciadore del discurso, que ha representado una hegemonía dominante e imponente desde siglos atrás. El avasallamiento que ejerció el europeo conquistador antaño en estas tierras sigue penando de diferentes formas hasta la contemporaneidad mediante internalizadas y normalizadas prácticas violentistas. Es cosa de ver Chile para notar la continua vulneración que se ha realizado con los pueblos originarios, quienes

todavía anhelan recuperar su autonomía y tierras. Hablar el español o insertarse en un sistema, acaso forzoso para la subsistencia, no es suficiente para *ser* parte y sentirse respetado.

La expulsión de lo distinto es el título que lleva un libro de Byung-Chul Han (2017) que define una de las problemáticas humanas a lo largo del tiempo y de lo que sucede al día de hoy. Ahí donde el otro o distinto constituye una amenaza para quien desea dominar, se le margina, omite, expulsa o extermina, por motivos ideológicos (religiosos, políticos) o étnicos. Basta pensar en los campos de concentración, regímenes totalitarios o en las diversas dictaduras militares. “La negatividad de lo *distinto* da forma y medida a una *mismidad*. Sin aquella se produce una proliferación de lo *igual*”, expresa Han (2017, p.11). El filósofo lo enfoca principalmente al fenómeno de la globalización, el neoliberalismo y lo que ocurre con la era digital. Sin duda, todo ello ha conducido a cierta homogeneización cultural, ya sea incluyendo o bien excluyendo a los que no calzan con las variantes posibles del modelo neoliberal, pues éste solo crearía diferencias comercializables, ahí donde la “negatividad de lo completamente distinto cede a la positividad de lo igual, de lo *otro que es igual*” (Han, 2017, p. 39). Para Han, el arte, la poesía y la filosofía deben producir la alteridad que causa extrañeza, misterio y asombro, a diferencia de la mayoría de las esferas de la vida cotidiana, en que la sociedad del consumo y del *me gusta* digital lo anulan, volviendo a las cosas complacientes, familiares y apacibles, ya que se elimina la distancia y, por ende, negatividad de lo distinto.

Es sencillo y rápido actualmente conectarse con personas, charlas, cursos, cine, entre otros ámbitos de EE.UU., Alemania, Japón o Australia —por mencionar algunos países—. Sin embargo, hay lugares que se mantienen aún en la otredad, como ciertas zonas rurales y pobres de África o localidades del medio-oriente; sitios de los cuales ni siquiera se muestran sus problemas o conflictos en los medios masivos. A todos impacta la cifra de muertos por Coronavirus en Francia o España, pero se desconoce e ignora un bombardeo que pudo acaecer al mismo tiempo en Siria. En otras palabras, la periferia no está *afuera*, no se trata de una exterioridad: yace adentro, pues es parte del mismo globo y sistema que adula en cierta forma a la mismidad y se resiste a la verdadera negatividad o resistencia de lo distinto, haciendo caso omiso de su existencia. La diferencia es necesaria y relevante en la medida que da diversidad dentro de esa mismidad de lo igual, pero sigue siendo parte de ella. No es distinta del todo, si así lo fuera, se le expulsaría. Citando nuevamente a Byung-Chul Han:

La diversidad solo permite diferencias que estén en conformidad con el sistema. Representa una alteridad que se ha hecho consumible. [...] a causa de una pluralidad aparente y superficial, no se advierte la violencia sistemática de lo igual. La pluralidad y la elección fingen una alteridad que en realidad no existe. (2017, p.49)

Judith Butler en su libro *Vida precaria* (2006) retoma planteamientos de Emmanuel Lévinas¹, quien habla del Otro y cómo se nos presenta su humanidad a través del rostro: imagen de “la extrema precariedad del otro” (en Butler, p.169). Siguiendo a Lévinas y Butler, el rostro del Otro es el que comunica esta precariedad, la que paradójicamente tienta con el asesinato y, al mismo tiempo, prohíbe su ejecución. En otras palabras, el rostro produce una contradictoria pugna interior que se instala dentro de la ética. El rostro del Otro llama desde afuera y rompe con el circuito narcisista del yo. Escribe Lévinas: “El Otro es el único ser al que puedo querer matar. [...] En el mismo momento en que mi poder de matar se realiza, el otro se me ha escapado [...] estar en relación con el otro cara a cara es ser incapaz de matar.” (en Butler, pp.173-174).

Podemos analogar lo anterior con la problemática mapuche en Chile y la cantidad de personas que han sido asesinadas, siendo de los últimos Alberto Treuquill, *werkén* de la comunidad We Newen, este 4 de junio de 2020. Uno de los casos más polémicos fue el del comunero Camilo Catrillanca en 2018, quien recibió un tiro por la espalda de parte del sargento Carlos Alarcón, miembro del “comando Jungla”.

¹Del ensayo Lévinas, E. (1993). “¿Es fundamental la ontología?” en *Entre nosotros. Ensayos para pensar al otro*. Valencia: Pretextos.

A partir de dicho suceso se realizaron numerosas marchas y manifestaciones que se prolongaron por varios meses, al menos en Santiago. Es interesante considerar las tesis de Lévinas en relación al asesinato de Catrillanca, el que justamente fue por detrás, sin mirar al rostro; lugar de máxima precariedad y humanidad de un individuo.

Sumado a lo anterior, podemos añadir la muerte en mayo de 2020 del afroamericano George Floyd por policías blancos en Minneapolis, Estados Unidos, y que ha gatillado la frase/slogan “*Black lives matter*”. El fatal acontecimiento —que tampoco fue de cara al rostro sino con una rodilla encima, boca abajo— dio pie para innumerables manifestaciones tanto en E.E.U.U. como alrededor del mundo en pro de los derechos humanos, contra el racismo y abuso de poder policial, con gran revuelo en redes sociales. Porque, finalmente, el racismo es uno de los grandes motivos generadores de violencia, a menudo naturalizado y formando parte del orden cotidiano, que es donde recae la gravedad e invisibilidad del asunto.

Tampoco se trata de generalizar o crear estereotipos sobre la gente “de color” o indígena, como si fuesen siempre víctimas, totalmente inocentes en todos los casos. Evidentemente son personas y como cualquier otra pueden cometer delitos o tener antecedentes policiales, al igual que la gente blanca. Por ende, no se trata de tomar partido sino *posición*; “Tomar posición es situarse dos veces [...] sobre los dos frentes que conlleva toda posición, puesto que toda decisión es, fatalmente, relativa” (Didi-Huberman, 2008, p.11). La complejidad del tomar posición implica estar dentro y fuera del conflicto: ni demasiado cerca ni demasiado lejos, sino en un doble movimiento de acercamiento y separación, como plantea Georges Didi-Huberman. Es en ese ejercicio que se puede tener una perspectiva, acaso más objetiva de las cosas, para poder posicionarse y, en este caso, reflexionar al respecto.

Para asentar estas problemáticas en forma situada dentro de la obra del artista chileno Bernardo Oyarzún, pasaremos a definir primero qué se entiende por Arte contemporáneo a nivel general, cómo y cuándo surge, así como sus principales características de acuerdo a diferentes teóricos y filósofos, nacionales y extranjeros.

Un acercamiento al arte contemporáneo

La curadora y teórica argentina, Andrea Giunta, ensaya en *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (2014) las nociones de *contemporaneidad*, *vanguardia* y *neo-vanguardia* artística; sus puntos de roce, eventuales límites y definiciones. Si bien lo *contemporáneo* tiende a asociarse con el presente inmediato —etimológicamente *con-tempus*: “estar con el propio tiempo”—, el consenso generalizado en el campo de la teoría es que iría más allá de una mera categoría cronológica. En el último de los casos, referiría a un presente pero cruzado por múltiples temporalidades. Al referirse a la contemporaneidad artística, es necesario referir tanto a lenguajes y recursos, como a temas y problemáticas, abordadas en un conjunto de obra amplio que integra a diferentes artistas y lugares de producción. A grandes rasgos, se podría decir que se trata de obras que exceden los lenguajes y cánones tradicionales, incluyendo otros medios y sentidos (más allá de la visión como órgano privilegiado en la historia del arte visual) y que circulan en espacios artísticos como extra-artísticos. Para ello, Giunta subraya la idea de observar la situación específica en que se enuncian tales obras, cómo intervienen y configuran un determinado momento y, por ende, un sentido.

Asimismo, Giunta invalida el binomio centro/periferia que predominaba hace unas décadas (alrededor de los años sesenta), señalando la necesidad de repensarlo o resituarlo², pues las actuales “periferias”

²Cuestión compartida y debatida entre los teóricos Ticío Escobar, Leonor Arfuch, Néstor García Canclini y Andrea Giunta, quienes participan del libro *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte*, editado por Nelly Richard, 2014.

ya no se consideran como otredad radical respecto a los centros metropolitanos; más bien son intersticios donde pueden desplazarse para tomar, dejar o compartir elementos provenientes de los centros. En ese sentido, citando a Nelly Richard, “lo periférico-latinoamericano es una superficie de deslocalización-relocalización de los saberes en circulación que se materializan —y corporalizan— en situaciones y experiencias” (2014, p.22). Por ende, esta noción de *latinoamericano-intersticial* implica un constante movimiento entre márgenes y centralidades, que trasciende las fronteras de lo local-global, al igual que lo “propio” y “ajeno”. Sin embargo, lo que pretendemos aquí es indagar en el concepto de arte contemporáneo desde Latinoamérica y Chile en particular, con sus tensiones y situaciones puntuales, aunque inmerso en un mundo globalizado en que yacen bienales y ferias, entre otros eventos y exposiciones transnacionales desde los años noventa aproximadamente.

En términos de fechas, e intentando definir un origen del término *arte contemporáneo*, Andrea Giunta (2014) lo sitúa después de la segunda guerra mundial; fenómeno que modificó los modos de pensar y actuar en la humanidad, ya no regida por el concepto de evolución ni progreso (que caracterizaban, teóricamente, al Arte moderno). A diferencia de éste, los síntomas de un incipiente arte contemporáneo sería cuando el arte deja de evolucionar en un sentido estilístico o cronológico: ya no se trata de alcanzar una pureza o autonomía sino, por el contrario, involucrarse con el mundo “real”, cotidiano, visible y tangible.

Por otro lado, el filósofo chileno Sergio Rojas plantea que la evolución del arte —a nivel general— no está sujeta solamente a los temas sino “a lo que podríamos denominar como la puesta en obra de una progresiva reflexión sobre el lenguaje” (2008, p.37). El arte se torna “contemporáneo” mientras guarde sintonía con su realidad, comprendiendo que ésta yace continuamente creándose y cambiando. Parte del arte ya no buscaría llevar la realidad a su representación, sino que presentar la realidad misma, por ejemplo, a través de objetos, instalaciones o referida en la representación, aunque no de forma literal. Como señala Rojas, se trata de “recuperar la relación con la alteridad de lo que no ha ingresado en el cuerpo estético de la representación” (2008, p.76). En esa dirección, nos enfrentamos con un proceso de producción de sentido en donde el artista y su obra constituyen, en cierta medida, un cuerpo social, pues no obedece solamente a una singularidad o experiencia personal, sino que a menudo presenta un conflicto que atraviesa a la sociedad y sus diversas comunidades. Tal es el caso de *Werkén* de Bernardo Oyarzún; obra que pese a problematizar aspectos propios de la realidad chilena —entre otras latino-

El arte contemporáneo en relación a lo contemporáneo

Tomando en cuenta las acepciones anteriores, es posible vincular al Arte con *lo contemporáneo*, más allá de una categoría temporal-cronológica actual, de acuerdo a los planteamientos de filósofos como Giorgio Agamben y Jacques Rancière.

Agamben (2008) en su ensayo *¿Qué es lo contemporáneo?*, plantea que “contemporáneo es aquel que tiene fija la mirada en su tiempo, para percibir no las luces, sino la oscuridad [...] Contemporáneo es [...] aquel que sabe ver esta oscuridad” (p.3). Dicha oscuridad podría interpretarse como la sombra de la época en que se vive; en oposición a la luz o lo visible. Es aquello que no se percibe tan fácilmente, ya sea por un desfase temporal —lo “intempestivo” que él menciona—, por el malestar que pudiera implicar su conocimiento, el ocultamiento por parte del sistema y sociedad, etc. De ahí que, para este filósofo, el sujeto contemporáneo sería quien puede percibir la luz dentro de la tiniebla del presente, o bien, visibilizar ese punto de “oscuridad” que no deja de interpelarlo.

En esa dirección, podríamos pensar que la oscuridad de nuestros tiempos posee múltiples variantes que tienen en común —a grandes rasgos— ser la contracara de la idea de progreso, desarrollo o libertad, entre otros tópicos tan alardeados en la política y el gobierno. Ver la luz en la oscuridad no significa ser

optimista frente a situaciones “oscuras”, sino que visibilizar aquello que ha quedado opacado, ignorado o silenciado como una suerte de alteridad frente a la hegemonía política. Hoy en día se hace manifiesto todo aquello que, pese a no funcionar, quiso opacarse ante el aparente exitismo neoliberal y consumista actual, como es la pobreza y desigualdad social, y que con la pandemia del Coronavirus se ha radicalizado: el desempleo, la falta de recursos, la deficiente jubilación y salud para gran parte de la población chilena, entre otras cosas.

Jacques Rancière (2010) afirma algo semejante respecto a las prácticas artísticas de hoy, señalando que “contribuyen a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible. Ellas forjan contra el consenso otras formas de “sentido común”, formas de un sentido común polémico” (p.77). Aquel sentido polémico está marcado por la heterogeneidad de interpretación en la configuración de lo sensible, que Rancière define como *disenso* en oposición al *consenso*. Tal es el aspecto político del arte y de la estética, en cuanto se presentan nuevas formas de enunciación y exposición de lo visible. El filósofo francés alude además a otro término dentro de este marco conceptual: *la ficción*, que no tiene que ver con lo imaginario o lo falso, sino con el trabajo artístico que produce disenso. Afirma al respecto:

Los artistas que se proponen cambiar las referencias de aquello que es visible y enunciable, de hacer ver aquello que no era visto, de hacer ver de otra manera aquello que era visto demasiado fácilmente, de poner en relación aquello que no lo estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos. (p.66)

Esa es la labor de la ficción, parte constitutiva de la política de la estética. Bajo esa noción se puede percibir la analogía con el *ver en la oscuridad* de Agamben. Si bien lo refieren con distintos términos, en ambos autores se vislumbra el énfasis ante lo no evidente, no explicitado y ya validado; en cambio, se busca mirar lo divergente, denegado, opacado, engorroso o incluso oculto, también interpretable como oscuro.

Aun así, los filósofos recién citados no definen exactamente qué es el arte; cuestión que no tiene una respuesta única, menos en el arte contemporáneo. No se trata de establecer qué técnicas, materiales o temas puedan caber dentro de éste. Más bien ensayan cuál sería su sentido último. Si la función del arte es *nombrar* (hacer aparecer), poniendo en obra aquello que yacía oculto de alguna manera, es en dicho des-ocultamiento donde surge —entre otras cosas— el tema de la alteridad, en este caso respecto al pueblo mapuche, tantas veces opacado por los medios y la sociedad en general en un afán casi arribista y racista, equiparándose con Europa o Estados Unidos y olvidando el origen indígena de muchos, e incluso la mayoría, de los chilenos.

Bernardo Oyarzún y su compromiso con la alteridad mapuche

Bernardo Oyarzún es un artista chileno con ascendencia mapuche, pues su abuela pertenecía a dicha etnia. Si bien se le ha tildado en varias ocasiones como “artista mapuche”, Oyarzún reconoce que no se identifica del todo con aquel término, ya que creció, estudió y se ha desarrollado dentro de la sociedad chilena e incluso internacional sin si quiera hablar el mapudungún ni conocer a fondo la cultura indígena. En efecto, por mucho tiempo ignoró su descendencia puesto que ni siquiera era tema en su casa, al igual que en muchos otros hogares de Chile. Al respecto, señala que:

(...) hay una gran tendencia a hablar de los ancestros europeos que uno tiene, pero no de los ancestros indígenas. Los mecanismos que han utilizado los estados a lo largo de toda Latinoamérica de invisibilizar el mundo indígena, relegando lo indígena a un plano marginal, al que nadie tiene acceso, por lo tanto no existe, así como no existió en mi familia. Y diría que incluso existe la secreta esperanza de que “esto” va a desaparecer, de que se va a olvidar. La inducción es permanente, en el colegio, en todos lados a identificarse con “lo chileno” y negar este otro mundo cultural. Pero es absurdo, porque toda cultura popular está

impregnada de “lo indígena”, pero la gente no lo ve. De esta manera la cultura queda en la ignorancia. (en Castro, 2017, online)

Por lo mismo, pese a no reconocerse como mapuche, le interesa e inquieta profundamente el tema, al nivel de querer problematizarlo en su obra como un modo de denuncia y concientización social. Sin llegar a ser un vocero o activista respecto a los derechos de la cultura indígena —cosa que él mismo descarta—, Oyarzún es un artista visual que, desde su genealogía y legado familiar se posiciona frente al tema, expresando su visión crítica y reflexiva, mas no tomando partido ni pretendiendo abanderarse.

En cuanto a su biografía, él proviene de una familia campesina que vivía en Chiloé y emigra a la capital, a la comuna de Cerro Navia. Por ende, terminó su etapa escolar en una escuela industrial, con enfoque técnico-profesional. Luego entró a estudiar Electricidad, para finalmente terminar estudiando Artes plásticas en la Universidad de Chile —tema no menor para su familia, ya que ser artista significaba “morirse de hambre”—. Ahí se especializó en pintura y grabado, aunque con el tiempo se ha dedicado a otras disciplinas como la instalación y fotografía, debido a la necesidad de buscar un lenguaje más adecuado para los mensajes que busca transmitir.

Con participación en más de 15 bienales y numerosas exposiciones tanto en Chile como en el extranjero, Oyarzún se ha posicionado en el mundo del arte y la crítica como uno de los artistas más destacados y conocidos en Chile actualmente. Algunas de sus obras más relevantes son *Bajo sospecha* (1998), *Cosmética* (2007) y *Funa* (2017), por mencionar algunas. A través de dichas obras, realizadas en diferentes años y lugares, se puede percibir a grandes rasgos su línea de trabajo, donde se aborda la discriminación, clasismo, racismo y el continuo avasallamiento y menosprecio hacia la realidad indígena local, propia de nuestro país.

Es así como en *Bajo sospecha*³ [véase la imagen 1] el artista presentaba 3 fotografías de gran formato de sí mismo, en los ángulos que se suelen retratar a los detenidos: de frente, de lado y en 45°. Aquello junto a un retrato hablado de sí mismo —realizado por un amigo suyo que trabajaba en la policía—, y a decenas de pequeñas fotografías de su parentela. Este trabajo fue realizado a partir de una experiencia personal en la que es detenido por sospecha —concepto abolido ese mismo año, 1998—, de acuerdo a sus rasgos físicos. Estos retratos son tomados de tal forma que él mismo asegura no reconocerse; el autorretrato pasa a ser de alguna forma el anti-retrato, aludiendo a la mirada estigmatizada, controladora y discriminadora de los policías. La obra representa el cinismo en que se maneja la sociedad contemporánea, pues las características del “delincuente” son análogas a las del mestizo chileno. Tal como aparece en el retrato hablado, en el cual se dice: “tiene la piel negra, como un atacameño. El pelo duro, labios gruesos prepotentes, mentón amplio, frente estrecha, como sin cerebro”; descripción que además plantea al mestizo como un descerebrado o, en otras palabras, estúpido.

En el caso de *Cosmética* [véanse las imágenes 2 y 3], expuesta inicialmente en la 10ª bienal de la Habana, Cuba, nuevamente vemos fotografías del artista, cuyos retratos tampoco tienen que ver con la imagen general de él: las posturas, atuendos, gestos y miradas son una ironía respecto al concepto de belleza y erotismo occidental, inserto forzosa e inadecuadamente en nuestra sociedad. De ese modo, el artista retoca con *photoshop* las fotografías, aclarándose el pelo, los ojos y la piel, como un gesto de negar y disfrazar su condición de mestizo para calzar en un estereotipo de belleza foráneo. Lo mismo con su imagen a lo *Hombre de Vitrubio* de Da Vinci; dibujo que representa supuestamente las medidas ideales del hombre que, en el caso de Oyarzún, no son afines. De ahí que la obra plantee tanto una paradoja como una mirada crítica, disidente y burlesca sobre los estándares mediáticos de belleza y sensualidad masculina.

³Bajo sospecha marca un hito en la trayectoria de B. Oyarzún al ser su primera muestra individual, en el año 1998, cuyo texto curatorial es escrito por el filósofo antes citado, Sergio Rojas. El 2017 se volvió a exhibir la obra en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, a propósito de la exposición El bien común, curada por Paula Honorato.

Por último, *Funa* [véanse las imágenes 4 y 5] fue un proyecto otorgado por Fondart Nacional convocatoria 2016, expuesto en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago, Chile. La obra consistía en siete frisos con distintas escenas de la historia de Chile, basadas en referentes fotográficos. *Funa*, que en mapudungún significa ruina, podrido o estiércol, exhibe la matanza y abuso de los pueblos indígenas por los colonos españoles, incluyendo diversos eventos de violencia posteriores como la opresión política durante el régimen militar, el genocidio Selk'nam, las protestas estudiantiles, la explotación de obreros y mineros en el norte, entre otros. Por ende, el título *Funa* sería una irónica contradicción sobre lo que se solía mostrar en los frisos griegos, los que portaban una connotación heroica asociada a la gloria.

Werkén: los mensajeros en la 57ª Bienal de Venecia

Esta breve contextualización sobre la obra de B. Oyarzún permite comprender con mayor claridad las operaciones e intenciones puestas en *Werkén* [véanse las imágenes 6 y 7], donde vemos alrededor de 1300 máscaras —llamadas *kollongs*— acumuladas, dispuestas en forma circular y mirando hacia afuera (al espectador), sostenidas sobre unos finos pilares metálicos de base cuadrada. La instalación, que ocupaba una sala de 17x17 metros, era recorrida por luces led rojas que avanzaban lineal y horizontalmente por los muros, mostrando los más de 1000 apellidos mapuches vigentes en Chile al día de hoy.

Los *kollongs* son personajes rituales que utilizan la máscara y con ella se transforman. Según cuenta el mismo Oyarzún, *kollong* “es el protector de la Machi y del mismo ritual. Tiene poder metafísico y práctico. Ejerce acciones en pro del ritual y protege contra los males, los demonios [...] es un contenedor estético, además de lo ritual, lo antropológico e histórico” (Atal, 2017, p.10-11). Estas máscaras, por cierto, fueron manufacturadas por gente mapuche por encargo del mismo Oyarzún, quien las sacó de su contexto para resituirlas con un nuevo sentido y función en el espacio de la bienal de Venecia; gesto equivalente a lo que ocurría con los *ready-made* de Duchamp a comienzos del siglo XX —manteniendo las diferencias de creación y uso sobre los objetos en cuestión—.

Podríamos sostener que tales máscaras portan una poética que trasciende el aspecto físico para abrirse a un ámbito simbólico y también espiritual. De hecho, a pesar de su simplicidad formal e incluso “tosquedad”, son bastante expresivas. Por lo mismo, imaginarse en la instalación es como enfrentarse a cientos de *kollongs* que te interpelan, observando si acaso eres o no un demonio, un enemigo o un peligro, y así permitirte ingresar a la mística del ritual, que se ha detenido por unos instantes. Mientras tanto, los múltiples apellidos en forma de luz recorren la sala, reflejando sus brillos sobre los soportes metálicos en que yacen suspendidas las máscaras.

En *Werkén* se combinan dos lenguajes visuales: por un lado, el carácter orgánico y artesanal de la confección manual de las máscaras; y por otro, la tecnología de las luces led en movimiento. Lo que pudiese parecer extraño en una primera mirada, pone en obra las reflexiones propuestas por el curador y teórico Ticio Escobar, respecto al arte popular o arte indígena, más allá de su funcionalidad o carácter ornamental. En la obra, Escobar junto a Oyarzún presentan las máscaras en tanto artesanías y obras de arte, sin dualidad ni distinción. El que sean objetos de uso ritual no resta valor a su potencial estético y simbólico, omitiendo las antiguas oposiciones binarias en torno al “gran Arte” y el “arte popular”, étnico o folklórico, demostrando que sí pueden convivir e incluso pasar a ser uno solo. Citando un fragmento de *El mito del arte y el mito del pueblo*,

En las culturas étnicas, la eficacia de las formas estéticas no debe [...] ser estimada desde su mayor o menor independencia de funciones, sino desde su mayor o menor capacidad de reforzar los muchos contenidos colectivos e imaginar la unidad social. [...] La celebración ritual intensifica, remata y sobrepasa la experiencia comunitaria; en su representación convergen, potenciadas, las diferentes manifestaciones estéticas. (Escobar, 2008, p.56-57)

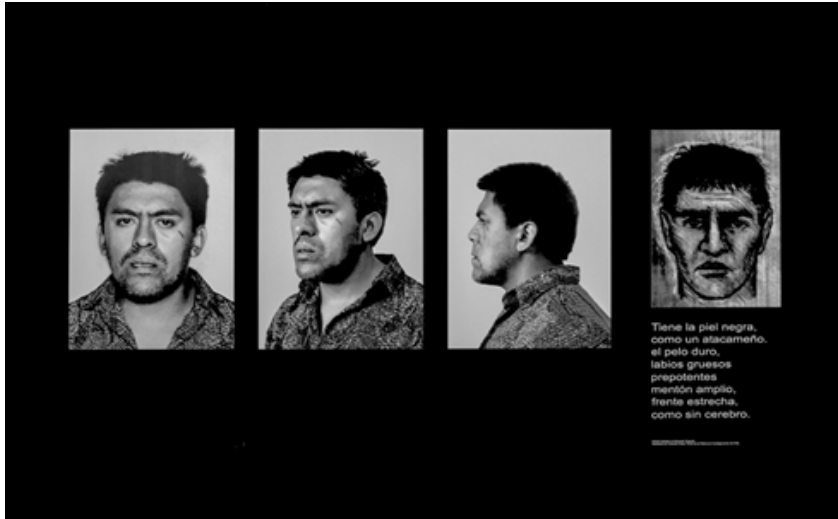


Imagen 1. Bajo sospecha (fragmento), Bernardo Oyarzún, fotografía, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 2017. Fotografía: Colección Fundación Engel



Imagen 2. Cosmética, Bernardo Oyarzún, fotografías, 10ª Bienal de la Habana, 2010. Fotografías: cortesía del artista, publicadas en artishock.cl

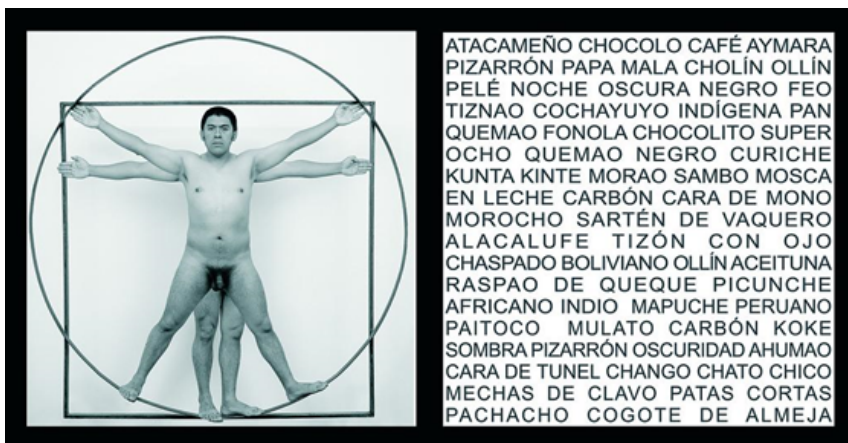


Imagen 3. Cosmética, Bernardo Oyarzún, fotografías, 10ª Bienal de la Habana, 2010. Fotografía: cortesía del artista, publicadas en artishock.cl

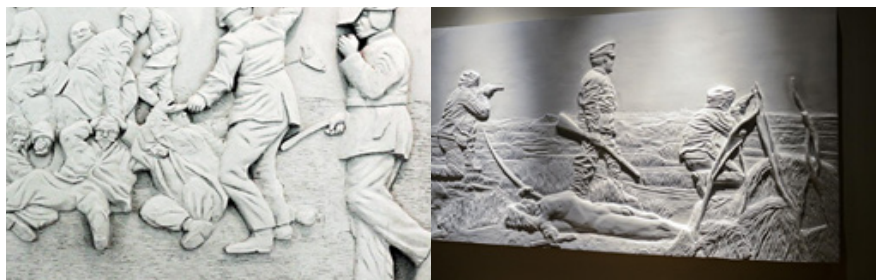


Imagen 4 y 5. Vista de dos frisos de Funa, Bernardo Oyarzún, instalación en Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2017. Fotografías extraídas de latercera.com/culto/2017/03/21/bernardo-oyarzun-artista-chileno-chile-esta-lleeno-estatuas-heroes-falsos/ y Flickr Museo de la Memoria y los Derechos Humanos



Imagen 6. Vista general de Werkén, Bernardo Oyarzún, instalación, Pabellón chileno en la 57ª Bienal de Venecia, 2017. Fotografía de Adrián Gutierrez Villanueva.



Imagen 7. Detalle de algunas máscaras, instalación Werkén Venecia, 2017. Fotografía extraída de www.cultura.gob.cl/bienalvenecia2017.

Aunque el curador lo refiere en tanto manifestaciones estéticas dentro de su propio contexto, en *Werkén* vemos las máscaras desvinculadas de su ritualidad original, situadas en cambio en un nuevo ritual, podríamos decir, que implican las bienales en el marco del arte contemporáneo. Si bien los kollongs se alejan de su función inicial, no dejan de asociarse a sus creadores y portadores. No estarán presentes sus cuerpos, pero sí su manualidad, cosmovisión y poética esencial, reflejada en cada una de esas máscaras, talladas y decoradas.

No obstante, la preocupación del artista era no caer en el muestrario de museo arqueológico. Por el contrario, dar a entender mediante el montaje que la obra se sitúa en un espacio de arte contemporáneo, abierta a la mirada e interpretación de múltiples visitantes, pudiendo así cruzar lenguajes y sacarlo de la típica estética museal, en donde los objetos suelen ubicarse con cierta distancia y protección entre sí, probablemente detrás de una vitrina con su respectiva ficha técnica. Aquí, en cambio, era la cantidad y acumulación la que generaba el impacto, alejándose del carácter único y venerado de la máscara individual. Y así, desde la monumentalidad remitir a lo que pudiera ser un ritual, saturado de mensajeros-guerrilleros cuales chamanes que, en vez de uno observarlos a ellos, ellos observarlo a uno. La idea de las máscaras, además, se puede interpretar como metáfora de la aparición y desaparición de sus usuarios, pues éstas referían a los cuerpos ausentes de los sujetos mapuche. Los kollongs reemplazaban a los rostros, generando una ineludible proyección del cuerpo de quienes, pese a su aparente disminución y apocamiento en la cultura e idiosincrasia chilena, aún dejan resabios y permanecen con su dimensión ritual, aunque sea parcial.

Por último, esta obra, junto a otras de Oyarzún, nos recuerdan la apertura hacia la alteridad y otredad indígena que incorporaba en sus videos el artista chileno Juan Downey, de quien el filósofo Pablo Oyarzún (1995) escribió en un catálogo:

(...) en la violencia en cuestión, Downey advierte un rasgo tipificador, cada vez más acentuado, de la cultura occidental. Su insistencia en evidenciar la complejidad de lo real tiene como uno de sus objetivos mostrar que ella, por sí misma, es una denuncia de las estrategias occidentales de poder, de su obsesivo afán por contrarrestar la alteridad. (p.49)⁴

Conclusiones:

El artista nacional Bernardo Oyarzún enfatiza a través de su obra nuestra condición mestiza, siglos después de la colonización en América. Lo anterior queda en evidencia mediante los cientos de apellidos que son expuestos en su instalación *Werkén*; obra que visibiliza abierta e internacionalmente la vigencia actual del mundo mapuche, ignorado y muchas veces humillado a lo largo del tiempo, pese a las supuestas tomas de conciencia e inclusión de la que tanto se habla, pero mucho deja al debe por detrás. En ese aspecto, la propuesta de B. Oyarzún busca recordar y validar nuestros orígenes indígenas en torno a uno de los pocos pueblos aún con vida: el mapuche, caracterizado por su fuerza e ímpetu guerrero, plasmado en el concepto de *Weichafe*, que significa guerrillero o combatiente en mapudungún.

En un país como Chile, donde tantas otras etnias fueron masacradas hasta su desaparición, Oyarzún, en un acto de denuncia y concientización, expone las máscaras kollongs con tal de exaltar su cultura, vigente y en insaciable conflicto hasta el día de hoy con el gobierno chileno. Nos recuerda que no venimos única ni exclusivamente de los españoles y del viejo continente, sino que aún podemos reconocernos en nuestros ancestros; rostros de la alteridad en la contemporaneidad frente a la hegemonía mediática que

⁴La obra de Juan Downey, pionero en el videoarte en Chile y el extranjero, es sin duda muy interesante y compleja, apta para el desarrollo de otro ensayo y análisis –al igual que el texto Paideia que escribe Pablo Oyarzún para su exposición en el Museo de Bellas Artes en 1995, en torno a su trabajo con las comunidades indígenas y representación del otro-. Por lo mismo, no será mayormente comentado en esta ocasión.

los ha hecho parecer en ocasiones como terroristas, delincuentes, bandoleros, conflictivos, etc.

La obra de Oyarzún es, en ese sentido, política —retomando a Rancière y Agamben—, en tanto que hace visible esta situación frecuentemente invisibilizada, para observarla con una mirada incisiva y cuestionadora. He ahí lo contemporáneo de su propuesta, siguiendo a Sergio Rojas, cuando escribe que la obra de Oyarzún nos envía a la reflexión, difiriendo del simple “tomar partido” (2017, p.60).⁵ Su propuesta es contemporánea no solo por las técnicas utilizadas o por su evidente actualidad de fecha, sino por la capacidad de pensar y cuestionar su presente, su entorno, y así develar ciertos aspectos “oscuros” u opacados de nuestro tiempo.

¿Quiénes somos los chilenos? ¿De qué forma nos posicionamos frente al otro y su alteridad? ¿Hemos hecho realmente mea culpa como sociedad frente a los diversos genocidios y abusos acontecidos? Son preguntas que implícitamente portan sus obras, para replantearnos nuestra identidad mestiza, tornándola contingente y necesaria frente a los ojos de curadores, artistas, museólogos, galeristas y otros ciudadanos del mundo que visitaron el pabellón chileno de la Bienal de Venecia, para luego ser discutida y comentada en publicaciones, conversatorios, clases y espacios diversos. En palabras del mismo artista, “es levantar una imagen contemporánea de Chile”⁵ que existe, pero cuesta ver a lo largo de la extensa y compleja cartografía que implica este país, a diferencia de otras naciones como Nueva Zelanda, en donde la cultura maorí es protegida por el Estado y coexiste en forma paralela con los neozelandeses de origen inglés conocidos como “Kiwi”; un ejemplo de convivencia que los chilenos podríamos seguir.

De igual modo, que muertes como la de George Floyd o Camilo Catrillanca no queden únicamente como una bandera, moda o compromiso pasajero. Que estos desdichados eventos, nada nuevos por lo demás, sirvan para generar conciencia y verdaderos cambios a nivel mundial. A veces parece más sencillo empatizar con situaciones ajenas (extranjeras) que con la realidad más cercana, pero si podemos percibir la gravedad del racismo, clasismo y otras prácticas de discriminación afuera, quizá logremos mirar con actitud crítica nuestro propio entorno.

Referencias

Agamben, G. (2008). “¿Qué es lo contemporáneo?”. En *Desnudez* (pp. 17-29). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Atal, J. (2017). “Un sujeto provisorio”. *Revista La Panera*, 86, pp. 10-12.

Butler, J. (2006). *Vida precaria*. Buenos Aires: Paidós.

Castro, C. (2017, 10 de mayo). “(Entrevista) Werkén: el mensajero mapuche, de Bernardo Oyarzún”. En Caroinc. *Crítica de arte contemporáneo*. Recuperado de <http://blog.caroinc.net/werken-el-mensajero-mapuche-entrevista-con-bernardo-oyarzun/>

Didi-Huberman, G. (2008). “La posición del exiliado” en *Cuando las imágenes toman posición* (pp.11-45). España: A. Machado libros.

Escobar, T. (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*. Buenos Aires: Fundación ArteBA.

⁵Tomado de un conversatorio con Bernardo Oyarzún en la Universidad Alberto Hurtado de Santiago, en octubre del 2017.

- Mosquera, G. (2006). *Copiar el Edén. Arte reciente en Chile*. Santiago, Chile: Puro Chile.
- Oyarzún, P. (1995). *Juan Downey: instalaciones, dibujos y videos*. Santiago, Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Richard, N. (2014). *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte*. Santiago, Chile: Universidad Diego Portales.
- Rojas, S. et al. (2008). *Chile Arte extremo: nuevas tendencias en el cambio de siglo*. Santiago, Chile: La Calabaza del Diablo.
- Rojas, S. (2017). “La gravedad de la matriz”. En *El Bien común*. Colección MNBA 2017-2018 (pp. 52-61). Santiago, Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.