

# DISCURSOS Y REPRESENTACIONES PATRIMONIALES TENSIONADOS POR EL ARTE CONTEMPORÁNEO: LAS OBRAS *FUNA*, *SOUVENIR* Y *EKEKO* DE BERNARDO OYARZÚN<sup>1</sup>

Diego Andrade Benavente<sup>2</sup>, Triana Sánchez Rubín<sup>3</sup>

## RESUMEN

Este artículo revisa tres obras del artista chileno Bernardo Oyarzún —*Funa*, *Souvenir* y *Ekeko*— como un ejemplo de las posibilidades que entrega el arte contemporáneo para analizar de manera crítica los discursos y representaciones patrimoniales, tanto en el paradigma nacionalista, expresado en los monumentos de héroes nacionales, como en un paradigma postnacionalista, evidenciado en objetos sagrados de culturas indígenas transformados en objetos de consumo y turismo. Para finalizar, se postula que en esta mirada crítica se conjugan los conceptos de patrimonio, memoria y derechos humanos.

**Palabras clave:** patrimonio, arte contemporáneo, memoria, derechos humanos, conflicto.

<sup>1</sup> El presente artículo surge en el contexto de la cátedra “Patrimonio, memoria y derechos humanos”, impartida en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, por el profesor Joseph Gómez, Ph. D. en Patrimonio Cultural, Universidad de La Habana.

<sup>2</sup> Pontificia Universidad Católica de Chile. [doandrade@uc.cl](mailto:doandrade@uc.cl)

<sup>3</sup> Fundación ProCultura. [trianasanchezr@gmail.com](mailto:trianasanchezr@gmail.com)

## SPEECHES AND PATRIMONIAL REPRESENTATIONS STRESSED BY CONTEMPORARY ART: THE ARTWORKS *FUNA*, *SOUVENIR* AND *EKEKO* BY BERNARDO OYARZÚN

### ABSTRACT

This article reviews three pieces of art by the Chilean artist Bernardo Oyarzún —*Funa*, *Souvenir* and *Ekeko*— as an example of the possibilities offered by contemporary art to critically analyze the discourses and patrimonial representations, both in the nationalist paradigm, expressed in monuments of national heroes, and in a post nationalist paradigm, evidenced in sacred objects of indigenous cultures transformed into consumption and touristic objects. Finally, it is postulated that in this critical view the concepts of heritage, memory and human rights are combined.

**Keywords:** heritage, contemporary art, memory, human rights, conflict.

## DISCURSOS E REPRESENTAÇÕES PATRIMONIAIS FORÇADOS PELA ARTE CONTEMPORÂNEA: AS OBRAS *FUNA*, *SOUVENIR* E *EKEKO* DE BERNARDO OYARZÚN

### RESUMO

Este artigo analisa três obras do artista chileno Bernardo Oyarzún —*Funa*, *Souvenir* e *Ekeko*— como um exemplo das possibilidades oferecidas pela arte contemporânea para analisar criticamente os discursos e as representações patrimoniais, tanto desde o paradigma nacionalista, espelhado nos monumentos dos heróis nacionais, como desde um paradigma pós-nacionalista, evidenciado em objetos sagrados de culturas indígenas transformados em objetos de consumo e turismo. Finalmente, postula-se que, nesta visão crítica, conjugam-se os conceitos de património, memória e direitos humanos.

**Palavras chaves:** património, arte contemporânea, memória, direitos humanos, conflito.

## INTRODUCCIÓN

El patrimonio y la memoria pueden entenderse como campos susceptibles de tensión y confrontaciones, debido a que el primero, si bien tiende al consenso, se relaciona con la construcción de identidad, lo que puede generar el enfrentamiento con el otro. Por lo demás, la memoria nunca es unívoca, ya que posee un carácter subjetivo e interpretativo, por tanto, tensiona y conflictúa los valores de consenso que suelen establecerse en el patrimonio. En un contexto donde este y la memoria pueden convertirse en fuente de tensión y conflicto, el discurso surgido a partir de la declaración universal de los derechos humanos aparece como un mediador y un código ético que permite regular estas relaciones.

A continuación se analizará cómo interactúan estos tres conceptos —patrimonio, memoria y derechos humanos— desde el arte contemporáneo. Estudiar la interacción de esta tríada en expresiones artísticas actuales, se justifica en la medida en que la capacidad analítica y reflexiva del arte lo ha constituido como una herramienta de activación y valoración crítica del patrimonio, siendo capaz de visibilizar sus problemáticas e incluso adelantándose al juicio político y a las lecturas desde las ciencias sociales (Nordenflycht, 2015).

Como ejemplo de lo anterior se reflexionará en torno a tres obras del artista visual chileno Bernardo Oyarzún: *Funa*, *Souvenir* y *Ekeko*. La primera de ellas, *Funa*, se presenta como una mirada crítica a la patrimonialización de héroes nacionales dentro de la construcción de las narrativas nacionalistas, mientras que *Souvenir* y *Ekeko* cuestionan el uso de objetos y figuras de culturas indígenas como productos de consumo y turismo, en un paradigma postnacional y globalizado.

## EL AUTOR

Bernardo Oyarzún (57) es un artista visual chileno que se vincula con el pueblo Mapuche por medio de su

abuela materna *huilliche*. Su trabajo se ha relacionado con contextos populares, espacios marginales y la estética que surge de estos. Asimismo, sus obras de arte responden a las percepciones de estéticas locales, al conocimiento empírico e ideas y puntos de vista críticos conectados a lugares específicos. Su trabajo otorga visibilidad a ciertas comunidades locales e indígenas que han sido puestas a un lado y categorizadas como “arte popular”, creando un modelo colaborativo de producción donde la inclusión sobrepasa la división existente entre lo popular, la artesanía y el arte contemporáneo (Oyarzún, 2016).

A continuación se revisarán tres obras del autor, realizadas en Santiago de Chile. En primer lugar *Funa*, expuesta en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH) en 2017; seguida de *Souvenir*, desarrollada en la galería de arte de Patricia Ready en 2016; para terminar con la obra *Ekeko*, ejecutada en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) en 2013.

## **FUNA: EL CUESTIONAMIENTO A LA CONSTRUCCIÓN NACIONALISTA DEL PATRIMONIO**

*Funa*, palabra que en mapuzugun significa podrido o estiércol (Hernández y Ramos, 1997), es una intervención artística expuesta entre marzo y junio de 2017 en el MMDH. La exposición buscó visibilizar la construcción de los “falsos héroes” legitimados por el Estado, los que han sido inmortalizados en monumentos —instalados en plazas y calles a lo largo del país— a pesar de su participación en actos de represión y violencia en la historia del Chile republicano.

Para lograr su objetivo, la exposición se fragmentó en dos partes: *Lapidarium* y *Funa*. *Lapidarium* —del latín *lapis*, que en español se asocia a lápidas, piedra en que se pone una inscripción en memoria de algo

o alguien<sup>4</sup>; y en inglés, a aquellos lugares donde los monumentos de piedra y fragmentos arqueológicos son exhibidos— cuestiona el rol de aquellos personajes que han sido calificados de héroes o próceres dentro de las narrativas nacionalistas en Chile, como lo son Bernardo O’Higgins, Manuel Baquedano o Arturo Alessandri Palma, mediante

una puesta en escena donde se muestra una loma con restos de estatuas mutiladas de personajes históricos (Figuras 1 y 2).

---

<sup>4</sup> Ver <https://bit.ly/2UrMFmU>



**Figura 1.** *Lapidarium*. Bernardo Oyarzún, 2017. Exposición “Funa”. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Fotografía: Oyarzún, B. 2017).  
*Lapidarium*. Bernardo Oyarzún, 2017. “Funa” Exhibit. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Photograph: Oyarzún, B. 2017).  
*Lapidarium*. Bernardo Oyarzún, 2017. Exposição “Funa”. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Fotografía: Oyarzún, B. 2017).



**Figura 2.** Detalle de *Lapidarium*. Bernardo Oyarzún, 2017. Exposición “Funa”. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Fotografía: Oyarzún, B. 2017).  
*Detail from Lapidarium*, Bernardo Oyarzún, 2017. “Funa” Exhibit. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Photograph: Oyarzún, B. 2017).  
*Detalhe de Lapidarium*. Bernardo Oyarzún, 2017. Exposição “Funa”. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Fotografía: Oyarzún, B. 2017).

Por su parte *Funa* expone siete escenas, que creadas a partir de fotografías reales e inspiradas en los frisos de la Acrópolis de Atenas —declarada Patrimonio Mundial de la Humanidad en 1987 (criterios I, II, III, IV y VI; UNESCO, 1981)—, representan hechos históricos asociados a represión y violaciones a los derechos humanos ejercidas por parte del Estado chileno en la vida independiente del país: el exterminio del pueblo *Selknam* en Tierra de Fuego, entre 1880 y 1910; matanzas ligadas a los obreros del salitre a principios del siglo XX; la del Seguro

Obrero en 1938; la de Plaza Bulnes en 1946; en la Población José María Caro en 1962; la Dictadura cívico-militar entre 1973 y 1990, y la actual violencia en La Araucanía hacia el pueblo Mapuche (Figura 3). En entrevista de Becerra (2017) a Bernardo Oyarzún, este menciona que la idea que presenta el artista es el lado B de la historia, ese lado que el mismo Estado ha encubierto. Entonces, lo que pasa allí es bastante interesante, porque en los frisos están lo que Oyarzún llama los verdaderos héroes.



**Figura 3.** Friso siete de *Funa*. Bernardo Oyarzún, 2017. Exposición “Funa”. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Fotografía: Oyarzún, B. 2017).

*Frieze seven from Funa.* Bernardo Oyarzún, 2017. “Funa” Exhibit. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Photograph: Oyarzún, B. 2017).

*Friso sete de Funa.* Bernardo Oyarzún, 2017. Exposição “Funa”. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Fotografía: Oyarzún, B. 2017).



*Funa* es un claro ejemplo de cómo el arte contemporáneo logra tensionar las representaciones y discursos patrimoniales, pues mediante la pregunta clave de quiénes son los verdaderos héroes, la exposición se presenta como una mirada revisionista a los discursos autorizados del patrimonio que han exaltado a ciertos personajes históricos dentro de la construcción de identidad nacional. En la obra, estas representaciones se ven cuestionadas por una memoria que considera que los personajes representados en monumentos y estatuas son falsos héroes, ya que han sido “enemigos de la ciudadanía” y han aplicado represión y muerte a su pueblo durante los años de vida independiente de la nación, tal como se expone en las escenas retratadas por los frisos.

Bajo dicha lectura del pasado, el artista cuestiona el hecho que estos personajes sean inmortalizados por medio de monumentos en la construcción de identidad nacional, no solo posicionándolos como próceres, sino también dejando en impunidad su participación en hechos de represión. Por este motivo, Oyarzún mutila las réplicas de los monumentos, dejándolas como estatuas degradadas.

No es irrelevante que la crítica de Oyarzún se dirija a los monumentos, pues estos fueron importantes mecanismos del Estado-nación para la construcción de una identidad nacional. En efecto, la necesidad de construir una identidad fuerte y única en los nacientes y aún frágiles Estados nacionales americanos durante los siglos XIX y XX, llevó a una monumentalización que proclamaba una memoria única, nacional y homogeneizadora (Achugar, 2003).

Tomando en cuenta la importancia de los monumentos en la construcción de la identidad nacional, la principal figura representada en ellos debía ser el héroe, pues es la “figura extraordinaria que porta el espíritu de la nación (...) que llega a encarnar los valores patrios o morales del país y que se constituye en una especie de sustento simbólico de la nación” (Armijo 2007, p. 239). La proclamación de próceres nacionales respondió a los intereses de los grupos hegemónicos, pues han sido estos grupos quienes se han autodefinido como constructores ideológicos de la nación (Mellado, 2012), por lo que no es de extrañar que los héroes monumentalizados

sean personajes de las elites, relegando a un papel menor a aquellos actores pertenecientes a grupos marginados históricamente —indígenas, pobres, mujeres, etc.—. Tampoco es de extrañar que estos hombres insignes sean representados por lo general bajo una lógica militarizada, coincidiendo con aquella visión predominante durante el siglo XX de la identidad nacional que, como expresa Jorge Larraín (2001), se caracteriza por la insistencia de los elementos bélicos y militares en la conformación de la identidad chilena.

Frente a la patrimonialización de estos personajes, Oyarzún propone, casi como un acto de justicia simbólica, la heroificación de sus “verdaderos héroes”; aquellos sujetos populares que fueron víctimas de represión estatal y que, sin embargo, no han sido visibilizados en las narrativas históricas y patrimoniales. En palabras del autor —en entrevista con radio Universidad de Chile—, estos son:

Aquellos que se han inmolado, que han sufrido la represión y muerte, aquellos que han sido asesinados por el Estado por querer obtener pequeños derechos, pequeños logros sociales. Por ejemplo, el movimiento obrero, los mineros en las salitreras que lucharon para conseguir cosas que hoy nos parecen absurdas, pero que en ese tiempo no tenían. Para mí esos son los héroes (Becerra, 2017).

En este sentido la exposición plantea una mirada desde la perspectiva de los derechos humanos, ya que representar a estos personajes “anónimos” como héroes, se manifiesta como un acto de reparación simbólica. No solo se reconoce de manera pública los hechos a los que fueron sometidos por el Estado chileno, sino que también se les da el derecho, a grupos que han sido marginados a lo largo de la historia, a ser representados en las narrativas patrimoniales desde un estatus preponderante. De este modo el arte trata de hacer acontecer en el plano de la representación estética la falta de representación política (Opazo, 2015).

Es interesante también constatar la estrategia del artista para ilustrar a los “héroes reales”. Oyarzún recurre al lenguaje del friso, inspirado en aquellos griegos que ilustraban en relieve escenas literarias

que contaban historias de las glorias de su nación. Sin embargo en la obra esto es un gesto irónico porque se habla justamente de lo inverso: muerte,

tragedia, miseria y vulnerabilidad de derechos (Gabler, 2017) (Figura 4).



**Figura 4.** Detalle friso dos de *Funa*. Bernardo Oyarzún, 2017. Exposición “Funa”. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Fotografía: Oyarzún, B. 2017).

*Detail from frieze two of Funa. Bernardo Oyarzún, 2017. “Funa” Exhibit. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Photograph: Oyarzún, B. 2017).*

*Detalhe friso dois de Funa. Bernardo Oyarzún, 2017. Exposição “Funa”. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Fotografía: Oyarzún, B. 2017).*

De este modo, el trabajo de Oyarzún es una *funa* —esta vez como el acto público de repudio hacia una mala acción o crimen— histórica a aquellos símbolos, desde una mirada crítica y reflexiva a la concepción patrimonial de nuestros “próceres de la patria” y a nuestra memoria social.

## **SOUVENIR Y EKEKO: DE OBJETOS ANCESTRALES A BIENES DE CONSUMO**

La palabra o vocablo *souvenir* es una expresión francesa que se refiere a aquello que se adquiere en

un sitio a modo de recuerdo, como un testimonio de que dicho lugar fue visitado. Bajo este título, Oyarzún desarrolla una obra —presentada junto con la instalación *Mitomanía* en la galería de arte Patricia Ready en 2016— que aborda el fetichismo y el mercado de emprendimientos comerciales que utilizan la imaginería indígena.

Para ello utiliza dos objetos que tienen un origen mítico y sagrado en la cultura Mapuche: el *rehue* (lugar puro) y los *chemamulles* (hombres de madera), los que son representados por medio de réplicas cuyos materiales, como el poliéster, y estrambóticos colores le entregan una apariencia artificial (Figura 5). De esta manera se refiere a la banalización y fetichización de los objetos sagrados



**Figura 5.** *Souvenir*. Bernardo Oyarzún, 2016. Exposición “MITOMANÍAS. Relatos de la imaginación”. Galería Patricia Ready (Fotografía: Oyarzún, B. 2016).

*Souvenir*. Bernardo Oyarzún, 2016. “MITOMANÍAS. Relatos de la imaginación” Exhibit. Patricia Ready Gallery (Photograph: Oyarzún, B. 2016).

*Souvenir*. Bernardo Oyarzún, 2016. Exposição “MITOMANÍAS. Relatos de la imaginación”. Galeria Patricia Ready (Fotografia: Oyarzún, B. 2016).



en los mercados, generados en torno a los productos ancestrales, cuando estos son adquiridos como *souvenir*. Al mismo tiempo el artista pretende un rescate estético de los objetos, en su construcción geométrica y fórmula axiológica entre estética y ritual.

Oyarzún (2016, p. 4) hace referencia —en el catálogo de la exposición— a que:

(...) estas obras tienen doble filo, por un lado, ponen en cuestión las operaciones del mercado y la fetichización que hacemos todos, incluyendo al Estado con sus operaciones técnicas de inclusión o la utilización de imaginarios para proyectar o lavar una imagen país internacional sobre los pueblos nativos, ejemplo de estas operaciones es la circulación de la moneda de cien pesos con la imagen de una machi acuñada en su lado cara. Todos profanamos este imaginario para entrar en las eternas contradicciones con los pueblos originarios, adquirimos los *souvenirs* de cada lugar nativo del mundo con la levedad adosada a nuestras omisiones, sin mencionar lo contraproducente que resulta comprar un fetiche de un lugar, pero que fue hecho en China.

Así, entonces, la obra nos habla de cómo se anula el valor simbólico que tiene un objeto sagrado; y, por otro, del rescate estético de estos elementos.

A su vez, el *ekeko* o equeco es un reconocido amuleto asociado a la abundancia y al porvenir, es un fetiche que tiene sus “orígenes en la cultura andina prehispánica, que según C. Ponce (1982) es asociado iconográficamente a los jorobados relacionados con la divinidad de la fertilidad” (citado en Martínez et al., 2016, p. 16).

Oyarzún se inspira en esta imaginería para crear una instalación —presente en la exposición “Ciudadanía y territorio” del MSSA en 2013— donde demuestra la constante fricción entre los Estados nación y los pueblos originarios, en este caso, manifestado en bienes y valores culturales de consumo. El artista presenta a esta figura vernácula atiborrada de dos categorías de productos: aquellos que entran en la inconsciencia del consumo —teléfonos y tecnología en general—, y los que sí podemos llevar a su origen —charangos o tejidos aimara— (Figuras 6 y 7).

En palabras de Oyarzún (2016):

Acá hay un elemento como base que es esta figura iconografía del *ekeko*. Hay algo interesante, elegí el *ekeko* porque ha ido modificándose en el tiempo. Originalmente era una especie de tótem aimara que después se transformó en un fetiche sobre todo para comerciantes. La gente lo adquiría como una suerte de amuleto. Yo, apropiándome de esa deformación en el tiempo, la ocupé para hacer una suerte de retrato estadístico de la situación de Chile metido en el mercado, neoliberalismo o consumo excesivo.

En ambas obras emerge una memoria que reconoce estos objetos desde una dimensión sagrada y simbólica, cuestionando, por tanto, las representaciones patrimoniales de las culturas originarias en el espacio público, tanto en las operaciones de inclusión del Estado, donde se utilizan imaginarios del mundo indígena —como la moneda de cien pesos que acuña la imagen de una machi—, como en la comercialización de objetos de pueblos originarios en el mercado turístico. Para el artista, estas representaciones deben ser sometidas a crítica porque anulan el valor intangible de los objetos ancestrales al sacarlos de su contexto, transformándose en objetos banales y fetiches de consumo.

En un mundo globalizado donde los mercados adquieren una dimensión mundial, estos objetos pierden aún más su valor simbólico, pues el artista hace notar que incluso muchos de los objetos ancestrales comercializados como bienes de consumo ni siquiera son producidos por sus pueblos de origen, sino por mano de obra china. Esto hace que los objetos pierdan aún más su significación simbólica, pues son desaparecidos de su significado ancestral no solo en su uso, sino también en su contexto de producción. El *Ekeko* es para Oyarzún el mejor ejemplo de ello, ya que la evolución que ha tenido esta figura en el tiempo —de tótem aimara a objeto comercial— sintetiza la transformación de los objetos/figuras de culturas indígenas desde una dimensión simbólica a un bien de consumo y turismo, despojándolo de su significado simbólico ancestral.



**Figura 6.** Ekeko. Bernardo Oyarzún, 2013. Exposición “Ciudadanía y territorio. Diálogos contemporáneos”. Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Fotografía: Oyarzún, B. 2013).

Ekeko. Bernardo Oyarzún, 2013. “Ciudadanía y territorio. Diálogos contemporáneos” Exhibit. Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Photograph: Oyarzún, B. 2013).

Ekeko. Bernardo Oyarzún, 2013. Exposição “Ciudadanía y territorio. Diálogos contemporáneos”. Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Fotografía: Oyarzún, B. 2013).



**Figura 7.** Detalle de Ekeko. Bernardo Oyarzún, 2013. Exposición “Ciudadanía y territorio. Diálogos contemporáneos”. Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Fotografía: Oyarzún, B. 2013).

*Detail from Ekeko. Bernardo Oyarzún, 2013. “Ciudadanía y territorio. Diálogos contemporáneos” Exhibit. Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Photograph: Oyarzún, B. 2013).*

*Detalhe de Ekeko. Exposição “Ciudadanía y territorio. Diálogos contemporáneos”. Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Fotografía: Oyarzún, B. 2013).*



A diferencia de los monumentos trabajados en *Funa*, la construcción de estos imaginarios se enmarca en un paradigma postnacionalista donde se intenta incluir la diversidad. Sin embargo se puede constatar que la ficción patrimonial nacionalista sigue prevaleciendo como método de patrimonialización, por medio de prácticas como la musealización del territorio, la manipulación de las costumbres y la distorsión de la historia (Gómez, 2012, p. 41).

En este sentido el historiador Sergio Grez (2012, p. 84) expone que si bien el discurso patrimonial actual exige sacar a relucir la diversidad —a diferencia del discurso nacionalista de los monumentos—, la “gestión patrimonial” oficial tiende a cosificar las culturas heredadas de dicha diversidad, sin preocuparse por mantener “los repertorios de acción de las comunidades que la sustentan para medirse en las coyunturas históricas del presente”. Por tanto, “las culturas tradicionales devienen en patrimonio por ser fuente de plusvalía para la industria cultural”. O como bien plantea el teórico indio Homi K. Bhabha (2013), este tipo de cosmopolitismo celebra de buena gana un mundo de pueblos plurales ubicados en la periferia, siempre y cuando produzcan saludables márgenes de ganancias.

Desde el punto de vista de los derechos humanos, es relevante evidenciar la manipulación de los objetos indígenas, pues la patrimonialización de sus saberes, prácticas y tradiciones sigue siendo construida en su mayoría desde las elites y los grupos de poder, bajo lógicas que no siempre coinciden con los significados simbólicos que para dichos pueblos poseen los objetos e imágenes utilizadas. De alguna manera, ello vulnera el derecho a la soberanía cultural, es decir, que sea la propia comunidad portadora de los significados simbólicos quien decida cómo ser representada en el espacio público, o como sugiere Etienne Balibar, el derecho de las minorías culturales a la diferencia en la igualdad (citado en Bhabha, 2013).

## CONCLUSIONES

Se ha evidenciado, por medio del análisis de las obras de Bernardo Oyarzún, cómo el arte contemporáneo entrega herramientas que permiten analizar de

manera crítica las construcciones patrimoniales mediante la irrupción de memorias que tensionan con dichos discursos.

Por una parte, en *Funa* se realiza una revisión crítica a la monumentalización de héroes en las narrativas nacionalistas, por medio de una memoria que interpreta el pasado de Chile como una historia cruzada por la represión y vulneración del pueblo por parte del Estado y los personajes que han sido heroificados, por lo que para el artista los verdaderos próceres no serían aquellos militares, políticos y presidentes representados en los monumentos, sino aquellos personajes del pueblo que han luchado por sus derechos y que han sido vulnerados por ello.

En *Souvenir y Ekeko*, por su parte, se realiza un cuestionamiento a la representación de las culturas indígenas como objetos de turismo y consumo en un paradigma postnacional y globalizado. A pesar de que la diversidad sí es representada en estos casos, a diferencia de los monumentos a héroes nacionales, Oyarzún critica la forma en que los productos de estos pueblos son mostrados, en especial por el hecho que objetos portadores de valores simbólicos en las memorias y el patrimonio de las culturas originarias —como ocurre con la figura del ekeko— son vaciados de significado al ser transformados en bienes de consumo.

Tanto en *Funa* como en *Souvenir y Ekeko*, el arte entrega un espacio de representación a grupos subalternos —las clases populares y los pueblos indígenas— que han sido marginados de manera permanente en los procesos de patrimonialización, ya que por lo general estos han sido construidos desde los grupos de poder. De esta manera el arte contemporáneo entra en sintonía con la Declaración Universal de Derechos Humanos, pues reclama el derecho de estos grupos al patrimonio y su cultura —expresado en el artículo 27 que proclama el derecho a que toda persona pueda participar en la vida cultural de la comunidad—, no solo siendo representados en sus discursos, sino también decidiendo cómo quieren ser proyectados en el espacio público (Organización de las Naciones Unidas [ONU], 1948).

En el contexto cultural actual, donde los esfuerzos han ido destinados a la inclusión y democratización



del patrimonio, surge la pregunta de qué hacer con representaciones patrimoniales que han sido construidas bajo lógicas de exclusión, como los monumentos a héroes nacionales o los objetos indígenas transformados en bienes de consumo. En esta interrogante el arte contemporáneo surge como una opción interesante, pues su potencialidad

como herramienta de reflexión y cuestionamiento, permite someter estas representaciones a crítica. Lo anterior nos recuerda la necesidad de revisar de manera constante todas las representaciones culturales, pues si no se analizan de manera crítica se está contribuyendo a la perpetuación de dinámicas de exclusión, marginación y discriminación.

## REFERENCIAS CITADAS

- Achugar, H.** (2003). El lugar de la memoria, a propósito de monumentos (motivos y paréntesis). En E. Jelin y V. Langland (Comps.). *Monumentos, memoriales y marcas territoriales* (pp. 191-216). Madrid, España: Siglo XXI.
- Armijo, L.** (2007). La centralidad del discurso del 'Héroe' en la construcción del mito nacional: una lectura de la historiografía conservadora desde el género. *Revista de sociología*, (21). 237-256. <http://dx.doi.org/10.5354/0719-529X.2007.27527>
- Becerra, A.** (21 de marzo de 2017). Obreros, detenidos y mapuches: Los héroes de Bernardo Oyarzún. *Diario Uchile*. Recuperado de <https://bit.ly/3kzmiag> [7 junio 2017].
- Bhabha, H.K.** (2013). *Nuevas minorías, nuevos derechos*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Gabler, F.** (28 de abril de 2017). Bernardo Oyarzún: El werkén. *La Tercera, MásDeco*. Recuperado de <https://bit.ly/3iucFbb> [13 junio 2017].
- Gómez, J.** (2012). Patrimonio mundial y postnacionalismo. En J. Blánquez, S. Celestino, L. Roldán, P. Bernedo y O. Sanfuentes (Coords.). *Ensayos en torno al patrimonio cultural y al desarrollo sostenible en Chile y España* (pp. 29-51). Madrid, España: Universidad Autónoma de Madrid, Pontificia Universidad Católica de Chile. Recuperado de <https://bit.ly/2XNAVwO>
- Grez, S.** (2012). Breves reflexiones sobre patrimonio histórico: a propósito de Chile, el Estado nación y el pueblo mapuche. En D. Marsal (Comp.). *Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural* (pp. 73-92). Santiago, Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Hernández, A. y Ramos, N.** (1997). *Mapuche. Lengua y Cultura. Diccionario Mapudungun, español – inglés*. Santiago, Chile: Pehuén.
- Larraín, J.** (2001). *Identidad chilena*. Santiago, Chile: LOM.
- Martínez, J.L., Díaz, C. y Tocornal, C.** (2016). Inkas y Antis. Variaciones coloniales de un relato andino visual. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 21(1), 9-25. Recuperado de <https://bit.ly/2XK66cw>
- Mellado, L.** (2012). Unidos por una legua: patrimonio y personas. En D. Marsal (Comp.), *Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural* (pp. 231-253). Santiago, Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Nordenflycht, J.** (2015). Arte contemporáneo y patrimonio: activación crítica y valoración. En F.J. López y F. Vidargas, *Usos del Patrimonio: Nuevos Escenarios* (pp. 61-72). Ciudad de México, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. Recuperado de <https://bit.ly/2XKShKL>

**Opazo, D.** (2015). Arte público en un espacio transitorio. En I. Szmulewicz (Ed.), *Arte, ciudad y esfera pública en Chile* (pp. 89-102). Santiago, Chile: Metales pesados.

**ONU.** (1948). *Declaración Universal de los Derechos Humanos*. Recuperado de <https://bit.ly/2F76Amt>

**Oyarzún, B.** (2016). *MITOMANÍAS. Relatos de la Imaginación*. 31 de agosto – 15 de octubre 2016. Santiago, Chile: Arte + Corporación, Patricia Ready Galería. Recuperado de <https://bit.ly/30NoO57>

**UNESCO.** (1981). *Lista de Patrimonio Mundial: Acrópolis, Athens*. Recuperado de <https://bit.ly/3isumYz>