

Poéticas del azul y políticas del color en la obra de Seba Calfuqueo

Blue poetics and color politics in the artistic work of Seba Calfuqueo

Ignacio Veraguas Caripan (Santiago de Chile, Chile, 1997)

Doctorando en Lenguas Románicas - Español por la Universidad de John Hopkins. Magíster en Teoría e Historia del Arte por la Universidad Chile, programa financiado por la beca que otorga la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID). Licenciado en Letras Hispánicas con mención en Literatura y Lingüística por la Pontificia Universidad Católica de Chile y Licenciado en Estética por la misma universidad. Ha participado en congresos y encuentros relacionados con estética y teoría e historia del arte, también ha escrito y publicado artículos sobre arte y literatura. Su área de interés se centra en el pensamiento y la visualidad latinoamericana. Ha publicado en coautoría el libro *Gusto, sabor y saber* (Orjikh, 2022).

Código de identificación ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0484-1793>

Resumen

El color es uno de los elementos formales más relativos en las piezas de arte y, quizás, uno de los aspectos menos atendidos en los textos que analizan las prácticas artísticas recientes. En este escrito busco reflexionar sobre el color azul en la obra de Seba Calfuqueo, artista mapuche contemporánea. *Kallfü* es la palabra en mapudungun que designa al azul y contiene una dimensión sagrada y simbólica, evocada en distintos momentos visuales en la obra de la artista. A partir de esta constatación, propongo una reflexión sobre la poética del azul en Calfuqueo. Sugiero que su decisión estética puede ser leída a partir de al menos dos posicionamientos: (1) como relectura del sentido del *kallfü* a partir de las condiciones históricas actuales; (2) en su sentido performático, como modo de aparición alterna a la *coloración* de la blanquitud que constituye el *ethos* moderno. En última instancia, esta indagación nos permitirá extrapolar conjeturas en torno al uso cromático y la dimanación de la espiritualidad en el arte contemporáneo

Palabras clave: azul, arte contemporáneo, arte mapuche contemporáneo, arte y activismo, arte y política

Abstract

Color is one of the most relative formal elements in art pieces and, perhaps, one of the least attended aspects in the texts that analyze recent artistic practices. In this work I seek to reflect on blue in the work of Seba Calfuqueo, a contemporary Mapuche artist. *Kallfü* is the mapudungun word for blue and contains a sacred and symbolic dimension, evoked in different visual moments of the artist's work. From this observation, I propose a reflection on the poetics of blue in Calfuqueo. I suggest that his aesthetic decision can be read from at least two positions: (1) as a rereading of the meaning of *kallfü* from current historical conditions; (2) in its performative sense, as an alternative mode of appearance to the coloration of whiteness that constitutes the modern ethos. Ultimately, this inquiry will allow us to extrapolate conjectures about the chromatic use and emanation of spirituality in contemporary art.

Key-words: blue, contemporary art, Chilean art, mapuche contemporary art, art and activism, art and politics

Pensar un color, pensar en color

Una de las más icónicas escenas de la película *El diablo viste a la moda* (*The devil wears Prada*), basada en la novela homónima de 2003 de Lauren Weisberger y estrenada en el año 2006 bajo la dirección de David Frankel, expresa con precisión la insólita complejidad que contiene tan solo un color. La secuencia inicia cuando Miranda Priestly (interpretada por Meryl Streep), redactora jefa de la revista *Runway*, discute durante una prueba de vestuario junto al director de la revista y otros asesores la elección de un cinturón. Ante este dilema, Andrea Sachs (interpretada por Anne Hathaway) no puede evitar reír y confiesa que no advierte diferencia entre las dos tiras. Con parquedad, por su parte, Miranda le enrostra a la primeriza asistente que, aunque así no lo crea, se halla más que inmersa en la industria de la moda. El suéter azul que lleva puesto Andrea le basta a Miranda para esgrimir un ácido, pero contundente comentario:

Pero lo que no sabes es que ese suéter no es solo azul, no es turquesa, no es lapislázuli, es cerúleo. También ignoras el hecho de que en el 2002 Oscar de la Renta hizo una colección de batas cerúleas. Y luego creo que fue Yves Saint Laurent quien mostró chaquetas militares cerúleas. (...). Y luego el cerúleo rápidamente apareció en la colección de ocho diseñadores diferentes. Y luego se filtró a través de los grandes centros comerciales hasta una esquina trágica donde tú, sin duda, lo pescaste desde una cesta de saldos. (Frankel, 2006)

Una aparente elección que supone no elegir es, en realidad, el resultado de una historia que se desovilla por una hebra cerúlea. Con su lapidaria intervención Miranda también nos informa sobre algo más que de moda: nos permite tantear la abstracción misma del cotidiano en los colores y la distancia entre lo que portamos y lo que sabemos de ello. En otras palabras, una directora de revista y diseñadora de moda en la ficción fílmica es portavoz de lo que, en su momento, supimos por Karl Marx mediante el fetiche de la mercancía, la alienación y el dominio de la abstracción en general. Esto es lo que Alberto Toscano (2021) ha estudiado en la tradición crítica marxista a partir de la “abstracción real”, noción acuñada por Alfred Sohn-Rethel para describir el modelamiento de lo cotidiano mediante “prácticas de abstracción”. Con Miranda Priestly nos enteramos, más aún, que lo inmediato a la vista no es realmente lo inmediato al entendimiento, sino que conlleva un cúmulo de trabajo material fuera de escena. “No obstante, ese azul representa millones de dólares de incontables empleos”, puntualiza la modista (Frankel, 2006). Su comentario sobre una prenda cerúlea es el perfecto ejemplo, a su vez, para comprender las perplejidades de la “certeza sensible” que Hegel (2010), con ironía, describía como la desesperación de las palabras. El lenguaje “nunca deja tomar la palabra” porque cuando creemos que estamos hablando de la materia sensible de las cosas, lo dicho o escrito no cesa de caducar en su inmediatez referencial (2010, p.176). En fin: con Miranda Priestley sabemos que un color, un pigmento, una prenda, es más que lo que se lleva puesto.

Con el declive de un interés predominante en el circuito artístico por la tela y el caballete, así como por el desmantelamiento del antiguo sistema de las artes en general,

el estudio del color en el arte contemporáneo, o bien se ha esfumado, o bien ha reculado en sus esfuerzos. Sin perjuicio de la importancia cromática de ciertas obras, las prácticas contemporáneas nos sitúan de lleno ante cierta desazón por el análisis específico del color: ¿cómo estudiar el color en instalaciones o en performances? ¿O siquiera por qué estudiar el color en instalaciones o en performances? Las obras contemporáneas se han distanciado de la teoría clásica de la coloración, de la rosa cromática como paradigma de la enseñanza y de otros presupuestos pictóricos que gobernaron durante el auge de los bastidores (Bartolotta 2017). Por estos motivos, quizás, el color no ha sido un asunto crucial para las valoraciones de la crítica, las indagaciones de la historia del arte y las especulaciones de la teoría.

Los estudios sobre el color y las prácticas artísticas, al parecer, han bifurcado sus caminos. Las investigaciones disponibles suelen enfocarse en el pigmento y su relación con una superficie, junto con establecer proyecciones históricas y culturales de determinados usos y sensaciones.¹ Estudios como los de Eva Heller, publicado en el 2000, subrayan la percepción psicológica de los colores y los sentimientos que suscitan. También se encuentran explicaciones centradas en los avances técnicos disponibles y las posibilidades materiales de utensilios y tintes. En la década del sesenta, Joseph Albers (2017) afirmó que el color es el más relativo de los medios artísticos (p. 94), y su serie de estudios prácticos para demostrar la interacción de los colores siguen vigentes en distintos programas de estudios. Estos lineamientos son útiles para comprender el fenómeno del color como manifestación semiautónoma, no así para entender los estratos

¹ Dado que es en el azul en el que hemos decidido incursionar, nos será útil ejemplificar lo expuesto a partir de dicho color. Durante el siglo XIX en Europa se afirmó por algunos filólogos que los antiguos griegos no veían el azul, pues no contaban con un léxico especializado para designarlo (pese a que, por ejemplo, sí es datable el uso del cobalto oxidado en sus cerámicas) (Brusatin 1991, pp. 27-30). Una explicación decimonónica otorgaba un carácter biológico o neurológico a la ausencia en el léxico, la cual fue desplazada por búsquedas ideológicas o culturales: existirían otros motivos para eludir un color además de no verlo. Tampoco el azul era estimado para el mundo romano, dado que era el color asociado a los bárbaros; y no es sino hasta las representaciones del siglo XII en las que la Virgen porta mantos azules que el color comienza en Europa a ser valorado como un pigmento noble (Pastoureau y Simoneet 2006, pp. 21-22). En esta línea, el historiador del arte Michel Pastoureau señala que el color no puede ser reducido a un fenómeno biológico o neuronal, sino que tiene implicancias culturales y sociales, lo que no quiere decir que tampoco sea solo producto de convenciones, sino que dichas convenciones se han estabilizado en contrastes y se han deslizado históricamente en sus usos, así como también las sensaciones que portan (Pastoureau 2010, p.19). En este orden el color azul es ejemplar para las culturas europeas: ha variado desde su uso y nominación mínima a ser ampliamente empleado, desde su inclusión en la categoría de colores nobles hasta su actual valoración como un color consensual, tal como lo viste la ONU o cualquier logo de partido político que pretenda proyectar dicha sensación.

que se han sumado al enigma del color en el arte. El azul en Ives Klein es ejemplar al respecto. Sus pinturas monocromas deben a la colaboración de Edouard Adam en 1955 la obtención de un azul ultramarino de industria química, en lugar del pigmento de base mineral obtenido desde el medioevo; pero este antecedente, si bien valioso, no basta para comprender la operación artística de Klein, la monocromía de sus piezas exige considerar al pensamiento visual de su siglo y las variaciones artísticas que posibilitaron su aparición (Ball 2001, p. 13). El color, de este modo, ha adquirido una densidad teórica insoslayable.

Me interesa reflexionar en torno a la preponderancia del azul en la obra de Seba Calfuqueo, artista mapuche que trabaja la instalación, la cerámica, la performance y el videoarte. En última instancia, esta indagación nos permitirá extrapolar conjeturas en torno al uso cromático y la dimanación de la espiritualidad en el arte contemporáneo.² La labor de Calfuqueo se hizo conocida con la exposición de la videoperformance *You will never be a weye* (2015), obra que polemiza las relaciones de dominación masculina en la cultura mapuche mediante la ponderación del *weye*, machi “afeminado” y “sodomita” (acorde al escrito de Francisco Núñez de Pineda del siglo XVII, único testimonio colonial que describe el encuentro entre un criollo y esta figura).³ Su obra dialoga con la sociedad y la cultura mapuche y no es comprensible sin atender a los movimientos indígenas en Chile y América Latina.

En el año 1990 el régimen político chileno vuelve a ser democrático luego de dieciocho años de dictadura; el año 1992 marca el quinto centenario desde el inicio de la colonización española. Durante esta década, y a partir de estos hitos, el movimiento mapuche (ya no solo en localidades rurales, sino que también articulado en sectores

² Calfuqueo también es curadora del Espacio 218, forma parte del colectivo mapuche Rangiñtulewfü y de Revista Yene. Su trabajo ha sido ampliamente valorado a nivel nacional e internacional. Fue ganadora del Premio Municipal Artes Visuales de la Municipalidad de Santiago en 2017 y del Premio de la Fundación FAVA en 2018. Su obra es parte de la colección Centre Pompidou (Francia), Denver Art Museum (Estados Unidos) Museo MALBA (Argentina), Museo Thyssen-Bornemisza (España), Colección KADIST (Francia), Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – MAC RS (Brasil), Museo Nacional de Bellas Artes (Chile) y MAC (Chile). Ha participado de la 34 Bienal de Sao Paulo, 12 Bienal de Mercosur y 22 Bienal Paiz.

³ En el *Cautiverio feliz* (1673) el machi weye es catalogado como sodomita y brujo, opuesto a las imágenes cristianas de la sexualidad y su ortodoxia religiosa. Al respecto, y con relación a las disputas coloniales de género y la masculinidad en la figura del machi, véase el documentado trabajo de Ana Mariella Bacigalupo (2016).

periféricos de la ciudad) inicia un proceso de visibilización y conformación de un ideario político común, así como de confrontación a (lo que podemos traducir como) la continuidad del despojo colonial en otras prácticas de dominación estatal.⁴ En este proceso distintas voces del mundo mapuche han exigido y se han incorporado a la palestra pública y, en específico, un grupo de artistas ha logrado reconocimiento a partir de su trabajo que se vincula con su origen étnico.⁵

A partir de este breve marco, y en consideración de las décadas transcurridas, podemos comprender el momento histórico en el que se sitúa la obra de Seba Calfuqueo. Tal como la propia artista presenta en su página web, su práctica artística se posiciona desde su vivencia como sujeto mapuche y trans, aborda categorías como raza, género y clase social y revisa con perspectiva crítica conflictos territoriales y medioambientales (sebacalfuqueo.com/statement/). Ahora bien, además del activismo político común y evidente en sus obras, también existe otro elemento obvio. En distintos momentos visuales el azul se distingue como un elemento formal que emparenta sus obras, tal como en *Tray tray ko* (2022), en *Mercado de aguas* (2021), en *Palabras a las aguas* (2021) o en *Ser líquido* (2020), entre otras. A partir de esta constatación, propongo una reflexión sobre la poética en torno al azul en Calfuqueo. Dada la cohabitación entre distintas obras del componente que me interesa pesquisar, se propone una mirada panorámica. *Kallfü* es la palabra en mapudungun que designa al azul y contiene una dimensión sagrada y simbólica⁶. Sugiero que la decisión estética del azul puede ser leída a partir de al menos dos posicionamientos: como relectura del sentido

⁴ Esta pincelada histórica es groseramente parcial con respecto a la historia del movimiento mapuche en Chile. Lo cierto es que los criterios geopolíticos han marcado la discusión desde el momento en el que el Estado Chileno se inserta en la región, a finales del siglo XIX (Pinto 2012). Mientras que el siglo XX implica una reactivación pública del conflicto, especialmente a partir de la década de los sesenta y el conjunto de medidas para modificar la propiedad y producción de la tierra que supuso la Reforma Agraria.

⁵ Artistas visuales como Lorenza Aillapán, Eduardo Rapimán, Francisco Huichaqueo, Bernardo Oyarzún, a quienes se han sumado, en la última década, artistas como Seba Calfuqueo, Paula Baeza Pailamilla y Paula Coñoepan. Asimismo, desde la década de los noventa escritores y poetas mapuches, tales como Graciela Huínoa, Maribel Mora Curriao, Pablo Huirimilla, Roxana Miranda Rupailaf, Andriana Paredes, David Aññir, Elicura Chihuailaf, Leonel Lienlaf. En la última década también Daniela Catrileo. También es importante mencionar, en este contexto, el caso de Elisa Loncón, quien presidió la Convención Constitucional entre 2021 y 2022. La académica recibió una amplia cobertura nacional e internacional y su paso por la convención marcó un punto álgido en la discusión política reciente en Chile.

⁶ Dado que no existe consenso en la escritura del mapudungun y, en gran medida, se debe a la escritura poética y a grupos jóvenes la revitalización de la lengua (Loncón 2017), es posible encontrar la forma escritura de “kallfü”, “kallvu” u otras variaciones (tal como su castellanización “calfu”). A lo largo del texto empleo por coherencia el término *kallfü*, sin embargo, también mantengo otras formas de escritura en caso de que se trate de citas directas o títulos.

del *kallfü* a partir de las condiciones históricas actuales; y, en su sentido performático, como modo de aparición alterna a la *coloración* de la blanquitud que constituye la modernidad.

Obrar en azul

Los colores contienen valoraciones simbólicas variables para distintas sociedades y para distintos momentos históricos. En el caso mapuche, el *kallfü* se vincula con el espacio sagrado presente en el cielo y el agua, o en la convergencia cielo-agua, cuyo uso diferencial responde a cuestiones pragmáticas (Álvarez Saavedra, 2020). Nos encontramos, entonces, con una idea de color más que una forma de coloración a secas. Pero *kallfü* también es pertinente al considerar la obra de Calfuqueo dado que es un color que se desliza a partir de su nombre. Según señala la artista: “*Kallfü* (azul) un color sagrado para los mapuches, Calfuqueo en su traducción al castellano significa



Figura 1. ©Seba Calfuqueo, *Palabras a las aguas*, 2021. Instalación, tela azul (70 metros) 12 cerámicas esmaltadas azules y con textos en esmalte blanco, 3 luces led color azul y 2 canales de audio. Diego Argote.
Pieza de cerámica con la inscripción “AZUL ES SAGRADO”.

pedernal azul”; a lo que agrega: “Este color también está presente en la Guñelve, bandera mapuche de color azul con la estrella blanca de ocho puntas que también ha aparecido en la obra” (Calfuqueo, 2020). El azul proviene de una inscripción histórica en la marca del apellido que, a su vez, resulta una inscripción biográfica desde la que brota su obra.

En la videoperformance *Tray tray ko* de 2022, observamos cómo Calfuqueo camina de espaldas y arrastra una gran tela en sentido inverso al torrente del río que se oye, junto con el tintineo metálico, como sonido de fondo durante todo el registro. Al final de la reproducción, cuando Calfuqueo ya se encuentra bajo la cascada, se expone en pantalla la letra en mapudungun y castellano de “Siete canciones de la machi” de Painemal Weitra, referenciadas en *Lecturas araucanas* (1910) de Félix Augusta (sacerdote capuchino que escribió en 1903 la primera *Gramática araucana*). Entre estas líneas, leemos: “En la cascada azul tomaré / La flor azul, que es remedio para tí, / Para curar tus males [Kallfü trayenko tulmeaeymi / kallfü rayen lawen / mi pepilageyüm]”. El agua y la flor curativa tienen en común el azul, precisamente, como lugar y palabra de origen.

La revitalización del mapudungun se ha propiciado, en las últimas décadas, gracias a la activación oral en grupos jóvenes y a la escritura poética (Loncón 2017). No es menor, en este sentido, que una compilación de poetas mapuches contemporáneos, a cargo de Néstor Barron, lleve el nombre *Kallfuv mapu. Tierra azul* (Continente, 2008). Estas menciones nos permiten comprender que la idea del azul que se nombra en el *kallfü* ha sido actualizada en el espacio de las artes. Entre los distintos poetas mapuches, es quizás en la escritura del poeta Elicura Chihuailaf que el azul tiene un lugar preeminente. La reedición de su tercer poemario se tituló *El invierno, su imagen y otros poemas azules* (1991), mientras que su tercer poemario llevó por título *De sueños azules y contrasueños* (1995), también ha publicado *Sueños de luna azul* (2008). Así como el agua y la flor se encuentran en el azul en los versos citados en *Tray tray ko*, podemos desde ya entrever que sueños y poemas se mezclan en el azul de Chihuailaf.

En el poema “Sueño azul” [Kallfv pewma] de Chihuailaf, una voz poética en primera persona plural rememora los paseos y las pláticas con su abuelo. En esa memoria que reescribe la oralidad compartida por generaciones, y que declara la diferencia no solo temporal, sino que también espacial de aquella experiencia, se encuentra una mención específica al azul como momento originario:

Ka tañi laku iñchi ñoñmen

tuwkiyu kalechi pun mew

Pvtrvkeñma ñvkuf narvun

fvtra nvtram

ñi chumgechi ñi wefvun taiñ

pu Kuyfikeche feyti

Wvne mapuche Pvllv vtruf

Narpalu Kallfv mew

[También con mi abuelo

compartimos muchas noches

a la intemperie

Largos silencios, largos relatos

que nos hablaban del origen

de la gente nuestra

del Primer Espíritu mapuche

arrojado desde el Azul]

(2000, p. 28-29).

La voz poética distingue al *kallfũ* o azul como raso primigenio desde el cual el “Primer Espíritu mapuche” emergió. En el poema titulado “Los poderes del agua me llevan” de Chihuailaf, leemos: “Kallfvu, kallfuley tati mapu / chew yĩn amuan / Ko ñi newen ñochikechi yeneenew [Azul es el lugar adónde vamos / Los poderes del agua me llevan / paso a paso]” (2000, pp.122-123). *Kallfũ* es inicio, pero también destino. Es mito y, por lo tanto, azul cúlmene, color amniótico de origen.⁷

⁷ Esta comprensión del azul como momento originario es afín a otras interpretaciones del color. Por ejemplo, Constanza Michelson (2022), en cita a Rebecca Solnit, presenta al azul como distancia que propicia el deseo: “Mientras que el azul, como escribió Rebecca Solnit, es el color de la distancia, y no es

La fuerza centrípeta del mito puede, con facilidad, aglutinar toda forma narrativa o imagen que se acerque a su centro, crea figuras estáticas y relatos con estructuras preestablecidas. A ello puede sucumbir una pedagogía misteriosa replicada aun en el arte; sin embargo, también con los mitos es plausible establecer una búsqueda de nuevas imágenes e historias. Por lo que si hemos ya descrito una virtud mítica del *kallfui* es también meritorio pensar si existen aspectos abiertos en la obra de Calfuqueo respecto a ese azul.

En *Mercado de aguas*, una instalación que consiste en una tela azul de 70 metros, 12 cerámicas azules con inscripciones en blanco, luces de led azul y canales de audio. En una de las esferas leemos: “azul es sagrado” (figura 1); asimismo, nos encontramos con la siguiente frase: “no separar las aguas de la tierra”. La separación de las tierras y las aguas tiene un correlato bíblico en la narración del Génesis, sin embargo, también guarda estrecha relación con los tópicos que han representado a la nación mapuche. Si para hablar de *lo mapuche* se ha ocupado su traducción literal como “gente de la tierra” (*mapu* en mapudungun es traducido como “tierra” y *che* como “gente”), Calfuqueo tensiona dicha imagen para no reducir la tierra a lo telúrico. Para no replicar una separación de aguas que profesa una imagen cristianizada y laboriosa del sujeto mapuche como *hombre de la tierra*.

A partir de lo expuesto hasta aquí, podemos concluir que el azul es singular (no particular) en la obra de Calfuqueo. No replica ni una instancia colectiva ni una inclinación personal, sino que adquiere una dimensión estética en el doblez entre lo biográfico y lo histórico. Tampoco refiere a una inmediatez sensorial, dado que está cruzado por distintas reverberaciones culturales, actualizaciones míticas y perspectivas teóricas. Esta medianía no puede ser universalizable, dado que si bien refiere a la colectividad mapuche no puede ser el azul para el universal mapuche o el universal arte, ni mucho menos desde el nudo biográfico de la artista –como nombre propio–. Es, en suma, una poética del azul que produce una singularidad del color.

más que la distancia la que da lugar a la existencia del deseo. La ansiedad es la que busca acortar distancias porque confunde el deseo con un problema a resolver. Lo antes posible. Perder el azul acercándose demasiado puede hacer de las cosas, incluso las anheladas, una masa informe (p.214).

Aparecer en azul

Si previamente nos preguntábamos por la relevancia del *kallfũ* como noción de la cosmovisión mapuche y su reflexión en la obra de Calfuqueo, en esta sección me interesa detenerme en el uso del color y de su concepto en la performance y el vídeo. El modo de aparecer en azul de su cuerpo. Esta premisa porta desde ya resonancias coloniales, dado que fue una imagen distribuida entre otras por el imaginario europeo para representar a los “habitantes del Nuevo Mundo”.⁸ Me interesa detenerme en la aparición en azul dado que es una forma de remitir, a su vez, a la segregación identitaria como también define una forma específica de pensar en la continuidad de su obra. No solo estaríamos frente a un obrar en azul, sino que también ante un aparecer en el azul.

En *Kowkülen (Ser líquido)*, 2020, Calfuqueo realiza lo que denomina un “recorrido corporal, personal y poético con respecto a las aguas” (figura 2). La videoperformance muestra a la artista sumergida en un río, luego tendida sobre el agua bajo un tronco del que su cuerpo está sujeto por amarras azules. Se acompaña de un texto intermitente entre castellano y mapudungun, en el que se apela a un “cuerpo agua” y a “amarras líquidas”, entre otras frases. Como es sabido, la noción de performatividad deriva del texto en el que Austin estudia los enunciados que producen cambios en el estado simbólico del mundo (Fischer-Lichte, pp.51-52). Esta conceptualización será desplazada con estudios como los de Judith Butler durante la década del ochenta, en los que dichas acciones no solo serán revisadas en torno a los actos del habla, sino que también en la dimensión corporal y de género (p. 45). El empleo desde la lingüística a los estudios culturales cobra relevancia al condensar el significado que se encuentra en la obra de Calfuqueo. También se ha utilizado la noción de lo performático para pensar en la cuestión indígena y lo marrón en el continente latinoamericano (Muñoz 2023). Con el propósito de rehuir a lecturas esencialistas, es común acudir a lo performativo

⁸ Miguel Rojas Mix comienza su itinerario sobre los tópicos visuales y literarios de su *América imaginaria* (1992) con la mención a los cuerpos azules y rojos descritos sobre los habitantes del denominado Nuevo Mundo para mirada europea. Sacrobusto en 1498, al comentar a su vez una obra de John of Hollywood, señala que los habitantes tenían cabezas: “de color azul y cuadrada” que “a los españoles le parecían extrañísimos” (1992, p. 10). Curiosidad recobrada por la película *Avatar* (2009) de James Cameron, en la que un grupo de seres de color azul son violentamente asediados por “los hombres del cielo” que buscan la extracción de recursos del planeta Pandora.

para describir tanto el género, como lo indígena y lo marrón. Pero si estos lineamientos performáticos han servido como un término de análisis amplio para describir el tejido simbólico, ¿cómo y por qué distinguir la performatividad de la performance respecto a la performatividad de la socialización de los cuerpos?



Figura 2. ©Seba Calfuqueo, Fotograma de *Kowküilen (Ser líquido)*, 2020. Video, 1920×1080, 3 minutos, compuesto por una pieza audiovisual y un texto autoral. Cámara y realización: Raúl Moncada y Cons Gallardo.

En tanto la forma en la que nos mostramos en la contemporaneidad implica una cuestión de imagen, la obra de Calfuqueo no puede desmerecer una mención con respecto a la moda (por este motivo nuestra introducción también se valía de un ejemplo desde su versión filmica para pensar las relaciones con los colores). La moda, en este sentido, no refiere a una mera tendencia o simplemente a un fenómeno superficial. O al menos esa superficialidad no es insignificante. Tal como señala Ángel Álvarez (2023): “La moda no entiende el cuerpo como formas cartesianas ni en un sentido *more geometrico*. El cuerpo vestido es el único tipo de cuerpo disponible para cada uno. Somos lo que vestimos. Somos la imagen que cuidamos. Somos las formas cosméticas que indican nuestro gusto” (pp. 45-46). Esta forma de aparición vestida debe considerar su distinción en el espacio artístico, es decir, la performatividad propia de la performance que dialoga y contrasta con la performatividad del trato y el teatro social.

Eleonora Fabião (2011) plantea que la performance propicia una politización del cuerpo que desnaturaliza las relaciones del cuerpo en el arte, su representación y modo de aparición tradicional (p. 44). Podríamos decir operativamente que la performance posibilita un extrañamiento de la performatividad, cuestión que por sí misma no basta para entender cómo se genera un efecto de politización, pero sí es una premisa desde la que podemos interrogar el modo en el que la performance puede o no impugnar un modo específico de representación. En este caso, nos interesa pesquisar cómo en sus videoperformances Calfuqueo destina su cuerpo al azul. Sugiero que la monocromía del azul permite pensar el cuerpo en la performance como una extensión y una inscripción del *kallfũ* que, a su vez, distingue al cuerpo monocromo de la racialización blanca y el *ethos* capitalista de la blanquitud. En esto radica la política del color en su obra. Para comprender lo enunciado es necesario, a su vez, referir al momento activista en la obra de Calfuqueo.

En sus obras la artista propone una revisión y denuncia de la condición actual de extracción de los cauces, ríos y otros espacios de aguas, en la doble matriz de su fundamento sagrado y su importancia en el ecosistema general⁹. En la instalación *Mercado de aguas* nos encontramos con una serie de cerámicas que portan un calado de los términos empleados en el código de aguas chileno. El documento fue instaurado durante la dictadura cívico-militar y su vigencia sostiene el uso del agua como bien mueble. Por este motivo se ha establecido que sus lineamientos se perfilan con una política mercantil extractivista, modelo económico basado en las exportaciones o la venta al exterior de materias primas poco transformadas.¹⁰ Si en el estado fluido del

⁹ Es conocida la frase que emitió en 1995 el entonces vicepresidente del Banco Mundial, Ismael Serageldin, en la que vaticinaba el motivo bélico y armamentístico del siglo veintiuno: “Si las guerras del siglo XX se lucharon por el petróleo, las guerras del próximo siglo serán por el agua”. Esta sentencia es recuperada por Vandana Shiva en *Las guerras del agua* (2003), un estudio que versa sobre los intereses nacionales de los Estados para sostener la hegemonía sobre el agua, así como la maniobra disuasiva en la catalogación de las guerras en torno al agua como conflictos regionales de carácter étnico y religioso (Shiva 2003). Este panorama bélico global sin duda afecta a las regiones y poblaciones que las habitan, sin embargo, se enfatiza que la saturación de la problemática a un contraste entre creencias obnubila su dimensión sistemática. En esta delgada línea, quizás, pueden también interrogarse las obras —y la producción simbólica en general de nuestro tiempo—. En su empalme o no con una violencia eclipsante.

¹⁰ Macarena Gómez-Barris (2017) ha estudiado cómo el paradigma colonial de la “zona extractiva”, la ocupación de regiones y la conversión de vida en recursos o capital, ha sido confrontada por artistas de distintas latitudes (p. 13). En esta línea, en su estudio sobre la videoperformance de Seba Calfuqueo y Paula Coñoepan, las investigadoras Lorena Amaro, Daniela Catrileo y Javiera Quevedo (2022), concluyen: “se trata de obras que permiten reflexionar sobre el modo de apropiación neoliberal del entorno, y también

agua y la performatividad del cuerpo se solidariza en torno al *kallfũ* como signatura de lo líquido, la aparición del cuerpo en azul sirve como metonimia del territorio. La obra entonces comunica cómo el despojo extractivista es la continuación de una violencia colonial, tanto en el territorio como en los cuerpos. Esta presunción, sin embargo, no basta para ahondar en la implicancia específica de un aparecer en azul. Lo interesante para nuestro propósito es indicar cómo el color, además, tensiona un modo de representación específico.

El modelo extractivista que distingue entre cuerpos y territorios explotables no es pensable sin un paradigma racista que distingue entre individuos propiamente modernos y grupos humanos denominados arcaicos o carentes de desarrollo. Fue Hannah Arendt en *The Human Condition* (1958) quien estableció la noción de aparición como una determinante política. El espacio de aparición es donde “yo aparezco ante otros como otros aparecen ante mí” (2009, p. 211). Cuerpos reunidos y observables conforman, en este sentido, el espacio político. Por su parte, Bolívar Echeverría (2010) define la blanquitud (no la *blancura*) como una “consistencia identitaria pseudoconcreta destinada a llenar la ausencia de concreción real que caracteriza a la identidad adjudicada al ser humano por la modernidad establecida” (p.10). Es decir, es el grado cero del eurocentrismo como naturalización de los cuerpos modernos. Echeverría define la blanquitud como la visibilidad de la blancura racial que se relativiza dado que lo que en realidad define es un modo de ser, un modo de responder a la maquinaria del capital (por este motivo es una “consistencia identitaria pseudoconcreta”) como racismo constitutivo (p.58).

En tanto los sujetos racializados también pueden *blanquearse*, aunque en distinta distribución de fuerza y poderes, lo que estudió Echeverría es cómo la modernidad en América Latina no solo requirió de un *ethos* capitalista, sino que también de imágenes de la blanquitud. El sujeto moderno definió un modo político de aparecer. Con una política del color refiero precisamente a una creación sensible ajena a la blanquitud como modo productivo y extractivo de la modernidad. La racialización de la modernidad capitalista define una política de aparición monocroma en la blanquitud. Al

sobre los modelos fuertemente extractivistas, más aún en un país colonial como Chile, donde incluso el derecho al agua ha sido privatizado” (p. 77).

tratar con un color otro y desde una idea de color, la obra de Calfuqueo nos permite trazar líneas respecto a otras manifestaciones de aparición en el espacio político. Esta lectura es, por supuesto, una abstracción que posibilita pensar desde un supuesto al tratarse del azul y no de otros modos del color, más o menos evidentes. Podríamos incluso decir que es la reafirmación mediante un color mítico de una visibilidad y una historia alterna. En su dimensión estética podríamos también decir que para indagar el activismo político de una obra como la de Calfuqueo no basta con atender a los temas contingentes que propone para museos o salas de exhibición, sino que también es indispensable pensar en su relación con las imágenes que ha desperdigado el *ethos* moderno de la blanquitud.

Efecto de singularidad

El *kallfui* marca la inscripción biográfica e histórica en la obra de Calfuqueo en distintos niveles y registros. En tanto el azul es constitutivo a sus piezas artísticas y es un emblema para su posicionamiento como artista mapuche y trans, podemos decir con propiedad que en sus obras el azul piensa y se piensa en azul. Asimismo, la presentación de su cuerpo en azul en sus distintas performances puede leerse como una imagen que, mediante un deslizamiento retórico, desoye el imperativo de la blanquitud como paradigma moderno. Su azulada aparición performática constituye una política del color, la signatura de lo líquido expresa la poética de su azul. Por estos mismos motivos podemos afirmar que el azul expresa un momento en la obra de Calfuqueo que no pretende universalidad alguna. Es un color singular: entre lo biográfico y lo histórico, lo personal y lo colectivo, entre lo artístico y lo espiritual.

Los textos que estudian a artistas con un marco teórico tan afianzado y un proyecto y propósito tan claros pueden sucumbir ante una réplica de sus objetivos declarados, no siendo más que *visibilizadores* de lo que un artista buscaba en principio ya *visibilizar* con su obra. Por supuesto que no considero que esta acción sea éticamente errónea, sin embargo, sí considero que vuelve la obra un medio diáfano por el cual artistas y críticos trabajan por la visibilidad de un mismo tema, dicho por los primeros y

repetido por los segundos. En este sentido, el presente texto es también un ejercicio de lectura: no se alejó demasiado de las temáticas afines al activismo o las disputas políticas de la artista en cuestión, pero pretendió realizar una pesquisa por la vía de la demostración mediante un aspecto formal en concreto. Asimismo, no se trató de alimentar al falso problema de atender a una desnuda sensibilidad sin teoría. Un color rebosa en teoría, eso es lo que se ha expuesto. De esta forma, el ejercicio conceptual estudiado en la obra de Calfuqueo nos permite enunciar también dos aspectos extrapolables hacia otras prácticas y obras:

1. Atender a un color implica atender a los problemas de la abstracción en el arte contemporáneo, en otro ámbito que no es, necesariamente, el arte conceptual. Esto es lo que ya avizorábamos con el comentario de *El diablo viste a la moda* al inicio de este texto. Por este mismo motivo el color azul presentado como *kallfü*, pese a sus consideraciones míticas, es eminentemente teórico. No tratamos directamente con los sentidos o lo sensorial, sino que con un aspecto sensible que posee un argumento o relato. Esta es una condición del arte en la posmodernidad, tal como ha descrito Frederic Jameson (2015): la singularidad de la obra desbarata cualquier intento de universalismo y queda su idea como obra (p.122). El modo efímero de relacionar la heterogeneidad en las obras contemporáneas es, a su vez, reflejo del modo efímero en el que la abstracción en segundo grado de las mercancías en la posmodernidad crea su valor en cada “presente” que genera la mercancía misma (p. 127). Recordemos que el suéter cerúleo varía su valor en cada presente nombrado por Miranda, desde las pasarelas hasta un cajón de liquidación –más allá de la tela y el trabajo–. Esto implica que en la posmodernidad conviven diversos presentes. Asimismo, cada obra genera su propia circunstancia, como cada uso del color ahora vive en su propia excepcionalidad.

2. A finales de la década del ochenta Galaz e Ivelic escribieron *Chile, arte actual* (1988). En este texto, proponían una lectura de la performance como rito: “Hay una especie de ritual que recuerda ceremonias antiguas donde el instrumento natural de comunicación era, justamente, el cuerpo” (p. 190). La analogía de lo que denominan ceremonias arcaicas en las que se pondera el cuerpo como matriz de comunicación es, sin embargo, matizada en el arte contemporáneo. Galaz e Ivelic retoman las palabras de Glusberg, quien declaraba que en la performance se trata de: “ceremonias sin Dios y rituales sin creencias” (p. 194). Si estas afirmaciones tienen un coeficiente de veracidad

deben ser ponderadas, a luz de nuestro tiempo, y con la distancia de casi cuatro décadas. El caso de la performance en Calfuqueo, sin embargo, sí contiene un gradiente de espiritualidad. En tanto la artista establece un trato directo con un sistema de creencias y elecciones este vínculo es explícito. Lo importante es que en la obra ese sistema de creencias es formado tanto por la cosmovisión mapuche como por el activismo, asumido en cada instancia de presentación. La espiritualidad en este caso supone más un posicionamiento que un contenido específico. Preliminarmente podemos establecer incluso que el denominado arte indígena, como concepto que abarca diversos territorios y prácticas, supone una redistribución de la espiritualidad en el arte contemporáneo.

Referencias bibliográficas

- Albers, J. (2017). *La interacción del color*. Trad. María Luis Balseiro. Madrid: Alianza.
- Álvarez, Á. (2023). Teología del vestido. En: *El armario de los filósofos*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 43-58.
- Álvarez Saavedra, E. (2020). Uso del color y patrones geométricos en los diseños Mapuche contemporáneos: Adaptación semiótica en tres casos de estudios comparados. *Cuaderno. Cuadernos del Centro de estudios en diseño y comunicación*, (120), 59-70. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi120.4173>
- Amaro, L., Catrileo, D., Quevedo, J. (2022). “Ojo de agua atenta”: aparatos de resonancia y resistencias en las videoperformance de Paula Coñoepan y Seba Calfuqueo. En: *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (27), 62-80. <https://doi.org/10.1344/452f.2022.27.4>
- Ancán, J. (1993) Kallfu trayenko. El color de la cultura mapuche. *Nütram: conversación, palabra, historia*, (33), 57-67.
- Arendt, H. (2009). *La condición humana*. Trad. Ramón Gil Novales. Barcelona: Paidós.
- Bacigalupo, A. M. (2002). La lucha por la masculinidad del Machi: políticas coloniales de género, sexualidad y poder en el sur de Chile. *Revista De Historia Indígena*, (6), 29-65.
- Ball, P. (2001). *La invención del color*. Trad. José Vitier Rodríguez. Turner.
- Barron, N. Comp. (2008). *Kallfuv mapu. Tierra azul. Poesía mapuche contemporánea*. Santiago de Chile: Continente.
- Bartolotta, M. (2017). Teoría del color en el arte contemporáneo. Su vinculación con la textura y el material. *Arte e investigación*, (13), 40-48.
- Brusatin, M. (1991). *A history of colors*. Trad. Robert H. Hopcke y Paul Schwartz. Londres: Shambala.
- Chihuailaf, E. (2000). *De sueños azules y contrasueños*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria / Editorial Cuarto Propio.

- Echeverría, B. (2010). *Modernidad y blanquitud*. México: Era
- Fischer-Lichte, E. (2011). Aclaración de conceptos. En: *Estética de lo performativo*. Trad Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Abada, 47-76.
- Fabião, E. (2011). “Performance y precariedad”. En: *El tiempo es lo único que tenemos*. Buenos Aires, Caja negra, 25-49.
- Frankel, D. (director). (2006). *The Devil Wears Prada* [El diablo viste a la moda]. TM & © Fox, Pictures.
- Galaz, G., M. Ivelic. (1988). *Chile, arte actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988.
- Gómez-Barris, M. (2017). *La zona extractiva. Ecologías sociales y perspectivas descoloniales*. Trad. Catalina Arango Correa. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Hegel, Georg W. F. (2010). *Fenomenología del Espíritu*. Trad. Antonio Gómez Ramos. Madrid: Abada.
- Heller, E. (2008). *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Barcelona: GG.
- Jameson, F. (2015). Estética de la singularidad. *New Left Review*, (92), 109-141.
- Loncón, E. (2017). Mapuzugun mapuche rakizuwam mew: cumgefuy, cumlen ka ñi cumleam. El mapuzugun desde el pensamiento mapuche: pasado, presente y futuro. *Americania. Revista de estudios latinoamericanos*, número especial, 208-223.
- Muñoz, J. (2023). *El sentido de lo marrón. Performance y experiencia racializada del mundo*. Trad. Hugo Salas. Buenos Aires: Caja Negra.
- Michelson, C. (2022). *Hacer la noche. Dormir y despertar en un mundo que se pierde*. Santiago de Chile: Paidós.
- Pastoreau, M. (2010). *Azul. Historia de un color*. Trad. Núria Petit Fontserè. Barcelona: Paidós.

Pastoureau, M, Simonnet, D. (2006). El azul. El color conformista. En: *Breve historia de los colores*. Trad. María José Furió. Barcelona: Paidós, 15-29.

Pinto, J. (2012). El conflicto Estado-Pueblo Mapuche, 1900-1960. *Universum*, (27), 167-189.

Rojas, M. (1992). *América imaginaria*. Santiago de Chile: Pehuén.

Shiva, V. (2003). Las guerras del agua. Privatización, contaminación y lucro. México: Siglo XXI.

Toscano, A. (2021). *La abstracción real. Filosofía, estética y capital*, trad. Rodrigo Zamorano, Santiago de Chile: Palinodia.

Entrevista

Calfuqueo, S. (4 de marzo de 2020). *Seba Calfuqueo: 'Están apareciendo voces nuevas, pero no como inclusiones reales dentro del mundo del arte, sino como cuotas' / Entrevistado por Javiera Bagnara*. Artishock. Revista de arte contemporáneo. <https://artishockrevista.com/2020/03/04/sebastian-calfuqueo-entrevista>

Videoperformance

Calfuqueo, Seba. *Tray tray ko* (2022). <https://sebacalfuqueo.com/2022/06/10/tray-tray-ko/>

Calfuqueo, Seba. *Kowkülen (Ser líquido)* (2020). <https://sebacalfuqueo.com/2020/04/13/kowkullen-ser-liquido-2018/>

Instalación

Calfuqueo, Seba. *Palabras a las aguas* (2021). <https://sebacalfuqueo.com/2022/04/09/palabras-a-las-aguas-2021/>

Calfuqueo, Seba. *Mercado de aguas* (2021). <https://sebacalfuqueo.com/2022/04/09/mercado-de-aguas/>