

# De Mapuche in de visuele kunst van Chili



Begeleider: Dr. P. Isla Monsalve

Eva Artemis Angela Kerkhof  
1121707  
Bachelor scriptie  
Latijns-Amerika Studies  
Universiteit Leiden  
Juli 2014

# Inhoudsopgave

Inleiding	3
<b>Hoofdstuk 1</b>	
<b>Identiteit, etniciteit en kunst</b>	5
1.1 Nationale identiteit versus inheemse identiteit	5
1.2 Identiteit van de moderne Mapuche indiaan Modernisatie en globalisatie	8
1.3 Relaties tussen kunst en identiteit	10
<b>Hoofdstuk 2</b>	
<b>Historische, sociale en culturele context voor de Mapuche bevolking in Chili</b>	14
2.1 Geschiedenis van de creatie van de Mapuche identiteit	14
2.2 De geschiedenis van de kunst in de cultuur van de Mapuches	17
2.3 Moderne inheemse kunst	19
<b>Hoofdstuk 3</b>	
<b>Mapuche in de visuele kunst</b>	22
3.1 Moderne Mapuche kunst	22
3.2 Representatie van de Mapuche indiaan in de visuele kunst van Chili	23
3.2.1 De Mapuche in de schilderkunst	24
Deel 1 Het schilderij <i>El naufragio del joven Daniel</i>	25
Deel 2 Het schilderij <i>Elisa Bravo Jaramillo de Bañados, mujer del cacique</i>	26
3.2.2 De Mapuche in de fotografie	30
Het iconische beeld	31
Het analytische iconografie	32
De Mapuche krijger als stereotype	33
De Mapuche vrouw als stereotype	35
De hedendaagse Mapuche in beeld gebracht	37
De hedendaagse Mapuche vrouw	38
Conclusie	40
Bibliografie	43

## Inleiding

Omdat ik al van jongs af aan geïnteresseerd ben in kunst, heb ik er tijdens mijn VWO studie voor gekozen drie jaar het vak kunstgeschiedenis als een onderdeel van Kunst Algemeen te volgen. In deze cursus werden er tientallen culturele onderwerpen behandeld zoals bijvoorbeeld de Romaanse en Gregoriaanse kunst, pracht en praal in Italië, Russische abstracte kunst, Japanse architectuur, Duitse *entartete* kunst, Franse fotografie en massamedia in de Verenigde Staten. Hierbij viel het mij op dat tussen al deze onderwerpen er vrijwel geen aandacht besteed werd aan de kunstontwikkelingen van Latijns-Amerika. Alleen bij de behandeling van de culturele stroming 'Romantiek' was er belangstelling voor exotische culturen en het afbeelden van inheemse volkeren als 'edele wilden' door de Europeanen. Opvallend vond ik dat deze eenzame vermelding van de inheemse bevolking van Latijns-Amerika slechts werd uitgelegd door de ogen van de kolonisator. Ik merkte hieruit een soort arrogantie van de Europeaan op, die alles beschrijft vanuit zijn eigen oogpunt, en hiermee wil doen laten denken dat hij superieur is in zijn kennis van kunst. Er werden tijdens deze cursus, die niet alleen de geschiedenis van de kunst beschreef maar ook de moderne kunst, in het geheel geen inheemse kunstenaars behandeld, alsof ze nooit hebben bestaan.

In mijn keuze voor Latijns-Amerika studies aan de Universiteit van Leiden hoopte ik meer over Latijns-Amerikaanse kunst te weten te komen en dan vooral over inheemse kunst. Inheemse volkeren hebben mij altijd veel geïnteresseerd omdat ik denk dat het bestuderen hiervan in deze moderne tijd heel belangrijk is om zo weer te leren hoe wij als mensen in harmonie samen kunnen leven met de natuur en met elkaar. In 2012 volgde ik aan de *Universidad Nacional de La Plata* in Argentinië dan ook twee maanden het vak Arte en hierbij bezochten wij ook het Malba Museum (*Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires*). Ik verwachtte hierbij meer te weten te komen over inheemse kunst van Latijns-Amerika, maar verbaasde mij hier ook over het gebrek aan interesse van de docent in dit deel van de Latijns-Amerikaanse kunstgeschiedenis en moderne kunst en het gebrek aan inheemse kunst in het museum.

Hierdoor ben ik mij gaan afvragen hoe het mogelijk is dat de inheemse bevolking van Latijns-Amerika soms zo over het hoofd wordt gezien en dan vooral hoe het komt dat er over het algemeen zo weinig aandacht is geweest voor dit in mijn optiek waardevolle stukje kunstgeschiedenis van Latijns-Amerika. Hierbij wilde ik mij richten op de Mapuches omdat zij de grootste, meest vocale en meest politiek betrokken inheemse groep in het moderne Chili zijn. Hun constante strijd tegen onderdrukking, al vanaf de 'ontdekking'<sup>1</sup> van het continent door de Europeanen tot nu, leidt langzaam tot een

---

<sup>1</sup> Het continent bestond natuurlijk al lang voor het 'ontdekt' werd door de Europeanen.

groeierende nationale en internationale interesse voor de problematiek van vandaag de dag. Nieuwe ontwikkelingen in deze kwestie, versterken het etnisch bewustzijn door modernisatie en globalisatie en zorgen voor nieuwe debatten.

Deze scriptie probeert een antwoord te geven op de probleemstelling: *Op wat voor manier wordt de etnische identiteit van de Mapuche indianen gerepresenteerd in de beeldende kunst van Chili in de loop der tijd?* Het onderzoek naar dit antwoord wordt gedaan in een verdeling van drie kleine sub-onderzoeken met allen een eigen onderzoeksvraag.

Het eerste hoofdstuk van deze scriptie richt zich op de begrippen identiteit, etniciteit en kunst in Latijns-Amerika, en dan vooral in Chili. Dit hoofdstuk zal als theoretisch kader fungeren waarin de centrale concepten van dit onderzoek zoals nationale identiteit, etnische identiteit, indiaanse identiteit en kunst en identiteit, zullen worden uitgelegd in de context van de spanningen en ontwikkelingen die zich rondom de inheemse bevolking hebben afgespeeld. In dit hoofdstuk is gekozen voor drie relevante debatten om dit onderwerp uit te werken. Het eerste debat betreft de nationale identiteit versus inheemse identiteit, waarin de assimilatie politiek tegenover de inheemse identiteit staat. Het tweede debat gaat over de identiteit van de moderne Mapuche indianen. Het derde debat behandelt de relaties tussen kunst en identiteit van de Mapuches.

Het tweede hoofdstuk zal een historische, sociale en culturele context schetsen van de Mapuches in Chili. Er wordt gekeken naar de verhoudingen tussen de Mapuche bevolking en de Chileense bevolking gedurende de geschiedenis door te kijken naar de creatie van de Mapuche identiteit, de geschiedenis van hun kunstcultuur, en de moderne inheemse kunst.

Er wordt nog dieper ingegaan op de voorgaande informatie in het derde en laatste hoofdstuk met een specifieke analyse van dit onderwerp. De Mapuches in de visuele kunst zullen onderzocht worden door middel van een analyse van de moderne Mapuche kunst en de representatie van de moderne Mapuche indiaan in de visuele kunst van Chili door het analyseren van de Mapuche in de schilderkunst en in de fotografie.

Voor deze aanpak is gekozen om zo vanuit de problematiek en discussies rondom het thema van etnische identiteit en via kennis van de geschiedenis te komen tot een meer specifieke benadering van de situatie van de Mapuches in Chili. Als rode draad worden er drie relevante hedendaagse debatten gebruikt die een uitdaging vormen voor zowel Chili als de andere Latijns-Amerikaanse landen, namelijk de debatten rondom identiteit, modernisering en kunst. Deze behandelde debatten zijn o.a. zeer van toepassing op de Mapuche problematiek in Chili vanwege het spanningsveld tussen de Mapuche bevolking en de niet-Mapuches in de Chileense samenleving.

# Hoofdstuk 1

## Identiteit, etniciteit en kunst

Dit hoofdstuk richt zich op het inheemse vraagstuk in Chili. Er wordt een beeld geschetst van de spanningen en ontwikkelingen die zich rondom de *Indígena* (inheemse) hebben afgespeeld in dit land. De nieuwe ontwikkelingen in deze kwestie, zoals een versterkt etnisch bewustzijn, modernisatie en globalisatie, zorgen voor nieuwe debatten. In dit hoofdstuk is gekozen voor drie debatten die een uitdaging vormen voor zowel de staat als de *indígena* in Chili. Het eerste debat betreft nationale identiteit versus inheemse identiteit, het tweede de modernisering van de Chileense Mapuche indiaan, en het derde betreft het debat over het belang van kunst in het verband met de identiteit en nationaliteit van Chili.

### 1.1 Nationale identiteit versus inheemse nationaliteit

Een nationale identiteit is de identificatie van een persoon met zijn of haar natiestaat en een onderdeel van zijn of haar sociale identiteit, schrijft Gonda Roozeboom in haar doctoraal scriptie voor Culturele Antropologie. Hierbij is er sprake van culturele representatie, er worden elementen gebruikt waarmee men zich kan identificeren, wat tot uiting komt in de nationale geschiedenis, literatuur, onderwijs, en ook in de kunst van het land. Dit proces wordt versterkt door culturele homogenisering die vooral plaats vindt door de verspreiding van een standaardtaal, standaard omgangsvormen en levensstijlen (Roozeboom, 2003).

Hoe een Chileen zich wil identificeren met zijn land is individueel. Veel Chileenen zijn biologisch gezien voor een bepaald deel Europees en voor een bepaald deel inheems, ook cultureel gezien. De cultuur van Chili, en eigenlijk heel Latijns-Amerika, is het product van de ontmoeting tussen deze twee culturen (Roozeboom, 2003). Alle individuen in een land construeren hun identiteit op basis van externe culturele elementen die sociale betekenis hebben, zoals het Chileense accent, de vlag, en de naam Chili. Deze elementen functioneren als projectievlakken en representeren niet een concrete inhoud, maar zijn abstracte symbolen waarop men veel verschillende betekenissen kan projecteren. Dit zorgt ervoor dat allerlei verschillende ethische groepen en sociale sectoren, zich allemaal geïdentificeerd kunnen voelen met één en dezelfde nationaliteit (Roozeboom, 2003).

Vanaf het moment dat de kolonisten in de 16<sup>e</sup> eeuw Chili binnentrokken en in contact kwamen met de inheemse bevolking zijn er veel dingen cultureel gezien veranderd in het land (Roozeboom, 2003). Vanaf deze tijd voerden de Spanjaarden een politiek van assimilatie in om een staat te creëren waarin er maar één dominante cultuur zou zijn. Dit werd toen als onvermijdelijk gezien bij de drang naar modernisatie (Bol, 2012). Alle culturen veranderen in de loop der tijd door nieuwe invloeden en modernisering, dit is onvermijdelijk. Maar de modernisatie in Latijns-Amerika bracht een regressie van de inkomensverdeling met zich mee en er ontstonden grote verschillen tussen arm en rijk wat zorgde voor sociale en culturele uitsluiting en extreme armoede voor de inheemse bevolking (Roozeboom, 2003).

De identiteit van de Mapuche, de grootste inheemse groep van Chili, is sinds de koloniale tijd constant in transformatie is geweest. Etnische identiteit is een dynamisch begrip dat mee kan veranderen met elke culturele verandering, iemands etnische identiteit wordt constant gereconstrueerd en aangepast (Roozeboom, 2003). Maar in het geval van de Mapuche is hun etnische identiteit totaal op de achtergrond geraakt door de gedwongen integratie (Bol, 2012). Men gebruikt in Chili vaak de term 'awinkamiento'<sup>2</sup>, wat wil zeggen dat men de 'winka'<sup>3</sup> manier van leven aanneemt. Dit wil niet zeggen dat een Mapuche meteen zijn Mapuche identiteit verliest, maar dat hij delen van de Chileense cultuur selecteert en deze toevoegt aan zijn eigen cultuur (Roozeboom, 2003). Maar deze culturele veranderingen zijn helaas voor de Mapuche voor het grootste deel ten koste gegaan van hun traditionele cultuur (Lagos, 2006).

De Mapuches zijn altijd de protagonisten geweest in een eindeloos conflict met de Chileense regering, waarbij hun grootste knelpunt is dat ze slachtoffers zouden zijn van systematische discriminatie, waarbij de regering ze, volgens de Mapuches, heeft beroofd van hun land en de wortels van hun cultuur drastisch heeft aangetast. Veel Chileenen hebben al vanaf de kolonisatie een negatieve visie op de inheemse bevolking (Donoso, 2004). Ongeveer vijftig jaar geleden reproduceerden proefschriften van de universiteit nog dit soort ideeën:

“Los chilenos son aún demasiado indígenas, y necesitan una mayor proporción de sangre Europea, lo que los haría ahorrar y ser más honrados. Es absolutamente necesario, para aumentar la producción y la demanda, mejorar el nivel humano de nuestra gente” (Donoso, 2004).

Deze fascinatie met en bewondering voor het buitenland, vooral met Europa, die al vanaf de koloniale tijd heerst in Chili, komt vanuit een behoefte die het land heeft om zich te presenteren als welvarend en geciviliseerd (Roozeboom, 2003). Deze fascinatie ging vanaf de kolonisatie gepaard met een algemene ontkenning van de inheemse bevolkingsgroepen. Voor het grootste deel werden de indianen niet eens opgenomen in

---

<sup>2</sup> *Awinkamiento* betekent zoiets als chilenisering.

<sup>3</sup> *Winka* is een Mapuche woord voor de niet inheemse Chileense bevolking.

de officiële geschiedenis. De enige plek die de inheemse bevolkingen hierin hadden was hun mythische verhaal van vóór de kolonisering, en dan wel tot de periode van het *mestizaje*, en niet verder (Bol, 2012). De inheemse bevolking werden dus vanaf de kolonisering gezien als de laagste klasse en werden altijd geassocieerd met armoede en achterstand. Hoewel veel Chilenen trots zijn op hun geschiedenis en de rol die de Mapuches hierin gespeeld hebben en soms zelf ook Mapuche bloed hebben, beschouwen ze dit vaak niet als deel van hun etnische identiteit. Dit heeft te maken met deze jarenlange ontkenning van de culturele diversiteit (Roozeboom, 2003) door hun marginalisering en discriminatie.

Negatieve representaties en stereotyperingen van de Mapuche, bijvoorbeeld dat ze lui zouden zijn en dat het hun fout is dat de ontwikkeling van het land traag gaat, zijn een rechtvaardiging geworden (Donoso, 2004), vooral bedacht door de Spanjaarden (Lagos, 2006), van de discriminatie die deel is geworden van de nationale beeldvorming, niet alleen in het academische veld maar ook op sociaal en cultureel gebied. Spanjaarden gebruikten de mythe van de wilden, de ongetemde Araucaniërs (Donoso, 2004) om zo het onteigenen van de inheemse landen te rechtvaardigen (Lagos, 2006). Het negatieve beeld dat veel Chilenen hebben van Mapuches zorgt ervoor dat veel Mapuches geneigd zijn hun etnische identiteit te verwerpen of te verbergen, (Roozeboom, 2003) door het voortdurende gevoel van ondergeschiktheid hetgeen ze ingeprent is vanaf de kolonisering (Lagos, 2006). Vandaar vinden er veel naamsveranderingen plaats en wordt er kinderen vaak alleen Spaans geleerd en niet het *Mapudungún*<sup>4</sup> (Roozeboom, 2003). Spaans is in Chili niet alleen de officiële taal, maar ook de taal met prestige<sup>5</sup>, waardoor Mapudungún, als het sociolect van een minderheid, weinig kans heeft om te overleven als gesproken taal (Donoso, 2004). Door ze Spaans te leren willen ouders het hun kinderen gemakkelijker maken te integreren in de Chileense samenleving (Roozeboom, 2003).

Ondanks het feit dat de Mapuches veel land verloren hebben en lijden onder armoede en discriminatie, hebben ze wel een basis kunnen leggen voor het herscheppen van een sterke etnische identiteit (Donoso, 2004). Tijdens de nationale populistische periode in Chili werden de inheemse groeperingen steeds meer uitgesloten, maar hierdoor kwamen er juist stemmen op van de inheemse bevolking. Ze claimden rechten voor hun dubbele burgerschap, het nationale en etnische. Zo begonnen de groepen die niet totaal verdwenen waren een deel te worden van de nationale gemeenschap en ontstond er een sterker inheems bewustzijn (Roozeboom, 2003).

---

<sup>4</sup> De taal van de Mapuche bevolking.

<sup>5</sup> Zie fascinatie met Europa.

## **1.2 De identiteit van de moderne Mapuche indiaan Modernisatie en globalisatie**

In de laatste jaren is er in politieke en wetenschappelijke kringen veel aandacht besteed aan het begrip etniciteit (Roozeboom, 2003). Er is sprake van een herontwikkeling en herwaardering van de etnische identiteit (Lagos, 2006), door de steeds toenemende globalisatie. De internationale gemeenschap kreeg het besef dat het hun plicht was om een verandering te maken, er moest gedemocratiseerd worden en het negeren van identiteiten kon niet meer geaccepteerd worden. Nu wordt er vandaag de dag gestreefd naar multiculturele, tolerante staten met een beleid van erkenning en respect voor cultuurverschillen en een interculturele dialoog (Bol, 2012).

Er is volgens Roozeboom in deze kringen tevens overeenstemming bereikt over hoe het begrip etniciteit in een concept vertaald moet worden, namelijk dat etniciteit iets is wat geconstrueerd kan worden. Men heeft gezien dat etniciteit vaak heel belangrijk wordt als er conflicterende sociale omstandigheden zijn. De etnische identiteit wordt in deze gevallen gevormd op een manier waarbij culturele en sociale symbolen worden gebruikt om een onderscheid te maken tussen de eigen groep en andere groepen (Roozeboom, 2003). De gevormde etnische identiteit kan zo als een strategie werken in situaties van sociale conflicten (Koonings en Silva, in Roozeboom, 2003).

Het kan soms noodzaak worden om etniciteit als strategie te gebruiken, schrijft Roozeboom. Inheemse groepen die van het platteland naar de stad verhuizen en daar als minderheid in een andere dominante cultuur terecht komen bijvoorbeeld, zullen soms uit noodzaak proberen hun identiteit te veranderen om zo toegang te krijgen tot economische en sociale middelen en zo hoger op de sociale ladder te kunnen klimmen. De inheemse identiteit kan, om dit doel te bereiken, verborgen of juist extra benadrukt worden. Welk van de twee strategieën gebruikt wordt kan van vele factoren afhangen (Widmark, in Roozeboom, 2003).

Identiteiten kunnen niet alleen versterkt of ontkend worden, er kunnen ook nieuwe vormen van etnische identiteit opkomen, die tevens ontstaan als bewuste of onbewuste strategie om iets voor de groep gedaan te krijgen (Roozeboom, 2003). Bijvoorbeeld de Mapuches die verhuizen naar een stad als Santiago raken een belangrijk aspect van hun cultuur, namelijk hun natuur en land, kwijt. Maar cultuur en daarmee ook etnische identiteit zijn niet statisch en kunnen zich daardoor eindeloos aanpassen, waarbij er in de steden een nieuwe identiteit gevormd kan worden, die van de urbane Mapuche. Om in de stad te overleven moeten de Mapuches hun afkomst soms wel camoufleren om te kunnen integreren en aan de discriminatie te ontkomen (Aravena, in Roozeboom, 2003). Er zijn bijvoorbeeld Mapuche die hun achternaam veranderen in een meer Europees klinkende naam, vanaf 1970 zouden er zo'n 10.000 van deze gevallen zijn geweest (Roozeboom, 2003).



Ondanks het feit dat een groot aantal Mapuche indianen er nog steeds voor kiest zijn identiteit te ontkennen vanwege anti-inheems racisme of een sociaal stigma, groeit de interesse van de Mapuche voor hun etnische identiteit steeds meer (Donoso, 2004). Deze herziening van de inheemse identiteit die een belangrijk deel van de Mapuche vandaag de dag doormaakt is vooral merkbaar in deze stedelijke gebieden (Lagos, 2006). De laatste 20-25 jaar zijn hier de gemigreerde Mapuche steeds meer bezig met het opnieuw uitvinden van hun inheemse identiteit (Roozeboom, 2003).

Zo begon men bijvoorbeeld weer waarde te hechten aan het Mapudungún (Roozeboom, 2003). Recentelijk is de eerste vertaling van het nieuwe testament in het Mapudungún uitgekomen en ook sponsort *The Chilean National Library* sinds 1995 een programma om het leren van inheemse talen te promoten in stedelijke centra. Het doel van dit programma is niet alleen om de Mapuche weer hun eigen taal te leren vanuit hun eigen levensvisie, maar ook om de banden te herstellen met hun cultuur en ervoor te zorgen dat ze zich er niet langer voor schamen (Donoso, 2004). Hier is het dus zichtbaar dat er aandacht en waardering wordt geschonken niet alleen aan elementen, maar aan de Mapuche cultuur als geheel. Dit proces leidt tot het zich opnieuw toe-eigenen van de Mapuche cultuur, taal en wereldvisie, die onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn (Donoso, 2004).

Deze herontwikkeling en herwaardering van de etnische identiteit van de Mapuche vloeit voort uit een doorlopende dialoog tussen de staat en het individu, die zich in verschillende vormen uit. Omdat in dit sociale proces de Mapuche een etnische minderheid zijn, wordt hun identiteit wel voortdurend gecreëerd in relatie tot 'de anderen', gedefinieerd als *winkas*<sup>6</sup>. 'De anderen' zijn individuen, maar ook de Chileense staat (Lagos, 2006).

Men begon zich ook steeds meer te verenigen met andere Mapuche (De Val, in Roozeboom, 2003), waarbij deze groepen steeds meer op kwamen voor de Mapuche cultuur en voor de rechten van de inheemse bevolking van Chili, waarbij ze pleitten voor intercultureel onderwijs. Dit lijkt samen te gaan met het proces dat in heel Latijns Amerika rond deze tijd aan de gang was en bekend staat als de *emergencia indígena* (inheemse noodsituatie) (Bengoa & González, in Roozeboom, 2003).

De nieuwe opkomst van deze sterke inheemse identiteit heeft gevolgen gehad voor de nationale identiteit schrijft Annabel Bol in haar scriptie voor Latijns-Amerika studies. Nu wordt in veel Latijns-Amerikaanse landen het multiculturele karakter grondwettelijk erkend, maar een lastig onderwerp van debat blijft de aanpak van de staat van al de verschillende identiteiten in Chili. De officiële geschiedenis zou eigenlijk veranderd moeten worden schrijft Bol, en er wordt getwijfeld tussen politieke participatie, of juist

---

<sup>6</sup> Een naam die de Mapuche geven aan de niet-Mapuche Chileenen.

een gescheiden politieke aanpak. De eisen van de inheemse organisatie, die vroeger aansloten bij boerenopstanden, maar nu veel meer gaan over etniciteit, zorgen voor botsingen met de agenda van de Chileense staat (Bol, 2012). De Mapuches willen erkenning van hun rechten op het gebied van wetgeving en beslissingsrecht in de belangrijkste zaken zoals de toekomst van hun land (Bengoa, in Donoso, 2004). De regeringen zijn nu alleen bang dat een te grote autonomie van inheemse volken zal zorgen voor verdeeldheid in eigen land en daarmee de nationale identiteit in gevaar zal brengen (Bol, 2012).

Duidelijk is dat de laatste jaren de inheemse bevolking, inclusief Mapuche, een plek hebben veroverd in de nationale constructies. Maar een echte oplossing van de problemen die een eind zou maken aan het conflict met de Chileense staat lijkt in de nabije toekomst niet reëel. Er blijven dan ook inheemse protesten plaatsvinden in Chili. Burgerschap en nationaliteit is voor de Mapuche verbonden met respect voor hun cultuur en hun sociale, politieke en economische organisatiestructuur, en zij hebben nog niet het gevoel dat ze dit krijgen. Voor veel Mapuche is het enige wat hun verloren waardigheid zou kunnen herstellen politieke autonomie (Donoso, 2004).

### **1.3 Relaties tussen kunst en identiteit**

Cultuur speelt een belangrijke rol in de ontwikkeling van een persoon en het deelnemen aan een cultuur draagt bij aan de ontwikkeling van de identiteit (Vos, in Vanlangenonck, 2012-2013). Kunst is een belangrijk aspect in cultuur van een mens omdat hij hierin zijn identiteit kan representeren. Kunst en cultuur zijn noodzakelijk voor een gezonde maatschappij, zij kunnen de geestelijke en economische mens tot bloei laten komen (Samama, 2010-2011). Om volkeren te onderzoeken hebben academici kunst vaak gebruikt als een handvat in sociale en culturele studies omdat onderliggend aan het werk van een kunstenaar men een breed scala aan thema's als religie, politiek, ideologie, afkomst en etniciteit kan vinden, die vaak een afspiegeling zijn van de individuele en collectieve identiteit. Onderzoek naar hoe etniciteit is gebruikt in de visuele kunst kan men zo inzicht geven in specifieke culturen, dus zo ook in de cultuur en identiteit van de Mapuches (Robinson, 2008).

Hoewel veel Indiaanse beeldend kunstenaars grote vorderingen hebben gemaakt in het uitdrukking geven van hun individualiteit in hun kunst, kan hun beeldende kunst niet los gezien worden van hun gecompliceerde achtergrond. Zoals alle vormen van culturele expressie verbonden zijn met de leefomgeving en het wereldbeeld van de kunstenaar, kan ook de beeldende kunst van de inheemse kunstenaar niet los gezien worden van de complexe maatschappij van de Indiaan. Het maken van een voorwerp, of dat nu een traditionele mand is of een schilderij op een schildersezal, is zo ingebed in zijn cultuur

als geheel dat het niet los te zien is van de gemeenschap waar het uit voortkomt, zonder de betekenis ervan tekort te doen (Keith, 2013).

Zo vindt men alleen al in het gebruik van het begrip kunst grote verschillen in culturen. Bij het gebruik hiervan komt een van de fundamentele verschillen tussen de Europese en de Amerikaans inheemse opvattingen naar voren. Kunst was voor vele inheemse stammen niet van belang en het woord kunst of kunstenaar kwam zelfs niet voor in veel inheemse talen. Als er iets gezegd werd over bijvoorbeeld een mooie mand, werden meestal termen gebruikt als “goed gemaakt”, “doelmatig”, of misschien “krachtig” (in magische zin). Een artiest was vooral een persoon die een bepaald voorwerp beter kon maken dan een ander. Hoewel indianen dan misschien ambachtelijke vaardigheid niet beschouwden als een roeping, ze zagen wel het verschil tussen een mooi geweven mand en een grof werkstukje. Goed ambachtelijk werk werd lang voor het contact met de Europeanen al hoog aangeschreven maar met de komst van het monetaire systeem werd het nog meer waard (Dockstader, 2014).

Toen de indiaan in de loop der tijd leerde wat voor een waarde kunst had voor de westerse samenleving, en zelf kunstenaars werden, maakten ze hun werk, al vanaf het begin van de koloniale periode, vanuit een minderwaardige positie in de ogen van de Europeanen. De Indiaanse kunstenaar, werd vanwege stereotypes die al vanaf deze tijd ontstonden, bij het grote publiek gezien als “anders”. Vanuit deze positie zijn zij dus hun etnische identiteit gaan opbouwen, welke ontwikkeling terug te vinden is in hun kunst van vroeger tot nu. Debra Merskin, hoogleraar communicatie aan de universiteit van Oregon, heeft een onderzoek gedaan naar de wildgroei van de stereotypes van de Indianen in de moderne media, en stelt dat het voortdurende promoten van dit soort beelden zo negatief is dat het aan racisme grenst (Keith, 2013). Ze wijst op de misverstanden over inheemse Amerikanen die al meer dan anderhalve eeuw overeind zijn gebleven en stereotypes geworden zijn. De stereotypes zijn versterkt door het promoten van een geïdealiseerd en geromantiseerd beeld van de Indianencultuur in de modernere tijd, de pure indiaan die een is met de natuur, met verf op zijn gezicht, en een veer in het haar<sup>7</sup>, een beeld dat nuttig was bij het promoten van artikelen en in de massamedia. De stereotypen in de visuele expressie, zelfs degene die de Amerikaanse Indianen portretteren als heldhaftig en edel, houden het ouderwetse en verkeerd geïnterpreteerde beeld in stand, namelijk hoe de westerling denkt over inheemse volkeren (Keith, 2013).

Door een stroom van namaak, massaproductie en commercialisering die inheemse kunstenaars sindsdien over zich heen hebben gekregen moesten er methodes komen waarmee de authenticiteit van Indiaanse beeldende kunstvoorwerpen kon worden vastgesteld. (Keith, 2013). Het werd moeilijk te zeggen welke inheems kunst nou op een

---

<sup>7</sup> Zie bijvoorbeeld de Walt Disney film *Pocahontas* (1995).

‘echte’ en originele wijze zijn cultuur en identiteit representeerde, omdat alle meespelende factoren in veel kunst in elkaar door vloeiden. Deze methodes zijn vaak veranderd, beginnend op het moment dat de inheemsen voor het eerst in aanraking kwamen met de westerse culturele maatstaven. Vanaf 1990 werden er doeltreffende wetten<sup>8</sup> ingesteld om weer controle te krijgen over de markt van ‘authentieke’ Indiaanse beeldende kunst, wat werd gezien als een enorme stap voor de inheemse artiest. Deze wetten hebben in hoge mate bijgedragen tot de erkenning van de stem van de Indiaan in de representatie van zijn identiteit (Keith, 2013).

Niet alleen door de negatieve stereotyperingen maar ook door bepaalde trends op de kunstmarkt wordt werk van Indiaanse kunstenaars door critici als ‘inferieur’ bestempeld, volgens de masterscriptie van *Arts in Humanities* van Helena D. Keith. Bijvoorbeeld, zo blijkt uit haar tekst, een heel groot deel van het geschatte bedrag dat jaarlijks aan Indiaanse kunst besteed wordt, wordt verhandeld op plekken buiten de beeldende kunsthandel. Het merendeel van de handel in Indiaanse kunst vindt plaats in stalletjes langs de weg, bij Indianenbijeenkomsten, buurtfeesten en via Internet. Omdat zowel verkopers als kopers bij dit soort gelegenheden niet geïnteresseerd zijn in een kritische discussie over kunst, krijgt de markt van wel authentieke inheemse kunst het karakter van een puur commerciële onderneming en wordt losgekoppeld van academische discussie. Zelfs kunst die als technisch goed of esthetisch gezien van hoge kwaliteit beoordeeld zou worden krijgt geen aandacht vanwege de manier waarop het verhandeld wordt (Keith, 2013). Hierin zien wij dus de voortdurende discriminatie naar voren komen van de inheemse bevolking.

Jaune Quick-to-See Smith, een internationaal schilder, behoort tot een groep Indiaanse kunstenaars die zeggen dat er sprake is van een voortduring van een unieke vorm van racisme, in de zin dat de Indiaan anders behandeld wordt dan elke andere groep kunstenaars ter wereld:

“No other ethnic group has to carry a cultural ID card in order to show and sell their art, or to write, or to speak on a public podium. People should ask “why are American Indians subject to quantifying questions such as ‘How much Indian are you?’” Would a black person or a Latino answer such a question? Defining someone’s cultural authenticity by degrees of race is not only a lunatic idea but it is cultural hegemony right out of our colonial past” (Smith, in Keith, 2013: 44).

---

<sup>8</sup> Een van de wetten in de V.S., de *American Indian Arts and Craft Act*, die de autonomie van de stammen erkent om te bepalen wie daartoe behoort en dus ook wat inheems Amerikaanse kunst is. Deze wet houdt verkeerde interpretatie tegen als het gaat om de verkoop van ambachtelijke producten binnen de V.S zorgt dat het illegaal is om een kunstvoorwerp te koop aan te bieden of te verkopen dat niet echt door Indianen gemaakt is of niet van de genoemde specifieke stam afkomstig is. De wet definieert verder de termen “Indiaans”, “gecertificeerd ambachtelijk Indiaans”, “werk van Indianen” en “Indiaanse stam”. Personen of bedrijven die niet voldoen aan de beschreven criteria kunnen vervolgd worden en beboet tot een maximum van 250.000 dollar en vijf jaar gevangenisstraf voor een individu en een miljoen dollar voor een bedrijf.

Deze aanhoudende negatieve beeldvorming en de daaruit voortkomende aanpassingen in de kunst hebben een diepgaand effect gehad op de inheemse kunstenaars die op zoek gaan naar eigentijdse manieren van visuele expressie. Keith stelt dat veel Indiaanse kunstenaars de opvatting verwerpen dat ze, om als geaccepteerde eigentijdse kunstenaars beschouwd te worden, de traditionele kunstvormen die een afspiegeling zijn van hun afkomst, aan de kant moeten zetten. Bijvoorbeeld is er de relatie van de mens met de aarde, een integraal element in de Indiaanse cultuur, wat door hen nu juist vaak gebruikt wordt in landschapsschilderingen als een natuurlijke vorm om de verbinding met de traditionele culturele expressie te herstellen. De druk op de inheemse kunstenaar om zich aan te passen aan de westerse cultuur heeft de impuls aangewakkerd om zich juist los te maken van de traditionele kunstvormen, ten gunste van de uitdrukking van de eigen identiteit. De inheemse kunstenaars van de 20<sup>ste</sup> eeuw experimenteren dan ook met een breed scala aan niet-traditionele media, zoals Internet video tot satirische stripverhalen. Ze zijn op zoek naar meer autonomie in de manier waarop ze hun culturele kunstvoorwerpen maken, exposeren en verkopen (Keith, 2013).

## Hoofdstuk 2

# Historische, sociale en culturele context voor de Mapuche in Chili

In dit tweede hoofdstuk wordt gekeken naar de Mapuche bevolking en hun etnische identiteit in de historische, sociale, politieke en culturele context van Chili. Dit hoofdstuk zal onderzoeken hoe etniciteit is gebruikt als een instrument in de beeldende kunst wat ons inzicht zal geven in de rol van de Mapuche indianen en hun identiteit in de Chileense samenleving. Dit zal licht werpen op de ingewikkelde relatie voor de Mapuche tussen etniciteit en sociale identiteit. Ook kijken we naar het belang van de visuele kunst voor de Mapuche identiteit en ook de plek die zij hierin hebben in Chili.

Om de huidige plek van de Mapuche in de moderne samenleving van vandaag de dag in Chili te begrijpen is het nodig om de context van hun verleden te achterhalen. Sinds de komst van de Spaanse overheersing in de 16<sup>e</sup> eeuw voeren de inheemse groeperingen een strijd om hun etnische en culturele bewustzijn en trots te behouden tegenover de groeiende dominantie van de Spaanse cultuur (Robinson, 2008). De beweegredenen van de Mapuches van vandaar zijn doordrongen van het eeuwenlange conflict tussen de agenda van de *indígena* en het politiek beleid van de Chileense staat (Bol, 2012: 13).

Als eerste wordt er de situatie van de Mapuche vóór de kolonisering behandeld, hierbij specifiek inzoomend op hun creatie van identiteit. Hierin worden de veranderingen aangegeven van de positie van de Mapuche in de loop der tijd. Daarna wordt het belang van de kunst cultuur van de Mapuche onderzocht en hun zichtbaarheid in de kunst vroeger en nu in Chili bekeken. Als laatst wordt er gekeken naar de overgang die de Mapuche maakten naar modernere tijden en naar wat de Chileense moderne indiaan vandaag de dag representeert in de Chileense maatschappij.

### 2.1 Geschiedenis van de vorming van de Mapuche identiteit

De Mapuche bezit meerdere identiteiten waar tussen ze kunnen wisselen in verschillende omgevingen en omstandigheden (Vanlangendonck, 2012-2013). Een Mapuche is eigenlijk iemand die zichzelf identificeert als zijnde Mapuche. Het zich wel of niet identificeren als Mapuche is vaak een persoonlijke keuze die van vele factoren af zal hangen, want uiteindelijk bepaalt ieder persoon zijn eigen identiteit, ook zijn etnische (Roozeboom, 2003). Het is belangrijk naar deze etnische identiteit te kijken omdat de

Mapuche zich hiermee kan onderscheiden van de niet-Mapuche Chilenen. Deze etnische identiteit houdt sterk verband met hun vermogen om hun eigen identiteit te creëren. Dit gevoel van Mapuche zijn komt sterk voort uit het Mapuche verwantschap en door zichzelf te beschouwen als 'anders'<sup>9</sup>, meer nog dan uit de cultuur zelf (Vanlangendonck, 2012-2013).

De Mapuche zien hun territorium, hun land als basis voor hun bestaan en cultuur. In Mapuche taal heet dit *Wallontu Mapu* of *Wallmapu* wat betekend 'omliggend land'. Hun land ligt in het zuiden en midden van Chili en Argentinië<sup>10</sup> en wordt daar gescheiden door het Andes gebergte. Vandaag de dag wordt er geschat dat dit land een territorium van ongeveer 64 miljoen hectare omvat (Soto Labbé, 2012). De inheemse populatie in Latijns-Amerika bestaat uit 40 miljoen mensen, wat ongeveer 8 tot 10 procent van de gehele bevolking is. Hiervan woont 85 procent in Midden-Amerika en het centrale Andesgebergte (Sieder, in Bol, 2012: 13). De Mapuche zijn het grootste inheemse volk van Centraal- en Zuid-Chili en Zuid-Argentinië, ze omvatten 87,3% van de totale inheemse bevolking van Chile. Vroeger waren ze ook wel bekend als *Araucanos*<sup>11</sup>. Er zijn ongeveer 604.349 Mapuches in Chili bestaande uit vier groepen in de zuidelijke regio van Chili: *Picunches*, *Huilliches*, *Lafkenches* en *Pehuenches*. Deze groepen delen allemaal hun taal en sociale, religieuze en economische structuur, en beslaan 4% van de totale bevolking van het land (Soto Labbé, 2012).

Vanaf de kolonisering werden de Mapuches sterk in aantal gereduceerd door de nationale Chileense staat aan het eind van de XIX eeuw (Vanlangendonck, 2012-2013) en begon er een proces van *mestizaje*<sup>12</sup> waardoor de inheemse en Europese culturen in Chili, evenals in de andere landen van Latijns Amerika, vermengd werden. Men begon de Mapuche te gaan zien als een afgescheiden groep, zij werden als politiek onbekwaam bestempeld en werden sociaal gediscrimineerd en economisch verarmd (Vanlangendonck, 2012-2013).

Pas vanaf de jaren '60 kwamen er veranderingen in hoe men de Mapuche bekeek. De Mapuche was niet langer arm omdat hij zoals het stereotype zegt - lui is, maar door het effect van zijn historische uitbuiting. Ze werden vanaf deze tijd meer als de slachtoffers van het dragen van de oorspronkelijke etnische identiteit, een volk dat door alle dingen die ze zijn ontnomen en opgelegd, onbewust ingeprent hebben gekregen dat ze minderwaardig zijn. Hun gedevalueerde imago zorgde voor de vorming van een negatief zelfbeeld van de Mapuches (Vanlangendonck, 2012-2013) waardoor het lastig werd om hoger op de sociale ladder te klimmen.

---

<sup>9</sup> Anders dan de niet-Mapuches.

<sup>10</sup> In de Regio van Comahue.

<sup>11</sup> In het Nederlands Araukanen of Araucaniërs. Deze naam komt van de kolonistoren en daardoor werd het oorspronkelijke gebied van de Mapuches de Araucanía regio genoemd. *La Frontera* (de grens) is ook een officiële naam van deze zone.

<sup>12</sup> Spaans voor rassenvermenging.

Na de militaire coup van 1973 voerde de militaire regering van Chili wetten in die als doel hadden individueel eigendom voor de Mapuches te creëren. Hierbij volgden ze de uitgangspunten van de minister van landbouw in die tijd, Alfonso Marquez de la Plata, die stelde: “In Chili zijn er geen inheemsen, het zijn allemaal Chilenen” (Márquez in Donoso, 2004). Deze regelingen zorgden voor het versterken van de etnische identiteit, de constructie van een Mapuche identiteit, en waardeerden en respecteerden meer hun taal en geschiedenis (Donoso, 2004).

Annabel Bol stelt dat vanaf de jaren '80 de inheemse volkeren steeds meer hulp kregen, om op te komen voor hun identiteit, van de kerk die beïnvloed werd door de bevrijdingstheologie<sup>13</sup>. Er werden ook vraagtekens gezet bij de funderingen van de Chileense staat en haar officiële geschiedenis, die de inheemse volkeren van Chili nooit hebben erkend. Dit zorgde in de jaren '90 voor veel etnische opstanden in heel Latijns-Amerika.<sup>14</sup> Dit zorgde weer voor veel veranderingen op het gebied van inheems zelfbeschikkingsrecht (Luna in Bol, 2012). Met het opkomen van inheemse bewegingen begonnen internationale organisaties zich steeds meer te focussen op inheemse kwesties, stelt Bol. De opkomst van dit debat sinds 1980 veranderde de relatie tussen de staat en de inheemse volken. In deze periode tekenden de Latijns-Amerikaanse staten internationale verdragen waarin de mensenrechten van de indianen voor het eerst werden erkend en na 1990 werd de Latijns-Amerikaanse staat ook een multiculturele staat (Bol, 2012). Er kwamen rond deze tijd onderwerpen van debat op als armoede, discriminatie en ‘onze rechten’ en ‘ons land terugvechten’. Deze vragen waren niet nieuw in het Mapuche vraagstuk, maar werden hier nu verbonden met landskwesties (Donoso, 2004).

Ondanks alle verbeteringen zien veel Chilenen de Mapuche nog steeds als een ruraal volk van een lagere klasse. Dit terwijl meer dan de helft van alle Mapuche naar de grote steden zijn gemigreerd (Roozeboom, 2003). Het heersende gevoel is enerzijds trots om etnisch Mapuche te zijn, de echt Chilenen, de eerste iconen van de oorsprong van de natie, en beeld wat vaak inspiratie was voor de nationalistische ideologieën (Donoso, 2004). Maar anderzijds is er verdriet door de schaamte van een geschiedenis vol nederlagen en overgave, die vooral de *chamurreados*<sup>15</sup> voelen. Juist vanaf de *mestizaje* begonnen alle problemen, discriminatie, armoede en verlies van de taal. *netos*<sup>16</sup> worden daarom als ‘beter’ beschouwd en meer gewaardeerd door de Mapuche maatschappij (Vanlangendonck, 2012-2013). Veel Mapuche zijn nog niet positief over de manier waarop zij geïncorporeerd worden in de Chileense samenleving (Roozeboom, 2003), vanuit een officieel overheidsbeleid die nog grotendeels uit assimilatie bestaat. Volgens velen zou er nog geen sprake zijn van echte integratie van de inheemse culturen in de

---

<sup>13</sup> De bevrijdingstheologie is het antwoord van katholieke theologen op de sociale onrechtvaardigheid in Latijns-Amerika. Vertegenwoordigers van deze stroming menen dat het geloof in Christus vertaald moet worden in een politieke strijd tegen 'zondige' maatschappelijke structuren (Nederlandse encyclopedie).

<sup>14</sup> Bijvoorbeeld in 1990 in Ecuador en in 1994 de Zapatistas in Mexico.

<sup>15</sup> Gemengde Mapuche met inheems en Europees bloed.

<sup>16</sup> Zogenaamde *puros*, zuiveren.



Chileense samenleving. En hoewel de staat is begonnen de inheemse culturen een plek te geven binnen de Chileense samenleving, blijft het proces langzaam (Roozeboom, 2003).

## 2.2 De geschiedenis van de kunstcultuur van de Mapuche

Om de hedendaagse Mapuche kunst te begrijpen is het noodzakelijk om te begrijpen waar hun kunst historisch gezien vandaan komt. Vóór het contact met de Westerse maatschappij waren de meeste inheemse producten ambachtelijk, die vooral werden gebruikt voor praktische en ceremoniële doeleinden, die niet gezien werden als kunst. Geen enkele inheemse handwerksman zag zichzelf als professioneel kunstenaar en het concept dat een kunstenaar zijn werk maakt met de bedoeling dat het zijn waarde uitsluitend zou ontlenen aan de visuele kwaliteit ervan was vreemd voor de Indiaan. Pas vanaf de kolonisatie werden zij zich ervan bewust dat men op een kunsthistorische manier tegen die voorwerpen aan kon kijken (Keith, 2013).

Kunst en cultuur waren voor de Mapuche niet twee aparte begrippen maar waren geïntegreerd in hun dagelijks leven, een spirituele identiteit in de vorm van een ceremonie, een mythe, een gebed of een visioen. Zij gebruikten afbeeldingen om verhalen te vertellen, geloof over te dragen en om in contact te komen met het bovennatuurlijke (Keith, 2013). Veel terugkomende traditionele symbolen die men hierin kan terug vinden zijn onder anderen de *kultrun*<sup>17</sup>, de *machi*<sup>18</sup>, de krijger gepersonifieerd door cacique Llogon<sup>19</sup> en de oude wijze vrouw<sup>20</sup>. Deze elementen circuleren al decennia lang als representaties van 'de waarheid' van de Mapuche identiteit in hun visuele uitingen, waarbij het werkelijk zichtbare kunstvoorwerp eigenlijk maar een klein onderdeel van deze culturele ervaring is. De creatieve expressieve van het vervaardigen van voorwerpen, beelden en symbolen was een middel om deze voor hun 'waarheid' door te geven aan toekomstige generaties (Keith, 2013).

Met de toenemende invallen van West-Europeanen kwamen er aanleidingen om wijzigingen aan te brengen in hun beeldende uitingen. Een van de eerste wijzigingen was het overgaan naar tekeningen op papier met potlood en krijt. Papier en potlood waren nieuw voor de Mapuches, die traditioneel op koeienhuiden schilderden met

---

<sup>17</sup> De *Kultrun* (*kultrung of kultrug*) is de Mapuche trommel, voor sociale en ceremoniële doeleinden; op zijn vlakke ondergrond, die het oppervlak van de aarde vertegenwoordigt, worden de vier kardinale punten getrokken, waaronder zon, maan en sterren. Universeel symbool van wijsheid. De rituele trommel, de drager van de identiteit, wordt bespeeld door de *machi* waakhond van de Mapuche. De kultrun staat ook centraal in de Mapuche vlag.

<sup>18</sup> Een naam waarmee de persoon wordt aangegeven die de rol van spiritueel adviseur en spirituele waakhond van de Mapuche heeft.

<sup>19</sup> Dit wordt nader besproken in H3 fotografie.

<sup>20</sup> Symbool van de wanhopige zoektocht naar de verloren identiteit. Wordt nader besproken in H3 fotografie.

natuurlijke pigmenten. Voor hen werden de ruwe materialen die ze gebruikten beschouwd als geschenken met een spirituele herkomst en moesten daarom gerespecteerd worden binnen een traditioneel voorgeschreven kader, met de erkenning dat alles een betekenis heeft (Keith, 2013). Voor de komst van de Spanjaarden draaide het economische systeem van de Mapuches om respect voor de natuur en bescherming van de flora en fauna (Soto Labbé, 2012), een aspect waarin de Mapuche cultuur wezenlijk verschilt van de westerse beschaving, waar de natuur meer een aspect is dat gedomineerd dient te worden (Donoso, 2004).

Vanaf de eerste kennismaking van de Mapuche met westerse kolonisten begonnen de inheemse ambachtslieden zichzelf en hun creatieve ideeën vanuit een ander perspectief te bekijken, schrijft Helena D. Keith in haar thesis. De Europese pioniers waren geïnteresseerd in hun voorwerpen, alsof ze een onafhankelijke, unieke waarde hadden met een speciale betekenis, naast het gebruik of de ceremonie waarvoor ze gemaakt waren. Het eerste contact met 'klanten' zorgde ervoor dat de Mapuches bereid waren om hun kunstvormen aan te passen om ze in de smaak te laten vallen bij de verfijnde smaak van het publiek, waaronder eigenaren van galerieën en privé kunstverzamelaars. Met de toename van kolonisten begonnen de Mapuche hun traditionele producten speciaal voor de verkoop op deze markt te maken, waardoor het onderscheid tussen kunstnijverheidsproducten en kunst vager werd. Er ontstond een nieuw soort creatief product: commerciële producten (Keith, 2013).

De noodzaak om manieren van visuele expressie aan te passen werd versterkt door de druk op de Mapuche om zich aan te passen aan de westerse cultuur, stelt Keith. Het systematische verplaatsen van stammen van hun geboortegronden naar reservaten ging vergezeld met pogingen om ze te indoctrineren. Vanaf de jaren 1890 tot aan de eerste helft van de 20<sup>ste</sup> eeuw was het plan om inheemse culturele gewoonten te onderdrukken. De kinderen werden gescheiden van hun ouders en van hun cultuur, het werd verboden om hun moedertaal te spreken en zij werden onderworpen aan een strenge militaristische discipline. De traditionele manieren van creatieve expressie werden ontmoedigd en onderdrukt (Keith, 2013).

In deze tijd werd moderne kunst als beter gezien, schrijft Keith, en men vond dat de traditionele waarden van de Mapuche disfunctioneel waren, in strijd met succes in de moderne kunstwereld. Door het gebruik van termen als een 'achterhaalde traditie', werd de levensvatbaarheid van alle inheemse kunst in het verdomhoekje geplaatst (Keith, 2013). Door het beeld van een gestagneerd, primitief volk met een achterhaalde cultuur, kwamen de portrettering van de Mapuche, die verdraaid werden om tegemoet te komen aan Europese doeleinden voor de koloniën, in de plaats van realistische beschrijvingen van de Indianenmaatschappij<sup>21</sup> (Keith, 2013).

---

<sup>21</sup> Een voorbeeld hiervan zien we in het tweeluik *El naufragio del joven Daniel en Elisa Bravo Jaramillo de Bañados, mujer del cacique* (1859).

Door culturele Mapuche voorwerpen te bekijken met de artistieke en esthetische maatstaven van de westerse samenleving, waarin termen als 'beschaafd' en 'barbaars' door antropologen en historici veel gebruikt werden schrijft Keith, werd er een model gecreëerd dat een afspiegeling was van de imperialistische drang van de kolonisatie. Het was nodig om de inheemse samenlevingen in de categorie 'barbaars' te plaatsen, zodat ze onderworpen konden worden aan integratieprogramma's. Hierdoor werd het werk dat het dichtst het ideaal benaderde beschouwd als het 'waardevolst'. Dit maakte dat de waarde van een kunstwerk van Mapuche gebaseerd was op hoe de westerse cultuur vond dat inheemse cultuur moest zijn, niet op hoe het echt was. Als gevolg van de manier waarop Mapuche kunst aan het publiek gepresenteerd werd, werd de vraag naar echte, authentieke Indiaanse kunst vervangen door de vraag naar beelden en vormen die aansloten bij de verwachtingen van het publiek. Mapuche die voor hun levensonderhoud afhankelijk zijn van de aankopen door Europeanen, zijn vaak hun manier van werken en hun producten aan gaan passen om aan deze vraag tegemoet te komen (Keith, 2013).

### **2.3 Moderne inheemse kunst**

De beeldende kunst in Chili was aan het begin van de 20<sup>ste</sup> eeuw gericht op Europa, zoals de dominante bovenlaag van de samenleving van Chili dat in veel opzichten was. De kunststromingen die zich in Europa ontwikkelden werden nauwlettend nagevolgd dus als het gaat om de ontwikkeling van de Chileense beeldende kunst kunnen we de Europese kunstgeschiedenis volgen. In de Chileense kunst was het officiële beleid gericht op de culturele uitwisseling met Europa. Het was gebruikelijk dat kunststudenten hun studie vervolgden op het 'oude continent'. De kunstenaars waren bij hun terugkeer volledig doordrongen van de op de Europese academies geldende regels en dit brachten ze mee terug in de Chileense cultuur. Een kunstenaar die koos voor deze academische kunst koos voor de wereld van salons, prijzen, kunstreizen en sociale en economische erkenning, dus dit culturele machtsblok was sterk (Zamorano Pérez, Cortés López, Muñoz Zárata, 2005: 163). Kunst was een gebied voor de hoogste klasse en daar was lange tijd geen plaats of belangstelling voor de traditionele kunst van de inheemse bevolkingsgroepen (Zamorano Pérez, Cortés López, Muñoz Zárata, 2005). Maar dat veranderde met de opkomst in Europa van de belangstelling voor etnische culturen, zoals die tot uitdrukking komt in het exotisme en oriëntalisme van de tweede helft van de 19<sup>de</sup> eeuw, een stroming die ook zijn weg vond naar de Chili (Zamorano Pérez, Cortés López, Muñoz Zárata, 2005).

Door de hierna steeds toenemende globalisatie (Bol, 2012) was er steeds meer sprake van deze herontwikkeling en herwaardering van de etnische identiteit (Arias Lagos, 2006). Er wordt vandaag de dag gestreefd naar multiculturele, tolerante staten met respect voor cultuurverschillen en een interculturele dialoog (Bol, 2012). Deze economische en ecologische verschuivingen in de Westerse cultuur tijdens de eerste 10

jaar van de 20ste eeuw bieden de Mapuche een unieke kans om hun culturele autonomie te hervinden en hebben ervoor gezorgd dat er wereldwijd opnieuw gekeken wordt naar de modellen van de culturen van oude stammen en hun wereldvisies (Keith, 2013).

Door de re-evaluatie van de traditionele inheemse Amerikaanse culturele uitingen in een moderne context kregen een groeiend aantal inheemse kunstenaars en schrijvers de ambitie om formeel erkend te worden in de kunstgeschiedenis schrijft Keith, met als doel hun autoriteit te tonen en meer respect af te dwingen. Een van de belangrijkste beweegredenen om meer autoriteit te willen, is om verzet op te roepen tegen de neiging om hun kunst alsmaar aan te passen om tegemoet te komen aan de eisen van de westerse kunstmarkt (Keith, 2013). Een ander gevolg was de afname van de oude definities van 'indiaanse kunst' en voor een wedergeboorte van authentieke artistieke expressie en postmoderne creatieve kunstvormen zoals stripverhalen, performances, installaties en abstracte kunst (Keith, 2013). Terwijl steeds meer Indianen vandaag de dag afstuderen als wetenschappers, antropologen, en kunstcommentatoren, wordt de kritische discussie opnieuw gedefinieerd waarbij de afhankelijkheid van de stereotypen en daaruit voortkomende marginalisatie van de inheemsen wordt geminimaliseerd (Keith, 2013).

In toenemende mate wordt er geprobeerd om kunst van mensen uit verschillende culturen op te nemen in hedendaagse exposities. Maar er blijven vandaag de dag problemen bij het representeren van de hedendaagse inheemse kunst in Chili. Kay Walkingstick, *Cherokee* commentator en beeldend kunstenaar, merkt bijvoorbeeld op dat kunstenaars van een bijzondere afkomst apart exposeren die uitsluitend gericht zijn op die bepaalde cultuur:

“De mogelijkheid tot serieus kritisch commentaar lijkt te verminderen en daarmee het geeft dat er verschillende maatstaven zijn voor verschillende groepen mensen. Apart is nog steeds niet gelijkwaardig. Het drukt de kunst naar de marge, hoe mooi deze misschien ook is” (Walkingstick in Keith, 2013).

Walkingstick waarschuwt ook tegen het verlagen van maatstaven, wat veel is gebeurd bij inheemse kunst, wat Indiaanse kunst nog verder op een zijspoor heeft gezet en zo minder in aanmerking komt voor kritische beschouwingen in de postmoderne kunst (Keith, 2013). Een ander probleem waar nu nog sprake van is, wat ook een reden voor het gebrek aan kritische beschouwing van inheemse kunst is, is het feit dat veel van deze inheemse kunstenaars voor hun levensonderhoud afhankelijk zijn van hun creatieve productie (Walkingstick, in Keith, 2013). Ze stelt dat de definitie van 'authentieke' indiaanse kunst nu nog gebaseerd is op het scheve, verzonnen beeld, vanuit de westerse waarden. Walkingstick concludeert dat dit verkeerd interpreteren van de creatieve impulsen van de Indiaan deze kunst nog steeds naar de marge verwijst (Keith, 2013).

De houding van kunstinstellingen en antropologische instituten ten opzichte van het exposeren van indiaanse kunst heeft zich aan de andere kant de laatste tijd wel ontwikkeld en focust zich nu op het bewaren van het geheel van de culturen, niet alleen van de voorwerpen of collecties van voorwerpen die eruit voort zijn komen. Zowel de tastbare als ontastbare waarde van culturele kunstvoorwerpen krijgen steeds meer serieuze aandacht en men tracht de ideeën die hier achter liggen, met het oog op het behouden van de cultuur, erbij te betrekken (Keith, 2013). De legitimiteit en de waarde van de stem van de inheemse kunstenaar bij het opzetten van een tentoonstelling, niet alleen van de voorwerpen, maar ook van de spirituele aard en de onderliggende aspecten uit zijn cultuur, wint steeds meer erkenning en respect. Deze nieuwe aanpak zal de inheemse culturen in staat stellen om de toekomst tegemoet te zien met een groter onderling respect en een betere samenwerking (Keith, 2013).

Met het veranderen van de moderne maatschappij krijgen de inheemse kunstenaars steeds meer mogelijkheden om een plek in te nemen in de moderne visuele kunst waarin ze hun culturele onafhankelijkheid van de westerse maatschappij kunnen terugveroveren (Keith, 2013). Deze hernieuwde opkomst van onafhankelijkheid in de politiek en de cultuur zal de inheemse Amerikaanse beeldende kunstenaar in staat stellen zich te bevrijden van de *labels* die ze hebben opgelegd gekregen en de druk van het niet-Westers zijn, stelt Keith. Inheemse Amerikanen houden zich nu steeds meer vast aan hun eigen zelfbeeld en kiezen zelf de aspecten van hun erfgoed waar zij de nadruk op willen leggen (Farris, in Keith, 2013). In de woorden van Fritz Scholder: "Terwijl de hele wereld in een identiteitscrisis verkeert, weet de Nieuwe Indiaan nog steeds wie hij is" (Shreve, in Keith, 2013).

Dit betekent dat de inheemse Amerikaanse Indiaanse kunstenaar van vandaag de dag een unieke machtspositie bekleedt. Hun visuele kunst wordt nu geroemd, nu niet op grond van de stereotyperingen van buitenstaanders, maar gebaseerd op een moderne benadering door het beschouwen van hun artistieke identiteit als zowel Indiaans als modern. Als gevolg van het feit dat inheemse Amerikaanse kunstenaars in contact blijven met hun culturele erfgoed en tegelijkertijd de moderne creatieve middelen gebruiken die aansluiten bij een breder deel van de samenleving, spelen zij een belangrijke en positieve rol in een wereldwijde herleving van de wens naar een gezonde wereld<sup>22</sup> en een samenhangende globale cultuur (Keith, 2013).

---

<sup>22</sup> Een wereld waarin men in harmonie met de natuur samenleeft, volgens de basisprincipes inheemse culturen.

## Hoofdstuk 3

# Mapuche in de visuele kunst

### 3.1 Moderne Mapuche kunst

De herbevestiging die de globalisatie en de modernisatie met zich mee hebben gebracht, van de Mapuche kunstenaar als een onafhankelijke creatieve persoonlijkheid, inspireert de Indiaanse activisten en kunstenaars van de 20<sup>ste</sup> eeuw. De Mapuche kunstenaar wordt nu als het ware vrij gelaten van de spanningen tussen zijn identiteit als lid van zijn stam en zijn individuele identiteit, en mag van het huidige klimaat in de maatschappij zelf kiezen hoe hij zich wil uiten (Keith, 2013).

De huidige kunstuitingen van de Mapuches komen voort uit hun verlangen om de traditionele voorouderlijke culturele ethiek te heroverwegen in een historisch-politiek en sociaal-cultureel proces van verandering. De huidige Mapuche kunstuitingen zijn een manier om de eigen culturele identiteit vorm te geven en uiten zich in poëzie, verhalen, muurschilderingen, tekeningen, schilderijen, grafisch werk, beeldhouwkunst, theater en muziek. Fundamenteel hierbij is de dialoog tussen 'het zelf' en 'de ander'. Dit concept speelt in de totale perceptie van de Mapuche kunstenaar een grote rol tijdens het hele scheppingsproces en daarmee in het kunstwerk zelf. De confrontatie van de traditionele cultuur met die van de westerse kolonisator veroorzaakt bij de Mapuche grote innerlijke spanningen en maakt dat hij wordt verscheurd tussen 'het zelf', de Mapuche, en 'de ander'. Deze twee culturen verschillen op heel veel punten fundamenteel van elkaar waardoor deze tweedeling er voor zorgt dat hij zijn culturele wezen moet herdefiniëren en zich moet verzoenen met deze vreemde en diens cultuur, maar daarbij zijn eigenheid moet erkennen en cultiveren (Azócar Avendaño, 2005).

De Mapuche kunst gaat in eerste instantie uit van de eigen traditionele vormen en wordt vervolgens beïnvloed door het interculturele contact met de westerse Chileense samenleving. Bepaalde traditionele werkvormen, zoals het gebruik van textiel en leer als ondergrond om op te schilderen, zijn behouden gebleven en verder gecultiveerd. Daarnaast is ook de thematiek van de oude cultuur, zoals die aanwezig zijn in de geloofsovertuiging en de oude mythes, een belangrijk aspect van de moderne Mapuche kunstenaar gebleven, die daarmee zijn culturele identiteit herbevestigt (Azócar Avendaño, 2005) en die een traditionele esthetische basis vormen. De Mapuche vlag en de andere traditionele Mapuche symbolen, zoals de bijvoorbeeld de afbeelding van cacique Llongo (zie figuur 14 verderop), blijven we zien in de moderne visuele kunstuitingen

van de Mapuche, als symbool van de strijd en de politieke eisen van de huidige Mapuche in de Chileense maatschappij. Met het gebruik van het afbeelden van cacique Llongo bijvoorbeeld wil de Mapuche kracht bijzetten m.b.t. de vraag naar politieke en sociale veranderingen en als een protest tegen de jarenlange onderdrukking (Azócar Avendaño, 2005). Kunst kan hierbij zeer effectief en doeltreffend zijn voor de Mapuche om als een beeldend en daardoor indringende boodschap te fungeren. Een beeld kan zo krachtig zijn dat er bij dit visuele protest geen woorden nodig zijn, maar dat dit kunstwerk meteen voor zich spreekt doordat het de kracht heeft om een gevoel op te roepen die de kunstenaar er bewust in heeft gelegd. Kunst als verzet en protest is hierdoor een zeer nuttig medium voor de Mapuche die willen strijden tegen hun onderdrukking.

De Mapuche kunstenaar blijft in zijn werken stevig verankerd in de oude tradities, de cultuur van de voorouders, de iconografie en ideeënwereld van zijn volk. De behoefte om de eigen cultuur en daarmee de eigen identiteit te behouden is voor de Mapuche een noodzaak, iets waar ze zich sterk aan vast willen houden. De problemen die ontstaan zijn als gevolg van de steeds terugkerende uitsluiting, assimilatie en paternalisme van de dominante cultuur zouden kunnen worden overwonnen als het uitgangspunt de acceptatie het verschil tussen de culturen is door proberen inzicht te krijgen in het wereldbeeld van de ander en dit te respecteren in het besef dat geaccepteerd worden ook acceptatie van de identiteit van de ander inhoudt (Azócar Avendaño, 2005).

### **3.2 Representatie van de Mapuche indiaan in de visuele kunst van Chili**

Toen de Indiaanse cultuur met zijn geloof in spirituele krachten, magische rituelen en mythische overtuigingen kennis maakte met de westerse samenleving ontstond er een historische, geografische, etnische en culturele mengelmoes die officiële historici Latijns-Amerika hebben genoemd. De autonome precolumbiaanse cultuur moest wijken voor de cultuur van een ander, die hun eigen cultuur tot de algemeen geldende maakten en die van de oorspronkelijke bewoners bijna in zijn geheel vervingen. (Galaz en Ivelić, 2009) Het inheemse culturele wezen werd op de meeste plaatsen van zijn oorsprong afgesneden en aan de andere kant moest de Spaanse zich aanpassen aan de bijzondere wereld die hij had veroverd. Hierdoor werd de koloniale cultuur niet meer een soort transplantatie van Europa, maar een vermenging van Europese en inheemse elementen (Galaz en Ivelić, 2009: 18). Deze fenomenen kwamen ook tot uitdrukking in de visuele kunst.

Reeds eerder werd uitgelegd dat de kunst die ontstond tijdens de koloniale periode grote invloed ondervond van verschillende Europese artistieke bewegingen. Maar ook de traditionele westerse kunst onderging veranderingen door hun verblijf in de 'nieuwe

wereld'. Deze veranderingen werden samen de basis van een nieuwe vorm van beeldende kunst, een symbiose die voortkwam uit de dialoog tussen de Indiaan en de Spaanse Europeaan (Galaz en Ivelić, 2009: 20).

Een voorbeeld is de Indiaanse kunstenaar Jaune Quick-to-See Smith die haar schilderijen gebruikt om de controverse tussen het westerse beeld van de Indiaanse kunst en de realiteit van de Indiaan in de 20<sup>ste</sup> eeuw aan te tonen. Haar collagetechniek betreft een boodschap over het misbruik van de beeldtaal van de inheemse culturen. In figuur 1 zien we een schilderij van haar met daarop de omtrek van een buffel over iconen van de blanke popcultuur heen, zoals Blondie en Spiderman, en inheemse en Engelstalige krantenknipsels die dezelfde gebeurtenissen beschrijven in de taal van de Indiaan en de taal van de 'indringer'. Het opzettelijk gebruik van alleen de contouren van de buffel laat duidelijk de symboliek van het schilderij zien: de buffel is hol, ontdaan van zijn symbolische betekenis van kracht en elegantie, door de manier waarop niet-Indiaanse kunstenaars hem afbeelden: als onderdanig en tembaar. Voor blanken is de buffel gewoon een dier zoals alle andere dieren, zonder ziel, niet heilig, niet gerespecteerd, maar slechts een beest om te exploiteren. Smith is maar één van de voorbeelden van een Indiaanse kunstenaar die landschapsschilderingen gebruikt als spiegel voor blanke kunstenaars (Keith, 2013: 66).



**Figuur 1.** *Buffalo* (1992), door Jaune Quick-to-See Smith.

Bron: <http://heterogeneoushomosexual.tumblr.com/post/41810977108/jaune-quick-to-see-smith-buffalo-1992>.

### 3.2.1 De Mapuche in de schilderkunst

De Franse kunstenaar Raymond Monvoisin maakte het tweeluik *El naufragio del joven Daniel* en *Elisa Bravo Jaramillo de Bañados, mujer del cacique* in 1859. Het tweeluik vertelt het verhaal van Elisa Bravo Jaramillo Bañados, die de enige overlevende van de



schipbreuk zou zijn geweest. Geïnspireerd door de stukken in de pers hebben de schilderijen als onderwerp Elisa Bravo's eerste ontmoeting met de Indianen (doek 1) en haar latere leven onder hen als hun gevangene en vrouw van het opperhoofd (doek 2). Door de hoofdpersoon Elisa Bravo hier te portretteren als het icoon 'de gevangene' draagt dit tweeluik bij aan de beeldvorming van de Mapuche als een wilde die getemd moet worden (De la Maza, 2013: 6). Duidelijk is het 'romantische' karakter in deze werken, waarmee verwezen wordt naar het exotisme, waarbij alles wat exotisch is interessant gevonden wordt en een graag gebruikt onderwerp is in die tijd. De romantiek van Monvoisin gebruikt wordt direct gekoppeld aan een notie van oriëntalisme, dat in die tijd in de mode was in de Franse schilderkunst. Door op ingrijpende wijze het verhaal van de schipbreuk om te zetten in een verhaal over koloniale barbarij, met als uitgangspunt de stijlfiguur van de gevangene, sluit Monvoisin aan bij wat op dat moment in Parijs en vogue is (De la Maza, 2013: 7). Hieronder volgt een analyse van het tweeluik van Monvoisin in het licht van zowel de imperialistische expansie en als het beeld van de vrouw in de Zuid-Amerikaanse maatschappij in die tijd.

### **Deel 1 Het schilderij *El naufragio del joven Daniel***

Elisa Bravo is in Figuur 2 omringd door een groep Indianen en staat op het punt om flauw te vallen en klemt haar kinderen stevig vast. De compositie is opgebouwd rond raciale tegenstellingen wat betreft ras, gedrag en geslacht. De blanke vrouw wordt als enige overlevende van een schipbreuk gevonden door een groep Mapuche Indianen, waarvan de 'wilde' aard te zien is door de manier waarop Elisa Bravo op ze reageert. Je zou ook kunnen stellen dat de Mapuche subtiel verkleind zijn. Monvoisin heeft ze afgeschilderd als lachwekkend onnozele, nieuwsgierige inboorlingen, in plaats van getrainde krijgers, cultureel, intellectueel, sociaal en politiek ver verwijderd van de 'beschaving'.



**Figuur 2.** *El Naufragio del joven Daniel* (1859), door Raymond Quinsac Monvoisin. Bron: *Del naufragio al cautiverio: Pintores europeos, mujeres chilenas e indios Mapuche a mediados del siglo XIX*, gefotografeerd door Josefina de la Maza (2013)

Terwijl de aandacht van de Indianen gericht is op de blanke vrouw, grijpt de Indiaanse vrouw rechts van Elisa Bravo het been van de Chileense baby. De aanwezigheid van Chileense en Mapuche kinderen in het schilderij is een verwijzing naar het proces van *mestizaje* en het aspect van de toe-eigening van autochtone kinderen. Het detail van de ontblote borst van Mapuche vrouw erotiseert de inheemse, en zij wordt hierdoor daarnaast ook een symbool voor het westerse voogdijschap. Gevangen door de Mapuche bevindt Elisa Bravo zich in de overgang tussen de beschaafde en niet beschaafde wereld, haar lichaam is daarmee een metafoor voor Chili geworden (De la Maza, 2013: 7). Symbolisch betekende de ontvoering van een vrouw haar overgang van de beschaving naar de barbarij, van het stedelijke naar het wilde gebied, van verlicht burgerschap naar ongeschoolde Indiaan. Het legde ook kwetsbaarheid van de Zuid-Amerikaanse samenleving tijdens het proces van de kolonisatie bloot. De Indiaan, die volgens de elite van die samenleving alle ondeugden en gevaren van de nieuwe republieken belichaamde, betekende een interne dreiging. De stijlfiguur van 'de gevangene' maakt van de Indiaan de vijand. De vrouw maakt het in deze rol de overgang mogelijk van de beschaving naar de barbarij als sleutelfiguur in de maatschappelijke orde, verantwoordelijk voor het voortbestaan van de familie, het hart van de westerse cultuur. Maar vrouwen werden in die tijd beschouwd als makkelijk corrumpeerbare wezens vanwege hun zwakte, weerloosheid en irrationaliteit en moesten beschermd worden door hun vaders, broers en echtgenoten. Voor het mannelijke publiek was het beeld van de gevangene vrouw een erotische fantasie, maar vertegenwoordigde ook de ergste angsten van de penetratie van barbaren in de familie. Voor het vrouwelijke publiek waren deze beelden een duidelijk en beangstigend voorbeeld van wat er kan gebeuren als de beveiliging door de patriarchale orde zou wegvallen. Op een subtiele manier heeft het schilderij een dubbele agenda: de heerschappij over de vijanden van de staat en tegelijkertijd het onder controle houden van de vrouw (De la Maza, 2013: 13).

## **Deel 2 Het schilderij *Elisa Bravo Jaramillo de Bañados, mujer del cacique***

Dit schilderij verbeeldt Elisa Bravo wanneer zij de vrouw van de hoofdman is geworden na de schipbreuk. Het haar is gevlochten en haar kleding is aangepast aan de Indiaanse traditie en een borst is ontbloot. Elisa Bravo negeert de twee Mapuche vrouwen die achter haar zitten en de hoofdman aan wie zij volgens de titel van het werk toebehoort. Waar zij in het eerste werk blijk gaf van een sterke gehechtheid aan haar zoon, heeft zij hier geen aandacht voor haar bastaard nakomelingen, het product van de vereniging met de hoofdman. De donkere *mestizo* kinderen lijken noch bij Elisa Bravo, noch bij de Mapuche te horen wat de dualiteit in de Chileense samenleving representeert.



**Figuur 3.** *Mujer del Cacique*, (1859), door Raymond Quinsac Monvoisin. *Del naufragio al cautiverio: Pintores europeos, mujeres chilenas e indios Mapuche a mediados del siglo XIX*, gefotografeerd door Josefina de la Maza (2013)

Significant is in dit schilderij de verandering van culturele rol van de personages, waarbij een symbolische en tegelijkertijd paradoxale tegenstelling gesuggereerd wordt. Elisa Bravo leeft nu tussen de Mapuches, maar raadselachtig is dat de kunstenaar de enige mannelijke figuur afbeeldt bij een soort hut. Door de hele setting, inclusief de kleding, lijkt de hoofdman meer op een westerse boer dan op een Mapuche. Het lijkt erop dat de kunstenaar door de personages als het ware van rol te wisselen de nadruk wil leggen op impliciete mengprocessen die er gaande zijn. Er lijkt ook geen enkel verband te bestaan tussen deze man en de Mapuche personages die in het eerste schilderij afgebeeld worden. Zijn positie in het schilderij suggereert ook geen actieve rol van dit personage als het gaat om een machtsrelatie. De Mapuche vrouwen zijn afgebeeld als verwesterde Mapuche vrouwen, ingetogen en bedekt, niet als traditionele primitieve vrouwen. We constateren dat er in dit schilderij een omkering heeft plaatsgevonden tussen de Mapuche en de westerse vrouw. In het eerste schilderij wordt Elisa Bravo afgebeeld als een offermaagd, in de tweede als een melancholische figuur, maar ook, volgens de sociale conventies van de tijd, als moreel dubbelzinnig. Monvoisin gebruikt naast kleding en haardracht ook de iconografie van melancholie met dezelfde lichaamstaal als door de oriëntalistische schilders wordt gebruikt om haremvrouwen af te beelden. Bravo heeft nu symbolisch de rol van de 'exotisch erotische' naakte Mapuche vrouw van het eerste schilderij overgenomen en heeft haar westerse kenmerken als het ware overgedragen aan de Mapuche vrouwen (De la Maza, 2013: 10).

*De Atlas de la Historia Física y Política de Chile* door Claude Gay (1800-1873) wordt beschouwd als de visualisatie van het grondgebied van het land en het volk van Chili.

Met als doel een beeld te geven van de nieuwe republiek, maakten de twee delen van de atlas deel uit van een groter project van het ministerie van Openbaar Onderwijs. Kunstenaar Rugendas maakte een aantal afbeeldingen waaronder de afbeelding in Figuur 4 waar de Mapuche worden gepresenteerd als een rebelligroep, de 'ander', maar wel een groep die deel uitmaken van de Chileense republiek.



**Figuur 4.** *Un malón* (1854), door J. M. Rugendas. Bron: *Atlas de la historia física y política de Chile* (Claudio Gay, 1854).

Als we alle platen in de Atlas bekijken, valt het op dat de beelden van de interactie tussen de Mapuches en de Chilenen uitsluitend betrekking hebben op oorlog. Het etnografische aspect van de Mapuche is volledig afwezig. Ze worden gepresenteerd als een bedreiging voor de Chileense staat. De verspreiding van de atlas bestreek een groot gebied en rond 1854 kwam hij uit in heel Chili waardoor het beeld van deze oorlogszuchtige, barbaarse Mapuches hiermee een soort officiële status kreeg en daarmee een legitimatie vormde om de Mapuche te beschouwen als een vijand die vernietigd moest worden (De la Maza, 2013: 12-13).

Een hedendaagse representant van de Mapuche schilderkunst is beeldend kunstenaar Juan Pablo Silva Painequeo, die het als zijn taak ziet om met zijn werk de traditionele Mapuche cultuur te herstellen en de Mapuche identiteit te versterken. In zijn werk is het eerder besproken conflict tussen 'het zelf' en 'de ander' goed terug te vinden. Het onderwerp van een kunstwerk is voor deze kunstenaar een weergave van de gevoelens die de kunstenaar ervaart door de ervaringen die hij mee maakt. Bijvoorbeeld voor de Mapuche hun discriminerende, racistische en gewelddadige ervaringen. De beeldtaal van Painequeo is een expressie van de identificatie met het zelf door de elementen uit het Mapuche geloof en de mythen, maar is tegelijkertijd een uitdrukking van de gespannen relatie met de cultuur van de ander.

Painequeo's werk is niet los te denken van de wezenlijke Mapuche opvatting van het cyclische evenwicht. Voor de Mapuche is een cyclische wereldvisie een fundamenteel uitgangspunt waarbij wordt geleefd en gedacht vanuit het principe van de cyclische tijd,

dit in tegenstelling tot de lineaire tijd, zoals deze in de westerse wereld wordt gehanteerd. In het cyclische denken is de weg van verleden naar toekomst niet één richting maar de toekomst kan ook terug worden doorgegeven, in een voortdurende cyclische beweging zoals de natuur en de jaargetijden (Toledo, 2005). De identiteit van de Mapuche voedt zich voortdurend met deze symbolische tijd-ruimte en ziet zijn bestaan als een reis door deze ruimte en maakt gebruik van de wisselwerking tussen het heden en verleden. Painiqueo wil deze visie delen en het belang hiervan laten zien om zo met zijn werk bij te dragen aan de herpositionering van het Mapuche cultuur in de moderne Chileense maatschappij (Betancour Sánchez, 2008: 11).

Hieronder zijn werken van Painiqueo op koeienhuid te zien, wat een traditionele Mapuche techniek is en verwijst naar zijn eigen culturele achtergrond, maar daarnaast ook contact legt met de andere cultuur door de introductie van nieuwe elementen zoals olieverf (figuur 5) en pastel (figuur 6) (Betancour Sánchez, 2008: 17).



**Figuur 5.**



**Figuur 6.**

Gemaakt door Juan Silva Painiqueo. Bron: *Construcción discursiva de la mismidad y de la otredad en el discurso poético y visual mapuche* (Betancour Sánchez, 2008: 17-18).

De kunstenaar maakt wat de voorstelling betreft gebruik van vormen en elementen die behoren tot zijn eigen culturele identiteit, waarin aspecten als het contact met de aarde en de natuur, de voortdurende cyclische beweging, de dromenwereld en de mythologie een belangrijke rol spelen (Betancour Sánchez, 2008: 18).

De confrontatie tussen twee culturen zijn hier verbeeld door het gebruik van traditionele iconische beeldkenmerken als de *kultrun* en de Mapuche krijger en verwijzingen naar de voorouderlijke wereld, zoals de oudere vrouw boven het hoofd van de krijger. De kunstenaar geeft met zijn werk uitdrukking aan zijn gevoel van onrecht dat zijn volk in dat opzicht is door de overheerser is aangedaan en toont zijn agressie door de vuist.



**Figuur 7.** *Lemún*, (2005), door Rapimán, Eduardo. Bron: Comunicación intercultural y arte mapuche actual, Mabel García Barrera (2009: 36).

Het schilderij in figuur 7 is een werk dat op verschillende niveaus de dialoog tussen de moderne Mapuche en zijn voorouderlijke traditie symboliseert. Terwijl het aan de ene kant het uitdrukking wil geven aan verdriet over de dood van deze jonge Mapuche, die in 2002 tijdens een protest werd doodgeschoten door de Chileense politie, geeft het werk aan de andere kant een traditioneel cultureel statement door het onderwerp af te beelden in de stijl van het houtsnijwerk van de '*chemamull*' (houten mensen), een traditionele inheemse manier van vormgeven die hoort bij het ritueel van de dood. De kunstenaar probeert op deze manier de spirituele aanwezigheid van de overledenen weer te geven. Dit wordt nog eens benadrukt door de onbeweeglijkheid van de figuur, die vast lijkt te zitten in die ruimte en tegelijkertijd het onveranderlijke en transcendente vertegenwoordigt. Tegen de culturele achtergrond gezien probeert het werk de overgang van de *Am* (de geest) van de *Mapu nag* (de zichtbare wereld) naar *wenu Mapu* (de onzichtbare wereld) weer te geven. (García Barrera, 2010, 36-37).

### 3.2.2 De Mapuche in de fotografie

In 1879 zorgt de introductie in Chili van de zogenaamde droge gelatineplaat voor een belangrijke ontwikkeling in de fotografie. De tijd van blootstelling aan het licht werd hierdoor aanzienlijk korter en in Chili stond vanaf deze tijd een nieuwe generatie van fotografen op. De meesten hadden studio's in Santiago en waren in deze tijd zeer populair bij de mensen die zich geen portretschilder konden veroorloven. Er werden huwelijksportretten gemaakt en ook foto's ter gelegenheid van een doop of een eerste communie. De bekendste fotografen in die tijd in Chili waren Enrique Christian Valk (1826-1899), Obder Heffer (1886-1940) en Gustavo Milet (1860-1917). Deze fotografen zijn belangrijk geweest voor het vastleggen van de Mapuches tijdens de laatste decennia van de negentiende en begin twintigste eeuw. Zij werden *Los Fotógrafos de La Frontera* (de fotografen van de grens) genoemd (Azócar Avendaño, 2005: 29).

Fotograaf Gustavo Milet schetst met zijn werk een relatief positief beeld van de Mapuches en gaat uit van de waarde van het weergeven van deze inheemse bevolkingsgroep als 'edele wilden'. Hij is overtuigd van het belang om deze inheemse inwoners van Chili te portretteren. Hoewel zijn beeld positief afsteekt tegen de karikaturale, negatieve stereotypen van inheemse culturen zoals ze in die tijd gangbaar waren in de Chileense samenleving bij de dominante hoge klassen, zien we tegelijkertijd dat Milet met zijn foto's een representatie van zijn eigen werkelijkheid geeft en op die manier toch ook weer eigen stereotype van de Mapuche creëert. Hieronder wordt het werk van Milet geanalyseerd aan de hand van de tekst van Azócar Avendaño op twee niveaus: iconisch en analytisch. Het iconische niveau bekijkt de structuur van het beeld, de iconische elementen, de componenten van elke foto, de samenstelling en de retoriek van het beeld. Het analytische niveau interpreteert de boodschap van het beeld en de symbolische betekenis (Azócar Avendaño, 2005: 33). Hierbij wordt gekeken naar de functies en de context.



**Figuur 8.**

Gemaakt door Gustavo Milet, (ca. 1890). Bron: *Fotografía proindigenista: el discurso de Gustavo Milet sobre los mapuches* (Azócar Avendaño, 2005: 95 (fig. 10), 73 (fig. 11)).



**Figuur 9.**

### Het iconische beeld

Een van de manieren die Milet gebruikt om de betekenis van het iconische beeld nog sterker te verankeren is het gebruik van bijschriften (Azócar Avendaño, 2005: 24). Een andere manier is het kiezen van een camerastandpunt of pose zodat dat niet alleen de fysieke kenmerken, maar ook de kostuum en accessoires sterk naar voren komen. De Mapuche vrouwen zijn meestal blootsvoets, maar wel gekleed in schone, ongekreukte, onbeschadigde kleren. Als accessoires worden zilveren sieraden gedragen, vaak in grote hoeveelheden, een voorbeeld van een vrouw met deze traditionele accessoires is te zien in figuur 9 (Azócar Avendaño, 2005: 37).



**Figuur 10.**



**Figuur 11.**



**Figuur 12.**

Gemaakt door Gustavo Milet, (ca. 1890). Bron: *Fotografía proindigenista: el discurso de Gustavo Milet sobre los mapuches* (Azócar Avendaño, 2005: 77 (fig. 12), 107 (fig. 13), 87. (fig. 12).

Een ander type foto's in dit genre is te zien in de afbeelding van figuur 10; een jonge, schone, gezonde Mapuche vrouw, de haren in gevlochten en met een haarband. Het lijkt meer op een fotografische studie dan op een portret van een bestaande vrouw. Daarnaast zijn er in dit genre foto's geënceneerde standaard situaties, zoals in figuur 11 een Mapuche familie met de man in het midden en de vrouwen eromheen en in figuur 12 een Mapuche moeder met kind. Opvallend is dat deze portretten niet gemaakt zijn in de natuurlijke omgeving van de Mapuches, maar voor een geschilderde achtergrond zijn neergezet, zoals dat toen gebruikelijk was in de Europese portretfotografie (Azócar Avendaño, 2005: 37-39).

### **Het analytische iconografische**

Er wordt hierbij een symbolische betekenis toegeschreven aan de afbeelding door de context en door symbolische elementen in de foto. De kijker wordt door de fotograaf in een bepaalde richting gestuurd. Milet doet dit door gebaren en situaties of activiteiten binnen de gemeenschap te laten zien. Milet wilde op deze manier de verschillende aspecten van de Mapuche cultuur naar voren laten komen. Ook de poses, de gezichtsuitdrukkingen, de lichtval en de setting waarin de foto genomen is zijn hierbij van belang (Azócar Avendaño, 2005: 43).





**Figuur 13.** Gemaakt door Gustavo Milet, (ca. 1890). Bron: *Fotografía proindigenista: el discurso de Gustavo Milet sobre los mapuches* (Azócar Avendaño, 2005: 99).

Door een Mapuche op een paard af te beelden zoals in figuur 13 wil Milet meerdere dingen laten zien. Ten eerste het feit dat de Mapuche het paard ook gedomesticeerd heeft, dat hij de beschikking heeft over de diensten ervan, maar ook, door middel van het tonen van zadel en teugels, dat hij niet een 'wilde' is, maar een 'beschaafd' mens die onderdeel is van de mondiale beschaafde samenleving, zoals dit aansloot bij het beeld dat de Europeaan rond deze tijd had.

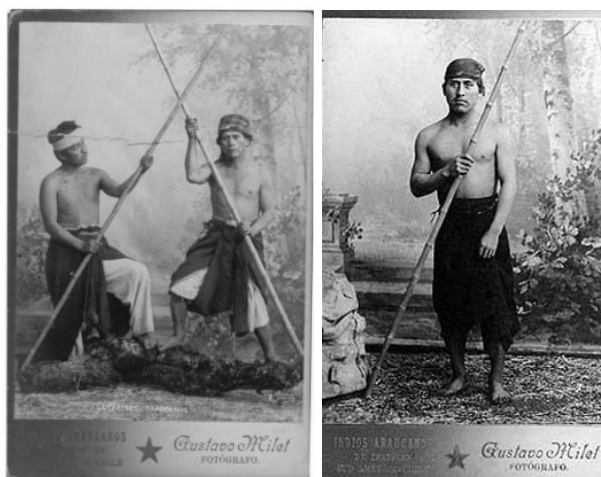
### **De Mapuche krijger als stereotype**

Een belangrijke plaats in de onderwerpen van de fotografen wordt ingenomen door *El Guerrero Mapuche*, de Mapuche krijger. Het betreft hier de in oorsprong vreedzame krijger die prominent aanwezig is in de Mapuche verhalen over de voorouders in de periode van verovering die werden overgedragen van generatie op generatie. In deze verhalen wordt over vreedzame mensen gesproken, zonder oorlog of conflict. De foto's van en verhalen over deze krijgers zorgden echter er juist voor dat de Mapuches de geschiedenis ingingen als een militant, oorlogszuchtig ras, wat het nationale stereotype werd. De foto in figuur 14, die Milet maakte in 1890 van cacique Llongón, afgebeeld als volwassen Mapuche man, is zonder enige twijfel de meest legendarisch foto geworden in de zaak van het Mapuche volk. Wat we zien is een zelfverzekerde Mapuche man, die de kijker met strakke blik en vol zelfvertrouwen aankijkt. De foto al is al meer dan eeuwen oud, maar is tot op de dag van vandaag het symbool voor de strijdbare Mapuche. Deze beeltenis is het imago is van de Mapuche strijd geworden en wordt tot op de dag van vandaag gebruikt in affiches, pamfletten, schilderijen, muurschilderingen, etc.



**Figuur 14.** Overgenomen van *cacique Llongón* (1890), door Gustavo Milet. Bron: *Fotografía proindigenista: el discurso de Gustavo Milet sobre los mapuches* (Azócar Avendaño, 2005: 63).

Al sinds vóór de tijd van de *Conquista* was de belangrijkste Mapuche in de gemeenschap een krijger, die was het hoofd van de lokale groep. Deze persoon wordt in de taal van de Mapuche aangeduid met de titel *Longko*, wat 'hoofd' betekent. Zijn gezag en de invloed die hij onder de leden van de gemeenschap had was traditioneel gebaseerd op het goede inzicht en de welsprekendheid waarover deze persoon beschikte. Cacique Llongón poseert hier als krijger, wat dus verwijst naar zijn hoge positie in zijn gemeenschap.



**Figuur 15.**

**Figuur 16.**

Gemaakt door Gustavo Milet, (ca. 1890). Bron: *Fotografía proindigenista: el discurso de Gustavo Milet sobre los mapuches* (Azócar Avendaño, 2005: 93 (fig. 19), 83 (fig. 20).

In figuur 15 en figuur 16 zien we Mapuche krijgers, in traditionele kleding en met traditionele wapens, door fotograaf Milet geplaatst in strijdlustige poses. De Mapuche

krijger wordt hier afgebeeld op een zeer theatrale manier, waarbij barbaarsheid gesuggereerd wordt door de houdingen en de ontblote bovenlijven. De fotograaf creëert hiermee het stereotype van de primitieve, agressieve, wilde krijger en deze foto's werden gebruikt om de oorlogszuchtige aard van de Mapuches aan te tonen. Het is alleen slechts de presentatie van de fotograaf waardoor deze mannen deze uitstraling krijgen. Juist dit soort foto's werden door de Europese conquistadores uitgekozen als legitimatie van hun optreden, waarmee ze immers 'de beschaving' kwamen brengen in deze Nieuwe Wereld (Alvarado Chávez, 2011: 28-31).

### **De Mapuche vrouw als stereotype**

Ook foto's die Milet maakte van Mapuche vrouwen werden geënceneerd en er werden niet zelden gebaren en houdingen aan ze opgelegd door de fotograaf die niet bij hun eigen culturele esthetiek horen. Het dragen van sieraden werd bepaald volgens de hiërarchie in de Mapuche samenleving, elk sieraad had hier in zijn eigen betekenis en maakte deel uit van de complexe symbolische Mapuche wereld. In de foto's zijn Mapuche vrouwen echter behangen met een groot aantal sieraden, die daarmee tot luxe sieraden gereduceerd werden en hun symbolische betekenis verloren. Bijvoorbeeld draagt de vrouw in figuur 9 dezelfde oorbellen als het jonge meisje in figuur 17, terwijl dit in de realiteit van de Mapuche wereld niet voorkwam, gezien het verschil in de hiërarchische positie van deze twee vrouwen (Alvarado Chávez, 2011: 36).



**Figuur 17.** Gemaakt door Gustavo Milet (ca. 1890).

Bron: *Fotografía proindigenista: el discurso de Gustavo Milet sobre los mapuches* (Azócar Avendaño, 2005: 65).

De foto in figuur 17 is ook een goed voorbeeld van het stereotype dat in de westerse wereld wordt gebruikt van de vrouw als icoon van de Maagd Maria. De fotografen Gustavo Milet, Enrique Christian Valk en Obder Effer beeldden Mapuche gebruiken graag naar dit beeld zoals het voorkomt in de Europese traditie, met een gezicht dat zowel verdriet en lijden als wijsheid en geestelijke kracht kan uitstralen, maar ook tederheid en moederlijke bescherming. De bedoeling van de fotografen is om Mapuche

vrouwen op een beschaafde manier en als onderdeel van een meer spirituele wereld neer te zetten, wat aansluit bij het idee van de opbouw van de 'nieuwe wereld' en de drang van de *conquistadores* tot evangelisatie van inheemse volkeren. We zien het meisje in figuur 17 een maagdelijke pose met sereen gevouwen handen aannemen en een Mona Lisa achtige glimlach. Door het ontbreken van decor en door de wazige omranding lijkt ze te zweven en is daardoor een haast goddelijke verschijning. Het element van het kruis lijkt in deze foto naar het christendom te verwijzen (Alvarado Chávez, 2011: 34-35).



**Figuur 18.** Gemaakt door Obder Effer (ca 1890).  
Bron: *Un pueblo hecho imagen*, Alvarado Chávez (2011: 34).

In figuur 18 een portret van een oude Mapuche vrouw die kalm en passief, met gesloten ogen, is neergezet met blote voeten en eenvoudige kleding, waardoor zij een uitstraling van geduldig gedragen armoede heeft. Dit portret kan gezien worden als het tegenovergestelde van de onbeschaafde krijger omdat ze hier zo keurig zit, maar aan de andere kant ook met het primitieve van het Mapuche volk door de blote voeten en armoedige kleren.



**Figuur 19.** Door Enrique Valk, (1890).  
Bron: *Un pueblo hecho imagen*, Alvarado Chávez (2011: 35).

In figuur 19 zien we een foto bedoeld als ansichtkaart om naar het buitenland te sturen. Deze vrouw is gekleed als een soort non, geheel bedenkt en sober, zonder opsmuk maar in het geheel niet barbaars, afgezien van haar blote voeten. We zien aan de vlecht en de blote voeten dat het een inheemse vrouw betreft, maar door de kleding en de uitstraling en de sobere vormgeving van de foto als geheel wordt deze vrouw gepresenteerd als een 'beschaafde' vrouw.

Uit deze analyses kan men concluderen dat men er niet van uit kan gaan dat foto's een weergave zijn van de werkelijkheid en dus de waarheid over het afgebeelde tonen, hoewel dat in eerste instantie de aard van de fotografie is. Bovengenoemde fotografen geven een kijkje in de Mapuche wereld en hun culturele realiteit om zo de geschiedenis te doen herleven maar, door de keuzes die fotograaf maakt wat betreft montage en de manier waarop hij zijn onderwerp afbeeldt, verwerkt hij er zijn eigen esthetische, emotionele en ideologische informatie in. En daarmee geeft hij dus zijn eigen representatie van de werkelijkheid.

### **De hedendaagse Mapuche in beeld gebracht**

*"El encapuchado mapuche"*, de Mapuche man met de kap, is in de huidige tijd vaak te zien bij demonstraties en gevechten op straat. De aanleiding hiervoor kan variëren, maar betreft meestal sociale problemen en geschillen over grondgebied en woede en ontevredenheid hierover. De groep gaat collectief de confrontatie met de politie aan. De wapens die door de anonieme demonstranten gebruikt worden zijn voorwerpen die op straat gevonden worden en het masker waarmee het gezicht bedekt wordt is meestal een zakdoek of lap.



**Figuur 20.**

Bron: *Un pueblo hecho imagen*, Alvarado Chávez (2011: pag. 44).



**Figuur 21.**

In de regel zijn het niet systematisch opgezette acties. Sympathisanten, je kunt ze eigenlijk geen leden noemen, van deze groepering hebben contact met elkaar via de moderne sociale media zoals Facebook en Twitter en doen daar verslag van rellen en gevechten en doen oproepen voor bijeenkomsten en acties. Individuele identificatie is onmogelijk door de capuchon of *hoodie* en het gezichtsmasker, maar de identificatie als lid van de groep daarentegen juist wel. Hiermee wordt aangegeven dat het een collectieve actie van gelijkgestemden gaat. Door het gezicht te verbergen toont de

strijder aan dat hij zich buiten de wet stelt. Het is bekend dat de Mapuches de Chileense staat niet erkennen als hun eigen staat en dus ook hun wetten niet erkennen als de hunne.



**Figuur 22.** Bron: *Un pueblo hecho imagen*, Alvarado Chávez (2011: 42).

Of in figuur 22 gefotografeerde gemaskerde jonge man van Mapuche-afkomst is staat niet vast. Het feit dat hij tegen de achtergrond van een muurschildering gefotografeerd wordt waar een Mapuche krijger is afgebeeld, die geïnspireerd is op de beroemde foto van de Mapuche krijger cacique Llongon, suggereert dat hij zich in ieder geval hiermee identificeert of verbonden voelt (Alvarado Chávez, 2011: 41-44).

### **De hedendaagse Mapuche vrouw**

Chileens onderzoek laat weinig evolutie in de rol van vrouwen in de Chileense Mapuche samenleving zien, of negeert deze ontwikkeling. De onzichtbaarheid van de Mapuche vrouw en haar rol als tweevoudig gediscrimineerde, door geslacht en ras, is een voortvloeisel uit de stereotyperingen en een algemeen geaccepteerd fenomeen in de Chileense samenleving. De sociale en politieke behoeftes van de Mapuche vrouwen worden niet of nauwelijks erkend in de Chileense samenleving. Maar dat wil niet zeggen dat ze hun stem niet laten horen.



**Figuur 23.** Bron: *Un pueblo hecho imagen*, Alvarado Chávez (2011: 45).

We zien in figuur 22 Mapuche vrouwen demonstreren op straat, herkenbaar als Mapuche door de traditionele symbolen, zoals hun traditionele kleding, sieraden en de

*kultrun*. Linksboven in de foto is in de verte het standbeeld van Pedro de Valdivia te zien, hij staat symbool voor de komst van de Spanjaarden met hun wapens en paarden. Dat dit standbeeld in deze foto opgenomen is, is geen toeval. Het in beeld brengen van deze twee tegenstrijdige werelden is een bewuste middel om een beeld te geven van de confrontatie die nog steeds vandaag de dag bestaat tussen de twee culturen, de Spaanse en de Mapuche. Dit kan teruggevonden worden in verschillende voorstellingen, zowel op foto's als op posters en kunstwerken.



**Figuur 24.**

**Figuur 25.**

Bron: *Un pueblo hecho imagen*, Alvarado Chávez (2011: 46).

De wijze oudere Mapuche vrouw wordt vandaag de dag ook nog steeds in foto's gebruikt als een symbool voor de wanhopige zoektocht naar identiteit, gemeenschap en culturele erkenning, wat verloren is gegaan in de realiteit van de Chileense maatschappij die gebaseerd is op een fundament van het breken van de inheemse Mapuche cultuur.

## Conclusie

Uit het onderzoeken van de historische, sociale en culturele context van de Mapuches in Chili bleek dat deze groep altijd al de protagonisten zijn geweest van een eindeloos conflict met de Chileense regering. Vanaf de *Conquista* voerden de Spanjaarden een politiek van assimilatie wat voor sociale uitsluiting en extreme armoede van de inheemse bevolking zorgde. Ook de etnische identiteit van de Mapuche raakte op de achtergrond door de gedwongen integratie. Deze culturele veranderingen zijn voor het grootste deel ten koste gegaan van hun traditionele cultuur. Er ontstond ook een fascinatie voor Europa, wat gepaard ging met een algemene ontkenning van de inheemse bevolkingsgroepen. Voor het grootste deel werden de indianen niet eens opgenomen in de officiële geschiedenis. De Mapuche werden in de geschiedenis alleen behandeld door de Romantische schilder, die een belangstelling had voor het exotische, met “de wilde” als inspirerend contrast met “de beschaafde Europeaan”. Vanaf de *Conquista* begonnen de inheemse ambachtslieden hun voorwerpen pas als kunstvoorwerpen te bekijken, waardoor er een noodzaak ontstond om hun manieren van visuele expressie aan te passen. Dit werd versterkt door de druk van de samenleving op de Mapuche om zich aan te passen aan de westerse cultuur.

Uit dit onderzoek bleek dat negatieve representaties en stereotyperingen van de Mapuches een rechtvaardiging zijn geworden van de discriminatie die deel is geworden van de nationale beeldvorming. Dit negatieve beeld van de Mapuches heeft ervoor gezorgd dat velen geneigd zijn hun etnische identiteit te verwerpen of te verbergen, door het voortdurende gevoel van ondergeschiktheid. Uit de specifieke analyse van de Mapuches in de visuele kunst is gebleken dat de stereotyperingen ook terug te vinden zijn in de schilderkunst en fotografie. De afbeeldingen in de schilderkunst van de interactie tussen de Mapuche en de Chileenen hebben voor het grootste deel betrekking op oorlog en het etnografische aspect van de Mapuche is hierbij afwezig. Ze werden slechts gepresenteerd als een interne bedreiging voor de Chileense staat. Ook in de fotografie werd het stereotype gecreëerd van de primitieve, wilde krijger om de ‘oorlogszuchtige aard’ van de Mapuche aan te tonen.

Stereotyperingen hebben vandaag de dag nog steeds invloed op hoe de Mapuche gerepresenteerd wordt in de kunst, zo bleek ook uit de analyse in hoofdstuk drie. In de moderne Mapuche fotografie worden nog veel strijders getoond, die hun gezicht verbergen, wat aantoont dat zij zich buiten de wet stellen, buiten de samenleving, en zich tegen de Chileense staat keren. De Mapuches erkennen de Chileense staat, en dus zijn wetten, niet als die van hen. Ook laat onderzoek nauwelijks evolutie in de rol van vrouwen in de Chileense Mapuche samenleving zien of negeert deze ontwikkeling. De onzichtbaarheid van de Mapuche vrouw en haar rol als gediscrimineerde, door geslacht



en ras, is ook een voortvloeijsel uit deze stereotypering en een algemeen geaccepteerd fenomeen in de Chileense samenleving.

Uit dit onderzoek bleek dat niet alleen door de negatieve stereotyperingen maar ook door bepaalde trends op de kunstmarkt werk van Indiaanse kunstenaars door critici vaak als inferieur wordt bestempeld. Door ook de stroom van namaak, massaproductie en commercialisering die de inheemse kunstenaars over zich heen kregen is het moeilijk geworden de authenticiteit van Indiaanse beeldvorming vast te stellen. Er zijn dan wel bepaalde wetten ingesteld, maar een juiste manier vinden om de stem van de Indiaan te erkennen en zijn cultuur te representeren blijft problematisch. Samengevat is er een voortdoring van een specifieke vorm van racisme, in de zin dat de Indiaan anders behandeld wordt dan elke andere groep kunstenaars ter wereld.

Maar uit dit onderzoek bleek dat er de laatste jaren wel sprake is van een sterke herontwikkeling en herwaardering van de etnische identiteit door de steeds toenemende globalisatie. De inheemse kwestie is van belang geworden door een herwaardering van oude culturen in de wereld, waardoor er sprake is van een groeiend etnische bewustzijn. Ondanks het feit dat een groot aantal Mapuche indianen er nog steeds voor kiest zijn identiteit te ontkennen vanwege anti-inheems racisme, groeit de interesse van de Mapuches wel steeds meer voor hun etnische identiteit. We zagen dit bijvoorbeeld naar voren komen in het feit dat er in toenemende mate wordt geprobeerd om kunst van mensen uit verschillende culturen op te nemen in hedendaagse exposities. De waarde van de stem van de inheemse kunstenaar wint steeds meer erkenning en respect op deze manier. Ook staan er steeds meer Mapuche kunstenaars op die het als hun taak zien om met hun werk, de traditionele Mapuche cultuur te herstellen, en de Mapuche identiteit te versterken. De indiaanse kunstenaar wordt zo steeds meer vrij gelaten van de spanningen tussen zijn identiteit als lid van zijn stam en zijn individuele identiteit, en mag van het huidige klimaat in de maatschappij zelf kiezen hoe hij zich wil uiten. De Mapuche kunstenaar wordt nu meer gewaardeerd, steeds minder op grond van stereotyperingen, maar steeds meer door het beschouwen van hun artistieke identiteit als zowel Indiaans als modern.

Deze hernieuwde opkomst van onafhankelijkheid in de politiek en de cultuur, zal de Mapuche kunstenaar in staat stellen zich te bevrijden van de druk van het niet-Westers zijn. Het feit dat ze altijd als 'anders' bekeken worden is zich langzaam aan het ontwikkelen in iets positiefs en unieks. De Mapuches kunnen zich met hun etnische identiteit juist onderscheiden en zich hier ook mee bewapenen en als aanpassingsstrategie gebruiken bij sociale veranderingen. Als gevolg van het feit dat inheemse Amerikaanse kunstenaars in contact blijven met hun tradities en tegelijkertijd moderniseren, spelen zij een belangrijke en positieve rol bij de herleving wereldwijd van de wens naar harmonieuze samenlevingen in de wereld en een samenhangende globale cultuur. Dit doordat de hernieuwde interesse in de inheemse kunst mensen wereldwijd

de ogen zou kunnen openen en hen veel zou kunnen leren over de unieke denkwijze en het wereldbeeld van de Mapuches.

Maar nog altijd vormen de Mapuches een grote uitdaging voor de Chileense staat omdat velen nog niet positief zijn over de manier waarop zij geïncorporeerd worden in de Chileense samenleving. Volgens hen zou er nog geen sprake zijn van echte integratie van de inheemse culturen in de Chileense samenleving. Dit betekent dat er vandaag de dag problemen blijven bestaan bij het juist representeren van de Mapuches in de kunst in Chili. Zo is er het gebrek aan kritische beschouwing van Mapuche kunst door het feit dat veel van deze kunstenaars voor hun levensonderhoud nog steeds afhankelijk zijn van hun creatieve productie waardoor ze bijna verplicht zijn om hun werk te blijven aanpassen aan de smaak van de massacultuur, als ze willen blijven verkopen.

Deze problemen kunnen worden overwonnen als het uitgangspunt de acceptatie van de verschillen tussen de culturen is. Er moet worden geleerd om alle kunstenaars met verschillende culturen en wereldbeelden gelijk te behandelen en hen te benaderen zonder een tunnelvisie van vooroordelen. Dit is mogelijk door te proberen inzicht te krijgen in het wereldbeeld en de identiteit van de ander en deze te respecteren. Er zijn ook nieuwe maatstaven nodig om vast te stellen wat een voorwerp waardevol maakt in een historische context. De geschiedenis van Chili zou hierbij eigenlijk deels herschreven moeten worden. De Mapuche zouden hierin een legitieme plaats moeten krijgen, met een erkenning en een waardering die hun toebehoort voor hun participatie in de geschiedenis van Chili en een respect die vandaag de dag al steeds meer merkbaar wordt. Op deze wijze kan een nieuwe manier ontwikkeld worden van het beoordelen van inheemse kunst van vroeger en inheemse kunst van nu. Als de traditionele waarden van de inheemse cultuur opgenomen worden in het nieuwe evaluatiemodel, zal het conflict tussen traditionele en moderne kunstvormen kunnen verdwijnen en zouden alle artiesten vrij kunnen zijn om hun eigen creatieve identiteit te ontwikkelen, zonder de beperking van stereotyperingen en eisen van het publiek. Dit zou zeer gunstig zijn voor kunstenaars over de hele wereld, die dan veel dank verschuldigd zouden zijn aan de Mapuche kunstenaars die, tijdens hun lange periode van worsteling met de westerse cultuur, standvastig hebben gestreden om een samenhang te vinden tussen traditioneel cultureel erfgoed en moderne kunst.

## Bibliografie

ALVARADO CHÁVEZ, PATRICIA (2011). *Un pueblo hecho imagen. La imagen creada sobre lo Mapuche en Chile*. Tesis para optar al grado de licenciada en artes con mención en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Departamento de Teoría e Historia del Arte, [http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2011/ar-alvarado\\_p/html/index-frames.html](http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2011/ar-alvarado_p/html/index-frames.html)

ARIAS LAGOS, LORETO (2006). *Identidad étnica y la reproducción cultural-social. El caso de la comunidad indígena mapuche lafkenche Trauco Pitra, Chile*. Ponencia basada en la investigación para optar al título de socióloga, Universidad de Concepción, <http://latinoamericaviva.com.ar/texts/identx/mapuches.pdf>

AZÓCAR AVENDAÑO, ALONSO (2005). *Fotografía proindigenista. El discurso de Gustavo Milet sobre los mapuches*. Temuco: Ediciones Universidad de La Frontera/Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, [http://200.10.23.169/trabajados/fotografia\\_azocar.pdf](http://200.10.23.169/trabajados/fotografia_azocar.pdf)

BENGOA, JOSÉ (1996). *La comunidad perdida. Ensayos sobre identidad y cultura: los desafíos de la modernización en Chile*, Colección estudios sociales. Santiago de Chile: Ediciones Sur, file:///C:/Users/Eva/Downloads/Comunidad.pdf

BETANCOUR SÁNCHEZ, SONIA (2008). 'Construcción discursiva de la mismidad y de la otredad en el discurso poético y visual mapuche', *Estudios Humanísticos Filología*, Nr. 30, pp. 9-24, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3332651>

BOL, ANNABEL (2012). *Het Mapuche vraagstuk en het overheidsbeleid van de Concertación regeringen in Chili*. Bachelor scriptie, Latijns-Amerika Studies, Universiteit Leiden.

DE LA MAZA, JOSEFINA (2013). 'Del naufragio al cautiverio: Pintores europeos, mujeres chilenas e indios Mapuche a mediados del siglo XIX', *Arteologie*, Nr. 5, pp. 1-21, <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article241>

DOCKSTADER, FREDERICK J. (2014). 'Native American Art', in *Encyclopaedia Britannica*, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/405948/Native-American-art>

DONOSO, MARIA ELENA (2004). *The Chilean national identity of warwick*. Thesis submitted for the qualification of Ph. A Research Thesis University of Warwick, [http://wrap.warwick.ac.uk/1210/1/WRAP\\_THESIS\\_Donoso\\_2004.pdf](http://wrap.warwick.ac.uk/1210/1/WRAP_THESIS_Donoso_2004.pdf)

GALAZ, GASPAR & IVELÍC, MILAN (2009). *La pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso/Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, [http://www.euv.cl/archivos\\_pdf/lapintura.pdf](http://www.euv.cl/archivos_pdf/lapintura.pdf)

GARCÍA BARRERA, MABEL (2009). 'Comunicación intercultural y arte mapuche actual', *Alpha*, Nr. 38, pp. 29-44, <http://www.scielo.cl/pdf/alpha/n28/art03.pdf>

GARCÍA BARRERA, MABEL (2010). 'La construcción del relato mítico ancestral en el arte y la poesía Mapuche actual', *Centro Interdisciplinario de Estudios Etnolingüísticos y Antropológicos Sociales*, <http://rehip.unr.edu.ar/handle/2133/1675>,  
<http://rehip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/1675/n20a05.pdf?sequence=1>

GAY, CLAUDIO (1854). *Atlas de la historia física y política de Chile*. París: Biblioteca Nacional Americana 'Diego Barros Arana',  
<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0005039.pdf>

KEITH, HELENA D. (2013). *The progress of twenty-first century native American visual artists towards autonomous creative identities*. Thesis presented to the Faculty of California State University Dominguez Hills, in partial fulfilment of the requirements for the Degree Master of Arts in Humanities,  
<http://gradworks.umi.com/15/23/1523688.html>

RINALDI, VICTOR (2011-2014). *Mapuche*, Digital art, drawings & paintings, people, portraits, <http://www.deviantart.com/art/Mapuche-267287694>

ROBINSON, JORDAN (2008): *Performing Identity in Artistic Spaces in Yucatan*. Thesis Proposal, University of Florida, Annual conference for the Society for Applied Anthropology, <http://www.clas.ufl.edu/ids/pdfs/samplethesis-latam.pdf>

ROOZEBOOM, GONDA (2003). *Mapuches in Santiago: De vorming van een etnische identiteit in een dominante Chileense cultuur*. Doctoraal scriptie, Culturele Antropologie, Universiteit Leiden, <http://www.mapuche.nl/doc/roozeboom0903.pdf>

SAMAMA, LEO (2010-2011). *Het belang van kunst en cultuur*, uit een samenvatting van een lezing van ruim 50 minuten, Contemporaine muziek voor amateurs. De volledige lezing kan beluisterd worden op YouTube, NRC Handelsblad of Home-Academy. Tevens is het mogelijk om via CoMa Maastricht de originele tekst op te vragen, door een email te sturen naar [info@comamaastricht.nl](mailto:info@comamaastricht.nl)  
<http://www.comamaastricht.nl/weetjes-het-belang-van-kunst-en-cultuur-coma-maastricht>

SOTO LABBÉ, PAULINA (2012). *Guía mapuche, conociendo la cultura mapuche, Kimafiyiñ Mapuche Kimun, Knowing the Mapuche culture*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes/Gobierno de Chile, [www.cultura.gob.cl](http://www.cultura.gob.cl),  
[file:///C:/Users/Eva/Downloads/Gu%C3%ADa-mapuche-para-web%20\(4\).pdf](file:///C:/Users/Eva/Downloads/Gu%C3%ADa-mapuche-para-web%20(4).pdf)

TOLEDO, PATRICIO (2001). 'Imágenes de la Frontera. Uso, interpretación y circulación de fotografías mapuche de finales del siglo XIX y principios del XX', *Revista Chilena de Antropología Visual*, Nr. 1, pp. 1-14,  
<http://www.antropologiavisual.cl/imagenes1/imprimir/toledo.pdf>,  
[http://200.10.23.169/trabajados/fotografia\\_azocar.pdf](http://200.10.23.169/trabajados/fotografia_azocar.pdf)

VANLANGENDONCK, BETTY (2012-2013). *Kunst- en cultuureducatie in Vlaanderen. Een kritisch onderzoek naar de verhouding tussen papieren overheidsinitiatieven en het lappenveld in de culturele organisatorische praktijk*. Universiteit Gent, Masterproef voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen,  
[http://www.scriptiebank.be/sites/default/files/webform/scriptie/Vanlangendonck\\_Betty\\_Masterproef\\_0.pdf](http://www.scriptiebank.be/sites/default/files/webform/scriptie/Vanlangendonck_Betty_Masterproef_0.pdf)

ZAMORANO PÉREZ, EMILIO; CORTÉS LÓPEZ, CLAUDIO & MUÑOZ ZÁRATE, PATRICIO (2005). 'Pintura chilena durante la primera mitad del siglo XX: influjos y tendencias', *Atenea*, Nr. 491, pp. 159-186,  
[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-04622005000100011&lng=es&tlng=es.10.4067/S0718-04622005000100011](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622005000100011&lng=es&tlng=es.10.4067/S0718-04622005000100011)