



Article

Esculturas africanas de Chile: lecturas de un patrimonio nacional en el escenario de la diferencia cultural¹

JAVIERA ANTONIA CARMONA JIMÉNEZ

Universidad de Playa Ancha (Valparaíso-Chile)

Resumen. El patrimonio escultórico chileno cuenta desde 1930 con un conjunto de esculturas africanas que pertenecieron al poeta vanguardista Vicente Huidobro. Se examina la temporalidad fundacional de este patrimonio, entendido como los contextos de recolección inicial de las piezas en el marco de las vanguardias europeas, la adquisición por el Estado chileno y primera exposición de las piezas por el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. La mirada sobre esta primera temporalidad enlaza la obra e ideario de Huidobro con sus esculturas y con la construcción de conocimiento e ideas sobre la diferencia cultural que afirmaron y expresaron los museos estatales sintonizados con el legado del colonialismo europeo en Latinoamérica y los movimientos artísticos y políticos emancipadores, críticos del eurocentrismo de las elites. Esta etapa del proceso de patrimonialización de las esculturas africanas que finalmente devinieron en patrimonio escultórico chileno, revela a los museos estatales como agentes legítimos de la disputa simbólica por la construcción de sentido patrimonial en torno a la diversidad cultural. Este desafío de los museos es relevante en el contexto chileno actual del siglo XXI de intensificación de los flujos migratorios que confrontan a la sociedad chilena consigo misma ante “lo negro”, “lo afro”, “lo otro”.

Palabras clave. Esculturas africanas, Huidobro, migraciones, patrimonio chileno, vanguardias, museos.

Abstract. Since 1930 the Chilean sculptural heritage has a set of African sculptures that belonged to the avant-garde poet Vicente Huidobro. The foundational temporality of this heritage is examined, understood as the contexts of initial collection of the pieces within the framework of the European avant-gardes, the acquisition by the Chilean State and the first exhibition of the pieces by the National Museum of Fine Arts of Chile. The revision of this first temporality links the work and ideology of Huidobro with his sculptures and with the construction of knowledge and ideas about the cultural difference affirmed and expressed by state museums attuned to the legacy of European colonialism in Latin America and the emancipatory artistic and political movements, critical of Eurocentrism of the elites. This stage of the patrimonialization process of the African sculptures that finally became Chilean sculptural heritage, reveals the state museums as legitimate agents of the symbolic dispute for the construction of patrimonial sense around the cultural diversity. This challenge of the

¹ Proyecto “Museo local, memorias y patrimonio. El Museo de Historia Natural de Valparaíso y su temporada en Playa Ancha (1912-1967)”. Convenio de Desempeño Educación Superior Regional UPA 1301 de la Universidad de Playa Ancha.

museums is relevant in the current Chilean context of the XXI century of intensification of the migratory flows that confront the Chilean society with itself before “the black”, “the afro”, “the other”.

Key words. African sculptures, Avant-Garde, Chilean heritage, Huidobro, museums, migrations.

1. Introducción

El arte africano o “arte negro” se volvió universal cuando fue descubierto por los escritores y pintores europeos de las vanguardias artísticas en la primera década de 1900. El quiebre con una tradición y convenciones del pasado fueron los resultados del “efecto exorcizante” (Huffington, 1998) o catalizador (Klever, 2005) del arte africano en la aventura emancipadora de los artistas de las vanguardias seducidos por el primitivismo como la estética de la barbarie generada por la propia civilización. Pero la paradoja de este arte moderno que se erige como crítica a la modernidad, expresa además la voluntad de trastornar el confinamiento al que Europa relegó a las “otras” sociedades del mundo desde la posibilidad de materialización de múltiples relaciones con ellas, como es la conexión estética con occidente.

Latinoamérica estuvo implicada por completo en los fenómenos globales que conmovieron a Europa a inicios del siglo XX, como la crisis económica de la década de 1930, las tensiones del proyecto colonialista y por cierto el flujo de las tendencias artísticas modernistas que cuestionaron a la civilización occidental germinada en el capitalismo. Estos tres aspectos convergen como telón de fondo de los primeros años del siglo XX en el que se levantaron discursos que exaltaron la independencia de las jóvenes naciones latinoamericanas pero enalteciendo el modelo europeo de progreso y civilización a seguir. En torno a la celebración del primer centenario de las repúblicas latinoamericanas en 1910, surgieron voces divergentes que en las décadas siguientes terminaron por proclamar la posibilidad de un mundo nuevo desde la independencia cultural de las ex colonias hispanas, despejando un camino propio. Un conjunto de artistas e intelectuales latinoamericanos se preguntaron por la independencia cultural en una concepción del arte en su vertiente más profundamente política y en función de una acción política que realizaba su dimensión estética.

En el marco de esta eclosión vanguardista entre los artistas de Latinoamérica, el Estado Chileno participó del ya cuestionado discurso y prácticas del poder colonial atlántico de inicios del siglo XX. Sin cooperar de modo directo con el programa de conquista, división, dominación y explotación de África por Europa, Chile abrazó –como otros estados naciones de la región– el papel de coleccionista de arte “primitivo” animado por el auge o la moda del “arte negro”, etc. Así, el Estado chileno comenzó a reunir las piezas provenientes de las “otras” colonias de Europa para formar las colecciones de sus propios museos nacionales. La adquisición de las esculturas de “arte negro”, las precolombinas y de Oceanía –especialmente de Isla de Pascua, territorio anexado formal y unilateralmente al territorio chileno en 1888 como réplica del comportamiento colonialista occidental– se puede interpretar como un ademán de reiteración paradójica de su autonomía cultural desde la adopción de las prácticas provenientes de la política cultural de las naciones occidenta-

les modélicas (como fue el coleccionismo) lo que finalmente afirmaban su propia condición republicana y permitía declarar la superación por completo de su antigua circunstancia colonial.

El Estado Chileno adquirió así el conjunto de estatuas provenientes de la zona subsahariana que perteneció al poeta vanguardista Vicente Huidobro, quien junto a Pablo Neruda y Gabriela Mistral se le cuenta entre los monumentos de la poesía chilena e hispanoamericana. Asentado en París entre 1916 y 1925, Huidobro participó plena y activamente en el movimiento de las vanguardias parisinas. Inmerso en esta vorágine estética compartió la adoración por el arte africano profesada por la intelectualidad que se sabía iniciada en el arte moderno. Huidobro presenció además cómo este fervor de un círculo artístico luego se expandió como una moda algo caprichosa pero que a la vez devino en una inserción durable en el paisaje cultural de las elites, lo que repasó como polemista en algunos de sus escritos.

De este modo las estatuas africanas de Huidobro pasaron a conformar el patrimonio escultórico de Chile desde 1930, colección custodiada en conjunto por los museos estatales de Bellas Artes e Historia Natural. El cuidado compartido de las estatuas africanas entre ambas instituciones estatales sugiere una tensión o desacuerdo sobre el orden clasificatorio al que someter las piezas, el que osciló entre el criterio estético y el etnológico, y que remite a una inquietud ya manifiesta en los museos franceses en la primera mitad del siglo XX por acentuar lo útil o lo bello de la cultura material africana.

El objetivo del presente artículo es profundizar en una de las múltiples temporalidades atadas a la materialidad de esta colección de esculturas africanas chilenas que enlaza un patrimonio local con los flujos globales y articula el tiempo biográfico de Vicente Huidobro y su tiempo histórico, todo ello situado en las primeras tres décadas del siglo XX. La aproximación a este período fundacional sobre la colección de estatuas africanas, en tanto corresponde a un primer momento de doble adquisición (por el poeta y luego el Estado Chileno) y de atesoramiento por sendos museos estatales, no exento de controversia, permite reconocer el contexto y sentido de la valoración patrimonial sobre el arte africano de Chile en un ejercicio de problematización de la dimensión estética, científica y política inherente al patrimonio como fenómeno metacultural. En y desde el conjunto de esculturas africanas de la Colección Huidobro es posible reconocer las huellas de procesos históricos y sociales, globales y locales, que sedimentaron como capas de significaciones y que favorecieron u obstaculizaron la atribución de nuevos sentidos a estas piezas. La comprensión de estos procesos trastorna la visión estática de valoración de los bienes patrimoniales pues cada uno es susceptible de enfrentar resignificaciones, introducción de nuevos sentidos o renegociación de los precedentes (Smith 2006, Smith et al. 2011; Sánchez-Carretero 2012). Así, el análisis que se propone de las esculturas africanas de la Colección Huidobro pertenecientes al patrimonio escultórico chileno consiste en la revisión de un momento o fase de su proceso de patrimonialización que se remonta a las primeras tres décadas del siglo XX, en clave metacultural, asumiendo que desde la sociedad chilena del presente, cruzada por un debate público sobre los efectos de las migraciones afrolatinas y afrocaribeña en la cotidianidad del siglo XXI, se examina a sí misma pero en los albores del 1900. En este momento apreció ciertos rasgos en el conjunto escultórico africano asociados a una “otredad” considerada entonces pasmosamente distante y lejana de manera semejante a como se la percibe en la actualidad. Sin embargo, el flujo de las ideas estéticas y políticas así como de los

objetos por los circuitos de del mercado del arte convierten al arte africano en un elemento del patrimonio chileno. En esta línea argumental cabe resaltar que los procesos patrimonializadores a la que están sujetos los bienes culturales terminan por normalizar ciertas formas de aproximación a estos, incluyendo su estudio, conservación, inventariado, catalogación y puesta en valor (Criado-Boado y Barreiro, 2013), lo que a su vez termina por legitimar un repertorio acotado de memorias sobre el arte, lo nacional y la alteridad.

La estructura del artículo corresponde a una primera parte en la que se discute el escenario de valoración y aprecio del arte africano por la corriente modernista de inicios del siglo XX, y se aborda su proyección en Chile. En el segundo apartado se examinan las conexiones entre la obra e ideario de Huidobro en torno a este “arte negro” en el marco de la crítica a la creación artística en la sociedad chilena. Los procesos patrimonializadores que encabezan los museos estatales en Chile y Francia sobre el arte africano se revisan en la tercera parte para finalizar con la discusión sobre la conexión de este bien patrimonial escultórico con el actual contexto de urgente revisión de la experiencia chilena con respecto a África, lo “negro” y lo “otro”, marcado por el incremento de los flujos migratorios afrolatinos y afrocaribeños hacia Chile. En esta perspectiva, la discusión patrimonial adquiere un valor político para favorecer la comunicación y el diálogo intercultural en tanto permite aproximarse a los puntos de vistas de distintos y nuevos actores sociales que desafían el protagonismo del Estado y reclaman su derecho al reconocimiento y conservación de sus memorias e identidades, lo que marca la agenda política y académica en la dirección de reconocer a la sociedad chilena en su diversidad cultural.

Este artículo recoge los comentarios generosos que realizaron las y los colegas del XXII Taller de Antropología Social y Cultural Afroamericana (2018), realizado en la Casa de África en La Habana, oportunidad en la que presenté esta ponencia. Tanto el presente artículo como la ponencia previa expresan resultados parciales del proyecto de investigación mayor “Museo local, memorias y patrimonio. El Museo de Historia Natural de Valparaíso y su temporada en Playa Ancha (1912-1967)”, en el que se analizó el proceso de instalación y desarrollo de este museo estatal regional después del terremoto de 1906 y su papel como agente patrimonializador en su estadía de medio siglo en uno de los cerros emblemáticos de la ciudad puerto chilena, como es el Cerro de Playa Ancha de Valparaíso.

2. Representaciones y valoraciones del “arte negro” en(de) Europa

Las esculturas africanas fueron creadas bajo condiciones y con finalidades distintas de las múltiples interpretaciones atribuidas a inicios del siglo XX que respondieron al entusiasmo causado en variados ámbitos de la creación artística más allá de la pintura y la literatura, como música, danza, diseño de joyas e indumentaria, e incluso en el mercado del arte y los museos.

En la segunda década del siglo XX hubo artistas que analizaron el arte africano antes de traducirlo a formas nuevas, como lo hizo Picasso en la creación desde la acumulación de formas geométricas previa observación detenida de una máscara (Steinberg, 1988).

Los surrealistas acentuaron la conexión del arte africano con el inconsciente. Menos analíticos y sin interrogarse por las condiciones de producción de las esculturas africanas, los pintores alemanes del grupo *Die Brücke* lo asumieron como una forma de expresionismo en tanto le adjudicaron una potencia misteriosa, sexualidad desinhibida y cierto hor-

ror sagrado, temor ante la agresión u hostilidad del mundo. Junto al sentimiento respetuoso hacia el arte africano se difundió también una visión esteticista primitivista sustentada en el proceso colonialista del siglo XIX que prescindió por completo de la comprensión de la complejidad de la religiosidad africana y sus culturas.

Como espíritus de los antepasados las esculturas africanas no poseen características personales (edad, vestuario, adornos) sino solamente la determinación de género.

Popularizada a través del discurso de la animalidad, la pasión salvaje, el fuego de lo natural y la lujuria por el arte la fuerza del deseo sexual se perfiló entonces como el rasgo más importante del arte africano en oposición a la racionalidad y capacidad de pensamiento del mundo occidental (Gobineau, 1967). Según la cultura europea colonialista, las esculturas africanas siempre desnudas y sexuadas representaban al universo de estas sociedades tradicionales como un mundo salvaje, de ilimitada y lasciva sexualidad. Este sentido de la sexualidad dado al arte africano, y al conjunto del arte “primitivista”, se erigió como crítica a la cultura represora occidental, la moral burguesa y de la iglesia. Lo primitivo, lo femenino, la sexualidad y lo animal/instintivo se convierten en categorías encadenadas invocadas para interpretar las esculturas africanas (Ocampo, 2016).

Sin embargo, el primitivismo también reveló su potencialidad subversiva con propuestas que cuestionan tanto la idealización del desnudo femenino como la misma noción de primitivo, como lo hizo Picasso al representar las máscaras al interior de sus obras con figuras que las portan desafiantes, perturbando al observador (Ocampo, 2016).

El auge del arte negro en occidente implicó que los especialistas en patrimonio (historiadores del arte, galeristas y críticos de arte) así como el gran público europeo apuntalaran un modo exotizado de relacionarse con la idea de África y su materialidad basada en el aprecio de la cercanía de estas expresiones artísticas con el incomprendido y a la vez fascinante arte moderno en ebullición. El arte africano se releva entonces carente de valor por sí mismo, y su reconocimiento masivo en los albores del 1900 europeo se erigió desde la experiencia estética colonialista, envuelta –como observó Said- en sus relaciones de poder y la complicada dominación que ejerce (2008: 25). Así, el “arte africano” asume un papel taumáturgico en Europa bajo el pretexto de su capacidad para explicar, dilucidar y volver inteligible el gesto de los artistas europeos de las vanguardias en su ruptura con occidente, sus tradiciones y convenciones estéticas emanadas del próspero capitalismo.

A través de las numerosas fotografías de las piezas de estas colecciones utilizadas para ilustrar revistas y libros especializados y de divulgación que en la actualidad constituyen los clásicos sobre arte africano, se consolidó una mirada estetizante autorizada y un modo de valoración de las piezas extranjeras que devinieron finalmente en una tradición escultórica creada en Europa e inexistente como movimiento estilístico o cultural en África. Así, el “arte negro de Europa” se popularizó en Francia, Suiza, Holanda y Alemania, fama que no impidió los reiterados equívocos y descuidos. La popularización de la identificación desorientada de la mayoría de los objetos con el Congo, convertido en el único punto de África reconocible para Europa, fue un extravío proveniente de la ya difundida confusión en la denominación del origen de las piezas africanas con las provenientes de Oceanía o de las islas del Pacífico, a lo que se agrega la clasificación mecánica de todas las esculturas como fetiches (Klever, 2005).

Mediante subastas buena parte de las estatuas, máscaras y utensilios que en esta “fiebre negra” adquirieron artistas, escritores, músicos, coreógrafos y modistos de las van-

guardias -así como críticos, aficionados, coleccionistas y galeristas- pasaron a integrar las colecciones de arte africano de la aristocracia europea y las élites financieras que gozaron de las utilidades o rendimiento económico de la creciente industrialización. Luego estas piezas fueron a parar a los museos emblemáticos de Francia, Gran Bretaña, Alemania, Holanda entre las décadas de 1920 y 1940 (Klever, 2005).

En paralelo, al interior de los museos de occidente, el hallazgo de máscaras y esculturas que permanecían olvidadas, arrinconadas y desatendidas en sus depósitos fue un fenómeno en sintonía con el nuevo modo de concebir estas piezas por el mercado del arte, lejos del desdén que encubrían las etiquetas “piezas etnográficas” y “recuerdos de viaje”. Los objetos procedentes del África colonizada fueron redescubiertos y valorados en las nuevas exhibiciones de inicios del 1900 de los museos europeos y galerías de arte frecuentadas por los artistas de la avanzada estética y los públicos de arte, como sucedió con las piezas del Museo Etnográfico de Trocadero en París, institución proclamada cumbre de la modernidad desde su fundación en 1878. Considerados inicialmente como objetos útiles y funcionales de las sociedades no occidentales, las piezas africanas mutaron ante los ojos expertos europeos hasta convertirse en bellas piezas transables en el mercado del arte. Con este gesto de conversión de la mirada se redefinió al “otro” africano y su lugar en la sociedad europea a partir de sus vestigios materiales. Esta nueva operación clasificatoria sobre el arte africano se ejecutó desde los cánones estéticos imperantes, reflejados en el mercado del arte que en definitiva resultaron del proceso de definición problemática del propio lugar de la modernidad occidental colonialista de inicios del siglo XX, y en particular de la nación francesa (Laurière, 2012).

Pese a la variedad de interpretaciones que elaboraron artistas, públicos e instituciones del arte (galerías, casas de remates y museos) cabe concederle a las esculturas africanas la función de acelerante o movilizadoras del efecto reactivo que se propagó en distintas direcciones entre artistas de vanguardia, sus públicos y los museos. La euforia en Europa por las esculturas de “arte negro” se produjo en un momento de rebeldía y conflicto que cruzó el Atlántico y que azuzó en Latinoamérica una discusión sintonizada con sus propias disyuntivas.

3. El “arte negro” y la función poética

La noción de un mundo nuevo y de un arte auténticamente americano fueron los principios de la vanguardia en Latinoamérica a partir de formas expresivas que cuestionaron los patrones del arte importado de Europa, crítica ligada a la experiencia de civilización y modernidad en la región. Los modernismos latinoamericanos fluyeron por varias corrientes iconoclastas, renovadoras, asociadas a sensibilidades estéticas que oscilan -en términos generales- entre el “nuevomundismo” y el “torremarfilismo” de literatos y artistas nostálgicos del pasado, desconfiados de la agencia transformadora de la burguesía capitalista de la que provienen los artistas creacionistas (Jitrik, 2013). Entre las dos posiciones hay numerosos matices y una buena cantidad de portavoces: Diego Rivera en México y José Carlos Mariátegui en Perú se aproximaron a las culturas originarias de los indígenas en sus respectivas revoluciones; en Brasil, Mário de Andrade creó el “matavirgismo” como rescate de lo popular y lo indígena, mientras que Oswald de Andrade elaboró el “Manifiesto antropófago” sobre el auto devorarse de los hombres y definió el arte moderno como

el destronamiento de los buenas maneras de lo blanco, adulto y civilizado (Ribeiro, 2005). Si bien este primitivismo periférico se liga al impulso renovador que denunciaría la violencia bárbara de la Primera Guerra Mundial y luego el *crack* del 1929 como resultado del intenso proceso civilizatorio, su presencia en el fenómeno vanguardia respondió a las condiciones propias de la experiencia latinoamericana en torno a su voluntad emancipadora.

Vicente Huidobro abordó la cuestión de la invención de un mundo nuevo en 1916, en el poema manifiesto *Arte poética*. Desde el sentido estético del creacionismo de Huidobro, el poeta es pensador (político, social y esteta) y a la vez creador con profundo sentido humano y de la conducción de la sociedad, de modo que la crítica huidobriana es parte de la función poética (Cebrián, 2015: 466). Esta definición integradora de la poesía más cercana a la *poiesis* y distante del lirismo romántico, le permite a Huidobro articular una obra diversa entre el ensayo, dramaturgia, cinematografía, narración, la crítica literaria, teoría estética y en general la *doxa* a partir de géneros abiertos, en construcción permanente y mutua interpelación. Desde ellos se erige un discurso que observa el mundo, sus hechos y el lugar del poeta en un enfoque proyectivo que mira hacia el futuro. El poeta y la poesía se proponen como fuerza creadora, no contemplativa, y en esta perspectiva, el espíritu del primitivismo en la obra de Huidobro precisamente radica en ver el mundo con nuevos ojos (Huidobro, 1978).

A fines de 1916, Vicente Huidobro se instaló en París con el esbozo de las bases de su pensamiento “creacionista” que articuló en lo poético y lo teórico con la marejada de la vanguardia europea. Entre 1917 y 1919 la intensa vida artística de Huidobro se expresó en una abultada producción en la que cabe destacar el poema temprano *Ecuatorial* (1918) en tanto discurso poético con una primera llamada sobre África y sus habitantes.

En *Ecuatorial*, Huidobro expone una configuración poética referida temáticamente a la dimensión espacial en términos no referenciales (espacios imaginados, mentales, íntimos y utópicos) y referenciales, que aluden al paisaje (como percepción del entorno) y al territorio (asociado a las ideas de la urbe, lo rural, nacional, local, espacios interiores) (Miranda, 2012). En el extenso poema, Huidobro anula el espacio a través de la relativización de la existencia formal de las fronteras desde la perspectiva de un sujeto ilimitado en su comprensión abarcadora del mundo pero situado en la realidad de la guerra, entendida como el contexto más devastador y objetivante de los límites. La cuestión de la abolición de la espacialidad y la crisis de la experiencia urbana (ciudades destruidas por la guerra) se reconoce en la incorporación de África en este poema, emplazado desde su relación con Europa. La mención de Huidobro funciona como ejemplificación del programa de exploración y violencia colonialista que derogó las distancias con los territorios lejanos al incorporarlos como la “nueva geografía descubierta”, ligadas por el vínculo universal mundano de las nuevas máquinas (telégrafo, ferrocarril, etc.). Entre estos territorios revelados solo alude a África y los polos. Latinoamérica es sugerida como el punto de partida de la búsqueda e indagación colonialista compartida en los albores de la Modernidad con la Iglesia Católica. “Los ocasos heridos se desangran / Y en el puerto los días que se alejan / Llevaban una cruz en el sitio del ancla / Cantando nos sentamos en las playas / Los más bravos capitanes / En un ice-berg iban a los polos / Para dejar su pipa en labios / Esquimales / El capitán Cook / Caza auroras boreales / En el Polo Sur (Huidobro, 2011: 31).

Mediante la violencia de los objetos europeos que sedujeron a las sociedades nativas árticas, África también fue atrapada y herida en su centro (el Congo) como la mascada

de Europa sobre la fruta tierna. Así, Huidobro contraponen los espacios naturales con las ciudades y liga al territorio africano con la naturaleza a diferencia de las urbes europeas. Además, distingue a los habitantes de África como una población de deidades y por tanto “creadores” alejados de la realidad que impone la naturaleza a la que no imitan, pero sometidos por Europa. “Otros clavan frescas lanzas en el Congo / El corazón del África soleado / Se abre como los higos picoteados / Y los negros / de divina raza / esclavos en Europa / Limpiando de su rostro / la nieve que los mancha / Enseñan una música de mar y de montaña” (Huidobro, 2011: 31). Para Huidobro, los africanos (en realidad “los negros”, pues así se refiere a ellos en sus escritos) no intentaron un arte de esclavos pues ellos obedecieron a una razón estética propia y no a la imposición del mundo real.

“Amo el Arte Negro, porque no es un arte de esclavos” (Huidobro, 2015: 274), fue la escueta respuesta del poeta a la encuesta que la revista francesa *Action* aplicó a un conjunto de prominentes artistas sobre el apogeo del arte africano en Europa. La revista omitió la réplica de Huidobro por considerarla tan solo una paradoja. No obstante, lo que parecía un contrasentido encerraba una sofisticada argumentación sobre la emancipación artística de un territorio subyugado como África. Huidobro en la misma paradoja cuestionó también la caricatura mitificada del arte africano hecha por los artistas no vanguardistas y su secuestro por el mercado de novedades parisense de las élites que prescindieron de las condiciones sociales, políticas y económicas que incentivaron la circulación de las piezas africanas por Francia y el resto de occidente.

En 1926, al cumplirse un año de su vuelta a Santiago desde París, Huidobro desarrolló la argumentación de la paradoja destinado a la revista *Action* en un breve ensayo titulado *Arte negro* (del libro *Vientos Contrarios*), con el que no solo abatió las convenciones de la moda de máscaras y fetiches ya instalada en Chile, sino también emprendió una auto defensa. El desprecio de Huidobro por las valoraciones de los profanos y arrogantes impregna su reclamo por una crítica artística formulada por los poetas iniciados, conocedores de las profundas motivaciones del arte. De manera que la cuestión del arte africano en Chile le permite a Huidobro recapitular sobre la idea del “creacionismo” planteado en su *Manifiestos* de 1925, en el que insiste en la oposición entre la liberalización del criterio estético y el gusto surgida en el mercado y la crítica como diálogo sensible y cultivado sobre la creación (Castro, 2015: 409).

Sin embargo, el discurso de Huidobro sobre el arte africano en ocasiones resultó contradictorio para sus amigos escritores que en efecto reconocían en los poemas del chileno la representación lírica de las obras de Picasso y Juan Gris. Rafael Cansinos-Assens, poeta y escritor español, recrea la tesis de Huidobro sobre el arte africano en un pasaje de la novela *El movimiento V.P.* Huidobro -bajo el nombre de Renato- centro de la nueva era literaria muestra a unos jóvenes escritores desconcertados sus extraños poemas de anagramas, letras y guarismos, y termina por revelarles que “No extraño su asombro. Para comprender esto es preciso haber estudiado el arte negro y haber visto los *taubes* y bailado mucho *jazz-band*. Todo lo moderno se expresa por fórmulas sintéticas; pero antes es preciso haber pasado por procesos analíticos. ¡Recapacitad atentamente en mi poesía visual y acabareis por comprenderla!” (MCE, 1978: 148). Para Cansinos no resultaba tan claro que el arte africano solo representara para Huidobro una referencia analítica para la creación artística, pues en la respuesta que adjudicó al poeta lo ubicó ligado a las novedades del ambiente del entretenimiento parisino que el poeta chileno también disfrutó y que

Cansinos no dejó de mencionar en su novela.

Las esculturas africanas y máscaras no pasaron desapercibidas para los visitantes de Huidobro en su vivienda parisina. El poeta español Juan Larrea, admirador del “creacionismo”, reparó en la colección africana al entrar en la extravagante cotidianidad de Huidobro en 1923, donde por primera vez “entré en conocimiento con los ídolos negros, con *madame la concierge* y con toda aquella extraña disposición de cosas, órgano apropiado de nuestro amigo el poeta”. (MCE, 1978: 211). La mirada confundida sobre los objetos acumulados por Huidobro (incluyendo los africanos) se asomó en la crónica publicada en el diario chileno *La Nación*, el 1 de junio de 1924, titulada “La casa de Vicente García Huidobro”, en la que se observa la extrañeza del poeta Larrea pero con un recelo adicional y espanto por el arte africano elaborado desde la lejanía descomunal con la cultura de los otros. “La sala en que recibe está llena de cuanto ha creado el espíritu nuevo, el dadaísmo, el cubismo y la literatura del día. Se ven en el muro poemas-plásticos en marco y sobre la chimenea y estantes esculturas ante-diluvianas que, de noche, infunden miedo” (MCE, 1978: 60). En Chile las esculturas africanas comenzaron a cobrar fama en la década de 1920 por ser moda europea pero sin dejar de acentuar el temor u horror que suscita su “negritud”. En el texto *Arte negro* el Huidobro polemista finalmente formuló sus descargos convencido de que “El arte negro está mucho más cerca de la creación que de la imitación. He ahí la razón de su importancia para mí y el por qué diez años antes que se pusiera de moda y que empezara a adornar los salones de la gente de élite y hasta los *boudoirs* de las grandes *cocottes*, yo empezaba mi colección y adornaba con ellos mi escritorio” (Huidobro, 2015: 276).

4. La musealización del patrimonio escultórico africano de Chile a inicios del siglo XX

Vicente Huidobro volvió a París en 1926 huyendo del escándalo amoroso que protagonizó con la hija quinceañera de un poderoso hombre de gobierno, alboroto que remeció a la elite económica y política chilena a la que él también perteneció. Su esposa, Manuela Portales Bello, permaneció en Chile con sus cuatro hijos y agobiada por la crisis financiera que aquejó a la familia vendió en 1930 el conjunto de 34 esculturas africanas del poeta al Estado chileno. Producto de la crisis económica mundial, que por cierto también afectó las arcas del país, el Estado chileno restringió los fondos para adquisiciones de la recién creada Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos (Dibam), encargada de sentar las bases de una estructura administrativa centralizada para todos los establecimientos a su cargo (seis museos estatales y dos bibliotecas públicas). Así, el Estado a través de la Dibam se esforzó por establecer convenios de canje con instituciones afines en el extranjero e incentivar las donaciones particulares para completar las colecciones sin responder tampoco a la demanda permanente de recursos para la conservación de obras y mantención de los inmuebles de los museos. De acuerdo a la *Memoria* del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de 1930, las incorporaciones a la colección se realizaron por la vía de donaciones excepto la Colección Huidobro y una escultura china de madera laqueada que representa a Buda (Zamorano y Herrera, 2016: 138). Las esculturas africanas resultaban excéntricas en un patrimonio escultórico nacional conformado fundamentalmente por copias de obras pertenecientes a los más famosos museos de Europa, y en segundo lugar por creaciones de artistas nacionales becados en Italia y Francia para completar su formación

clasicista siguiendo las tradicionales academias artísticas europeas y el gusto de la elite chilena (MNBA, 2016). La compra de las esculturas africanas se suma a las situaciones paradójicas que resultaron del criterio errático del Estado para determinar los gastos relevantes de los museos en un contexto de fragilidad económica. Para la conmemoración del primer medio siglo de existencia del MNBA en 1930, se realizó una selección de las obras recién llegadas a su colección para la “Exposición Extraordinaria”, en la que predominaron las obras clásicas (pintura y escultura), acompañadas por un repertorio de las nuevas piezas menos convencionales. La integración de “lo primitivo” fue el gesto de apertura del MNBA hacia las propuestas modernas que se asumían como provenientes de Europa y EE.UU., e incluso de otros países americanos como México y Argentina, afiliación que puede interpretarse más próxima al auge de una moda que la participación más plena en un debate crítico (que de paso interpela a la propia institución museística) sobre “los espacios de liberación” y el rechazo a las corrientes academicistas, nacional/folkloristas de la cultura oficial visual y literaria (Quiroga y Villegas, 2017). Así, bajo el título “Arte negro africano de distintas épocas” se presentaron 19 esculturas africanas de la Colección Huidobro en la Exposición Extraordinaria, junto a 30 piezas precolombinas entre alfarería y tejidos procedentes del Museo Nacional de Historia Natural de Chile (Zamora y Herrera, 2016: 139).

Los conceptos de la vanguardia artística europea irrumpieron en Chile en 1923 en controvertidas exposiciones realizadas fuera de la institucionalidad artística de los museos y academias, como casas de remate que aglutinaron a los artistas chilenos conocidos como “los monparnasistas” que causaron gran alboroto en el medio artístico y que no dejaron de entrevistarse con Huidobro en sus viajes a París. Una década después, a fines de 1933, se revitalizó la estética de la abstracción con el colectivo de pintores conocidos como “decembristas”, a los que el público y la crítica asoció con el creacionismo de Huidobro, acuñando la expresión “pintura creacionista” para esta propuesta de arte no concreto (Castro Morales, 2015: 454). Interpelado por este colectivo, Huidobro fue pródigo en elogios en sus ensayos sobre arte y en los catálogos de las exposiciones realizadas en Santiago. Recién en 1939 el MNBA consideró algunas obras de arte abstracto en su política de adquisición y museográfica, caracterizada por lineamientos poco nítidos sobre la gestión de su patrimonio escultórico.

La exposición de 1930 reflejó este contexto vacilante del MNBA en la formación de su colección escultórica que revela un sesgo en su inclinación por los valores estéticos tradicionales, y manifiesta la oscilación entre la precariedad económica y la inseguridad sobre la adscripción a la vanguardia, cuestión que marcó las décadas de 1920 a 1940 (Zamorano y Herrera, 2016). En este lapso Huidobro discutió de manera activa sobre el desarrollo de las artes y la literatura en Chile e Iberoamérica, rebelándose continuamente contra la ambigua etiqueta “europeizante” que sobre él pesó y disputando su lugar en la renovación del campo artístico y cultural al proponer la estética del abstraccionismo como el puente entre la poesía, la pintura y la imagen (Rojas Mix, 1985). En los ensayos de esta época Huidobro desarrolla la relación estrecha entre el creacionismo y la estética no figurativa, vínculo que deviene en argumento para legitimar su estética creacionista en el arte abstracto. La reafirmación de la independencia del artista que se rehúsa a imitar a la naturaleza en un mundo que espera “su fauna y su flora propias” Huidobro la había esbozado tempranamente en *Non serviam* (1914). De modo que tanto en los catálogos/revistas sobre

los artistas y poetas no figurativos de 1933, así como en el ensayo sobre el “Arte negro”, Huidobro en definitiva se declara por un arte no eurocéntrico u occidental sino universal y cosmopolita, que superaba los localismos (de colores, olores y sonidos) y reclamaba la “pureza” de la libertad no imitativa de la creación humana, logrado en el arte africano.

Cabe señalar que en general, la colección escultórica del MNBA padeció largos períodos de abandono y arrinconamiento en el propio recinto del museo, lo que favoreció la pérdida de y deterioro de piezas, tanto originales como copias en yeso, todas ellas parte de la valiosa colección patrimonial de la institución.

En el año 1932 el poeta ya estaba de vuelta en Chile mientras su colección de esculturas africanas de propiedad del Estado de Vicente Huidobro contaba solo con 30 piezas y fue dividida en partes iguales entre los museos estatales de Bellas Artes y de Historia Natural. La división de la colección entre las dos instituciones sugiere la tensión entre las competencias disciplinarias de cada museo para situar epistemológica y políticamente las piezas. La Colección Huidobro constaba de “fetiches”, “cascos”, “ídolos”, “figuras” y “máscaras” de las culturas Bakota, Yoruba, Pahuenes, Mpassa y Baule, provenientes de Guinea, Costa de Marfil, Gabón, Congo y del territorio Loango-Ogové, elaborados en madera, madera cubierta en bronce y una en piedra (Zamorano y Herrera, 2016). De modo que las piezas en exhibición fueron presa de la lucha simbólica por la hegemonía interpretativa entre el discurso etnográfico y el estético. Cada museo conservó una fracción del conjunto en función de la preeminencia de la comprensión del carácter ritual, utilitario y del valor de uso particular que encarnan, en oposición a su tratamiento deliberadamente artístico por su ligazón a la vanguardia europea distante de una visión cosmopolita y universalista de la creación artística.

La decisión de fraccionar la colección de esculturas africanas de Huidobro entre los museos de bellas arte e historia natural fue una posición conciliadora en el contexto internacional del agitado debate que tuvo lugar en París entre 1920 y 1930, y que advertía del reemplazo de los museos etnográficos por los de bellas artes debido al renovado aprecio estético sobre las piezas provenientes de sociedades no occidentales y en especial el “arte negro”.

De hecho, el mismo año de 1932 cuando la Colección Huidobro queda bajo la custodia compartida de dos instituciones museísticas, el entonces precarizado por falta de apoyo estatal Museo Etnográfico de Trocadero (MET) en París inauguró una exposición sobre Benin en la que sutilmente disolvieron las fronteras de la etnografía y las bellas para descubrir un “arte oscuro” y refutar el empobrecimiento de su recepción popular. En el MNBA de Santiago la estetización excedida sobre las esculturas africanas de Vicente Huidobro, como riqueza y tesoro de la república chilena que exhibe sus lazos con Europa, socavó hasta anular por completo el carácter potencialmente subversivo del conjunto escultórico que el poeta reunió bajo una teoría estética y política sobre la emancipación humana integral y el anticolonialismo. A diferencia de lo que sucedió en Chile, el MET polemizó con una propuesta museográfica que lejos de monopolizar un discurso legítimo sobre las piezas y la temática más bien le permitió participar con éxito de un sistema interpretativo sobre el arte africano, y las “artes primitivas” en general. El MET fue parte de este sistema en el que concurrieron numerosas iniciativas privadas de galerías y casas de remate sensibles a la moda del exotismo, cada una con interpretaciones totalmente divergentes (Laurière, 2012). Si bien el sistema interpretativo en torno al “arte primitivo”

del que fue parte el MET terminó por favorecer también a los comerciantes de arte con el enriquecimiento del discurso estético sobre estos objetos, y se mantuvo neutral ante las prácticas de recolección colonialista tras los museos etnográficos, tal experiencia sí permitió reconocer la posibilidad de disputar el dominio sobre la formación de mentalidades en la sociedad a partir de una voluntad política y científica ideada por Paul Rivet y expresada en una museografía dirigida a competir y oponerse a los prejuicios raciales y étnicos, para finalmente descubrir la unidad del ser humano en la diversidad de culturas (Laurière, 2012: 50).

La revisión de esta temporalidad fundacional sobre la colección de estatuas africanas que perteneció al poeta Vicente Huidobro, y que es parte del patrimonio escultórico chileno, permite observar una porción del sistema de ideas, teorizaciones y prácticas sociales que situaron la desigual experiencia chilena con respecto a África y lo “negro” en el primer tercio del siglo XX.

La colección de esculturas africanas de Vicente Huidobro ha sido expuesta en el MNBA en dos ocasiones más, ambas a fines del siglo XX. En 1994, una selección de piezas fue presentada para acompañar la muestra pictórica del artista y poeta mozambiqueño Malangatana Valente Ngwenya (nacido en 1936). El principio de esta exposición radicó en que las esculturas africanas del pasado aportaban con las claves interpretativas del arte africano del presente. En 2006 se realizó la última y más reciente exposición conjunta entre los museos de bellas artes e historia natural de las treinta esculturas africanas de la colección Huidobro como finalización del estudio realizado por el coleccionista y médico salubrista Carlos Montoya-Aguilar, el que duró más de una década, para identificar la procedencia de cada pieza. El estudio fue de carácter descriptivo con un acento etnológico en tanto que Montoya-Aguilar vivió por largo tiempo en las décadas de 1970 y 1980 en el centro de África, período en el que recolectó piezas y observó los usos de los objetos y las prácticas escultóricas vigentes. Su investigación fue recogida en un libro/catálogo que reúne en una panorámica muy completa tanto las esculturas africanas de la propia colección de Montoya-Aguilar con las del poeta. Ambos momentos (1994 y 2005) corresponden a dos contextos diferentes, dos nuevas temporalidades en las que se expresan representaciones museológicas de la diferencia y que constituyen nuevas capas de significación sobre el conjunto de esculturas africanas del patrimonio escultórico chileno.

La revisión de esta relación inicial anclada a 1930 entre Chile y las esculturas africanas mediada por el ideario del poeta Vicente Huidobro, injustamente desconocida, habilita la mirada sobre las temporalidades en las que se construye el conocimiento y las ideas que afirmaron y expresaron valores y significados sociales en torno al legado del colonialismo europeo en Latinoamérica, los movimientos emancipadores hemisféricos, artísticos y políticos inherentes a una cultura material que ha sido dominio exclusivo de dos museos estatales, permite la apertura hacia la búsqueda de nuevas direcciones para abordar la relación de los museos y diversos actores sociales en el horizonte de la comprensión de universos mentales ligado a la solidaridad que une lo humano.

5. El patrimonio como herramienta para el reconocimiento de la diferencia cultural

En esta aproximación a las esculturas africanas que permite develar capas de significaciones atribuidas por distintos actores sociales en momentos diversos, las piezas viven

la metamorfosis en que dejan de ser obras de arte y documentos científicos sobre sociedades desaparecidas para convertirse en objetos patrimoniales encadenados a los procesos de construcción de la memoria cultural y política chilena. Así, las esculturas africanas de la Colección Huidobro dejan de ser unas piezas “migrantes”, ajenas a la cultura nacional, y “lo negro” y “lo africano” se atisba como parte legítima del acervo cultural de Chile como un nodo más inserto en la trama de los dinámicos flujos globales de ideas, objetos y personas que en el siglo pasado y en el presente interpelan sobre la cuestión de la diferencia cultural. Al abordar con profundidad histórica la cuestión de la relación del arte africano con Chile a través de la obra de Vicente Huidobro y las prácticas museísticas estatales (adquisición y exposición) de inicios del siglo XX se examinan categorías socio culturales relevantes en la definición del propio lugar ante “lo otro” y “lo exótico”.

La experiencia de Chile en relación a “lo negro” y “lo africano” está ligada a la vivencia de buena parte de Suramérica donde la población indígena es el referente histórico para concebir la diferencia cultural, mientras que las poblaciones negras solo se las considera forasteras, sin posibilidad de reconocerlas como grupos étnicos. A estos forasteros de piel negra se les alude desde categorías raciales desligadas por completo de la diferencia cultural (Rojas, 2013). En Chile en específico la violencia simbólica y material contra la diferencia cultural se manifiesta en la distinción entre inmigrantes y extranjeros, de manera que los primeros tienen una connotación negativa y se les asume como provenientes de los países con poblaciones indígena y negra significativas (Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia, Venezuela, República Dominicana y Haití) a diferencia de los extranjeros socialmente apreciados por su procedencia de países “blancos”. Así se ha conformado en Chile una geografía humana de la región (y del mundo) estigmatizada, clasificatoria (nosotros/ los otros) y jerarquizada (superiores/inferiores) que participa de la “descalificación de la negrura” hemisférica (Oliva, 2015). La operación clasificatoria se inscribe en un “inconsciente colonial” chileno (Tijoux, 2016) que admite, fundamenta y reproduce la discriminación y maltrato de los migrantes.

Este escenario de actualidad que impone el flujo migratorio interpela a la sociedad chilena sobre la negación histórica de “lo negro” y “lo afro” en los procesos de construcción de los discursos de identidad nacional. La idea de excepcionalidad de Chile como un país distinto al resto de América Latina se basa en la creencia infundada de la preminencia de los rasgos físicos y culturales europeos con lo que se minimizó la participación indígena mientras se redujo la africana a lo inexistente. La operación historiográfica decimonónica conducida por las élites intelectuales que sustentaron tal imaginario excluyente sobre la identidad chilena (Cussen, 2005) suprimió la población negra a través de la discursividad de la represión estética (“estética policial) o de manera semejante al “genocidio discursivo” de los afroargentinos señalada por Solomianski (2003); la discursividad del desvanecimiento en la anulación de la diversidad cultural subyacente a la formación del Estado nación.

La mentada singularidad chilena es uno de los elementos del discurso identitario que constituye un obstáculo para mirar problemáticamente el pasado y plantearse la identidad como proyecto hacia el futuro (Larraín, 2010). En Chile emerge el sujeto deseado a partir de la invalidación del sujeto indeseado favoreciendo mecanismos para borrar o invisibilizar al diferente (Ocoró, 2010: 60). La reposición de las esculturas africanas de Vicente Huidobro como patrimonio escultórico nacional corresponde a una operación para vol-

ver inteligible y manifiesto los silencios y exclusiones que contrastan ante los discursos y narrativas que se ha elegido conservar y preservar en la edificación de una memoria en torno al mito de origen homogéneo de la nación mientras se silencian aquellas representaciones sociales, políticas y simbólicas de la controvertida historia de la diferencia cultural. En esta operación patrimonializadora segregadora el Estado ha defendido ciertas identidades y narrativas, legitimado algunas memorias por sobre otras, protegiéndolas como patrimonio cultural de la nación y obstaculizando así la integración de las memorias de los indígenas, de la herencia cultural que emergió del pasado esclavista y colonialista, del legado en construcción de la población migrante que perturba el relato hegemónico de la identidad de una nación que se ha concebido a sí misma homogénea y “más blanca” que el resto de los países de la región como clave de su discurso endocolonial.

Los discursos patrimonialistas en sí mismos construyen patrimonio en tanto seleccionan los significados culturales y políticos del pasado, los regulan en función de su preservación y terminan por definir los problemas del presente. Esta perspectiva permite definir el patrimonio como un proceso de creación de sentido y de representación sustentado por la negociación de la memoria, identidad y sentido de lugar (Smith, 2006), el que se ejecuta o actualiza en la identificación, definición, manejo, exhibición y visita de lugares o participación de evento patrimoniales. Esta condición deja al descubierto la conflictividad inherente a su interpretación y preservación, revelando la colisión, enfrentamiento entre un “patrimonio autorizado” que emerge de una agenda patrimonializadora que es interpelada por otras formas de patrimonio y discursos patrimoniales sensibles a las luchas por la diversidad propias de cada sociedad.

Las esculturas africanas de Chile vistas en el espejo patrimonial permiten que la diversidad étnica deje de ser un problema y se convierta en una pregunta estimulante contra la discriminación y el racismo a recoger en la agenda de los museos estatales marginados de la disputa interpretativa sobre “lo negro”, “lo afro” y “lo otro”, en el contexto actual de intensos flujos migratorios que ha llevado a Chile a descubrirse de manera conflictiva como una sociedad de inmigración.

Los museos irrumpen como complejas articulaciones de signos culturales y poderosos agentes de transformación social al asumir su papel potencial de activar distintas estrategias para cuestionar y develar las construcciones autorizadas en el reconocimiento de los márgenes y excesos del paradigma eurocéntrico, moderno y colonial de los museos y sus prácticas.

6. Bibliografía

- Cebrián Macarena, *Vicente Huidobro en el contexto artístico y crítico de las vanguardias*, en M. Cebrián López y B. Castro Morales (eds), *Vicente Huidobro. Escritos sobre las artes*, Universidad Católica de Temuco / Origo Ediciones, Temuco (Chile), 2015, pp. 463-497.
- Castro Morales Belén, *Vicente Huidobro y la pasión crítica de un poeta*, en M. Cebrián López y B. Castro Morales (eds), *Vicente Huidobro. Escritos sobre las artes*, Universidad Católica de Temuco / Origo Ediciones, Temuco (Chile), 2015, pp. 405-462.
- Criado-Boado F., Barreiro D., *El patrimonio era otra cosa. Estudios atacameños*, (45), 2013, pp. 5-18.

- Cussen Celia, *El paso de los negros por la historia de Chile*, in *Cuadernos de Historia* (25), 2005, pp. 45-58.
- Gobineau J. A. de, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, Éditions Pierre Belfond, Paris, 1967.
- Huffington Arianna, *Picasso: creator and destroyer*, Simon and Shuster, New York, 1998.
- Huidobro Vicente, *El espejo de agua / Ecuatorial*, Pequeño Dios Editores, Santiago (Chile), 2011.
- Huidobro Vicente, *Arte negro* [1926], en M. Cebrián López y B. Castro Morales (eds.), Vicente Huidobro, *Escritos sobre arte*, Universidad Católica de Temuco /Origo Ediciones, Temuco (Chile), 2015, pp. 274-276.
- Jitrik Noé, *Las dos tentaciones de la vanguardia*, en A. Pizarro (ed), *América Latina palabra y cultura*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago (Chile), 2013, pp. 69-110.
- Klever Ulrich, "Cuando Occidente" descubre" el arte africano, *Escena*, 28 (57), 2005, pp. 7-18.
- Larraín Jorge, *Identidad chilena y el bicentenario*, *Estudios públicos*, (120), 2010, pp. 5-30.
- Laurière Christine, *Lo bello y lo útil, el esteta y el etnógrafo: El caso del Museo Etnográfico de Trocadero y del Museo del Hombre (1928-1940)*, *Revista de Indias*, 72 (254), 2012, pp. 35-66.
- Miranda Paula, *Lo espacial en la poesía de vanguardistas chilenos y en Ecuatorial de Huidobro*, *Acta literaria*, (44), 2012, pp. 105-120.
- Museo Nacional de Bellas Artes de Chile (MNBA), *Tránsitos. Colección de esculturas del MNBA*, Dibam/MNBA, Santiago (Chile), 2016.
- Ocampo Estela, *Primitivismo y Feminismo en el arte contemporáneo*, *Arte, Individuo y Sociedad*, 28 (2) 2016, pp. 311-324.
- Ocoró Loango Anny, *Afroargentinidad y memoria histórica: la negritud en los actos escolares del 25 de mayo* (Master's thesis), FLACSO, Buenos Aires, 2010.
- Oliva Elena, *Detrás del antihaitianismo se oculta la negrofobia: conversación con el intelectual Silvio Torres-Saillant en Santiago de Chile*, *Meridional*, (4), 2015, pp. 199-226.
- Quiroga S., Villegas L., *Camilo Mori (TD)*, Origo Ediciones, Temuco (Chile), 2017.
- Ministerio de Cultura de España – MCE, *Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética*, 1978, pp. 30, 31, 32.
- Ribeiro M. C., *Arqueologia modernista: viagens e reabilitação do primitivo em Mário e Oswald de Andrade*, (Mestrado em Antropologia Social), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Universidade de Campinas, Brasil, 2005.
- Rojas Axel, *El surgimiento de lo afrodescendiente en América Latina y el Caribe*, *Textura-Ulbra*, 15 (27), 2013, pp. 5-32.
- Rojas Mix Miguel, *Huidobro y el arte abstracto*, *Revista Araucaria*, (32), 1985, pp. 147-151.
- Said Edward, *El orientalismo*, Ed. De Bolsillo, Barcelona, 2008.
- Sánchez-Carretero Cristina, *Hacia una antropología del conflicto aplicada al patrimonio*, en B. Santamarina (ed.), *Geopolíticas patrimoniales: De culturas, naturalezas e inmateralidades. Una mirada etnográfica*, Editorial Germania, Valencia (España), 2012, pp. 195-210.
- Smith Laurajane, *Uses of Heritage*, Routledge, London, 2006.

- Smith L., Shackel P. A., Campbell, G. (eds), *Heritage, labour and the working classes*, Routledge, London, 2011.
- Solomianski Alejandro, *Identidades secretas: la negritud argentina*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario (Argentina), 2003.
- Steinberg Leo, *Le bordel philosophique. Les demoiselles d'Avignon (catálogo de la mostra, Musée Picasso, 26 janvier-18 avril 1988) (2)*, 1988, p. 325.
- Tijoux M.E. (ed.), *Racismo en Chile. La piel como marca de la inmigración*, Editorial Universitaria, Santiago (Chile), 2016.
- Zamorano P., Herrera P., *Museo Nacional de Bellas Artes: Historia de su Patrimonio Escultórico*, Dibam/Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago (Chile), 2016.