

**DE LO PRECOLOMBINO A LA *INDIGENEIDAD*: EXTRACTIVISMO
Y CO-CREACIÓN EN EL MOBILIARIO CONTEMPORÁNEO
LATINOAMERICANO.¹**

**FROM PRE-COLUMBIAN TO INDIGENOUS: EXTRACTIVISM AND
CO-CREATION IN CONTEMPORARY LATIN AMERICAN FURNITURE**

Renata Ribeiro Dos Santos*
Universidad de Oviedo

Resumen

La producción de mobiliario en América Latina, de forma similar a lo que ha ocurrido con otras prácticas artísticas y culturales, ha transitado de la apropiación externa de formas indígenas hacia un enfoque que reconoce la agencia de los pueblos originarios. En las últimas décadas, impulsadas por teorías poscoloniales y políticas identitarias, se han legitimado los saberes tradicionales y la autoría de personas pertenecientes a grupos no hegemónicos. En el caso del diseño de mobiliario, este proceso puede entenderse a través de dos ejes: extractivismo y co-creación. El primero alude a la apropiación de formas y técnicas indígenas sin reconocimiento cultural; el segundo, a la colaboración directa y al respeto por los saberes locales. A partir del estudio de piezas paradigmáticas, se evidencia cómo es posible percibir el mueble contemporáneo como parte de la cultura material que ha transitado desde los conceptos asociados al Indigenismo hacia la noción actual indigeneidad.

Palabras clave: mobiliario, indigenismo, indigeneidad, extractivismo cultural, co-creación, pueblos indígenas.

Abstract

Furniture production in Latin America, similar to what has happened with other artistic and cultural practices, has moved from the external appropriation of indigenous forms to an approach that recognises the agency of indigenous peoples. In recent decades, driven by postcolonial theories and identity politics, traditional knowledge and the authorship of people belonging to non-hegemonic groups have been legitimised. In the case of furniture design, this process can be understood through two axes: extractivism and co-creation. The first refers to the appropriation of indigenous forms and techniques without

cultural recognition; the second refers to direct collaboration and respect for local knowledge. Based on the study of paradigmatic pieces, it is evident how contemporary furniture can be perceived as part of the material culture that has transitioned from concepts associated with Indigenism to the current notion of indigeneity.

Keyword: furniture, indigenism, indigeneity, cultural extractivism, co-creation, indigenous peoples.

Introducción

Si observamos la escena artística de las últimas décadas, especialmente en lo que va del siglo XXI, resulta evidente que en las salas de exposición de las instituciones de arte más prestigiosas del mundo han emergido propuestas que recuperan, invocan o resignifican los conocimientos, mitos y saberes tanto de las civilizaciones originarias que habitaron el continente americano antes de la conquista como de los pueblos indígenas vivos, en muchos de los casos, guardianes, continuadores y modificadores de esas prácticas culturales. Es cierto que esta realidad no es exclusiva de la producción artística latinoamericana, ya que también emergen voces que visibilizan identidades no hegemónicas en otras partes del mundo, desde Canadá y Estados Unidos hasta los pueblos de la actual Australia. Sin embargo, el caso latinoamericano resulta especialmente significativo, tanto historiográfica como contextualmente, porque forma parte de un proceso de construcción identitaria que se refleja en su producción artística. En ella, ciertos aspectos de las culturas originarias —lo indígena— han sido recuperados o apropiados en diferentes momentos históricos, e instrumentalizados según diversas intenciones y objetivos.

En este camino, el presente texto presenta un recorte de una investigación más ampliada que analiza los mecanismos de legitimación del llamado “arte indígena contemporáneo” producido desde América Latina, observándolo en conjunto con la tendencia actual (y generalizada) de invocar, incluir o reivindicar elementos de culturas originarias en las obras de artistas de la región. Es importante destacar que, diferente de otros estudios que se están llevando a cabo actualmente y que separan las prácticas artísticas de artistas indígenas y no indígenas, esta investigación parte de la hipótesis de que para entender el panorama de forma global hay que revisar conjuntamente ambos fenómenos: el reconocimiento y legitimación de artistas indígenas dentro de los circuitos autorizados del arte; junto al marcado auge de la reivindicación de esas prácticas por artistas no indígenas, nacidos o que trabajan desde América Latina.

En el mapeo de los casos de estudio de la investigación en curso, enmarcados entre 1990 y las primeras dos décadas del siglo XXI, han aparecido una serie de artistas que utilizan la casa, lo doméstico y el mobiliario como elementos para pensar o criticar como la visualidad indígena ha sido por veces ignorada o, en otros casos, fue integrada a modelos occidentales, desvistiéndola de su carga simbólica o de su potencia como campo de resistencia.

El estudio de estas prácticas artísticas invita a cuestionar si en el ámbito del diseño y la producción de mobiliario se están adoptando enfoques comparables.

En otras palabras: se pretende revisar si desde el diseño de mobiliario se están dando acercamientos a los pueblos originarios latinoamericanos análogos a aquellos que se están operando en el caso de las propuestas artísticas autorizadas y legitimadas por el sistema de arte en exposiciones, museos, bienales, galerías, etc.

Analizar detenidamente el diseño de mobiliario constituye, sin lugar a duda, un campo especialmente interesante, ya que su singularidad frente al objeto artístico radica, entre otras razones, en un mayor alcance y capacidad de consumo, abarcando distintos niveles socioeconómicos. Esto le otorga un carácter que podría definirse como más “popular” o democratizador. Por ello, el mobiliario funciona como un termómetro útil para identificar tendencias, gustos y apuestas estilísticas, información que debería considerarse en futuros diseños de investigación.

Centrándose en elementos de mobiliario, se propone en las siguientes páginas realizar una reflexión sobre cómo se ha variado las formas de percepción, comprensión y legitimación de las prácticas culturales de los pueblos originarios y, por ende, también de esas identidades culturales. Con el paso de tiempo se ha transitado desde la noción precolombino —y su variante, prehispánico— que solamente ponía el acento en las grandes civilizaciones de época anterior a la conquista; pasando por los Indigenismos de la primera mitad del siglo XX, donde se empieza a poner el valor los saberes indígenas, pero sin concederles agencia; hasta alcanzar el actual sentido de *Indigeneidad*, donde se reconoce, legitima y repara el borrado de las culturas y pueblos indígenas vivos. Por otra parte, en lo que dice respecto específicamente al diseño de mobiliario, se considera que hay dos esferas que orbitan y están configurando este acercamiento: el extractivismo y la cocreación. Después de un breve repaso y conceptualización de esas esferas, el texto propone como epílogo prácticas artísticas críticas que ponen el mueble en el centro del debate.

Para alcanzar estos objetivos, no se propone elaborar un catálogo exhaustivo de piezas ni de sus productores o productoras, ya que dicho formato excedería tanto las intenciones como la extensión de este artículo. En su lugar, se presenta y analiza un conjunto reducido de objetos de mobiliario —algunos ampliamente conocidos y estudiados— que funcionan como casos ejemplares para la formulación y sistematización de las hipótesis mencionadas anteriormente.

De lo precolombino al Indigenismo Apuntes sobre hibridación colonial

Para ubicarnos en los debates actuales es necesario hacer un brevísimo repaso histórico para poder situar algunos conceptos y desenlaces que se desarrollaron y se instauraron con el paso del tiempo. La fusión, hibridación o sincretismo entre elementos originarios y foráneos —europeos, asiáticos o africanos— comenzó a desarrollarse en el territorio de la actual América Latina desde los primeros momentos de la conquista. En el ámbito del mobiliario y los objetos de uso cotidiano, esta hibridación se manifestó de manera especialmente compleja en ciertas tipologías —como los biombos—², así como en determinadas técnicas, materiales y modos de producción.

Entre los muchos ejemplos que podríamos trabajar en cuanto a técnicas, uno bastante singular es la aplicación de diversos procesos que remiten a las lacas asiáticas, que entraban por el Galeón de Manila, en los objetos realizados en los territorios coloniales —como el barniz de Pasto, con el uso de la mopa mopa, o los objetos lacados con maque que salían de los talleres de Peribán (Michoacán) en el Virreinato de la Nueva España.³

También es importante señalar que se introdujeron elementos iconográficos o programas visuales indígenas en artefactos culturales occidentales (o encargados por) —como la propuesta de un arte *tequitqui*⁴ a ciertas manifestaciones del siglo XVI, el barroco andino de los siglos XVII y XVIII⁵, la imaginería del área guaraní, etc—, lo que visibiliza aspectos de resistencia y transgresión que se operan desde el inicio de los procesos de dominación colonial.⁶

Entrado el siglo XVIII, diversos acontecimientos internacionales —como el auge del pensamiento ilustrado, la fascinación por las ruinas y el surgimiento de nuevas disciplinas, como la arqueología y la historia del arte—, junto con factores locales, como los proyectos de independencia reforzados por un naciente patriotismo promovido por las élites criollas y su necesidad de forjar un “repertorio propio”, impulsaron los primeros esfuerzos por poner en valor, registrar y sistematizar las grandes civilizaciones originarias. De este proceso surgió un vocabulario visual que, en el siglo siguiente, se aplicaría a distintos productos culturales, incluyendo la arquitectura, la pintura, la escultura, las artes aplicadas en general y, por supuesto, los objetos de mobiliario.⁷

Para ejemplificar como en ese periodo se ha ido forjando ese aparato visual, a partir del simbolismo y significación otorgados a determinados elementos, conviene mencionar uno de los grandes hitos de este proceso: el hallazgo de la Coatlicue y de la Piedra del Sol en el Zócalo de la Ciudad de México y su posterior publicación con ilustraciones. Descubrir —literalmente, porque estaban enterrados— a los dos monolitos ilustra perfectamente el espíritu de registro y sistematización de los primeros estudios que dieron forma a las “Grandes Civilizaciones Americanas”—lleno de escritos, viajes, coleccionismo, y expolios—. La reconstrucción de aquel pasado glorioso resultó fundamental para el desarrollo del patriotismo criollo independentista que surgió en el seno de élite criolla.⁸ Mientras tanto, pocos se detuvieron a consultar o reconocer la voz de los pueblos indígenas vivos, quienes seguían preservando sus tradiciones y resguardando su historia, muchas veces disfrazada o adaptada bajo otros modelos culturales.⁹

Lo precolombino como apuesta republicana: un *silabario nacional* aplicado¹⁰

Este es el germen de lo que, en la producción cultural y artística, se conocerá como Neoprecolombino o Neoprehispánico —en sus diversas variantes nacionales, como el neoincaico, neomaya, neozteca o neomarajoara—¹¹, estilos que se sistematizarán como vocabularios visuales destinados a reafirmar las identidades de las jóvenes repúblicas americanas, dando forma y sentido a sus proyectos nacionalistas.

Dentro de esta línea, desde mediados del siglo XIX, las Exposiciones

Universales funcionaron como vitrinas perfectas y catálogos de ese amplio muestrario. En el caso del mobiliario, diferentes investigaciones han analizado, por ejemplo, los objetos concebidos para los distintos pabellones nacionales de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929¹² —especie de auge de todos esos procesos en el caso latinoamericano—: como los sillones con reinterpretaciones de motivos “precolombinos” para el interior del Pabellón de México (fig. 1); o una especie de peana escultórica que recuerda la monumentalidad y robustez de la escultura andina (sobre todo incaica) realizadas para la sala de Minería del Pabellón de Perú. Prácticamente incrustadas en dos hornacinas arrematadas con formas piramidales, que recuerdan a falsas bóvedas o bóvedas mayas, sobresalen de la pared dos gigantescos elementos sedentes tallados en madera, con peinados laterales en forma de trenza o moños y en cuyas piernas descansan enormes fragmentos minerales que singularizan la riqueza natural del país andino (fig. 2).

En contrapartida, otros países que no habían “encontrado” ni sistematizado una “gran civilización” anterior sobre la cual apoyar y reivindicar su identidad nacional, imaginan, inventan o reinterpretan formas con el fin de, parafraseando a Silvy Dümmer Scheel, “enfrentarse al desafío de escenificar el Alma Nacional”.¹³



Fig. 1. Vista del sillón con motivos prehispánicos del Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929 expuesto en *Antes de América. Fuentes originarias en la cultura moderna*, Fundación Juan March, Madrid, 2023-2024.

Fotografía: Dolores Iglesias/Archivo Fundación Juan March.



Fig. 2. Autoría desconocida. Sala de Minería del Pabellón de Perú, Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929. En Rodrigo Gutiérrez Viñuales et.al. (coord..) *Antes de América. Fuentes originarias en la cultura moderna*, 227.

De manera paralela, durante las décadas de 1920 y 1930, los movimientos culturales renovadores que surgieron en distintos puntos de América Latina — las vanguardias locales— establecieron un vínculo, distinto al de sus colegas europeos, entre el pasado local, considerado “primitivo”, y nuevas posibilidades estéticas, integrando lo antiguo con lo contemporáneo en formas y prácticas innovadoras, siempre con la mirada puesta en la modernización y el progreso. Estas propuestas artísticas e intelectuales se alinearon con el surgimiento de planteamientos teóricos y políticos que subrayaban la importancia de la categoría étnica y racial como eje fundamental en la configuración de las sociedades latinoamericanas.

Se abre camino a los Indigenismos que, aunque reconozcan y exalten a los pueblos originarios —apuntado a su continuidad y su presencia contemporánea— mantienen un espíritu paternalista, que romantiza a lo indígena y a lo tradicional, encapsulándolo en un momento y espacio que se ha quedado congelado en el pasado. Además —y sin juicio anacrónico o sin quitar el mérito y la importancia de ese primer momento de reivindicación de los pueblos originarios— el Indigenismo se estructura en un Nosotros que habla de y para Ellos. De manera general, salvo en casos muy específicos, no existió un verdadero impulso de agencia para las personas indígenas.

La difusión de esos repertorios se verá impulsado por la elaboración de varios tratados y manuales de arte que recuperaron y reelaboraron o inventaron los repertorios autóctonos para ponerlos en circulación y que, luego, fueron aplicados en objetos de mobiliario, decoración, gráfica, vestuario, publicidad, etc.¹⁴ Como en el *Arte Peruano en la Escuela*, especie de cuaderno de dibujo escolar, publicado por Elena Izcue en 1925 (fig. 3) cuyos modelos fueron recogidos en gran parte en sus estudios de la cerámica nazca y que permitía que los motivos autóctonos fuesen repetidos por todo el país —eso sí, “desligados de sus significados y soportes primigenios, convertidos en iconos o cifras de lo nacional”.¹⁵



Fig. 3. Elena Izcue. Portada de *El Arte Peruano en la Escuela I*. París: Excelsior, 1925. Imagen cortesía Rodrigo Gutiérrez Viñuales.

Tensiones entre tradición y contemporaneidad: Movimiento Moderno y América Latina

En relación con los aspectos analizados, puede considerarse como una posición bisagra entre el indigenismo de las vanguardias y la actitud adoptada en las últimas décadas del siglo XX aquella sostenida por artistas, arquitectos/as y diseñadores/as vinculados a las innovaciones del Movimiento Moderno o Estilo Internacional en América Latina. Estos comenzaron a explorar cómo los saberes tradicionales —presentes en las técnicas, los materiales, la cosmovisión e incluso en la ergonomía de los objetos creados por los pueblos originarios— podían ser reinterpretados o, al menos, evocados en la creación de elementos contemporáneos. Este proceso acentuó el debate entre tradición y modernidad, configurando la identidad de dichos movimientos y otorgándoles rasgos de singularidad.

Ejemplos paradigmáticos de estas dinámicas son dos asientos diseñados por dos de las mejores representantes de la pugna entre tradición y modernidad que guió buena parte de la producción de aquellos momentos en los diferentes países de Latinoamérica.

Clara Porset se volcó a analizar las formas tradicionales de asientos de los pueblos mesoamericanos para el diseño de la *Silla Totonaca* (1952), encargo realizado por el arquitecto Enrique Yanéz para el mobiliario de su vivienda. La inspiración de la diseñadora cubano-mexicana en las cerámicas precolombinas aparece ilustrada en las páginas de la revista *Calli Internacional* de 1970,¹⁶ que divide la página en dos franjas, contraponiendo la silla “moderna” de Porset con una escultura totonaca de Veracruz, en que una figura se sienta sobre un *icpalli* (fig. 4). Los *icpalli* son asientos de madera y mimbre que también aparecen descritos en fuentes coloniales posteriores, como el Códice Mendoza, donde se representan como signos de autoridad. En este código, el glifo *icpalli* —que para los nahuas designa un asiento vertical tejido con respaldo— simboliza el poder y el rango de quien lo ocupa.¹⁷

En una búsqueda similar, Lina Bo Bardi llegó hasta la forma primigenia utilizada para el descanso de los pueblos originarios de Brasil —la *rede*, hamaca en castellano—, que ya aparece representada en los relatos de cronistas del XVI.¹⁸ Objeto que, a lo largo del periodo colonial y todavía en el siglo XIX, continuó formando parte del cotidiano doméstico. Era un objeto común en las viviendas de familias de distintas clases sociales, como puede apreciarse en los grabados de Jean-Baptiste Debret.¹⁹



Fig. 4. *Silla Totonaca* de Clara Porset junto a escultura totonaca. *Calli Internacional* 47 (marzo/abril de 1970): 38.

Lina Bo Bardi recupera y reelabora en la *Poltrona tripé* (fig.5) la noción de practicidad de las hamacas y su popularidad en todo territorio nacional que, incluso funciona como un elemento definitorio y de exaltación de la *brasilidad*.²⁰



Fig. 5. Lina Bo Bardi, *Poltrona Tripé*, 1950-1958. Fotografía: autoría desconocida, s.f.; 010ARQf0084. Instituto Bardi/Casa de Vidro.

Como se ha comentado hace poco, lo que se percibe en esas propuestas es un cambio de postura hacia la forma como históricamente se ha observado, invocado y utilizado las formas indígenas o autóctonas. Hay una voluntad más explícita en reconocer y legitimar los saberes y la construcción de conocimiento de los pueblos originarios como una vía alternativa a la imposición de un saber único —la epistemología o el pensamiento occidental—.

Del Indigenismo a la *Indigeneidad*

Desde las décadas finales del siglo XX, en paralelo al auge de los movimientos indígenas y la difusión de las teorías poscoloniales, comienza a emplearse en el ámbito artístico y cultural el término indigeneidad, recuperado de las reivindicaciones políticas y sociales de los pueblos originarios. Este concepto permite distinguir esta nueva etapa del indigenismo, al situar el foco en la agencia y el papel activo de las personas indígenas como productoras y transmisoras de sus propios saberes, más allá de la marginación impuesta por la colonialidad del poder.²¹

A diferencia del indigenismo —centrado en la representación del sujeto indígena desde la mirada externa—, la indigeneidad implica una afirmación desde dentro hacia fuera, donde el sujeto indígena se reivindica como individuo, creador y agente cultural. En este sentido, se entiende como una forma de subjetividad que visibiliza las relaciones asimétricas de poder derivadas de los procesos coloniales y contemporáneos de exclusión.²²

Así, en este texto se propone pensar la recuperación actual de elementos originarios en el arte filtrados por la noción de indigeneidad. En este sentido, el siguiente apartado reflexionará sobre la vigencia de la indigeneidad en el ámbito del mobiliario, donde, a diferencia de otros terrenos artísticos, el tránsito del indigenismo hacia la indigeneidad en la producción artística legitimada —incluyendo el diseño y, específicamente, el mobiliario— orbitan de manera particular dos nociones clave: extractivismo y co-creación. Estos dos ejes permiten analizar distintos grados de aproximación a posturas que van del apropiacionismo a lo colaborativo. A continuación, se abordarán brevemente estos supuestos a partir de ejemplos de piezas de mobiliario que circulan en los espacios de legitimación, ya sea por su autoría o por la mediación institucional.

Entre el extractivismo y la co-creación: ¿Quién y cómo se produce el mobiliario “indígena” o “de inspiración indígena”?

Aunque, como se ha señalado anteriormente, la indigeneidad ha ganado terreno en la reivindicación de la acción y el reconocimiento de los saberes de los pueblos originarios, en los últimos años se han denunciado numerosos casos de apropiación cultural —algunos de gran repercusión mediática— que han suscitado importantes reflexiones en el ámbito académico.²³

En el caso específico que se trata en este texto, el concepto de extractivismo cultural ayuda a la comprensión de este fenómeno. Aplicado al ámbito del mobiliario y siguiendo los postulados de Grosfoguel,²⁴ el extractivismo cultural se manifiesta en el creciente uso de referencias a lo indígena en el diseño de mobiliario y productos relacionados con la sostenibilidad, sin que medie una negociación efectiva con los pueblos originarios.

Por lo tanto, en un camino que mantiene algunas de las dinámicas del Indigenismo, se siguen empleando formas, materiales y técnicas autóctonas, normalmente descontextualizadas de sus aspectos simbólicos —privilegiando lo formal— y sin una negociación de uso con los grupos indígenas. Incluso, se podría arriesgar decir que la utilización de nociones como “decoración indígena” o diseños de inspiración indígena ha crecido exponencialmente en la última década. Una suerte de *indigenous washing*.

En muchos contextos latinoamericanos, los rótulos y referencias a lo “indígena” o “ancestral” han sido apropiados y transformados en herramientas de marketing,²⁵ desligándose de su contexto original y cargado de significado cultural. Productos que incorporan estos términos o iconografía tradicional a menudo buscan atraer consumidores apelando a una idea de autenticidad o exotismo, sin necesariamente reconocer a las comunidades creadoras ni asegurarles beneficios económicos directos.

En el ámbito del diseño de mobiliario existen muchos ejemplos donde el uso de elementos de las culturas originarias figura bajo el rótulo genérico de

“sabiduría ancestral, rituales, formas y materiales de culturas prehispánicas”²⁶ promoviendo una suerte de “reprecolombinización” que homogeneiza a estos pueblos sin reconocer su diversidad. Un caso contemporáneo relevante es la colección *Sincretismo*, ideada por el Estudio EWE afincado en Ciudad de México y fundado en 2017 por los diseñadores Manuel Bañó y Hector Esrawe, junto con la galerista Age Salajõe. La colección se apoya especialmente en la tradición de talla en roca de las culturas originarias mesoamericanas para crear una serie de piezas que, formalmente, no remiten de manera inmediata a la escultura megalítica de civilizaciones como la maya o la mexicana, por mencionar las más conocidas.

En su colección *Exhuma*²⁷ —compuesta por una mesa, una consola y un espejo— el estudio centra su referencia en la metalurgia de origen purépecha. Nuevamente, elaboran las bases mediante la talla de rocas volcánicas, evocando el uso de este material en la construcción de bases piramidales, herramientas y estatuillas, mientras que las superficies de metal fundido se realizan en moldes de arena, aludiendo a una técnica purépecha del siglo XV. Pese a que el pueblo purépecha mantiene hoy en día su actividad metalúrgica centrada en la artesanía, conservando técnicas ancestrales de trabajo manual sin moldes ni maquinaria industrial, el estudio no menciona o registra ningún tipo de colaboración con esta población.²⁸

Dirigiéndose a otro camino, la co-creación surge como un enfoque basado en la colaboración activa entre diseñadores/as, artistas o instituciones y las comunidades indígenas, impulsado por cambios en la postura hacia prácticas más éticas y participativas.²⁹ Este giro responde tanto a la organización de movimientos y activismo indígena, así como a la denuncia frente a prácticas extractivistas y apropiacionistas —ambos elementos constitutivos de indigeneidad—. Los procesos de co-creación promueven la participación de personas de los pueblos originarios en la concepción, producción y toma de decisiones, garantizando mejores ejemplos de buenas prácticas, visibilidad, reconocimiento de autoría compartida y, de esperarse, beneficios equitativos.

Felizmente, también encontramos en la actualidad un exponencial aumento de ejemplos que toman como modelo esta dinámica de producción. Un caso destacado es la colaboración de la empresa de muebles y decoración brasileña Tok&Stok con diferentes artistas indígenas como Aislan Pankakaru, Denilson Baniwa o Auá Mendes, que crearon colecciones con variados productos —futonés, cojines, manteles y un banco plegable (fig. 6)— inspiradas en los orígenes y conocimientos específicos de cada pueblo: Pankakuru, Baniwa o Mura. Su colaboración se ha limitado a la inclusión de sus ilustraciones a las piezas diseñadas por la marca. No obstante, se observa una preocupación más acentuada por el reconocimiento de la autoría, así como de una explicación detallada de la simbología de las figuras y elementos que estampan las piezas.³⁰

En un terreno más experimental, otro ejemplo de buenas prácticas de colaboración entre diseño contemporáneo y saberes tradicionales es el sillón *Royal Yaccati* (fig. 7), diseñado por la arquitecta ucayalina Verónica Tuesta del Águila. Concebido como un mueble inspirado en el paiche, el pez más grande de la Amazonía, el sillón refleja en su estructura el sistema óseo, las espinas y las escamas del animal, integrando referencias simbólicas de la cosmovisión del

pueblo Shipibo-Konibo. El desarrollo del sillón contó con el soporte técnico del CITEforestal Pucallpa del Instituto Tecnológico de la Producción, encargado del maquinado y armado del prototipo, y con la colaboración directa de la artesana Hilda Ahuanari, quien pintó a mano con tintes naturales extraídos de cortezas de árboles el respaldo del sillón que combina hilos de red de pescar y un textil de tocuyo, tipo de tela rústica de algodón, popular en Perú. Concebido bajo principios de economía circular, incorpora maderas residuales de doce especies nativas — como caoba, tornillo, huayruro, cachimbo, almendro, requia, quinilla, shihuahuaco, capinurí, bolaina, favorito y mohena amarilla—, unificando innovación, sostenibilidad y diseño.³¹



Fig. 6. Banco bajo plegable *Dabukuri Piracema*, colaboración entre el artista Denilson Baniwa y la empresa Tok&Stok. Imagen de catálogo Tok&Stok.



Fig. 7. Verónica Tuesta del Águila en colaboración con Hilda Ahuanari, sillón *Royal Yaccati*, 2022. Madera de caoba, tornillo, huayruro, cachimbo, almendro, requia, quinilla, shihuahuaco, capinurí, bolaina, favorito y mohena Amarilla; hilos de red de pescar; textil de tela tocuyo y tintes naturales. Fotografía cortesía Verónica Tuesta del Águila.

Mueble como lugar de crítica: las experiencias desde la práctica artística

En el contexto contemporáneo del mobiliario, la reflexión sobre la apropiación y descontextualización de saberes y formas indígenas adquiere una relevancia crítica. A diferencia de los enfoques comerciales o de diseño que recurren a referencias “ancestrales” como mera decoración o atractivo estético, algunas prácticas artísticas recientes exploran estos elementos desde una postura de cuestionamiento y resistencia cultural. En este sentido, se evidencia que la apropiación disfrazada de activismo identitario tiende a esencializar y simplificar la condición indígena, despojándola de su historicidad y negando su capacidad de agencia. Este fenómeno plantea interrogantes fundamentales sobre la ausencia de ejemplos de diseño de mobiliario en los cuales los propios sujetos indígenas utilicen sus saberes como herramienta de crítica cultural y reposicionamiento social sin recurrir a la romantización.

La obra de Castro Hueche, artista mapuche radicado en Santiago de Chile, constituye un ejemplo paradigmático de esta postura crítica en el uso del mobiliario. En la video performance *Nielan Mapu (No tengo tierra)* de 2018³² Hueche articula de manera simbólica los objetos de mobiliario familiar con la ausencia de territorio propio y la pérdida del hogar, experiencias que reflejan la situación histórica y contemporánea del pueblo mapuche. La obra comienza con el llenado de los cajones de un velador con tierra, que luego es transportado como si se tratase de una mochila (fig. 8). Este gesto performativo recorre de manera autobiográfica la población La Pincoya —su primera *mapu*, un poblado ubicado en la comuna de Huechuraba, al norte de la capital, donde nació el artista— y el sistema de metro de Santiago, generando un itinerario que evoca los desplazamientos urbanos y la migración forzosa, hasta arribar al Centro Cultural Mapocho, donde se presenta en diálogo con su exposición monográfica *Ni Castro ni Hueche*.



Fig. 8. Castro Hueche, *Nielan Mapu*, 2018. Videoperformance. Fotografía: Antonia Urzúa Arévalo, cortesía Castro Hueche.

Dentro del marco de la exposición, la obra se conecta con otros muebles intervenidos por el artista, donde camas, veladores y sillas son transformados en objetos híbridos que cuestionan la identidad mapuche en la ciudad. Siguiendo con el performance, al entrar en la sala de exposición, el artista baja su mochila-velador, titulada *Errante* (fig. 9) y la ubica frente a *Reducción* (2015), una cama matrimonial familiar intervenida, donde acortó los largueros laterales para generar un espacio estrecho.³³ Una metáfora material sobre la pérdida del espacio vital y la expropiación histórica de las comunidades mapuches. Saca el cajón que había previamente relleno con tierra de su primera *mapu* y con los pies descalzados entra en el receptáculo, pisando, aplastando la tierra. Luego, la acción sigue con la interacción del cuerpo del artista con el cajón. Se intenta acurrucar en la pequeña pieza, la toca con el pecho desnudo y le apoya la cabeza. Finalmente, se levanta, da la espalda al mobiliario intervenido, mapuchizado y deja la sala de exposiciones.

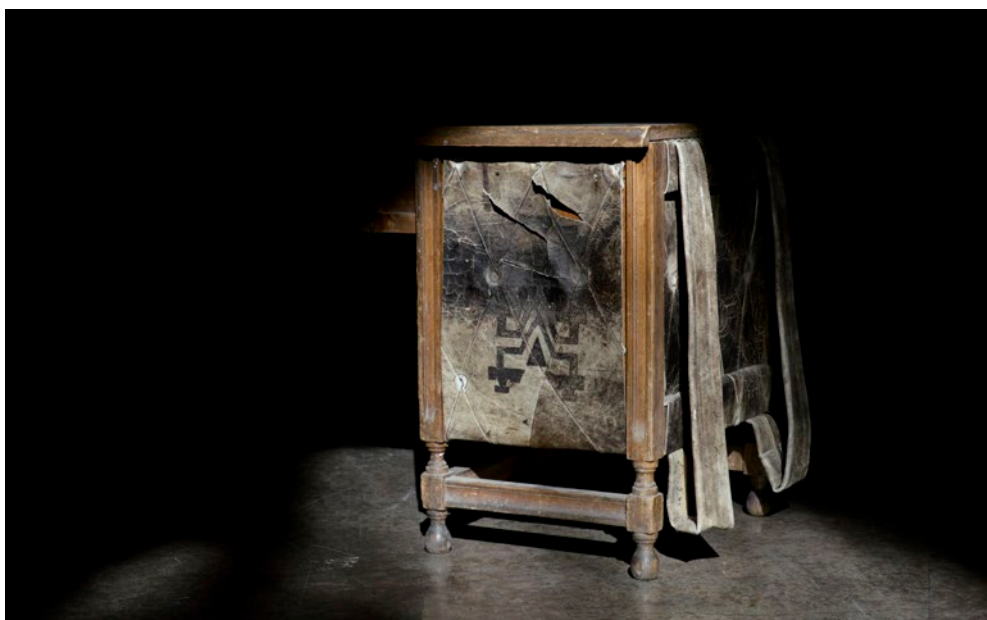


Fig.9. Castro Hueche, *Errante*, 2016 en la exposición *Ni Castro Ni Hueche*, 2018, Centro Cultural Estación Mapocho. Velador familiar intervenido, madera, cuero repujado y quemado con el *Nge-Nge* y el *Lukutuwe*. 50 x 55 x 35 cms. Fotografía: Castro Hueche.

El uso de materiales y técnicas tradicionales en la intervención del mobiliario refuerza la dimensión crítica de la obra. *Errante*, el velador intervenido utilizado en el performance presenta cuero pirograbado con dos símbolos presentes en los textiles mapuches *lukutuwe* —“lugar donde se arrodilla”— y *Nge-nge* —un par de ojos que suelen interpretarse como una especie de ventana hacia el alma—.³⁴ Más allá de los contenidos simbólicos de esos dos elementos, al grabarlos con fuego en el cuero replica la práctica de marcar la piel de los animales para indicar propiedad. Este gesto no solo convierte al mueble en propiedad simbólica del pueblo mapuche, sino que también establece una reconquista cultural y una “mapuchización” de los elementos domésticos, articulando memoria, territorio y agencia indígena a través del objeto.

Consideraciones finales y apuntes futuros

Las prácticas contemporáneas que incorporan saberes y formas de los pueblos originarios evidencian un tránsito del indigenismo a la indigenidad, donde los sujetos indígenas pasan de ser representados a actuar como agentes culturales activos. En el caso del mobiliario, esta transformación se observa en la tensión entre extractivismo y co-creación: mientras el primero reproduce apropiaciones descontextualizadas de lo indígena, privilegiando lo formal sobre su significado y desligando las prácticas de las comunidades, la co-creación garantiza reconocimiento, participación, así como, algún tipo de beneficio compartido con sus autores/as individuales o colectivos.

Obras como *Nielan Mapu* de Hueche ilustran cómo los muebles pueden funcionar como espacios de crítica y resistencia cultural, articulando memoria, territorio y agencia indígena. El uso de intervenciones materiales y simbólicas —como la incorporación de tierra de la *mapu* natal del artista y símbolos tradicionales mapuches pirograbados en cuero— convierte el mobiliario en un medio para visibilizar la pérdida histórica, la expropiación y la reivindicación del espacio vital de las comunidades. Este enfoque subraya la necesidad de contextualizar históricamente los elementos ancestrales, evitando su simplificación o homogeneización, y plantea un modelo de legitimación basado en ética, visibilidad y respeto hacia los saberes vivos de los pueblos originarios, ofreciendo una vía crítica frente al extractivismo y un paso más allá de la co-creación.

En un trabajo futuro, resultaría fundamental profundizar en los supuestos vinculados a la autoría, el crédito y la propiedad intelectual en torno a la producción de mobiliario y objetos que integran saberes y prácticas indígenas, especialmente desde una perspectiva transnacional latinoamericana. Analizar cómo se reconocen las contribuciones individuales y colectivas —si los nombres de artesanas y artesanos aparecen junto al de diseñadores o instituciones, o si las obras se atribuyen genéricamente a “tradiciones” o “comunidades”— permitiría visibilizar los modos en que las relaciones de poder y los discursos del diseño contemporáneo condicionan la legitimidad y el valor de esos trabajos.

Por otra parte, abordar las cuestiones relativas a la propiedad intelectual y los derechos colectivos desde el contexto latinoamericano implicaría considerar la diversidad de legislaciones nacionales y de mecanismos locales de protección de los conocimientos tradicionales. Mientras algunos países han avanzado en la creación de sistemas *sui generis*, marcas colectivas o certificaciones de origen, otros aún carecen de marcos legales efectivos que resguarden los derechos culturales y materiales de los pueblos indígenas. Una mirada comparada permitiría comprender cómo las prácticas de diseño, producción y comercialización se insertan en realidades jurídicas, políticas y económicas distintas, y cómo los acuerdos éticos o contractuales pueden adaptarse a esas especificidades.

NOTAS

¹ Con financiación de CULTURALITY. CULTUral heritage in RurAL remote areas for creative tourism and sustainabilTY, HORIZON-CL2-2023-HERITAGE-0110113262, Programa Horizonte Europa 2030.

² Alberto Baena Zapatero, “Un ejemplo de mundialización: El movimiento de biombos desde el Pacífico hasta el Atlántico (s. XVII-XVIII),” *Anuario de Estudios Americanos* 69, no. 1 (2012): 31–62, <https://doi.org/10.3989/aeamer.2012.1.01>

³ Yayoi Kawamura, “El barniz de Pasto y las lacas de Japón contexto histórico de sus encuentros,” *Anales del Museo de América*, n.28 (2020): 99-108.

⁴ José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana* (El Colegio de México, 1942); José Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas* (El Colegio de México, 1948), <https://repositorio.colmex.mx/concern/books/3n204266t?locale=es>

⁵ Raúl José Molina Otárola, “El Sol y la Luna: Iconografía y representación en la cosmovisión y en el arte barroco andino,” en *La Historia del Arte en diálogo con otras disciplinas*, ed. Raquel Abella et al. (Museo Histórico Nacional, 2016).

⁶ Walter Mignolo, *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad* (Ediciones del Signo, 2010).

⁷ Rodrigo. Gutiérrez Viñuales et al. (coord.), *Antes de América. Fuentes originarias en la cultura moderna* (Fundación Juan March; Museo Kaluz; Ediciones La Bahía, 2023).

⁸ Gutiérrez Viñuales et al. (coord.), *Antes de América. Fuentes originarias en la cultura moderna*.

⁹ Renata Ribeiro dos Santos, “Hacer decolonial como estrategia de resignificación identitaria del monumento y del espacio público,” en *Apropiación simbólica de los espacios públicos y domésticos: Estudios desde la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural*, coord. Ana María Fernández García y María Soledad Álvarez Martínez, Trea, 2022, 156-157.

¹⁰ El título de la sesión hace referencia al *Silabario de la Decoración Americana* (1930) del argentino Ricardo Rojas, obra en la que analiza el arte precolombino y propone incorporarlo al arte contemporáneo junto a la herencia europea.

¹¹ Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Recuperación prehispanista en la contemporaneidad: tradición, vanguardia y fortuna crítica,” *Revista de historiografía (RevHisto)*, ISSN 1885-2718, N°. 19 (2013): 88-100.

¹² Amparo Graciani García, “Presencia, valores, visiones y representaciones del hispanismo latinoamericano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929,” *Iberoamericana. América Latina. España. Portugal* 50, no. 2 (2013), 133-146; Fernando Villegas Torres, “El Pabellón Peruano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929),” *Anales del Museo de América* XXIII (2015): 143-183.

¹³ Sylvia Dümmer Scheel, “Los desafíos de escenificar el ‘alma nacional’. Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929,” *Historia Crítica*, n.42 (2010): 84-111, <https://doi.org/10.7440/histcrit42.2010.05>

¹⁴ En una de las sesiones de la exposición *Antes de América. Fuentes originarias de la cultura moderna* (Fundación Juan March, 6 de octubre del 2023 al 10 de marzo de 2024) que mapeó la aplicación de formas de las civilizaciones originarias entre los años 1910 y 1970, era posible apreciar diferentes elementos que evidencian la construcción de este repertorio como, por ejemplo, una jarra de cerámica con detalles de grecas y figuras mesoamericanas diseñada por Carlos Mérida en los años 1930, proyectos de viviendas y equipamientos domésticos de Héctor Greslebin en la década de 1920 que mezclan motivos de diferentes grupos precolombinos (p. 212, 213); o un secreter con motivos calchaquí de Alfredo Guido y José Gerbino de 1919.

Véase: Gutiérrez Viñuales et al. (coord.), *Antes de América. Fuentes originarias en la cultura moderna*, 206; 212,213; 224.

¹⁵ Ricardo Kusunoki, “Construir la nación en lo cotidiano. Inspiración precolombina y artes aplicadas en el Perú, 1921-1940,” en *Antes de América. Fuentes originarias en la cultura moderna*, coord. Rodrigo. Gutiérrez Viñuales et al., (Fundación Juan March; Museo Kaluz; Ediciones La Bahía, 2023), 52.

¹⁶ *Calli Internacional* 47 (marzo/abril de 1970): 38.

¹⁷ Véase: *Códice Mendoza*, manuscrito pictórico mexicano (ff. i-ii, 1-72), pág. 146, Oxford, Bodleian Library MS. Arch. Selden. A. 1, <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/2fea788e-2aa2-4f08-b6d9-648c00486220/>

¹⁸ Raphael do Sacramento Fonseca, *Construções do Brasil no vaivém da rede de dormir*, Tesis Doctoral, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2016.

¹⁹ Jean-Baptiste Debret, *Casa de família pobre, Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (v.1 y 2), 1834 (1940), Fig. 34, p.288, <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/8149>

²⁰ Fonseca, *Construções do Brasil no vaivém da rede de dormir*.

²¹ Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina,” en *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, 777-832, CLACSO, 2014

²² Nasheli Jiménez del Val y Anna María Guasch, “Indigenism(s)/Indigeneity: Towards a Visual Sovereignty,” *Revista de estudios globales y arte contemporáneo* 7, no. 1 (2020): 1-12.

²³ Ariadna Barragán-Esqueda y José Francisco Barragán-López, “Plagiarism, Cultural Appropriation and Cross-Cultural Dissemination of Indigenous Peoples’ Textile Designs,” *Journal of Tourism and Heritage Research* 5, no. 1 (2022): 233-244; Paola Boleaga Ocampo, “Ciudadanía Multicultural y Derechos de Propiedad Intelectual: Bordadoras indígenas en América Latina y Guerrero,” *Entretextos* 19, no. 38 (2025): 191-205, <https://doi.org/10.5281/zenodo.16790865>.

²⁴ Ramón Grosfoguel, “Del ‘extractivismo económico’ al ‘extractivismo epistémico’ y al ‘extractivismo ontológico’: una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo,” *Tabula Rasa* 24 (2016): 11-32.

²⁵ Cristina Oehmichen-Bazán, “La valoración de las culturas indígenas en el mercado turístico: ¿apropiación, despojo o resignificación?,” *Anales de Antropología* 54, no. 1 (2020): 149-158, <https://doi.org/10.22201/ia.24486221e.0.1.67366>.

²⁶ EWE Studio, “Sincretismo,” EWE Studio, s.f., párrafo 1, <https://ewe-studio.com/es/sincretismo-3/>

²⁷ EWE Studio, “Exhuma,” EWE Studio, s.f., <https://ewe-studio.com/es/exhuma/>

²⁸ Angélica Navidad Morales Figueroa, “Obreros artesanos. Una nueva división del trabajo en Santa Clara del Cobre,” *Cuicuilco. Revista de ciencias antropológicas* 26, no. 74 (2019): 43-66, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-84882019000100043&lng=es&tlng=es.

²⁹ L. Sanders y G. Simons, “A Social Vision for Value Co-Creation in Design,” *Technology Information Management Review*, diciembre 2009, 1-5, <https://www.timreview.ca/article/310>

³⁰ Véase, por ejemplo, la descripción del *Banco Baixo Dobrável Dabukuri Piracema/Camper* donde se explica la inspiración de Baniwa en la figura mítica del *dabukuri*, un pez encantado que simboliza la conexión entre los mundos natural y espiritual: <https://www.tokstok.com.br/piracema-camper-banco-baixo-dobrael-tamarindo-marrom-dabukuri/p>

³¹ Verónica Tuesta del Águila, entrevista personal, 13 de octubre de 2025.

³² Rodrigo Castro Hueche, *Nielan Mapu* – Primer lugar. Encuentro de las Culturas 2018,

archivo de vídeo, 14:41 minutos, https://youtu.be/2skIn4ZXVwo?si=iVLoLLdAtmk4_USR

³³ Rodrigo Castro Hueche, *Arte Mapuche Contemporáneo: Investigación-creación*, Trabajo Fin de Máster, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2024, <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/85412>

³⁴ Rodrigo Castro Hueche, “Arte mapuche contemporáneo: mapuchización de muebles de diseño colonial,” *Revista Ciencia y Cultura* 25, no. 47 (2021): 131-155, <https://doi.org/10.35319/rcyc.2021471256>

Fecha de recepción: 3 de noviembre de 2025

Fecha de revisión: 22 de enero de 2026

Fecha de aceptación: 9 de marzo de 2026