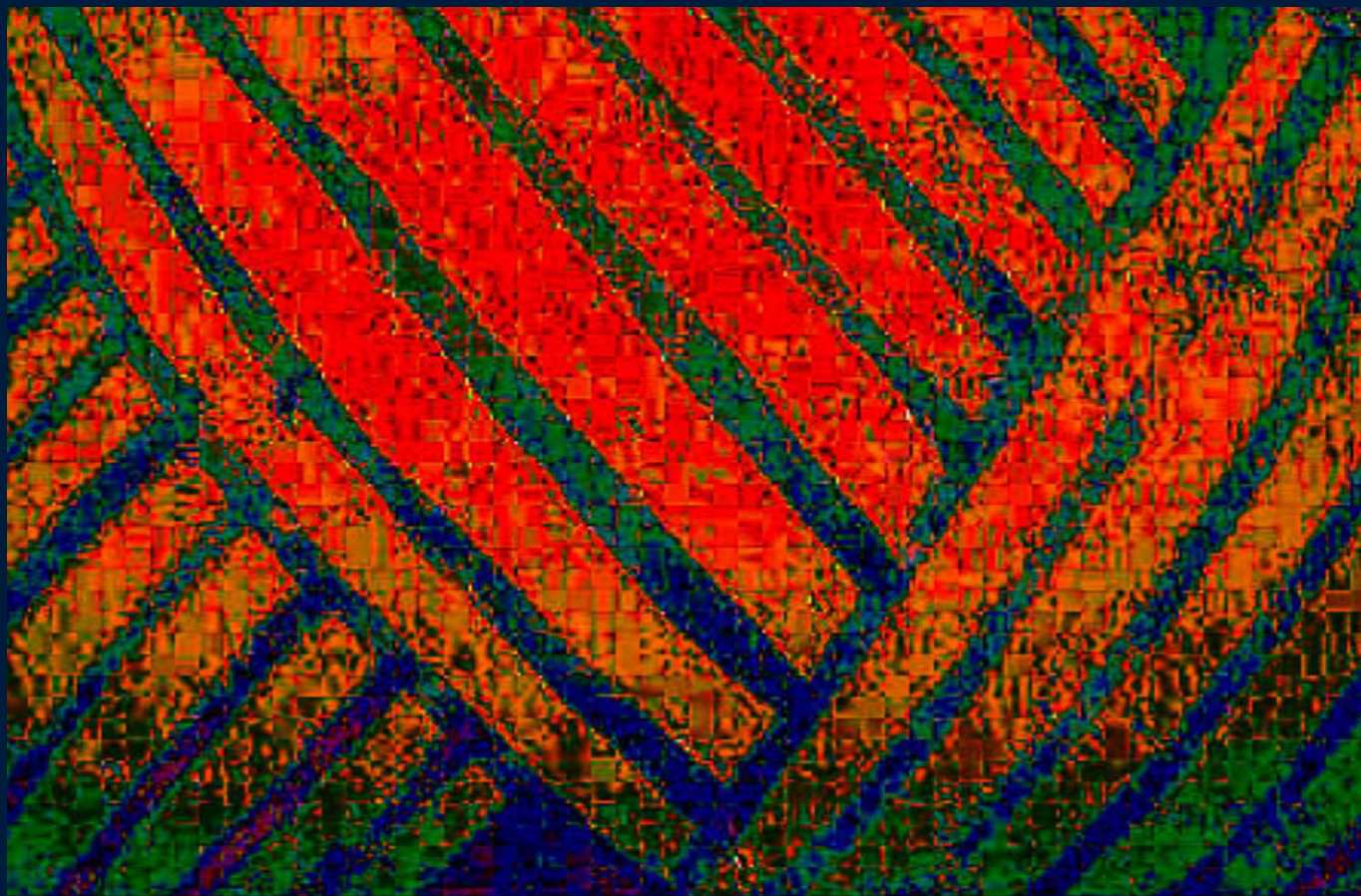


Los pueblos originarios en los museos

Propuestas curatoriales y museográficas



ArtEncuentro

2012 / 1

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

ArtEncuentro
Volumen I, 2012
ISSN 0719-2371

LOS PUEBLOS ORIGINARIOS EN LOS MUSEOS

Propuestas curatoriales y museográficas

Simposio Construcción de relatos museológicos sobre nuestros antecesores prehispánicos y sus descendientes. Santiago, 26 y 27 de abril de 2010, Museo Chileno de Arte Precolombino.



ILUSTRE
MUNICIPALIDAD
DE SANTIAGO

MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO

FUNDACIÓN
FAMILIA
LARRAIN ECHENIQUE



**MINERA
ESCONDIDA**
Operada por BHP Billiton

Ley de Donaciones Culturales, Chile

ArtEncuentro

Hace ya muchos años que el Museo inauguró un área de interés que pretende vincular el arte contemporáneo con el mundo precolombino. Bajo el nombre de “ArtEncuentro” se han hecho exposiciones de cerámica, grabados y textiles contemporáneos, fotografías y otras expresiones estéticas actuales.

Hoy, hemos tomado este nombre para designar una serie de publicaciones electrónicas, que pueden adoptar diversos formatos, cuyo objetivo es materializar los vínculos entre el arte, las ciencias y los oficios relacionados.

En este número, el primero de la serie, publicamos algunos trabajos presentados en el simposio “Construcción de relatos museológicos sobre nuestros antecesores prehispánicos y sus descendientes”, que convocamos en abril de 2010. En esta reunión participaron arqueólogos, museógrafos, antropólogos, académicos, artistas, conservadores y arquitectos de varios países latinoamericanos y Estados Unidos de Norteamérica, y se debatieron temas vinculados al cómo hacer visible la presencia de los pueblos originarios del pasado y presente en las representaciones museográficas actuales.

El Simposio se realizó dentro del marco de un proyecto del Museo que tiene por objeto crear una nueva área de exhibiciones, educación, difusión e investigación acerca de las culturas precolombinas que se desarrollaron dentro del actual territorio de Chile y sus descendientes originarios. Este proyecto, que hemos llamado “Chile antes de Chile”, contempla además la ampliación del Museo, creando espacios subterráneos para exhibiciones, depósitos y facilidades museográficas.

Para este volumen, se escogieron de entre las ponencias presentadas al Simposio, aquellas que tuvieran más directa relación con los objetivos del proyecto mencionado, procurando también que hubiera una representación multivocal del tema.

El Museo agradece a los participantes del Simposio, a aquellos que lo organizaron, a los autores que enviaron sus manuscritos para ser publicados, a los editores y diseñadores de los textos. Asimismo, cumple con reconocer las facilidades que Minera Escondida ha dado para la realización del proyecto “Chile antes de Chile”, para la celebración de esta reunión y su publicación electrónica.

Museo Chileno de Arte Precolombino
Santiago, marzo 2012

ÍNDICE

LA VOZ INDÍGENA EN EL MUSEO NACIONAL DEL INDÍGENA AMERICANO <i>Ramiro Matos</i>	4
DE EXTINCIÓN A SUPERVIVENCIA: PROCESO DE AUTOINTERPRETACIÓN INDÍGENA EN EL MUSEO NACIONAL DEL INDÍGENA AMERICANO, INSTITUCIÓN SMITHSONIAN <i>José Barreiro</i>	11
NUEVOS ESPACIOS, NUEVAS MIRADAS. RENOVACIÓN DE LA EXPOSICIÓN PERMANENTE EN EL MUSEO LA LIGUA <i>Darío Aguilera</i>	17
DESDE LA MUSEOGRAFÍA <i>Roberto Benavente</i>	27
NOTAS DE UNA EXPERIENCIA <i>Cecilia Vicuña</i>	40
MANERAS <i>Alberto Sato</i>	44
GUÍA PARA PERPLEJOS: PIEZAS PARA UNA PROPUESTA <i>Fernando Pérez Villalón</i>	47
PAISAJE CON GOLEM <i>Cristóbal Gnecco</i>	53
FOTOGRAFÍAS DE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS. CATEGORÍAS ESTÉTICAS-ANTROPOLÓGICAS EN LA VISUALIDAD DE LOS INDÍGENAS DE CHILE <i>Margarita Alvarado</i>	61
AUTORES	87

LA VOZ INDÍGENA EN EL MUSEO NACIONAL DEL INDÍGENA AMERICANO

Ramiro Matos

El Museo Nacional del Indígena Americano (NMAI), en concordancia con la filosofía de su creación y consistente con los principios que guían sus programas y actividades museales, trata, en lo posible, de trabajar con los indígenas, descendientes contemporáneos de las antiguas culturas del continente americano. El consejo de administración del Museo, la dirección, una parte del plantel directivo y un importante porcentaje del personal están a cargo de profesionales y personal indígena originario de diversos grupos étnicos del continente americano. Esta es una de las diferencias sustanciales del NMAI con otros museos tradicionales.

Los indígenas aspiraban desde hace muchos años a tener un museo propio, una institución que les permitiera desarrollar sus iniciativas; rescatar lo suyo, lo que les pertenece históricamente, como el patrimonio cultural en sus diversas formas; tener una tribuna que por fin les permitiera hablar con libertad; un escenario donde pudieran presentar y enseñar su historia, sus logros y sus luchas del pasado y el presente; un museo-foro, de propuestas y debate, en fin, un museo de ellos y para ellos.

El NMAI fue fundado en 1989, como consecuencia de una larga lucha de los indígenas estadounidenses por contar con un museo organizado y administrado por ellos mismos. Este nuevo proyecto ha obligado a redefinir el rol del indígena en los museos, a reconocer su experiencia y sus potencialidades para dirigir y trabajar en programas museales, así como para enseñar la historia, la cultura, la cosmología y la lengua de sus comunidades, labores que saben desarrollar con eficiencia y profesionalismo.

Este museo de la Institución Smithsonian es también diferente a sus similares, por cómo se ha organizado y la manera en que desarrolla sus exhibiciones y programas. El surgimiento del NMAI en la museología americana ha planteado a la antropología nuevas preguntas y ha estimulado debates teóricos y pragmáticos en este campo, que antes pertenecía casi exclusivamente a la academia. Con este motivo, el movimiento indígena de los años setenta y ochenta puso en actividades poco usuales a políticos y académicos. A los primeros pidiendo su apoyo para las negociaciones en las diferentes instancias del gobierno federal, y a los segundos, para conciliar el tratamiento de los objetos de estudio, principalmente los arqueológicos, con una metodología apropiada y con la participación y/o autorización de la comunidad indígena, propietaria del terreno donde se encuentran los restos culturales que son objeto de estudio. La actitud que asumieron algunos grupos de indígenas fue calificada como “política y anticencia” por unos y como “romántica y de añoranza”, por otros. Hasta entonces, en la museología y la antropología americana conservadora los indígenas eran considerados como “los otros”, para diferenciarlos de la sociedad occidental moderna, y su participación en proyectos de investigaciones era casi ignorada.



Una vez aceptada la petición indígena, hacia mediados de 1978, el senador Daniel K. Inouye (D-Hawái), presidente del subcomité para asuntos indígenas en el senado americano, se enteró sobre la posibilidad de venta del museo administrado por Heye Foundation. Les propuso entonces a los dirigentes de la fundación trasladar la colección a Washington D. C. bajo custodia de la Smithsonian.

La creación del NMAI se debe en gran parte al esfuerzo del senador por Hawái, Sr. Inouye, al cual se sumó el senador indígena por Colorado, Ben Nighthorse Campbell. La Ley 101-185 fue promulgada por el presidente George Bush (padre), el 28 de noviembre de 1989. En la ceremonia de promulgación el presidente dijo “esta ocasión marca el momento en el cual la nación mira hacia delante, con un mejor entendimiento de su herencia, su cultura y los valores de los pueblos indígenas de la América ancestral”.

Después de una larga negociación, los dirigentes de la Institución Smithsonian consiguieron el traspaso del Museo del Indio Americano, Heye Foundation, un antiguo museo privado en Nueva York, al complejo de museos de la Smithsonian en Washington. El dueño y mentor del museo privado fue George Gustav Heye, un prestigioso millonario neoyorquino vinculado a la industria del petróleo y la construcción de ferrocarriles. Heye vivía apasionado por los objetos indígenas, comenzó adquiriendo unas camisas de piel de venado Navajo en Arizona en el año 1897. Su interés inicial por los indios de los Estados Unidos se fue ampliando a los de Canadá y Hawái y años más tarde, a América Latina. A la muerte de Heye, ocurrida en 1957, la colección contaba con cerca de un millar de objetos. Lamentablemente la crisis de la segunda guerra mundial y las dificultades que enfrentó el Patronato que asumió la responsabilidad de administrar el museo influyeron en que empezara a escasear el presupuesto, se produjeran algunas renunciaciones del personal profesional, y se redujeran las labores de conservación; así, disminuyeron sustancialmente los visitantes, afectando la imagen del museo hasta casi llegar al colapso. Frente a la dramática situación, el *board of trustees* empezó a buscar soluciones, incluyendo la posible venta.

Luego entonces el secretario general de la Institución Smithsonian, Dr. Robert Mc Cormick, continuó con las gestiones hasta lograr el traslado de la colección a donde actualmente se encuentra, el Centro de Recursos Culturales ubicado en Suitland, Maryland. Como parte de las negociaciones, el NMAI asumió el compromiso de mantener salas de exhibiciones en Nueva York, instaladas en el viejo local de la Aduana Alexander Hamilton, ubicado en el Bajo Manhattan, con lo cual se daba cumplimiento al deseo de Heye de tener el museo en Nueva York.

Aunque la colección es la misma, la filosofía y los objetivos de ambos museos son diferentes. El Museo del Indio Americano (MAI) en la declaración de principios decía: “El museo establecido en 1916 por George Gustav Heye, se dedica a coleccionar, conservar y exhibir todos los materiales asociados con la antropología de la gente aborígen de América del norte, centro y sur [...]”, mientras que el NMAI habla del reconocimiento y la afirmación de la presencia de las comunidades indígenas del hemisferio, de fomentar la colaboración con la gente nativa; vigorizar el reconocimiento de las culturas indígenas, su historia, arte y lenguaje, promoviendo desde el museo la perpetuación de las comunidades indígenas a través de su cultura material.

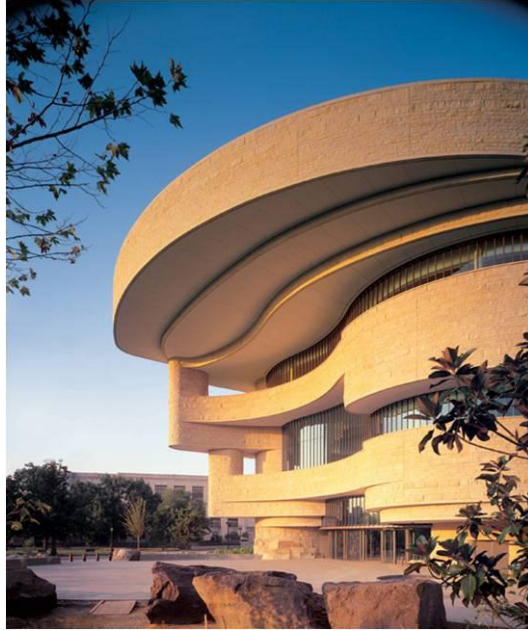
El MAI prestaba atención al fundador, la grandeza de la colección y la antropología de los aborígenes; el NMAI habla de las comunidades vivas como una continuidad de las colecciones. Se advierte claramente que el museo ha cambiado de orientación, de la atención solo a los objetos a la incorporación de la persona humana como agente activo en los programas del museo. La educación, por consiguiente, es una de las principales tareas del NMAI, preocupación inmersa en las exhibiciones y en sus programas públicos, una educación impartida desde la perspectiva indígena y a cargo de ellos mismos. Sin duda, en este campo, el NMAI ha tomado la vanguardia en la museología americana, al incorporar la presencia indígena en los programas de exhibición, investigación y publicación, en los cuales la educación asume un rol importante. Los indígenas trabajan igual que cualquier otro profesional, asumiendo diversos roles, desde informantes hasta curadores de exhibición de acuerdo a sus credenciales, sin magnificar ni subestimar su capacidad personal.

El NMAI hace esfuerzo por encarnar la voz hablante indígena, sin descuidar la presencia de la voz no indígena, se preocupa por la comunicación multicultural y por el reconocimiento de otras culturas. Esta es una constante en sus actividades promovidas desde sus tres edificios: Nueva York, Washington D. C. y Suitland, Maryland. Además de las actividades formales al interior de estos edificios, el NMAI desarrolla proyectos fuera de las paredes, a los cuales ha llamado Cuarto Museo. Mediante este programa se apoya la creación de museos comunitarios en diversos países de América Latina y de museos tribales en los Estados Unidos y Canadá. Se trata de museos vivos que trascienden la frontera de las paredes de un recinto formal. El NMAI recoge la iniciativa de las comunidades y les extiende su asesoramiento técnico para impulsar un museo abierto, como estrategia para preservar las tradiciones indígenas, promover el rescate de la memoria colectiva y afianzar la identidad mediante actividades educativas y museales.

Finalmente, el NMAI también trata de conservar las creencias indígenas, con programas vinculados a la colección. Para tal propósito, cuenta con un departamento dedicado a cuidar la sensibilidad de los artefactos. Es uno de los pocos museos que observa los protocolos indígenas en el manejo y la conservación de los objetos de la colección, respetando las creencias ancestrales, tratando de entender la sensibilidad de cada objeto y de cumplir con los rituales recomendados por sus herederos contemporáneos. Esta actividad se encuentra estrechamente vinculada con la política y práctica de la repatriación.

La creación del NMAI dentro de la red de museos de la Smithsonian ha sido considerada un gesto de reconocimiento al indígena como parte de la realidad e historia americana, un tributo a las primeras naciones y un acto de reconciliación. Para culminar con la exitosa gestión, el gobierno federal concedió el terreno libre que quedaba en el *mall* nacional, ubicado frente al Capitolio. El edificio es diferente a los demás, expresa el sentimiento indígena y destaca por su estilo arquitectónico (figura 1). El museo fue inaugurado el 24 de septiembre de 2004, una fecha que coincide con el equinoccio del hemisferio norte. Abrió sus puertas al público con cuatro galerías de exhibiciones: tres permanentes y una temporal. Las tres salas permanentes presentan a 24 grupos culturales: 16 grupos de Norteamérica, siete de América Latina y uno del Caribe.

Figura 1. Edificio del Museo Nacional del Indígena Americano.



Debido a la extensión de esta presentación, trataré de comentar brevemente solo la galería Nuestros Universos, la cual se ocupa de la cosmovisión indígena. Fueron ocho los grupos escogidos para la exhibición, cinco de Norteamérica y tres de América Latina. Para estos últimos se escogieron a: Q'echi Maya, Quechua y Mapuche. La galería Nuestros pueblos, que se ocupa de la historia de los pueblos narrada por ellos mismos, incluyó para la exhibición 12 grupos, ocho de Norteamérica y cuatro de América Latina: Nahua y Huichol de México y Tapirapé y Urubú-Kaapor de Brasil. En todos los casos se buscaron comunidades muy alejadas de la influencia de centros urbanos, preferiblemente solo hablantes de su lengua nativa, con poca o ninguna influencia de la sociedad y cultura moderna. Del mismo modo, en cada comunidad seleccionada se buscaron líderes de prestigio espiritual o social, reconocidos por su comunidad y las comunidades vecinas, para trabajar como curadores de la exhibición.

La experiencia de trabajar con los mismos dueños, autores y actores del tema que escogimos para la exhibición, la cosmología, fue muy interesante y aleccionador. Creo que por primera vez se implementaba una sala de exhibición con la dirección, la visión, el conocimiento y la mentalidad del mismo nativo. Por ejemplo, vinculado con el concepto de historia, entendimos que lo que ellos cuentan no es una historia cronológica ni unilineal como la occidental, ni tampoco la cosmología se reduce a la simple relación religiosa del hombre con sus dioses. Estos campos del conocimiento y la racionalidad humana son diferentes a los occidentales y modernos, por consiguiente nos obligaba a entenderlos desde el punto de vista indígena.

En el caso de la galería Nuestros universos, el reto era mostrar en la sala, dentro de un ambiente real, visual y palpable, ideas abstractas, a veces metafóricas como el tiempo y el espacio. Siguiendo la indicación de los curadores comunitarios la sala fue dividida en dos espacios, uno dedicado a los astros que marcan el tiempo, como el sol, la luna y las constelaciones, y el otro, de mayores dimensiones, dedicado a mostrar los grandes rituales o ceremonias dedicadas a reverenciar a los astros

creadores del universo, el peregrinaje a los espacios sagrados para agradecer por la cosecha, como rituales de “acción de gracias”.

Observamos, entonces, que la mayoría de los pueblos herederos de las grandes civilizaciones precolombinas están asentados dentro de los trópicos. En esta macrorregión geográfica existen dos marcadas estaciones: de lluvias y de sequía. Tomando en cuenta las estaciones climáticas y los ritos anuales, la sección dedicada a ellos fue dividida en cuatro partes considerando los equinoccios y los solsticios. Estos eventos solares son todavía observados por líderes espirituales contemporáneos y siguen vigentes en la práctica de sus rituales y fiestas anuales.

Otro asunto crucial en la implementación de la exhibición, fue cómo conciliar el deseo de los curadores comunitarios con la disposición de los objetos dentro del diseño de la sala. Ellos querían que cada objeto hablara como los sienten en su comunidad, en vez de que el curador hablara por ellos. Esta tarea fue nada fácil, por cuanto se trata de conceptos abstractos como la división del tiempo y las celebraciones o fiestas anuales, fuertemente ligados a la cosmología y a los espacios sagrados. Entendimos entonces que los objetos seleccionados no deben convertirse en una atracción visual para los visitantes, sino expresar el significado que tienen dentro de las ceremonias.

Pero, ¿cómo entender entonces los conceptos indígenas de espacio y tiempo? La explicación verbal no fue suficiente, tuvimos que visitar con ellos mismos los espacios sagrados, atender la preparación de ofrendas, observar los dibujos y los esquemas que preparan y participar en las ceremonias para entender los movimientos en los bailes, las canciones y otros componentes del ritual.

De esta manera salió a luz, por ejemplo, la idea de trapezoide Inka, Aunque los curadores no explicaron claramente, vimos que el perfil trapezoidal fue constante en los dibujos en la cerámica, en los tejidos y en el trazo de las ofrendas. Percibimos que la idea de plano bidimensional es un principio en la cosmovisión vinculada a la dualidad, al concepto de equilibrio y balance en las cosas, mientras que la tridimensionalidad del espacio representa la visión física y perceptible de la naturaleza.

Constatamos que los conceptos de tiempo y espacio en la cosmología quechua constituyen una sola expresión, no existe tiempo sin espacio, ni espacio sin tiempo, ambos están subyacentes dentro de la cosmovisión. Las fuerzas de la naturaleza se unen y se contraponen para mantener el equilibrio, en la realidad física se dividen en dos mitades, opuestas y complementarias, no puede subsistir una sin la otra. Los términos que los Quechua usan para los dos lados opuestos son: *lloque* y *paña*, que significan, literalmente, izquierda y derecha. La connotación de derecha e izquierda se define por la persona que habla, el cual se convierte en centro, el *chawpi*. *Lloque-paña* es la dualidad horizontal, se refiere al tiempo, mientras que *hanan* (arriba) y *hurin* (abajo) es la dualidad vertical y se refiere al concepto de espacio, de evidente relación con la verticalidad física en la geografía andina. En sentido general *lloque* se refiere a femenino, izquierda, luna, agua estancada, Pachamama, animales salvajes, color rojo que simboliza sangre, enfermedad; mientras que *paña* se asocia a masculino, sol, agua que corre, animales domésticos, color blanco, salud. Según la cosmología quechua, el mundo está conceptualizado en una composición binaria.

La temporalidad andina, en su dimensión histórica, es también dual: *ñawpa pacha*, pasado, y *kay pacha*, presente, no se conoce el futuro. *Ñawpa pacha* es pasado, es *lloque* y se subdivide en dos: época *wari* o *soq'a*, tiempo de la oscuridad y época de los *inkanchis*, tiempo del sol; mientras que *kay pacha* es presente, es *pañã*, es el tiempo contemporáneo, pasado reciente, época colonial. Para los Quechua el Inka llegó con el sol, desde entonces la humanidad disfruta de sol diario, antes de los Inka el universo era oscuro, era el mundo de los *soq'a*.

La división del tiempo es estacional: es la temporalidad andina, con calendario rígido, basado en el movimiento del sol, los astros y la luna. El sol marca los solsticios y los equinoccios, importante en los Andes porque determina las estaciones de lluvias y sequía, el *poq'oy* y el *chiraw*, factores naturales que regulan el calendario agrícola. Los meses de siembra, germinación de plantas se llaman *poq'oy*; mientras que el *chiraw* es *pañã*, son los meses dedicados a obras públicas, ritual al ganado, producción textil, cerámica, conservación de productos agrícolas, preparación del *chuñu* y *charki*, etcétera. El mes de agosto es reservado para ceremonias y ofrendas a la Pachamama, es el mes de descanso de la madre naturaleza.

De esta manera los curadores quechuas plantearon para la exhibición temas y conceptos filosóficos involucrados en la cosmovisión andina, muchos de los cuales ininteligibles para los que no estamos entrenados en la cultura andina (figuras 2 y 3). Para visualizar los conceptos, se tuvo que acudir a dibujos animados, grabación de mensajes y preparación de elementos interactivos sobre ciertos momentos del ritual. De esta manera, los diseñadores lograron entender el significado de colores, el concepto de dualidad en el universo Quechua, el concepto piramidal en caso de los Maya, la importancia del plano bidimensional, hasta aproximarse a la cosmovisión indígena.

Sin duda la contribución del curador indígena fue sustancialmente importante para la implementación de la cosmología Quechua en una sala de exhibición. Los objetos seleccionados por ellos y debidamente contextualizados permitieron ilustrar mejor los conceptos cosmológicos. Como podemos constatar, la contribución del indígena a las actividades del museo no afecta ni disputa la contribución de los no indígenas, tampoco desentona con la de los académicos, creemos, más bien, que integra ambas experiencias y conocimientos, lo tradicional/indígena con lo académico/científico.

Pido mil perdones por no haber explicado en más detalle el papel del curador indígena o curador comunitario en la implementación de una exhibición, su representatividad, su contribución intelectual y la articulación de su experiencia milenaria con el conocimiento académico. Permítanme señalar que esta experiencia del NMAI va teniendo efecto multiplicador en otros museos y eso es bastante positivo.

Figura 2. Curador Quechua.



Figura 3. Ejemplo de maqueta utilizada en el trabajo con los curadores indígenas.



DE EXTINCIÓN A SUPERVIVENCIA: PROCESO DE AUTOINTERPRETACIÓN INDÍGENA EN EL MUSEO NACIONAL DEL INDÍGENA AMERICANO, INSTITUCIÓN SMITHSONIAN

José Barreiro

Sabemos que la antropología, lo que surge de los primeros trabajos de Lewis Henry Morgan, al escribir *Ancient Societies* (o *Sociedades ancestrales: Líneas del progreso humano desde el salvajismo y el barbarismo a la civilización*), y también, trabajo muy resonante, *Liga de los Haudenosaunee o Iroqueses*, citado por los tres grandes, Darwin, Marx y Freud, y especialmente en su ensayo *Thoughts on Niagara*, supone que los pueblos indígenas y sus culturas progresaban hacia la extinción.

Llegando al fin del siglo XIX, entonces, era suposición generalizada la extinción de los pueblos indígenas. En los Estados Unidos, se simboliza esta idea en la famosa estatua del guerrero indio a caballo, su mirada y su lanza caída hacia el suelo, llamada “End of the Trail” o “Final del camino”. Al indio se le llamaba “The Vanishing American” o “El americano que desaparece”. La batalla o mejor dicho la masacre de Wounded Knee, “Rodilla Herida”, perpetrada por la Séptima Caballería sobre el pueblo Lakota o Sioux, en 1890, que se dice cierra la era de las guerras de indios, apunta el golpe final. Lo que quedaba a la historia era el intenso esfuerzo de asimilar, a través de la cristianización y la educación forzada, a las naciones indígenas, y el repartimiento, a través de actos legislativos, de sus tierras y recursos naturales.

La ciencia, entonces, y la generalizada idea social se basaban en la expectativa de la extinción. Era lo esperado por todos, hasta por los más simpatizantes –por ejemplo, la organización “Amigos de los Indios”– quienes abogaban por la asimilación necesariamente forzada de los pueblos indígenas. La filosofía educativa, expresada por Richard Pratt, superintendente de la escuela industrial para indios, en Carlyle, Pennsylvania, era “Mata el indio, salva el hombre” (“Kill the Indian, Save the Man”). Matar al indio en el niño, para salvar su humanidad.¹

1) Véase David Wallace Adams, 1995, *Education for Extinction: American Indians and the Boarding School Experience, 1875-1928*. Lawrence: University Press of Kansas.

Pero, ¿qué ocurre?

De aquellos primeros estudiantes forzados y a veces también escogidos por sus jefes y sus padres para ingresar a esas escuelas, algunos se pierden, pero muchos regresan a sus comunidades, ya educados, ya conscientes de la realidad social del país, y surgen líderes, surgen defensores de sus propios pueblos y el intento de todo un siglo consistentemente dedicado a la “detransferización” de los pueblos indígenas, fracasa². Fracasa rotundamente. Y vemos que el ímpetu por la supervivencia triunfa. Ya por la tercera década del siglo XX se hace obvio que no desaparecerán los pueblos y se empiezan a ver reivindicaciones tales como el Acto de Reorganización Indígena de 1934, el cual establece y reconoce la legalidad de los gobiernos tribales. Surge la segunda guerra

2) Se refiere el caso del jefe Oglala-Lakota, American Horse, quien manda a los más jóvenes de sus hijos a las escuelas gubernamentales mientras retiene a los mayores para que “se eduquen solamente en su propia cultura”.

mundial y los indios americanos participan en grandes números y es una experiencia más que abre los ojos sin cegar y brota una generación todavía más fuerte, más dedicada a la supervivencia, más consciente de las realidades mundiales, de los derechos humanos promulgados por las Naciones Unidas. En Estados Unidos es época del macarthismo y el congreso intenta imponer la política de “terminación” pretendiendo destruir los gobiernos indígenas y sus derechos a territorios (las llamadas reservas) y dispersar, “relocalizar”, las poblaciones a los centros urbanos. Tampoco funciona esta política. La resistencia indígena explota y de esa lucha comienza la definición actual, la concreción de lo que hoy en día conocemos como la soberanía tribal. (En Estados Unidos existen tres soberanías: federal, estatal y tribal). De esta época se pudieran detallar muchos casos, muchas luchas, muchos fracasos y también valiosos triunfos, entre los que destaca el “American Indian Self-determination Act” de 1975 –firmado por el presidente Gerald Ford, pero instigado por la administración de Richard Nixon–, el cual abre las puertas a muchas nuevas oportunidades de reivindicación.

Indudablemente, algunas tribus o naciones desaparecieron, o por lo menos eso se aparenta, porque vemos también que la gente de descendencias mutuas se reagrupa y revitaliza. Los lenguajes cambian y también se olvidan. Pero en la gran mayoría tienden a quedar personas, ancianos, que lo manejan. Igualmente, las tradiciones familiares y tribales; los conocimientos, las filosofías y las prácticas medicinales; la sabiduría y la descripción geográfica y del ambiente; la identificación con un lugar, con el cosmos, la cosmovisión, no desaparecen. No del todo. Todo cambia, todo evoluciona; pero la identidad, la memoria ancestral que informa lo que es el ser humano, el sentido de ser, el hecho de pertenecer, se revitaliza, y de las raíces brotan nuevas formas de manifestar continuidad.

Es una realidad y creo la vemos en todo el hemisferio americano. Se ve globalmente. Podemos decir: un cambio de paradigma se anuncia.

De la ciencia que estudia las culturas y los pueblos indígenas en la expectativa de la extinción a la ciencia de la supervivencia de los pueblos indígenas. Repito: es la realidad de hoy y es por eso que ya la institución, el concepto tradicional del museo –el estudio del indio como objeto mudo– es difícil de sostener. Tiene que cambiar. La práctica de imponer estudio al estudiado, de arribar a definiciones sobre las culturas y los modos de vida indígenas, estudiando e informándose y analizando, pero sin consultar la opinión del otro, aportando y respondiendo solamente a la ciencia occidental, no es viable.

Vemos, entonces, en Estados Unidos, la continuidad de la organización tribal y práctica cultural, de más de 560 naciones indígenas. Vemos un intenso proceso de revitalización, de autodeterminación, de autointerpretación, no simplemente de estudio supuestamente objetivo, científico, pero de estudio con propósito social, con meta, de reconstrucción cultural, política y económica.

Surge precisamente de ese proceso de lucha el Museo Nacional del Indígena Americano. No de otra cosa. No es el más nuevo museo de la Institución Smithsonian un regalo del sistema federal. Es resultado de ese proceso activista, en comienzo de protesta contra el método intrusivo de estudio antropológico, sociológico, desarrollista; contra el robo de tumbas, delito muy activo en los decenios de los setentas y ochentas;

contra la representación de culturas vivas sin consulta alguna con miembros de esas mismas culturas. Se forja a raíz de una coalición de pensadores-activistas indígenas, de senadores y congresistas simpatizantes, y del sector privado. Se realiza y de la nueva filosofía, forjada en numerosas consultas, brota sus propios conceptos, sus propios desafíos.

Paralelamente, la voluminosa y valuable colección de la Fundación Heye – con más de ochocientas mil piezas acumuladas por el rico coleccionista norteamericano George Gustave Heye, empezando en el siglo XIX hasta su muerte en 1957, entre ellas más de doscientas mil piezas procedentes de culturas indígenas latinoamericanas, lindo tesoro tangible–, se empezaba a estropear en un inadecuado edificio de Nueva York. Había que rescatarla y así se desenvuelve un proceso confluyente de dos inquietudes que a través de una trayectoria larga y ardua se convierte en movimiento y logra el apoyo político y económico para la construcción y la inauguración, bajo dirección nativa, de un museo en el prestigioso círculo de museos que conforman la Institución Smithsonian.

El nuevo museo está situado casi al frente del capitolio nacional. Diseñado por el indígena canadiense Blackfoot, Douglas Cardinal, es grande y luce como una gran mesa montañosa del desierto de Arizona. Construido en base a curvas, sin líneas rectas y de color rocoso –piedra kasota– orientado al oriente y en línea con numerosas consultas a los solsticios y equinoccios, alienta por su naturalidad. Proponemos sinceramente que este símbolo, ya realidad, es una luz que brilla para los pueblos indígenas, pues es tener una embajada cultural, situada en la geografía política más poderosa de Estados Unidos y posiblemente del mundo; a trescientos metros del congreso americano, podríamos decir, en el mero centro de la cosmópolis global.

Algo raro y superlativo, para cualquier pueblo o movimiento, hubo la suerte que dentro de su proceso formativo surgieron ancianos y líderes fuertes y con serio sentido de dirección, objetivos claros y sabiduría para manejar ilustrados ayudantes, abogados, maduros profesionales indígenas y no-indígenas.

No quiero que por mi gran ufanía alguien piense que este proceso intenta abochornar o criticar indebidamente el proceso de otros museos, ya que cada cual tiene su propia filosofía y propósito. Aunque admito que si se proyecta como sugerido ejemplo, nuestro proceso es un poco especial, con una historia única y confluencias específicas, lo cual nos impulsa en un camino que no debemos exaltar como mejor o peor que el de otros. Eso sí, es un proceso y una filosofía y un propósito que nos compromete, que nos dirige y puedo decir con confianza que es un proceso museológico irreversible.

No intento decir tampoco que es completamente nuevo. Otros han pensado igual con relación a la representatividad indígena, o con relación a la necesidad de combatir estereotipos, a la aplicación de conceptos desafiables, como es la prescripción del mismo Morgan, en su planteamiento de la supuesta ascendencia humana desde el primitivismo, el salvajismo o la barbarie al perfeccionamiento civilizador humano. Pensamos que hay mucho que retar en esa idea que impone al Occidente como máximo modelo, ya que eso define al “otro” como necesariamente inferior, infantil, incapaz de mejoramiento propio. Y sabemos que no estamos solos en desafiar esa idea.

Pero pienso en realidad que somos únicos, a un nivel global como es la Institución Smithsonian, en actuar bajo mandato elaborado y exigido por un largo e intenso proceso de consultoría con intelectuales y sabios culturales, políticos y educadores indígenas. Me refiero al mandato legal, escrito en la ley que establece el Museo Nacional del Indígena Americano, acto del congreso federal estadounidense y firmado en ley en 1989.

Ese mandato prescribe una mesa directiva formada mayoritariamente por indígenas, con director indígena –hoy en día el abogado Pawnee-Comanche, Kevin Gover– y reconoce que servimos dos campos. Un campo es constituyente, el otro es audiencia. Constituyente es el mundo indígena; es este nuestro contexto dialéctico. Respondemos esencialmente a las comunidades y naciones indígenas, a sus pensamientos, sus procesos de revitalización, sus críticas, sus ansiedades de autorepresentación.

Audiencia es el público en general. El público no-indígena, al cual queremos educar y hacer sentir las motivaciones y las complejidades de la existencia cultural, económica y política de las poblaciones, las naciones indígenas.

Y nuestro vehículo principal en esto, más allá de los apreciables conocimientos y procesos de las variadas disciplinas, como son la antropología, la arqueología, la ingeniería, la medicina, la sociología, la ciencia política, los estudios del arte, etcétera –manejando todo eso hacia la honestidad intelectual, nuestro vehículo principal es la voz indígena.

Con la voz indígena, con la percepción, la autorepresentación indígena, navegamos. Y en esta nueva ciencia de la supervivencia de los pueblos indígenas, aún en vías de construcción, en el caos y en la esperanza, en los baches y las tormentas, en contradicciones y confusiones de sociedad y de naturaleza, navegamos, nos dirigimos a las verdades humanas y las certidumbres de la naturaleza, con relación a las culturas vivas de los pueblos indígenas.

Es lo que nuestro director fundador, Richard West, de la tribu Cheyenne del Sur, define como nuestra “intencionalidad específica... [la de crear] una institución internacional de culturas vivas, la cual se esfuerza de manera permanente, consistente y específica por asociar sus vastas colecciones con el pueblo que las creó, y por interpretar, en un contexto comunitario, su pasado, presente y futuro, su continuidad cultural y holística”. Intenta el museo, entonces, preservar, “los derechos inherentes de los pueblos nativos a contar sus historias con su propia voz, sin denigrar de manera intencional otros sistemas de conocimiento que se utilicen en otros museos”. Los pueblos indígenas, acierta West, “poseen un conocimiento legítimo e importante acerca de sí mismos y de sus culturas, pasadas y presentes, y por ello merecen figurar en la mesa de discusión sobre [...] la interpretación y la representación de sus propias voces”.³

Carmen Arellano, académica peruana de ascendencia quechua, quien fue una de las curadoras iniciales de las exhibiciones permanentes, reconoce que la intención del museo “no es tarea fácil [...] muchos grupos tradicionalistas [han desarrollado una] opinión negativa [sobre museos] porque para ellos las culturas indígenas se presentan de forma desfigurada”.⁴

3) Richard West, 2005, Discurso pronunciado en la apertura del Taller Museología: “La voz nativa en museos”, Cusco, 12 de julio.

4) Carmen Arellano, *Archivo per la Antropologia e la Etnologia*, Volume CXXXV 2005, ATTI.

Si el intento “de alcanzar el objetivo de traer la voz indígena al museo” es complejo, el método del museo es aparentemente simple: se trata de respeto, conciencia y consulta.

Respeto trata directamente la espiritualidad tradicionalista. Respeto y aprecio especialmente por la concepción llamada “animista” en la academia y que invoca las fuerzas de vida de la naturaleza, que dice que todo en el mundo vive, desde las piedras a los animales, desde la Madre Tierra al Padre Sol, Abuela Luna, la sacralidad del viento, el agua, el fuego, los cuatro puntos cardinales. Es el ataque a esta concepción – principalmente por las religiones monoteístas– lo que más insulta a los pueblos indígenas, tachados de paganos, de retrasados, de satanistas. Respeto se expresa también y especialmente a los restos óseos, restos de seres humanos, la exhibición de los cuales se decidió discontinuar, otra vez, por respeto al profundo disgusto que esto causa en la gran mayoría de las culturas indígenas.

Déjenme detenerme en esto: sabemos que no existe unanimidad o universalidad cultural y que los pueblos indígenas contienen gran diversidad de pensamiento, filosofía y práctica. Pero estamos al mismo tiempo muy de acuerdo con la propuesta, elaborada en parte por el mexicano Guillermo Bonfil Batalla, de la existencia de elementos mayores, civilizacionales del hemisferio americano, y del reto que hacen a la sociedad mestiza a reconocerse a sí misma –en su profundidad– como indígena, en lo filosófico, en lo ontológico y fundamentalmente en lo espiritual.

La conciencia trata directamente el esfuerzo de ayudar, en todo lo posible, a combatir estereotipos: la supuesta brutalidad indígena, acusados históricamente de vagancia, de borrachera, de una supuesta incapacidad de entrar a la modernidad manteniendo su indigenidad. Trata también directamente el esfuerzo de proyectar la genialidad nativa, la intelectualidad, la ansiedad y la práctica hacia la revitalización, otra vez, la supervivencia.

El eje, el elemento clave, es la consulta. Es lo que más nos define y es lo que más predicamos.

En eso, puedo decir que los puntos principales de las primeras consultas con voces indígenas indicaron mandatos de mucha consistencia:

1. Quieren ver una institución de culturas vivas, no solamente de artefactos muertos. “Hagan vivir los artefactos”; combatir la invisibilidad de pueblos indígenas contemporáneos es de gran importancia.
2. Quieren ver enfocados los elementos formativos y superlativos, las ciencias y los conocimientos milenarios que todavía se practican por no pocas poblaciones.
3. Quieren ver estudios y proyectos de aprecio a la espiritualidad, la cosmovisión, las ciencias empíricas, como es la medicina tradicional.
4. Quieren ver una versión histórica más verdadera de sus pueblos y comunidades. Que se estudien con más profundidad las corrientes históricas y culturales que surgen del contacto de dos mundos. Quieren ver fortalecidas sus herencias culturales como bases en la incorporación

de nuevas técnicas y cambios sociales hacia el crecimiento artístico y económico de sus comunidades.

Del primer extenso proceso de consultas surgen tres temas principales para las exhibiciones permanentes. Estas son: cosmología, historia e identidad, representados en las galerías llamadas: Nuestros universos, Nuestros pueblos y Nuestras vidas.

No voy a intentar una discusión a fondo de estas galerías, tampoco las trabajé, aunque las conozco bastante bien. Solo decir que fue un proceso intenso, costoso y demasiado apresurado, ya que el museo se inauguró en septiembre del 2004, y el personal –incluyendo curadores y diseñadores– tuvo no solamente que elaborar una metodología completamente nueva, sino construir múltiples y grandes proyectos al mismo tiempo. Por ejemplo, los trabajos de campo, como señala Carmen Arellano, se hubieran beneficiado de más tiempo en comunidades para madurar y transmitir lo recogido en la temática, el diseño y el montaje.

Tienen estas exhibiciones aspectos superlativos y claramente sus deficiencias. Pienso también posiblemente la energía liberadora, dedicada a la voz indígena, movió el *pendulum* demasiado en la dirección de la memoria, con toda su legitimidad, pero faltó, en mi criterio, un poco, el rigor académico, siempre aplicable y necesario

En la actualidad, estamos en proceso de análisis y reconceptualización, revisando y desarrollando más profundamente las ideas que informan nuestra práctica. Muchos nuevos proyectos se presentan e indagamos más profundamente las complejidades sociales, como es el mestizaje africano-indio, en la exhibición llamada IndiVisible, la emigración (profundamente importante con las grandes poblaciones indígenas de Latinoamérica ahora estableciéndose en Estados Unidos y manteniendo su identidad), proyecto de exhibición virtual llamada “Pueblos ancestrales/Migraciones modernas”, como es el tema multinacional del proyecto de exhibición sobre el Qhapaq Ñan, camino real Inka, y otros. Vivimos en tiempos interesantes y de mucho trabajo. Con los pueblos y las culturas indígenas navegamos corrientes de profundo caudal ancestral. Pero como museo, si vimos luz en el parto inaugural del 2004, pasamos ahora de la infancia a la niñez – edad de razón– y seguiremos madurando.

NUEVOS ESPACIOS, NUEVAS MIRADAS. RENOVACIÓN DE LA EXPOSICIÓN PERMANENTE EN EL MUSEO LA LIGUA

Darío Aguilera

El Museo La Ligua ha destacado en los últimos años por su especial interés por estrechar lazos con la comunidad en donde se emplaza, lo que ha significado un reconocimiento entre sus pares en la región. Esta nueva forma de “hacer museo” se sustenta en un cambio de paradigma de las instituciones museísticas en las últimas décadas, que ha significado una mayor preocupación por el “público” y la comunidad, transformándose en un espacio de acogida y de encuentro ciudadano.

Reflejo de lo anterior puede verse en el desarrollo de proyectos de renovación de las exhibiciones permanentes de importantes museos del país, donde destaca el interés por montar exposiciones más comprensibles y cercanas a la gente, utilizando criterios didácticos y no exclusivamente estéticos, como era tradicional. Todo esto sumado a una fuerte oferta educativa.

Esta nueva mirada se encuentra materializada en nuestro Plan Museológico, elaborado en 2005, que promueve el crecimiento organizado y planificado de las distintas áreas que componen nuestra institución, sustentado en los principios de la “nueva museología”. Esta concibe los museos como espacios de comunicación, en los que las exposiciones deben estructurarse en torno a ideas y no tanto en función de la colección; además, estas deben formular nuevos mensajes en favor de los distintos públicos, sin renunciar al aprendizaje significativo.

Es en este contexto en que se inserta el presente trabajo, que expone uno de nuestros mayores anhelos como equipo: la puesta en marcha de la renovación completa de la exposición permanente del Museo La Ligua, que considera en su discurso museológico la difusión de los aspectos identitarios más representativos de la comuna, destacando su patrimonio vivo y arqueológico.

En lo concreto, esta primera etapa del proyecto museográfico contempló el diseño y la implementación de un nuevo espacio destinado a la prehistoria local, denominado Mundo prehispánico. En él se utilizó una museografía moderna e inédita para la región, destacando el uso de “recreaciones” temáticas, a través de corpóreos y elementos tridimensionales, además de recursos audiovisuales y multimedia.

Esta iniciativa contribuyó a potenciar al Museo como un importante atractivo turístico de la región, ventana para que el visitante conozca de manera entretenida y confiable nuestro rico patrimonio cultural. Así es como entendemos los museos: espacios de interacción y encuentro para celebrar la vida.

El Museo La Ligua: un repaso a su historia

El Museo La Ligua nació en el seno de la educación formal a través de la acción de rescate patrimonial, inédita para la época, de un grupo escolar del entonces Liceo B-1 (actual Pulmahue), conocido como Grupo de Arqueología Yacas. Este reunió a una gran cantidad de alumnos y el compromiso de algunos profesores –como Arturo Quezada, actual director honorario del Museo–, para volcarse en la búsqueda del legado cultural precolombino, como una forma de apropiación social que contribuyera al fortalecimiento de las identidades locales y la preservación de toda forma de patrimonio cultural, particularmente el arqueológico.

A fines de los setenta y comienzos de los ochenta, recorrieron la provincia de Petorca en búsqueda de ese pasado milenario, registrando una cantidad importante de sitios arqueológicos de la zona y recuperando piezas arqueológicas donadas por la gente que veía en este grupo una importante acción social y educativa. Muchas de estas piezas son las que actualmente forman parte de la exposición permanente del Museo y otras se encuentran almacenadas en el depósito de colecciones.

Ya en ese entonces, la acción de este grupo escolar de arqueología –que el 29 de noviembre de 1985 dio origen al Museo La Ligua– realizó una labor de educación patrimonial que incluía no solo a los integrantes del grupo, sino que a toda la comunidad educativa del establecimiento al que pertenecía. Así, el grupo Yacas, a través de sus variadas iniciativas, delineaba en parte objetivos de educación patrimonial entregando a sus miembros conocimientos básicos sobre prehistoria y arqueología, además de valores y actitudes de respeto y estimación hacia las distintas manifestaciones culturales presentes en el país, alentando con ello la premisa de que no se puede valorar sin conocer.

En los años noventa el Museo inició una labor más profesional de su gestión, adquiriendo la tipología de un museo histórico y arqueológico. Es el período en que llegaron los primeros profesionales, dándole al Museo un carácter más institucional. Se habilitaron también nuevos espacios arquitectónicos, entre los que destacan una sala audiovisual, un archivo histórico y un laboratorio y depósito de colecciones arqueológicas. Lo anterior significó el reconocimiento a una adecuada gestión de un museo municipal por sus pares en la región.

En los primeros años del nuevo siglo, el Museo, con un nuevo equipo de trabajo, ha dirigido su mirada a consolidar su dimensión educativa. En esta línea, además de las labores propias de todo museo, se comenzaron a privilegiar los servicios educativos que se podrían ofrecer a las distintas escuelas de la provincia y región, recurriendo al uso de herramientas pedagógicas tales como charlas, cursos, encuentros, exposiciones itinerantes, salidas a sitios patrimoniales, talleres didácticos, entre otros.

Esta iniciativa trajo consigo la idea de brindarle al Museo una nueva institucionalidad, en que la dimensión educativa fuera considerada como uno de sus pilares fundamentales. De esta manera en el 2005 se inició un proceso de reflexión que dio como resultado la elaboración de un Plan Museológico, que permitió implementar una nueva forma de gestión museística, sustentada en una fuerte orientación educativa, y desarrollar un mejoramiento gradual de la labor hacia la comunidad. En este ámbito se han conseguido importantes logros, entre los que podemos señalar el

aumento significativo del número de visitantes y del porcentaje de comunidades educativas de la provincia de Petorca que asisten al Museo.

En definitiva, esta nueva orientación del Museo La Ligua, enmarcada en el paradigma de concebir a la institución-museo como una organización dinámica y multicultural al servicio de la educación dentro de la sociedad, ha recibido el reconocimiento de la comunidad local y de sus pares, además de la confianza y el respaldo de las autoridades de gobierno. Esto ha significado la obtención periódica de importantes recursos financieros, entre los que destacan los aportes del Fondo del Libro y la Lectura y el FONDART, ambos del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Fundamento de la propuesta

La propuesta museográfica se sustenta en los lineamientos teóricos del Plan Museológico del Museo, herramienta de gestión elaborada por nuestro equipo en el año 2005, y que significó un cambio radical en la misión y visión de la institución (Museo La Ligua 2005).

Este plan actúa como una verdadera hoja de ruta, que se mueve básicamente en tres ámbitos de interés: Educación, Patrimonio y Comunidad.

En el ámbito de la educación, nos referimos a los aportes de la educación no formal a nuestra labor. Esta corresponde a cualquier actividad educativa organizada fuera del sistema establecido que se dirige a destinatarios identificables y tiene objetivos de aprendizaje definidos (Pastor 2004). El creciente interés de los museos por esta modalidad se debe especialmente a que sus herramientas pedagógicas se acomodan de manera apropiada a la diversidad de público que tienen las instituciones museísticas en la actualidad. En este ámbito destaca el surgimiento de nuevos públicos cautivos a través de grupos de intereses comunes, como por ejemplo los clubes de adulto mayor y personas con necesidades educativas especiales.

Cabe destacar también los aportes de la educación patrimonial en su misión de entregar conocimiento y valores de respeto y estimación hacia lo que consideramos patrimonio. Dentro de sus finalidades están las de dar a conocer el patrimonio a la población en general; concientizar a la población para contribuir a preservarlo de la destrucción y el abandono, y poder así legarlo a las generaciones futuras, y, por último, proporcionar a la población el goce de la contemplación y la comprensión del valor y el significado del patrimonio para contribuir a su enriquecimiento personal y colectivo (Pastor 2004).

Considerando lo anterior, constatamos que la institución-museo se configura como uno de los espacios educativos no formales más alentadores para llevar a cabo iniciativas de educación patrimonial, pues contribuye a animar la participación social –entendida como el proceso mediante el cual se establece un diálogo permanente con los miembros de la comunidad–, y estimula las posibilidades creativas de las personas en todos los ámbitos de su vida cotidiana. Así, la función educativa ha de ser prioritaria en la política, la organización y el funcionamiento de los museos (Aguilera 2007).

Con relación al patrimonio, nuestro museo apuesta a la valoración del llamado patrimonio cultural local, que es entendido en este trabajo como la expresión material e inmaterial de los relatos y las historias que se originan, a una escala más humana, por relaciones intensas y cercanas entre individuos de un mismo territorio y devenir histórico. Está constituido por aquellos monumentos, sitios, tradiciones, creencias y objetos que son valiosos para la comunidad y le dan sentido de pertenencia a sus habitantes. En este sentido, lo local supone la transformación de la localización de un espacio físico en un “lugar” significativo (Aguilera 2007).

De este modo, gran parte de nuestras actividades guardan estrecha relación con la valoración de las manifestaciones culturales más representativas de nuestra zona, destacando aquellas a las que la comunidad colectivamente les asigna un valor patrimonial. Es por ello que el patrimonio se convierte en un recurso importante en la tarea de construir o de reforzar las identidades locales.

Así, en la actualidad los museos se configuran como instituciones cruciales a la hora de promover políticas culturales que consideren el patrimonio cultural local como elemento integrador y de desarrollo para los miembros de una comunidad.

Al hablar de comunidad nos referimos a aquellas entidades que objetivamente son apreciables en un territorio determinado y que tienen una estructura organizativa, como por ejemplo: escuelas, juntas de vecinos, centros culturales, clubes deportivos, clubes de adulto mayor, entre otros. Son estos grupos con los que nuestro museo tiene especial interés en establecer lazos colaborativos, de modo que permanentemente proponemos espacios de interacción para que participen de manera activa en el desarrollo de nuestras políticas museísticas, enfoque que se sustenta en el carácter comunitario de nuestra institución.

Una vez expuestos los lineamientos teóricos de nuestra propuesta museográfica abordaré a continuación sus motivaciones, que responden básicamente a dos situaciones.

La primera, de carácter interno, tiene que ver con la actual exposición permanente. Montada en 1985, con el propósito de dar a conocer el valor científico y cultural de las colecciones arqueológicas custodiadas entonces por el Museo, ya cumplió enormemente con las expectativas para la cual fue diseñada. Los soportes museográficos (vitrinas) y las gráficas han experimentado un natural deterioro con el paso del tiempo, las salas carecen del equipamiento para monitorear sus condiciones medioambientales, el sistema de iluminación es inapropiado respecto a las nuevas exigencias de propuestas museográficas más innovadoras, y, por último, los contenidos del guión presentan información que no ha sido actualizada; hay varios aspectos del patrimonio local que son exhibidos tangencialmente en la exposición y algunos simplemente están ausentes. Por todo esto, es necesario iniciar un trabajo a mediano plazo que permita dotar al Museo de una nueva exposición permanente, que sea reflejo representativo de nuestra historia e identidades locales, rescatando los aciertos de la actual muestra. Esta propuesta debe ser vista como la etapa inicial, que en un plazo no superior a cuatro años, permita renovar completamente la exposición permanente del Museo.

La segunda situación, de carácter externo, tiene relación con los anhelos de la comunidad liguana, especialmente de las comunidades educativas, no solo de modificar la actual muestra, sino también de crear nuevos espacios para la puesta en valor de las manifestaciones culturales locales más tradicionales, como son los tejidos, los dulces, la religiosidad popular, las festividades populares, los cuentos y las leyendas de transmisión oral.

De este modo, el contenido del discurso museológico se relaciona directamente con los planes y los programas impulsados por el Ministerio de Educación en lo referente al conocimiento de los pueblos originarios de Chile y el patrimonio cultural en general, siendo esta propuesta un aporte concreto para las comunidades educativas de la región y aquellas que nos visitan de otras partes del país.

Estos deseos fueron recogidos en los llamados “Encuentros ciudadanos”, realizados por nuestra institución en los últimos años con el propósito de iniciar el proyecto de renovación de la exposición permanente, promoviendo un proceso de reflexión con la comunidad liguana para consensuar una exhibición representativa del patrimonio cultural local.

Además se pretende potenciar al Museo como un importante atractivo turístico de la comuna La Ligua, de ahí la necesidad de implementar una propuesta museográfica creativa, la que se ve favorecida por la privilegiada ubicación geográfica de nuestro museo, constituyéndose prácticamente en el punto de partida para conocer la riqueza patrimonial de la provincia de Petorca.

Propuesta museográfica: nuevos espacios, nuevas miradas

Desafíos

Cuando como equipo tomamos la decisión de renovar la exposición permanente del Museo, a través de un proceso creativo, nos vimos enfrentados a varios desafíos. El primero de ellos se relaciona con los aciertos de la antigua muestra, que a pesar de su antigüedad, tenía como fortaleza una gran aceptación del público, especialmente por su enfoque didáctico en la puesta en valor del patrimonio local. Esta visión fue recogida y ampliada en el discurso museológico de la propuesta, especialmente a partir de la incorporación de recreaciones temáticas tridimensionales a gran formato.

Por otra parte, estaba el tema de la búsqueda de financiamiento de la propuesta, que dada su envergadura no podía ser solventado por nuestra institución matriz, la Ilustre Municipalidad de La Ligua. Resolvimos esta situación presentando proyectos a distintas fuentes de financiamiento, especialmente de carácter público, como son las que administra el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y el Gobierno Regional de Valparaíso. Así, obtuvimos los fondos para la primera etapa de la propuesta mediante un proyecto del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART), ámbito regional, que nos permitió renovar la sala de prehistoria local de nuestro museo, con una atractiva y moderna museografía.

Otro desafío importante correspondió a la búsqueda de redes de apoyo en nuestra comuna con el propósito de involucrar a la comunidad en el desarrollo del proyecto. Esta acción fue apoyada con una fuerte campaña

comunicacional en los medios locales, especialmente en las radios, donde se resaltó el valor cultural y educativo de la iniciativa. Esto permitió la incorporación de voluntarios que participaron activamente en tareas específicas contempladas en la propuesta.

Lo anterior nos remite a esta nueva forma de hacer museo, a la que suscribimos, pues creemos que la comunidad debe ser considerada en las políticas de desarrollo institucional, tanto en la etapa de elaboración como en su ejecución. La búsqueda permanente de instancias de diálogo con la sociedad se ha convertido en uno de los principales desafíos de toda institución museística.

Finalmente, fue en el proyecto expositivo donde tuvimos los mayores desafíos. El primero de ellos apuntaba al ámbito de la creación del diseño, el que necesariamente debía incorporar elementos didácticos y de interactividad. El segundo, referente al discurso museológico, debía hacer comprensible la prehistoria local para todo público, además de brindar una experiencia entretenida.

Propuesta

Con relación a la propuesta museográfica, denominada Mundo prehispánico, el diseño consideró la habilitación de dos espacios complementarios. El primero de ellos fue destinado a la exhibición de la colección arqueológica del Museo, perteneciente a la prehistoria de la zona, y el segundo, a la sección de las “recreaciones temáticas”, herramienta didáctica que invita al público a tener una experiencia más activa y entretenida en su visita, estimulando un aprendizaje significativo.

El guión museológico abordó aspectos generales de la prehistoria de la provincia de Petorca, desde el inicio de su poblamiento hasta la llegada de los inkas, describiendo temáticas tales como los recursos, los medios de subsistencia, la tecnología, la religión, los sitios arqueológicos, entre otras.

El guión destaca también por su apuesta en las tecnologías de la información y la comunicación. Esta situación responde a la necesidad de brindar a la exposición un aspecto moderno, que invita al descubrimiento.

Además se destinó un espacio para la puesta en valor de la arqueología, ya que creemos firmemente que esta disciplina científica no solo contribuye a la sociedad en lo relacionado con la generación de conocimiento, sino que además sus métodos y técnicas contribuyen a generar estrategias didácticas que ayudan a dinamizar enormemente la labor educativa de los museos con colecciones arqueológicas, como es el caso nuestro. Esto también permite cambiar aquellas percepciones negativas que en ocasiones tiene el público que visita un museo, que lo señala como un mero lujo cultural o lugar destinado al ocio, hacia una institución educativa que acoge y que está al servicio de la comunidad.

En definitiva, la apuesta didáctica de la propuesta responde fundamentalmente a la necesidad de introducir nuevos elementos de intermediación que permitan contextualizar y hacer comprensible la exposición para un amplio horizonte de destinatarios.

Resultados

La sala Mundo prehispánico, resultado del proyecto expositivo, está conformada por dos espacios que acogen una moderna y atractiva museografía. El primero, siguiendo un criterio cronológico, exhibe piezas y objetos arqueológicos pertenecientes a la colección del Museo, de modo que el visitante es invitado a realizar un viaje en el tiempo. Destaca en esta sección un área didáctica destinada a la arqueología, donde es posible apreciar maquetas ilustrativas de los métodos y las técnicas utilizadas por esta disciplina en su labor de investigación del pasado.

La gráfica de la sala resalta por ser exhibida en paneles iluminados, con textos cortos que invitan a su lectura, a diferencia de los métodos tradicionales. Se organiza a través de una línea de tiempo, utilizando colores e ilustraciones como elementos relacionales, dando cuenta de aspectos cotidianos de cada uno de los períodos culturales de la prehistoria de la zona. Los colores utilizados para diferenciar cada período se mantienen también en los recursos de multimedia, de modo que el guión museográfico se presenta uniforme en cada uno de los elementos y los soportes museográficos utilizados en la sala.

La multimedia, que actúa como facilitador del mensaje de la exposición, esta conformada por una gran pantalla plana de LCD (37 pulgadas), en la cual es posible apreciar animaciones sobre aspectos cotidianos de las culturas prehispánicas de la zona, y por un módulo interactivo, donde, a través de una pantalla táctil, se invita al visitante a conocer sobre arqueología y prehistoria local, destacando un recorrido virtual por los sitios arqueológicos más importantes de la provincia y sus medidas de protección (figura 1).



Figura 1. Equipamiento tecnológico sala “Mundo prehispánico”. Se observa la pantalla plana LCD (1) y la pantalla táctil (2).

El segundo espacio corresponde a la sección de recreaciones. Esta fue construida con el objetivo de proponer al visitante una experiencia más interactiva, de modo que la expresión “no tocar”, expresada muchas veces por profesores, ya no tuviera validez. De esta forma iniciamos nuestro anhelo de promover un museo para todos los sentidos.

Se construyeron cuatro recreaciones temáticas que representan distintos períodos de la prehistoria: cazadores del arcaico, señores de los conchales, arte rupestre y pueblos originarios de Chile. Para su fabricación se

utilizaron elementos naturales de los entornos a recrear, corpóreos y réplicas de objetos arqueológicos, lo que sumado a la acción del artista liguano Jorge Salinas, permitió conseguir un gran realismo (figuras 2, 3 y 4).

Actualmente, la sección de recreaciones se ha convertido en el mayor atractivo expositivo del Museo, con gran aceptación del público, especialmente por parte de los estudiantes.

Finalmente, en la ejecución de la propuesta el equipo de trabajo estuvo conformado por arqueólogos, docentes, arquitectos, profesionales del área de los museos y grupos de voluntarios.

Figura 2. Sección Recreaciones.
"Cazadores arcaicos".



Figura 3. Sección Recreaciones.
"Señores de los conchales".



Figura 4. Sección Recreaciones.
"Arte Rupestre".



Conclusiones

Nuestro propósito como equipo de trabajo fue dotar a nuestra institución con un guión creativo para su exposición permanente, brindando un grado mayor de identidad con la zona, de modo que esta propuesta museográfica constituye el primer paso. Esta nueva "mirada" es la que le otorgará el sello característico al Museo La Ligua por los próximos años, período que destacará por la inclusión de la comunidad en el desarrollo de sus políticas y por la incorporación de medios tecnológicos y audiovisuales a sus salas.

Resulta crucial la labor pedagógica que puedan desempeñar los museos y sus exposiciones, por cuanto tienen la flexibilidad de crear instancias de educación no formal que sirven de apoyo al aprendizaje de los estudiantes. Se trata de espacios más atractivos que las aulas, donde es posible desarrollar currículos más abiertos, con contenidos más orientados a procedimientos que a conceptualizaciones, como ocurre con la educación formal, fomentando la interdisciplinariedad y un papel más activo del alumno en su proceso de aprendizaje.

Todo el proyecto descrito es una prueba concreta de que el conocimiento, el arte, y la participación de la comunidad, bajo una modalidad colaborativa, dan como resultado la creación de un espacio museístico dinámico para celebrar la vida y la historia.

Así, los museos podrán adecuarse a una sociedad tan particularmente compleja y diferente a la de décadas precedentes, que formula nuevas demandas sin menoscabo de la principal, que es perpetuar la memoria colectiva de las sociedades y su cultura.

Reconocimientos Agradecemos a todos aquellos que nos ayudaron en la ejecución del proyecto: a la Ilustre Municipalidad de La Ligua por su permanente apoyo a nuestras iniciativas, a la Agrupación de Amigos del Museo La Ligua por su compromiso con la institución, a nuestras familias y amigos y especialmente al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes,

por su aporte financiero para esta propuesta, que nos permitió el montaje de la sala Mundo prehispánico.

Referencias

AGUILERA, D., 2007. Patrimonio e identidad local. El caso de La Ligua. En *Actas del VI Congreso Chileno de Antropología*. Colegio de Antropólogo. Universidad Austral de Chile.

MUSEO LA LIGUA, 2005. *Plan Museológico Museo La Ligua*. <<http://www.museolaligua.cl>> [consulta: noviembre de 2010].

PASTOR, M. I., 2004. *Pedagogía museística. Nuevas perspectivas y tendencias actuales*. Barcelona: Ariel Patrimonio.

DESDE LA MUSEOGRAFÍA

Roberto Benavente

“El Mundo tal como lo vemos, está sin embargo pasando...”
Pablo de Tarso

La noción de *scaenographia* (escenografía) nos viene principalmente del arte de la pintura de fondos para un teatro “a la italiana”. Estos debían representar palacios, jardines, territorios lejanos o imaginarios, agregando al tempo narrativo la verticalidad de un acontecimiento pintado.

En el contexto de los museos y a diferencia del teatro y el cine, la escenografía expositiva, hoy llamada museografía o expografía, debe lograr expresar sin palabras la causa potencial del acontecimiento representado. En este sentido la museografía podría ser calificada de arte del espacio (distinta de las artes del tiempo) pero en un espacio singular, el espacio narrativo.

El espacio narrativo implica el inevitable cuestionamiento del espacio, en apariencia ya completamente definido desde *la Crítica de la razón pura* de Kant. Hablar del “espacio visible” no es sino una mera facilidad para hablar de un espacio articulado a partir de construcciones visuales, sonoras, cinéticas o táctiles. El espacio escenográfico o narrativo debe revelar una profundidad que no es exactamente aquella del espacio físico, con su altura, ancho y profundidad.

Algunos elementos deben “significar” al ojo que se desplaza.

Las reglas para la pintura de Leonardo Da Vinci no buscaban el ordenamiento de los objetos pictóricos según la realidad. Ciertamente lo lejano resulta mejor representado siendo más pequeño y azulado que los objetos cercanos, pero las montañas, las nubes, los caminos y los personajes debían quedar inscritos en una “atmósfera”.

La “perspectiva artificialis” de Brunelleschi y Alberti no era tampoco el descubrimiento de una “ley natural”, sino que la invención de una mirada que coincide con el humanismo naciente de su siglo. Por lo demás, afirmar en esa época que la perspectiva permitía representar la realidad habría sido considerado como un puro horror.

La técnica de la perspectiva se convirtió en un automatismo casi fotográfico, que durante siglos transformó la experiencia compleja del espacio en “el punto de vista de un observador situado en un punto privilegiado”.

Los museos y otros lugares de representación pagaron alto precio por la comodidad de la perspectiva. Objetos organizados en panoplias simétricas suponían que la muestra y la arquitectura podían compartir un solo y mismo espesor. La percepción centrada del punto de vista ideal competía inútilmente con la percepción compleja del espacio y el movimiento continuo del visitante.

¿Qué hacer con la temporalidad de la muestra, cuando la sucesión de espacialidades no la define una duración determinada (a la manera del teatro o el cine)?

Henri Bergson en *Duración y simultaneidad* escribe: “Duración real y tiempo espacializado no son equivalentes, por consecuencia no existe para nosotros un tiempo general, sino que solamente la duración de cada uno de nosotros”. Aunque esta afirmación esté sacada del contexto del libro publicado en 1922 (la teoría de Einstein), no podemos dejar de pensar que la Villa Savoye de Le Corbusier, terminada en 1929, propone por primera vez un espacio que se despliega según el ritmo individual de la visita y entierra definitivamente la concepción del punto de vista único en arquitectura.

Sin embargo, para entrar en materia museográfica y dejando abierta esta reflexión sobre espacio real y tiempo espacializado, consideremos algunas paradojas del espacio que tienen relación con la percepción visual y los espacios expositivos.

En pintura, si tomamos un retrato de formas clásicas, el personaje pintado nos “sigue” con la mirada durante nuestro desplazamiento. Esta impresión de movimiento de la tela inmóvil es provocada por la naturaleza misma de la representación pictórica. El retrato está pintado de frente, y esta espacialidad opera de la misma manera hasta una angulación rasante o de anamorfosis.

De otra manera, el volumen de la Catedral de Notre Dame de París nos parece más grande al interior que al exterior. Esta paradoja espacial no puede explicarse por la pura medición del volumen construido, sino más bien por la significación del volumen exterior e interior con respecto a una cierta imagen mental que se superpone a la cosa vista.

La desnudez de las esculturas de Rodin (en el Museo Rodin) aparecen aun más intensamente desnudas y blancas si como turistas hemos visitado antes el vecino Museo de los Inválidos con sus regimientos de uniformes y armaduras.

Estos hechos verificables implican una imagen “antes de la imagen”, una conciencia subsidiaria (*subsidiary awareness*) que revela la aceptación de esta “impresión”. Dicho de otra manera, la “impresión” existe si tenemos un saber preliminar de ella.

Los espectadores de Giotto estaban impactados del realismo de sus pinturas porque probablemente las apreciaban con la “conciencia subsidiaria” de Cimabue.

El espacio no es solamente para el ojo, sino, sobre todo, para el espíritu que no corta de manera selectiva las raíces culturales de cada época.

La percepción del espacio representado reposa sobre aquello que se agrega al espacio real y que tiene relación con temas o herramientas conceptuales como el “encuadre”, la “delineación”, la “atmósfera”, el “cuerpo ausente” y la “ensoñación y curiosidad”, categorías (provisorias) que intentaré precisar a continuación y que tienen que ver con mi experiencia profesional en museos científicos, no desde la ciencia, pero desde la museografía y la observación.

Herramientas conceptuales

1. “Encuadre”, campo magnético y visual

En el espacio expositivo, la disposición taxonómica y lineal que aún predomina en muchos museos científicos, nos informa mucho más del ordenamiento burocrático de los laboratorios y sus colecciones o de la estructura intelectual de informes científicos (de inevitable de formato libresco), que de la visualidad requerida por los objetos.

El desplazamiento del ojo y del cuerpo en la compleja libertad de movimientos de un visitante, en este mundo de imágenes múltiples y simultáneas, vuelve inútil el atajo habitual que considera la caja de protección (vitrina) como el espacio ideal de presentación para las colecciones.

Rara vez el espacio arquitectónico o de los contenedores coincide con el espacio narrativo. Cada objeto o unidad temática encierra dilataciones o compresiones que deben ser tomadas en cuenta para que este “campo visual” se transfigure en espacio o campo narrativo.

Por lo mismo, esta noción apunta a las correspondencias fijas o continuas que pueden polarizar los desplazamientos del público a la manera de campos magnéticos.

Las vitrinas, muebles o dispositivos deben su situación no a la realización de una “instantánea del pasado”, sino que a la revelación de aquellas correspondencias complejas con “aquello que resuena en nosotros de ese pasado” (figuras 1-1 a 1-4).

Figura 1-1. Punto fauna. Interpretación rinoceronte lanudo. Museo Nacional de Prehistoria, Les Eyzies de Tayac, Francia. (2000-2004).



Figura 1-2. Entrada, huellas de Laetoli, hombre de Turkana. Museo Nacional de Prehistoria, Les Eyzies de Tayac, Francia. (2000-2004).

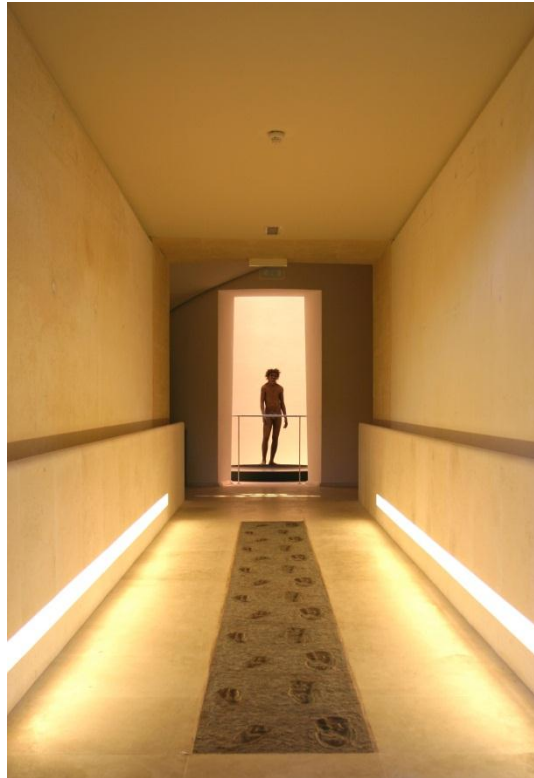


Figura 1-3. Estratigrafías, interpretación de clima e industria prehistórica. Museo Nacional de Prehistoria, Les Eyzies de Tayac, Francia. (2000-2004).



Figura 1-4. Punto fauna. Acumulación fauna prehistórica. Museo Nacional de Prehistoria, Les Eyzies de Tayac, Francia (2000-2004).



2. “Delineación”, suspensión y gravedad

Esta noción apunta directamente a la información o al “explot”, y a la focalización voluntaria de un detalle material o intelectual del objeto expuesto.

Puede ser un “puntero láser” que indica un detalle, un comentario sonoro o *podcast* que acompaña la visita, una pantalla que despliega contenidos arborescentes, pero inevitablemente será, sobre todo, una singular aparición, brindada por la luz y la sombra con las que se destacará el objeto.

Este modo de aparecer sin duda varía en el tiempo. No es raro ver, en museos de los años cincuenta, acompañamientos luminosos y museográficos que tienen más que ver con el *glamour* y las lentejuelas hollywoodenses que con el tema tratado.

Nuestro modo, después del abismo infinito abierto por la imagen de la Tierra desde la Luna, cambia definitivamente nuestros referentes espaciales pero también muchos arraigos o afectividades visuales.

Lo que muchas veces llamamos minimalismo, se refiere en realidad a la infinita suspensión y anulación de la gravedad terrestre, acompañada del empequeñecimiento y la certeza de la finitud de nuestro espacio planetario (figuras 2-1 a 2-7).

3. “Atmósfera”, sombra y claridad

Esta noción tiene relación con la envolvente, aquello que rodea el cuerpo y que sin ilusionismo permite favorecer una percepción de la totalidad de la muestra.

Desde el óculo infinito del Panteón de Agripa, la espesa sombra del románico, la verticalidad luminosa de las catedrales góticas, hasta las luminosas exposiciones universales tejidas de capiteles en hierro fundido, la arquitectura ha rimado con una intención lumínica.

Figura 2-1. Ficha base de datos de museografía. Grande Galerie, Museo Nacional de Historia Natural, París, Francia (1989-1994). Chemetov-Huidobro Asociados.



Figura 2-2 Ficha vitrina museografía. Grande Galerie, Museo Nacional de Historia Natural, París, Francia (1989-1994). Chemetov-Huidobro Asociados.



Figura 2-3. Vitrina diversidad de moluscos.
Grande Galerie, Museo Nacional de
Historia Natural, Paris, Francia (1989-
1994). Chemetov-Huidobro Asociados.



Figura 2-4. Bio sistemas oceánicos, el
medio pelágico. Grande Galerie, Museo
Nacional de Historia Natural, Paris, Francia
(1989-1994). Chemetov-Huidobro
Asociados.



Figura 2-5. Punto fauna. Acumulación fauna prehistórica. Museo Nacional de Prehistoria, Les Eyzies de Tayac, Francia (2000-2004).



Figura 2-6. Piedras grabadas, abrigos prehistóricos. Museo Nacional de Prehistoria, Les Eyzies de Tayac, Francia (2000-2004).



Figura 2-7. Vitrina Quimbaya. Museo del Oro, Bogotá Colombia (2000-2008).



Hoy el espacio museográfico y la mayor conciencia de la protección de las colecciones, obliga a diversificar las soluciones técnicas utilizando iluminación piloteada, sonido orientado; una pulsación tecnológica que permite develar de múltiples formas el contenido y la arquitectura.

La atmósfera de la presentación, debiera ser el fino cálculo de las transiciones entre la luz natural exterior y una iluminación artificial significativa (figuras 3-1 a 3-4).

Figura 3-1. Túnel de los paisajes de Chile. Pabellon de Chile, Expo 98 Lisboa. 1998



Figura 3-2. Sala Han. Exposición *La antigua China, y el ejército de Terracota*, Centro Cultural Palacio de La Moneda, Santiago de Chile (2009-2010).



Figura 3-3. Sala La puerta del desierto.
Exposición *Mali Kow*, La Villette, París,
Francia.



Figura 3-4. Sala Bamanaya, vitrina Ritos de
Iniciación. Exposición *Mali Kow*, La
Villette, París, Francia.



4. Cuerpo y territorio ausente

Las colecciones científicas son, en su mayor parte, fragmentos de aquello ya perdido. Parte de un todo repartido en muchos lugares, testigos silenciosos de un uso ya desaparecido y en muchos casos olvidado, botellas solitarias flotando en el mar profundo de los olvidos.

Algunos parecieran tener una autonomía arquetípica pero otros necesariamente deben su existencia a un territorio lejano, a un gesto olvidado, a un cuerpo desaparecido.

La manera de traer a presencia “cuerpo o territorio ausente” ha pasado por muchas aventuras expositivas desde el tiempo del *Museion* helenístico; los gabinetes de curiosidades, los dioramas, los maniqués y otros artefactos de representación.

La ilusión de la vida y la ilusión del territorio han sido por muchas décadas la preocupación de muchos encargados de exhibiciones. Sin embargo, la cultura de internet y la simultaneidad de medios, la vida moderna vehiculada en pantallas diversas, permiten en materia de representación del cuerpo y del territorio prescindir de los anteriores sistemas de ilusión, para más bien proponer sistemas de alusión de combinación libre (figuras 4-1 a 4-3).

Figura 4-1. Vitrina Quimbaya, detalle.
Museo del Oro, Bogotá Colombia.
(2000-2008).

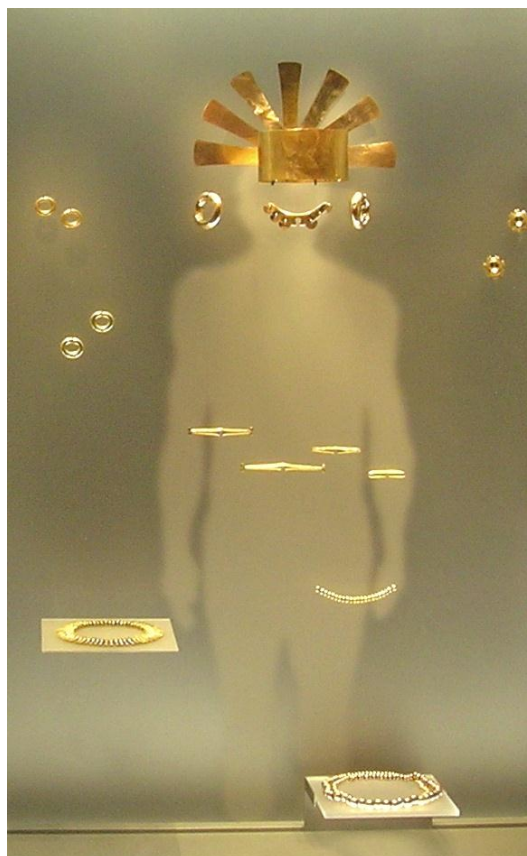


Figura 4-2. El medio polar ártico. Grande
Galerie, Museo Nacional de Historia
Natural, París, Francia (1989-1994).
Chemetov-Huidobro Asociados.

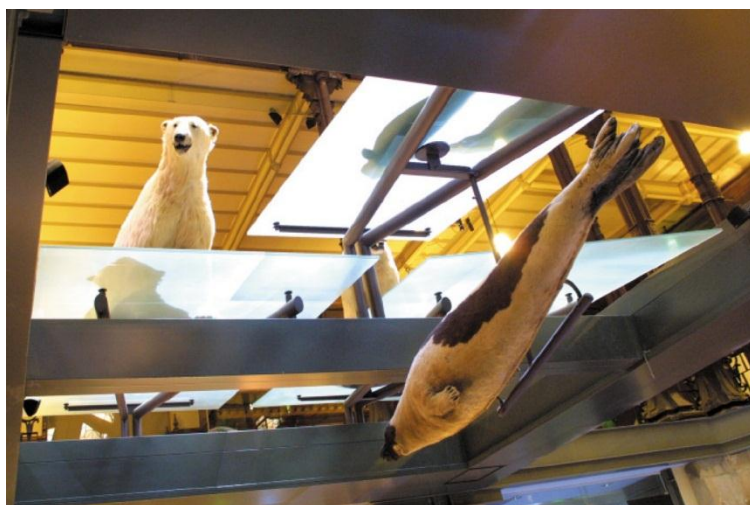


Figura 4-3. Reconstitución de adulto y niño de Neanderthal. Museo Nacional de Prehistoria, Les Eyzies de Tayac, Francia (1989-1994).



5. Ensoñación y curiosidad

Es muy frecuente escuchar que el paseo público por los museos debe ser pedagógico. Pero esta afirmación políticamente correcta no tiene que ver con la larga y laboriosa trayectoria que nos permite acceder al verdadero conocimiento científico o humanista (figuras 5-1 a 5-3).

¿Cuál es entonces la porción de “lo pedagógico” que se juega en un recorrido museográfico?

Jacqueline de Romilly, helenista y profesora honoraria del Collège de France, ha afirmado que cuando visita los museos no va a encontrarse con colecciones u obras de arte, sino con ella misma. Con aquella parte de su ser que, sin saberlo, posee esa capacidad de emoción primordial en resonancia con las obras.

Philippe Taquet, paleontólogo de renombre mundial y antiguo director del Museo Nacional de Historia Natural de París, insiste en la importancia de la “magia” de las presentaciones museográficas. El día de la inauguración de la Grande Galerie comentaba que “lo que importa de la presentación es la magia, esta se ha mantenido con el nuevo proyecto. De pequeño paseaba en este lugar con mi abuelo, lo que incentivó mi vocación científica”.

Pareciera entonces que lo “pedagógico” que se juega en las instituciones museales se refiere, por lo menos, a dos cosas indispensables a la naturaleza humana: la ensoñación y la curiosidad.

Ensoñación en el sentido más profundo, resonancia íntima de nuestro ser con aquello que devela nuestro propio territorio interior.

Curiosidad, pregunta fundamental a la cual muchas veces se responde solo con el quehacer de una vida entera.

Figura 5-1. Grande Galerie, ciclos de iluminación y sonido. Grande Galerie, Museo Nacional de Historia Natural, París, Francia (1989-1994). Chemetov-Huidobro Asociados.



Figura 5-2. Sala de la ofrenda, ciclos de iluminación y sonido. Museo del Oro, Bogotá Colombia (2000-2008).

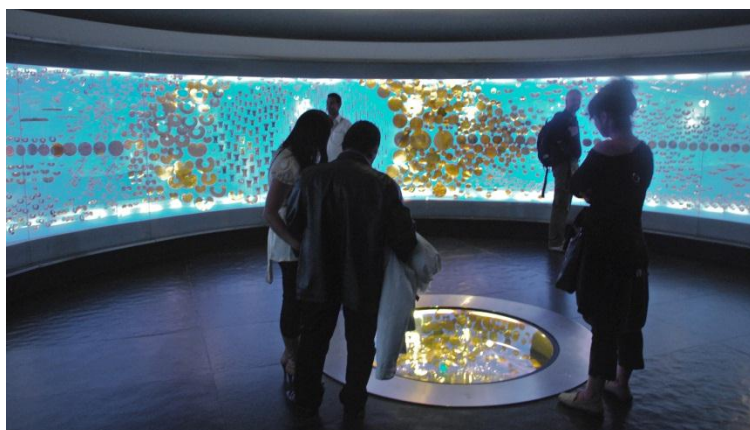


Figura 5-3. Sala Qin, ciclos de iluminación, sonido y video. Exposición *La antigua China y el ejército de Terracota*, Centro Cultural Palacio La Moneda, Santiago de Chile (2009-2010).



NOTAS DE UNA EXPERIENCIA

Cecilia Vicuña

La frase más importante del simposio la dijo Elena Mamani: “*Se está escapando la paloma de oro*”, las lenguas y la sabiduría de los pueblos originarios de Chile que nadie valora¹.

1) Exposición oral de Flora Mamani en el documental televisivo *Aymara*, serie *Pueblos Originarios*, de Francisco Gedda.

El simposio, para mí, fue un modelo del museo futuro: un laboratorio de exploración colectiva. Muy pocos lugares en el mundo tienen la oportunidad que hoy tiene el Museo Chileno de Arte Precolombino: explorar el “qué somos” a través del arte antiguo y su continuidad en el presente. El sueño que emergió en esos tres días fue que esa exploración sea el arte colectivo de Chile, y que el museo sea su centro.

El museo es la memoria de un Chile anterior a Chile, la memoria de un arte que desea continuar. Ha sido y es fuente de inspiración para muchos artistas. Con el tiempo, ese será su legado principal: la transformación de la conciencia de los que participan en él, como público o colaboradores.

El arte precolombino no pertenece al pasado, sino al futuro. *Es su continuidad.*

El simposio, en cuanto creación colectiva, demostró la riqueza de lo Posible. El museo debe abrir esa exploración, hacerla participatoria e inescapable. Incluir a los artistas en sus muestras, para que ellos generen una nueva conciencia del valor y el significado de la sabiduría ancestral. La paloma de oro desea ser vista y reconocida, solo así podrá vivir.

El museo podría llegar a ser el alma vibrante, el alma pensante de un Chile que se mira a sí mismo amando y honrando lo que ES.

*

“Allá vienen esos rotos igualados” escuché decir a un viejo. “¿Igualados?”, “¡Sí!”, Pensé, “eso somos: iguales y lo sabemos, por eso nos quieren matar. Porque somos la verdad”.

Tres realidades

En el pasado recuerdo tres exposiciones claves en el museo. Muestras coherentes con la imaginación precolombina, con un sentir que incorpora la fuerza de los volcanes y la escala monumental del Qhapaq Ñan.

Las tres muestras entraron en la sangre de mis huesos por la imagen y continúan ahí trabajando en mí, entreveradas en los huesos de mi luz, como un sonido inacabable.

Las tres ofrecían una experiencia transformadora, una percepción de la realidad del arte precolombino como fuente de continuidad y vida en esta tierra. Y lo hacían en un lenguaje espacial, sensorial e intelectual, que generaba una disonancia de intenso poder emocional. En otras palabras, el reconocimiento de nuestro propio modo de sentir la tierra y la relación con el otro, que en su contexto emergía como una herencia de los pueblos originarios. Una herencia no reconocida, y por ello mismo, aún más conmovedora.

*

La I MA GEN
es el imán del gen

La IMA GIN ACIÓN
es la imagen en acción

*

Música en la piedra (1995-1996)

Hasta ese momento yo venía al museo a ver “arte precolombino”, algo bello y remoto que no formaba necesariamente parte de mí, de lo que yo era, pero entrando en la *Música en la piedra* supe que no estaba en una muestra, estaba entrando en mí, en los recesos más oscuros, los espacios recónditos de una memoria perdida. Cada sonido despertaba fibras vivas, potencias imaginarias que estaban dormidas, esperando despertar con un rayo de luz radiante, una forma de atención embelesada, que es la única fuerza que le gusta a la vida. Era mi vida, y todas las fibras de mi ser las que respondían y danzaban llorando de gozo en esa “sala de exposición”. Transportada a una forma total de ser, en un instante y por la sola presencia combinada de esos objetos, textos y sonidos supe quién era y quién era ese Chile olvidado y negado. Comprendí de un run que estaba en un espacio sonoro único en el mundo, una sinfonía alegre y disonante, desmedida y humilde a la vez. Gritos de heladeros, sapitos de cuatro ojos, violines sin cuerdas, huesos destemplados, todo sonaba en ese Chile. Caí admirada frente a la revelación. Claudio Mercado y José Pérez de Arce habían oído, habían visto y oído el sonido real de Chile, su sentido multidimensional como nunca nadie lo había hecho. Supe en ese instante que esta muestra era la Principal Obra de Arte que había visto/oído en Chile, nada podía tener más trascendencia que ese sonido. El sonido era nuestro testigo y deseaba ser oído.

La *Música en la piedra* reorientó mi vida y mi obra. Ese verano empecé a trabajar con los niños de Caleu y el sonido de los bailes chinos. Un sonido consciente que representa la unión de todos los seres en un solo ser, disonante y total.

*

Chimú: Laberintos de un traje sagrado (2005-2006)

Metáforas al interior de metáforas, aún no he terminado de escribir los poemas que generó esta muestra. La forma magistral y posiblemente única en el mundo en que se entretejió la triple realidad del pensamiento textil chimú, la visión de las investigadoras/artistas Paulina Brugnoli y Soledad Hoces y la instalación de la obra en el Museo. Tres realidades en una. *Seamless* se dice en inglés, “sin costuras”, logrando la fluidez entre los mundos, la fertilidad imaginal que el mismo textil representaba.

En esta muestra no se “explicaba” solamente, se desplegaba la visión en el espacio y el espectador *entraba* en el laberinto dimensional. Los niveles superpuestos actuaban en el cuerpo, tal y como el textil y el espacio sagrado chimú pudo haber actuado en su tiempo. No había pasado ni futuro, había el momento, la entrada en la fertilidad del desierto, el espacio de la interconexión donde el mundo ancestral vive en nos.

Inolvidable la entrada en papel *kraft*. El cuerpo leía la relación adobe/papel. La pobreza del material lo hacía permeable a nuestra propia percepción, a la memoria del adobe y su fragancia. Así, al llegar a las imágenes de la arquitectura, ya no veíamos fotos simplemente, sentíamos la transparencia de las realidades, el encaje del adobe, reflejando el encaje textil. El orden cósmico, el multiverso hecho manifiesto.

*

Pescadores de la niebla: Los changos y sus ancestros (2008-2009)

De todas las muestras memorables que se han hecho en el museo, *Pescadores...* quizás sea la más relevante, porque abrió un camino nuevo al conectar el pasado con la realidad urgente del Chile actual: la muerte del mar que anticipó Gabriela Mistral en su poema de *Lagar*: “Se murió el Mar una noche, / de una orilla a la otra orilla”. La muestra exhibía, por primera vez en un continuo, los objetos arqueológicos y la realidad de hoy, la doble extinción de una cultura viva, los changos, y la de las especies marinas que ellos sostuvieron en una interacción recíproca a la largo de diez mil años.

La muestra abría con textos vibrantes: “Chile, que posee el mar ‘más rico de la tierra’, permite la sobreexplotación que lo destruye, en tanto desprecia a ‘los pescadores de la niebla’ que preservaron su riqueza durante milenios. Es decir, dilapida ambas riquezas, la del mar y la de su gente, ignorando una cultura costera que se cuenta entre las más antiguas de la tierra. Históricamente tildados de “bárbaros”, los changos pescadores y sus descendientes desaparecen sin que nadie le dé importancia a su desaparición. El texto dice “es válido preguntarse quiénes son en realidad los primitivos y quiénes los civilizados”.

Una poética permeaba la muestra, desde el título mismo que sugería un modo de habitar, una manera de ser con las nieblas camanchacas. Leer la niebla es sentirla como un ser vivo, leer la relación recíproca que los pescadores tuvieron con Ella, alimentándola con ritos y ofrendas, para que continuara la vida.

La penumbra necesaria para la conservación y la sutil interacción entre los objetos y los textos de la instalación creaba un estado creciente de receptividad hacia la estética de la vida cotidiana de los changos donde cada objeto está imbuido de presencia. Hasta la última cuerquita, el menor anzuelo ha sido trabajado como una “obra”. La inmensa belleza de los objetos de uso va preparando el camino para otra dimensión, la de los objetos enigmáticos, la abstracción total de los litos poligonales de Huentelauquén, las estrellas de piedra al borde del mar. Y las piedras “taltaloides” no-puntas de flechas, ofrendas, proyectiles a la nada, translúcidas piedras talladas para nunca ser usadas. Brancusi o Noguchi las habrían admirado.

La fusión y la correspondencia entre la visión del mundo que animaba a los pescadores y el arte y la tecnología que crearon, van surgiendo como un todo coherente. Y junto a ellos, los pequeños videos de animaciones digitales, realizados con finura y precisión, agregan una dimensión importante, así como la presencia de los changos como cultura viva.

El texto de la entrada iba adquiriendo nueva fuerza y sentido frente a las obras. El conjunto era experimentado como una realidad multidimensional

aterrizada en el aquí y el ahora, el momento presente donde aún reina el penoso contraste entre la extraordinaria creatividad de los pueblos originarios y el desprecio con que siempre fueron (y son) tratados.

La muestra, sinuosa y abierta como una red de pensamiento, permitía leer lo que no estaba ahí. La muerte del mar (no mencionada) y la hebra cortada de la fuerza vital. El clamor de los changos (pescadores artesanales) silenciado por una neblina más densa que la camanchaca, la vergüenza de lo propio, el miedo a aceptar nuestro linaje ancestral. “El silencio era tan grande / que los pechos oprimía / y la costa se sobraba / como la campana herida”. (Gabriela Mistral)

Texto adaptado de mi reseña en:
<http://icomoschile.blogspot.com/2009/03/leer-la-niebla.html>

Chile es el diálogo de dos encajes:
la nieve en la montaña y el oleaje en la mar.

MANERAS

Alberto Sato

En el contexto de este simposio repentinamente quedé mascullando preguntas: ¿qué finalidad tiene un museo de mostrar lo que muestra? ¿Y por qué tanta ciencia en un museo de arte? La respuesta de que los museos muestran, divulgan, enseñan y a veces ponen en crisis –como hemos visto en el caso del proyecto Mining the Museum– no sorprende, no obstante esto último se dirige a producir la catarsis en las nuevas audiencias y el estupor de las viejas (audiencias). Pero cuando se trata de arte precolombino, o sea, el arte de culturas originarias, el fenómeno siempre fue y es estudiado como un fenómeno extraño, como curiosidad étnica, cosa que no ocurre con el arte europeo. Sin duda, sería considerada una irreverencia que las esculturas del rumano Constantin Brâncuși fueran objeto de estudio de un etnólogo. No quisiera insistir en estos lugares comunes de la crítica cultural, solo señalar el fangoso campo de los estudios sobre culturas originarias.

I. La emoción

Quisiera recordar un hecho no por anecdótico menos significativo: en su operación de producir conscientemente significados, el museógrafo Miguel Arroyo, quien fuera director del Museo de Bellas Artes de Caracas en los años sesenta, trasladó a su institución piezas de la colección arqueológica de cerámica Barrancoide y Valencioide desde el Museo de Ciencias –dirigido en esa década por el arqueólogo José María Cruxent– al cual se llegaba con solo cruzar la Plaza de los Museos del Parque de Los Caobos, para que el conocimiento de las culturas originarias se realizara por la vía de la experiencia estética. El éxito fue inmediato: sus salas se llenaron de público ante los mismos objetos y con menos explicaciones que en el Museo de Ciencias. El acontecimiento exigía una reflexión que no se llevó a cabo. Obviamente no se trataba de reflexionar acerca de este acto de irreverencia científica, sino del acceso al conocimiento por la emoción, tema este que desde el discurso de lo sublime está instalado en el pensamiento occidental.

Si ahora regreso a la pregunta inicial de la finalidad en la construcción de discursos sobre culturas originarias –de cómo fue, cómo es y cómo quisieran algunos que estas sean–, es bueno advertir que la presencia de un sujeto heroico como objeto de conocimiento importa un riesgo, porque este ya ha sido permeado por la cultura de los vencedores y nada de lo que se exponga de él se encuentra en estado puro.

Permitan una licencia literaria para ilustrar la idea. Sucedió el 1º de noviembre de 1611 en el palacio de Whitehall de Londres, cuando se recreó un naufragio: una tempestad arrojó a la tripulación del “Sea Venture” sobre las costas de la Isla de los Diablos, actualmente Islas Bermudas. La figura que se quiere destacar aquí es el único habitante autóctono de la isla: Calibán. Con la lectura de un pasaje de la obra teatral de Shakespeare *La Tempestad*, del personaje y el mundo donde se mueve, se presenta

como una metáfora dramatizada de una realidad muy nuestra, muy latinoamericana. Samuel Taylor Coleridge describió al personaje como: “[...] criatura de la tierra [...] Participa de las cualidades de los brutos por dos aspectos: por ser mero entendimiento sin razón moral, y por tener los instintos que pertenecen en absoluto a los animales”. Caracterizado de este modo, el personaje se somete al mundo de los naufragos de la tempestad, a los que el infortunio arrojó a su isla. Así, Calibán sirve a Próspero

“[...] porque nos hace falta...” y maldice su condición:
Calibán reclamaba a Próspero:
“Tú me enseñaste a hablar, y mi ganancia
Es que sé maldecir. ¡Maligna peste
Te pague la enseñanza que me diste!”.

Pero finalmente Calibán pide clemencia y promete fiel obediencia a Próspero. La pieza teatral muestra que a través de nuestra historia aprendimos a hablar un lenguaje cuyas palabras y conceptos pertenecen al mundo civilizado, occidental y judeocristiano, y para señalar si algo está bien o mal, ordenado o caótico, bello o feo, empleamos el modelo de quien construyó el lenguaje que designa a las cosas, que además las realizó gracias a la existencia del bárbaro.

II. La cultura tecnológica

Retomo el inicio y si acepto la construcción de discursos museológicos que hacen reflexionar, que proporcionan placer visual, que sorprenden, que interrogan, en un ambicioso plan de incluir todo, creo legítimo sumar una nueva mirada que atraviesa el tiempo y se instala en el cotidiano como conocimiento.

Habitualmente, la celebración de la producción objetual de las culturas originarias centra su interés en el testimonio y la perpetuación de la sociedad que lo produjo. No cabe duda que destacar valores artísticos, mítico-religiosos y utilitarios de la sociedad de origen es una tarea imprescindible que dignifica a los pueblos y consolida sus raíces. Tampoco es necesario insistir por obvio sobre los mitos, los ritos y las costumbres de origen que asoman explicaciones de cómo se es y porqué. Entonces, no estaría demás agregar la tarea de informar qué conocimientos, qué saberes se esconden tras una obra, un hábito, un procedimiento, a objeto de introducir –paradójicamente desde estas tradiciones– nuevos conocimientos a nuestro habitar contemporáneo.

Los saberes albergados tras el universo objetual de las culturas son portadores de un extraordinario reservorio de saberes y pueden tener como finalidad enriquecer el camino de la producción contemporánea. Sin duda, también dentro del llamado patrimonio intangible de los mitos, de las leyendas orales, de los bailes, de los ritos, pero también de los gustos y los olores, de los hábitos y finalmente de los modos de hacer el mundo, se hacen materia por medio de la artesanía y de los oficios populares. En general, es fácil advertir que cuando un artista moderno o contemporáneo se acerca a estas culturas, se interesa por conocer no solo sus formas, sino que también sus modos de hacer para enriquecer sus propios actos creativos, y esto es extensible a cualquier proceso de innovación.

La cultura originaria expone la consistencia de quien es capaz de construir su entorno, de sobrevivir e introducir magia. El contexto local poscatástrofe –el terremoto de febrero [de 2010]– es oportuno para reflexionar acerca de la destrucción del patrimonio construido, en su mayoría de adobe bendecido, y que como Sísifos volvemos a reconstruir con la misma base tecnológica una y otra vez, señalando que la arquitectura mediterránea del conquistador simboliza a la cultura de quien tiene el dominio, por encima de cualquier lógica estructural y constructiva. No creo que la sabiduría de las culturas originarias del habitar en *pukaras* y *rukas* deba ser solo una referencia anecdótica en los manuales de riesgos y desastres en Chile. Ocurre lo mismo con el tejido de telar y de cestería, con la metalurgia, con los elixires para la vida y para la muerte, con la madera y la piedra. Esta transmisión es, sin duda, un método de mejoramiento que proporciona un sentido a las ideas contemporáneas en la medida que se colocan como “diferencia” o cualidad en el mundo de la producción material, si en algún momento reconocemos que el apoyo y el estímulo a esta producción son un camino posible para contribuir con el desarrollo de un país.

Un fascinante ejemplo es el del escultor japonés Isamu Noguchi, quien en un viaje de regreso al Japón de posguerra fue al empobrecido pueblo de Gifu, donde se hacían las tradicionales lámparas de papel y bambú que rediseñó llevándolas a un estado de refinada exquisitez. Actualmente, la economía de Gifu es floreciente con las lámparas Akari, y Noguchi tiene una placa de reconocimiento a la entrada del pueblo.

En resumen, la propuesta está descentrada pero destaca que una de las finalidades de la cultura y la artesanía es mejorar nuestra condición material actual. En tal sentido, dar conocimiento de los modos de hacer de las culturas originarias puede proporcionar nuevos modos de hacer y de pensar.

Así, en la tarea de sustraer a los productos culturales de las culturas originarias de su paralizante estigma y atribuirle valor cognoscitivo para ser aplicados a la producción contemporánea, una museografía podría dar cuenta de un modo manufacturero, de sus técnicas, de la utilización de recursos, de necesidades derivadas de usos y costumbres específicos, de condiciones ambientales en general. Así, la lógica de un material, las particulares maneras de manipularlas, la ritualidad de los procedimientos se constituyen en un reservorio de información que podría alimentar los procesos proyectuales y productivos.

De este modo, la relación entre cultura y producción contemporánea se funde para romper el hechizo de que la cultura solo mira hacia el pasado y la sociedad contemporánea solo el futuro. Pero también, como se señaló inicialmente, una pieza en un museo debe, antes que informar, conmovir.

GUÍA PARA PERPLEJOS: PIEZAS PARA UNA PROPUESTA

Fernando Pérez Villalón

De la paranoia a la perplejidad

La constelación de problemas que implica la creación de un área chilena en el Museo Chileno de Arte Precolombino en términos de la constitución del objeto de la muestra, su estructuración y conceptualización por medio de un guión que la inserte en un relato histórico (necesariamente con relación a la construcción del pasado y del presente, por medio de la cual operan los procesos de formación de identidad nacional) pareciera condenar a los sujetos que se hacen cargo de ella a la paranoia, tanto en el sentido de creerse a merced de fuerzas incontrolables como en el sentido de sentirse elegidos para una misión sobrenatural. Lo que sigue son intentos de transformar esa posible paranoia en perplejidad, una actitud que se haga cargo de las dificultades y las contradicciones de la tarea a la que se enfrentan, asumiendo incluso sus imposibilidades, y a la vez evite la parálisis de un cortocircuito autorreferente que impida todo tipo de propuesta. No se trata de una postura consistente, ni un abordaje comprensivo, ni una propuesta concreta, sino un punto de partida para la conversación.

Cada uno de los términos de esta tarea implica una serie de dificultades (que son otras tantas posibilidades) que intentaré articular a partir de las ponencias presentadas en el simposio al que asistí como oyente y a partir de los saberes o desconciertos que constituyen mi área de trabajo (la creación y crítica literaria, la literatura comparada, la traducción) y desde mi experiencia relativamente ajena al campo de la antropología, la arqueología o la museología, apostando porque ese descalce en la mirada pueda ser un aporte además de una obvia desventaja.

Chile antes de Chile

La principal novedad de esta propuesta con relación a la tarea anterior del Museo está dada por el término “Chile”. Confieso que a primera vista no siento demasiada simpatía por esta dimensión del proyecto: mi opción por la literatura comparada como especialización de posgrado tuvo que ver con la convicción de que el estudio de la literatura latinoamericana y de las literaturas nacionales que la constituyen (en el que se centró mi formación de pregrado) estaba excesivamente preocupado por problemas de identidad local y regional. Me parecía que, por una parte, estos problemas solo podían comprenderse adecuadamente en un marco más amplio que el campo de estudio definido por el área geográfica y cultural latinoamericana (solo podemos saber quiénes somos si dejamos de mirarnos al espejo y nos miramos en los ojos de los demás, pero también si intentamos entender cómo los demás se miran a sí mismos y miran otras cosas). Por otra parte, al considerar este campo más amplio, dichas cuestiones veían disminuida su importancia (la pregunta por quiénes somos parece menos relevante una vez que uno la desplaza hacia otras

áreas que hacen aparecer nuevas preguntas, más amplias que la identitaria).

Desde mi regreso a Chile, me preocupa ver que el país tiende a estar obsesionado con mirarse a sí mismo, con definirse, estudiarse, desarrollarse, comentarse, sin darse cuenta de que tal vez la única manera de comprenderse y de formarse sea en lo que que Antoine Berman (1984) llama “la experiencia [*épreuve*] de lo extranjero” y de que tal vez haya preguntas más urgentes que hacerse que las concernientes a sí mismo. Dicho esto, el aspecto que más me entusiasma del proyecto es su énfasis en no *retroyectar* una hipotética unidad nacional sobre el pasado indígena precolombino sino en rescatar el pasado, ese país extranjero (“the past is a foreign country”; Hartley 1956: 1), como una manera de recordarnos las diversidades que subyacen a esa unidad. Por lo demás, siento que una cosa que puede pedírsele a esa colección no es solo que muestre el mosaico de culturas que existían y producían en el área que ahora conocemos como Chile (muchas de las cuales aún existen de uno u otro modo) sino que, siendo fiel a la misión original del Museo, muestre también cómo estas culturas forman parte de una red que excede lo nacional y articula una herencia histórica compartida con otros países latinoamericanos. Y, por qué no, un cúmulo de problemas y preguntas compartidos con culturas “primitivas” no latinoamericanas: confieso que mi museo “ideal” no reduciría sino que ampliaría el foco del museo a algo así como un “museo antropológico”, pese a las peligrosas pretensiones universalistas de ese empeño y pese a su evidente imposibilidad fáctica: creo que debería permanecer siempre como un horizonte de fondo en las cuestiones que se plantea el Museo.

Arte y técnica

Una de las objeciones posibles a esta colección es que deforma a su objeto de estudio al recortarlo con un criterio nacional *a posteriori*. Sin embargo, posiblemente la suposición de que se puede mostrar el pasado “tal como era”, sin insertarlo en un marco conceptual que lo transforme, es de una ingenuidad con la que pocos de quienes trabajan de uno u otro modo con la historia y sus vestigios estarían realmente de acuerdo hoy en día: tal vez la verdadera pregunta sería la de cómo formarlo, cómo transformarlo, cómo darle forma. En ese sentido, el criterio nacional no es sino una de las metamorfosis posibles, y si bien habría que estar atentos a las deformaciones que este marco en particular puede traer consigo, no hay nada en él de intrínsecamente ilegítimo.

Otra objeción posible es que la categoría de “arte” bajo la que se reunió la colección original del Museo, y que sigue siendo relevante a la hora de entenderlo, es también posterior a los objetos exhibidos y, al considerarlos en función de su valor estético, los saca del contexto cultural del que debieran ser testimonio, los considera en cuanto “cosas lindas”, fetichizándolos y alejándolos de su valor de uso, que se convierte en mero valor de exhibición. Creo que esta objeción (ciertamente válida y pertinente) supone una noción sumamente restringida de arte. Si bien, por una parte, contemplar objetos precolombinos con una mirada estética es un anacronismo que puede enriquecerlos o empobrecerlos, falsearlos o transformarlos de manera creativa (oponerse a esa transformación y creer que podemos mirarlos como los miraban sus fabricantes sería, otra vez, ingenuo). Por otro lado, la incomodidad de estos objetos respecto a la categoría de “arte” que los reúne nos invita a una revisión de un concepto

de arte bastante reciente, heredado del siglo XIX, que lo constituye como esfera autónoma desligada de la praxis cotidiana. Tanto las vanguardias del siglo XX (que dialogaron frecuentemente con el arte “primitivo”) como el arte anterior al Renacimiento nos proponen otros modos de pensar el arte, entre los que creo que la noción de arte como un repertorio de modos de hacer tal vez sea la más pertinente, aunque también podría retomarse una noción de arte ritual, con funciones vinculadas a lo sagrado o a lo numinoso. Esta noción del arte, que han desarrollado recientemente pensadores como Michel de Certeau (1996) y Richard Sennett (2009), enfatiza el significado primario del latín *ars* como traducción del griego *techné*, y podría ser uno de los nortes que orienten el quehacer del Museo.

Visto así, el arte no es un conjunto de cosas, de objetos como tales, sino como testimonios de modos de hacer que pueden actualizarse, transformarse, transmitirse y aprenderse. Como propone Sennett en su reciente *El artesano* (2009), nos hemos acostumbrado a pensar que la actividad intelectual y la producción artesanal (la palabra inglesa que él usa es *craft*, de sentido más amplio y potente) son totalmente ajenas, lo cual empobrece a ambas esferas de acción: un museo de arte precolombino podría ser una institución que nos ayude a revisar esa noción al presentar a los objetos como frutos de un pensamiento, entendido en un sentido amplio como modo de relacionarse con el mundo y con otros sujetos. Pienso, concretamente, por ejemplo, en que la colección del Museo incluya información sobre cómo se fabricaban los objetos exhibidos, o incluso que el Museo dicte talleres que permitan aprender técnicas originarias de fabricación de objetos.

Experiencia y relato: Contando las cosas

Escribe Walter Benjamin (2008: 71) que, tal como una vasija conserva las huellas de la mano del alfarero que la fabricó, un buen relato lleva en sí la marca del narrador que lo enuncia. Esta imagen hace converger precisamente las dos zonas que la planificación de una nueva área chilena para el Museo Chileno de Arte Precolombino debe conciliar: una colección y un guión o relato, una manera de contar las cosas para que puedan convertirse en una experiencia para quienes las visitan.

En un cuento del libro *Palomar*, de Italo Calvino (“Serpenti e teschi”, 97-100), aparece un guía turístico que acompaña a dos viajeros por las antiguas ruinas mexicanas explicándoles el significado de los objetos y los monumentos que encuentran, la visión de mundo a la que corresponden, sus funciones y sentido trascendente. Junto con ellos, un curso de escolares visita también las ruinas, guiados por un profesor que, frente a cada objeto que encuentran, señala: “no sabemos lo que esto significa”. Posiblemente el mayor desafío de la interpretación que un museo propone de las cosas que alberga sea el de combinar adecuadamente estas dos actitudes: una didáctica, optimista respecto a nuestra capacidad de comprensión de los objetos presentados y las culturas a las que pertenecen, y otra prudente, escéptica respecto a la pretensión de comprenderlo todo, respetuosa del silencio de las cosas como testimonios mudos de mundos irrevocablemente perdidos. En una aproximación, los objetos son piezas de un rompecabezas que puede, con esfuerzo e incompletamente, irse armando poco a poco. En la otra, son fragmentos irrevocablemente enigmáticos, a la vez que piezas con un valor estético nuevo derivado de esa irremediable lejanía desde la que nos contemplan, protegidos detrás de vitrinas que impiden que tengamos con ellos la

relación táctil y funcional para la que probablemente fueron concebidos. En ambos casos, se trata de un problema de traducción, en un sentido amplio que va más allá del traspaso de contenidos de una lengua a otra y tiene que ver con la reciprocidad de las lenguas humanas diversas y con sus límites, así como los límites de nuestra capacidad de comprensión.

El pasado y el presente, la presencia del pasado

En una muestra de la Fundación Telefónica, presentada al mismo tiempo que se realizaba el simposio en el que discutimos cómo podría organizarse la nueva colección chilena del Museo, se mostraba un video de Juan Downey de 1984 (“Chicago Boys”) en el que comentaba la curiosa sincronía de la crisis económica de principios de los ochenta y la fundación del Museo Chileno de Arte Precolombino. Mirando ese video, me decía que una meta del nuevo Museo podría ser que experimentaciones como las de Downey (un ejemplo más de la conjunción del arte de vanguardia con cierto primitivismo vinculado a la etnografía y antropología como saberes críticos del mundo contemporáneo) no estén segregadas del trabajo del Museo, que debiera concebirse como un lugar de diálogo entre presente y pasado, un lugar que presente el pasado de maneras que se hagan cargo de su compleja coexistencia con un presente cambiante. Este museo imaginario dialogaría no solo con los descendientes de las culturas originarias cuyos objetos exhibe, sino también con los creadores que de uno u otro modo estén produciendo una obra en diálogo con esos objetos o con los mundos mentales de los que provienen, con sus técnicas y materiales, con su sensibilidad. Me digo, por otra parte, que es responsabilidad del Museo hacerse cargo también de su propia historia, incluyendo información sobre su fundador y sobre la historia de sus colecciones en su presentación (a menos que me equivoque, el visitante al Museo no tiene en el edificio más explicación acerca de esto que una frase de Sergio Larraín García-Moreno en el umbral de la muestra).

La idea de origen que subyace a la denominación “pueblos originarios” se haría cargo entonces de la dimensión dinámica de todo origen, de lo que hay en él de salto (*Ur-sprung*, en alemán), fuente, fuerza, y remolino (escribe Benjamin: “El origen se localiza en el flujo del devenir como un remolino, que engulle en su ritmo el material relativo a la génesis. [El ritmo de] lo originario [...] se revela solamente a un enfoque doble que lo reconoce como restauración, como rehabilitación, por un lado, y [...] como algo imperfecto y sin terminar, por otro”; 1990: 28-29). Esta comprensión de lo originario implica que definir lo originario es dejarse ir en ese remolino, aprehenderlo en ese ritmo discontinuo y alternante. El archivo de cosas en que consiste un museo se convierte entonces en un documento que requiere ser interpretado, menos como un contrato o código que como una partitura que posibilita ejecuciones diversas. El museo se convierte entonces menos en una colección (en un catálogo estático de cosas) que en una constelación de relaciones posibles entre objetos, técnicas, materiales, creencias, modos de habitar el mundo y de modificarlo, formas, hábitos, materias. El gesto retrospectivo de mirar hacia el pasado se convierte entonces menos en la conquista de un territorio ya delimitado, estable, permanente, y más en la constante reinvencción de quiénes hemos sido, en diálogo con quienes podríamos ser.

Se ha convertido en un lugar común evocar la relación del término “museo” con las musas y la música. No está de más recordarla, sin embargo, una vez más, para comprender que el guión de un museo no

puede ser solo una disposición de cosas en el espacio, sino que es la creación de relaciones entre estas cosas y un espectador, inmersos ambos en el tiempo, que modifica nuestra relación con el espacio a medida que nos desplazamos por él. No es poco pedirle a un guión que le enseñe a ese espectador o espectadora a mirar con ojos nuevos, que le explique acerca del contexto de las cosas que contempla, pero que también le deje espacio para producir una experiencia de ellas en su muda permanencia como rastros de otro tiempo, como testimonios de culturas que existieron en un conjunto de intercambios con otras culturas del que este museo es en última instancia otra expresión y que se fueron transformando en contacto con otras (a las que afectaron a su vez) o por necesidad interna.

Anoto, por último, algunas pistas y propuestas a partir de una visita reciente al Museo sobre las que se podría conversar para tenerlas en cuenta en la disposición de la futura colección chilena de esta institución.

Pienso que, en primer lugar, se podría trabajar con los umbrales y las fronteras como zonas en que una cultura se manifiesta más intensamente: no solo con los límites entre culturas, sino también con los límites con los que cada cultura separa a sus miembros unos de otros (masculino/femenino, vivo/muerto, animal/humano/divino, dominante/dominado), las categorías con las que construye sus separaciones internas. Creo que otra dimensión posible de explorar son los objetos entendidos en un diálogo con gestos, con actividades humanas: el de contener, en las vasijas; el de esconder, en las máscaras (mostrando al mismo tiempo), o los de decorar, adornar, agredir, defender, erigir, agregar, despojar. Las relaciones de estos gestos o actividades pueden ser una puerta de entrada a la comprensión de actividades más generales como las de comer, orar, trabajar, cultivar, festejar, jugar, atacar, comerciar.

Este conjunto de gestos se expresa en una convergencia de formas con materiales (piedra, greda, ónix, hueso, tela, cobre, plata) que atiende a sus propiedades o que las aprovecha para producir determinadas configuraciones sensibles (opaco/brillante, redondo, cóncavo, plano, pequeño/monumental, áspero/liso). El Museo, por su parte, acude también a un repertorio de gestos para producir un diálogo con los objetos: nombrar, explicar, describir, contextualizar, reproducir, fotografiar, ampliar, conservar, montar, modificar, dibujar, superponer, copiar. Creo que la pregunta que hay que hacerse es, entonces, cómo coordinar y presentar estas dimensiones de la experiencia de visita al Museo como recorrido por el tiempo y el espacio, por el tiempo y el espacio del edificio del propio Museo, pero también por el tiempo y el espacio de las épocas y los lugares que el Museo representa, como un microcosmos, un mapa o una miniatura. Solo de ese modo, creo, podrá hacer sentido la presencia en nuestro Chile actual de este “Chile antes de Chile” como modo de apertura de otros países posibles, pasados o por venir.

Referencias

BENJAMIN, W., 2008. *El narrador*. Santiago: Metales Pesados.

---- 1990. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.

BERMAN, A., 1984. *L'épreuve de l'étranger*. París: Gallimard.

CALVINO, I., 1983. *Palomar*. Milán: Einaudi.

CERTEAU, M. de, 1996. *La invención de lo cotidiano*. México, D. F.: U. Iberoamericana.

HARTLEY, L. P., 1956. *The Go Between*. Londres: Hamish Hamilton.

SENNETT, R., 2009. *El artesano*. Barcelona: Anagrama.

PAISAJE CON GOLEM

Cristóbal Gnecco

Me molesta la prepotencia del *patrimonio*; su verticalismo; su carácter policivo, estadocéntrico; su naturalización. Pero solo se trata de un concepto y decir que me molesta es animarlo, despojando de agencia a los sujetos. Corrijo, entonces: me molesta la gente que lo hace suyo, como si fuera una cuestión de propiedad y no de sentido; me molestan quienes se invisten del papel de sus guardianes, de expertos autodesignados; me molestan los museos que lo tratan como un hijo desvalido (a quien hay que proteger y custodiar), que lo despojan de su sentido histórico; me molestan quienes hablan de él sin saber, realmente, de qué hablan. Para expiar esa molestia y escribir unas notas que no estén cruzadas por el exceso emotivo empezaré hablando de *golems*; quizás así, por el camino de la historia y la literatura, pueda llegar a un lugar donde la conversación sea posible.

En la tradición judeocristiana los *golems* son criaturas creadas de barro y traídas a la vida a través de un acto mágico, la pronunciación del nombre secreto de dios. El *golem* es creado de nada (si el barro puede ser llamado así); su origen es humano, aunque parezca divino. Alguien lo hace y lo echa a andar: el golem adquiere vida propia. Así el *patrimonio*: una creación humana; un investir de sentido a cosas que, de pronto, parecen vivas. Pero la animación ignora los orígenes: ni el padre ni el hijo quieren saber de un principio vacío. Pero otros sí quieren saber, quieren devolver el golem a su condición de tiempo y espacio. Historizar el patrimonio, entonces, pero, ¿cómo? Primero hay que empezar por localizar el aparato que lo fetichiza y reifica. Claro: el patrimonio no se autofetichiza ni autoreifica, faltaba más. Alguien lo hace: los funcionarios de los museos, los arqueólogos, los historiadores, los miembros de las academias, los legisladores y sus decretos; los agentes del turismo y del mercado; los agentes transnacionales del universalismo humanista. La patrimonialización es un propósito deliberado, y vigilado, tanto que se somete a la mirada policiva de la ley. También lo es, en grado sumo, su naturalización fetichista.

La tarea historicista lleva un largo trecho recorrido en antropología. Rabinow (1986) la llamó *antropologizar a Occidente*;¹ Chakrabarty (2007), *provincializar a Europa*. El propósito es el mismo: situar geohistórica y geopolíticamente una práctica, una relación, un sentido; mostrar cómo llegaron a ser, señalar su acontecimiento. Eso podemos hacer con el patrimonio: volverlo a su lugar, pluralizarlo, arrebatarlo a los expertos y al abrazo posesivo del Estado; mostrar la operación fetichista, su intención naturalizadora.

Fetichismo de la ley, ley del fetichismo

El patrimonio fetichizado y reificado es pasto fácil de la ley. El aparato legal es un dispositivo de naturalización que exige olvidar que la ley es un artefacto histórico, la codificación de los deseos morales de una sociedad en un tiempo y lugar (pero no en otros). Ley y patrimonio, sin embargo, no son cotérminos. ¿Qué los lleva a ocupar el mismo lecho?; ¿por qué se

1) “Debemos antropologizar a Occidente: mostrar qué tan exótica ha sido su constitución de la realidad; enfatizar aquellos dominios más asumidos como universales (esto incluye la epistemología y la economía); mostrarlos tan históricamente peculiares como sea posible; mostrar cómo sus reclamos de verdad están ligados a prácticas sociales y se han convertido, por lo tanto, en fuerzas efectivas en el mundo social” (Rabinow 1986: 241).

somete el patrimonio al dominio de la ley? No solo somos sujetos de un amplio y totalizante fetichismo de la ley sino que llevamos el fetichismo, como ley, al patrimonio. El agente de esta operación es la pretensión nacionalista, el deseo de un comportamiento previsible modelado desde los agentes del Estado. El patrimonio no se discute; se regula. La regulación (legal) establece los términos del trato. Esta vigilancia es parte del control sobre el erotismo interestamental, una operación colonial que tiene larga historia y, aparentemente, largo destino. La regulación del trato con el patrimonio se vuelve un asunto meramente técnico: define quién lo puede encontrar (el arqueólogo en la excavación; el historiador en el archivo); quién maquillarlo (el restaurador); quien exhibirlo (el museógrafo); quién vigilarlo (la policía, algunos funcionarios de agencias estatales); quién proteger los derechos humanistas (los agentes transnacionales). Este reduccionismo técnico no es operativo sino ideológico. Lleva al silencio, a la ceguera, a no escuchar. El patrimonio investido de carácter técnico no quiere discutir, evita ser discutido. Teme y rechaza el desafío a su sentido unívoco; no permite que se discuta su constitución y su destino.

La patrimonialización es una activación humanista:² asegura los derechos de algunos para “todos” desde un concepto de humanidad que solo puede ser logocéntrico; asegura que los recursos (biodiversidad, exotismo) sean accesibles a quienes pueden acceder a ellos (los habitantes privilegiados del primer mundo, sobre todo); asegura el acceso (mercantil) de la humanidad a recursos locales. El patrimonialista es un protector que sabe qué hay que patrimonializar, por qué, para quién, en qué momento. La UNESCO, el ejército transnacional del patrimonio, suplanta la incapacidad local de patrimonializar: la “cultura nacional” (regional, local) se eleva a categoría universal. La humanización del patrimonio lo mistifica porque lo vuelve un lugar de concurrencia de ese “todos” tan abstracto pero tan asible desde las definiciones colectivas, ahora multiculturales. También lo naturaliza y fetichiza. Por eso hay que defenderlo, promoverlo, protegerlo, criminalizar su trato por fuera de los cuidados jardines institucionales. Hay que comprometer al Estado, a las disciplinas históricas, a las comunidades. Hay que valorizar en conjunto (pero, ¿quieren todos valorizar?; ¿comparten todos la misma idea?); hay que hacer colectivamente (pero, ¿cuáles colectivos quieren hacerlo?). La valorización patrimonial requiere una visión común: parte de la idea de que hay que patrimonializar, muchas veces fracturando la solidaridad comunitaria, acaso frágil pero solo desdeñable desde una consideración avasallante. También requiere una idea de autenticidad preservada y preservable. Lo auténtico, que el turismo busca con avidez, no solo es exigido al patrimonio material; también se exige al paisaje (humano/natural) que le da sentido y potencia su goce. Los nativos (reconocidos, legitimados, santificados y promovidos por los discursos expertos) deben ser como las definiciones occidentales quieren que sean: sujetos de una cultura auténtica y pura y guardianes de la naturaleza y de la historia. Esta autenticidad exigida carga a los nativos con el peso de la culpa occidental porque ve en las comunidades nativas a los actores capaces de recuperar y potenciar un sentido de unidad y de armonía, redimiendo las depredaciones de la posmodernidad:

En esta trayectoria del discurso edénico que va del Paraíso Encontrado al Paraíso Perdido, la figura del indio inmanente ha sido un instrumento crucial para el blanco trascendental. Porque es el hombre blanco quien “encuentra” el Paraíso, lo transforma hasta arruinarlo y,

2) El humanismo cree que las diferencias culturales levantadas por el discurso colonial y promovidas por los movimientos sociales pueden dar paso a un mundo horizontal sin razas (¿sin culturas?), sin clases, en el cual la distribución de la riqueza y la justicia sea homogénea. Este utopismo humanista fue resumido por Jean-Paul Sartre (1985) en *Orfeo negro*, el texto que dedicó al naciente movimiento de negritudes: “En realidad la negritud aparece como el momento débil de una progresión dialéctica: la afirmación teórica y práctica de la supremacía blanca es la tesis; la posición de negritud con un valor antitético es el momento de negatividad. Pero este momento negativo no es suficiente en sí mismo y los negros que lo emplean lo saben perfectamente; saben que apunta a preparar la síntesis o la realización del ser humano en una sociedad sin razas. De ahí que la negritud esté *a favor* de destruirse a sí misma; es un ‘camino hacia’ y no una ‘llegada a’, un medio y no un fin”. Para Sartre la síntesis de la dialéctica de las relaciones humanas hace necesario (quizás imperioso, sino inevitable) suponer una “sociedad sin razas;” por eso la negritud (o cualquier otro movimiento social) debería saber que el enfrentamiento esencialista es apenas pasajero, una estrategia necesaria (pero provisoria porque falible) que habrá de ser abandonada. La disolución de la diferencia habrá de realizarse en un ecumenismo trascendente que, sin embargo, debe responder preguntas elementales: ¿desde dónde es enunciado?, ¿por quién?, ¿por un altruismo que elude los avatares del orden multinacional? El ecumenismo se levanta sobre principios hegemónicos que sacrifican las diferencias en el altar del consenso (o, lo que es más frecuente, en la sangría de la imposición ideológica).

de nuevo a través de su volición, rescata a la Tierra de su propia rapacidad. Como agente soberano del mundo el hombre blanco ha reducido a los indios a meros rehenes de su terrorismo económico (Ramos 1994: 79).

La exigencia de autenticidad es, también, una “nostalgia imperialista”; los agentes del colonialismo

[...] normalmente exhiben nostalgia por la cultura del colonizado como era “tradicionalmente” (esto es, cuando la encontraron por primera vez). La peculiaridad de su lamento es, desde luego, que los agentes del colonialismo suspiran por las formas de vida que alteraron o destruyeron intencionalmente... una clase particular de nostalgia, usualmente encontrada en el imperialismo, en la cual las personas deploran la muerte de lo que ellas mismas han transformado (Rosaldo 1993: 69).

Esta huida hacia la naturaleza y el pasado no es igual a la reacción aristocrática de los románticos del siglo XVIII; es una jugada capitalista que exotiza al otro mientras busca limitar su despliegue. No en vano el proyecto cultural del multiculturalismo es “aprovechar y redirigir la abundante energía del activismo de los derechos culturales, más que oponerse a ella directamente” (Hale 2002: 498). La posmodernidad, con su estética de la nostalgia y de la indiferencia, se siente libre de huir de su propia historia al mismo tiempo que delega en otros (en los nativos) la constitución de sentidos culturales que alaba, capitaliza, mercantiliza y discrimina.

Jesús Martín (2000) señaló una coincidencia no azarosa: el fenómeno que llamó *boom de la memoria* ocurre junto al fin del *ethos* de la modernidad; su obsesión instrumental con el pasado concluyó al mismo tiempo que su fundamento utópico. La tradición y la teleología son narrativas devaluadas cuya exaltación se condena como un anacronismo que se opone a la hibridación temporal y al presentismo, porque impide solucionar el problema del cambio sin convertir las propiedades intrínsecas de un objeto en relaciones. No se trata de una aporía sino de una tensión constitutiva que resuelve el mercado. Martín (2000: 40-46) señaló dos asuntos fundamentales. Uno surge de la constatación: “[...] lo que corre el riesgo de desaparecer es el pasado como continuación de la experiencia [...] el horizonte histórico mínimo que hace posible el diálogo entre generaciones y la lectura/traducción entre tradiciones”. El otro de la acción: “Todo lo cual está exigiéndonos una nueva noción de tiempo, correlato de una memoria activa, activadora del pasado [...] [porque] un pasado que ha perdido la coherencia organizativa de una historia se convierte, por completo, en un espacio patrimonial”. El enfrentamiento del espacio patrimonial contra la coherencia organizativa es equivalente a la lucha retórica entre naturalización e historización, así como la invocación del pasado vaciada de su capacidad transformativa es un anuncio contemporáneo. Por eso necesitamos la historia: para desnaturalizar tanto horror naturalizado, para escandalizarnos de tanto escándalo normal. Puesto que la modernidad fue un gran aparato de normalización y la posmodernidad su continuidad descarnada la capacidad transformativa afana el historicismo, precisa la desnaturalización.

Patrimonio impugnado

La concepción nacional del patrimonio como público y como el campo de intervención de expertos seleccionados solo puede ser impuesta con violencia (simbólica y de otra clase) porque el patrimonio es un campo impugnado y se cuestiona su reputado carácter universal.³ Por ejemplo, las comunidades nativas contemporáneas en Guatemala retan la apropiación estatal del patrimonio “maya” para una nacionalidad no incluyente y para el mercado turístico: “El pasado maya es considerado un bien común para ser compartido con la comunidad internacional más que un derecho cultural para que los mayas decidamos cómo compartimos nuestro pasado con otros pueblos” (Cojti 2006: 13). Derechos culturales contra derechos mercantiles, entonces, aunque a veces el clamor de la batalla sea, apenas, un murmullo inaudible.

A veces la batalla es francamente sonora y las partes enfrentadas decididas en la lucha. La batalla ha sido particularmente sonora en arqueología: ha producido una relación inédita que incomoda a muchos arqueólogos, acostumbrados a un monopolio narrativo incuestionado y a ingresar a la fiesta del mercado sin siquiera preguntar el precio de la entrada, sin siquiera preguntar si existe una puerta de salida. Uno de los aspectos que más preocupa a los arqueólogos es tener que compartir (o renunciar a) el control que han disfrutado sobre lo que llaman “registro arqueológico” o, a la manera humanista, “patrimonio”. Pero los arqueólogos “no pueden presumir una prioridad automática de acceso a y de control sobre (mucho menos propiedad de) los materiales arqueológicos con el argumento de que su compromiso con la promoción del conocimiento y de la indagación científica sirve a la sociedad en general” (Wylie 1997: 117). La pretensión de que la indagación científica beneficia y complace a la “sociedad en general” es una arrogancia solo concebible desde una ideología colonial; además, “registro arqueológico” y “patrimonio” son términos enunciados desde el imaginario nacional y ese imaginario está fracturado.

La fractura no ha dejado de tener consecuencias, por mucha mampostería retórica que se ponga sobre las grietas. Una de ellas ha sido la impugnación del patrimonio en las disputas sobre sentido, propiedad y relación. Sin embargo, potentes como podrían ser, y con efectos devastadores, esas disputas han tendido a limitarse (y complacerse) en lo que el mundo anglófono llama repatriación, un campo de batalla legal (a veces también ético) en el cual se ha escenificado la batalla por el patrimonio y que enfrenta, sobre todo, a comunidades nativas y establecimiento disciplinario. Aunque se trata de un recurso estratégico cuyas potencialidades a favor de las luchas de los movimientos sociales es innegable bien vale preguntar por qué se ha vuelto tan central y tan visible. En un artículo ya canónico sobre poscolonialismo y arqueología Chris Gosden (2001: 258) señaló:

La agencia de los pueblos indígenas en la creación de formas coloniales en el pasado tiene un eco fuerte en la actualidad, cuando las exigencias para que los arqueólogos creen visiones de la historia más sensibles localmente están respaldadas por la legislación. Esto significa que la investigación actual debe ser un proyecto colaborativo entre los arqueólogos y las comunidades locales y que esto solo puede ocurrir *una vez que las injusticias del pasado hayan sido retomadas, lo que generalmente significará el retorno*

3) Los asuntos patrimoniales no han reparado en las noticias sobre el fin de la nación: el Estado sigue dotando sus referentes materiales y construyendo sus narrativas con un sentido nacional, a pesar de que la retórica multicultural dificulte la definición de un *nosotros* cada vez más inasible.

de esqueletos o cultura material que se considera que fueron inapropiadamente obtenidos, guardados o exhibidos [énfasis añadido].

Este párrafo y las cursivas que resaltan su argumento más revelador quizás encierran parte de la respuesta: la voz de Gosden es multicultural, la voz del sujeto que relaja algunos de sus viejos seguros monopólicos y concede, graciosamente, algunas migajas a los actores locales (un museo, una cartilla, una repatriación) para poder seguir haciendo lo mismo que ha hecho por siglos. La concesión de la arqueología ante las presiones del contexto no es un acto altruista sino una acomodación oportunista, típicamente multicultural.

La repatriación es uno de los asuntos más debatidos en la arqueología contemporánea no tanto porque devolver sitios, cosas y restos atente contra la mirada integrista de muchos arqueólogos sino porque se ha convertido en el lugar ideal para expiar la culpa colonial (siempre y cuando sea controlada y santificada por el aparato institucional). Así como la antropología metropolitana reaccionó ante las sindicaciones de complicidad con el aparato colonial dando un giro textualista, los arqueólogos encontraron en la repatriación la forma de conceder sin comprometer, de expiar su culpa sin modificar su actuación colonial.⁴ Mientras la repatriación repara las injusticias del pasado la arqueología puede seguir orando en el altar de su autorreferencia complaciente, en la ermita de su reclusión anticontextual. Los arqueólogos están firmemente convencidos de que la repatriación limpiará su casa. Su sacrificio es menor: devolver (o compartir) unas cuantas cosas para preservar los privilegios cognitivos, la mirada logocéntrica, la red narrativa, el impacto mnemónico. Además, la repatriación no involucra bienes patrimoniales o patrimonializables en sentido humanista, es decir, bienes cuyo consumo real o potencial buscan asegurar los agentes transnacionales. Como si fuera poco la repatriación está juiciosamente regulada. El concepto clave de esa regulación es una joya antropológica, la *afiliación o continuidad cultural*, que establece “una *relación razonable*, establecida por *evidencia preponderante*” entre la comunidad que reclama y los ancestros involucrados en el reclamo “que pueda ser evidenciada o inferida por información geográfica, de parentesco, biológica, arqueológica, antropológica, lingüística, folclórica, de tradición oral, histórica u otra *información relevante u opinión experta*”.⁵ La *afiliación/continuidad cultural* es un veneno multicultural: el saber experto determina descendencia y memoria, sobre todo cuando se trata de casos contenciosos (cuando no lo son puede permitir que el conocimiento no experto presuma de información relevante). El sentido de que solo la continuidad legítima, eleva a perversidad colonial lo que podría reducirse a una curiosa paradoja: ¿cómo los herederos de la declarada liminaridad bolivariana pueden otorgar legitimidad a quienes, acaso, tendrían que otorgarla?⁶ ¿No es una obscenidad colonial exigir y otorgar continuidad a pueblos que en, en muchas legislaciones, son declarados originarios, cuando no antecedentes (como en el caso canadiense de las *First Nations*)? La continuidad cultural funcionaliza la determinación experta como instrumento: la información del *logos/telos* regresa a la base para su utilización estratégica. La continuidad/afinidad cultural es el lugar de encuentro de los expertos (arqueólogos, etcétera) con los objetos de la experticia (las comunidades locales), el lugar multicultural por excelencia.

4) *Writing culture*, el libro editado por James Clifford y George Marcus (1986), es el monumento más acabado del textualismo. Ante el dedo acusador de Aimé Césaire (1998), quien inculpó a los etnógrafos de complicidad con el colonialismo, algunos antropólogos localizaron (y pretendieron expiar) la culpa colonial en el texto, dejando intacta su forma de relación con los sujetos investigados, intacto el edificio metafísico de la disciplina. Después vendría Geertz (1992) con su salida humanista.

5) Las dos citas entre comillas provienen de NAGPRA, la ley de repatriación más conocida y promocionada del mundo, aprobada por el Congreso de los Estados Unidos en 1990. Añadí las cursivas.

6) Bolívar (1969 [1813]: 34) escribió: “No somos ni indios ni europeos sino una especie media entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores españoles: en suma, siendo nosotros americanos por nacimiento y nuestros derechos los de Europa tenemos que disputar estos a los del país y que mantenernos en él contra la invasión de los invasores; así nos hallamos en el caso más extraordinario y complicado”.

Localización

Nada de lo que he dicho quiere decir que el sentido otorgado a las cosas y a los paisajes (animadas y animados en algunas cosmologías) no sea importante, incluso urgente. No quiere decir que no se deba cuidar, tanto como la tierra cuida de nosotros. Quiere decir que el sentido patrimonial esconde tanto como revela, silencia tanto como dice. Está centrado en el Estado (o en las agencias que hacen su papel) y en el mercado. Está centrado en una certeza ecuménica que pregunta (sin ingenuidad): ¿cómo podría alguien, en plenitud de sus sentidos, rechazar la oferta generosa de la patrimonialización, sobre todo cuando viene vestida de humanismo trascendente?; ¿cómo podría rechazar la bendición del desarrollo? Pero la ola mundial de patrimonialización no es inevitable. Conscientes de que sus resultados han sido un desastre para los habitantes nativos, varias comunidades escapan al lecho de la autenticidad patrimonial y se oponen al asunto con el argumento (nada desdeñable y suficientemente probado) de que la suma de males será mucho más abundante que la de bienes.⁷

7) Cusco (Silverman 2006) y la Quebrada de Humahuaca (Bergesio & Montial 2008) son buen ejemplo: la especulación inmobiliaria arrincona a los antiguos propietarios y el turismo los funcionaliza como proveedores artesanales y como parte del paisaje auténtico que los turistas buscan para exotizar su experiencia del afuera.

El patrimonio es demasiado paternal, demasiado androcéntrico, demasiado discurso de Estado y de expertos. El verticalismo policivo y disciplinario parece haber contaminado para siempre a la palabra, haberla conducido por un camino que muchos no reconocen. A veces los creadores de los golems reconocían –con ternura, con horror– que los homúnculos que crearon se habían apartado del plan original (ese azar es el origen de las historias sobre Frankenstein). Borges retrató el asunto en uno de sus poemas más bellos:

El rabí lo miraba con ternura
Y con algún horror. ¿Cómo (se dijo)
Pude engendrar este penoso hijo
Y la inacción dejé, que es la cordura?

¿Por qué di en agregar a la infinita
Serie un símbolo más? ¿Por qué a la vana
Madeja que en lo eterno se devana
Di otra causa, otro efecto y otra cuita?

¿Abandonamos el patrimonio, entonces, ese golem de pronto historizado? ¿Cambiamos de nombre? Poco habríamos hecho porque no se trata de una palabra sino de un concepto. Hablemos en otros términos, entonces. El proceso que llevó a la elevación del patrimonio a su estatus de golem significó una grave ruptura ontológica entre el fenómeno y su contexto. ¿Qué hacer con el concepto? Una vez que nació y adquirió vida propia, independientemente del contexto de su creación (la modernidad, ávida de pasado), el patrimonio tomó una trayectoria particular: ¿podemos corregirla? Una historia que oí hace poco en el sur de Costa Rica, la zona de las esferas de piedra del delta del Diquís que el Estado quiere volver patrimonio de la humanidad, quizás pueda ser parte de la respuesta. La historia va, más o menos, así: en una laguna de la región hay una esfera que pocos han visto pero cuya existencia se conoce de tiempo atrás. También se sabe que cuando aparezca ocurrirá una gran transformación. Hace años empezó a aflorar. Los caciques consultaron a los espíritus y estos les indicaron tajarla, ocultarla de la luz, de la mirada, del acontecimiento. Las interpretaciones difieren con respecto a lo que pasará en adelante: algunos aún esperan encontrarla como señal de tiempos de prosperidad. Otros, a la guisa milenarista, creen que cuando la esfera se encuentre todo habrá terminado. Esta historia es una poderosa metáfora para pensar y sentir, para aceptar que la patrimonialización no es un

8) Esos criterios son: "Representar una obra maestra del genio creativo humano; testimoniar un importante intercambio de valores humanos a lo largo de un período de tiempo o dentro de un área cultural del mundo, en el desarrollo de la arquitectura o tecnología, artes monumentales, urbanismo o diseño paisajístico; aportar un testimonio único o al menos excepcional de una tradición cultural o de una civilización existente o ya desaparecida; ofrecer un ejemplo eminente de un tipo de edificio, conjunto arquitectónico o tecnológico o paisaje, que ilustre una etapa significativa de la historia humana; ser un ejemplo eminente de una tradición de asentamiento humano, utilización del mar o de la tierra, que sea representativa de una cultura (o culturas), o de la interacción humana con el medio ambiente especialmente cuando este se vuelva vulnerable frente al impacto de cambios irreversibles; estar directa o tangiblemente asociado con eventos o tradiciones vivas, con ideas, o con creencias, con trabajos artísticos y literarios de destacada significación universal. (El comité considera que este criterio debe estar preferentemente acompañado de otros criterios); contener fenómenos naturales superlativos o áreas de excepcional belleza natural e importancia estética; ser uno de los ejemplos representativos de importantes etapas de la historia de la tierra, incluyendo testimonios de la vida, procesos geológicos creadores de formas geológicas o características geomórficas o fisiográficas significativas; ser uno de los ejemplos eminentes de procesos ecológicos y biológicos en el curso de la evolución de los ecosistemas; contener los hábitats naturales más representativos y más importantes para la conservación de la biodiversidad, incluyendo aquellos que contienen especies amenazadas de destacado valor universal desde el punto de vista de la ciencia y el conservacionismo".

asunto de expertos distanciados sino de vidas involucradas. UNESCO sabe bien que las sirenas del turismo han atraído a más de un Ulises incauto y que lo han sacrificado a los dioses en el altar del mercado; sin embargo, ese reconocimiento no se refleja en sus criterios de selección cultural para inclusión en la lista de patrimonio mundial. Esos criterios son disciplinarios, características casi mensurables que un comité de expertos puede aceptar o rechazar.⁸ Esos criterios no consultan ni miden los impactos de la patrimonialización sobre la gente, sobre sus formas de relación con otros seres y con el territorio, sobre su integridad de vida y sobre su equilibrio con el cosmos. La diferencia entre un objeto, como hallazgo aislado, y un sitio que puede entrar a la lista de UNESCO es la narrativa que le otorga sentido, un asunto hermenéutico que bien puede no reducirse al pasado sino a la vida actual y a las expectativas que llamamos futuro. Esa hermenéutica de la vida, esa interpretación para vivir, pide un lugar: el extremismo refrescante que no quiere ser un ruido pasajero, una incomodidad en el paisaje.

Referencias

BERGESIO, L. & J. MONTIAL, 2008. Patrimonialización de la Quebrada de Humahuaca: identidad, turismo y después... Ponencia presentada en Encuentro Pre-Alas, Universidad Nacional del Nordeste, Corrientes.

BOLÍVAR, S., 1969 [1813]. Carta de Jamaica. En *Escritos políticos*, pp. 61-84. Madrid: Alianza Editorial.

CÉSAIRE, A., 1998 [1953]. *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal.

CHAKRABARTY, D., 2007. *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. Princeton: Princeton University Press.

CLIFFORD, J. & G. MARCUS (Eds.), 1986. *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.

COJTI, A., 2006. Maya archaeology and the political and cultural identity of contemporary maya in Guatemala. *Archaeologies* 2 (1): 8-19. Adelaide: World Archaeological Congress.

GEERTZ, C., 1992. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

GOSDEN, C., 2001. Postcolonial archaeology. Issues of culture, identity, and knowledge. En *Archaeological Theory Today*, I. Hodder, Ed., pp. 241-261. Oxford: Polity Press.

HALE, C., 2002. Does multiculturalism menace? Governance, cultural rights and the politics of identity in Guatemala. *Journal of Latin American Studies* 34: 485-524. Washington: American Anthropological Association.

MARTÍN, J., 2000. El futuro que habita la memoria. En *Museo, Memoria y Nación*, G. Sánchez & M. E. Wills, pp. 33-63. Bogotá: Museo Nacional.

RABINOW, P., 1986. Representations are social facts: modernity and post-modernity in anthropology. En *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, J. Clifford & G. E. Marcus, Eds., pp. 234-261. Berkeley: University of California Press.

RAMOS, A., 1994. From eden to limbo: the construction of indigenism in Brazil. En *Social construction of the past*, G. Bond & A. Gilliam, Eds., pp. 74-88. Londres: Routledge.

ROSALDO, R., 1993. *Culture and truth. The remaking of social analysis*. Londres: Routledge.

SARTRE, J-P., 1985. *Escritos sobre literatura*. Madrid: Alianza Editorial.

SILVERMAN, H., 2006. The historic district of Cusco as an open-air site museum. En *Archaeological Site Museums in Latin America*, H. Silverman, Ed., pp.159-183. Gainesville: University Press of Florida.

WYLIE, A., 1997. Contextualizing ethics: comments on Ethics in Canadian archaeology by Robert Rosenswig. *Canadian Journal of Archaeology* 21: 115-120. Ottawa: Canadian Archaeological Association.

FOTOGRAFÍAS DE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS. CATEGORÍAS ESTÉTICAS-ANTROPOLÓGICAS EN LA VISUALIDAD DE LOS INDÍGENAS DE CHILE

Margarita Alvarado

En el ámbito museológico ciertas imágenes fotográficas han encantado a museólogos, antropólogos, estetas e historiadores porque les han sugerido esa idea de la pureza y autenticidad de los pueblos de los primeros tiempos, de los orígenes del hombre, de esos tiempos de “nuestros ancestros prehispánicos y los pueblos originarios”.¹

1) Convocatoria simposio “Construcción de relatos museológicos sobre nuestros ancestros prehispánicos y los pueblos originarios”. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago, 17 de febrero de 2010.

Bajo la condición de mimesis de la realidad que acompaña casi siempre a las imágenes fotográficas, se les ha supuesto una condición de certificado de una condición étnicamente pura y primitiva. Serían, de por sí, la prueba necesaria de esa realidad antes del contacto entre culturas, antes de la penetración multiétnica de la civilización, aunque obviamente, como fotografías, fueron obtenida, justamente, en el momento de un contacto muy específico, el momento de la llegada del hombre occidental a los territorios de los “pueblos originarios” con sus máquinas del ver y el escuchar: cámaras fotográficas, de cine, fonógrafos y gramófonos (Alvarado & Mege 2009).

Este estatuto referencial tan potente que se le atribuye a dichas imágenes y que las habilita para su uso y actualización en ciertos contextos iconográficos y discursivos –dentro de los cuales están los relatos museológicos– se comprendería porque parecen concentrar dentro de su visualidad, tanto desde lo estético como de lo temático, algunas categorías que podríamos llamar estéticas-antropológicas. Estéticas porque presentan ciertas modalidades de representación fotográfica que le otorgan una apariencia formal y compositiva al sujeto retratado expresada en diversos dispositivos y procedimientos visuales utilizados por el fotógrafo y antropológicas porque contienen una clara referencia visual a una alteridad cultural, que se materializa en diversos índices étnicos como por ejemplo la indumentaria, artefactos y en ocasiones, paisajes naturales y culturales (figura 1).

2) Las imágenes tomadas como referentes para este artículo corresponden a cerca de 1700 fotografías de mapuches y alrededor de 3800 fotografías de fueguinos (selk'nam, yámana y kawashkar), procesadas en nuestras bases de datos construidas sobre plataforma PC, en ambiente Windows 2000, NT y/o XP, y programa Microsoft Access que permite la visualización de la imagen y la tabulación de su información en planillas compatibles con Microsoft Excel. Estas bases de datos fueron realizadas en el marco de los proyectos FONDECYT 1980836 y 1060681.

De esta manera, se plantea una reflexión acotada a las problemáticas que presenta el uso y la publicación de ciertas imágenes fotográficas como certificación y representación de diversas alteridades indígenas, en contextos discursivos e iconográficos propios de algunos relatos museológicos de “los pueblos originarios”. Nos referimos aquí, sobre todo, a los relatos presentes en algunos catálogos de exposiciones y páginas web de estos últimos veinte años. La idea es reflexionar acerca de cómo y por qué ciertas imágenes de mapuches y fueguinos (selk'nam, yámana y kawashkar) han contribuido a la construcción de determinados relatos museológicos, al ser puestas en circulación en estos contextos iconográficos.²

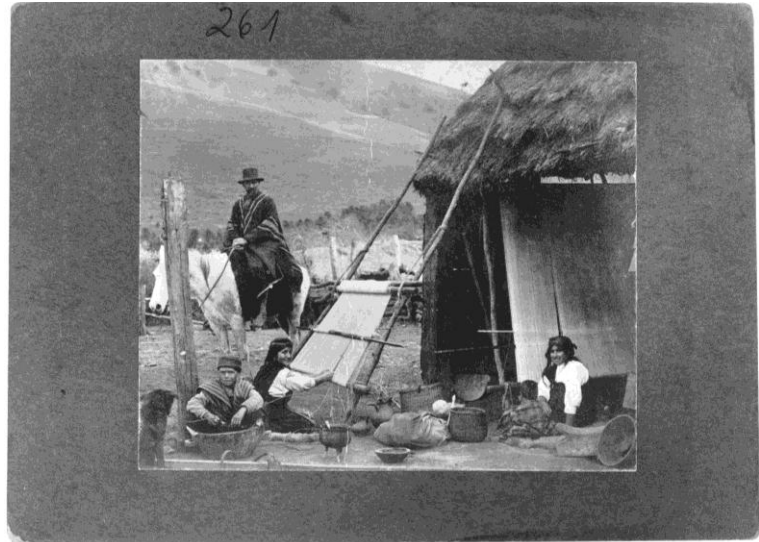
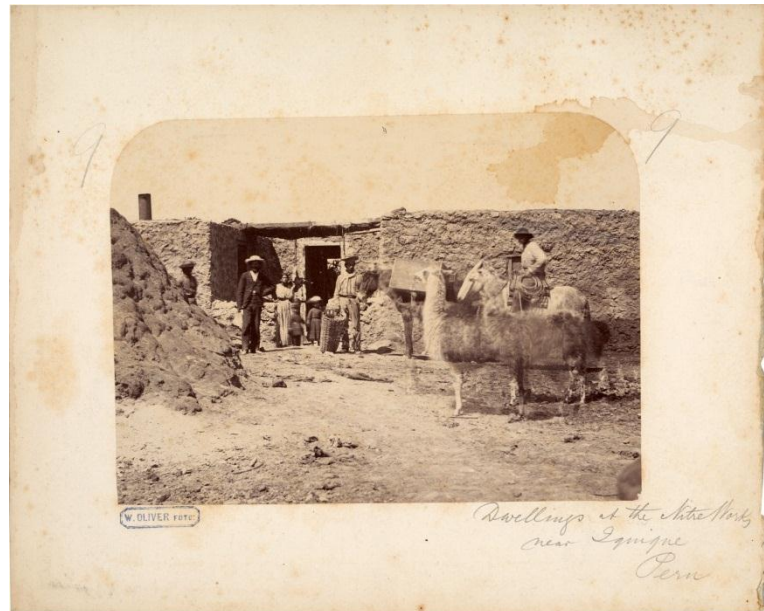


Figura 1. Arriba: Mapuche. Región de la Araucanía. Autor desconocido ca. 1900
Centro: Selk'nam. Tierra del Fuego. Charles Wellington Furlong. 1908
Abajo: Aymara. William Letts Oliver, 1863. Pampa del Tamarugal, Perú (actualmente Región de Tarapacá, Chile). The Bancroft Library, University of California, Berkeley, EE.UU.



Debemos decir que los mapuches son una etnia que habitó desde tiempos prehispanicos la zona centro sur de Chile y que actualmente viven repartidos en la Región de La Araucanía, la Región de los Ríos y los principales centros urbanos de nuestro país como Santiago, Temuco y Concepción. Durante el siglo XVIII y comienzos del XIX, siendo una sociedad fundamentalmente ganadera, se expandieron a las pampas argentinas conviviendo con los *tewelche*, por lo que hoy día también encontramos mapuches en ese país en las provincias del Neuquén, Río Negro y Chubut. En el siglo XIX los estados nacionales de estos dos países iniciaron un proceso de ocupación administrativa y militar de sus territorios. En medio de estos conflictos, junto con comerciantes, aventureros y colonos llegaron también los fotógrafos que realizaron gran parte de las imágenes que analizamos en este artículo.

Por otra parte, bajo el nombre de fueguinos comúnmente se comprende a los *selk'nam*, cazadores recolectores pedestres, y a los *yámana* y *kawashkar*, cazadores recolectores canoeros, quienes habitaban la Isla Grande de Tierra del Fuego y sus canales en el extremo sur de América. Hoy, solo algunos representantes de estas etnias viven en Bahía Uquika, Puerto Edén en Chile y algunas ciudades como Río Grande y Ushuaia en Argentina. Durante siglos conservaron sus modos de vida, que les resultaron de gran eficiencia para enfrentar las condiciones de este austral territorio. A partir de fines del siglo XIX con la llegada de los buscadores de oro y posteriormente la cría la oveja doméstica (*Ovis oreintalis aries*), estas poblaciones nativas fueron arrinconadas en sus propios territorios o llevadas a las misiones católicas y protestantes que se instalaron en estas regiones. Junto con el embate del progreso que prácticamente diezmó a estas poblaciones, llegaron también viajeros y expedicionarios muchos de los cuales sacaron una gran cantidad de fotografías, parte de las cuales incluimos en nuestros análisis.

De estas alteridades indígenas son las representaciones visuales que más han sido utilizadas en los contextos discursivos e iconográficos relacionados con la exhibición de sus artefactos, sus culturas y sus tradiciones, sobre todo en el ámbito museológico.

Bajo una perspectiva estética-antropológica, se utiliza el término *representación* en su acepción de volver a presentar (Mason 2001). En el ámbito de lo fotográfico, representación alude aquí a una imagen en su condición analógica: la fotografía. Este volver a presentar en una imagen se vincula con la fotografía como sistema convencionalizado de representación visual. Más allá de los cuestionamientos de la fotografía como mimesis de la realidad, esta imagen se constituye en representación en la medida que trae al presente un suceso o personaje, un espacio, un paisaje o un objeto. Este *re-presentar* (volver a presentar) hace evidente una de las paradojas centrales de la imagen fotográfica: nos vuelve a presentar un tiempo y un espacio que “fueron”, al cual solo podemos acceder por un ejercicio de contemplación desde el presente (Sontag 1996). Al producirse este desplazamiento o traslado pasado-presente-pasado, se consolida un presente etnográfico *atemporal* que se instala en nuestro imaginario cuando observamos ciertas imágenes de unas alteridades indígenas americanas.

Complementariamente, desde esta perspectiva estética-antropológica, se define el concepto de *alteridad* como un tipo particular de diferenciación –en este caso visual– con respecto a la experiencia de lo *extraño*, de lo ajeno (Krotz 2002). No es cualquier clase de lo extraño y ajeno, ya que

siempre refiere a “otros” de un modo que rompe lo general, lo abstracto, porque surge del contacto cultural y permanentemente, está remitiendo a dicho contacto. Visual y fotográficamente, un ser humano descrito como *otro*, no es considerado en sus particularidades individuales y mucho menos en sus propiedades “naturales”, sino como integrante de una sociedad y portador de una cultura específica. Siendo la *alteridad* una de las categorías fundamentales de la pregunta antropológica, las representaciones fotográficas como imágenes se relacionan, desde la aparición de este medio de expresión, con el registro de diversas realidades *otras*. En este sentido las fotografías de ciertas alteridades indígenas, nombradas también como “pueblos originarios”, corresponderían a aquellas representaciones visuales que muestran en imágenes ciertos tipos de diferenciaciones que remiten siempre a *otros* y que muestran, a veces, índices de etnicidad materializados, por ejemplo, en la indumentaria, los artefactos de la cultura material y el paisaje.

De acuerdo a estas definiciones es nuestra intención ensayar una reflexión sobre dos categorías estético-antropológicas: primitivismo y arcaísmo.³ Se plantea indagar cómo estas categorías adquieren una visualidad en diversas fotografías de mapuches y fueguinos y comprender cómo estas imágenes han sido utilizadas en ciertos relatos museológicos de algunos catálogos de exposiciones, incluso sirviendo de referencia para la creación plástica de algunos artistas visuales (figura 2).

3) Las categorías de primitivismo y arcaísmo fueron trabajadas por primera vez con respecto a la problemática de la representación fotográfica por el antropólogo Pedro Mege (2001). En el trabajo pionero “La memoria turbia de La Frontera”, define estas categorías y las aplica a un análisis que realiza sobre fotografías de mapuches de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

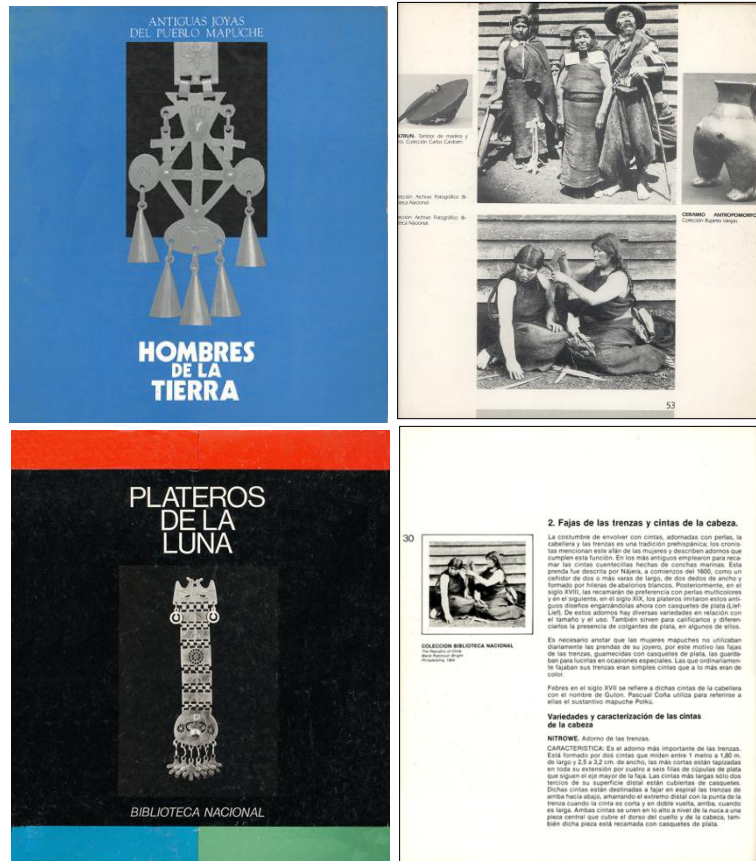


Figura 2. Arriba: *Hombres de la Tierra*. Instituto Cultural de Las Condes, Santiago, 1990. Abajo: Catálogo *Plateros de la Luna*. Biblioteca Nacional, Santiago, 1988.

Categorías visuales estéticas-antropológicas y circulación de imágenes fotográficas

Para comprender las categorías visuales estéticas-antropológicas de primitivismo y arcaísmo debemos precisar que, en este caso, primitivo refiere a aquello que pertenece o es relativo a los orígenes. En el contexto de este trabajo, primitivismo se utiliza para delinear o definir un pasado en el que destaca la vida sencilla o natural como una condición del puro y noble salvaje, como lo plantearan hace ya varias décadas Lovejoy y Boas (1997 [1935]). Es lo que se ha llamado comúnmente el “primitivismo cultural” que en sus inicios buscaba instalar las virtudes de pueblos antiguos como los etíopes, los arcadios o los germanos, describiéndolos como los “felices primitivos” que habrían gozado de una etapa prehistórica antigua y dichosa (Adams 2003: 97-98). Esta concepción de lo primitivo se ha utilizado ampliamente en los estudios y descripciones del mundo americano y sus habitantes “originarios”.

Respecto de lo arcaico se utiliza aquí para definir aquello que pertenece o refiere a lo muy antiguo y por lo tanto a un pasado lejano, a veces inclusive imposible de posicionar en una etapa cronológica específica. En el ámbito de este trabajo, arcaísmo se utiliza no solo para delinear aquello que remite a épocas remotas, sino también para precisar sobre todo aquello que se relaciona con la cultura material, que refiere a esa realidad antes del contacto entre culturas, antes de la penetración multiétnica de la civilización. Alude en cierta manera, a la acepción que se le da en el ámbito de lo arqueológico, es decir, para definir un período histórico/cultural antiguo o pretérito respecto de un presente o una contemporaneidad.

Se plantea así que algunas imágenes fotográficas presentarían una estética-fotográfica-antropológica que remitiría a lo antiguo materializado en el arcaísmo de personajes, artefactos y escenarios en combinación con lo primitivo, porque parte de estos personajes, artefactos y paisajes aludirían visualmente a un pasado de los tiempos remotos “de nuestros ancestros prehispánicos”.

Para pesquisar las categorías visuales estéticas-antropológicas de primitivismo y arcaísmo vamos a posicionarnos desde la circulación de ciertas imágenes fotográficas en diversos contextos iconográficos y discursivos, pero considerando también algunos aspectos en cuanto a su producción que participan en su materialización visual. La mayor parte de estas imágenes fueron realizadas a fines del siglo XIX y comienzos del XX, con una estética propia de la fotografía de estudio que se plasma en una gestualidad basada en una pose y una escena étnica ambientada con escenografía y artefactos (Alvarado et al. 2001, 2007)

Desde este ámbito de la circulación, la imagen fotográfica puede ser considerada como una producción cultural (Batchen 2004). Por lo tanto, su significado como imagen puede ser o llega a ser mudable y contingente, de acuerdo a las formaciones discursivas que la contengan y/o los contextos iconográficos donde se esté actualizando como fotografía. Las funciones de una fotografía como modo de producción cultural, si bien están ligadas a su contexto de producción en cuanto a su significación, dependen también de sus condiciones de difusión o circulación. En ese sentido, la fotografía se define como un campo o manifestación dispersa y dinámica de tecnologías, prácticas e imágenes, donde sus significados pueden ser contingentes, pues dependen del contexto donde se actualiza

como imagen. Así, la fotografía en su relación con el ámbito general de la producción cultural, puede transmitir y difundir significados que van más allá de su condición de imagen (Burgin 2004). Bajo esta misma perspectiva en cuanto a la importancia del contexto, la circulación y la exhibición de una imagen fotográfica pueden presentar una dimensión social y política si pensamos que son parte de una sociedad basada en la producción y el intercambio de mercancías, lo que puede provocar un desplazamiento entre la subjetividad del autor y la supuesta objetividad de lo representado en la imagen fotográfica (Sekula 1984).

De acuerdo a estos planteamientos vamos a indagar acerca de las significaciones que adquieren las categorías estéticas-antropológicas de arcaísmo y primitivismo con relación a algunos ejemplos de circulación de ciertas imágenes fotográficas en el ámbito de lo museográfico, lo turístico, lo periodístico o lo histórico, por nombrar algunos.

Del mundo de las labores al mundo de la guerra: Lo arcaico y primitivo en la oposición mujer/madre hacendosa – hombre/guerrero heroico

En este primer ejemplo podemos apreciar un tipo muy frecuente de fotografías publicadas mayoritariamente en catálogos de museos y exposiciones temporales de carácter monográfico, de diversas instituciones culturales. A nivel de su producción se revela en estas imágenes una mirada que opone a la mujer con el hombre de acuerdo a sus particularidades sociales y de género, adscribiéndole roles específicos, a través de una gestualidad que se manifiesta en una pose y una parafernalia étnica. Desde la circulación, generalmente, estas imágenes aparecen asociadas con artefactos patrimoniales pertenecientes a una cultura específica, a los que se les atribuye una condición primitiva, situando a sus usuarios en un pasado arcaico. En otras ocasiones acompañan textos en los que se describen procesos históricos respecto de alguna etnia o también operan como testimonios de la cotidianidad de una cultura o un pueblo.

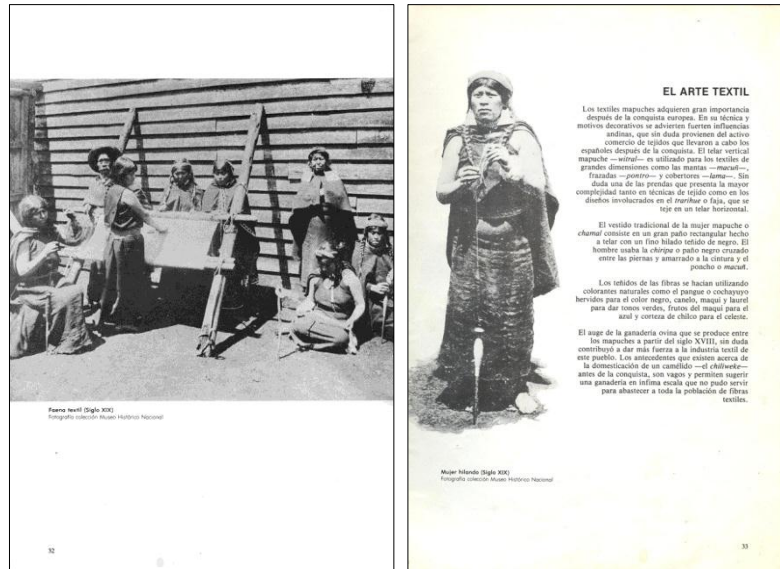
La mujer aparece laboriosa, aplicada y diligente, realizando alguna actividad doméstica o cuidando los hijos. Bajo esta condición, a veces aparece asociada a la producción de artefactos como los textiles y cestos, lo que demostraría su habilidad y conocimientos. En esta estética fotográfica los distintos gestos relacionados con la actividad textil como el hilado y el tejido representado en el telar, juegan un papel fundamental (figura 3).

En oposición, el hombre aparece como luchador, enérgico, decidido y belicoso. La mayor parte de las veces se le asocia con sus armas, lo cual lo connota como guerrero indiscutible. Como tal, es el único que puede utilizarlas, transportarlas, exhibirlas y, por supuesto, confeccionarlas. En esta estética fotográfica es la condición de guerrero la que opera como referente para su gestualidad y ubicación dentro de una imagen.

En varios casos, tanto para las imágenes realizadas en estudio como en exteriores opera la estética de la fotografía del siglo XIX, con la pose y la escena étnica como procedimientos visuales fundamentales. Imprescindibles para la realización de un retrato son los artefactos que aparecen cuidadosamente dispuestos en medio del escenario.

Desde la circulación, las significaciones que adquiere esta oposición mujer/madre hacendosa – hombre/guerrero heroico como referentes visuales de nuestros “pueblos originarios” se utilizan para certificar o ilustrar determinadas afirmaciones que se realizan en contextos discursivos propios de lo patrimonial y lo museográfico. En algunas muestras en museos testimonian la manipulación de determinados artefactos, reafirmando comportamientos sociales y culturales. Se relaciona la mujer/madre hacendosa a la transmisión y la permanencia de unas tradiciones que permiten la conservación de una cultura. El hombre/guerrero heroico se vincula con manifestaciones de poder y con aspectos políticos y sociales de su etnia, relacionándolo con la permanencia de su cultura a través de esas instancias de poder (figura 4).

Figura 3. Mujer/madre hacendosa-
Hombre/guerrero heroico
Catálogo *Mapuche!*
Museo Chileno de Arte Precolombino,
Santiago, 1985.



Al relacionar ciertas fotografías con los artefactos patrimoniales que se exhiben en estas muestras museográficas, se impone a la imagen una significación en su condición de documento visual. Se busca testimoniar el arcaísmo de determinados artefactos ilustrando el discurso patrimonial y cultural con imágenes fotográficas que destacan un estado primitivo a través de una cultura material de precario desarrollo en medio de un paisaje y una naturaleza no siempre domesticada. Estas fotografías son la prueba visual de la condición primitiva de ciertas alteridades indígenas porque refieren, supuestamente, a sus orígenes.

La subjetividad del fotógrafo se desplaza hacia una supuesta objetividad al posicionar estas imágenes en estos contextos iconográficos y discursivos que oponen visualmente la mujer/madre con el hombre/guerrero. Por un lado nos revelan el primitivismo de una vida sencilla, condición del puro y noble salvaje y por otro posicionan el arcaísmo de un patrimonio material al mostrar diversos artefactos en su proceso de confección y en sus contextos de uso.

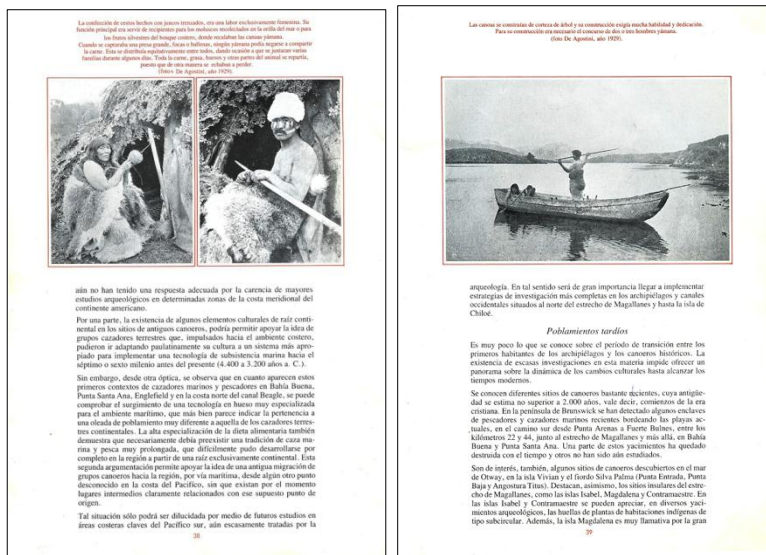


Figura 4. Mujer/madre hacendosa-Hombre/guerrero heroico
Catálogo *Hombres del Sur*
Museo Chileno de Arte Precolombino,
Santiago, 1987.

Así como decíamos al comienzo, estas fotografías nos encantan porque se constituyen en la prueba visual de una alteridad incontaminada, antes de la penetración del hombre de occidente con sus máquinas fotográficas, cuando aún era posible percibir esa diferencia radical que contiene toda alteridad. El estatuto referencial de la imagen fotográfica complementado con la presencia visual de las categorías estéticas-antropológicas que definimos, las habilita para ser incluidas en los relatos museográficos de nuestros antepasados.

Un ejemplo radical de este encantamiento y de las significaciones que puede adquirir una imagen según el contexto discursivo e iconográfico donde está siendo actualizada, es una fotografía producida por Gustavo Milet en la ciudad de Traiguén (Región de La Araucanía, Chile), cerca de 1890.⁴ Esta imagen –conocida como “Los guerreros de Milet” porque tiene una etiqueta escrita por su autor: *Guerreros araucanos*–, posee los elementos de una clásica producción de estudio: sujetos posando frente a un telón con su parafernalia étnica. Ha sido utilizada en diversos contextos iconográficos de los cuales destacan especialmente dos.

El primero es un catálogo titulado *Hombres de la Tierra* que se publicó con motivo de una exposición de joyas de plata mapuche, realizada en el Instituto Cultural de Las Condes en la ciudad de Santiago en 1990. En esta publicación, si bien esta fotografía no está asociada directamente al texto, es evidente que ha sido utilizada para ilustrarlo, ya que en este se destaca especialmente la problemática de la guerra:

[...] En perpetuo movimiento la comunidad primitiva no es un ser inerte, no es un ser que se cierra sobre sí mismo. Es un ser que se abre a los otros con la extrema intensidad de la violencia guerrera. La posibilidad de la guerra está inscrita en su ser. [...] A los Salvajes no les es posible ser el amigo de todos ni el enemigo de todos. La guerra es una estructura de la sociedad primitiva. Sin ella no puede existir. (Quiroz 1990: 37)

El segundo contexto es de dieciséis años más tarde. Es un impreso conocido popularmente con el nombre de panfleto o paloma (figura 5).

4) Gustavo Milet fue un fotógrafo que tuvo estudio en la ciudad de Traiguén en la Región de la Araucanía durante el siglo XIX y comienzos del XX. Siendo un fotógrafo social se dedicó a retratar a la comunidad local y los acontecimientos propios de una ciudad de frontera. Realizó una gran cantidad de retratos de mapuches, tanto en su estudio como en exteriores, intentando registrar costumbres y tradiciones. Sobre los antecedentes de este fotógrafo y su obra se puede consultar Alvarado y colaboradores (2001).

Este tipo de producción generalmente es de pequeño tamaño –por lo que también se le llama octavilla– y se utiliza como propaganda política, siendo arrojado anónimamente con ocasión de marchas o manifestaciones. En este caso este panfleto fue recogido en una marcha mapuche realizada en Santiago en el año 2006, con motivo de las luchas reivindicativas del este pueblo, quienes exigen solución a sus problemas de territorio y exclusión cultural. El panfleto está diagramado con dos fotografías encabezadas por el título “La lucha continúa” destacado con dos signos de exclamación. A la izquierda aparece la fotografía de Milet a la cual se le ha cortado la etiqueta *Guerreros araucanos*. A la derecha, una fotografía muestra en medio de una calle, probablemente de Santiago de Chile, un policía montado a caballo con casco y chaleco antibalas, que enfrenta varios manifestantes. Uno de ellos, con la cara semicubierta, intenta atacarlo con un madero que podría ser considerado como una lanza. Dos textos enmarcan estas imágenes: “Ayer contra el Estado español” y “Hoy contra el estado policial”.



Figura 5. Mapuche, Traiguén
Gustavo Milet Ramírez ca. 1890
Arriba: Catálogo *Hombres de la Tierra*
Instituto Cultural de Las Condes,
Santiago, 1990.
Abajo: Voleante, Santiago, 2006.



La trashumancia iconográfica de Lloncon: Lo arcaico y primitivo para una imagen fotográfica de un guerrero

Un segundo caso que se puede citar para mostrar variaciones de significación con relación a las categorías visuales estéticas-antropológicas de primitivo y arcaico lo constituye una fotografía, también realizada por Gustavo Milet en su estudio en la ciudad de Traiguén (Región de La Araucanía, Chile) cerca de 1890 (figura 6). Es un retrato de medio cuerpo de un hombre adulto posando frente a un telón monocromo, mirando fijamente al lente, vistiendo un tradicional *nekerniñin makuñ* –manta laboreada– con su cabeza cubierta por un *trarülonko* de pañuelo. Es un retrato en formato Cabinet y en su soporte secundario se puede leer a un costado “Indios araucanos de Traiguén. Sud América. Chile” y al otro, “Gustavo Milet. Fotógrafo”, información que permite identificar al autor y dónde fue realizada la toma. En la parte baja de la fotografía, con letra manuscrita, se aprecia un nombre: “Cacique Lloncon”. Esto constituye una excepción, porque es una de las pocas tomas donde se individualiza el personaje retratado, entregándole una identidad y una jerarquía social específica. Su estética fotográfica destaca por un encuadre cerrado y una composición totalmente simétrica de la imagen que se estructura visualmente en la manta y sus dibujos geométricos –que se aprecian con tal claridad que hasta se pueden ver las fibras del tejido y los detalles de la apertura para la cabeza– y en el pequeño trozo de pañuelo que se asoma por el costado izquierdo de la cabeza. Esta configuración fotográfica junto con el gesto solemne, pero al mismo tiempo austero del retratado, en complemento con su intensa y potente mirada, hacen de esta imagen fotográfica un clásico retrato del siglo XIX, pero con un atractivo y una fuerza expresiva muy especiales.⁵

5) Este retrato del cacique Lloncon forma parte de una serie de alrededor de cuarenta retratos tomados en el estudio de Milet a hombres y mujeres mapuches a fines del siglo XIX. Para mayor información de estas imágenes se puede consultar Alvarado y colaboradores (2001).

Es tal vez por estas características que esta fotografía ha adquirido un valor de uso y consumo casi como ninguna otra imagen de los mapuches. Esta fuerza expresiva queda en evidencia al observar la gran cantidad de contextos discursivos e iconográficos donde ha sido publicada, prácticamente desde el momento de su producción hasta la actualidad. Por esto es que el teórico del arte y antropólogo José Ancán ha llamado a esta imagen fotográfica y por extensión al Cacique Lloncon, el “Che Guevara chileno”, asumiendo que este rostro ha adquirido significaciones tan complejas y universales como el retrato del heroico guerrillero muerto en Bolivia, en 1967.⁶

6) Comunicación personal, Temuco, 2003. José Ancán es uno de los pocos intelectuales mapuches que actualmente trabaja en relación con las problemáticas del arte y la estética. Sus escritos y reflexiones han trascendido aspectos de la política y las reivindicaciones contingentes de los mapuches, constituyéndose en aportes fundamentales para la comprensión de los diferentes aspectos de esta cultura y este pueblo, más allá de los graves procesos de exclusión y discriminación a los que han sido sometidos por el Estado chileno y la sociedad en general.

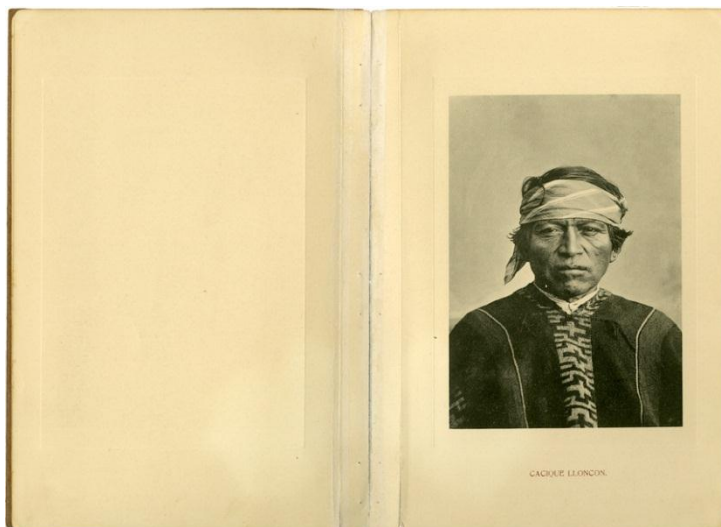
Aplicando una metodología propia de la arqueología de la imagen, que permite definir estratos visuales que contextualizan su uso (Edwards 1994), vamos a seguir su trashumancia iconográfica y las transferencias y desplazamientos a los que ha sido sometida. Una vez fijados estos estratos vamos a intentar una lectura e interpretación de las diversas significaciones que se le atribuyen y/o que ha adquirido como fotografía e imagen.

Figura 6. Cacique Lloncon. Gustavo Milet
Ramírez, ca. 1890.
Traiguén, Región de la Araucanía.



El estrato visual más antiguo donde encontramos esta imagen corresponde a un álbum con cerca de quince fotografías impresas, titulado “Tipos araucanos” editado por J. Díaz Lira en Santiago, cerca de 1900. El retrato está publicado sin su soporte secundario y la etiqueta impresa rescata el nombre de Cacique Lloncon (figura 7). En este contexto iconográfico forma parte de un relato visual propio de un álbum que busca, como su título lo indica, fijar una estética que individualiza ciertos “tipos” que representarían visualmente a los mapuches como pueblo. El álbum fotográfico como creación cultural es el artefacto que permite mostrar y poner en circulación un verdadero inventario de diversas imágenes. (Bajas 2007; Masotta 2008). Durante el siglo XIX, este tipo de álbumes se comercializaban y difundían ampliamente y era a través de ellos que parte de la sociedad burguesa tenía acceso a exóticos lugares, pueblos y culturas que muchas veces solo conocían por estas imágenes. Este álbum fotográfico está constituido por fotografías de una alteridad cultural, alteridad que de alguna manera forma parte de nuestra historia y nuestro pasado como república chilena. Este retrato de Lloncon se constituye así en una de las principales representaciones de ese pasado, ya que este estrato iconográfico donde circula es prácticamente contemporáneo a su producción como fotografía por Gustavo Milet.

Figura 7. Álbum Fotográfico, ca. 1900. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago



Cronológicamente, otros contextos donde aparece la imagen de Lloncon son aquellos que se relacionan con lo medicinal y curativo. El primero que podemos mencionar es una etiqueta de 1924 del conocido licor bitter llamado “Araucano” que se produce y consume hasta la actualidad. El rostro de Lloncon esta diagramado en un rincón y debajo destaca su calidad de “aperitivo, digestivo”; a un costado se menciona especialmente que este licor está “elaborado con yerbas indijenas del Arauco [...]” (figura 8). El segundo es una etiqueta de un tónico llamado “Azul Puro” y que fue producido por el Laboratorio Geka durante la primera mitad del siglo XX.⁷ Aquí se reproduce la imagen completa de Lloncon. Bajo el título de “Cacique” el retrato aparece coloreado con una evidente intención realista, por el tono piel de su rostro, el rojo de sus labios y el negro y verde de su manta. Completa la composición una greca roja y negra y algunos elementos gráficos propios del Art Nouveau (figura 8). En este estrato visual, en el que se asoma uno de los primeros usos comerciales de esta imagen de una alteridad, podemos ver cómo se le vincula con su condición de primitivo al relacionarlo con aquellos orígenes de nuestros pueblos ancestrales, que como tales serían los depositarios de un conocimiento y una sabiduría arcaica.

7) Ambas etiquetas fueron proporcionadas por Pedro Álvarez Caselli. La primera corresponde al licor “Araucano, marca registrada para licor elaborado en base a hierbas indígenas de la Provincia de Arauco, 1924”. La segunda, a “Cacique Azul Puro, marca del laboratorio Geka, Fábrica de productos químicos y farmacéuticos S. A. para anilinas y materias colorantes naturales y artificiales, Santiago, 1935”. Comunicación personal, 2010. Agradezco especialmente al profesor Álvarez su extraordinaria generosidad para compartir sus materiales y esta valiosa información.

Figura 8. Izquierda: Etiqueta de bitter Araucano, 1924. Derecha: Tónico Azul puro, ca. 1925.



En un ámbito opuesto a lo comercial encontramos otros dos ejemplos asociados a la difusión y el desarrollo del conocimiento. El primero lo constituye la publicación de esta imagen en el Tomo X de la *Enciclopedia del conocimiento “Tesoro de la juventud”* (Jackson 1930). En la sección titulada “El libro de la América Latina”, al centro de la página 3528, aparece el retrato de Loncon, conservando su formato original, pero sin su soporte secundario, con una etiqueta que lo define como “Indio araucano”. El texto diagramado en dos columnas y que se abre para dejar espacio a la fotografía, describe parte de las características geográficas y climáticas de Chile, exaltando la cordillera de los Andes y el valle central, haciendo alusión directamente a los mapuches a quienes llaman “araucanos”, como parte de este paisaje y recordando la permanente e imbatible resistencia que este pueblo ejerció sobre el conquistador hispano:

En este bello país de los antiguos araucanos, cada sitio tiene su historia. La guerra fue allí continua por muchos siglos, y todo el poder de los reyes de España resultó incapaz de doblegar bajo el yugo de la dominación extranjera a un puñado de salvajes soberbios (Jackson 1930: 3528).

Se hace evidente que en este contexto discursivo de carácter enciclopédico, es decir, que opera como un conjunto que reúne el conocimiento de diversas ciencias y artes, la publicación de esta fotografía busca referenciar el conjunto del mundo mapuche a través de un solo retrato. Su imagen refiere a una alteridad porque no está siendo considerada en sus particularidades individuales, sino como representante de toda una sociedad y una cultura. La amplitud de este texto enciclopédico se complementa con una mirada de carácter universal a los mapuches a través de esta única imagen fotográfica.

El segundo ejemplo en este ámbito del conocimiento, es un artículo titulado “Historia y ciencias sociales: más libre para la reflexión”, referido a las reformas curriculares en los programas de estudio de la enseñanza secundaria en Chile, que se publica en la revista *Educación* N° 275, de junio de 2000, en la sección Zona de cambios. El texto aparece encabezado por una galería de imágenes de nuestros próceres históricos y héroes contemporáneos. Así, la imagen del cacique Loncon figura entre los retratos de nuestros padres de la patria como Bernardo O’Higgins y José Miguel Carrera y el político y ministro de Estado de Chile, Diego Portales. Complementan esta galería los retratos de los poetas Gabriela Mistral y Pablo Neruda y el cantautor y poeta asesinado por la dictadura de Pinochet en 1973, Víctor Jara.

Este ejemplo resulta especialmente significativo ya que se incorporan nuestros orígenes prehispánicos, representados por el rostro de Loncon, a nuestra galería de los padres de la patria e insignes personajes de nuestra historia republicana del siglo XIX y XX. No es cualquier imagen de un *longko* mapuche, es el retrato de un cacique “araucano”, como lo etiquetara Milet. Su clara identidad lo habilita como personaje para figurar en la galería de nuestros próceres, formando parte de nuestro pasado arcaico, antes de nuestro proceso de independencia como colonia española, pero donde ya ejercíamos nuestra resistencia a ser conquistados. A través de esta galería de retratos, se establece entonces una continuidad visual entre ese lejano pasado prehispánico y nuestra

historia republicana y contemporánea, como diciendo: somos un solo país con un heroico pasado colectivo.

En el ámbito político y social la fotografía del Cacique *Lloncon* es utilizada para completar visualmente la portada de la revista *Rocinante* en su N° 30, año IV, de abril de 2001 (figura 9). Esta revista, que se publicó en Chile entre 1998 y 2005, fue fundada por un grupo de periodistas, intelectuales y amigos con el fin de recoger una mirada crítica desde y hacia la cultura. Por esto su acento siempre estuvo en los principales asuntos de la agenda no solo cultural, sino también política, con una fuerte presencia de temas de derechos humanos, memoria y pasado reciente de Chile. No llama la atención entonces la publicación del reportaje central “Mapuche. Las entrañas de un conflicto” junto a otros temas sobre escritores e intelectuales. Lo que sí resulta llamativo es que este reportaje sea ilustrado con el retrato de *Lloncon*, al cual se le agrega el color, pero ya no con una intención realista como veíamos en la etiqueta del tónico del Laboratorio Geka, sino como un elemento expresivo que busca resaltar, con una estética casi dramática, el rostro y la indumentaria de este personaje. Es el rostro y el gesto de los orígenes que ilustran un conflicto actual.



Figura 9. Portada Revista *Rocinante*
N° 30, 2002.

En el área del arte y la creación plástica también se utiliza este retrato como imagen para generar determinados significaciones. Es el caso de la obra del artista plástico Rafael Insunza Figueroa quien, en su muestra *Tres visiones acerca de la muerte de un conquistador*, presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, en agosto de 2000, utiliza el rostro de este *longko* para referir a esta triple perspectiva (figura 10). Este artista, que estudió en Berlín y Santiago, posee una larga trayectoria y ha incursionado en la pintura, las instalaciones y el llamado *earthworks*. No solo reproduce esta imagen, sino que la interviene, transformando su estética y expresión. Es la imagen que por su arcaísmo nos refiere a los

momentos de la conquista y por su primitivismo, a quienes se enfrentaron a este conquistador hispano causándole la muerte: “Esta es la imagen de una identidad de una nación. Es un hombre en estado de conflicto, es un hombre guerrero que no está derrotado, se ve en su rostro” (Comunicación personal con el artista, marzo 2010).

Uno de los contextos iconográficos donde se utiliza frecuentemente esta imagen fotográfica es en los formatos de la web, lo que comúnmente se denomina ciberespacio. Sus desplazamientos por este complejo, fugaz y discontinuo mundo de las páginas, sitios y portales web, revistas electrónicas, Facebook y Twitter, como parte de las redes sociales, y otras modalidades infinitas, hacen casi imposible un análisis específico de las significaciones que ha adquirido esta imagen. Sin embargo a pesar de esta fugacidad hay algunos ejemplos que alcanzan una interesante visualización. Un contexto que ejemplifica muy acertadamente el peso representacional de esta fotografía es el llamado Wikipedia (figura 11). Esta publicación en internet, basada en una tecnología wiki, se define comúnmente como una enciclopedia plurilingüe, entendida como soporte que permite la recopilación, el almacenamiento y la transmisión de la información en forma estructurada, cuyo contenido puede ser modificado casi instantáneamente, porque puede ser redactada y editada por cualquiera.

Figura 10. Catálogo y afiche de la exposición del artista plástico Rafael Insunza. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago. 2000

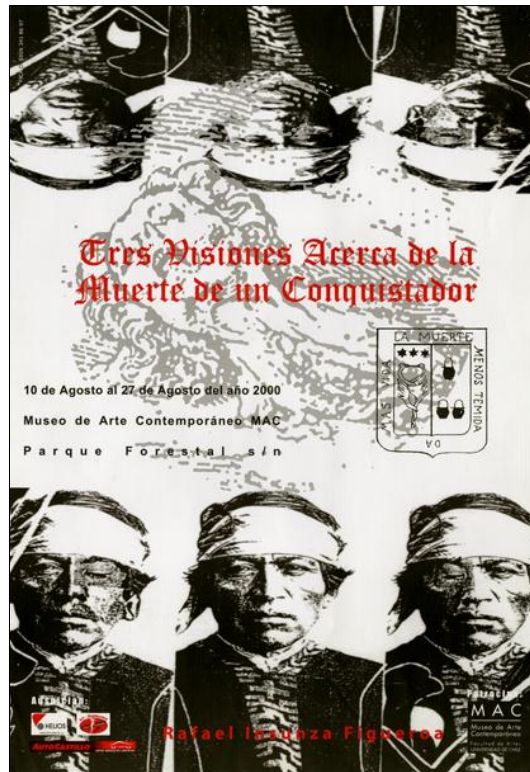
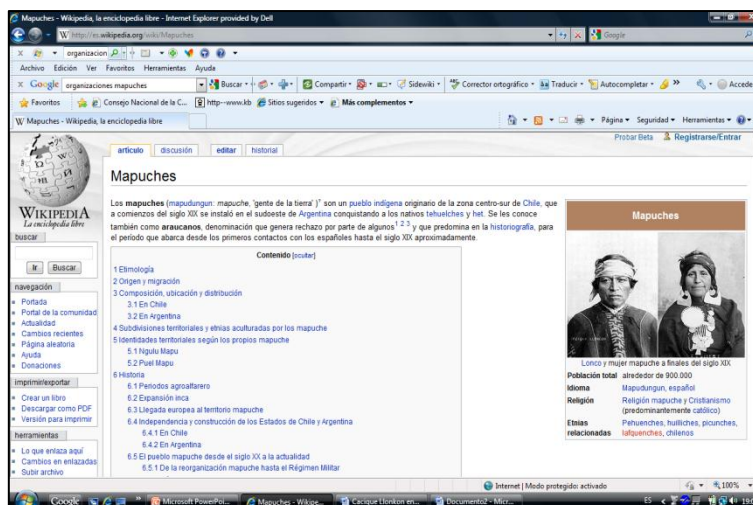


Figura 11. Pagina Wikipedia [Acceso 3 de abril de 2010].



8) Si se consulta este sitio hoy en día, ya se encuentran variaciones. En el texto estas variaciones son poco significativas. Respecto a las imágenes, han sido cambiadas, aunque se publican fotografías de la misma época de Milet, es decir de fines del siglo XIX.

En esta enciclopedia “libre” –como se le llama comúnmente– bajo la nominación de mapuches aparece una amplia información acerca de esta etnia que abarca aspectos históricos, sociales y culturales (<http://es.wikipedia.org/wiki/Mapuches> [consultada 3 de abril de 2010]).⁸ Acompañan el texto dos retratos etiquetados como “Lonco y mujer mapuche de finales del siglo XIX”. Nuevamente, como en el caso de la *Enciclopedia del conocimiento “Tesoro de la juventud”*, estas imágenes se constituyen en el referente de una alteridad, representando a toda una sociedad y una cultura, más allá de las particularidades individuales del Cacique Loncon.

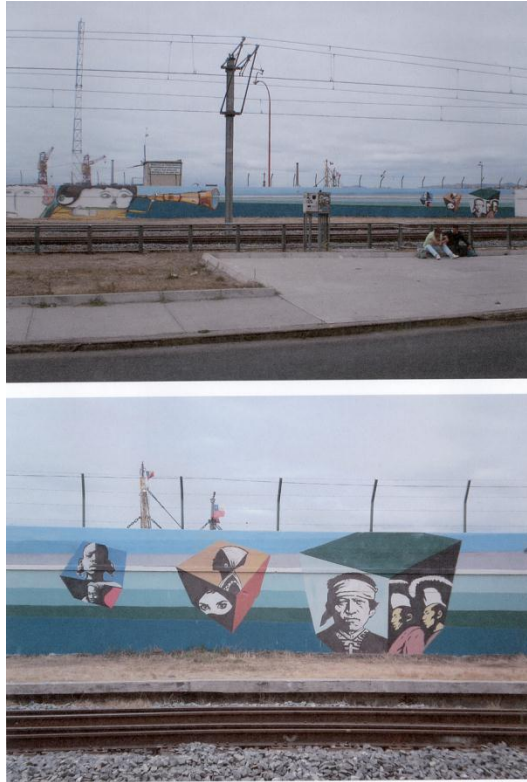
En este ámbito del discurso asociado al conocimiento de la cultura, sus tradiciones e historia, también la imagen de Milet aparece publicada en diversos catálogos realizados con motivo de diversas exposiciones en museos y centros culturales, tanto en Chile como en el extranjero. Su imagen como referente de lo arcaico y lo primitivo está habilitada para acompañar, ilustrar y certificar el patrimonio material de esta cultura y el discurso que se elabora y expone de ella en este tipo de publicación. Un catálogo es una creación que alcanza una especial expresión, ya que implica no solo la difusión de una exposición con sus respectivas decisiones curatoriales, sino que, sobre todo, supone un esfuerzo creativo y de contenido porque será el testimonio que quedará de esa exposición. Quién mejor entonces que Loncon para completar un discurso patrimonial y una puesta en valor de los vestigios materiales de la cultura mapuche.

En el espacio de la exhibición pública de este retrato, pero asociado a la expresión del arte popular, urbano y transitorio, encontramos a Loncon formando parte de una gran mural en la estación Puerto del Metro de Valparaíso, pintado con motivo del Fórum Universal de las Culturas que se llevó a cabo entre el 22 de octubre y el 4 de diciembre de 2010 (figura 12). En una de sus páginas web esta reunión que es patrocinada por la Fundación Fórum Universal de las Culturas se define como:

[...] un acontecimiento cultural de carácter ciudadano donde el diálogo, el intercambio y la toma de conciencia son las bases para la construcción de la cohesión social, lo que incluye un mejoramiento de los espacios públicos, habilitándolos para su uso colectivo en actividades

culturales y mejorando la calidad de vida de los habitantes de Valparaíso.
(http://forum2010valparaiso.org/?page_id=12>
[consultada 15 de diciembre de 2010]).

Figura 12. Mural pintado con motivo del Forum Universal de las Culturas, autor Desconocido, Estación Puerto, metro Valparaíso, 2010.



El rostro de Loncon, junto a otros rostros que por su aspecto e indumentaria se pueden identificar como pertenecientes a personajes de China, África y Oceanía, nos refiere visualmente al carácter universal de esta actividad, pero posicionándonos también desde una perspectiva local a través de esta imagen que nos vincula directamente con nuestro pasado prehispánico y con nuestros pueblos originarios, que constituyen parte fundamental de ese pasado.

Este ejemplo se vincula directamente con otro contexto iconográfico de algunos años anteriores pero que comparte el carácter político que se le atribuye al rostro de este guerrero de La Araucanía. Es un afiche producido con motivo del Foro de los Pueblos Originarios y Organizaciones Sociales, que se llevó a cabo en Villarrica y Pucón en la Región de La Araucanía, entre el 4 y 5 de junio de 2004. Aquí se manifiesta una significación claramente étnica al posicionarlo junto al retrato de una niña mapuche y varias imágenes que denuncian la problemática de la construcción de represas en territorios ancestrales de este pueblo, escenas de la represión que ejerce el Estado chileno sobre los mapuches. De alguna manera se universaliza la presencia de Loncon al vincularlo con textos que condenan a la APEC (Foro de Cooperación Económica Asia-Pacífico), como foro multilateral creado en 1989, dedicado a temas relacionados con el intercambio comercial, coordinación económica y cooperación entre sus integrantes. La frase que encabeza el afiche bajo los dos rostros indígenas: “No al comercio contra los pueblos”,

posiciona el retrato de este cacique como un claro referente de esos pueblos originarios que hoy sufren el embate de estas organizaciones globalizadoras, sobre todo en el ámbito de las inversiones y el comercio.

En la actualidad, uno de los ámbitos cotidianos en los que esta imagen es reproducida es en lo comercial, asociada a objetos de consumo específicos. Esta es una de las imágenes frecuentemente elegida para imprimir en objetos con alto grado de comercialización masiva, como por ejemplo, poleras y camisetas de algodón, vasos, etiquetas para botellas, chapitas e incluso en los conocidos *mousepad* o alfombrilla para el ratón del computador (figuras 13). En estos contextos iconográficos asociados a estratos visuales contemporáneos, la fotografía de Lloncon opera como referente de una alteridad radical. Es lo totalmente diferente que se incorpora al consumo donde esta imagen del guerrero primitivo y arcaico nos remite a un origen y un pasado para ser consumido y muchas veces rápidamente desechado, como son estos objetos. En estos soportes, este referente visual identitario de una etnia adquiere así un borroso y diluido peso iconográfico al estar impreso en muchos objetos que, al rodearnos y ser parte de nuestra cotidianeidad, fácilmente los invisibilizamos, aunque en ellos esté representado el mismísimo guerrero y Cacique Lloncon.



Figura 13. Etiquetas de agua ardiente
Cañete, Concepción, 2009

En este contexto del consumo y la comercialización, pero con significaciones muy diferentes se encuentran algunas tarjetas postales publicadas con la imagen de este cacique mapuche. Este tipo de tarjetas postales de los pueblos nativos de diferentes partes del mundo, desde los comienzos de su producción en el siglo XIX, implican la puesta en

circulación masiva de diversas imágenes exóticas de nuestras poblaciones originarias –incluidos, por supuesto, los mapuches– para un público urbano, curioso y, sobre todo, interesado en consumirlas. En este caso tenemos dos ejemplos, una postal de 1995, publicada por Lom Editores en Santiago, donde se conservan la estética y el formato de la imagen del XIX aunque se le ha borrado la inscripción con el nombre y no tiene su soporte secundario. El otro, es una postal de 2005, de Editorial Huber en Santiago, que presenta la fotografía en las mismas condiciones, pero con los bordes biselados y con un color sepia, puesta sobre un textil cuya textura y dibujo se asemeja a la propia manta –*nekerniñin makuñ*– que viste Lloncon. Considerando que “la fotografía postal de indios es una construcción de la mirada blanca sobre las sociedades indígenas” (Masotta 2008: 127), podemos apreciar claramente cómo esta mirada construye una imagen primitivista, que nos remonta a lo antiguo representado en un personaje, referente visual de un pasado arcaico y remoto de los mapuches como parte de lo originario. Esta es la imagen que obtengo y consumo al comprar como extranjero una postal de estas en el centro de la ciudad de Santiago, esta es la imagen que envío y obligo a consumir al despachar esta postal a algún amigo en otro país.

Pero lo más notable respecto de esta fotografía de Gustavo Milet es que son los propios mapuches los que también la han utilizado haciéndola circular y desplazándola en diversos contextos discursivos e iconográficos, sobre todo con relación a sus discursos étnicos, políticos y reivindicativos.

Un primer ejemplo lo encontramos en un afiche que promueve una obra de teatro titulada “Los que van quedando en el camino”, realizada por un taller cultural de la organización ADMAPU en la ciudad de Temuco, cerca de 1979 (figura 14). Ocupando todo el formato un dibujo del rostro de Lloncon es complemento con diversas informaciones, como por ejemplo, que la actividad es organizada por el centro de alumnos de la Escuela de Derecho de la Universidad Católica. A un costado, en letras mayúsculas, destaca el texto “Teatro Mapuche”. Su factura es evidentemente artesanal, lo que se evidencia en primer lugar por el dibujo que reproduce parte de la fotografía de Lloncon, y por la factura de tipo manuscrito de los textos, su reproducción como fotocopia y su tamaño que es relativamente pequeño.

Son los propios mapuche a través de una organización de carácter étnico y reivindicativo como ADMAPU, que llegó a tener un protagonismo y fuerza muy grande en los años ochenta, quienes utilizan el rostro de Lloncon para difundir sus actividades culturales en medio de un complicado momento, ya que estamos en plena dictadura militar en Chile (1973-1990). A los ojos de los propios mapuches, es la imagen de este rostro de un guerrero no derrotado –como lo expresaba el artista plástico Rafael Insunza– la que resulta apropiada para certificar esta actividad con un claro sentido étnico y político, que trasciende lo cultural.

Figura 14. Afiche Taller Cultural ADMAPU, ca. 1979



Otro importante contexto iconográfico donde esta imagen de Loncon cobra un especial protagonismo es en 1992 durante el llamado “Quinto Centenario” en que se conmemora la llegada de Cristóbal Colón a América. Para los mapuches –como para muchos pueblos americanos– esta fecha fue motivo de repudio, un momento de reivindicación étnica y una instancia de denuncia de los atropellos y los abusos que se llevaron a cabo durante la conquista y la colonia hispana, abusos que, en muchos casos, continúan por parte de los estados nacionales.

Encontramos aquí un afiche impreso realizado por el artista plástico Antonio Kadima (1946), fundador y director del Taller El Sol en Santiago (figura 15). En 1992 realizó este afiche de gran formato instalando sobre un llamativo fondo rojo la fotografía de Milet trabajada gráficamente en base a sus contrastes básicos, con una estética ampliamente utilizada en el diseño y que acerca esta imagen a los retratos de Che Guevara, afirmando así lo que declaraba José Ancán. Bajo el retrato trabajada en sus líneas expresivas básicas escribió con grandes letras blancas “ME CAGO EN EL V CENTENARIO”, frase escueta y directa que refleja un claro sentimiento y concepción política de esta fecha:

A lo que apuntaba Kadima era a construir en ese entonces una mirada crítica acerca de la conmemoración del llamado V Centenario que hacía referencia a la llegada de los europeos a las Américas, representado en el viaje de Cristóbal Colón, el “descubrimiento” y la institución del “día de la raza”, el “encuentro de dos mundos” y otras cosas por el estilo. Con un eslogan directo y sin ambigüedades, se coronaron las demandas indígenas bajo el lema “Me cago en el V centenario”,

aludiendo a lo difícil que era para los pueblos originarios no solo recordar tamaña fecha, sino además el ver cómo las celebraciones de los otros eran claramente una afrenta para ellos y sus antepasados.

(<http://www.mecagoenelbicentenario.cl/documentos/CagoBicentenario.pdf>

[consultado 30 diciembre de 2010]).



Figura 15. Afiche V Centenario
Descubriendo América, 1992

Si bien este afiche no fue producido por los propios mapuches, la frase escrita en primera persona lo posiciona como un discurso proveniente desde esta alteridad. Probablemente por esta razón, ha sido tan utilizado y difundido por esta etnia, sobre todo en los años noventa en que este suceso histórico estuvo en el centro de la polémica. Para una denuncia gráfica, quién mejor entonces que el cacique Loncón en su condición de guerrero, con su arcaísmo visual, para certificar esos orígenes antes de la llegada del conquistador.

En este mismo sentido encontramos un programa de unas “Jornadas 500 años”, organizada por una coordinadora “500 años” y auspiciada por la CEPC, una de las tantas organizaciones políticas y reivindicativas que aparecieron en esta época en Chile y en América, con motivo de las conmemoraciones de los quinientos años del llamado “descubrimiento de América”. Bajo una frondosa Araucaria (*Araucaria araucana*) –que también se ha constituido en uno de los principales referentes visuales de lo mapuche– la imagen de Loncón junto al retrato de una mujer llena la página opuesta a los textos, donde se despliega el programa de las jornadas. Su estética fotográfica desaparece bajo un tratamiento expresivo donde solo se conservan los blancos y negros de la imagen. Esta aparente simplificación visual no le resta pertinencia a la imagen de Loncón citada

como referente de lo étnicamente mapuche en medio de una fecha de alta controversia política.

En un contexto relacionado directamente con el mundo mapuche podemos apreciar un afiche del Centro Cultural Lefiam y el Colectivo de Profesores por la Identidad Mapuche Kimün Newen, ambas organizaciones de Temuco, de carácter claramente reivindicativo en lo cultural y político, como lo indica la convocatoria a un *kawiñ* –asamblea, reunión– “cultural y solidario”, “a favor de la defensa judicial de nuestro *peñi* Miguel Tapia Huenulef, preso político mapuche, procesado por la ley antiterrorista”. El afiche fue realizado artesanalmente, como el que veíamos del año 1979, pero con la tecnología actual, es decir su soporte no es el papel, sino que fue difundido por medio de las redes sociales de la web. Junto a los textos que se presentan encerrados en viñetas, casi al estilo de un cómic, aparece una cantidad de elementos gráficos como grecas textiles, la multicolor bandera mapuche, un kultrun –tambor–, utilizado como logo, y dos fotografías de Gustavo Milet. Una imagen de una mujer adentro de una media luna y la otra la imagen del cacique Lloncon que, en esta ocasión, ha sido reproducida con su soporte secundario, conservando su estética fotográfica del siglo XIX. De su boca, con la gráfica que se utiliza en los cómics para otorgarle voz a los personajes, Lloncon nos insta a participar: “*Peñi, Lamngen: ìiküpangue nüttramkaeyu*”!! – Hermanos, Hermanas: ìiVamos a la conversación!!

En este contexto iconográfico, Lloncon es para los mapuches ya no solo un referente visual como guerrero de las épocas arcaicas y primitivas, sino también ahora tiene voz y su llamado se escucha fuerte y enérgico, participando en la contemporaneidad de las luchas reivindicativas de este pueblo.

Esto nos lleva a la importancia que tiene para este mundo mapuche contemporáneo la palabra expresada en su lengua, el mapudungun. Parte fundamental de los procesos de re-etnificación que hoy día se producen, sobre todo en la ciudad de Santiago, tienen una preocupación especial por la reivindicación de la lengua mapuche. Diversas organizaciones urbanas publican, a través de imprentas establecidas, folletos y pequeños compendios del mapudungun como este “Diccionario de bolsillo de la lengua Mapuche”, editado en Santiago en el año 2007. Su portada aparece ilustrada con tres fotografías de Gustavo Milet. La imagen principal es un retrato de tres *longko*, entre los que está Lloncon. En la parte baja de la imagen se reproduce el retrato de Lloncon junto al retrato de una mujer. Estos patriarcas –y también matriarca– son los personajes que visualmente certifican la antigüedad de la lengua como parte de una cultura y una identidad mapuches.

Y por último, en este contexto de la palabra encontramos dos publicaciones con trabajos de intelectuales mapuches que reflexionan sobre sus problemáticas culturales y políticas. El primero es un artículo de Marcelo Saavedra titulado “La nación mapuche, cosmovisión y simbolismo”, publicado en la revista *Entreguerras* N° 3, en la década de los ochenta. En una esquina de la página, *Lloncon* junto a un retrato de una mujer también de Milet –igual que el pequeño diccionario de bolsillo– ilustran esta reflexión. El segundo es un texto titulado “La cuestión mapuche” del conocido intelectual José Marimán que apareció en el año 1990 en una publicación del Centro de Documentación Liwen y la Fundación para el Progreso Humano, titulada “Pueblo Mapuche. Estado y autonomía regional” (figura 16). Bajo el título que posiciona al

lector inmediatamente en la problemática política del pueblo mapuche, al centro de la página aparece el retrato de Loncon. El peso referencial de esta imagen fotográfica es tan poderoso, que nosotros como lectores, tenemos la sensación de que es su voz, en las palabras de Marimán, las que vamos escuchando al leer este artículo.



Figura 16. Pueblo Mapuche. Estado y Autonomía Regional. Centro de Documentación Liwen, 1990. Temuco

En estos ejemplos descritos y analizados, se aprecia claramente cómo esta fotografía se ha constituido en uno de los principales referentes visuales de la cultura y el pueblo mapuche, tanto para la sociedad en general, como para los propios mapuches.

En estos diferentes contextos discursivos e iconográficos podemos ver que su valor de uso y consumo se fundamenta porque es la puesta en escena de una existencia, que se instala ante nuestros ojos en un presente etnográfico inagotable, que se materializa visualmente en este retrato del Cacique Loncon.

En las variaciones de significación que adquieren lo primitivo y lo arcaico, consecuencia de las transferencias y desplazamientos a que ha sido sometida, su peso como imagen se sustenta porque, a pesar que sabemos que una fotografía es el resultado de un sistema convencionalizado de representación visual, igualmente mantenemos o queremos mantener la ilusión que nos ofrece un pequeño trozo de realidad, una cierta densidad de existencia indesmentible, de esa existencia primitiva y arcaica de los pueblos de los primeros tiempos.

Por eso podemos suscribir las palabras de un “anónimo” dirigente mapuche cuando dice:

La fotografía del cacique Lloncon es enigmática, pues detrás de esa mirada tú puedes hacer millones de lecturas que atraviesan esa imagen. La fotografía del cacique Lloncon tiene una fuerza propia, o sea, es un minuto de serenidad. Es un tipo sereno, pero además es un rostro curtido. Con mucha fuerza, ahí se desborda su espíritu constantemente. Eso es un *longko* (Toledo 2001: 40).

Lo arcaico y lo primitivo como referentes visuales de los pueblos originarios, más allá de los contextos patrimoniales

Como hemos visto en los ejemplos analizados, las categorías visuales estético-antropológicas de primitivismo y arcaísmo adquieren diversas significaciones al estar presentes fotografías –en este caso de mapuches y fueguinos– que han sido especialmente utilizadas en contextos iconográficos como catálogos de exposiciones publicados por museos, páginas web y objetos turísticos y de consumo en general.

En los diferentes estratos que hemos analizado, tanto temporales –desde el siglo XIX hasta la actualidad– como contextuales, que incluyen lo cultural, lo político reivindicativo y los comerciales, se puede apreciar cómo en algunos casos se potencia lo arcaico en el sentido de lo antiguo, sobre todo en aquellas imágenes donde se aprecia la oposición madre/mujer hacendosa – hombre/guerrero heroico y que testimonian la existencia y el uso de diversos artefactos que hoy forman parte de nuestro patrimonio museal.

Por otra parte, para una misma imagen como el retrato del cacique Lloncon, sometida a los más diversos desplazamientos de contextos y transferencias de soportes y medios expresivos hemos podido determinar sus diferentes significaciones, pero también considerar cómo siempre opera como un referente indiscutido y poderoso de lo primitivo, de aquello que nos remonta a nuestros orígenes, a ese momento de pureza y autenticidad de los pueblos de los primeros tiempos, de los orígenes del hombre, de esos tiempos de “nuestros ancestros prehispánicos y los pueblos originarios”.

El arcaísmo visual, técnico y estético de estas fotografías nos ha encantado, haciéndonos muchas veces, desconocer que esta producción cultural llamada fotografía es un sistema convencionalizado de representación visual. Su estética expresada en los dispositivos visuales como la pose y la escena étnica, junto a las referencias visuales a una alteridad cultural las han habilitado como imágenes para circular por diversos contextos, convirtiéndolas en referentes indiscutibles de lo primitivo y lo arcaico encarnado en mapuches y fueguinos.

Las categorías visuales estético-antropológicas de lo primitivo y lo arcaico como referentes de los pueblos originarios, como hemos visto en los ejemplos analizados, actúan más allá de los referentes patrimoniales expresados en diversos relatos museológicos llegando a impregnar nuestros imaginarios con un presente etnográfico atemporal.

Uno de los desafíos, entonces, parece ser cómo generar una multiculturalidad dentro de la construcción de los relatos museológicos, a partir de las fotografías de nuestros pueblos originarios, para que puedan continuar encantándonos como imágenes con toda su riqueza estética y antropológica.

Referencias

ADAMS, W., 2003. *Las raíces filosóficas de la antropología*. Madrid: Editorial Trotta.

ALVARADO, M.; P. MEGE & C. BÁEZ, 2001. *Mapuche. Fotografías siglos XIX y XX: Construcción y montaje de un imaginario*. Santiago: Pehuén Editores.

ALVARADO, M.; C. ODONE, F. MATURANA & D. FIORE, 2007. *Fueguinos. Fotografías siglos XIX y XX: Imágenes e imaginarios del fin del mundo*. Santiago: Pehuén Editores.

ALVARADO, M. & P. MEGE, 2009. Magia salvaje y automatismo técnico. En *II Simposio Internacional de Estéticas Americanas*, M. Alvarado, Ed. pp. 87-98, y nota documental (DVD, 25'). Santiago: Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.

ÁLVAREZ CASELLI, P. (Ed.), 2010. *Historia gráfica de la propiedad industrial en Chile*. Santiago: Instituto Nacional de Propiedad Industrial.

BATCHEN, G., 2004. *Arder en deseos: La concepción de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gili.

BAJAS, M. P., 2007. Estrategias y relatos visuales en los álbumes fotográficos de Tierra del Fuego. En *Fueguinos. Fotografías siglos XIX y XX: Imágenes e imaginarios del fin del mundo*, pp. 89-98. Santiago: Pehuén Editores.

BURGIN, V., 2004. *Ensayos*. Barcelona: Editorial Gili.

EDWARDS, E. (Ed.), 1994. *Anthropology & Photography 1860-1920*. New Haven & London: Yale University Press in association with The Royal Anthropological Institute.

JACKSON, W. M., 1930. *El tesoro de la juventud o enciclopedia del conocimiento*. Clinton, MA: The Colonial Press Inc.

KROTZ, E., 2002. *La otredad cultural. Entre utopía y ciencia: Un estudio sobre el origen, el desarrollo y la reorientación de la antropología*. México D. F: Universidad de Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa y Fondo de Cultura Económica.

LOVEJOY, A. & F. BOAS, 1997 [1935]. *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

MASON, P., 2001. *The lives of images*. London: Reaktion Books Ltd.

MASOTTA, C., 2008. *Álbum postal*. Buenos Aires: La Marca Editora.

MEGE, P., 2001. La memoria turbia de la frontera. En *Mapuche. Fotografías siglos XIX y XX: Construcción y montaje de un imaginario*, pp. 29-36. Santiago: Pehuén Editores.

QUIROZ, D., 1990. *Hombre de la tierra, catálogo de exposición*. Santiago: Instituto Cultural de Las Condes.

SEKULA, A., 1984. *Photography against the grain. Essays and Photo Works 1973-1983*. Halifax: Nova Scotia College of Art and Design University Press.

SONTAG, S., 1996. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edahsa.

TAGG, J., 2005. *El peso de la representación*. Barcelona: Editorial Gili.

TOLEDO, P., 2009. La mirada de los testigos. Uso, reproducción y conflicto de la fotografía mapuche de finales del siglo XIX y principios del XX. En *Mapuche. Fotografías siglos XIX y XX: Construcción y montaje de un imaginario*, pp. 37-46. Santiago: Pehuén Editores.

AUTORES

Ramiro Matos

De nacionalidad peruana y residente en Estados Unidos. Actualmente es Curador para América Latina en el Museo Nacional del Indígena Americano, Institución Smithsonian. Es Profesor Emérito de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú. Es Bachiller en Etnología y Arqueología (1960), Doctor en Etnología y Arqueología (1962) y Licenciado en Arqueología (1965), por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. Dentro de su experiencia profesional y docente destacan el haber sido Profesor Principal de Arqueología en la Universidad de San Marcos (1970-1988); Jefe del Departamento de Ciencias Sociales en la Universidad San Marcos (1986-87); Director de Biblioteca y Publicaciones (1988); Profesor Visitante en las Universidades de Texas, Austin (1980-1981), UCLA, California (1982), Bonn, Alemania (1982-3), Tokio, Japón (1984), Copenhague, Dinamarca (1991-1992), George Mason, Virginia (1996) y Maryland, College Park (1999). Ha desarrollado investigaciones arqueológicas y etnográficas en la sierra y costa del Perú, en la sierra del Ecuador, altiplano de Bolivia, norte de Chile y NO de Argentina, y ha publicado diversos ensayos, libros y artículos en revistas de la especialidad sobre Arqueología, Etnografía y Etnohistoria Andinas.

José Barreiro

De nacionalidad cubana y de ascendencia taína. Obtuvo su Ph.D. en Estudios Americanos en la Universidad Estatal de Nueva York, en Buffalo. En la actualidad es Director de la Oficina para América Latina y Director Adjunto de Investigación en el Museo Nacional del Indígena Americano, Smithsonian Institution (NMAI), en Washington D. C. Fue Editor Senior de Indian Country Today y Editor Fundador de la revista Native Americas. Ayudó a forjar por casi 20 años el American Indian Program (Programa Indio Americano) realizando docencia en Cornell University. Es miembro de, y remodeló, la publicación Indian Country Today. También participa en la Junta Editorial de Altamira Press y de Kacike: The Journal of Caribbean Amerindian History and Anthropology. Ha editado varios libros sobre temas indígenas en las Américas, siendo el más reciente “Panchito: Cacique de Montaña, una narrativa testimonial”. También es autor de la novela The Indian Chronicles, y ha trabajado en el desarrollo de redes de comunicación entre los pueblos indígenas de Norte, Centro y Sudamérica, incluyendo el Caribe. Ha sido asesor sobre temas indígenas para varias entidades, incluyendo la Fundación MacArthur; la Fundación Ford, Fundación Carnegie, y numerosos proyectos en comunidades indígenas.

Darío Aguilera

De nacionalidad chilena. Licenciado en Antropología con Mención en Arqueología, Universidad de Chile (2000) y Máster Universitario en Museología, Universidad de Valladolid (2004); Diplomado en Conservación y Restauración Patrimonial, P. Universidad Católica de

Chile (2002) y Ejecutivo en Gerencia Municipal, Universidad de Valparaíso (2008). Actualmente se desempeña como Director del Museo La Ligua, Región de Valparaíso, con responsabilidades en coordinación y ejecución de proyectos de desarrollo institucional; diseño museológico y educativo; infraestructura y equipamiento; documentación de colecciones e investigación en arqueología, patrimonio y museos, además de extensión y difusión del Museo. Es docente en la cátedra de arqueología de la carrera de ecoturismo de la Universidad Andrés Bello, Santiago. Tiene publicaciones de artículos especializados en educación, patrimonio e identidad, y es coautor del libro Historia de La Ligua (2007).

Roberto Benavente

De nacionalidad chilena. Arquitecto de la Universidad Católica de Valparaíso, 1981. Formó en 1989 la oficina “A Design” junto con Borja Huidobro y Paul Chemetov, realizando entre otras obras la remodelación del Museo Nacional de Historia Natural y el Ministerio de Finanzas, ambos en París (Francia). De manera independiente ha proyectado museos en Bélgica, Colombia y Chile. Ha desarrollado productos de diseño industrial con premios por innovación tecnológica. Actualmente es profesor de las escuelas de Arquitectura y Diseño de la Universidad Finis Terrae, y la Universidad Austral de Chile. Ha dictado conferencias sobre Museografía en Chile y el extranjero. Últimamente, participó en el montaje de la exposición La antigua China y el ejército de Terracota en el Centro Cultural Palacio La Moneda, en Santiago de Chile.

Cecilia Vicuña

Poeta, artista y cineasta chilena de larga trayectoria internacional. Su obra se difunde ampliamente en Estados Unidos, Europa, y Latinoamérica. Su arte precario, instalaciones y performances se han exhibido en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, Whitney Museum of American Art de Nueva York, Museo Reina Sofía en España, Institute of Contemporary Art de Londres, etc. Sus libros más recientes incluyen: V, Lima 2009; Sabor a Mí, Santiago, 2007; I tu, Buenos Aires, 2004; Instan, Berkeley, 2002; Cloud-Net, New York, 1999; QUIPOem, The Precarious, The Art & Poetry of Cecilia Vicuña, Wesleyan University Press, 1997; Unravelling Words & The Weaving of Water, Graywolf Press, 1992. Coeditó The Oxford Book of Latin American Poetry, New York 2009. Actualmente vive en Nueva York, EE. UU.

Alberto Sato

Diseñador Industrial y Arquitecto, Universidad Nacional de La Plata, Argentina; Magíster en Historia de la Arquitectura y Doctor en Arquitectura, Universidad Central de Venezuela. Historiador y crítico de la arquitectura, el diseño industrial y cultura material. Fue docente en las universidades Central de Venezuela, Simón Bolívar de Venezuela, Los Andes de Colombia, Católica de Chile. Ha sido Director del CIHE (Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas) de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso. Ha publicado libros, artículos y ensayos en diversos países latinoamericanos, Estados



Unidos y Europa. Actualmente es Decano de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Andrés Bello, Chile.

Fernando Pérez Villalón

De nacionalidad chilena. Licenciado en Literatura y Lingüística Hispánicas de la P. Universidad Católica de Chile (1997), Magíster en Literatura Comparada, Universidad de Massachusetts Amherst y Doctor en Literatura Comparada, de la Universidad de Nueva York, Estados Unidos. Ha realizado docencia de pre y post grado, investigación y ayudantías de cátedra en la Universidad Alberto Hurtado, en la P. Universidad Católica de Chile y Valparaíso, Universidad del Desarrollo, Universidad de Chile y en Estados Unidos, en las Universidades de Nueva York y Massachusetts Amherst. Actualmente es editor de la revista literaria Vértebra y de la revista electrónica www.letrasenlinea-cl. Su especialización es en literatura brasileña, poética comparada, teoría y práctica de la traducción y relaciones entre la literatura y otras artes.

Cristóbal Gnecco

De nacionalidad colombiana. Arqueólogo y Doctor en Antropología de la Universidad de Washington D. C. Actualmente se desempeña como profesor en el Departamento de Posgrado de la Universidad del Cauca, Colombia, y desarrolla líneas de investigación en temas de economía política de la arqueología y discursos sobre la identidad. Es miembro del Consejo Ejecutivo del World Archaeological Congress (WAC), además de representante senior del área de Sudamérica en dicho Consejo desde 2003. Es coeditor junto al Dr. Alejandro Haber de la revista Arqueología Suramericana.

Margarita Alvarado

De nacionalidad chilena. Diseñadora y Licenciada en Estética de la P. Universidad Católica de Chile y candidata a Magíster en Historia con mención en Etnohistoria, Universidad de Chile. Actualmente es profesora e investigadora del Instituto de Estética, P. Universidad Católica de Chile. Ha trabajado en diversos proyectos de investigación relacionados con la etnoestética en textiles y cerámicas indígenas y antropología visual con fotografías del mundo indígena latinoamericano. Editora y productora de diversas publicaciones sobre fotografía de los pueblos nativos, así como de monografías de fotógrafos de los siglos XIX y XX.

ArtEncuentro

Volumen 1

Editora

Andrea Torres V.

Comité editorial

Jose Berenguer R.

Luis E. Cornejo B.

José Perez de Arce A.

Diagramación y producción

Luis E. Cornejo B.

Diseño portada

José Perez de Arce A.

Museo Chileno de Arte Precolombino
Bandera 361 / Casilla 3687
www.museoprecolombino.cl

Santiago de Chile
Junio 2012

Inscripción Registro de
Propiedad Intelectual N° 217.581

Imagen de la Portada: José Perez de Arce



ILUSTRE
MUNICIPALIDAD
DE SANTIAGO

MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO

FUNDACION
FAMILIA
LARRAIN ECHENIQUE