

CPATRIMONIO CULTURAL

Nº 37 Año X Primavera 2005

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos

\$ 1.600

el mundo es un MUSEO

El guardián de la memoria

Conozca el conmovedor testimonio de Roberto Zaldívar, cuidador y único habitante de Chacabuco, un pueblo lleno de fantasmas

Sobre héroes y tumbas

Un viaje de José Bengoa por los museos de provincia

El imperio de las emociones

Desde España y Francia dos chilenos hablan sobre las nuevas tendencias museográficas

La Tate Modern

¿Se trata realmente de un museo, de un “lugar de encuentro” o, incluso, de una variedad de mall?

En esta edición: los luchadores de la wwf de visita en el museo



Fotógrafo y adepto

Hola Amigos de "Patrimonio Cultural", mi nombre es Oscar Vera, soy realizador audiovisual, fotógrafo y adepto a su revista... les felicito. Además, me gustaría que vieran una pequeñita muestra de mi trabajo... me encantaría trabajar con ustedes y a ver si me toman en cuenta

Además, escribo en un boletín llamado "Raíces Humanas" crónicas de cine y cuentos. En este boletín todos lo hacemos por amor al arte, ya que no tiene ni personalidad jurídica... se entrega gratuito por lo mismo. Creo que son entre 1.000 a 1.200 copias mensuales...

Bueno amigos, les agradezco su tiempo y ojalá me tomen en cuenta y si no igual les agradezco...

se despide un amigo,

Oscar Vera

cartas

Patrimonio Cultural utiliza las tipografías TCL 355 en los titulares y Elemental Sans para el texto continuo. TCL 355 es una creación de Tono Rojas basada en la rotulación de las micros santiaguinas. Elemental es una familia tipográfica para texto, desarrollada por Francisco Gálvez. Ambas tipografías rescatan el oficio artesano de la confección de letreros y representan en el ámbito del diseño un aporte a la recuperación de nuestro patrimonio cultural.

www.tipografia.cl

Patrimonio Cultural
N° 37 (Año X)
Primavera de 2005

Revista estacional de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam), Ministerio de Educación de Chile

Directora y representante legal
Clara Budnik

Consejo editorial
Ricardo Abuauad, José Bengoa, Angel Cabeza, Marta Cruz Coke, Georges Couffignal, Humberto Giannini, Pedro Güell, Marta Lagos, Pedro Milos, Jorge Montealegre, Pedro Pablo Zegers.

Comité editor
Gloria Elgueta, Carolina Maillard, Patricio Heim, Paula Palacios, Delia Pizarro, Claudio Aguilera.

Editor
Patricio Heim.

Periodista
Michelle Hafemann.

Publicidad
Soledad Hernández. soledad.hernandez@dibam.cl

Ventas y suscripciones
Myriam González. suscripciones.revista@dibam.cl

Diseño
Alt 164 [Taty Mella - Marcos Correa - Paty Bastías]

Corrección de textos
Héctor Zurita.

Impresión
Litografía Valente
(que actúa sólo como impresora)

Dirección
Alameda Bernardo O'Higgins 651 (Biblioteca Nacional, primer piso). Santiago de Chile

Teléfonos
3605400-3605330

Fono-Fax
3605384

Correo electrónico
patrimonio.cultural@dibam.cl

Sitio web
www.patrimoniocultural.cl

Esta revista tiene un tiraje de 3000 ejemplares que se distribuyen en todo el país, a través de la red institucional de la Dibam, suscripciones, librerías y quioscos. Reciba la Revista Patrimonio Cultural en su casa durante un año, por tan sólo \$5.000. Llame al (56-2) 3605320 o al 6324803, o escriba a suscripciones.revista@dibam.cl y nos pondremos en contacto con usted a la brevedad. Los números anteriores que no estén agotados pueden ser comprados en nuestra oficina, ubicada en la Biblioteca Nacional.

Las opiniones vertidas por los colaboradores de la revista no necesariamente representan a esta publicación o a sus editores y son de absoluta responsabilidad de quienes las emiten.

Patrimonio Cultural es una revista de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam); institución del Estado de Chile dependiente del Ministerio de Educación.

www.patrimoniocultural.cl

Alejandro Wagner



Entrevista con:
Augusto Saavedra y Roberto Benavente, museólogos

El imperio de las emociones

■ por Claudio Aguilera

Según ICOM, la museografía es “un conjunto de técnicas y prácticas aplicadas al museo”. Para Augusto Saavedra y Roberto Benavente, la museografía es una cuestión de emociones. Las emociones propias, inspiradas por una labor creativa, absorbente y transversal, y las emociones ajenas, esas que llevan al espectador a “asistir a una liturgia laica” y a salir de los museos “con sed de conocimiento”.

Pero además de su pasión por los museos, a Saavedra y Benavente los unen otros lazos. Ambos estudiaron en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica y ambos hace ya bastante tiempo decidieron probar suerte en el extranjero. El primero en España, donde actualmente dirige la empresa Ámbito Cero, que ha realizado el diseño museográfico para el Museo de la Ciencia de la Fundación Caixa y el Museo de las Aguas, los dos en Barcelona, y el Centro Cultural E. León Jiménez, de República Dominicana. Por su parte, Benavente ha

hecho carrera en Francia, trabajando en la renovación del Museo de Historia Natural de París, así como en el flamante Museo Nacional de la Prehistoria de Dordogne, y en el Museo del Oro de Colombia.

Sin embargo, y a pesar de que cada uno había escuchado hablar del otro, jamás se habían reunido. Ahora es diferente. En una jornada sobre museografía realizada en el Museo Nacional Bellas Artes hicieron el contacto inicial. Y en esta entrevista, por primera vez, se juntan para hablar de museos, exposiciones, públicos y sueños. Quién sabe, tal vez sea el comienzo de una larga amistad.

Los museos están viviendo transformaciones importantes. El eje central parece estar hoy más en la relación con los sujetos que en el resguardo de los objetos. ¿Creen que hay un cambio de paradigma?

Augusto Saavedra: La museografía es una forma de comunicación. Una exposición está hecha para comunicar al público, pero a través de un medio que son los objetos. Ambas partes, sujetos y objetos, son indispensables. Una como contenido de la información y la otra como receptor de esa información. Lo que ha ido variando es la forma en que se interrelacionan ambos elementos, la interfase, los lenguajes que utilizamos para, desde un objeto, hacer aparecer una realidad. En ese sentido, tal como en el mundo del arte, en la museografía siempre se están buscando nuevas formas de expresión. Finalmente, nuestra batalla de cada día es hacer que los objetos comuniquen, ya sea a través de la iluminación, del soporte, la cercanía, la altura, su relación con los otros objetos, y cualquier otro medio.

Roberto Benavente: Creo que lo que ha cambiado es la prioridad que les da el museo a sus misiones. Antes eran el stock, el trabajo científico de investigación y la muestra al público. Hoy

La museografía es una misa laica que no necesariamente debe estar asociada al museo como templo. Con la televisión o con Internet uno tiene una ventana al mundo, una enorme cantidad de información, pero ninguna te hace salir de tu casa para ir a otro lugar y hacerte preguntas fuera de tu contexto habitual.

se ve que hay un cortocircuito, porque mucho del trabajo científico se hace en laboratorios más especializados, mientras que el stock de las colecciones se hace en lugares más adecuados y seguros. Lo que le está quedando al museo es la difusión al público. En ese sentido, la museografía se inscribe en un pedacito de la misión de los museos, que ha cambiado, es verdad, pero que no creo que se haya terminado. Antes que nada, el museo debe tener una misión patrimonial, de conservación, de constitución de colecciones. En definitiva una misión global con una estrategia global.

AS: Incluso se ha dejado de hablar de objeto para hablar de elemento de la cultura, lo que representa una visión mucho más amplia del problema. De hecho, la visión obsesiva de coleccionista del museo del siglo pasado ha dado lugar a la idea de que el objeto tiene más que ver con la cultura. Se trata de aquellos elementos con los que yo puedo reconstruir un sentido cultural. Si lo vemos así, los museos han hecho varias evoluciones, pasando del “no tocar” al “prohibido no tocar”. Aunque no hay que olvidar que el fin último de la museografía es el conocimiento.

En ese sentido, se están haciendo importantes esfuerzos por transformar los museos en espacios educativos. ¿Cómo ven ustedes la relación entre museos y educación?

RB: Claramente, uno de los grandes deslizamientos que viven los museos es desde el deseo de simplemente mostrar al deseo pedagógico. Lo que hoy importa es que sujetos que van a ver objetos se relacionen con ellos a través de la pedagogía. A pesar de todo, creo que no hay que dejar de lado que la cuestión de que la pedagogía la hace mejor la universidad que el museo.

AS: En la profundización de los temas, claro que la universidad lo hace mejor, pero lo que hace bien la museografía es provocar el interés. Una exposición tiene que ser un elemento que te haga un clic, que te genere imágenes tan potentes que te hagan decir “¡qué maravilla esto, quiero saber más!”.

RB: Es verdad, la museografía tiene que hacer saltar el resorte interior. Lo que dice Augusto es esencial. Hay cierta museografía que tiene la tendencia a ser demasiado explicativa y para mí lo que importa es decir algo y que ese algo emocione, sin tanta explicación. Y pasar de esa buena intención pedagógica a realmente maravillarse es un gran desafío para los museos.

Ustedes apuntan a un cambio fundamental: el museo moderno nació como un espacio de la razón, pero hoy pareciera que la meta es la provocación emocional.

RB: El astrofísico canadiense Hubert Reeves dijo en una conferencia una frase que para mí es casi la clave de la museografía: “Yo les puedo explicar perfectamente la evolución del sol, los rayos cósmicos y mil cosas más, pero jamás podré explicarles por qué me emocionan”. El campo de la museografía es justamente tratar de intervenir en el área de las emociones. Provocar el deseo de saber.

AS: Así es, un museo no te da respuestas, te hace salir con más dudas de las que entraste. En ese sentido, una exposición no es una fuente de conocimiento, es una fuente de estímulos para el conocimiento.

Sin embargo, este mismo interés en los públicos ha llevado a muchos museos a transformar las exposiciones en espectáculos y evaluarlas en razón de la cantidad de visitantes que atraen. ¿No se corre el riesgo, como dice el español Joseph María Montaner, de que los museos se transformen en excusas para el consumo?

AS: Ahí está en juego el profesionalismo del museógrafo. Como en toda actividad, hay presiones por conseguir un éxito medible, concreto y ojalá en cifras. Pero todos estos son elementos anexos al hecho museográfico. Te pueden exigir una escenografía espectacular y uno lucha por combatir esa banalización, pero muchas veces te ganan, hay que reconocerlo, porque hay que sobrevivir. Es como un director de cine, siempre vas a recibir presiones para ser más espectacular y más

comercial, pero mientras puedas vas a intentar mantener tu línea de trabajo. Sin embargo, diría que las que corren el riesgo de la espectacularidad son principalmente las exposiciones temporales, que duran tres o seis meses y se acaban.

RB: Sí, lo de la espectacularidad es una tendencia que existe. La anécdota hace que se quieran realizar eventos a corto plazo, pero para mí todo debería estar inscrito en una línea de trabajo mayor. El problema ocurre cuando los curadores o las personas que dirigen instituciones culturales no se den cuenta de que hay calibres y misiones distintas en cuanto al tipo de exposiciones que se hacen.

En el último tiempo, en Chile, se ha generado una profunda renovación de los museos que, además, se ha visto acompañada de ciertas instancias de reflexión. ¿Cómo ven desde afuera este proceso?

RB: Además de pensar en cómo pueden ser renovados los museos existentes y cómo se podría hacer otra cosa, creo que el nudo central es la política cultural chilena. Esa es la pregunta que yo me hago. Finalmente, los museos intervienen en los tiempos muertos de la vida de la familia, y el pasatiempo en el Chile de hoy son los centros comerciales. No es que sea bueno o malo, pero en la realidad hay que preguntarse cómo la cultura en general se inserta en ese tiempo de desocupación de la gente y cómo hacemos que la cultura sea una necesidad real.

AS: Creo que en Chile habría que potenciar más la pedagogía no formal. En los espacios museográficos, la educación debería tener mucho más fuerza. Sería bueno analizar qué se ha hecho en Chile dentro de los museos, pero también pensar qué se puede hacer usando otros espacios.

Los dos apuntan a una museografía que salga del espacio museal. ¿Creen que es ese el camino que tomará la disciplina?

AS: La palabra museografía se vincula mucho al museo, pero en realidad la museografía es, como dije, un lenguaje que pretende mediar entre el público y el conocimiento. En ese sentido, lo deseable es que hubiera muchos espacios donde estimularse y donde aprender a relacionarte con el entorno, con la ciencia, el arte, la cultura y la naturaleza. Esos centros, o puntos de lectura, serán los que permitan acceder a las cosas de una manera guiada y verlas como una forma nueva y renovada.

RB: Es verdad, la gran pregunta es si seguirán existiendo los museos. La museografía es una misa laica que no necesariamente debe estar asociada al museo como templo. Con la televisión o con Internet uno tiene una ventana al mundo, una enorme cantidad de información, pero ninguna te hace salir de tu casa para ir a otro lugar y hacerte preguntas fuera de tu contexto habitual. El valor intrínseco de la museografía es ser capaz de cuestionarte dentro de un contexto distinto al de todos los canales de información que tenemos. Y para lograr eso, debemos generar espacios que escapen a los límites del museo. Ese es nuestro gran desafío hoy. **P**

Nuevos territorios y nuevos desafíos

Estudioso de las diferentes tipologías discursivas de la visualidad, Zunzunegui ha publicado extensamente sobre semiótica, fotografía, museos, teoría fílmica e historia del cine. Es autor, entre otros títulos, de *La metamorfosis de la mirada: Museo y semiótica*, además de *Pensar la imagen* y *Paisajes de la forma*.

■ por Santos Zunzunegui

De casa de las musas y lugar destinado a acoger las obras señeras del espíritu humano el museo se ha transformado en nuestros días en lugar de frecuentación multitudinaria; de ámbito de contemplación y comunión estética en parque temático en el que pueden declinarse los ritos más diversos de la apariencia social. Pero no se trata de lamentarse por esta transformación sino de caer en la cuenta de que es inevitable en unas sociedades en las que el diseño precede al objeto, la moda al comportamiento y la publicidad al objeto.

Como sucede casi siempre –este ha sido el caso de la irrupción progresiva de los diversos medios de comunicación de masas en el espacio social– no vamos a asistir a sustituciones radicales (los museos virtuales eliminando a los museos convencionales, por ejemplo), sino a una redistribución del territorio y a una progresiva redefinición de funciones entre las diversas maneras de concebir el museo.

Podemos pensar que quizá sea un camino sin retorno el que ha llevado hacia la actual preeminencia en algunas instituciones museísticas de los valores de recreación y consumo epidérmico con relación a las funciones de conocimiento y valorización patrimonial. Si esto es así, estamos obligados a diseñar estrategias complejas que permitan salvaguardar, en un mundo crecientemente insensible a este tipo de nociones, los territorios de la apreciación estética y de reflexión histórica sobre el papel del arte. No es tarea fácil, pero no deja de ser apasionante.

En este sentido, los museos comunitarios tienen mucho que aportar. En una sociedad crecientemente homogeneizada (éste es uno de los principales significados de "globalización") es más necesario que nunca preservar espacios de resistencia. Para esta tarea

titánica las pequeñas comunidades pueden ofrecer mayores oportunidades para salvaguardar la identidad que entidades de más enjundia aparente pero, por lo mismo, mucho más vulnerables.

Esto obliga a definir muy bien por parte de cada institución museística el perfil de su visitante modelo deseado y diseñar las estrategias pertinentes de acogida

En una sociedad crecientemente homogeneizada es más necesario que nunca preservar espacios de resistencia. Para esta tarea titánica las pequeñas comunidades pueden ofrecer mayores oportunidades para salvaguardar la identidad que entidades de más enjundia aparente pero, por lo mismo, mucho más vulnerables.

para hacer de cada visitante empírico un visitante ideal. Como es obvio esta regla general debe ser declinada y actualizada en cada museo en función de sus fondos, su organización espacial y su ubicación en el tejido social. Conviene no perder de vista que no siempre es posible satisfacer las exigencias de todo tipo de públicos (existen tanto los "curiosos" como los "eruditos", los "apáticos" como los "entusiastas", los "indiferentes" y los "alertados"). Contra lo que puede parecer, el público de un museo no existe a priori, sino que debe "construirse" activamente por parte de la institución museológica.

Sintetizando, podemos decir que hoy en día (y aunque las generalizaciones sean peligrosas) parece que estamos ante un momento en el que lo que algún estudioso ha denominado la "maratón de museos" forma parte de las formas de consumo del ocio masivo. Todo ello desemboca en una relación superficial no sólo con el museo sino, sobre todo, con las obras albergadas en éste. Reconocer este hecho no implica capitular ante sus consecuencias. Al contrario, se trata de tomarlo como punto de partida para, apoyándonos en él, utilizarlo para tratar de devolver al museo, en la medida de lo posible y lo razonable, sus funciones primigenias de lugares de descubrimiento, de espacios de aventuras estéticas intransferibles. **P**



■ Gentileza Colección Memoria Chilena

El guardián de la memoria

■ por Rubén A. Chababo

A través del conmovedor testimonio de Roberto Zaldívar, cuidador y único habitante de Chacabuco, nos internamos en la singular historia de este pueblo abandonado en medio del desierto de Atacama, entre cuyos restos se confunde la memoria de los habitantes de la antigua salitrera y la de los prisioneros políticos que fueron allí reclusos durante la dictadura de Pinochet.

Para llegar a Chacabuco hay que dar un rodeo, pero antes, bajarse del ómnibus en mitad del desierto, exactamente en el cruce de Carmen Alto en dirección a Calama, y luego andar a pie bajo los rayos de sol que golpean de manera casi perpetua en esa zona seca y estéril de Chile. En verdad, nada hay en el paisaje que invite al viajero a detenerse en ese punto del mapa a no ser que tenga interés en conocer alguna de las llamadas ciudades fantasmas del salitre diseminadas por toda la región, hoy sólo "habitadas" por el polvo y el viento del desierto. De Chacabuco, este punto casi invisible en el mapa, nadie habla. De ese sitio que hace siete décadas fue una de las salitreras más importantes del mundo, nadie hace referencia, y cuando uno pregunta en la estación de Antofagasta cómo llegar hasta allí, muchos ni siquiera pueden señalarle un sitio imaginario en el horizonte desnudo. Sucede que esa ciudad amurallada de 62 hectáreas de extensión, erigida en medio de la nada a comienzos del siglo XX y abandonada luego como un Titanic en un mar de arena y sal cuando la extracción del salitre dejó de ser un negocio rentable para las compañías extranjeras, fue reconvertida a partir de septiembre de 1973, en campo de concentración por la dictadura chilena. Si bien entre los años 40 y 70 el sitio fue utilizado esporádicamente como lugar de ejercicios militares por las tropas del Ejército chileno, fue la llegada al poder de Pinochet lo que alentó la idea

de convertir esa vieja ciudad abandonada en campo de concentración para prisioneros políticos. Construida en el corazón del desierto de Atacama, alejada de cualquier signo de vida a decenas de kilómetros a la redonda, quienes entraban en Chacabuco sabían que si alguna vez alcanzaban a llegar a su portal de salida, sólo un milagro les permitiría escapar de esa prisión rodeada de arena y cielo abierto.

Un testimonio de la barbarie

Chacabuco podría llegar a ser un nombre más en la extensa lista de los campos con que la dictadura pobló la angosta geografía chilena, si no fuera por un dato sorprendente: en esa ciudad abandonada, apartada de los caminos centrales, barrida por el calor perpetuo del día y las gélidas temperaturas de la noche, vive sólo una persona, Roberto Zaldívar, un ex detenido y sobreviviente de ese campo que eligió, una vez restaurada la democracia, instalarse entre las mismas paredes donde alguna vez fue recluso por la fuerza junto a centenares de militantes políticos. Es así como en el ingreso mismo a Chacabuco, a un costado del portal que sirviera de entrada al campo, él ha construido su casa: una habitación resguardada de

la luz encandilante del desierto junto a dos precarias salas donde ha montado un improvisado museo que condensa la historia del lugar. Su "objeto" más importante está dispuesto sobre una de las paredes: un gran plano de la antigua salitrera que le sirve para enseñar a los casuales visitantes que llegan hasta allí, la estructura de esa máquina de reclusión y muerte por la que pasaron, entre noviembre de 1973 y abril de 1975, más de 2.500 personas, "un doce por ciento de ellas menores de edad", aclara, como un modo de destacar el carácter brutal que asumió el sistema represivo chileno. En esas dos salas humildes, Roberto ha reunido fotografías y documentos que hablan de la historia del sitio, recortes de diarios, cartas de ex detenidos, combinados anárquicamente con objetos que pertenecieron a la vieja salitrera y que juntos arman una rara sintaxis en la que se combina la dura historia de los obreros explotados del salitre con la miseria de los

prisioneros políticos de la década del 70. "Vivíamos en corredores de adobe, en casas pequeñas que carecían de luz eléctrica. Aquí, entre estas paredes, muchos enloquecieron, muchos murieron en medio de esta nada absoluta. Para sobrevivir uno estaba obligado a inventar, a imaginar, de otro modo corría el riesgo de sucumbir a la violencia de los carceleros", dice mirando un punto indefinido en una pared tallada a punta de clavo con el nombre de algunos detenidos que pasaron por el lugar. "La mayoría de la gente que llega aquí viene preguntando por los restos de la antigua salitrera y no imaginan nunca que se van a encontrar con las ruinas del mayor campo de concentración que alguna vez tuvo Chile", agrega. Luego de hacer una pausa, indica con un movimiento de cabeza un lugar situado más allá de las ventanas de la sala. "Allí, donde se ven esos inmensos hierros retorcidos, está la antigua plaza de la salitrera, y más allá el teatro que se utilizaba en la década del 20 para distracción de los obreros. Busque en el centro de la misma plaza, va a encontrar un árbol diferente a los únicos tres que quedan". Es así, en el centro de la plaza devastada por el paso del tiempo permanecen de pie tres árboles secos, uno de ellos ha sido trabajado con delicadeza por alguien muy paciente que logró "arrancarle" la forma de un cuerpo mancillado y un rostro similar al cuadro "El grito" de Edward Munch. "Es obra de un ex prisionero de Chacabuco que terminó sus días suicidándose. Ese árbol seco es una de las pocas huellas visibles de que este sitio estuvo ocupado por la muerte". Y lo que dice Roberto Zaldívar es cierto, porque el resto hay que imaginarlo auscultando la memoria de las paredes que alguna vez fueron parte del presidio, ahora cubiertas de marcas borradas por el paso del tiempo, por el polvo, por los raros graffitis escritos a punta de piedra. Roberto recorre junto a mí la ciudad prisión, da vueltas en torno a las ruinas de adobe, se detiene para observar los restos de maquinaria oxidada perteneciente a la época de esplendor de la salitrera que dibujan, sin proponérselo, extrañas y tenebrosas formas en el centro de ese paisaje desolado. "El campo de Chacabuco funcionó a

pleno durante casi dos años y empezó a vaciarse cuando muchos de los detenidos comenzaron a ser trasladados a Ritoque, Melinka, Pisagua y Valparaíso. O simplemente arrojados al mar frente a las costas de Antofagasta que está a sólo 100 kilómetros de aquí. Una vez que el campo fue desmantelado los militares se encargaron de minar los alrededores para amedrentar a aquellos que desearan conocerlo y que sabrían de su existencia por el relato de sobrevivientes. La idea era que Chacabuco fuera devorado por el desierto y el paso del tiempo, pero, aquí estoy yo. No lo han logrado", dice.

Sin miedo a nada

Mientras Roberto Zaldívar hace este comentario extrae un cigarrillo de su chaqueta, lo enciende, traga el humo y cierra los ojos como

En esa ciudad abandonada, apartada de los caminos centrales, barrida por el calor perpetuo del día y las gélidas temperaturas de la noche, vive sólo una persona, Roberto Zaldívar, un ex detenido y sobreviviente de ese campo que eligió, una vez restaurada la democracia, instalarse entre las mismas paredes donde alguna vez fue recluso por la fuerza junto a centenares de militantes políticos

intentando atrapar imágenes agazapadas en su memoria. "Recuerdo que ya derrotado Pinochet, un día de 1991, llegó hasta aquí un grupo de soldados interesado en conocer la historia del salitre y la economía nacional. Como yo soy el único habitante de este lugar, el comandante me pidió que le diera a la tropa mi testimonio, pensando que le iba a hablar de la vieja salitrera, de los míticos tiempos de la Anglo Lautaro; entonces yo arremetí con mi historia, la del campo, la de los prisioneros encerrados como bestias en las barracas, la del hambre y el frío en las noches, la de los torturados. El silencio de los soldados al escuchar mi relato fue atroz, nadie se atrevió a pedir que me callara. Ni siquiera el comandante". Roberto tiene decenas de historias como éstas para contar. "Aquí han venido de todo el mundo a entrevistarme, la BBC de Londres, la televisión española, ellos también se han enterado de mi existencia. Creo que soy el único sobreviviente de un campo de concentración del mundo que se ha quedado a vivir en el mismo lugar adonde alguna vez fue recluso. Los que pasan nunca evitan preguntarme por qué tomé esta decisión, por qué no dejo de una vez por todas este sitio hostil y me vuelvo a Santiago o a Valparaíso. A todos les doy la misma respuesta: si me marcho de aquí, si dejo este sitio, la historia de este lugar desaparece. Si abandono el campo, ¿quién contará su historia, quién dirá de ese tiempo en el que éramos un puñado



de hombres arrojados al más inclemente de los destinos? Sé que puedo volver hoy mismo a mi casa de Antofagasta, pero mi lugar está aquí, entre estos muros y estas calles rodeadas de desierto, custodiando la memoria de mis compañeros, esperando la llegada de viajeros perdidos a quienes contarles quién soy".

Cada palabra que sale de la boca de Roberto Zaldívar está sostenida en una poderosa amalgama de convicción y sabiduría, y al escucharlo hablar sobre los principios éticos, los valores humanos o el sentido de la vida en situaciones de adversidad, uno no puede dejar de evocar los testimonios de Primo Levi o Viktor Frankl, sobrevivientes de campos de exterminio europeos, a la vez que poderosos creadores de todo un mundo de referencia y sentido en torno a la condición humana en situaciones extremas.

La geografía de la atrocidad

"Los campos son algo atroz (dice con voz entrecortada), no importa sus dimensiones, la cantidad de prisioneros o el signo político que los erija. Representan lo más abominable de la creación humana, y lo que en ellos sucede es casi inenarrable. Yo lucho para que Chacabuco sea inscripto en la memoria colectiva. No quiero que se lo devore el olvido, quiero que se sepa de él como hoy se sabe de Auschwitz o de la Esma en la Argentina".

La tarde comienza a caer sobre el desierto de Atacama y la débil luz solar dibuja extraños perfiles sobre el suelo de Chacabuco. Una hora más y la temperatura habrá descendido a cero grado. Roberto Zaldívar me acompaña gentil hacia el portal de ingreso al campo, el mismo por donde entré al mediodía. Luego levanta una antigua barrera militar, se quita su gorro con visera y con su mano derecha indica el rumbo que deberé seguir si quiero alcanzar el primer poblado antes de que anochezca. "El parador más cercano está cerca, a dos kilómetros, es un lugar llamado Oasis. Cuando llegue dígame que va de parte mía, de Roberto Zaldívar, el de Chacabuco, ellos saben". Un abrazo sella el adiós. Comienzo a avanzar en dirección al desierto y cuando ya me he alejado lo suficiente giro mi cabeza para ver por última vez Chacabuco en perspectiva. Veo que Roberto Zaldívar aún permanece en el mismo sitio de la despedida, sus manos apoyadas sobre las rejas del portal, observando cómo mi cuerpo penetra en la noche azul que cae súbita sobre el desierto de Atacama. Lo veo levantar su mano y entonces le devuelvo el saludo elevando la mía. Luego gira sobre sí mismo y retorna con paso lento al interior del campo, con la esperanza -eso imagino- de que el próximo amanecer le traiga la promesa de un nuevo viajero a quien confirmarle con su presencia en ese sitio que aún quedan suficientes motivos para seguir viviendo con dignidad en este mundo.

“La contención de la amnesia”

■ por Michelle Hafemann

El director del Museo de la Memoria de Rosario, Argentina, nos cuenta esta singular iniciativa y el intenso debate ciudadano que ha provocado entre quienes prefieren olvidar y los sucesos dolorosos del pasado reciente, y aquellos que anhelan mantener vivo el recuerdo.



Si abandono (Chacabuco), ¿quién contará su historia, quién dirá de ese tiempo en el que éramos un puñado de hombres arrojados al más inclemente de los destinos?

Durante la dictadura militar argentina de 1976-1983, en la que rigió –hasta 1981– la junta militar encabezada por el general Rafael Videla, 18.000 personas desaparecieron. En este período, si bien en Rosario el número de desaparecidos fue menor que en otras ciudades de Argentina, el Informe de la delegación Santa Fe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (1987) estableció que esta ciudad y su zona de influencia “constituye el lugar donde más torturados hubo, torturas de todo tipo con una gran cuota de ensañamiento en forma sistemática, que en muchos casos se transformaron en asesinatos”.

En febrero de 1998, la Municipalidad de Rosario resolvió la creación de un museo de la memoria en la ciudad. En marzo de 2001, éste comenzó a operar en dependencias de la Secretaría de Cultura de la municipalidad. No obstante, próximamente se trasladará a su ubicación definitiva: el lugar donde funcionó el Comando del II Cuerpo del Ejército.

Rubén Chababo, Director del Museo de la Memoria de Rosario, explica que la institución fue creada “a instancias del reclamo de familiares, sobrevivientes y organismos de Derechos Humanos. Fue el poder político de la ciudad el que decidió asumir el compromiso de crearlo. Esta decisión significó un debate más que rico e interesante, que atravesó y sigue atravesando al conjunto de la sociedad, dividida entre aquellos que consideran que el pasado reciente y los hechos de la década del 70 deben ser olvidados, y aquellos que sostienen que su memoria es necesaria para la consolidación de la democracia”.

¿Cuál es el objetivo (o el sentido) de crear museos de la memoria en torno a violaciones a los Derechos Humanos en dictaduras: la conmemoración, el tributo a las víctimas, la educación u otro?

–Creo que el sentido fundamental de estas instituciones es a la vez simbólico y restauratorio. Una vez finalizados los procesos genocidas, las sociedades, y en especial los sobrevivientes y familiares de las víctimas, tienen necesidad de la existencia de sitios que narren y, a la vez, recuerden que ello de verdad ha ocurrido. De allí su fuerte componente simbólico. Si partimos de la base o la certeza que los fenómenos genocidas están amenazados por la voluntad

de olvido, la creación de museos o memoriales funciona como un espacio de contención a la fuerza de la amnesia que impulsan amplios sectores sociales. Por otra parte, este tipo de sitios organizan una narrativa de lo acontecido, ubican el fenómeno genocida en una sintaxis y en un contexto, y permiten, de ese modo, que su memoria no sea deglutida por el olvido.

¿Cómo se debe estructurar un museo de la memoria, de manera de que quienes lo visitan logren identificar e identificarse con la muestra?

–Los museos de memoria deben hacer posible que quienes los visiten se formulen tres preguntas esenciales, que alguna vez Hanna Arendt enunció para el caso alemán: cómo fue posible que esto haya ocurrido; qué fue lo que lo hizo posible, y qué hubiera hecho yo para evitar que sucediera. Si logran articularse estas tres interrogantes, podríamos decir que la misión de un sitio dedicado a conmemorar un genocidio o cualquier acontecimiento de barbarie, estaría cumpliendo ampliamente con su meta educativa y concientizadora.

¿De qué manera o cómo se deben integrar las distintas perspectivas sobre los hechos que se relatan, por ejemplo, la perspectiva de las víctimas, de los victimarios, de la sociedad en su conjunto?

–Se debe hacer posible la confluencia de diferentes visiones. No es un tema sencillo, pero si se pretende restablecer la verdad histórica sobre lo ocurrido, es necesario que sean diferentes las voces que permitan rearmar la trama del pasado. Considero que existe un límite respecto de darle voz a los perpetradores o victimarios. O, en todo caso, su discurso debe ser integrado para señalar y destacar el grado de perversidad o barbarie que guiaba sus actos. Por lo demás, es importante que este tipo de museos le dedique un espacio importante a la sociedad en la que tuvo lugar el genocidio. Ningún genocidio puede ser visto como tarea de unos pocos, por el contrario, exige de una amplia red de colaboración para su eficacia. Ningún fenómeno genocida puede tener lugar si no existe un consenso o acompañamiento de una parte importante de la sociedad. Y sobre esto hay que educar: sobre la responsabilidad que cada sociedad tiene en la defensa y el cuidado de sus derechos.



Entre el recuerdo y el olvido¹

En situaciones de guerras, represión, exterminio o totalitarismo donde la memoria ha permanecido proscrita, el recuerdo surge como necesidad e imperativo para construir un futuro compartido, y está siendo valorado como una estrategia indispensable de sanación y construcción de identidades colectivas.

■ por Loreto F. López G.

Si bien durante la primera mitad del siglo XX pueden encontrarse rastros de propuestas museales en este ámbito, no será hasta el final de la Segunda Guerra Mundial cuando se observe el desarrollo sistemático de un tipo de museo que busca rescatar y exhibir la experiencia de un hecho hoy considerado excepcional y emblemático. Puede decirse que el Holocausto es el origen de una nueva camada de museos, donde la memoria de los sobrevivientes (sus testimonios y experiencias personales) constituye la fuente fundamental para la organización de un relato sobre el pasado reciente.

Tal como el Holocausto, otros momentos históricos que han generado fracturas al interior de la sociedad, ya sea por tratarse de represión, persecución, exterminio, discriminación o violencia de un segmento de la sociedad contra otro –o entre naciones–, han originado museos dedicados a provocar un efecto de recordación que impida el olvido de aquellos hechos y construya una interpretación comprensiva de los mismos. Guerras, dictaduras, revoluciones, segregación racial, genocidios y etnocidios y otras experiencias de degradación humana que desde la Declaración Universal de los Derechos Humanos se entienden como crímenes de lesa humanidad, se encuentran entre los casos que ocupan a los museos de la memoria.

Aunque el efecto de recordación es importante, junto a él se rescata la problematización de sucesos que aún se encuentran en proceso de “resolución social”. Es por ello que el tipo de pasado sobre el cual trabajan los museos de la memoria es un “pasado vivo”, no sólo porque protagonistas y actores de ese pasado sigan con vida, sino porque regresa de manera recurrente, articulando lecturas y representaciones aún en proceso de disputa. Así, la memoria como fenómeno

de selección, organización y lectura de las experiencias del pasado, queda expuesta a reconfiguraciones dependiendo del contexto en el cual se ejecuta el recuerdo.

Más allá de la ilustración o función informativa, los museos de la memoria intentan abrir un espacio de comunicación de experiencias aparentemente incomunicables, contribuyendo a construir continuidades entre el pasado y el presente, las que por cierto juegan un papel fundamental en la reproducción de ciertas identidades unidas a las memorias que convocan al museo⁽²⁾.

En este sentido, los museos de la memoria no se alejan de la figura tradicional del museo como institucionalidad que articula un particular tipo de patrimonio que se pone a disposición para la apropiación pública. La intencionalidad no escapa a que dicho patrimonio sea reconocido como parte de la vida de la nación e incorporado al conjunto de políticas de la memoria y la identidad nacional, como la historia (oficial), la pedagogía escolar, la conmemorativa o la topografía patrimonial, entre otras.

Al interpelar a la narrativa nacional y a las memorias que han gozado de cierta oficialidad, los museos de la memoria contribuyen a abrir, profundizar o ampliar debates en torno al pasado reciente introduciendo, muchas veces, miradas críticas que favorecen nuevas lecturas. Pueden contribuir, además, para levantar la sospecha sobre narrativas oficiales que propician el olvido, fomentando su modificación.



Al respecto, resultan ilustrativos casos como el Centro de Historia de la Resistencia y de la Deportación de Lyon, en Francia, donde se aborda la política de colaboración del Estado francés con el régimen nazi; o bien el debate actual desarrollado en Argentina a propósito del futuro Museo de la Memoria que se emplazará en las dependencias de la Escuela de Mecánica de la Armada en Buenos Aires, otrora uno de los centros de detención, tortura y desaparición más importantes de la última dictadura militar argentina. Junto a ellos, el campo Perm-36, la única muestra existente del sistema de campos de trabajos forzados de la ex Unión Soviética –más conocido como GULAG– permanece como muda huella de un sistema represivo y totalitario, muchas veces voluntariamente ignorado por quienes en algún momento manifestaron su repudio al exterminio ejecutado en los campos de concentración de la Alemania nazi.

Estos museos solidarizan con lugares tales como inmuebles, predios e instalaciones, intentando en ocasiones reconstruir la materialidad del lugar. Pero uno de los desafíos que deben enfrentar es la necesidad de pasar de la “literalidad” de los hechos ocurridos en el sitio, a la lectura “ejemplar” de ellos⁽³⁾, colocando de esta manera la pluralidad de los testimonios personales en relación con un marco que oriente su lectura. En la mayor parte de los museos de la memoria que giran en torno a la experiencia de la represión, persecución o violencia ejercida de manera sistemática contra las personas, es la ética de los derechos humanos la que cumple esa función.

Sin embargo, el marco de los derechos humanos no es el único que prevalece, ya que la vertiente de los llamados “museos de (la) paz” y también de algunos “museos anti-guerra”, privilegia la importancia de la consecución y mantención de la paz ante los hechos traumáticos considerados centrales para el desarrollo del museo. Dichos museos no están exentos de polémica y controversia, puesto que cuestionan la legitimidad de la violencia, la guerra y la vía militar, poniendo en entredicho, por ejemplo, las posibles memorias heroicas de quienes han sido enaltecidos por participar en episodios bélicos en defensa de la patria.

La ejemplaridad y orientación para la lectura representa un salto cualitativo dado por los museos de la memoria respecto de otras iniciativas de recordación y conmemoración. Estos museos, en efecto, proporcionan una visión del pasado, siempre ligada a la problematización del presente, a la vez que trascienden ciertas formas tradicionales como memoriales o hitos conmemorativos.

El anuncio de la próxima construcción del Museo de los Derechos Humanos junto al Parque por la Paz Villa Grimaldi, en la comuna de Peñalolén, efectuado en diciembre del año 2004, reedita en Chile algunos de los dilemas que se han señalado, e incorpora otros que han de haber estado en la génesis de los distintos museos de la memoria: como la posibilidad de convertir a las memorias (en la forma material de testimonios) en objetos de museo; o bien, cómo mantener su carácter activo ante la institucionalización y sacralización que tradicionalmente ha representado el museo en la historia de la nación. El anuncio abre, además, un conjunto de desafíos y preguntas, tales como ¿Es pertinente que la memoria vaya al museo?, si es así, ¿Qué memorias son las que concurrirán? ¿Cómo narrar el horror de la degradación y la tortura? ¿Cómo y hasta dónde contextualizar ese horror? ¿Cómo ejemplarizar esas memorias en función de la ética de los derechos humanos? **P**

1.- Agradezco las reflexiones del antropólogo Osvaldo Torres G. y a la Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi por abrir las puertas de su memoria.

2.- La finalidad no es la conservación de trozos, fragmentos de relatos, piezas y construcciones del horror, sino el diálogo con el presente, intentando construir significados actualizados, por ejemplo, sobre aquello que apareció como excepcional, pero que no lo es tanto, pues se expresa de maneras más sutiles y menos violentas en el presente, incubando viejos fantasmas en las relaciones sociales contemporáneas.

3.- Un hecho puede ser recuperado con todos sus detalles, agotándolo en sí mismo, otra alternativa es pensar en él como un modelo que permite comprender situaciones nuevas, sacrificando la singularidad del suceso. Tzevan Todorov. Los abusos de la memoria. Ed. Paidós, Barcelona, 2000.

Lelia Pérez

Educación para el nunca más

■ Por Michelle Hafemann

Hasta el momento, en Chile no existen museos de la memoria. Incluso durante el régimen militar, y con un obvio incremento desde 1990, en el país se han hecho presentes monumentos y memoriales. Los primeros, recuerdan a los caídos en los años de dictadura; los segundos, vinculan el recuerdo de los que ya no están con el lugar donde se emplazan. Sin embargo, a pesar de que en ambos se cumple un rol conmemorativo y simbólico, no se alcanza a cumplir con la que es la principal función de un museo asociado a violaciones de los Derechos Humanos: la educación para el Nunca Más.

Lelia Pérez pasó un año en Alemania formándose para trabajar en la creación del primer museo de la memoria en Chile, proyecto que impulsa la Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi. Apoyada por el colectivo que integra (Mujeres en Acción, por la Memoria y el Futuro), esta profesora y sobreviviente de Villa Grimaldi viajó para acceder a conocimientos en el área de educación en Derechos Humanos. Desde la perspectiva que le otorgó el conocimiento de la experiencia alemana en la materia y, en especial, a partir de su vivencia personal en el centro de detención de la DINA, comparte su idea de cómo se debe educar para la memoria en Chile.

En la creación de un museo de este tipo, ¿qué rol juega la ciudadanía?

La participación de la gente es fundamental. La construcción de un museo en Villa Grimaldi se debe realizar no solamente con los sobrevivientes sino que con la gente que está en los alrededores, es decir, el impacto del centro de tortura en su entorno. En la historia del lugar se pueden distinguir distintos capítulos, como la descripción de la vida cotidiana dentro de esta casa de torturas; los métodos de tortura que se utilizaron ahí y el impacto de todo esto en los alrededores. No obstante, sobre esto no contamos con documentos sino sólo con los testimonios. Y el desafío es poder documentar desde esas otras perspectivas. A medida que va pasando el tiempo y vienen las nuevas generaciones, estos hechos, los sucedidos en Villa Grimaldi, se alejan. Por lo tanto, la aproximación hacia la historia se va haciendo menos emotiva, y los sobrevivientes –por una cosa biológica– vamos a desaparecer. Las nuevas generaciones, entonces, van a tener una aproximación mucho más intelectual, mucho más académica, y es el fenómeno que se está viviendo en Europa, donde los jóvenes exigen pruebas. Entonces, debemos ser capaces de reconstruir esa historia con elementos probatorios, para que en el futuro puedan acceder a ella y comprenderla.

¿Cómo lograr educar a nuestros jóvenes para el Nunca Más?

Debe ser un Nunca Más concreto. Con los conflictos posteriores la Segunda Guerra Mundial, éste nunca más se ha ido relativizando. En Europa, los jóvenes se preguntan de qué Nunca Más les hablan, si hay guerra de Yugoslavia o de Irak. Entonces, la educación pro Derechos Humanos debe ser dinámica. En el caso chileno, el Nunca Más implica que nunca más haya un golpe de Estado en Chile. Y eso qué significa, ¿que la gente nunca más vaya a luchar por sus derechos para que los militares no los vayan a reprimir? Eso significaría que nadie debería pelear por sus derechos laborales o algún otro derecho que viese vulnerado. Por el contrario, la educación debiera apuntar a formar personas críticas, que fueran capaces de informarse y formarse opinión. Y para eso se necesita de pruebas, de documentos, y estos elementos se los debe ofrecer el museo. **P**

Mi colección de referencia

■ por Claudio Gómez Papi



■ Alexis Díaz

A través del contrapunto de un relato a la vez histórico y biográfico, este artículo nos presenta la evolución del museo y su íntima relación con el coleccionismo y sus obsesiones

Es el año 1985, estoy en cuarto medio. El profesor de biología, quien es académico de una universidad pública, nos lleva a uno de los laboratorios donde investiga genética, su verdadera pasión. La idea de esta salida a terreno es entender el tema de las mutaciones. Los ejemplos empiezan con el asistente de laboratorio, quien con una joroba y unos ojos prominentes, no está muy lejos del estereotipo del ayudante fiel y deforme del Dr. Frankenstein. Lo peor para mí estaba aún por venir ya que, sin mediar más anuncios, entramos a una galería llena de frascos de

*“Una colección es una obsesión organizada”
N. Aristides*

distintos tamaños ¡Eso frascos! Verdadera colección –esta palabra no tendría verdadero sentido para mí sino hasta varios años después– de aberraciones de la naturaleza, de intentos frustrados de evolución biológica y de ejemplos de enfermedades que se desarrollan antes que la vida misma o que acaban implacablemente con ella.

Agosto 18, 2005. 18:26 hrs. El portal emol.com reporta un cable de la agencia ANSA bajo el siguiente título “Polémica por exhibición de cadáveres en Estados Unidos”. Una sencilla búsqueda en Google ilustra de mejor forma la noticia. Una empresa norteamericana dedicada al diseño y montaje de exhibiciones itinerantes, preparó una exhibición sobre el cuerpo humano, utilizando para ello cadáveres y órganos adquiridos legítimamente en China. Esta exhibición se inauguró el 20 de agosto en el Museo de Ciencia e Industria de Tampa (www.mosi.org) y los precios de las entradas van entre \$7.000 y \$16.000 aproximadamente. Obviamente, la noticia enfatiza la casi esperable reacción de grupos de interés de la sociedad norteamericana. Sin embargo, Google permite descubrir

que ésta no es la primera exhibición de este tipo, ya sea en Estados Unidos de Norteamérica o en el mundo. Es así como se estima que el total de visitantes a exhibiciones similares en el mundo es de 14 millones de personas (y contando).

1989, invierno. Estoy en cuarto año de antropología y soy voluntario en el Museo de Historia Natural de Valparaíso. Trabajo un par de días a la semana y es mi primera aproximación a la cultura material y a colecciones en el sentido museológico del término. Al paso de los días, me preguntan si he visto la “guagua de dos cabezas”. Como no he tenido tan educativa oportunidad, soy llevado ante un frasco que contiene una aberración igual a la etiqueta que la describe. No me sorprendió saber que es uno de los íconos más reconocidos del museo, fruto de su exhibición pública por largos años. Es parte del imaginario de los visitantes porteños y también del personal del museo. Según lo que me cuentan, la gente reclamó airadamente cuando fue retirada de la exposición permanente y hasta el presente una importante cantidad de visitantes sigue exigiendo verla (¿quizá como sus madres, padres, abuelas y abuelos lo hicieron?).

Se sabe que en Grecia y Roma existían instituciones que albergaban colecciones de libros y objetos para el deleite y aprendizaje de sus ciudadanos. De hecho, la palabra museo viene del latín Museum, y éste del griego Mouseion, lo que literalmente significa “la casa de las musas”. Sin embargo, los museos tal como los conocemos hoy día tienen sus raíces en la Europa de los siglos XV y XVI, en las entonces denominadas Kunstkammer (salas con colecciones de arte), Wunderkammer (salas de curiosidades de la naturaleza) y en los Wunderkabinet (gabinetes de curiosidades), una versión más compacta de los anteriores. Estos precursores de los museos fueron establecidos por monarcas y miembros de la nobleza para desplegar su estatus, pero también reflejan el interés de la elite por los valores propios del Renacimiento, especialmente la importancia del arte y de la apreciación estética.

Verano de 1990. Estoy mochileando con un amigo por el norte de Chile. San Pedro de Atacama es el destino final. A estas alturas, ya soy un ávido visitante de museos y similares y, por lo tanto, una actividad imperdible es conocer el Museo Arqueológico P. Le Paige. En algún punto del recorrido me enfrento con una vitrina que contiene un cuerpo momificado. No es el único cuerpo de estas características en la exhibición, sin embargo, éste se destaca por el cariñoso nombre que lo identifica: "Miss Chile". Obviamente, se trata de una mujer atacameña que, estoy seguro, nunca soñó con tal fama post mortem. Si esto no le parece bizarro, señor o señora, trate de imaginar cómo se sentirían sus nietos, o los nietos de ellos, visitando algún museo conteniendo el cuerpo momificado de la Bolocco (¡o el suyo!).

preferencias del coleccionista, los que tienden a institucionalizarse cuando las colecciones permiten integrar los objetos en una suerte de conjunto ordenado según reglas, principios y patrones. Este proceso refleja, sin duda, los gustos y preferencias del coleccionista, los que tienden a institucionalizarse cuando las colecciones entran al dominio público mediante su traspaso a los museos. Por su parte, los curadores contribuyen al proceso de selección de colecciones con sus propios gustos y preferencias, respaldados por la seguridad de sus especializaciones e investigaciones.

1998, Washington, D.C. Junto a mis anfitriones, recorro los depósitos del Museo Nacional de Historia Natural, perteneciente a la Smithsonian



□Taty Mella

□Claudio Gómez

Los museos, hoy y siempre, han estado indisolublemente ligados al coleccionismo, una práctica cultural propia de Occidente. Lo que se inicia hace siglos como una cierta pasión (¿u obsesión?) privada, de individuos o de grupos pertenecientes a la elite socioeconómica e intelectual, se transforma en la fuerza que da origen a esa institución que denominamos "museo". Un buen ejemplo es la Galería Nacional de Arte de Estados Unidos de Norteamérica, que vio la luz gracias al empeño de Andrew W. Mellon, banquero, embajador y ministro de Hacienda de ese país. Mellon fue un ávido coleccionista de arte, llegando a comprar cuadros y esculturas de los bolcheviques, quienes estaban ansiosos de contar con recursos frescos en los años posteriores a la revolución anti-zarista. Una vez que sus colecciones alcanzaron una masa crítica, Mellon se abocó a la creación de la Galería Nacional, un museo Nacional de Arte inexistente hasta ese entonces en EE.UU. (para ese momento la Galería Nacional de Londres ya le llevaba 100 años de ventaja). Para ello, financió de su propio bolsillo la construcción del edificio principal (hoy llamado West Building), donó todas sus colecciones y estableció un fondo fiduciario a perpetuidad con la finalidad de pagar los sueldos del director de la galería y de su equipo directivo. No contento con esto, convenció a otros acaudalados personajes de la sociedad norteamericana a que donaran sus colecciones al naciente museo.

Nuevo salto temporal. Ahora es octubre de 1993 y llego a Isla de Pascua como director del Museo Antropológico P. Sebastián Englert. El personal me presenta las distintas colecciones del museo, lo que incluye la colección de restos humanos más destacada de la Polinesia. Un elemento notorio es un cráneo con un fragmento de obsidiana inserto en el hueso, lo que denota que la lesión, provocada por un arma filosa, sanó, siendo el fragmento parcialmente absorbido por nuevo tejido óseo. Supongo que la resistencia del sujeto víctima de tal agresión debe ser motivo de inspiración para algunos miembros de la comunidad rapanui, ya que a lo largo de mis siete años en la isla recibí constantes preguntas sobre el estado del cráneo y solicitudes para su exhibición.

Lo que define una colección es el proceso de selección (o de no-selección) que permite integrar los objetos en una suerte de conjunto ordenado según reglas, principios y patrones. Este proceso refleja, sin duda, los gustos y

Institution. Este es un recorrido "tras las bambalinas", en el que podré apreciar algunos de los objetos y especímenes que por diversas razones nunca podrán ser expuestos de nuevo. Entramos a un depósito donde se almacenan restos humanos, tales como momias y cuerpos momificados. Enfrentado a una cabeza, preservada para mostrar el elaborado tatuaje de un hombre maori, me siento muy cerca de aquella visita colegial de 1985.

Según Susan Pearce, destacada ensayista sobre temas museológicos, las colecciones son un elemento significativo en nuestro intento de construir el mundo, y por lo tanto el intento de entenderlas es una manera de explorar nuestra relación con el entorno cultural, social y natural. Para Pearce, esta conexión entre los individuos y sociedades, especialmente occidentales, con el mundo de los objetos, coleccionables

Lo que define una colección es el proceso de selección (o de no-selección) que permite integrar los objetos en una suerte de conjunto ordenado según reglas, principios y patrones. Este proceso refleja, sin duda, los gustos y preferencias del coleccionista, los que tienden a institucionalizarse cuando las colecciones entran al dominio público mediante su traspaso a los museos

o no, es mucho más profunda de lo que parece. Algo tiene que haber detrás de estampillas, monedas y billetes, cajitas de fósforos, armas, y un sinnúmero de cosas que nos dedicamos a recolectar. Incluso los libros y la música adquiridos en sus diversos formatos constituyen colecciones, lo que llevaría a definir como coleccionistas a personas que no se consideren como tales. Por otra parte, diversos estudios han demostrado que coleccionar ya no es un asunto de clase, edad o género.

2004, Santiago. Después de un día de trabajo, llego a casa. Casi inmediatamente mi hija me pregunta si acaso quiero ir a ver sus colecciones. Me sorprende, porque con poco más de cuatro años, no estoy seguro de qué es lo quiere decir ni cuándo incorporó tal palabra en su vocabulario. Me lleva a su pieza y me muestra cómo ha ordenado sus stickers en tres cuadernos. Los principios que permitieron su clasificación son evidentes, pero han requerido un esfuerzo racional no muy distinto al de un coleccionista adulto. Hasta ahora no dejo de preguntarme si ella lleva también la semilla de una obsesión organizada. P

El museo que Latinoamérica quiere

■ por George Yúdice

Hoy, más que nunca, vivimos en la era de los museos. Los hay de todo tipo, cada uno dirigido a cumplir con los intereses de diversos "ideadores" y públicos. Hay museos de arte cuya función, además de exhibir, es dinamizar a las ciudades, sobre todo para atraer turismo cultural. El gran modelo en ese sentido es el Guggenheim de Bilbao, pero también el Tate Modern en Londres, o el nuevo MoMA en New York.

Por otra parte, en algunas ciudades, e inclusive en zonas rurales, se crean museos comunitarios para que una colectividad se comunique consigo

Todo parece indicar que el modelo de museo para Latinoamérica está más cercano a los museos ideados y gerenciados por una comunidad que a los grandes conglomerados internacionales.

misma respecto de sus tradiciones y su patrimonio cultural. Estos museos son de gran importancia en sociedades donde esas colectividades están pasando por cambios rápidos. En algunos casos, también se espera aprovechar el turismo cultural para sustentar la actividad museológica e inclusive proporcionar ingresos para la comunidad. No siempre tienen éxito, pues no cualquier lugar puede mantener su integridad cultural y a la vez abrirse al turismo.

En este contexto, ¿cuál es el museo para

Latinoamérica? Ciertamente no aquellos que intentan aplicar modelos foráneos. Por ejemplo, la tentativa de construir un Guggenheim en Río de Janeiro fracasó porque no se logró consenso con los stakeholders o interesados/afectados por el proyecto. Además de costar el doble de lo que costó el de Bilbao, y en una ciudad más pobre, no se estableció un vínculo con las otras instituciones culturales ni con grupos de la sociedad civil. Muchos se oponían porque el proyecto iba a monopolizar un porcentaje enorme de los fondos percibidos mediante el incentivo fiscal para la cultura, de manera que quedaría poco para proyectos que trabajan con cultura brasileña. Peor aún, la entrada costaría más de lo que la gran mayoría de los cariocas podría pagar, lo que sólo haría mayor la segregación socio-espacial.

Finalmente, un juez paró el proyecto. Ahora se está considerando un Guggenheim para Guadalajara. Pero mientras ese tipo de proyectos no contribuya al desarrollo de todos los estratos sociales en una ciudad, es una obscenidad gastar esa cantidad de dinero.

A pesar de los desafíos que implican, todo parece indicar que el modelo de museo para Latinoamérica está más cercano a los museos ideados y gerenciados por una comunidad que a los grandes conglomerados internacionales. Esto no quiere decir que en los museos comunitarios no se pueda involucrar a profesionales para ejecutar algunas de las funciones, pero lo importante es que la administración y el guión ideológico sean creados por representantes de la comunidad, incluso en foros consultivos.

En ese sentido, no faltan las experiencias notables. En los 70 y 80 hubo un movimiento de museos comunitarios en México. También hay museos comunitarios de este tipo en los barrios populares —a menudo minoritarios (de afrodescendientes, nativo-americanos, asiáticos o latinos)— de las ciudades estadounidenses. El ahora famoso Museo del Barrio en Spanish Harlem, en Nueva York, es un buen ejemplo. Sin embargo, en la última década, los patronos, en tensión con algunos elementos de la comunidad hispana de Spanish Harlem y de Nueva York, procuraron convertirlo en un museo mainstream de gran envergadura. El objetivo no es necesariamente una alta rentabilidad, sino crear un espacio latino que rebase a la comunidad puertorriqueña neoyorquina que lo creó y que pueda codearse con las instituciones culturales más importantes de Nueva York. Debe reconocerse que ha logrado cierto éxito: continúan las actividades comunitarias a la vez que se han montado exposiciones importantes no sólo de artistas puertorriqueños o latinos estadounidenses, sino de los latinoamericanos más reconocidos, y con guiones innovadores. Una experiencia a considerar. **P**



Una semana de incursiones a la museología en Chile

y el abordaje de una mesa (¡vaya adminículo!)

■ por Rafael Prieto Véliz

■ Alejandro Wagner

¿Existe museología en Chile? Es una pregunta que se repite desde diversas ópticas y está presente al momento de abordar la realidad de los museos en Chile. Responderla, a pesar de que existen imágenes ya formadas al respecto, necesariamente implica una revisión de sus procesos.

Día 1

¿Existe museología en Chile?

Parece ser que hubiese un consenso tácito en responder a esta pregunta con un rotundo “No”. O si uno revisa, a pesar del desperdigamiento bibliográfico que existe, en algunos textos⁽¹⁾, la sensación es que cada palabra escrita en museología en Chile abre un surco en un terreno nacionalmente inexplorado o quizás un silencio demasiado añoso. Y, sin embargo, hay gente que lo habita o que lo ha habitado. ¡Hay gente que habita en los silencios de la museología en Chile!

Luego, si hay algo que agradecerle a Grete Mostny en todo esto, y no es lo único, es que ella al parecer oteó en parte este panorama.

Día 2

¿Qué es hacer museología en Chile?

La memoria de nuestra museología pareciera pasar por la descripción formal o institucional de sus museos⁽²⁾. Por eso, cuando uno la aborda como disciplina, se topa con que hay textos muy breves o aislados (silenciados) en sus preguntas y debates, o demasiado especializados en sus disciplinas para concebir las miradas panorámicas o retrospectivas fruto del ejercicio de construirla. No hay cuerpo.

Por otra parte, uno incluso podría decir que unos pocos museos son el todo y eso es la museología existente en el país, esos museos. La evidencia flagrante: por sus hechos existe. En la práctica, los museos son: una colección, un edificio... el imperativo irreflexivo vestido de filantropía (oveja-lobo), de porque existe una colección que atesorar *debe* existir un museo, inamovible en sus contenidos en el tiempo, en el espacio museográfico y en las interpretaciones⁽³⁾. Y si bien la muerte es inherente a cualquier ser orgánico (para incluir a las instituciones), ¿no sería mejor empezar por plantearse la misión de esta institución antes que asumir el imperativo museo a partir de una colección? El “¿para qué existen?”⁽⁴⁾.

Bueno, en fin, pienso que en este punto la museología, por lo menos en su dimensión más deontológica, ha realizado un aporte sabio: sólo la diversidad (de museos), no (tan sólo) la cantidad, permite la perpetuidad de la especie. Pero, esa diversidad no puede entenderse exclusivamente como diversidad de colecciones o de sus tipologías, no obstante un mayor desarrollo de ésta ya sería un aporte para el medio nacional en general (sin desconocer que existen algunos escasos museos que generan distinción).

Día 3

La museología en Chile se hace sobre la base de supuestos no expuestos, no debatidos, no dialogados, no comunicados, no intercambiados y también, ¿por qué no?, en algunos casos no aprendidos e, incluso, obviados o ‘ninguneados’ (y no por ello, pienso, no existen lógicas y políticas operando).

¿Habrá sido siempre así?

Veo pasar (imagino–interpreto) procesos discontinuos. El Centro Nacional de Museología; las Jornadas Museológicas; la Mesa Redonda de Santiago de Chile de 1972; las revistas; los boletines, y –por otra parte– especializaciones estrictamente disciplinarias y, muchas de ellas, individuales.

¿Integralidad?

Voces saltan a escena: ¿Integralidad?!... (*silencio*).

Día 4 (Discontinuidades y silenciamientos)

Voluntades de búsquedas democratizadoras del conocimiento y de un cuestionamiento, esperemos, profundo de Occidente post Segunda Guerra Mundial, acompañados por las corrientes más críticas del pensamiento allí inscritas, terminaron por aterrizar en la década del 60 en la faz occidental. En museología, preguntándose de qué manera se podía re–conceptualizar aquel instrumento ideológico nacido en la Revolución Francesa (en la modalidad que lo conocemos actualmente) llamado museo, de manera que sirviera a fines



□ Alexis Díaz

mucho más contingentes (no anclados en el pasado, necesariamente, o en la distinción culto/inculto que las disciplinas, o la forma de relación que occidente tiene con el conocimiento, inculca), plurales o, por lo menos, más diversos. Este gesto, miento, no fue tan sólo fruto de cierta intelectualidad, sino también de un contexto social más propicio, lo que Alonso Fernández llama el sueño popular en los setenta, expresado en revertir las relaciones excluyentes o exclusivas con las personas y el patrimonio (concepto que se ha ido pluralizando y universalizando durante este período con ribetes no por ello faltos de conflictos⁽⁵⁾) y buscando abordar problemáticas ya sea ecológicas, culturales o locales-territoriales, entre las más difundidas, que –más allá de entrar en la generación de una tipología de nuevos museos– posibilita o busca posibilitar la generación de nuevas autorías-autoridades, nuevas voces en la conformación y participación del conocimiento.

Es en este contexto que ocurre en Chile, en el año 1972 y a petición del Gobierno⁽⁶⁾, una Mesa Redonda de la UNESCO que tiene como tema (esto, muchos de ustedes ya lo sabrán) preguntarse interdisciplinariamente acerca del “Rol de los museos en América Latina hoy”.

Cómo se dieron las cosas y la apreciación de los participantes nacionales al evento es un trabajo que aún no termino de conocer, pero en función del contexto de la museología nacional, que se venía articulando desde 1965 con la conformación del ICOM Chile, la visita académica de museólogos ingleses a fines de la misma década y la formación del Centro Nacional de Museología (Centro de Formación Técnica) en 1968 al alero del Museo Nacional de Historia Natural (centro articulador, en ese momento, de la disciplina a nivel nacional) y por las características del ICOM- UNESCO, uno supone dos cosas: la museología, como disciplina, en ese entonces era incipiente (me retrucan que en este momento no existe) y las características de la reunión deben haber sido de tipo restringida (15 chilenos –algunos de los cuales no tenían relación disciplinaria con la museología– de 33, según registros de UNESCO).

Mostny rescata en sus textos tres cosas de esta mesa: la interdisciplinariedad (no tan sólo se convoca a gente vinculada directamente a la museología), cuestión que ciertamente es un aporte y que se entiende dentro de la apertura que estaba teniendo la disciplina en ese entonces, de acuerdo a lo ya dicho; el concepto de museo integrado (que en otros autores se define como museo integral; ya veremos luego) al que la mesa llega como resolución, y la conformación de la Asociación Latinoamericana de

Museología (ALAM), primer intento por coordinar y comunicar las museologías del continente, que tuvo una existencia –por lo menos en sus boletines de la sub-región Andina (Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú, Bolivia y Chile)– hasta el año 1977.

La autora catalana Montserrat Iniesta la describe y sitúa en relación con otros procesos de la siguiente manera: “La celebración de la Mesa Redonda de Santiago de Chile, en Mayo de 1972, representa el fin de la primera etapa [de las denominadas Nuevas Museologías], que había comenzado con la creación de los parques naturales regionales en 1967, y el inicio de una nueva década de experimentación museística. A lo largo de este encuentro internacional se explicita por primera vez la definición de *museo integral*, sintetizando por completo las tendencias que se habían ido conformando a lo largo de la década anterior. El documento redactado como conclusión de la mesa redonda, afirma que la museología ha de sentirse interpelada por las transformaciones sociales, económicas y culturales del mundo, reconociendo que la profunda crisis crea un desequilibrio creciente entre los países desarrollados y subdesarrollados, obliga a enfocar los problemas de la humanidad de forma global. En este contexto, el museo llega a ser una institución al servicio de la sociedad y tiene los elementos para participar en la formación de la conciencia de las comunidades a las cuales sirve, es decir, puede llevarlos a la acción religando completamente el pasado con el presente. Así entonces, el museo integral será “una institución al servicio de la sociedad, que adquiere, comunica y sobretodo expone con finalidades de estudio, de conservación, de educación y de cultura, testimonios representativos de la evolución de la naturaleza y del hombre”. Para lograrlo será preciso abrir el museo a la interdisciplinariedad; intensificar los esfuerzos hechos por la recuperación del patrimonio cultural, con tal de evitar su dispersión y hacerle jugar un papel social; hacer de las colecciones del museo mejor y más accesibles para efectos de investigación; modernizar las técnicas museográficas en beneficio de la comunicación objeto-visitante; establecer criterios de evaluación de la eficacia de la acción museística sobre la comunidad; incidir en el grado de profesionalización del personal de los museos. La declaración de principios de Santiago no gozó de ninguna publicidad y tuvo escasas aplicaciones inmediatas, con la excepción de la Casa del Museo en México, D.F. –creada entre 1973 y 1974–, del Museo de las Imágenes del Inconsciente –fundado en Brasil por Fernanda de Camargo Moro en 1973–, así como el propio ecomuseo de Le Creusot, concebido entre 1971 y 1973 y que llegaría a ser un verdadero paladín del principio de compromiso social de las instituciones museísticas”⁽⁷⁾.



Visto, entonces, según la autora en un contexto más general, la mesa no inaugura, pero sí dibuja un limbo. Un cierre y apertura para la temporada de experimentaciones museológicas (en un plano global) y vinculación con los compromisos sociales. Y si bien en un comienzo estas experimentaciones habrán sido escasas, desperdigadas, obviamente no todas ellas necesariamente exitosas, y definidas por los procesos y derroteros propios de cada país (mientras, a su vez, el modelo atávico del museo tradicional, profundamente arraigado en el imaginario cultural, se siguió difundiendo y legitimando sobre la base del bien común y/o los circuitos de mercado), cabe preguntarse: ¿Sólo valen la pena aquellos derroteros que tienen destino seguro?

Día 5

Intenté, meses atrás, ponerme en contacto con los museólogos asociados a los museos citados por Iniesta. Mario Vásquez (mexicano), creador de la Casa del Museo, me respondió anciano tras el teléfono y me dijo, aproximadamente: Pero eso (la Casa del Museo) fue un proyecto que no tuvo continuidad. Con Fernanda de Camargo nunca pude contactarme, pero sí lo hice con Lourdes Novaes (también partícipe de los inicios del proyecto del Museo de las Imágenes del Inconsciente) y en uno de sus e-mails me dijo que el proyecto había cambiado mucho de su idea original.

Sin embargo, la proliferación de experiencias cercanas o búsquedas museológicas emparentadas ha continuado en distintos países y continentes. Mientras, periódicamente, una y otra vez, cada cierto tiempo volvemos a toparnos con la cita a la mentada mesa en los textos extranjeros.

Día 6

Finalmente, ¿en qué se diferencia la heterogeneidad de experiencias aglutinadas dentro del concepto de nuevas museologías con la museología tradicional?

Como definición sintética, existe la planteada por Alain Nicolas (1984), citado en Iniesta (1994:68), y hay entre ambos modelos un intercambio de conceptos que en la realidad tiene sus matices:

Museo Tradicional = Edificio + Colecciones + Público

Nuevo Museo = Territorio + Patrimonio + Comunidad

En lo personal, entiendo que hay en esta diferenciación un cuestionamiento a la museología que, como decía “días atrás”, va más allá de una búsqueda de diversidad de colecciones. Es un cuestionamiento al modelo museo. Y es, en este punto, que me parece pertinente o, por lo menos, sintomático –sin pretender ser quisquilloso– decir que, a mi entender, es un dato a tomar en cuenta el hecho de que en la breve literatura museológica nacional se haya ocupado el concepto museo integrado y no museo integral, como en autores extranjeros. ¿Cuál es la diferencia? Pienso que la definición chilena hace imaginar que es el museo el que se integra a la sociedad, mientras que en la versión extranjera, en lo *integral* uno supondría una simbiosis o un borroneo mayor de –justamente– los pilares institucionales del imaginario museo (edificio, colección, público visitante). ¿Existen textos que corroboren esta hipótesis? No directamente. Sólo la visión que trasunta de Mostny en las Primeras Jornadas Museológicas (1977), mucho más enfocadas en la interdisciplinariedad y en la importancia de la educación en museos (el desarrollo de la experiencia de las Juventudes Científicas entremedio), con una preocupación social importante, pero construida desde un concepto de autoridad mucho más institucional-disciplinario. ¿Será esta nuestra diferencia y no (tan sólo) el Golpe de Estado (en cuanto irrupción impuesta) el que no permite (permitió) desarrollos museológicos distintos a los modelos preestablecidos? ¿Es el concepto de autoridad o la oscuridad de la noche en oleajes de silenciamiento?

Día 7

¿Cuánto de nosotros hay en este silencio construido? Silencio-autocensura o silenciamiento. ¿Cuánto hay que rescatar de un derrotero, aparentemente, no ejecutado en todas sus posibilidades?

La museología en Chile ha existido y existe, por cierto, de facto por lo menos, pero sin ser desplegada e inserta en las discusiones de visiones más integrales de la sociedad, tan sólo abocada a los ámbitos pertinentes (de la cultura y las ciencias en parcelas) y, no por ello, menos políticos. Quisiera decir, para ser justo o por lo menos no absoluto, que existen islas, pero son eso: islas.

- 1.-Pienso en las tesis de Lavandero/Rivera, de Ma. Carolina Barros o de Felipe Moya (Facultad de Artes Universidad de Chile).
- 2.-Pienso en “Los museos de Chile”, de Mostny, o en “Museos de Chile”, de Aránguiz, éste último un diagnóstico necesario.
- 3.-Igual de inamovible que su escaso, multifacético o inoperante personal, según sea el caso.
- 4.-Se agradecería, claro, que quienes buscasen responderse acerca de la misión de la institución no la confundieran con la definición ICOM de museo en lo que se refiere a sus funciones.
- 5.-Conflictos del tipo “¿Es universal-global el patrimonio o pertenece a sus grupos locales pertinentes?”, por ejemplo.
- 6.- Seguramente, motivado por la contingencia político-social del país, además de los vínculos de la Dra. Mostny con el ICOM (Hughes de Varine, además de ser uno de los precursores de las nuevas museologías y asistente al evento, era Presidente del ICOM en ese entonces) y bajo los paradigmas generales de las políticas desarrollistas de la CEPAL desde la década de los 60.
- 7.-INIESTA, M. (1994). “Els gabinets del món. Antropología, museus i museologies”. Pagès Editors. Lleida. España.

Sobre héroes y tumbas

■ por José Bengoa

Viajar por los museos de Chile es, en cierto modo, realizar un viaje por la memoria. Se dice que no tenemos Memoria o que incluso nos ha sobrevenido un ataque de amnesia. Algo de ello hay en estos recorridos. Colecciones de objetos depositados, ausencia de explicaciones contemporáneas, secuencias incompletas, y silencios que gritan más fuerte que los artefactos, huesos, cacharros y utensilios recolectados.



Visitaba el Museo Arqueológico de La Serena días atrás. Uno de los pocos museos que tiene en Chile un edificio especialmente construido. En el estilo que González Videla, “Gabito”, quiso darle a la ciudad, un poco de teja colonial, arcos y ambiente de una ciudad histórica. El Museo posee una de las colecciones más maravillosas que pueda imaginar un visitante curioso. La cerámica diaguita es de una hermosura inigualable en Chile. Y hay piezas de gran tamaño y muy bien conservadas. Se agregó hace ya un tiempo una buena sala con los restos obtenidos por Lautaro Núñez y otros insignes arqueólogos, en Quereo, cerca de Los Vilos, uno de los sitios más ricos del paleoindio del Norte Chico y uno de los más antiguos de Chile. Extrañamente, no pude encontrar los nombres de quienes trabajaron en el sitio, esto es, sus descubridores. Hay, más allá, un moai viajero que tiene una historia notable y curiosa. Lo habrían “regalado” los pascuenses a propósito de la llegada a la isla del Manutara. Después lo llevaron a pasear por Europa. Allí se estropeó y finalmente después de muchos periplos vino a reposar en una sala iluminada con unos focos. Tiene una enorme cara de sorpresa. Niños de un jardín infantil se sacan fotos y las tías les gritan para que se queden tranquilos y no se suban más allá de lo permitido. Seguimos caminando por unas salas en que vemos el modo que tenían los antiguos de rayar las piedras, señalando quizás el rumbo de las caravanas. Se escribían a sí mismos con incomprensibles y preciosas figuras. En las vitrinas se encuentran unos “tembetás” que esos habitantes se introducían en los labios, deformando sus rostros como en tantas partes de América y del mundo. Comento a mis acompañantes que el mundo no ha cambiado mucho: graffitis como los que hacen los jóvenes tribales de la postmodernidad y pearsing que se introducen audazmente en narices, bocas, lenguas y orejas. También esos ancestros usaban yerbas y al parecer drogas de todo tipo. Poco ha cambiado el ser humano, podría meditar con un dejo pesimista o de “larga duración”. Les digo a quienes me acompañan que si los jóvenes hicieran el “link” quizá llenarían el museo buscando nuevas ideas, o viejas ideas, según se lo mire. Pero ahí están mudos los objetos con explicaciones no fáciles de comprender.

Salimos del Museo a la Avenida Francisco de Aguirre y me pregunto qué me quedó claro de ese Museo, uno de los mejores de nuestro desmemoriado país. ¿Qué les ocurrió a esas culturas? ¿Por qué aparecieron y por qué desaparecieron? Nada se dice. No se nos recuerda que el Conquistador por cuya calle caminamos fue quien acabó con los diaguitas en una de las mayores masacres que hubo en la temprana Conquista. ¿Cómo fue que una cultura derivó en otra? Los niños estaban impresionados con una momia, quizá será ese el único recuerdo. ¿Cómo vivían esos antiguos habitantes del valle del Elqui? Difícil encontrar un “relato” como se dice hoy en día. Más difícil aún unir el pasado con el presente y hacer que esos museos sean algo vivo. Poca audacia quizá.

Porque, finalmente, un museo no debería ser demasiado diferente a un libro. Su visita debería tener una propuesta, al menos una hipótesis. Los fragmentos de memorias, los artefactos que allí se encuentran, debieran estar hilvanados por un relato, por una historia, por un “texto” que uniese el pasado remoto con el presente. Podría ser un relato abierto. Lleno de posibilidades de interpretación. También explicaciones “científicas” de los hallazgos encontrados, de la forma en que se los “descubrió”. Muchas veces los museos hablan más por los silencios que por lo que muestran.

Humilde Gabriela

A unos kilómetros subiendo al valle del Elqui, en Vicuña, se encuentra el Museo de Gabriela Mistral. Se trata también de un edificio apropiado, lleno de objetos y fotografías de nuestra Premio Nobel. Lo más maravilloso es la reproducción de la casa donde habría nacido la poetisa. Pobre y digna casa o casi rancho campesino. Suelo de tierra, unos catres de fierro antiguos, unos bordados en las ventanas y el brasero en el suelo. Se podía llegar, alguna vez se pudo llegar en Chile, desde lo más humilde a la cumbre máxima mundialmente reconocida de las letras. Ahí hay una idea expresada sin palabras pero fácil de comprender por el visitante.

Adentrándose en el museo propiamente tal nos encontramos ante pequeñas vitrinas con objetos de la Mistral. Sus libros en hermosos originales pero sin una secuencia clara, sin el contexto de su época. Las visitas, esta vez todos mayores de edad, pasean respetuosas entre las fotografías y reliquias. ¿Quién era Gabriela? ¿Quién fue y quién es? En cierto momento la muestra o “colocación” insiste en que fue diplomática y aparece un mapa del mundo señalando los lugares donde estuvo al “servicio de Chile”. ¿Servicio de Chile?, o ¿premio que daba el Estado chileno en aquellos tiempos a los poetas y escritores? Siente uno la ausencia de sus poemas en grandes lienzos como se instalan hoy por hoy las exposiciones vivas. Comentamos que es también un humilde museo para una poetisa cada vez más viva en nuestra cultura. Sobre todo considerando que en estos últimos años se ha recuperado el lado ensayístico de Gabriela, su enorme verbo en muchas ocasiones profético. La lectura de Volodia Teitelboim, Jaime Quezada y muchos otros biógrafos y compiladores nos ha mostrado una nueva cara de la que en algún momento sólo fue conocida por los “piecitos de niño”. Bien valdría un cambio en el texto del Museo, una puesta en escena moderna y actual. La Gabriela democrática, feminista, indigenista, ecologista, la Mistral del siglo veintiuno.

Pero queda la imagen. La fuerte impresión de algo que se fue en nuestro país. La campesina, la maestra, la humilde Gabriela, con una fuerza tormentosa que regresa a su país –del que muchas veces huyó– consagrada.

Memoria y Poder

No cabe duda de que la historia la escriben los vencedores y los museos suelen ser expresión de esto. En un museo de una pequeña ciudad del sur de Chile vimos una hermosa colección de fotos finamente enmarcadas con las imágenes de los habitantes de la ciudad. Aparecen señores en pose fotográfica; abajo se lee su nombre y generalmente el acápite que dice, “conocido vecino del lugar”. Más allá unas fotografías de indígenas. Se lee, “mapuche con su carreta”, y a continuación, “mujer mapuche frente a su ruca” y así sigue. Los silencios una vez más hablan más fuerte que las palabras. Los mapuches no tienen nombre ni apellidos. Solamente dos pequeñas fotos de indígenas llevan nombre. Se trata de dos “hijos del lugar” que fueron, uno diputado y el otro ocupó un cargo internacional importante. Cruzaron la barrera del silencio.

Visitamos el Museo El Vergel en Angol, ubicado en la escuela Granja de la Iglesia Metodista. Es quizás uno de los más ricos en cultura

mapuche, Cofqueche le nominó el sabio Dillman Bullock. Posee una vasijería de tamaño impresionante. ¿Cómo rescatar esos materiales en un texto que se arrancara del estereotipo de primitivismo, de cultura pobre, de rudeza con que se mira a los antiguos araucanos? Las vitrinas están llenas de puntas de flechas, en algunos casos provenientes de diversas partes del mundo, cántaros, artefactos, textiles y un amontonamiento indescriptible. No hay relato, simplemente. El visitante queda con la imagen con la que entró. Me acompañaba un antropólogo francés que, sin entender los contextos, se maravillaba de los objetos y no comprende cómo pueden estar así distribuidos. Falta de recursos fue mi explicación piadosa. Pero no es eso solamente. Un país ya casi rico como Chile bien podría invertir en recursos e ideas para rescatar su patrimonio indígena y ponerlo a la altura de las demandas culturales presentes, me dije para mis adentros. Los museos indígenas –pensé– siguen ordenados con la matriz de “civilización y barbarie” y sería el momento de comenzar a cambiar. El museo es expresión del Estado y cuando no hay Estado, como en este caso, son artefactos sueltos, diseminados en vitrinas, producto de la paciencia de coleccionistas.

De regreso a Santiago pasamos al Huique. Es quizás el museo más impresionante de la zona central, o de Chile. Las casas de la hacienda

Un museo no debería ser demasiado diferente a un libro. Su visita debería tener una propuesta o, al menos, una hipótesis. Los fragmentos de memorias, los artefactos que allí se encuentran, debieran estar hilvanados por un relato, por una historia, por un “texto” que uniese el pasado remoto con el presente.

El Huique, cerca de Santa Cruz, fueron la morada de varios presidentes. Está bien conservado y cuidado por la familia Contreras, habitantes centenarios de ese lugar. Gloria Contreras conoce cada rincón y lo muestra con orgullo. El poder hacendal en toda su majestuosidad.

La “Doña” parece aún caminar por jardines y corredores. La ausencia es impresionante. Ya se ha comenzado a pensar en alternativas, recorridos diferentes. La memoria de los inquilinos ha quedado suspendida en el silencio y pareciera ser una tarea democrática rescatarla.

Identidad y Museos

Pareciera ser una buena moda la de organizar museos locales. El Estado deberá apoyar, financiar y, sobre todo, capacitar a quienes se encargan de esas tareas. Allí se debería expresar la cultura, el pasado pero sobre todo los sueños del presente. Eso es la identidad. Un discurso sobre lo que cada uno cree que es, pero sobre todo, lo que se quiere llegar a ser. Para eso se utilizan siempre los fragmentos de la Memoria y el Patrimonio no es más que eso. Esos fragmentos se pueden organizar de muy diversa manera. Desde colocarlos en vitrinas sin ton ni son a organizarlos en una suerte de libro que permita pensar, reflexionar, complejizar el presente que nos toca vivir. Es algo, además, práctico. Lo primero que hacen los turistas al visitar un lugar es ir al museo local. Los niños y jóvenes deberían poder hacer allí sus tareas, comprender su pasado, experimentar el sentido de la historia, de su Historia. Los mapuches debieran sentirse orgullosos de su cultura al ingresar a los museos donde están los objetos de sus antepasados, los hijos de campesinos podrían comprender mejor su historia, la servidumbre de sus abuelos y los cambios que han ocurrido en la sociedad en las últimas décadas. No es demasiado difícil realizarlo. Primero pareciera ser necesario abandonar, cuestión que ya se está haciendo, una idea coleccionista de los museos. Lo segundo es necesariamente unir Identidad, Historia y Patrimonio. Tres ejes íntimamente unidos y no siempre expuestos. Y construir relatos alternativos, sugerir en cada forma de exponer un conjunto de ideas, proposiciones sobre el presente. Los museos y, sobre todo, los museos locales deberían dejar de ser el lugar donde se exponen los huesos y los artefactos de quienes vivieron en nuestro territorio y convertirse en espacios de propuesta y futuro: “sobre héroes y tumbas”, sugirió Sábato, se construye la cultura y el porvenir.

MUSEUM

Hechos y circunstancias en el Museo

Con la participación del 2005. Los fondos RICOH XR7 ma... process C-41. Tr...
1) Los f...
2) Las r...
Los diálogos y...
COMPUTONE r...



-¿Pero qué se supone que es esto? ¿Arte Internacional Universal?
Yo sólo veo basura...



-¿Qué dice ahí? M+A+T+E+R+I+A+L
E+S+P+E+C+I+A+L... ¿Pero qué tiene de especial?... como si fuera la gran cosa... basura, pura basura...



-¿Y estas fotos? Para qué tan grandes, digo yo... igual están simpáticos... un par de niños con chalecos rojos... ¿Quiénes serán?...



-Me encanta Julian Opie. Qué gráfica tan potente, limpia, silenciosa... Toma al modelo, le quita los detalles que lo caracterizan (literalmente) y lo neutraliza.



-Sin embargo, el retrato no se empobrece, queda sólo lo esencial... así lo vuelve a sí mismo de forma sofisticada... ¡Maestro!



-Con la fotografía me pasan otras cosas... Me gusta cuando juega a las escondidas con la pintura... entonces le devuelve la mano y le dice calladamente: ¿Ves? No somos tan distintas...



-Bueno, me voy antes de que me vean...



-Pero... ¿Nos estarán tomando el pelo en este museo de mierda?
-¿Por qué lo dices, Jeff?



-¿Eres tarado o qué? ¿No te das cuenta de que estos cuadros no tienen pinturas? ¡Son sólo palabras!
-Vaya... tienes razón Jeff...

ción especial de los muchachos de la WWF of America en su visita anual al M.I.A.U. en marzo
 fantasmas que se aprecian en el primer plano de las fotografías fueron captados por una cámara
 made in Japan y aparecidos sorpresivamente después del revelado de la película Kodacolor 100
 tras lo cual declaramos solemnemente:
Fenómenos paranormales existen.
Las musas todavía habitan los museos.
 expresiones de los muchachos de la WWF fueron registrados por una grabadora escondida
 model CRC-1001 made in USA. Están traducidos del inglés y se reproducen en forma íntegra.



Museo Internacional de Arte Universal M.I.A.U.



-El niño me recuerda a alguien...
 ¡Pero si se parece a mí cuando era
 chico!... pensar que quería ser un
 superhéroe... que tontería... aunque
 de cierta forma lo soy ¿no?



-Más niñatos con chalecos... pero
 estos tienen cara de bobos... la
 camisa demasiado abotonada... ¡Con
 el calor que hace en este condenado
 museo!



-¿De qué año serán estas fotografías?
 Tal vez estos chicos ya son viejos...
 yo todavía me siento joven... bueno,
 adulto joven...



...si mis compañeros me escucharan
 hablar así... ¡qué vergüenza!... me
 molerían a golpes... ¡Por qué no
 puede interesarle el arte contemporáneo
 a un luchador americano?...



-Esta pintura me gusta. Tiene cuerpo...



-El guardia me dijo que era de un tal
 Lucien Freud... me suena, me suena...
 ¿No había un doctor Freud por ahí?...
 Bueno, también me dijo que no tocara
 nada, pero es que esta pintura es...
 es... como carne verdadera...



-¡Claro que tengo razón! ¡Seguro que
 este artista se cree la gran cosa!
 ¡Igual que ese otro... Picacho creo
 que se llama, que pintaba como cabro
 chico y le pagaban miles de dólares
 por sus porquerías!
 -¿En serio, Jeff?... qué afortunado...



-¡Uf, me enfermas Matt! Mejor cállate
 y siéntate un rato, antes de que te
 golpee...
 -Tengo hambre, Jeff ¿Cuándo volvemos
 al gimnasio?
 -En este museo del demonio hay puras
 cosas raras que nunca entendemos...
 -¿Porqué no podemos ir al cine o al
 zoológico en nuestra salida anual?
 -O a los videojuegos...



-¡Basta, basta insensatos! ¿Es que no
 pueden apreciar por una vez en sus malditas
 vidas el arte artístico moderno? ¿No se
 dan cuenta de que la fuerza bruta no es
 nada sin la imaginación? ¡Por favor, un
 poquito de respeto con la cultura
 internacional universal! ¡Uf!... está
 bien, está bien, volvamos al gimnasio...
 con tanto jaleo a mi también me dio
 hambre... ¡Muevan esos músculos!...
 ¡Brutos!

MUSEO: teatro y

La Primavera, Sandro Botticelli

El museo es por definición voraz. Y lo es porque nace de la colección privada, y ésta a su vez de una rapiña. La colección romana nace del botín de guerra. Dice Plinio (Nat. Hist. 37, 13 -14): «Fue la victoria de Pompeyo la que creó la moda de las perlas y las gemas, de igual modo que la de Escipión y Manlio creó la moda de la plata cincelada, los tejidos atálicos y los triclinios con adornos de bronce; y la de Lucio Mumio creó la moda de los vasos de Corinto y los cuadros.» Nace con esta rapiña (o, si prefieren, con el derecho de conquista) la acumulación de objetos insignes, el orgullo de incrementar ese conjunto, el mercado que inmediatamente deriva de ello. En un principio no existe el fetichismo del original. Muchas obras de la Grecia antigua han llegado a nosotros en las copias que de ellas mandó a hacer el coleccionista romano.

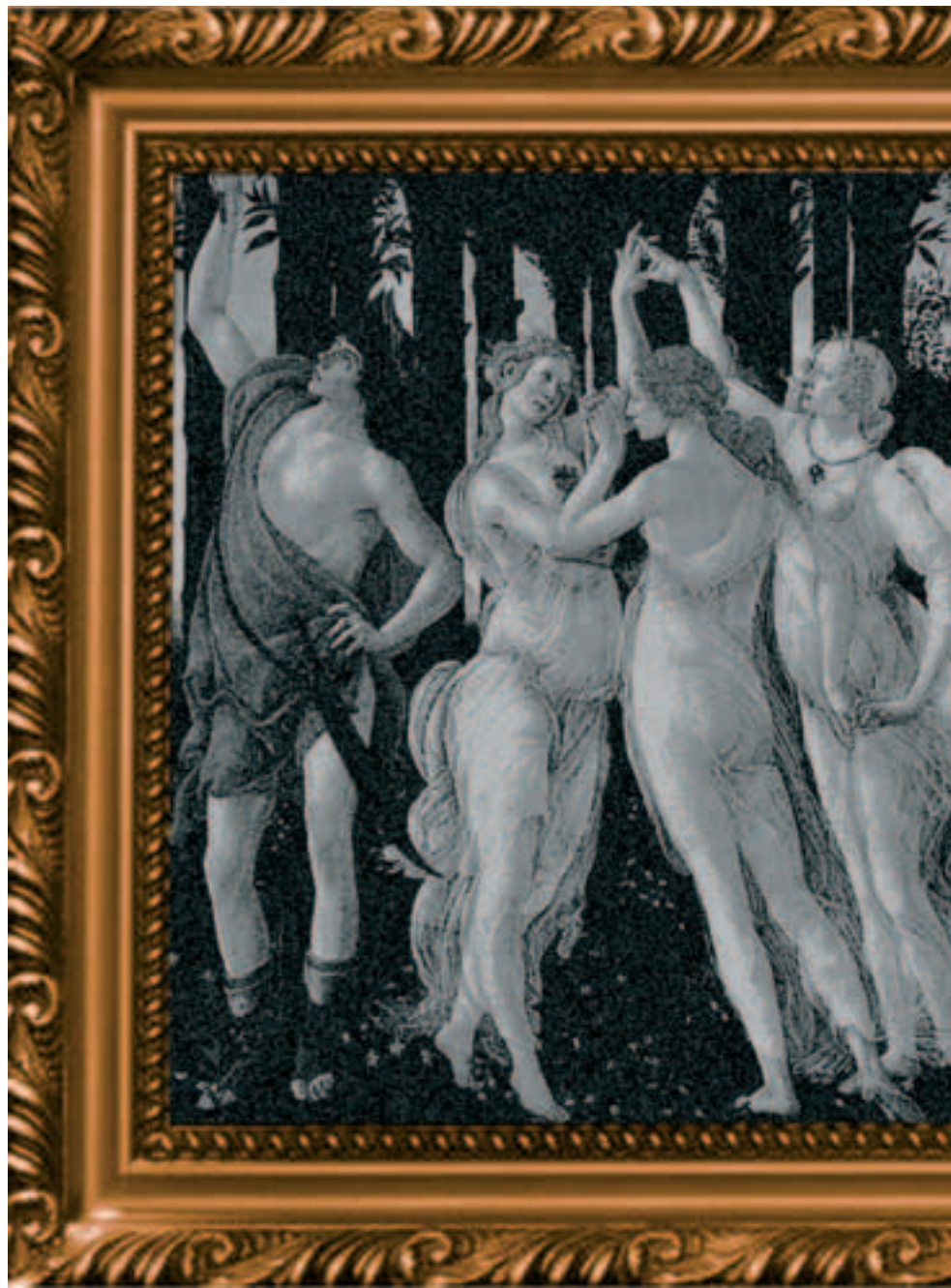
Para Krisztof Pomian («Collezione», Enciclopedia III, Turín, Einaudi, 1978), si en un principio se recogen religiosamente, y en un lugar reservado, ajuares funerarios (baste pensar en los tesoros sepultados con los faraones) o donativos recibidos por el templo, muy pronto la colección se interesa por objetos que él llama «semióforos», es decir, cosas que, con independencia muchas veces de su valor venal, son signos, ofrecen un testimonio, remiten a alguna otra cosa, al pasado del que provienen, a un modo exótico del que son documentos únicos, al mundo invisible.

En este sentido la colección quiere ser al mismo tiempo «tesoro» y «teatro» del mundo, y al principio esta idea de un Teatro del Mundo se presenta más bajo la forma de una acumulación de noticias (y por tanto del Libro) que bajo la forma de una acumulación de objetos. Teatro quería ser la inmensa Historia Natural de Plinio, que en la epístola dedicatoria dice que los 20.000 hechos por él recogidos justificaría que se hablase de Thesaurus; teatros eran las enciclopedias medievales que registraban todas las gestas del pasado, todos los habitantes de los mundos ignotos, todas las piedras, las hierbas, los prodigios. Y teatros serán las grandes enciclopedias inspiradas en la Pansofía renacentista y barroca, mientras que Museum se llaman también las colecciones de textos sobre un tema específico, como el Museum Hermeticum.

Por otra parte, de algunos conjuntos de objetos reales, como la colección del Colegio Romano de Athanasius Kicher, hoy dispersa, se conoce su naturaleza sólo porque de ellos se conservan catálogos ilustrados que son museos por derecho propio: el Museum Celeberrimum de Sepibus de 1678 y el Museum Kircheniarum de Bonanni de 1709.

Un espacio privado

En cualquier caso, se tratase de una colección de libros o de objetos, lo que caracterizaba un «museum» tradicional era ser un espacio privado. Comenio, en su Orbis Sensualium Pictus (117) definía el museo como «locus ubi studiosus, secretos ab hominibus, solos sedet, Studiis deditus, dum lectitat librus», y el grabado muestra a un laico inclinado sobre el facistol, mientras que en las paredes se alinean los libros. Aquel museo que también era conocido como Estudio, Studiolo o Gabinete (y que con los humanistas podrá también reunir testimonios arqueológicos, transformándose así en colección de objetos raros y antiguos) era, ante todo un espacio de aislamiento, y nada nos puede hacer entender mejor que la carta de Maquiavelo a



Francesco Vettori (1513) lo que para el hombre de cultura significaba disponer de este refugio sustraído a la curiosidad y las molestias del mundo exterior:

Por la mañana me levanto con el sol y me voy a un bosque mío que estoy haciendo talar [...] Una vez salido del bosque, me voy a una fuente [...] Por la carretera me dirijo a la posada, hablo con los que pasan, les pido noticias de sus tierras [...]. Cuando cae la tarde, vuelvo a casa y entro en mi estudio; en la puerta me quito la ropa de todos los días, llena de barro y suciedad, y me pongo un traje de rey o cortesano; vestido decentemente entro en las cortes de los antiguos, donde, afablemente recibido por ellos, me alimento de esos manjares que son los míos, y para los que nací; y allá no me avergüenzo de hablar con ellos, ni de preguntarles las razones de sus hechos; y ellos me responden con humanidad; y durante cuatro horas no siento ningún tedio, me olvido de toda preocupación, no temo la pobreza, ni me espanta la muerte: me identifico totalmente con ellos.

tesoro del mundo

por Umberto Eco



Mi ideal de museo

Intentaré ahora esbozar mi ideal de museo. Debo decir que algunas de las soluciones que propongo han sido ya ensayadas en varios museos, e indican una posible vía. Pero ahora permítanme ser maximalista. Como conviene hacer en estos casos, aspiro a la utopía en su forma más extrema, aunque me contentaría con soluciones intermedias. Mi ideal es un museo que sirva para entender y disfrutar un único cuadro (o una sola escultura o un solo salero de Cellini). Tomemos por ejemplo La Primavera de Botticelli. Toda la secuencia de salas de los Uffizi debería transformarse en un único recorrido a través del cual se llegase, por último a entender todos los aspectos de La Primavera. Habría salas que nos introducirían en la Florencia de la época, la cultura humanística, el redescubrimiento de los antiguos, los fermentos místicos del momento, y en la Roma donde trabajaban Ghirlandaio y Perugino, con paneles didácticos, exposiciones de libros y grabados (de los manuscritos a los primeros incunables, aparecidos ya en aquellos años). Seguirían las obras

de los pintores que precedieron e inspiraron a Botticelli, en los talleres de Lippi y de Verrocchio (y, en este caso, para que la documentación fuese completa, se podría aceptar copias de calidad óptima, o sacar de los fondos obras que el museo nunca ha expuesto), y las obras de Botticelli anteriores a La Primavera. A continuación me gustaría ver cuadros con rostros femeninos que anuncian los de Botticelli, o que al contrario me informen de que la mujer era vista en aquella época de un modo muy distinto, y de que él llevó a cabo una innovación radical; debería oírse también la música que Botticelli pudo haber escuchado, las voces de los poetas y filósofos que pudo haber leído, y si fuese necesario deberían aparecer grandes fotografías de los paisajes toscanos (supongo que esta documentación es fundamental en el caso de un pintor de paisajes); me gustaría ver documentos sobre la flora de la época, para entender cómo Botticelli había concebido a partir de ella sus flores y sus árboles. En fin, me gustaría llegar a la sala central donde por último se mostraría La Primavera con la mirada ya educada para ver las cosas como un florentino del Quattrocento. Luego, en las siguientes salas, me gustaría tener en pantallas todos los detalles de La Primavera, las soluciones pictóricas adoptadas, comparaciones con detalles de otros pintores. Y por fin, en una última sala, todo lo que pudiera decirme algo sobre la herencia de Botticelli, hasta los prerrafaelitas.

Tenía razón Valery. Demasiadas obras, cada una distinta de las otras, todas fatalmente fuera de contexto, fatigan los ojos y la mente. Pero un itinerario que me conduzca (como me ocurre cuando en Amsterdam acudo a ver un solo cuadro de Saenredam, conociendo ya la historia y el ambiente en que nació) a «entrar» de verdad en una obra, haría de esa visita al museo una experiencia memorable, digna realmente del síndrome de Stendahl. Y si luego el turista fetichista se lamenta de que después de tanto trabajo no ha visto más que una sola obra, pero para él. Aunque ni siquiera el peor fetichista se resistiría a la experiencia de la contemplación de un único fetiche del que se revela su historia remota, su esencia, su destino.

Fijémonos en que este museo de un solo cuadro también podría viajar y ser instalado en muchos lugares. Inmediatamente después de que La Primavera emprendiese su viaje, los Uffizi podrían reestructurarse en torno a otra de sus maravillas. Por encima de todo, con una galería que cambia de una estación a otra, Florencia merecería ser visitada una y otra vez, como se va muchas veces a Salzburgo o a Bayreuth, para oír óperas de Mozart y de Wagner siempre distintas, y en distintas interpretaciones. Además, en todos los museos, cada vez viajaría sólo lo una obra.

Mi museo del tercer milenio se mantendría siempre inédito, siempre capaz de ofrecer nuevas sorpresas. El mismo Valery se sentiría tentado a volver. E incluso un cuadro que, como decía Foucault, hubiese sido concebido directamente para el museo, en aquella nueva disposición sería devuelto a la vida y a la cultura de la que nació y no dialogaría solo con otros cuadros sino con la cultura que lo produjo y con la naturaleza, o la vida, que lo inspiraron.

Si la Utopía que he delineado les parece irrealizable, no pierdan la calma. He titulado mi intervención «El museo del tercer milenio», y para que el milenio termine quedan todavía 999 años. Tiempo suficiente para ver —yo confío en seguir aquí para poder hacerlo— una utopía realizada. **P**

Umberto Eco

En "El museo del milenio", conferencia pronunciada en el curso "Semiótica y museo", que tuvo lugar en el Museo Guggenheim de Bilbao en 2001.

Museos ¿fenómenos de masas?

Indagando en las percepciones y motivaciones de los visitantes, los autores intentan esclarecer el singular éxito de la Tate Modern de Londres. ¿Se trata realmente de un museo, de un “lugar de encuentro” o, incluso, de una variedad de mall?

■ Por Daniela Marsal y Gregorio Brugnoli

Indagando en las percepciones y motivaciones de los visitantes, los autores intentan esclarecer el singular éxito de la Tate Modern de Londres. ¿Se trata realmente de un museo, de un “lugar de encuentro” o, incluso, de una variedad de mall?

A finales de los noventa, la administración de la Tate Collection resuelve abrir una nueva sede dedicada al arte contemporáneo y separar su colección en dos, la Tate Britain y la Tate Modern. El edificio elegido fue la Bankside Power Station, antigua central eléctrica en desuso, ubicada a orillas del río Támesis, en Londres. Tras una extensa transformación⁽¹⁾, la Tate Modern abre sus puertas en el año 2000 con un éxito rotundo. Transgrediendo incluso las estimaciones más optimistas, sólo en ese primer año es visitado por más de 5 millones de personas. Desde entonces, el flujo se ha mantenido constante, con más de cuatro millones de visitantes al año. Cifras que superan a otros importantes museos mundiales tales como MOMA, Guggenheim y Centre Pompidou.

Este lugar pareciera comprobar que es posible atraer a grandes masas a los museos y ofrecerles un servicio de su interés. Sin embargo, es necesario preguntarse, ¿Qué ha hecho de éste un lugar tan exitoso? ¿Qué características tiene? ¿Qué lo hace diferente de otros? La Tate Modern parece ser una respuesta a las nuevas realidades contemporáneas, en donde los límites y las definiciones tienden a ser cada vez más borrosas. ¿Es la Tate un museo? ¿Un lugar de encuentro? ¿Un mall? ¿Todas las anteriores? ¿Quizá, ninguna de ellas? Intentando responder algunas de estas preguntas, se debe indagar en las percepciones y motivaciones de los visitantes para asistir al museo y en cómo han sido traducidas al espacio museal. Para lograrlo, se ha recurrido al menos a dos condicionantes específicas:

a.- Los estudios de usuarios, que cobrarían una importancia crucial a la hora de hacer de un museo un lugar exitoso.

b.- Una propuesta sobre la organización arquitectónica del espacio museal.

No sólo exposiciones

Para el director, Sir Nicholas Serota, el nuevo museo debía no sólo albergar una colección, debía además hacer accesible el arte contemporáneo a una mayor cantidad de personas e, incluso, atraer a nuevas audiencias.

el éxito (de la Tate Modern) radica en gran medida en reconocer la importancia y la ventaja de estudiar a las audiencias. El resultado se traduce en que se reconocen los medios para que el museo genere comodidad, bienestar, distracción, sociabilidad, protección e incluso consumo. Condiciones, más que de un museo tradicional, propias de los espacios de masas contemporáneos.

Estos desafíos responden al contexto actual de los museos, en donde nuevos conceptos han debido ser incorporados. Por una parte, la creciente oferta por el uso del tiempo libre obliga a utilizar herramientas que permitan entender y escuchar a las audiencias. Es así como los conceptos de satisfacción de usuario y servicio al cliente, se han ido incorporando a la gestión de los museos. Por otra parte, la imposición de cumplir metas, rendir cuentas y de postular a fondos, los obliga a traducir sus misiones en valores y objetivos concretos. Estos cambios del mundo museal se han manifestado en un repensar de sus usos y funciones en la sociedad contemporánea.

Los estudios de usuarios han sido grandes aliados para poder situarse en estos nuevos desafíos. A través de ellos se ha logrado explorar el comportamiento de los visitantes y sus motivaciones, dando lineamientos sobre qué acciones y decisiones tomar. Respecto a este tema, los estudios de Laetsch (confirmados más

tarde por Dierking & Falk⁽²⁾, son fundamentales. Ellos determinaron que el tiempo promedio de una visita a un museo es aproximadamente de dos horas. Sin embargo, el tiempo destinado para visitar la exposición es entre 30 minutos y una hora. El resto, es dedicado a orientación, y otras actividades como comprar, comer o usar los baños del recinto. Los estudios realizados en la Tate Modern confirman estos resultados. El 56% de los visitantes al museo también visita las tiendas, comprando en su mayoría postales (76%) y libros (56%). Mientras que el 26% de los visitantes utilizan alguno de los cafés del recinto.

Estas evidencias ilustran la importancia del museo como un servicio integral que, más allá de sus exposiciones, es capaz de ofrecer otros espacios, tales como tiendas, cafés, áreas de descanso, servicios (baños, guardarrobas, etc.) y una señalética apropiada. De la misma manera, son una alerta para ampliar las estrechas definiciones sobre lo que una visita al museo implica⁽³⁾. Por una parte, se debe entender la visita como una experiencia global. Los visitantes vienen a los museos con intereses personales, preconcepciones e incluso con diferentes estilos de aprendizaje. Estas agendas personales, como las han llamado Falk y Dierking, son las que moldean gran parte de la experiencia museal.

Elas pueden verse afectadas por cualquier elemento que sea parte de la visita. Por este motivo, la habilidad de los museos de manejar estas agendas, gracias al ambiente y servicio que logren crear, es fundamental para la permanencia, deleite y fidelidad de sus visitantes.

Por otra parte, las visitas constituyen un lugar de encuentro y un acontecimiento social. Los estudios de usuarios⁽⁴⁾ demuestran que sólo una minoría acude en solitario a los museos. En general, las visitas se realizan en grupos familiares o junto a amistades.

Pese a estas nuevas realidades, la mayor motivación para acudir a un museo sigue siendo el interés por una exposición o colección específica⁽⁵⁾. Por esto la calidad no debería ir en desmedro frente a la posibilidad de entregar una visita "experiencial".

La Tate Modern demuestra tener una amplia definición de visita, al otorgar una experiencia global, añadiendo los servicios que los usuarios valoran. Es necesario preguntarse entonces cuán efectiva puede ser una gestión si no involucra los contextos sociales y a sus usuarios en ella. ¿Es posible hacer caso omiso de las realidades que gobiernan al mundo fuera de los museos? ¿Es posible atraer, satisfacer o involucrar a un público que desconocemos? Con casos como la Tate Modern, se hace evidente que el éxito de una gestión radica en gran medida en reconocer la importancia y la ventaja de estudiar a las audiencias. El resultado se traduce en que se reconocen los medios –independiente de cuales sean– para que el museo genere comodidad, bienestar, distracción, sociabilidad, protección e incluso consumo. Condiciones, más que de un museo tradicional, propias de los espacios de masas contemporáneos.

¿Museo o Mall?

En la Tate Modern todo parece dispuesto de una manera no muy diferente a como se visita un museo, pues sus salas se recorren como se haría en cualquier otro museo. Se podría decir incluso que los arquitectos sólo "ordenaron delicadamente" el espacio existente, sin intervenir mayormente los lugares de más significación espacial. El cambio sobre el edificio es justamente su ordenación programática la cual, mediante la disposición de los elementos arquitectónicos, altera la idea de cómo se ha entendido el espacio museal y la forma de recorrerlo.

Esta decisión hace que la Tate Modern se asimile más a un mall dedicado a la exhibición de valiosas piezas de arte y a una sutil forma de comercializarlas. ¿Cómo es posible esto?, se preguntará un bien intencionado lector. Aquí, la forma de disponer algunos de los elementos propios del trabajo arquitectónico, recintos y escaleras (conectores verticales), está claramente dirigida a producir un doble efecto. Que el visitante recorra la colección permanente y las exhibiciones temporales de manera segmentada y asegurar que, tanto al inicio como al final del recorrido, se encuentre con espacios dedicados a la venta del "merchandising" del museo.

Mediante la estrategia de poner en cada uno de los accesos del edificio un programa de orden comercial (tiendas o restaurante) la administración del

edificio se aseguró que todo visitante pase alguna vez por estos recintos. Asimismo, existen otros espacios, repartidos en los niveles superiores e inferiores, que se disponen justo a la salida de las salas que albergan la colección y las exhibiciones transitorias. Sin alternativa de escape, el final del recorrido se transforma en la posibilidad de adquirir algo que rememore lo visto.

La misma segregación espacial con que se ordena un mall, en pisos dedicados a los productos femeninos y masculinos, a electrónicos y del hogar, aparece utilizada en la disposición de las distintas colecciones que componen el patrimonio de la Tate Modern. Cada nivel se conecta verticalmente mediante ascensores y una escalera, pero su ubicación tangencial respecto del espacio central y la presencia del núcleo de escaleras mecánicas –que domina la escena a través de los distintos niveles– da claramente la impresión de ser

A la manera de una eficiente máquina de propagación del arte y sus manifestaciones, por medio de la venta de pequeños trozos de sí misma y de su contenido, la Tate Modern opera bajo el axioma de generar un espacio cultural completamente mediatizado por la necesidad de su eficiencia económica

el elemento organizador de los recorridos. Su posición, al centro de los espacios de distribución de cada planta, asemeja la situación de las escaleras en tiendas-ancla y malls, actuando de referente para la comprensión y organización de espacio por parte de los visitantes. De manera inequívoca, están dispuestas para extender los recorridos y exponer al visitante a que reconsidere su opción de no haber entrado a tal parte, de no llevarse aquel recuerdo, aquel catálogo que hará visible públicamente su paso por el museo. Incluso, para acentuar este efecto, las escaleras mecánicas sólo son accesibles desde el nivel inmediatamente superior o inferior a la calle. Casi destinadas a mantener un flujo constante desde y hacia las salas de exhibición y los distintos recintos que contienen las tiendas de recuerdos y servicios, el visitante se ve imperceptiblemente transportado a ellos y obligado a enfrentarlos, aun cuando haya decidido no arriesgar una visita a los mismos.

A la manera de una eficiente máquina de propagación del arte y sus manifestaciones, por medio de la venta de pequeños trozos de sí misma y de su contenido, la Tate Modern opera bajo el axioma de generar un espacio cultural completamente mediatizado por la necesidad de su eficiencia económica. Sin pretender juzgar la eficiencia o no de las decisiones con que trabaja la Tate Modern, pareciera pertinente preguntarse si mediante este tipo de operaciones arquitecturales es posible re-entender el espacio museal, sin afectar sus posibilidades de independencia curatorial, y transformarlo en un eficiente promotor de los productos que expone. **P**

- 1.-Jacques Herzog y Pierre de Meuron (Basel, Suiza. 1950) Ganadores del Premio Pritzker (2001) proyectaron, vía concurso internacional, la remodelación de la Bankside Power Station en Londres Inglaterra entre 1998 y 2000.
- 2.-Laetsch W., Diamond, J., Gottfried, J.L., and Rosefeld, S. (1980) "Children and Family Groups in Science Centers" en Science and Children, 17(6): 14-17. Dierking, L.D. and Falk, J.H., (1994) "Family Behavior and Learning in Informal Science Settings: A review of the Research", en Science Education, 78(1):57-72
- 3.-Hooper-Greenhill, E. (Ed) (1994) The educational role of the museum, Routledge, Londres
- 4.-Merriman, N. (1991) Beyond the glass case, Leicester University Press, Leicester; Encuesta MORI "Visitantes a Museos y Galerias 2004", MLA, Londres.
- 5.-Algunos de ellos: Merriman, N. Beyond the glass case, Leicester University Press, Leicester; Encuesta MORI "Visitantes a Museos y Galerias 2004", MLA, Londres; Hooper-Greenhill, E. (Ed) (1994) The educational role of the museum, Routledge, Londres.

■ Daniela Marsal Cornejo es Licenciada en Historia. Actualmente reside en Londres, donde realiza el Master en Gestión de Patrimonio Cultural de la University of Greenwich.
Gregorio Brugnoli Errázuriz es Arquitecto. Actualmente reside en Londres, donde participa en el programa de PhD en Arquitectura de la Architectural Association Graduate School.

Museo manía

■ por Francisca Hernández Hernández

Nos encontramos ante una nueva sensibilidad museística que va abriendo el museo, cada vez más, a nuevas experiencias culturales que nada tienen que ver con el pasado momificado y mucho con el presente y el futuro creativos. Hoy, más que nunca, los museos son un referente cultural para la sociedad.

Pero esta nueva realidad trae también algunas amenazas. Por una parte, se está produciendo una trivialización del concepto de museo, bajo cuyo término entra todo. Concretamente, desde 1980, se



ha ido desarrollando el fenómeno conocido como “museomanía” en el que, a partir de cualquier elemento patrimonial, se justifica la creación de un museo. Además, dicha creación, en muchas ocasiones, es más el resultado de motivaciones de carácter político y económico que culturales. El resultado final es la existencia de museos de todo tipo cuyo único capital es el edificio, cuestionándose su papel de difusión de unos determinados contenidos culturales y transformándose en signos sin significado.

Los museos se están convirtiendo también en centros de ocio y, de ser lugares de percepción visual y aprendizaje, se están transformando en un espacio de consumo obligado. Poco a poco, la mercadotecnia se está introduciendo en los museos. A la oferta cultural y educativa se añaden una serie de productos: libros, regalos, cine, restaurantes, etc., que cada vez son más demandados por el gran público. No podemos obviar que algunas instituciones ya se han convertido en un espacio donde se conjuga la cultura, el comercio y el espectáculo. Éstas son consideradas como un producto cultural que debe ser consumido por las masas. El modelo Beaubourg es el ejemplo perfecto de esta tendencia.

Si bien las exposiciones temporales son uno de los medios que más ayudan a dinamizar la vida de los museos, también pueden caer en esta tendencia. Es por eso que deben ser el resultado de una profunda reflexión donde primen los criterios científicos y educativos sobre el mero espectáculo que conduce, en definitiva, a la banalización del museo. El éxito de estas exposiciones no debe medirse en términos cuantitativos, sino en la calidad del mensaje que transmiten. Por tanto, los museos deben contar con los medios necesarios para establecer unas relaciones estrechas y fluidas con el público y potenciar así la repetición de las visitas, convirtiéndose en usuarios de estas instituciones.

En este sentido, para que los museos consigan aumentar y diversificar su público es necesario llevar a cabo una adecuada labor educativa en la que se presente un discurso museológico que tenga en cuenta el nivel cultural de los visitantes con el fin de que consigan una experiencia personal y disfruten durante la visita. Si esto se cumple, se alcanzaría un doble objetivo: la formación del público y la posibilidad de intensificar la comunicación entre la obra y el espectador. Además, todo el museo debe ser un ámbito de comunicación desde su propia arquitectura hasta todas sus actividades, puesto que los museos son centros de difusión de la cultura y han de ser más conocidos por lo que hacen y ofrecen y comunican a la sociedad que por ser un mero contenedor.

Así, enmarcados en un tiempo de rápidas y profundas transformaciones, los museos de hoy deben estar inmersos en una revisión continua de su misión. Dentro de un mundo globalizado como el nuestro, deben destacar las diferencias, así como su propia identidad, teniendo en cuenta las diferentes tradiciones locales. Al mismo tiempo, han de estar abiertos a todas las ideas a través de propuestas polémicas y de actualidad y a convertir estos nuevos espacios en lugares de encuentro entre las gentes de diferentes culturas, cumpliendo su verdadera función social, que no es otra que la de comunicar contenidos culturales.^P



Taty Mella

El último objeto: el coleccionista

Un objeto puede ser utilizado, y también poseído. Despojado de su uso, alcanza un nivel subjetivo que lo lleva a convertirse en "objeto" de colección.

por Delia Pizarro

Precisamente, como realidades que nos salen al paso (objeto), los objetos además de ser manipulados —en nuestra sociedad— están ahí para ser abrazados con la mirada, en una posición de distancia, que permite una aprehensión racional y afectiva. Tal como lo personifican los protagonistas de la novela *Las cosas*, de Georges Perèc, quienes viven a través de los objetos que acumulan, desechan, añoran y consiguen, el deseo es un estado exaltado, difuso, ávido, que ni siquiera el consumo es capaz de aplacar: *“Se detuvieron ante todas las tiendas de antigüedades. Visitaron los grandes almacenes durante horas enteras, maravillándose, y ya asustados, pero sin atreverse aún a decírselo, sin atreverse aún a mirar cara a cara aquella especie de delirio lamentable que iba a convertirse en su destino, su razón de ser, su consigna, maravillados y casi sumergidos ya por la amplitud de sus necesidades, la riqueza expuesta, la abundancia ofrecida”*.

En este coleccionar existe un juego pasional, que hace de las cosas receptoras de un sentimiento amoroso. Se reconoce el placer por tocarlas, acariciarlas... quererlas. *“El individuo está atado al objeto por su propio deseo, luego por su placer y finalmente por su propio pesar”*, escribió A. Moles. Aquí el objeto se vuelve lo amado, algo fuera de toda la imaginación del coleccionista, entrando en el terreno —en palabras de Jean Baudrillard— de lo sublime. Mas, no son las colecciones meritorias de este adjetivo, sino el propio coleccionista, quien en su fanatismo revierte la singularidad de la cosa en la posibilidad de la serie. Buscar, ordenar, jugar y reunir, eso es lo extraordinario.

Por eso puede aventurarse a plantear que en el coleccionismo incluso los objetos, en su presencia material y formal, pasan a un segundo plano en pro de estas vivencias. *“El verdadero coleccionista no está atado a lo que colecciona sino al hecho de coleccionar”*, expresó Susan Sontag. La apropiación sería un gozo por sí misma. Baudrillard va más allá: *“... la colección está constituida por una sucesión de términos, pero el término final es la persona del coleccionador”*.^P

Hormigas, mariposas, peces y saltamontes

Por Graciela Schmilchuk

...Un estudio por observación sistemática realizado en algunas salas del Louvre (Barbier-Bouvet: 1980) llevó a descubrir una dialéctica de la diferencia: introducir una discontinuidad en un conjunto crea a menudo una corriente de atención atribuible al diseño museográfico más que a las obras: ruptura de formato, de género, de posiciones y direcciones de escultura. También hallaron la dialéctica del disimulo, es decir que para atraer la atención sobre un objeto no es necesario ostentarlo, sino casi esconderlo, permitir que apenas se vislumbre una parte. Esto provoca curiosidad y la reacción legítima de frustración anticipada si se sospecha que uno se pierde algo de la exposición. De la observación surgieron entonces cuatro tipos de comportamientos de recorrido que corresponden a imágenes animales: las hormigas, las mariposas, los peces y los saltamontes.

Mariposa: sabe lo que busca. Su nivel cultural es el del emisor. Domina bien su relación con la cultura. Su cuerpo parece modelado por la figura de la lectura, del libro. Son los que más capital económico y cultural tienen.

Hormiga: también establece una negociación cultural, pero su estrategia es algo pasiva y escolar. De algún modo es dócil. Le preocupa y quiere aprender y necesita ascenso sociocultural. Su cuerpo está marcado o por el pupitre de la escuela o por el sillón frente al televisor. Cuentan con poco capital económico y algo de capital cultural. Estas dos son las modalidades más estables. La hipótesis es que quienes se comportan así tenderán a hacerlo de manera similar en otras exposiciones que pongan en juego la relación del sujeto con la cultura.

Pez: tiene la actitud del turista con prisa, que echa una mirada rápida, sobrevuela el espacio museográfico. Hay allí quizá cierta desconfianza frente al objeto cultural o a la institución, agregaría. Sin embargo, puede comportarse de otro modo frente a otras ofertas.

Saltamontes: es el más distanciado del discurso que se le propone. Su trayectoria es subjetiva, desarticula la estructura museográfica y retiene algunos puntos en los que encuentra resonancia. Esta modalidad no es generalizable aún, puede tener que ver con la institución. Ante una oferta exigente quizá también se comporte de otra manera. Su cuerpo es el del flâneur, el que vagabundea o pasea.^P

MUSEOS: disculpe las molestias... estamos trabajando para usted

Museos que derriban sus muros, abren sus puertas y salen al encuentro de sus visitantes. Museos en renovación y en reconstrucción. Museos que están cambiando su forma de relacionarse con la comunidad, de mostrar su patrimonio y de responder a las nuevas exigencias de su público. Parte del comité editor de RPC se reunió con Alan Trampe, subdirector nacional de Museos, y María Isabel Orellana, directora del Museo Pedagógico, dos de las personas que trabajan en este proceso. El resultado fue un diálogo sobre el momento de intensa actividad que se vive en los museos de la Dibam, las dificultades que han encontrado en el camino y el futuro de una institución a la que Walter Benjamin llamó la casa de los sueños y que hoy intenta ser la casa de los sueños de todos los chilenos.

Revista Patrimonio Cultural: ¿Cómo calificarían el momento que se vive hoy en los museos de la Dibam?

María Isabel Orellana: Estamos en un momento de ejecución de proyectos. Primero se repensaron los museos y se elaboraron propuestas, hoy estamos ejecutando. Y eso es a nivel nacional, porque son los 23 museos regionales y especializados de la Dibam que están con proyectos de renovación. Independientemente de que unos procesos hayan avanzado más que otros, hay una política general para reactivar la cosa desde adentro y eso es importante, porque implica necesariamente que las instituciones se renueven y que el personal tiene que cuestionarse muchas cosas. Además, hace que aparezca mucho más patente la dimensión de espacio público del museo.

Alan Trampe: Para posicionar o reposicionar el tema de los museos frente a la comunidad, validarlo y avanzar posteriormente en otras áreas, lo primero era recuperar la imagen de los museos. Y según nuestros diagnósticos, en términos de

infraestructura, exposiciones y de servicios, estábamos bastante desfasados de lo que hoy requieren nuestros usuarios y de lo que se requiere para hacer una buena gestión. Entonces optamos por desarrollar proyectos que nos permitan tener un espacio museo más actualizado para desarrollar posteriormente otro tipo de funciones, como la educativa.

RPC: En esta renovación se ha buscado la participación de la comunidad. ¿Cómo ha sido ese proceso?

Alan Trampe: Desde un principio hemos trabajado con la comunidad. Pero el tema de la gestión participativa también es complejo, porque tampoco es que la gestión del museo esté en manos de la gente: lo que nosotros hemos hecho es integrar a la comunidad en la reflexión sobre los proyectos. E incluso eso es súper entre comillas, ya que es una parte de la comunidad o ciertos grupos de la comunidad los que han participado. Sin embargo, lo importante es que ha habido participación directa a través de focus group, de encuestas, pero también a través

□ Alexis Díaz



“...Mi visión es que efectivamente hay que abrir el museo, hay que abrirlo en el sentido incluso literal, o sea, de repente salir con cosas hacia afuera. O sea, no buscar que la comunidad venga para acá, sino que uno salir hacia la comunidad...”

de una difusión mayor de los temas y consultas a distintos grupos especializados, en las que preguntamos sobre la imagen que tienen de los museos, sobre cómo los proyectan y qué les parece nuestra labor. Todo esto ha resultado mejor o peor de acuerdo a múltiples realidades, y también a los equipos que tenemos en los distintos lugares, porque no es fácil que todo el mundo espontáneamente se abra a un diálogo con la comunidad, a exponer sus falencias y a recibir opiniones críticas.

RPC: Después de haber escuchado a la comunidad, ¿cómo se logran traducir estas opiniones en una gestión museal? A ti, María Isabel, te ha tocado vivir esas políticas y encarnarlas en un proyecto concreto, como es el Museo Pedagógico.

María Isabel Orellana: Nosotros hemos sido súper cuidadosos en no escolarizar el museo ni volverlo una extensión de la sala de clases, aun sabiendo que el público mayoritario de los museos en Chile es un público escolar, lo que no ocurre en otros lugares. Lo otro es abrirse a la comunidad, algo que se relaciona con la formación permanente: los museos son organismos de formación permanente en la medida en que entregan acceso a los nuevos conocimientos que se generan en diversas áreas. También nos esforzamos por expresar en la muestra los temas que surgieron en forma recurrente entre la gente consultada.

Alan Trampe: De acuerdo a la información que nosotros manejamos hay un grupo importante del público consultado que tiene una concepción bastante tradicional de los museos, mientras que otra parte espera un aporte fundamentalmente lúdico e interactivo que tiene que ver con cómo se han ido manejando ciertos conceptos y manipulando la palabra museo. Nosotros tenemos que llegar a un punto intermedio, porque si bien hay un requerimiento por parte del público, también el museo tiene sus misiones. Pero así es esto, no es fácil pasar de la conceptualización ideal al resultado práctico.

RPC: ¿Es una aspiración que los museos sean espacios de un aprendizaje no formal?

María Isabel Orellana: Tengo algunas discrepancias con algunas personas que piensan que los museos son lugares de aprendizaje. Para mí son lugares de sensibilización, porque en una hora de visita, o dos como máximo, no construyes conocimiento. Eso lo haces en el colegio a través de una serie de enseñanzas bien secuenciadas, pero en un museo sensibilizas a la gente. En el caso nuestro, nos interesan dos grandes temas: la reconstrucción de la memoria, que para mí personalmente es un tema pendiente en nuestro país y que necesariamente tenemos la obligación moral de transmitirlo a través del museo; y la conservación y el cuidado del patrimonio. Si logramos que esos dos grandes objetivos se cumplan nuestra tarea está en gran parte realizada. Por otro lado, creo que hay un problema endémico en Chile: el ámbito educativo en los museos siempre se plantea como una forma de paliar el déficit educacional de los colegios. Entonces, los museos de ciencias sirven para que el profesor vaya a experimentar porque no tiene laboratorio en su colegio. Pero mientras lo sigamos viéndolo así no tenemos ninguna oportunidad de posicionarnos como un operador cultural, porque –en la medida en que la enseñanza mejore– vamos a dejar de tener participación en la educación. En ese sentido, lo que hay que hacer es trabajar

en la forma en que los profesores ven al museo. Hoy tenemos una oportunidad que no es menor: la reforma educativa, que plantea escenarios paralelos de aprendizaje. Son escenarios que no vienen a suplir las deficiencias de la escuela, lo que hacen es complementar el trabajo de la escuela. También estamos empujados por la propia gente, porque ahora hay valores que están socialmente asumidos, como la democratización del conocimiento y el libre acceso a la cultura. Eso nos obliga a presentar un producto de calidad.

Alan Trampe: Como dice María Isabel, uno de nuestros objetivos es ampliar el rol tradicional de educación de los museos que es hoy un rol escolar. Tenemos que entender que nuestros públicos son amplios y diversos, por lo que debemos satisfacer las necesidades de todos. Por otra parte, estamos incorporando en el discurso del museo el tema de la educación sensible, es decir, queremos educar la sensibilidad de nuestros visitantes. Lo otro es un tema motivacional, porque nos interesa que los museos motiven, que los visitantes salgan entusiasmados con aprender más sobre los temas y sobre el patrimonio.

RPC: Cuando se habla de nueva museología se trata de abandonar la tríada colección-público-edificio para sustituirla por patrimonio-comunidad-territorio. Sin embargo, el trabajo con el público que se debe realizar para lograr esa relación debería hacerse en forma paralela a lo que aquí se ha llamado “ordenar la casa”. Finalmente, quienes realmente sustentan y legitiman un espacio como el museo son los públicos. Si ellos no se lo apropian, el museo es sólo un edificio.

María Isabel Orellana: Pero también hay que considerar que hay audiencias que simplemente no van a los museos.

Alan Trampe: En ese sentido se ha avanzado mucho. Hoy las encuestas se hacen también fuera de los museos. Ahí uno se da cuenta de que mucha gente no va a los museos por falta de información.

RPC: La exigencia sería entonces doble: mejorar el museo y atraer al público...

María Isabel Orellana: Triple, porque también hay que cambiar los museos desde adentro, las ideas preconcebidas de la gente que trabaja en los museos.

Alan Trampe: Las mejoras de los museos tienen una cara súper visible y productos concretos (nuevos edificios, ampliaciones, nuevas museografías, mejores depósitos), pero en el fondo es un pretexto para desarrollar un cambio en la gestión y esto nos ha permitido ver cómo la gente que trabaja en las instituciones se ha ido adaptando al cambio, entendiendo que aquí también hay un deber ser de los museos. Además, hay que considerar que a partir de esta renovación se ha generado todo un mercado profesional que antes no existía, con arquitectos y diseñadores especializados en museos o fabricantes de vitrinas. También estamos trabajando en un proyecto llamado BASE MUSA (www.basemusa.cl) que reunirá a museos de todo Chile, lo que nos permitirá intercambiar información y experiencias. Los cambios son internos y externos.

“el profesor les dice “vamos a ir a visitar el museo”, y (los niños dicen) “Ah, qué rico, no vamos a tener clases”. Es lo primero que piensa un estudiante: no nos engañemos.”

“Yo no sé por qué pero los museos son sumamente estáticos, oscuros, lúgubres... al contrario, por ejemplo la luz de los malls es más viva, hay colores, eh, tú entras a una tienda y preguntas cuánto vale, encontraste algo y te llamó la atención otra cosa y en los museos no, yo creo que es por la sensación que da la poca iluminación...”

María Isabel Orellana: Actualmente, otro tema importante es que los museos se están abriendo como espacios de debate. Es algo que no tenemos muy visto aquí, pero en otras realidades los museos son espacios de discusión contingente. En la medida en que se logre posicionar a los museos como espacios públicos, donde la gente pueda ir a debatir temas, vamos a tener también mucho más público, sobre todo público joven.

RPC: ¿Cómo perciben las cifras de asistencias de público a los museos?

Alan Trampe: La verdad no es un tema absolutamente relevante. Sin embargo, y a pesar de que algunos digan por ahí que la gente va menos a los museos, basados en datos que son bastante poco claros, tomando en cuenta que sólo los veintiséis museos Dibam reciben como promedio un millón 400 mil personas al año, podríamos decir que un poco menos del 10% de la población nacional asiste a los museos. Y si a eso agrega que en Chile hay 200 museos más, podríamos fácilmente decir que 20% de la población chilena visita museos. Una cifra que me parece más que razonable. Pero más allá de eso, más que la cantidad, lo que nos interesa es que las personas que se vinculen con el museo tengan una experiencia satisfactoria, que pase algo con ellos, que esta visita al museo no sé si les cambie la vida, pero que les produzca algo. Ese es un objetivo real y que tal vez no es completamente compatible con una sobrepoblación de visitantes en los museos.

RPC: Hoy las nuevas generaciones no buscan la información en forma lineal, por lo tanto el museo también tiene que constituirse en un espacio con múltiples receptores y emisores.

María Isabel Orellana: Estamos viviendo un cambio brutal en la concepción del museo. Los museos se transformaron en televisores, en vitrina. En el siglo XIX, el museo era el lugar donde la gente venía a ver las rarezas de otros lugares. Ahora lo que hacen los museos es reafirmar identidades. Entonces, en la medida en que la gente del lugar se siente reconocida y siente que su cultura está representada, expuesta para que otra gente la vea, eso acerca a la gente al museo. En ese sentido, hay que ser cuidadosos en que los museos estén contextualizados. No es lo mismo hacer un Museo de Historia Natural en Concepción que hacer uno en Santiago.



“museo es un lugar en donde la riqueza arqueológica, o histórica, o etnográfica o lo que sea, esté allí, debidamente cautelada para que así los vándalos no las destruyan, por su cuenta, para que ahí la persona entre mucha fe en la educación directa que significa mirar y ver crear experiencia propia...”

de Alessandri.

Alan Trampe: Oye, pero el perro de Alessandri se ha tratado de sacar y la gente reclama. El perro esta ahí por aclamación popular.

Alan Trampe: En la práctica cada museo es un caso particular. Y eso es lo único que te asegura esta cercanía entre la institución y la comunidad durante el desarrollo del proyecto.

RPC: De hecho, el Museo de Concepción fue el primero en ser renovado. ¿Cómo ha percibido la comunidad el cambio?

Alan Trampe: Se hizo una encuesta y quedamos muy satisfechos, pero sin duda hay cosas que se tienen que seguir mejorando. En el Museo de Concepción el desarrollo del proyecto no se ha detenido luego de cortar la cinta. Me parece muy importante decir que lo que está pasando hoy en día con los museos regionales y especializados del Estado no tiene precedentes. El nivel de intervención, de desarrollo de proyectos, de inversión financiera, de aplicación de nuevas metodologías y de participación ciudadana no se había visto antes. Nuestra idea es que a partir de esta base de desarrollo se produzcan dinámicas que sigan mejorando y ajustando nuestros museos. No hay que olvidar que hoy las audiencias viajan más, tienen más acceso a la información, y por lo tanto son también más exigentes con los museos.

María Isabel Orellana: Un punto fundamental es cómo convertimos a la gente en visitantes de los museos. El visitante de museo no puede ser un espectador común y corriente. Tiene que tener una cierta lógica de pensamiento que le permita reconocer primero ciertas claves dentro del museo y en segundo lugar apropiarse del espacio. Pero también es importante que el museo vaya a la gente. Desarrollar programas fuera de los muros.

RPC: Como el Museo de Bellas Artes que ha abierto salas en los malls.

María Isabel Orellana: Claro, hay que constituir lugares que rompan el espacio urbano y que además permiten que la gente entienda que el museo no es esa cosa sagrada, esa catedral laica, a la que se viene a preguntar dónde está el perro



Actualmente funcionan en Chile aproximadamente 200 museos, con distintas dependencias administrativas –municipales, universitarios, religiosos, militares, privados, etc.– y con diversos objetivos, distribuidos en las trece regiones.

Como una manera de activar la interacción entre los museos, la Subdirección Nacional de Museos ha promovido la creación de organizaciones de museos de carácter voluntario, de nivel regional, para compartir ideas, discutir problemas comunes y desarrollar proyectos conjuntos.

Esta página denominada “Base Musa”, proyecto financiado por Fondart, será una WEB de los museos de Chile, que permitirá dar cuenta de la situación de todos los que, voluntariamente, se sumen a la iniciativa, aunque no participen actualmente de una red de museos.

El proyecto ha tomado a las redes o asociaciones de museos existentes en Chile como plataforma para su trabajo, aprovechando su potencial de coordinación y manejo de información.

Como espacio para la difusión y cooperación, “Base Musa” permitirá poner a disposición de los usuarios de Internet información general sobre la mayor parte de los museos que actualmente funcionan en nuestro país, teniendo como ventaja la posibilidad de que cada museo esté a cargo de ingresar la información y mantenerla actualizada.



Museos, un horror sagrado

Los museos no me gustan demasiado. Los hay admirables, pero ninguno delicioso. Las ideas de clasificación, conservación y utilidad pública, ideas justas y claras, tienen poca relación con las delicias [...] Me encuentro en medio de un tumulto de criaturas congeladas, cada una de las cuales exige, sin conseguirlo, la inexistencia de todas las demás [...] Ante mí se desarrolla en el silencio un extraño desorden organizado. Me asalta un horror sagrado. Mi paso se hace religioso. Mi voz cambia, se vuelve un poco más alta que en la iglesia, pero menos fuerte de lo que sería en la vida normal. Pronto ya no sé qué he venido a hacer en estas soledades encerradas, que evocan el templo y el salón, el cementerio y la escuela [...] ¡Qué fatiga, me digo, qué barbarie! Todo es inhumano. No es puro. Esta proximidad de maravillas independientes y enemigas,

tanto más enemigas cuanto más semejantes son, resulta paradójica [...] El oído no aguantaría a diez orquestas tocando juntas. El espíritu no puede seguir una multiplicidad de operaciones distintas, no existen razonamientos simultáneos. Pero he aquí que el ojo [...], en el instante en que percibe, se encuentra obligado a admitir un retrato y una marina, una cocina y un triunfo, personajes en los estados y posiciones más diversos, y no sólo esto, sino que debe acoger en su mirada armonías y modos de pintar incomparables [...] obras que se devoran unas a otras [...] Pero nuestra herencia nos aplasta. El hombre moderno, extenuado por la enormidad de sus medios técnicos, se ve empobrecido por el mismo exceso de sus riquezas [...]. un capital excesivo y por tanto inutilizable

Paul Valéry

El problema de los museos, en Oeuvres, París, Pleiade II, p. 1290

inclusión / exclusión patrimonial

La exposición histórica del Centenario*

■ por Luis Alegria y Gloria Paz Núñez

Las celebraciones del Centenario se dieron en el contexto de un país fragmentado y dividido. Como señalan los historiadores Devés, Pinedo y Sagredo, con la llegada del nuevo siglo “se hizo presente una aguda crisis social, moral, económica y política. Sus causas fueron variadas: la riqueza fácil del salitre que transformó los hábitos de la burguesía, dando preeminencia al afán de lujo y la ostentación; la ineficiencia gubernativa del régimen parlamentario que agudizó los problemas nacionales; la continua desvalorización del peso, que provocó un creciente empobrecimiento de los grupos medios y proletarios, produciendo gran inquietud social”.

En este clima de crisis, Chile enfrentará dos realidades sociales contrapuestas: una oligarquía que se identifica a sí misma como “la sociedad”; y el resto de la población, dispersa en los campos y en los suburbios de las ciudades, difuminada en categorías tales como “pueblo”, “turbamulta”, “multitud”, “masa” o “muchedumbre”.

Producción y gestión de la exposición

Esta iniciativa patrimonial tendrá como objetivo reunir y exhibir objetos que permitan representar nuestra historia, “no sólo reunir i clasificar los objetos fabricados en el país o fuera de él que hayan prestado algún servicio desde la época prehistórica, sino también coleccionar todo aquello que signifique un recuerdo de los tiempos pasados; como ser obras de arte, cuadros, esculturas, impresos, manuscritos, útiles de caza, armas, muebles, instrumentos de música, etc. Que sirvieron a nuestros antepasados durante la época prehistórica, descubrimiento i conquista de Chile; i los que se usaron durante la colonia, independencia, etc.” (Circular de la Exposición a sus delegados).

En el contexto de las celebraciones del Centenario, la Exposición se constituye, pues, en una experiencia de profundo significado identitario, una reapropiación de la memoria histórica nacional a través de una colección de objetos recolectados, seleccionados, clasificados y resignificados como genuinos representantes de la esencia nacional, en monumentos que representan la grandeza de nuestros héroes o “padres fundadores”.

El discurso patrimonial

El discurso patrimonial presente en la propuesta de la Exposición nos parece muy relevante, pues constituye una aproximación muy diversa sobre la vida del país que, frente a un contexto de época caracterizado por una lógica estatal oligárquica, aparecerá representado –o intentando representar– a un país que excede a esta clase o, por lo menos, que en su propuesta de organización incorpora a otras clases sociales, a las mujeres, a grupos étnicos indígenas y extranjeros. A modo de ejemplo, se puede ver la convocatoria de la sección de *Útiles de Artes Manuales*, donde se dice que: “cuanta herramienta se relacione con la arquitectura cabe aquí, deben tenerse presente: los carpinteros, albañiles, empaladores, pintores, gasfiter, estucadores,

electricistas, marmolistas, barnizadores tapiceros y vidrieros”. Ahora bien, esta diversidad tendrá una lógica dentro de un escenario patrimonial, que se diferencia de otros ámbitos, pues las colecciones patrimoniales son necesarias, renuevan la solidaridad afectiva, como lo plantea García Canclini (1989, p178); es decir, se integran simbólicamente frente a un proceso de exclusión económica, social y política permanente.

La Exposición Histórica será organizada como una gran muestra museal cuyo objetivo será representar la continuidad y el cambio de la historia de Chile, (prevalciendo, por cierto, la continuidad por sobre el cambio) bajo un modelo decimonónico de evocación nostálgica del pasado. Para la colección se recolectó un material heterogéneo desde el punto de vista de su materialidad, cronología y disciplina, pero de una innegable originalidad y autenticidad, dos criterios fundamentales para la época. La exposición obedece, por lo tanto, a la noción de museos generales, donde todo se exhibe; es decir, la selección y clasificación opera para la constitución de la colección, pero luego de ser reunida, carece de criterios selectivos para su exhibición. Es una muestra donde prevalece el objeto por sobre el mensaje.

Del discurso a la práctica patrimonial

A la complejidad de la inclusión del discurso patrimonial se contraponen una práctica patrimonial que, en el caso que nos ocupa, da luces de un discurso que aparece como fuerza de esa continuidad histórica inmanente, la llamada “historia oficial”, que homogeniza la diversidad de procesos en una sola versión. Si bien suponemos que todo se exhibía, sabemos que existió una jerarquía espacial en la ubicación de algunos objetos por sobre otros, determinando así cuál era la importancia que recibían como representativos de un discurso o “el” discurso que se impuso en dicha exposición, en concordancia con una lógica estatal. De ahí los reclamos que desvela Aníbal Echeverría y Reyes en una crónica del periódico *Las Últimas Noticias de Antofagasta*, el 21 de octubre de 1910; “es sensible, se nos dice, que sus directores no hayan dado la debida importancia a esta rama de las ciencias arqueológicas que sin disputa merecía haber ocupado un lugar preferente”.

Podemos deducir entonces que algo pasó entre el planteamiento de diversidad e inclusión que aparece en la Circular y lo que fue efectivamente la exposición. Al mismo tiempo, en la Circular citada, a pesar de que aparecen varias secciones, algunas poseen una importancia bastante mayor, como sucede con la de *Pinturas y Retratos* y la de *Uniformes e Insignias Militares* que, en conjunto, ocupan algo más de dos tercios de la circular.

La Exposición Histórica del Centenario puede ser vista entonces como un programa patrimonial con dos caras: en una el discurso y en otra la práctica. Siendo una de ellas la organización de los objetos de la colección más importante del patrimonio histórico del país. Y la otra, los sujetos como consumidores de esos objetos. Retomando a Marx, la producción elabora no sólo un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto. Por ello, es de esperar que el Bicentenario no sea igual que el juego de la moneda que se lanza al aire y siempre muestra una sola cara. Entre todo(as) debemos hacer fuerza para que esta vez la moneda del patrimonio caiga de canto, y no todo quede en el discurso de la inclusión, que siempre termina en exclusión, sino que esta vez se dé paso a una práctica que dé cuenta de una versión de país diverso no para un público, sino para muchos públicos. P

*Este texto es parte de un proyecto de investigación financiado en el marco de los FIP 2004, denominado: “El Patrimonio entre Tradición y Modernización. La Exposición Histórica del Centenario”.





bitácora

Arte y cine pop ANDY WARHOL EN EL MNBA

Desde el 13 de octubre y hasta el 18 de diciembre de 2005 se presenta en el Museo Nacional de Bellas Artes y el Espacio ArteAbierto de la Fundación Bank Boston una completa muestra de Andy Warhol, el extinto artista estadounidense fundador del Pop Art. La exposición contempla –además de 25 piezas de su conocida obra gráfica– la exhibición de algunas de sus creaciones fílmicas, las que se proyectarán entre el 2 y el 18 de diciembre en el Salón Blanco del museo.

Nacido en Pittsburg, Pennsylvania, el 6 de agosto de 1928, Andrew Warhola –nombre de nacimiento del artista– se especializó en pintura y escultura en el Carnegie Institute of Technology. Tras terminar la carrera, se trasladó a Nueva York. En la Gran Manzana, comenzó a tener sus primeros éxitos como ilustrador publicitario y diseñador gráfico. Y ya en aquellos primeros años de su trayectoria artística, Warhol sentó las bases de su método de trabajo, consistente en delegar en sus ayudantes determinadas fases de la producción de una obra, para lo cual solía organizar coloring parties (fiestas para colorear), reuniones durante las cuales sus amigos y colaboradores le ayudaban a pintar a mano sus numerosas obras.

“Crecí en un período en el que todavía era válida la idea de la obra de arte como un ente con vida autónoma”, señaló años más tarde en una de sus últimas entrevistas. “La preocupación principal consistía en hacer algo que en vez de referirse a una experiencia, se volviese una experiencia en sí misma (...) El deseo de pintar te llega cuando contemplas cuadros y te identificas con su proceso material. Debes sentir que tu personalidad es capaz de expresarse a través de la pintura. Debes ser capaz de experimentar la pintura como una metáfora y como una realidad física específica; y debes sentir que ambas cosas son inseparables”.

En 1963, Warhol compró un estudio en la calle 47 Este de Nueva York. The Factory (La fábrica), que se iría trasladando a distintas ubicaciones en la misma ciudad, sería el escenario de la creación de sus más famosas serigrafías, así como el set para las más de 500 películas que grabó en 16 milímetros y, posteriormente, en video. Y si bien en 1965, el artista declaró públicamente que abandonaba la pintura, continuó vinculado a las imágenes –fijas o en movimiento– hasta su muerte, en 1987.

MNHN EL GABINETE DE GAY

El 14 de septiembre de 1830, el naturalista francés Claudio Gay fundó el Museo Nacional de Historia Natural, respondiendo al encargo que el Gobierno de Chile le había hecho para formar un gabinete de Historia Natural, que contuviera las principales especies vegetales y minerales del territorio. Desde entonces y hasta la fecha, el MNHN se ha convertido en un referente de la flora y fauna chilenas, así como de la conservación, investigación y difusión de la biodiversidad y el patrimonio natural nacional.

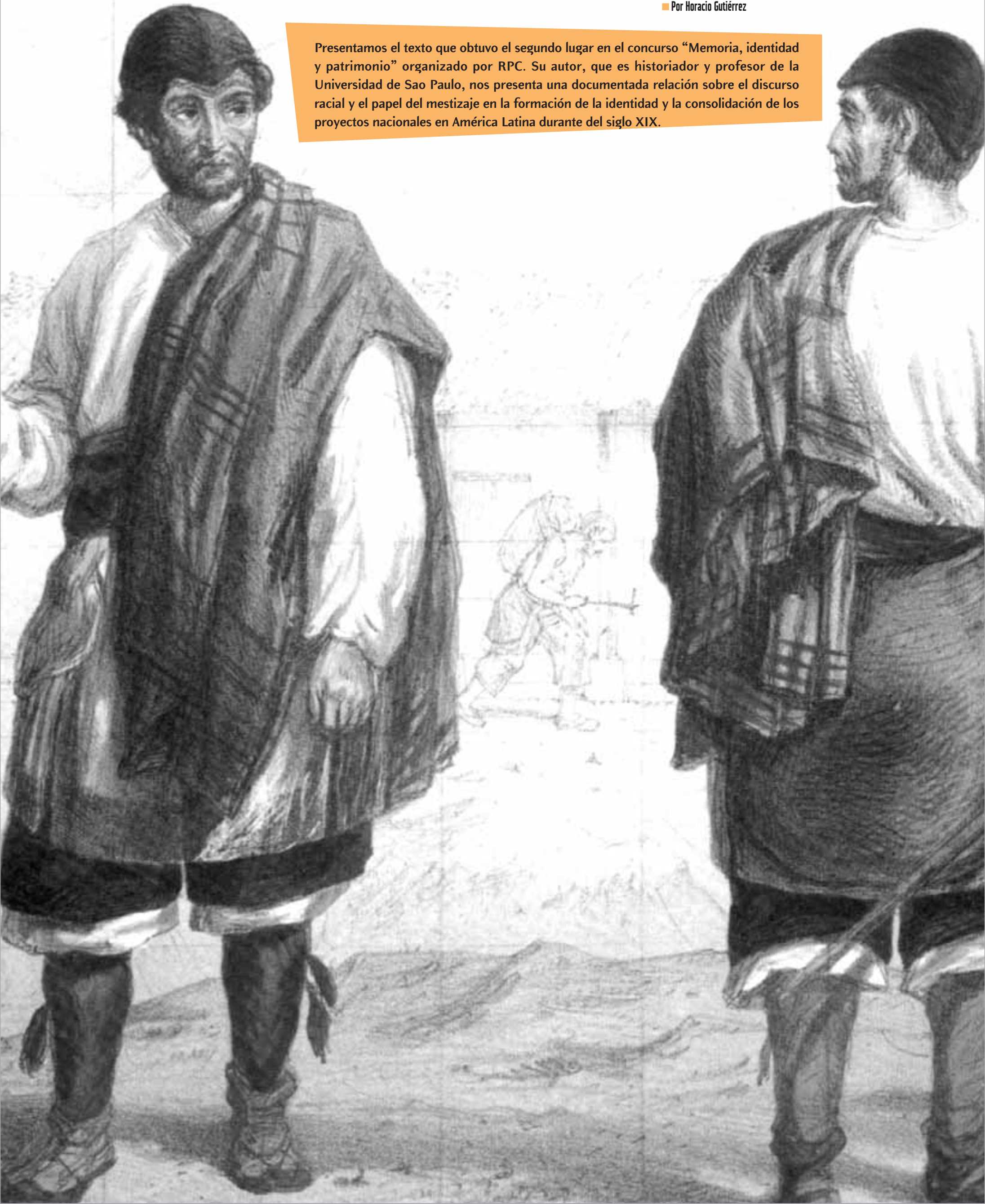
María Eliana Ramírez, directora del museo, señala que “hoy la tarea o misión encomendada se hace particularmente desafiante frente a un país que crece aprovechando los valiosos recursos naturales que posee, recursos que deben ser valorados y protegidos sustancialmente en su dimensión ecológica y ambiental para asegurar su sustentabilidad futura y el de las futuras generaciones”. Desde esta posición, el Museo Nacional de Historia Natural participa activamente en un sinnúmero de comisiones técnicas –como señala la directora– “para aportar con la experiencia y habilidades de nuestros profesionales científicos en esta materia”, tales como el Comité Operativo Nacional de Biodiversidad, liderado por la Comisión Nacional de Medio Ambiente (Conama); la comisión de elaboración de la Política Nacional de Conservación de las Especies Amenazadas, y el Comité Nacional de Clasificación de Especies de la Flora y Fauna Amenazada.

Por otra parte, junto con consolidar su rol en la generación y conservación del conocimiento relativo al medio ambiente nacional, el museo ha trabajado en ampliar la oferta cultural y científica para sus usuarios y visitantes, al mismo tiempo de contribuir al desarrollo del nuevo polo de desarrollo cultural que se ha instalado en el sector poniente de Santiago. “En esa línea –indica María Eliana Ramírez– nuestro gran desafío institucional ha sido implementar al museo de nuevas y modernas salas de exhibición que garanticen, por una parte, una oferta de calidad y una propuesta educativa interesante para quienes nos visitan (...) La oferta educativa que encierra el Proyecto Museográfico del Tercer Nivel ha sido pensada, trabajada y elaborada de manera interdisciplinaria, focalizando los contenidos hacia los nuevos programas educativos de la Reforma Educacional. De esta forma, el museo se transforma en una herramienta pedagógica de gran apoyo a la educación formal en los niños, jóvenes y adultos”.

Pluralidad étnica e identidad nacional en Chile

■ Por Horacio Gutiérrez

Presentamos el texto que obtuvo el segundo lugar en el concurso “Memoria, identidad y patrimonio” organizado por RPC. Su autor, que es historiador y profesor de la Universidad de Sao Paulo, nos presenta una documentada relación sobre el discurso racial y el papel del mestizaje en la formación de la identidad y la consolidación de los proyectos nacionales en América Latina durante del siglo XIX.



Los conquistadores que llegaron alta proporción de sangre germánica dice Encina, lo que determina

En el siglo XIX América Latina se caracterizaba por la convivencia de razas y grupos étnicos de diversos orígenes, así como por la inestabilidad política y la confrontación de variados proyectos de nación, creándose con eso un clima propicio para la recepción y discusión de teorías explicativas sobre su desarrollo y su destino. Se enfrentaban duras tareas que nacían con el término de las luchas de Independencia y que se relacionaban con la construcción de los Estados nacionales.

En este contexto surgen diversos pensadores que tratan de examinar la América Latina de aquel momento, identificando lo que a su entender constituían los dilemas del presente y los rumbos del futuro. Se proponen proyectos para una América Latina nueva que sea capaz de superar los males que la afligen, incorporando las reformas sociales, económicas y políticas consideradas fundamentales. ¿Qué males atormentaban a América Latina y qué reformas era necesario emprender? Una de las vertientes en boga en la explicación del atraso fue la discusión del papel de las razas y el lugar que cada una debería tener en la construcción de la nación y de su identidad. Las implicaciones del mestizaje y los defectos y virtudes del mestizo fueron especialmente debatidos.

Contexto latinoamericano

Para el darwinismo social, así como para el organicismo spenceriano, la América Latina era escenario de una lucha desenfundada de grupos sociales por subsistir y víctima de innumerables “enfermedades orgánicas”. Para Gobineau, que residió en Brasil y logró amplia influencia en los demás países de América, el mestizaje resultante de la esclavitud de africanos provocaba la degeneración de la raza blanca, corrompiendo a la nación en su pureza de sangre; el destino final sería la barbarie. Darwin, en cambio, tenía dudas sobre la real perversidad del mestizaje para el futuro de las naciones, y Spencer, al contrario, concluía que el mestizo era un elemento inestable, incapaz de fundar civilizaciones sólidas y creativas. El discurso racial en el siglo XIX fue dominante en el pensamiento social, político y literario, y estuvo presente en los escritos de casi todos los intelectuales americanos de renombre. Las referencias teóricas fueron europeas, en general francesas, inglesas e italianas, con pocas variaciones: Arthur de Gobineau, Gustave Le Bon, Cesare Lombroso, Henry Thomas Buckle, Oswald Spengler y otros.

En armonía con el pensamiento racial europeo, el pensamiento latinoamericano muestra una preocupación sistemática por el origen multiétnico de sus pueblos que, al estilo de sus inspiradores, era visto como fuente de contradicciones y obstáculo para la creación de una nación y de una identidad nacional. La construcción de esa identidad sería incompatible con la diversidad étnica, religiosa o lingüística. Únicamente los pueblos con características homogéneas serían capaces de crear una nación. Así, hay un esfuerzo permanente de los intelectuales en, por un lado, homogenizar la nación, sea en el discurso o en la práctica, y por otro, en tratar que esa homogenización se realice, en lo que a la variable raza se refiere, de forma positiva y fecunda.

En la segunda mitad del siglo XIX el discurso racial se tornó obsesivo. Se entraba en la fase del “racismo científico”. Después de las Independencias habían ocurrido diversas tentativas en los nuevos países por definir identidades nacionales que los diferenciaban de las potencias colonizadoras. En ese esfuerzo la literatura romántica se mostró particularmente creativa. El problema indígena fue especialmente debatido y la solución requería señalar qué hacer con ellos y cuál debería ser su lugar en el perfil de nación que se

deseaba. El debate volvería con gran fuerza con ocasión de conmemorarse el primer centenario de las Independencias, cuando las identidades nacionales son reevaluadas y los viejos arquetipos cuestionados. Es el tiempo de los buscadores de nacionalidades y de los grandes ensayos.

Las evaluaciones del Centenario ocurrieron en un clima intelectual en que las teorías racistas tenían aún amplio prestigio. El llamado racismo científico se había transformado a fines del siglo XIX en paradigma de las ciencias humanas que pocos latinoamericanos se atrevieron a cuestionar o ignorar, definiendo una suerte de arena dentro de la cual giraban las explicaciones. Detrás estaba la idea de evolución lineal de los pueblos, trayectoria por la cual todos debían pasar y que sería similar en todos los lugares. El evolucionismo, en boga en Europa desde mediados del siglo XIX, se proponía encontrar un nexo entre los diferentes tipos de sociedades, y buscaba leyes comunes explicativas del desenvolvimiento de las civilizaciones a lo largo de la historia. Habría sociedades más avanzadas y sociedades más atrasadas. El estadio de civilización dependería de diversos factores e interesaba descubrirlos. El racismo científico encuentra la explicación más aceptada en esta coyuntura, atribuyendo las diferencias a las variables raza y medio ambiente. En este contexto, y haciendo abstracción de los muchos matices existentes, el blanco emergía como portador de civilización; el negro y el indígena representaban obstáculos; y el mestizo figuraba como símbolo de degeneración.

Para Francisco Antonio Encina, una de las piedras angulares de la historia chilena es la peculiaridad étnica de su pueblo, muy diferente comparada con el resto de América. Los conquistadores que llegaron a Chile traían en sus venas una alta proporción de sangre germánica (“gótica”), y es la sangre, dice Encina, lo que determina la psicología de una raza.

El pensamiento racial chileno

Medio ambiente y raza pasan a ser, para muchos autores chilenos de finales del siglo XIX e inicios del XX, categorías que permiten definir y entender la realidad. Así ocurre con Francisco A. Encina (1874-1965), historiador prolífico y entusiasta de la raza blanca. Su obra principal, la monumental Historia de Chile en 20 volúmenes (1940-52), ejerce una asombrosa influencia en la historiografía chilena, y sus opiniones en relación al pasado, a las instituciones y a personajes históricos, se tornan parte del sentido común en la academia y en la enseñanza escolar. Para Encina, una de las piedras angulares de la historia chilena es la peculiaridad étnica de su pueblo, muy diferente comparada con el resto de América. Los conquistadores que llegaron a Chile traían en sus venas una alta proporción de sangre germánica (“gótica”), y es la sangre, dice Encina, lo que determina la psicología de una raza. La excepcionalidad del país se debía entonces al elemento godo superior de sus clases alta y media. Y ellas no eran dotadas de energía vital aún mayor por causa del mestizaje con la población indígena, mezcla que las corrompió, obligándolas a recomenzar su ascenso a partir de niveles más bajos de la escala de evolución social.

Imaginativo y nacionalista, Encina se inspiraría en los análisis étnicos de Nicolás Palacios (1854-1911), médico, agricultor como su admirador, e igualmente fantasioso, pero con una diferencia fundamental: Palacios defendía la figura del mestizo, no identificándolo con degeneración. Su obra principal, Raza chilena, aparece en 1904, libro separador de aguas en el uso de la categoría raza en Chile. Se trata de una obra gigantesca con

En Chile traían en sus venas una energía (“gótica”), y es la sangre, una la psicología de una raza.

casi 800 páginas, de enorme éxito en su época. “Rico en ideas” era, sin embargo “pobre en coherencia y solidez conceptual e histórica”⁽¹⁾. Estaba “equivocado en aquella parte donde expone sus teorías raciales”, aunque era “valeroso y exacto en su parte crítica y programática con respecto a los problemas económicos y sociales de Chile. Su publicación fue una patriótica señal de alarma frente a las injusticias sociales imperantes y una apasionada defensa de las clases populares”⁽²⁾.

En lenguaje directo y poco elaborado, se proponía probar al menos tres tesis: 1) Chile se componía de elementos raciales particulares, un tipo étnico definido y único en el mundo, muy distante de la raza ibero-latina; 2) Chile poseía un territorio agrícola escaso y era necesario aprovecharlo y ocuparlo mejor, pero nunca con colonización e inmigración inferior como la latina; 3) Chile pasaba por una seria crisis y una de las razones principales era la imagen negativa que la oligarquía dominante poseía de la clase popular, del roto⁽³⁾.

En su obra Palacios se encanta con el roto chileno como un prototipo, exaltando su figura. El roto sería el tipo proletario que nacía con el movimiento obrero, en particular del mundo minero de las provincias del Norte Grande, cuna del socialismo, anarquismo y comunismo. Pero Palacios tenía una postura aristocratizante y antisocialista. Identifica al socialismo con las razas judía y latina, que desprecia y considera inferiores. Su libro es una tentativa

En muchos países el mestizo pasa a ser el símbolo de la nacionalidad, fuente de la verdadera cultura nacional, el portador de los valores más profundos y perennes. ¿Significaba esta posición el abandono final del mito de la superioridad de la raza blanca? En nuestra opinión sí, pero a costa de la creación de un nuevo mito, el de la superioridad del mestizo.

por demostrar la superioridad racial del roto, cuya segregación social ocurriría por la ignorancia y decadencia de la clase media y alta, contaminada por las razas latinas que se infiltraron en la inmigración. El roto, que considera la base del pueblo chileno, se habría formado por el cruzamiento de la raza gótica (del sur de Suecia, conquistadora de España, donde había formado un enclave, siendo este grupo el que después conquistó Chile) y araucana (también superior porque era patriarcal). En suma: el mestizo, que constituía la mayoría del pueblo chileno, sería una raza superior⁽⁴⁾.

El roto chileno sería enaltecido por otros autores contemporáneos, como Roberto Hernández y Luis Durand, y celebrado por la poesía popular y las artes plásticas. La tesis del mestizo degenerado del siglo XIX cedería su lugar en Chile, y también en otros países latinoamericanos, a una reacción nacionalista, de exaltación del mestizo, en las primeras décadas del siglo XX. En muchos países el mestizo pasa a ser el símbolo de la nacionalidad, fuente de la verdadera cultura nacional, el portador de los valores más profundos y perennes. ¿Significaba esta posición el abandono final del mito de la superioridad de la raza blanca? En nuestra opinión sí, pero a costa de la creación de un nuevo mito, el de la superioridad del mestizo.

Tanto la tesis del siglo XIX que menospreció al mestizo, como la del siglo XX que lo vino a enaltecer, revelan enormes dificultades para aceptar la diversidad. Ambas adoptan un axioma que parece guiar la búsqueda de la identidad nacional: la idea de que para que ella exista es necesario que haya homogeneidad, en este caso racial, siendo la diversidad incompatible con la posibilidad de existencia de una identidad. Recuérdese que esa homogeneidad había sido muy buscada también en relación a otras variables como la lengua nacional, religión, territorio e historia patria común.

Si esa homogeneidad no existiera en la práctica, habría que inventarla. En el siglo XIX la homogenización fue propuesta e intentada con diversas medidas: promoción de inmigración internacional de poblaciones concebidas como superiores; estímulo a la mezcla de razas para diluir, a largo plazo, la presencia de grupos considerados inferiores; e incluso políticas que contemplaron el exterminio de poblaciones indeseadas o rebeldes a la asimilación y el despojo (ocupación de la Araucanía en Chile; Campaña del Desierto en la Argentina, etc.). En el siglo XX, empero, se habrían restringido mucho las posibilidades de proponer o implementar medidas de este tipo, principalmente las más radicales, y la homogenización racial se habría promovido menos por la práctica, y más por la teoría: se crearían personajes mestizos representativos de lo nacional, tipos-síntesis de la nación; en el caso de Chile, el roto y el huaso, uno de origen urbano, el otro rural. O sea, en la época de la exaltación del mestizo, la idea de la necesidad de homogeneidad racial permanecía en vigor.

Así, la aceptación de una sociedad plural, con diversidad racial y cultural, sería un fenómeno bastante reciente en Chile, y en general en América Latina, remontando apenas a las últimas décadas del siglo XX. Permanecería como tarea, sin embargo, la eliminación de los prejuicios de raza, así como la construcción de una identidad nacional compatible con una democracia racial. **P**



1.-Cristián Gazmuri Riveros, Testimonios de una crisis: Chile, 1900-1925. Santiago: Editorial Universitaria, 1980, p. 19.

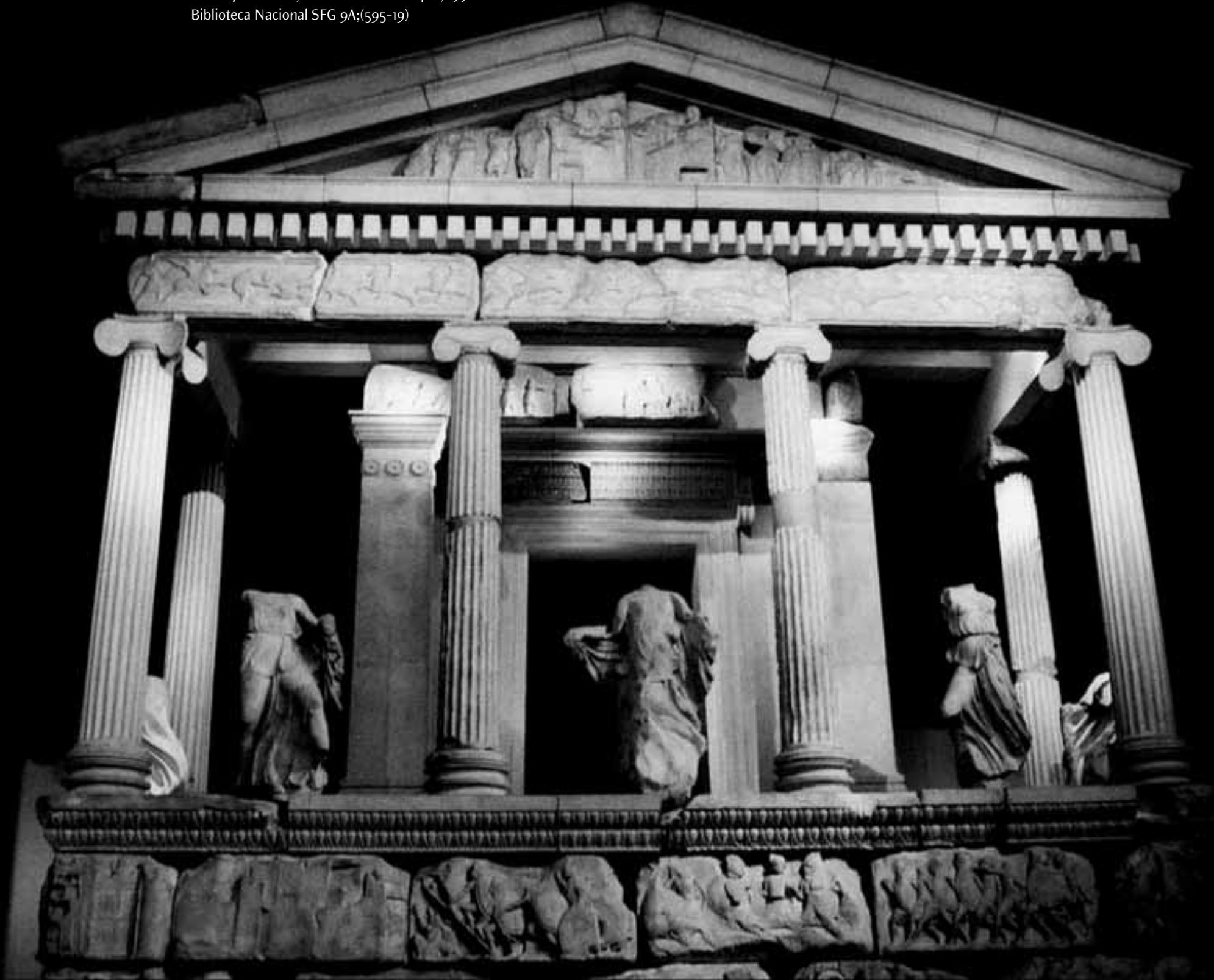
2.-Julio César Jobet, Los precursores del pensamiento social de Chile. Santiago, Editorial Universitaria, 1956, v. 2, p. 101.

3.-Ver Patricia Arancibia Clavel, “Recepción y crítica a Raza Chilena: los comentarios de Miguel de Unamuno”, Dimensión Histórica de Chile, n. 3, 1986, p. 63-98.

4.-Ver análisis de Cristián Gazmuri Riveros, “Notas sobre la influencia del racismo en la obra de Nicolás Palacios, Francisco A. Encina y Alberto Cabero”, Historia, v. 16, 1981, p. 225-247.

Libros

- **Museología y museografía**
Alonso Fernández, Luis
Barcelona, España; Ediciones del Serbal; 2001
Museo Nacional de Bellas Artes 069 F363m
- **El sistema de los objetos**
Baudrillard, Jean
Ciudad de México; Ediciones Siglo Veintiuno; 1988.
Biblioteca Nacional SFG 4;(533-22)
- **El tiempo de los museos**
Bazin, Germain
Barcelona, España; Ediciones Daimon, 1969
Biblioteca Nacional SFG 4;(398-19)
- **Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo**
Déotte, Juan-Louis
Santiago de Chile; Editorial Cuarto Propio; 1998.
Biblioteca Nacional SFG 9A;(595-19)
- **Entre musas y musarañas. Una visita al museo**
Dujovne, Marta
Buenos Aires; Argentina; Fondo de Cultura Económica; 1995.
- **Manual de museología**
Hernández, Francisca
Madrid, España; Editorial Síntesis S.A.; 2001.
Museo Nacional de Bellas Artes 069 H557m
- **Las voces del silencio**
Malraux, André
Buenos Aires, Argentina; Emecé; 1956.
Biblioteca Nacional SFG 6;(1124-2)
- **Museos para el siglo XXI**
Montaner, Joseph María
Barcelona, España; Ediciones Gili S.A.; 2003.



Vínculos

- **Museum International, revista de la Unesco**
http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=2356&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- **Los museos en la sociedad de la información: el impacto de las nuevas tecnologías**
www.edutec.es/edutec01/edutec/comunic/TSE64.html
- **La educación y los museos**
<http://www.unlu.edu.ar/~museo/fund.htm>
- **Revista Digital Nueva Museología**
<http://www.nuevamuseologia.com.ar/ecomuseos3.htm>
- **The International Council of Museum**
<http://icom.museum/>
- **Museos virtuales y digitales: nuevas estrategias de difusión artística**
<http://www.mcu.es/BAEP/encuentrosbaep7/musvir.html>
- **Situación actual de la museología**
<http://www.documentalistas.com/web/biblios/articulos/7/M7-02.pdf>
- **La respuesta de los museos a la exclusión social**
<http://www.univ-tours.fr/ciremia/DELGADO-Coral-20-11-2004.pdf>
- **Los Estudios de Visitantes a Museos, fundamentos y tendencias**
http://www.geocities.com/emuseoros/Docs/Estudios_visitantes_museo.htm



“Un conjunto de objetos, imágenes y textos han ocupado un nuevo lugar, e inadvertidamente en nuestra retina se instala una síntesis que habla de significados, valores y causas, de cómo es el mundo y de cómo se lo ha pensado y en consecuencia representado”
 Este evento que ha despertado el interés por el conocimiento, el descubrimiento y el goce, es un montaje museográfico. El museógrafo construye el lugar de las cosas y pone las cosas en el lugar apropiado a objeto de construir legibilidades y ampliar la cultura.

INFORMACIÓN E INSCRIPCIONES
 República 237 _ 2do piso _ 6618050 _ posgrado@unab.cl



3era versión

TODOS LOS TEMAS
 TODAS LAS VISIONES
 TODOS LOS PROTAGONISTAS

ep
 revista
 el periodista

CADA 15 DÍAS
 EN SU KIOSCO

www.elperiodista.cl

librería

Flor de Lis

Literatura, Historia,
 Psicología, Poesía,
 Filosofía, Esoterismo,
 Lectura de Tarot,
 Carta astral

Huérfanos 520
 Fono: 638 5449 Cel: 09 628 8212

Libros de la editorial "Aún creemos en los sueños"
\$ 2.500

EN QUIOSCOS

Disponibles en librería *Le Monde Diplomatique*
 San Antonio 434, local 14 (entre Merced y Monjitas)
 Teléfono: 664 20 50 - www.lemondediplomatique.cl

Suscríbase a
Le Monde Diplomatique
\$ 1.750 al mes
 con su tarjeta de crédito

Llame al
664 20 50

A 7 años de circulación
 ininterrumpida

SE CIERRA

Rocinante

Si desea acceder
 a la edición completa
 de la revista Rocinante
 Escribanos a: lom@lom.cl

bigbanner

SOPORTANDO SUS GRANDES IDEAS

- Gigantografías
- Lienzos
- Letreros
- Decoración de Vehículos

www.bigbanner.cl

HOTEL
FUNDADOR
SANTIAGO - PUERTO NATALES
CHILE

HOTEL & CENTRO DE EVENTOS

Los Detalles son Nuestra Profesión

Centro de Eventos
Seminarios
Capacitación
Matrimonios
Estacionamientos

Paseo Serrano 34, Santiago - Chile  Metro U. de Chile
Fono: (56-2) 387 1200 - Fax: (56-2) 387 1300

www.hotelfundador.cl

ARTE ALLIMITE

REVISTA ESPECIALIZADA EN ARTE

SUSCRÍBETE REVISTA ARTE AL LÍMITE:

Alonso de Córdova 2843 -B, Vitacura, Santiago.

Teléfono: (56-2) 208 79 54

Fax: (56-2) 263 39 95

info@arteallimite.cl

www.arteallimite.cl



SUSCRÍBASE

Reciba la Revista Patrimonio Cultural en su casa durante un año, por tan sólo \$5.000. Llame al (56-2) 3605320 o al 6324803, o escriba a suscripciones.revista@dibam.cl y nos pondremos en contacto con usted a la brevedad.



¡OFERTA!

Las primeras veinte personas que se suscriban a Revista Patrimonio Cultural recibirán las cuatro ediciones anteriores de nuestra publicación, todo por \$5.000*.

(Valor de la promoción: \$5.000 suscripción + \$5.000 cuatro últimos números = \$10.000. Ahorro: \$5.000)



ESTRELLA DE ORO SANTA CAROLINA

Laboratorio Fotográfico JPF

15%

DE DCTO. EN SERVICIOS

Descuento válido al cancelar con efectivo o cheque al día, promoción válida hasta el 30/11/05

- * Revelados y Copias Color
- * Revelados y Copias B/N
- * Revelados de Diapositivas
- * Retoque y Restauración Fotografías
- * Revelado Digital y Digitalización

Reyes Lavalle 3320 Local 1-A, Las Condes - Fono: 334 88 10 - 234 26 23 - Fax: 334 90 42 - laboratorio@jpfine.cl

