

REVISTA

museos

Publicación de la Subdirección Nacional de Museos - DIBAM - CHILE

28 Año 2009



En este número

DIBAM Y EL BICENTENARIO

- 5 **Puesta en valor de la bandera de la "Jura de la Independencia".**
Catalina Rivera y Francisca Campos
- 9 **Jura de la Independencia: una fiesta ciudadana.** Juan Manuel Martínez
- 13 **Memorias del Siglo XX, una "máquina" de recordar.** Gloria Elgueta
- 19 **Patrimonio Histórico Nacional, algunos elementos para la reflexión.** Sergio Grez
- 25 **Yerbas Buenas y su Museo Histórico.** María Elba Gálvez

PROYECTOS DE RENOVACIÓN

- 31 **Nueva museografía exhibición permanente Museo Regional de La Araucanía.**
Miguel Chapanoff
- 39 **La puesta en valor patrimonial del Museo O'higiniano y de Bellas Artes de Talca.**
Alejandro Morales y Gonzalo Olmedo

PROYECTOS EXTERNOS

- 45 **Programa "Puesta en valor del patrimonio".** Mireya Danilo
- 49 **Identidad y diversidad: lo nuestro y las culturas del mundo.** Alejandra Serrano
- 59 **La Pontificia Universidad Católica crea museo de Arte Colonial Americano.**
Verónica Salazar
- 62 **Algunas consideraciones sobre La Ley Nº 17.288 de Monumentos Nacionales.**
Susana Simonetti

INTERNACIONALES

- 64 **América del Norte: diversidad cultural y museos.** Francisco López
- 66 **Redcamus: la red centroamericana de museos.** Sandra Alarcón
- 70 **Panorama**
III Encuentro Iberoamericano de Museos se realizó en Chile » Las segundas jornadas de arte y mundo colonial » Conferencia del Comité Internacional para la Documentación, CIDOC » La historia de la educación chilena en imágenes » Panubis: del Antiguo Egipto a la Eternidad
- 79 **Cifras | Reconocimiento Internacional**

Nº 28 AÑO 2009: LA REVISTA

La Revista Museos representa el compromiso de la Subdirección Nacional de Museos como organización, ante la necesidad de reconocimiento, valoración y promoción de la indispensable labor que realizan las instituciones museológicas en nuestro país.

Esta publicación pretende ser un medio de transmisión de conocimientos y experiencias que pongan de manifiesto la diversidad de nuestros museos, su acción como agentes del desarrollo social y de protección del patrimonio material e inmaterial. Pone a disposición un espacio para el diálogo museológico, para compartir las experiencias de todos quienes trabajamos en museos y también para quienes se sienten atraídos e interesados por los temas que los museos abordan. **m**



► Actividad en Museo Gabriela Mistral de Vicuña.

EDITORIAL

Alan Trampe

Subdirector Nacional de Museos
Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos

Este nuevo número de nuestra Revista Museos que, como ya se ha hecho costumbre si bien corresponde al año 2009 será distribuido durante los primeros meses del 2010, asume de alguna manera el ineludible tema del Bicentenario.

Es así como los primeros artículos dan cuenta de emblemáticos objetos patrimoniales que conforman la más reconocible iconografía del período de la Independencia: la Bandera, recientemente restaurada, y la medalla, asociada a la fiesta de la Jura. A lo anterior se suma: la información referida a un relevante proyecto destinado a promover la identificación y selección de patrimonios por parte de las comunidades; el relato que desde el Museo de Yerbas Buenas se hace respecto a este histórico lugar y su relación con el proceso de emancipación nacional y la reflexión del Director del Museo Benjamín Vicuña Mackenna sobre la cuestión del “patrimonio histórico nacional”.

Desde el punto de vista del diseño, la Revista incorpora una serie de elementos del imaginario colectivo nacional que de distinta manera son representaciones de nuestras tradiciones e identidades culturales.

Seguimos avanzando y nos encontramos con textos referidos a dos museos, parte de la red de museos estatales, que luego de varios años de trabajo se han reencontrado con su público, me refiero al Museo O’Higginiano y de Bellas Artes de Talca y al Museo Regional de La Araucanía de Temuco. A través de estos relatos podemos entender la complejidad de los procesos y las especificidades de cada uno de ellos, los que se vienen a sumar a otros 10 museos que en los últimos años han sido renovados, en el marco del Plan Nacional de Mejoramiento Integral de los Museos Estatales. Durante los primeros meses del año 2010 se reincorporarán en pleno funcionamiento y con renovada oferta otros tres: Gabriela Mistral de Vicuña, de Arte y Artesanía de Linares y Mapuche de Cañete.

Otra de las líneas temáticas que se decidió incorporar tiene que ver con organismos o instituciones, que si bien claramente no son museos, tienen una relación importante con este ámbito desde distintas perspectivas, me refiero al Centro Cultural Palacio La Moneda en su dimensión de espacio expositivo y en especial en lo que tiene relación con temas patrimoniales, acción que ha significado generar una dinámica entre las colecciones de muchos museos, chilenos y extranjeros, y las exposiciones que el CCPLM ha implementado; al Programa BID *Puesta en valor del Patrimonio* liderado por la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas en cuya implementación han surgido muchas iniciativas referidas al ámbito museológico y por último un breve acercamiento al alcance que el Consejo de Monumentos Nacionales tiene en relación a los museos.

En la línea de la creación de nuevos museos al escenario nacional se incorpora un artículo que da cuenta de la iniciativa que la Pontificia Universidad Católica de Chile ha asumido para formar un Museo de Arte Colonial Americano.

Considerando el interesante movimiento de intercambio y asociatividad que se desarrolla en las distintas áreas del trabajo museológico se han incluido algunos ejemplos de actividades en este sentido, así como otras acciones destinadas a la difusión del patrimonio emprendidas por museos.

Por último y con la intención de mantener la vinculación con el quehacer museológico internacional, especialmente iberoamericano, se suman un par de artículos que nos llegan desde México y Centro América.

Este nuevo número mantiene el espíritu de la Revista Museos en el sentido de ser un espacio para la difusión del quehacer de los museos así como un lugar de encuentro acogedor y amable para la mayor cantidad de lectores, en donde las personas puedan conocer en qué están y hacia donde van los museos. **m**



► Bandera de la Jura de la Independencia. Fotografía: Javier Godoy.

PUESTA EN VALOR DE LA BANDERA DE LA "JURA DE LA INDEPENDENCIA"

Catalina Rivera y Francisca Campos

DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

El bicentenario nacional es una instancia en la cual se revisan los diversos aspectos que a lo largo de la historia han contribuido a construir el país. Uno de ellos es el patrimonio tangible, que dentro de sus características tiene la capacidad de ser reflejo de momentos históricos determinados, y poseedor de significados que son redefinidos a medida que se escribe la historia, por lo que debiese ser valorado y respetado por la comunidad. Esto es importante ya que mediante la conservación del patrimonio se preserva la memoria del país y a través de ésta se construyen identidades.

A continuación se presenta un trabajo que se está desarrollando en este sentido, y que consiste en poner en valor una bandera histórica correspondiente al periodo de la Independencia, mediante su investigación, documentación, análisis material, conservación, intervención directa, exhibición y difusión escrita y visual del proceso de rescate patrimonial. El proyecto, se enmarca dentro del bicentenario nacional debido a la relevancia que tiene este objeto como testimonio histórico, el cual hace que sea necesario asegurar su integridad, perdurabilidad y darlo a conocer a la comunidad.

El trabajo tiene una duración de 14 meses, dos de los cuales se han destinado a la investigación, análisis en profundidad del estado de conservación y elaboración de una propuesta de

tratamiento. Los 12 meses siguientes están siendo destinados a su restauración y preparación de textos para su difusión.

El proyecto, además de llevar a cabo el rescate material del emblema, busca revalorizar los aspectos técnicos y socioculturales que reúne el objeto a través de la investigación que realizará un cuerpo profesional interdisciplinario compuesto por las conservadoras gestoras del proyecto y diversos profesionales del museo. El resultado que se espera es exponer la bandera al público al mismo tiempo que difundir la información a través de una publicación que dé cuenta de su importancia tanto material como social.

HISTORIA

El valor histórico de la bandera radica en que habría estado presente en la Jura de la Independencia de Chile el 12 de febrero de 1818 en la Plaza de Armas de Santiago, por lo que corresponde a un emblema de soberanía, muestra tangible de la formación de Chile como nación independiente, siendo uno de los pocos testimonios que quedan de la época, ya que el Acta de la Independencia fue extraviada, existiendo solamente copias posteriores. En cuanto a la iconografía empleada, ésta corresponde a la adoptada en la Patria Nueva, etapa de la historia de Chile que comienza en 1817 y termina en 1823, caracterizada principalmente, por procesos independentistas, surgimiento del criollo, importancia del mestizo y en donde los próceres buscan idear

un proyecto político para organizar el estado. Es aquí donde se diseña la bandera con algunas de las características que perduran hasta el día de hoy.

Posterior a la proclamación de la Independencia, el símbolo patrio estuvo en el Palacio del Director Supremo. Tiempo después (no se conoce la fecha exacta) pasó a manos de la Municipalidad de Santiago hasta que en 1925 formó parte de la colección del Museo Histórico Nacional quien lo mantuvo en exhibición. En 1980 fue sustraído por el Movimiento Izquierdista Revolucionario MIR como acto de protesta contra la dictadura militar y devuelto 23 años después en demanda de información acerca de detenidos desaparecidos pertenecientes a dicho movimiento. Al momento de su devolución fue expuesto al público durante dos semanas y posteriormente se guardó en depósito en una bandeja especializada en posición horizontal por razones de conservación. La iniciativa del rescate y puesta en valor fue presentada al Museo Histórico Nacional a fines del año 2007, luego fue conocida por la Comisión Bicentenario y presentada a la Presidencia de la República, quien entregó el financiamiento para llevarla a cabo. En octubre del año 2008 se firmó el convenio entre el Museo Histórico Nacional y la Presidencia para la ejecución del proyecto, estableciéndose como fecha de término el mes de enero del año 2010. Actualmente se encuentra en el Laboratorio Textil del museo en proceso de restauración.

DESCRIPCIÓN DE LA BANDERA

En cuanto a la caracterización matérico-técnica del emblema, se puede identificar un raso de seda celeste, blanco y rojo en doble faz. En el centro, por ambas caras lleva aplicado un escudo ovalado de seda pintada. Uno de ellos presenta una columna con una esfera sobre ella y una estrella pentagonal coronando el conjunto. Detrás de la columna se observan dos banderas chilenas cruzadas. El escudo de la otra cara presenta un volcán en erupción con la frase "CHILE INDEPENDIENTE". El campo azul, por ambas caras lleva una estrella blanca de cinco puntas, bordeada con lentejuelas doradas. Dentro de la estrella se observa un asterisco octogonal también formado por lentejuelas.

Uno de los aspectos importantes de destacar, es la disposición de la iconografía de los escudos, la cual fue ideada para que el objeto fuera apreciado en posición vertical, a diferencia del estandarte presidencial actual que se dispone de forma horizontal.

PROCESO DE RESTAURACIÓN

La restauración ha consistido principalmente en la estabilización del material que se encuentra deteriorado. Este procedimiento se está realizando de acuerdo a la propuesta de tratamiento elaborada, la que contempló el uso de materiales utilizados actualmente en conservación textil, que han sido testeados previamente. El criterio para la elección de materiales y de procedimientos consistió en que, por una parte, sean neutros (que no reaccionen con los materiales originales con el paso del tiempo) y por otra, que sean reversibles (todo lo que se aplique deberá poder retirarse en algún momento).

La intervención de la bandera se puede explicar, a grandes rasgos, en los siguientes pasos:

1º Se realizó un diagnóstico y una propuesta de tratamiento que fuese acorde a los requerimientos del objeto. Para llegar a esta propuesta se hizo un estudio detallado de la materialidad, sus características, su estado de conservación, y aspectos de tipo históricos que hay que tener en cuenta a la hora de intervenir.

Gracias al diagnóstico realizado se pudo determinar los tipos de deterioros presentes tales como decoloración, reseca- miento, pérdida de urdimbre en toda el área roja, dobleces, arrugas y manchas.

En cuanto a procesos de conservación y restauraciones previos, el objeto presenta una reparación anterior, que corresponde a un trabajo realizado en 1975 atribuido a las Monjas Claras en el convento de Puente Alto. Si bien la intervención realizada ha provocado ciertos deterioros, esto permitió la perdurabilidad del objeto hasta nuestros días.

2º Se limpió el objeto, de manera puntual y general mediante un procedimiento llamado microaspiración.

3º Se eliminaron las reparaciones anteriores, que debido a su cantidad y extensión, significaron un arduo trabajo de dos meses.

4º Posteriormente, se procedió a la restauración propiamente tal, momento en el cual nos encontramos actualmente, que incluye la estabilización de los campos de colores y la consolidación del escudo.

Algunos de los materiales de conservación que han sido necesarios para este trabajo han sido importados, como la seda empleada en la restauración y los adhesivos que se utilizarán en la consolidación del escudo, ya que es difícil encontrar en Chile estos materiales. También la especialidad de conservación, en general ha hecho suyos materiales y herramientas que son de otras disciplinas y que han sido adaptadas, como por ejemplo material quirúrgico o de diseño.

5° Como último procedimiento, la bandera será exhibida en la Sala de la Independencia del Museo Histórico Nacional, complementando de manera importante el guión museográfico de ésta. Para esto se diseñará un sistema de montaje acorde a las necesidades de la pieza. Se tomarán en cuenta las condiciones idóneas de preservación, ya que exhibir un objeto textil significa exponerlo a un deterioro, por lo que se debe procurar que éste sea el mínimo posible. Se construirá una vitrina especialmente diseñada, cerrada, seleccionando materiales adecuados para su construcción como también para el soporte en donde se montará el objeto.

CONCLUSIONES

Como conservadoras, consideramos que este trabajo es un desafío importante en términos profesionales dada la complejidad del estado de conservación de la bandera y creemos que es indispensable tener un juicio crítico y capacidad para comprender que son los objetos patrimoniales los que nos indican el tipo de intervención que requieren. Del mismo modo destacar la importancia de la interdisciplinariedad en el trabajo de conservación para la toma de decisiones adecuadas y para una correcta puesta en valor, que involucre de manera integral los distintos tipos de conocimiento que se deben tener en cuenta al momento de abordar un objeto patrimonial.

La restitución de los aspectos físicos del objeto está permitiendo mejorar su apariencia estética y estructural, de alto valor. Con esto, se busca aportar a la conservación patrimonial del país, permitiendo de este modo que nuevas generaciones puedan apreciar la belleza material del símbolo patrio y puedan comprender, por medio del trabajo expuesto, el contexto socio histórico que lo circunscribe. **m**



Trabajo de restauración en Museo Histórico Nacional. Fotografía: Javier Godoy.

Bibliografía

- Avaria Valencia, Luis. Símbolos Patrios. Gabriela Mistral, 1974
Barros Arana, Diego. Historia General de Chile. R. Jover, Santiago, 184-1897.
Comité Nacional de Conservación Textil. 2002. Manual de Conservación Preventiva de Textiles. Proyecto Catastro Del Patrimonio Textil Chileno. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
Feliu Cruz, Guillermo. Dos Banderas Históricas en El Mercurio, viernes 18 de septiembre de 1925.
Gómez L., Víctor y Pablo Villagra P. The Clinic la Encontró. La Bandera que se Robó el MIR. En The Clinic, jueves 11 de diciembre de 2003. Año 5. N° 118.
Soubllette Asmussen, Gastón. 1984. La Estrella de Chile. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso.

Catalina Rivera y Francisca Campos son Conservadoras Textiles de la Pontificia Universidad Católica de Chile.



► Medalla de la Jura de la Independencia.

JURA DE LA INDEPENDENCIA: UNA FIESTA CIUDADANA

Juan Manuel Martínez

"Ciudadanos: escuchad los sentimientos del Supremo Gobierno, que me ordena instruiros de vuestros deberes. Vaís ya á proclamar la ley más augusta del código de la naturaleza. Os vaís á declarar libres, é independientes de toda dominación extraña..."

Este llamado fue realizado por Gregorio Argomedo, en el discurso pronunciado en la mañana del 12 de febrero de 1818¹, el día de la declaración de la independencia de Chile, un acto cívico que marco el inicio formal de una nueva nación. Sólo 29 años antes, el mismo pueblo de Santiago juró al último monarca Borbón en estas tierras, Fernando VII. La fecha elegida para jurar a la nueva nación celebraba un año de la victoria del Ejército de Libertador en la Batalla de Chacabuco y en el contexto de la batalla final en los llanos de Maipú. La finalidad de este acto fue dar a conocer oficialmente la proclamación de la Independencia de la nueva nación.

Esta fiesta cívica significó el fin del cambio del poder político, ocurrido con el proceso de emancipación en Chile. En esta jura ya no se prestó veneración al Monarca sino a la Patria naciente. En este sentido, a fines de 1817, Bernardo O'Higgins decidió abrir dos libros, uno para que firmasen los ciudadanos ilustres que estuvieran de acuerdo con la Independencia y otro para los que estuvieran en desacuerdo. Después de realizada esta consulta, una comisión formada por Juan Egaña, Manuel de Salas, Miguel Zañartu y Bernardo de Vera y Pintado, se encargó de redactar el acta de proclamación.

El 9 de febrero de 1818, por bando nacional se anunció la manera en que celebraría esta fiesta, el protocolo que se asumió fue el modelo de las fiestas de proclamación y de Juras reales que se habían realizado durante el virreinato. En este período las fiestas generalmente se desarrollaban en la Plaza de Mayor o de Armas, el autentico corazón de las ciudades bajo el imperio hispánico. Ya que en ese espacio urbano se desenvolvían la vida social, económica y religiosa. Durante estas fiestas se instalaban gradas, tablados y tribunas. Los balcones eran adornados con hermosos y finos reposteros y por último la ubicación de autoridades y vecinos estaba ya designada por una rigurosa etiqueta.

Las nuevas autoridades tomaron algunos elementos de las fiestas virreinales, uno de ellos fue la distribución en el pueblo asistente de las medallas de Jura a la Independencia.

Este acto, no sólo se celebró en Santiago, paralelamente en Talca, Bernardo O'Higgins proclamó la Independencia, días después se celebró en la ciudad de La Serena y en Copiapó. No existe una fuente visual directa de los hechos, sino el texto de la Relación de la Fiesta². No obstante, a través de la pintura de historia realizada posteriormente, se puede recrear este episodio fundacional.

Un ejemplo es la pintura *Jura de la independencia en la Plaza de Armas de Santiago* de Pedro Subercaseaux Errázuriz, realizada en 1945⁵. Obra que entrega una descripción del acto central de la proclamación, que se realizó en la Plaza de Armas. Como telón de fondo el Palacio de la Real Audiencia y de las Cajas Reales, que desde ese momento se denominó Palacio de la Independencia (actualmente Museo Histórico Nacional). Subercaseaux realizó una interpretación histórica, al situar a Bernardo O'Higgins en primer plano, quien no participo de esta proclamación. Al lado de O'Higgins aparece el General José de San Martín y Luis de la Cruz, a este último le correspondió leer el acta de la Independencia. Detrás del escudo nacional se visualiza a José Ignacio Zenteno, Juan Gregorio de la Heras, Hipólito de Villegas, Manuel Vera y Pintado y José Gregorio Argomedo quien pronunció un encendido discurso patriótico explicando el sentido de esta fiesta al pueblo de Santiago, y la figura de un sacerdote que corresponde al obispo patriota José Ignacio Cienfuegos.

Esta obra, presenta de manera alegórica la ceremonia de la proclamación y Jura de la Independencia y de la bandera, con el primer escudo nacional. Otra obra de la misma naturaleza, fue la que realizó el pintor chileno Cosme San Martín, cuyo título es *Jura de la Bandera Nacional*, un boceto que muestra el juramento de la bandera con el frontis de la Catedral de Santiago como fondo⁴.

Un objeto primordial en esta fiesta fue la medalla acuñada para este efecto, obra del grabador de la Casa de Moneda de Santiago Francisco Borja Venegas⁶.

La iconografía usada para esta pieza tiene como correlato los símbolos que corresponden al ideario revolucionario norteamericano y francés, ya que nos encontramos con una medalla en que el retrato y la figura humana están ausentes, sustituyéndose por un símbolo. La imagen usada fue el sol despuntado tras la cordillera. Símbolo usado con anterioridad en la viñeta central de la *Aurora de Chile*, primer periódico del Chile independiente. Además fue un motivo usado en las primeras monedas de Chile independiente. Debajo del sol, una palma con frutos, la conocida palma chilena, *Jubaea chilensis*, una especie vegetal endémica del país, la que en esa época abundaba en la región central de Chile. Este símbolo en la medalla aparece sobre líneas que prefiguran sus raíces que circundan la palabra INDEPENDENCIA, con las

iniciales del grabador F.V. (Francisco Borja Venegas) y una inscripción circular: EL ESTADO DE CHILE CONSTITUIDO INDEPENDIENTE AÑO DE 1818. Esta alegoría de la libertad se puede explicar en referencia al cruce de la cordillera por parte del Ejército Libertador a la manera de un sol libertario que cruzó los Andes.

Al reverso la columna, que es una referencia al árbol de la libertad, con un globo terráqueo iluminado con estrellas de seis puntas y dos brazos que salen de unas nubes. En este caso, se usa la leyenda: JUNTOS Y UNIDOS SEREIS FELICES. Invocando la idea de que el nuevo Estado entregaría el bienestar y la felicidad a sus ciudadanos. Los lemas e inscripciones aparecen en español, sustituyendo el latín usado en las inscripciones durante la época virreinal. Francisco Borja Venegas, cuyas iniciales aparecen en el anverso, fue el grabador de las primeras monedas de la República y de las medallas de las juras de las constituciones de 1823, 1828 y de 1833.

Las imágenes que se seleccionaron para esta medalla no fueron elegidas al azar, representaban un nuevo imaginario simbólico ideado en buena parte por Bernardo O'Higgins, el que se vio representado en la fiesta de la Jura de la nueva nación:

*"En la madrugada del 12 de febrero el pueblo reunido en la plaza de armas esperaba el amanecer y poco después de las seis apareció sobre el horizonte el precursor de la libertad de Chile. En este momento se enarboló la bandera nacional, se hizo una salva triple de artillería, y el pueblo con la tropa saludaron llenos de ternura al sol más brillante y benéfico que han visto los Andes"*⁶. **m**

Notas

1. Relación de la gran fiesta cívica celebrada en Chile el 12 de febrero de 1818. Imprenta del Estado: por los ciudadanos Xara y Molinare, Santiago de Chile, 1818.
2. Op. cit.
3. Óleo sobre tela. 160, 5 x 238 cms. Cat. 3-941. Colección del Museo Histórico Nacional en préstamo en el Palacio de la Moneda.
4. Óleo sobre tela, 51 X 91 cm, Cat.3.939. Colección del Museo Histórico Nacional en préstamo en el Palacio de la Moneda.
5. Plata acuñada, 36 mm de diámetro. Cat. 3.6415. Colección Gabinete Numismático del Museo Histórico Nacional.
6. Relación de la gran fiesta cívica, en op. cit.. Transcripción del autor.

Juan Manuel Martínez es Curador del Museo Histórico Nacional.





► Fotografía del muelle de Ancud año 1965, donada por José Caro Bahamonde.

MEMORIAS DEL SIGLO XX, UNA "MÁQUINA" DE RECORDAR

Gloria Elgueta

Presente en siete regiones del país, esta iniciativa de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos busca promover la participación de las comunidades locales en tareas relacionadas con la identificación y selección del patrimonio, tradicionalmente reservadas a los expertos.

En una de sus obras, el historiador Alessandro Portelli afirma que parte de su trabajo ha consistido en recoger y producir relatos "para producir otros relatos, para que la máquina de narrar y de recordar se mueva"¹. Con esta afirmación, Portelli busca subrayar que la memoria es un campo abierto sobre el que es necesario volver, no para cerrarlo e imponer una interpretación, sino para estimular la constitución de las personas como "sujetos hablantes", poseedores de una historia y una memoria.

En una perspectiva semejante, el Programa *Memorias del siglo XX* busca promover, entre las comunidades usuarias de las bibliotecas y museos vinculados a la DIBAM, procesos participativos orientados a la elaboración, producción, apropiación y uso del patrimonio cultural y de las memorias locales.

En vísperas del Bicentenario, una iniciativa de este tipo constituye una forma de situar la conmemoración en espacios sociales y culturales más amplios para contribuir a una mayor visibilidad de las memorias, saberes locales y expresiones culturales de los sectores más vulnerables, minoritarios o excluidos por razones sociales, económicas, culturales, étnicas o de género.

Este objetivo parte del supuesto de que cada persona es sujeto de historia y memoria, que toda comunidad tiene algo que contar y compartir, y que tales prácticas contribuyen al fortalecimiento

del capital social y de una "memoria para la acción"², entendida ésta como un recurso que permite procesar el pasado para recrear y proyectar el presente.

DIVERSIFICAR COLECCIONES (Y ALGO MÁS)

Considerando que esta iniciativa proviene de una institución coleccionista, entre los objetivos planteados está, igualmente, incrementar y diversificar las colecciones de las bibliotecas y museos vinculados a la DIBAM a fin de que estas instituciones den cuenta de la pluralidad social, cultural, étnica y de género de la sociedad chilena. No obstante, con toda la importancia que tiene dicho objetivo, éste no es el propósito principal ya que el programa *Memorias del Siglo XX* nació a partir de la constatación de que la misión institucional no se agota en las tradicionales funciones de acopio, conservación y difusión del patrimonio, ni en el mejoramiento y ampliación del acceso a los bienes y servicios culturales.

Poner el acento, en cambio, en la promoción del "conocimiento, la creación, la recreación y la apropiación permanente del patrimonio cultural y la memoria colectiva"³, implica considerar a los usuarios como actores culturales, capaces de generar nuevas interpretaciones y usos patrimoniales. Por lo mismo, el programa expresa la necesidad de profundizar procesos y líneas de trabajo que, desde las propias bibliotecas y museos, y sus comunidades, se venían desarrollando de manera muchas veces

Dónde estamos y qué hemos hecho

El programa Memorias del Siglo xx comenzó el segundo semestre de 2007 con un proyecto de carácter piloto, en tres localidades de la Región Metropolitana. Actualmente está presente en 25 localidades de otras seis regiones: de Coquimbo, de Valparaíso, del Bio-Bio, de Los Lagos, de Los Ríos, y de Aysén. Entre los museos participantes se cuentan los museos del Limarí de Ovalle, de la Educación Gabriela Mistral de Santiago, de Historia Natural de Concepción, Mapuche de Cañete y de Ancud.

En estas regiones se ha trabajado con diversas personas, grupos y organizaciones sociales, entre ellas, juntas de vecinos, iglesias evangélicas, cuasimodistas, arrieros, sociedades de socorros mutuos, comunidades indígenas, agrupaciones de mujeres rurales, comunidades agrícolas; sindicatos y asociaciones de pescadores, escuelas; y diversas agrupaciones culturales. Tal diversidad se ha expresado en múltiples temas y contenidos, desde la religiosidad popular, los mitos y leyendas, la vida comunitaria y la organización social, al mundo del trabajo, la fiesta y la historia reciente.

A la fecha se ha recopilado y digitalizado un total aproximado de CUATRO mil documentos (impresos, fotografías, cartas, entre otros) y se han producido 75 registros audiovisuales en formato DVD's, a los que se sumarán otros 40 durante el presente año. En su mayoría se trata de entrevistas registradas en tiempo real, de una duración promedio de una hora, y sobre las cuales no hay edición posterior.

Fragmentos de las entrevistas y los documentos reunidos han ido conformando un archivo digital disponible en el sitio web del programa www.memoriasdelsigloxx.cl. La versión completa de los registros audiovisuales está a disposición de los usuarios en la Biblioteca Nacional y en las bibliotecas y museos participantes del programa. Próximamente, estos videos estarán disponibles en todas las bibliotecas en convenio con la Dibam.

En la ejecución del programa han participado diversos profesionales internos y externos, dirigidos por un equipo central de la Dibam. En las localidades los jefes de bibliotecas y directores de museos han contado con el apoyo de los encargados regionales del Programa coordinados por la ONG Eco Educación y Comunicaciones que ha aportado la asesoría metodológica y la organización de la ejecución territorial. La producción audiovisual ha estado a cargo de la empresa Marka group; y el diseño gráfico es de Ajicolor. La construcción del sitio web fue realizada en conjunto con Memoria Chilena y la empresa Ingepesa. En la digitalización y restauración de imágenes han trabajado profesionales y empresas externas, el Archivo fotográfico de la Biblioteca Nacional y el Museo del Limarí, institución que, además, capacitó a los jefes de bibliotecas de la Región de Coquimbo según los procedimientos y estándares de digitalización definidos por el Programa. Finalmente, la Unidad de Análisis de la información y estándares bibliográficos, de la Biblioteca Nacional, ha estado a cargo de la catalogación de los videos.

silenciosa. En efecto, en el caso de los museos ha habido una apertura y “escucha activa” que se ha traducido en orientaciones concretas y en la incorporación del sentir comunitario en la construcción del proyecto museal.⁴

Estas prácticas han estado inspiradas por procesos más vastos y de larga data, como el surgimiento de la nueva museología, los museos comunitarios y “el reemplazo de la tríada edificio, colecciones y público por aquella que realiza al territorio, el patrimonio y la comunidad como elementos ordenadores del quehacer del museo”⁵. Este enfoque, y lo que el museólogo brasileño Mario Chagas denomina *imaginación museal* innovadora, han contribuido al desarrollo de experiencias museográficas que “se realizan en primera persona y permiten que el otro tome la palabra y hable por si mismo”; posibilitando la “valorización de contra-memorias que, durante largo tiempo, estuvieron silenciadas o colocadas al margen de los procesos oficiales de institucionalización de memorias nacionales o regionales”⁶.

En el campo de esas definiciones y propósitos se inscribe el Programa Memorias del Siglo xx, buscando producir sinergias con una serie de experiencias y prácticas actualmente en curso.

LA MEMORIA COMO UN TRABAJO

Otro de los supuestos del programa es que la memoria implica un trabajo de elaboración permanente. Por eso, la propuesta aspira a estimular procesos en lugar de realizar intervenciones puntuales, utilizando una metodología que combina múltiples técnicas y actividades que deben adecuarse a las realidades locales –y no a la inversa–, a partir de un diagnóstico inicial, realizado en conjunto con el personal de las bibliotecas y museos y, en algunos casos, con sectores de la comunidad.

El trabajo en las localidades se inicia con la difusión y convocatoria a encuentros o reuniones comunitarias en las que los/as asistentes comparten recuerdos y definen temas de interés común a través del diálogo directo. Generalmente, dicha convocatoria y la conversación subsiguiente se realizan a partir de la pregunta: ¿qué recordaremos del siglo xx? No obstante, dependiendo de los intereses y realidad locales, las motivaciones iniciales pueden ser más específicas. En el barrio Yungay de Santiago, por ejemplo, el tema fue la vida de barrio, y en El Palqui, localidad de la Región de Coquimbo, los vecinos fueron convocados a conversar sobre el pueblo antiguo, sumergido bajo las aguas del embalse La Paloma.

En estas reuniones han surgido testimonios que expresan las más diversas experiencias y percepciones de la vida social, política y cultural del país, así como también relatos e historias locales que suelen manifestarse en verdaderos “nudos de memoria”, en torno a los cuales se entrecruzan temas y problemas de interés compartido.



Paseo de la Junta de Vecinos de Media Hacienda a la playa. Tongoy 1999, fotografía donada por Humberto Cádiz.

Junto con participar en la identificación de estos “nudos”, los miembros de las comunidades convocadas se involucran en la recopilación de impresos, folletos, cartas, fotografías y otros soportes que puedan contribuir a completar los recuerdos elaborados colectivamente. Luego, estos documentos son fichados y digitalizados para su posterior publicación. Esta etapa del trabajo incluye la realización de entrevistas en formato audiovisual a aquellas personas que han sido propuestas en los encuentros o, que se buscan posteriormente de acuerdo a los temas relevados en los mismos.

A través de las entrevistas se trata de indagar en las vivencias de las personas, recogiendo su experiencia subjetiva. En ese sentido, por ejemplo, más que recoger información específica sobre los tipos de bailes, música e instrumentos utilizados en la fiesta de la Virgen de Andacollo, importa más su significado, el sentido de la devoción y el lugar que ella ocupa en la vida cotidiana de los andacollinos. En otras palabras, se trata de producir un relato en el que hay un sujeto implicado, y no un discurso enunciado únicamente desde un saber inmanente.

Estos registros son una creación colectiva, no obstante, la autoría principal reside en el/la o los/as entrevistados/as. Aunque inicialmente, en la etapa piloto del programa, fueron los miembros del equipo central los que actuaron como entrevistadores/as, pronto se adoptó, como definición y objetivo del programa, el desarrollo a nivel local de las competencias necesarias para la continuidad del trabajo y el fortalecimiento del protagonismo de las comu-

nidades. Así, las personas encargadas de preparar y realizar las entrevistas comenzaron a ser los/as encargados/as territoriales, los/as jefes/as de bibliotecas y los/as directores/as de museos.

Esta diversidad le ha impreso gran dinamismo a la tarea y ha generado interesantes procesos de aprendizaje, pero también implica una mayor complejidad porque las experiencias y capacidades son muy dispares. Por ello, la capacitación ha sido uno de los grandes desafíos para desarrollar las competencias necesarias y aprender a manejar las técnicas adecuadas. Al mismo tiempo, los/as entrevistadores/as han debido hacer su “práctica” en el trabajo mismo, haciéndose cargo de la preparación y conducción de las entrevistas.

DEVOLUCIÓN Y “PUESTA EN CIRCULACIÓN”

El proceso descrito no culmina ni se cierra con los productos (videos, documentos digitalizados, exposiciones, publicaciones impresas y digitales, etc.). Por el contrario, con ellos comienza un nuevo ciclo de trabajo, en el que los testimonios y contenidos son puestos a disposición de las comunidades y del público en general, a través de múltiples medios, para ser utilizados en nuevas acciones e involucrar a otros grupos, poniendo énfasis en sus propias capacidades para llevarlas adelante.

Este es un momento muy gratificante en el que la comunidad ve materializado su trabajo, se reapropia de su memoria y puede elaborarla, completarla y resignificarla. Por eso la “puesta en circulación” es mucho más que un momento de difusión. Con

ella se juega la creación de diferentes espacios de conversación y la producción de nuevos discursos.

Como todo el trabajo, estas acciones están condicionadas por la realidad de cada localidad, por las redes que se ha logrado “tejer” durante el trabajo previo, por los intereses de los diversos actores y por los recursos disponibles. No obstante, para el año 2009, el programa elaboró una “grilla” o repertorio de acciones que constituye la base de la propuesta de trabajo para esta etapa, y que inicialmente contempló 13 tipos de actividades, entre ellas: encuentros comunitarios, exposiciones y talleres asociados a éstas, concursos, muestras artísticas, creación de archivos escolares, formación de grupos de memoria permanentes, talleres escolares de historial local y recopilación patrimonial, publicación de cartillas o boletines, cuñas radiales, insertos en periódicos locales, construcción de páginas web, y elaboración de contenidos locales, en colaboración con el programa BiblioRedes.

Junto con este programa “máximo” se definió una propuesta “mínima” de cinco acciones que prácticamente todas las localidades, bibliotecas y museos participantes llevaron a cabo durante el presente año. Ésta contempló la realización de una actividad de presentación del programa a nivel local, la exposición de los documentos recopilados, la publicación en Internet de contenidos relacionados, la exhibición de los videos producidos y la gestión de nuevos registros audiovisuales para, desde ahí, convocar a la comunidad a otras acciones y a una segunda fase del trabajo.

Las experiencias realizadas desde los museos participantes, en un trabajo generalmente conjunto con las bibliotecas públicas, han combinado múltiples acciones. A modo de ejemplo, reseñamos parte de la labor realizada por estas instituciones, en particular, aquellas que se integraron al programa durante los años 2007 y 2008.

MUSEO DEL LIMARÍ

El Museo del Limarí trabajó con la comunidad de la población Media Hacienda, en la ciudad de Ovalle. Producto de contactos previos y de dos encuentros comunitarios se prepararon dos entrevistas, una con los dirigentes locales Luis Humberto Cádiz Valdivia y María Angélica Olea Tobar, y otra con los pobladores Marta Rodríguez y Víctor Cid y Marta Rodríguez. En conjunto, estos testimonios describen la verdadera odisea de un grupo de pobladores originarios de distintas poblaciones de Santiago quienes, en los años 80, accedieron a ser trasladados a la Región de Coquimbo con la esperanza de obtener la ansiada “casa propia”. El relato describe el viaje “a lo gitano” que duró más de 15 horas, el alojamiento en el estadio fiscal de Ovalle, las condiciones de vida en un campamento de mediaguas sin luz, agua potable ni alcantarillado, y el duro y prolongado proceso posterior de lucha por mejores condiciones de vida, en el que fue decisiva

Junto con garantizar el libre acceso de los ciudadanos a los bienes culturales, se trata de promover su participación en las decisiones sobre el patrimonio.

la auto organización en juntas de vecinos, centros de madres, talleres, clubes deportivos, y hasta en una brigada bomberil.

Además de la adaptación a los nuevos oficios, entre los que estuvo la fabricación de vasos, la venta de ropa y el cultivo de la tierra, los y las entrevistadas recuerdan el rechazo inicial de los ovalinos, los prejuicios sobre los recién llegados, calificados frecuentemente como “ladrones y delincuentes”, y el segundo éxodo de quienes no se acostumbraron a la nueva vida.

Junto con participar en la realización de los videos, los entrevistados reunieron, para su digitalización, una colección de fotografías y documentos que, en conjunto, construyen una completa narración de los hechos y experiencias relatadas.

Como parte de la devolución, el Museo del Limarí realizó un encuentro en el que se exhibieron los videos producidos, y produjo una exposición itinerante para el bus cultural Dibamóvil, que ya ha sido vista, o lo será próximamente, en las siguientes ciudades: Illapel, Salamanca, Sotaquí, Pichasca, Ovalle, Guanaqueros y Tongoy, Vicuña, Paihuano, Andacollo, Cerrillos de Tamaya, Monte Patria, El Palqui y Combarbalá.

También, en el espacio del Museo se montó la muestra “Habitar”, exhibida anteriormente en la Biblioteca Nacional con motivo de la presentación pública del Programa, en agosto de 2009. Junto con ello se dio continuidad al trabajo a través de un taller con los niños y apoderados del jardín infantil Peter Pan, de la misma población Media Hacienda.

MUSEO DE ANCUD

Varias líneas temáticas y nudos de memoria explorados en numerosas reuniones comunitarias y en las entrevistas realizadas en las comunas de Ancud y Quemchi, permitieron montar una

Este trabajo resulta convergente con aquellas experiencias museográficas que "se realizan en primera persona y permiten que el otro tome la palabra y hable por sí mismo".

exposición, recientemente inaugurada en el espacio del Museo, en la que destacan la historia de la Escuela Normal Rural de Ancud; la vida cotidiana y los cambios experimentados en esta ciudad y en las localidades de Chaicura y Caulín; el Museo Histórico Don Paulino formado por Edison Barrientos en la Isla Mechuque; las formas de trabajo en las antiguas curtiembres de la zona; la emigración de trabajadores chilenos a las minas de Río Turbio en la Patagonia argentina; la vida política, el golpe militar y la llegada de relegados a Quemchi en los años '80; la historia de vida de la artesana y tejedora Otilia Yañez de Puerto Fernández; y el testimonio de Enrique Caro, "recopilador y difusor" de una impresionante colección de manuscritos, cartas familiares, escrituras públicas, impresos, fotografías y postales.

Como parte de las actividades de "devolución", también se realizaron reuniones en el Museo y bibliotecas de Ancud y Quemchi para proyectar las entrevistas, así como en localidades rurales donde se ha trabajado en la visibilización del programa. Destaca del mismo modo la realización de talleres con niños y niñas de 4° básico de las escuelas Pudeto y Fátima de Ancud, que ha permitido trabajar con las imágenes digitalizadas y estimular en los niños la indagación (entrevistas) y elaboración de sus historias familiares y comunitarias, además de tender el nexo con los padres y madres de los escolares.

La recopilación permitió reunir un significativo conjunto de fotografías y documentos sobre las más diversas manifestaciones de la vida cotidiana y la historia de Ancud y Quemchi⁸.

MUSEO DE LA EDUCACIÓN

El Museo de la Educación Gabriela Mistral fue escenario y protagonista del primer encuentro comunitario organizado en la Región Metropolitana a fines del año 2007. "Juntémonos a hablar del barrio" fue la propuesta de la invitación. En la conversación

los vecinos y vecinas asistentes retrataron al barrio como un "patio familiar", con numerosas redes sociales y comunitarias, un espacio "de la diversidad y tolerancia", habitable y seguro. También se relevó la presencia de los inmigrantes, y la existencia de diversas manifestaciones artísticas e intelectuales.

Posteriormente, en el Museo se montó la primera exposición del programa Memorias del siglo XX, elaborada a partir de los documentos y fotografías recopiladas y las entrevistas realizadas en el barrio Yungay⁹.

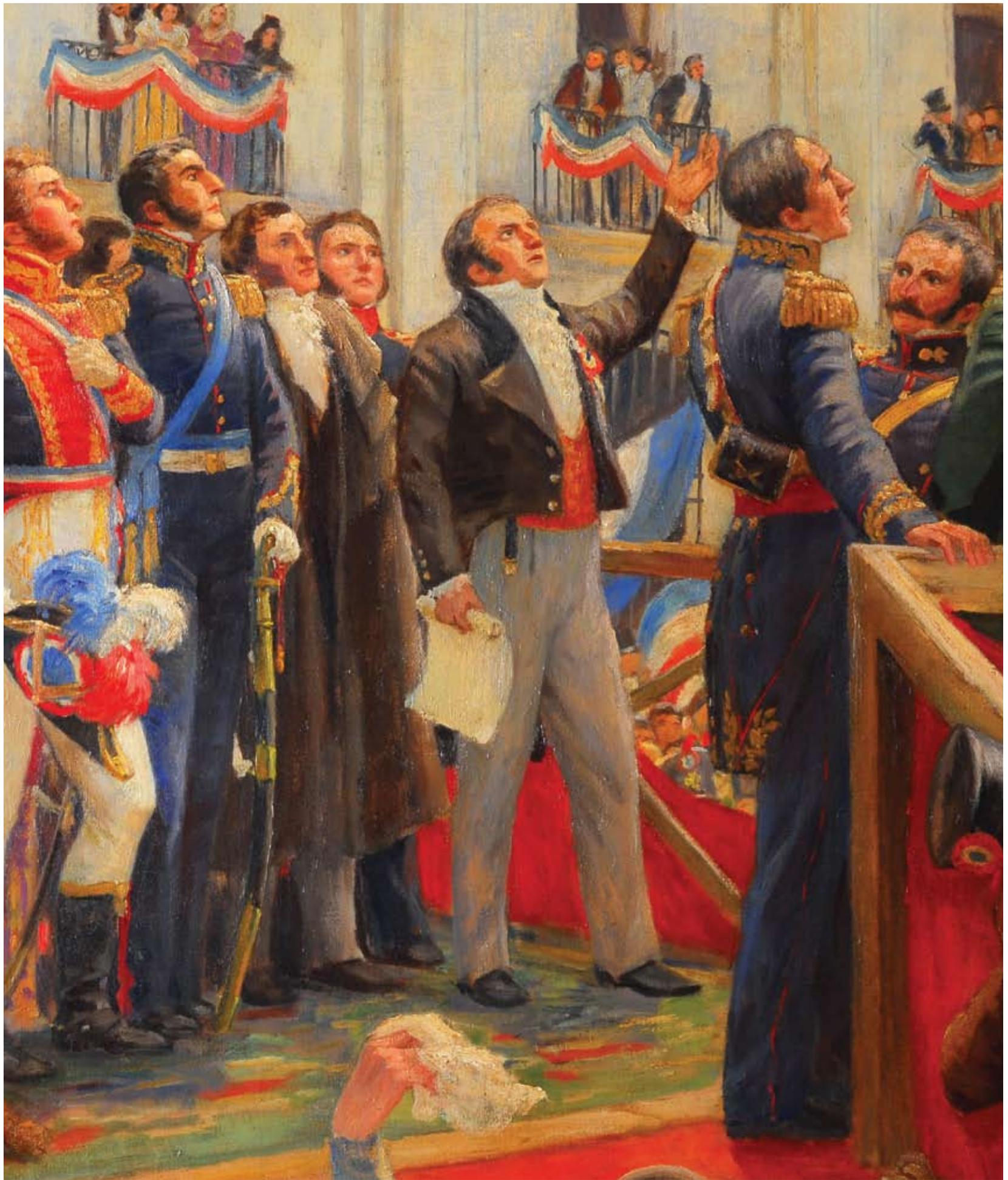
Utilizando esta muestra, el Museo desarrolló una actividad con niños y niñas de la primera infancia que asisten a la Escuela Salvador Sanfuentes y con hijos de los/as funcionarios/as del Hospital San Juan De Dios. Con el objetivo de incorporar las voces infantiles en estos procesos, y "rescatar de la invisibilidad social a los niños y niñas, incluyéndolos como un agente participativo en la construcción de memoria", el Museo se planteó un doble propósito: reconocer en la fotografía una fuente de información historiográfica y resignificar las imágenes a partir de lecturas individuales.

El proyecto "Desde la infancia: construyendo memorias", fue elaborado por estudiantes en práctica profesional de la carrera de Educación Parvularia de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. **m**

Notas

1. Portelli, Alessandro, *La orden ya fue ejecutada. Roma, las fosas ardeatinas, la memoria*. Editorial Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2003. pp. 9 y 10.
2. Salazar, Gabriel, *La historia desde abajo y desde dentro*. Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2003. p. 8.
3. Misión Institucional de la Dibam, 2005; disponible en: http://www.dibam.cl/contenido.asp?id_contenido=77&id_submenu=1123&id_submenu=1122&id_menu=1
4. Experiencias que están recogidas en: Ricardo López M. et al., *Gestión participativa en bibliotecas públicas, el desafío de trabajar con la comunidad*, Santiago, 1997; y, Carolina Maillard et al., *Museo y comunidad: del mundo de los objetos al mundo de los sujetos*, Santiago, 2002.
5. Carolina Maillard et al. op. cit., pág. 19
6. Chagas, Mario, *La radiante aventura de los museos*, en IX Seminario sobre patrimonio cultural, Santiago, 2007, pág. 9; disponible en http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_997.pdf
7. <http://www.memoriasdelsigloxx.cl/buscar.php?search=cadiz&inicio=0&fin=21&sec=1&sub=1&pag=1>
8. <http://www.memoriasdelsigloxx.cl/buscar.php?search=ancud&inicio=0&fin=21&sec=1&sub=1&pag=1>
9. <http://www.memoriasdelsigloxx.cl/buscar.php?search=barrio+yungay&inicio=0&fin=21&sec=1&sub=1&pag=1>

Gloria Elgueta es Coordinadora de Programas Institucionales de la Dibam.



► Detalle del cuadro "Jura de la Independencia en la Plaza de Armas de Santiago", Pedro Subercaseaux, 1945. Óleo sobre tela, colección Museo Histórico Nacional.

PATRIMONIO HISTÓRICO NACIONAL ALGUNOS ELEMENTOS PARA LA REFLEXIÓN

Sergio Grez

La inminencia de las celebraciones oficiales de los doscientos años del Estado nacional chileno pone en boga ciertos temas relacionados con la nación, la cultura, el Estado, la “chilenidad”, el patrimonio nacional y más precisamente el patrimonio histórico nacional. Aunque estas y otras cuestiones son abordadas desde perspectivas muy distintas, lo que predomina en los medios de comunicación masivos (como la prensa escrita y audiovisual) son las miradas “patrióticas”. Generalmente, esta orientación de los medios de comunicación converge plenamente y se confunde con la posición oficial del Estado que busca reforzar en la masa de la población un sentimiento de “chilenidad” y de orgullo nacional. No obstante, desde la perspectiva de las ciencias sociales estas manifestaciones de patriotismo pueden ser objeto de muchas críticas referidas a la vaguedad y falta de consistencia de los supuestos “valores de la chilenidad” y de la identidad nacional, y al muy dudoso “amor patrio” de la mayoría de los ciudadanos chilenos cuando se trata de preservar bienes considerados patrimoniales, tanto históricos como naturales.

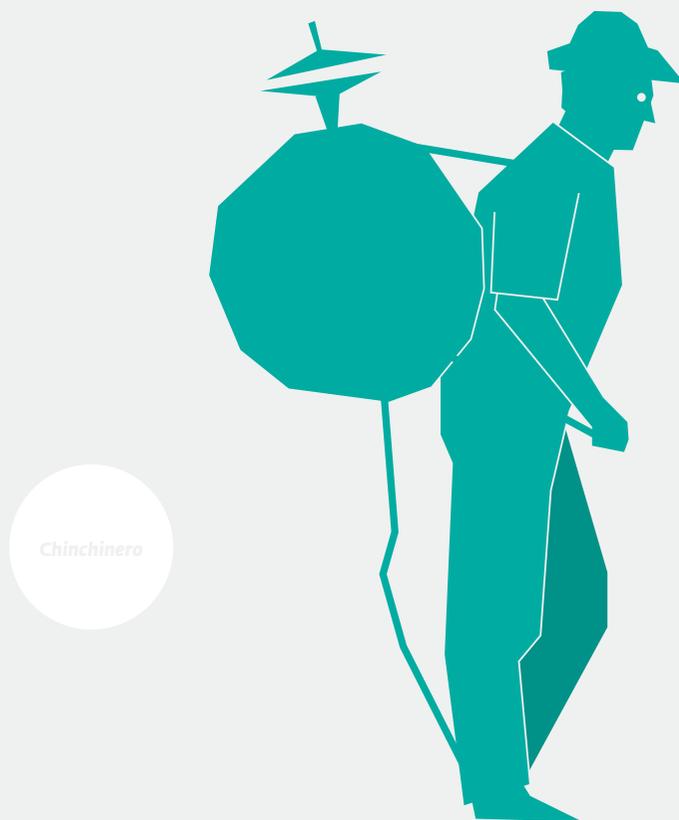
Sin entrar en todas estas materias, intentaré desarrollar una breve reflexión respecto de la noción de patrimonio histórico nacional.

De acuerdo con la definición de Michel Foucault, los documentos-monumentos son aquellos restos materiales del pasado en los que se combina la intención de dejarlos como testimonios con el azar que permitió su sobrevivencia¹. Por ende —en tanto documentos— estos restos materiales (documentos escritos, ruinas arqueológicas, piezas de museo de diverso tipo, etc.), son interpretables y valorables. Lo que equivale a decir que ningún documento u objeto tiene un valor absoluto e intrínseco sino que este es expresión de un cierto consenso social. Es la sociedad la que decide lo que es patrimonial y lo que no lo es, lo que debe ser conservado y lo que debe ser descartado.

Los “bienes históricos patrimoniales” son, pues, el fruto de acuerdos y decisiones en los que intervienen una pluralidad de actores que van desde los Estados nacionales hasta organismos internacionales (gubernamentales y no gubernamentales) especializados en la cultura y educación, pasando por numerosas instituciones de la sociedad civil que tratan de intervenir en estos asuntos. El resultado de sus acciones es la declaración o consideración de ciertos bienes como patrimonio histórico de una nación, cultura o comunidad o, en algunos casos, de toda la humanidad.

Tratándose del “patrimonio histórico nacional” el Estado juega un rol central en su definición, conservación, puesta en valor y difusión. Pero para entender el trasfondo de esta operación histórica-política-cultural estatal, es necesario tener claras algunas nociones acerca de lo que son las naciones, los Estados modernos y, más específicamente, lo que ha sido el Estado nación chileno.

Ante la imposibilidad de entrar en esta ocasión en largas disquisiciones sobre estos temas², debo conformarme con afirmar que las naciones en su forma moderna son, como las definiera Benedict Anderson, “comunidades imaginadas”³ resultantes de procesos históricos relativamente recientes (a lo sumo unos cuantos siglos), y que en la actualidad se encuentran casi siempre ligadas a un Estado nación. En Chile, al igual que en la mayoría de los países hispanoamericanos, la nación aparejada al Estado nación, tiene apenas doscientos años. Las naciones y los Estados son entidades históricas (por ende temporales), derivadas de ciertas condiciones entre las que se cuentan voluntades y correlaciones de fuerzas políticas. En el Chile del primer cuarto del siglo XIX, el Estado republicano fue el resultado de la voluntad política de la aristocracia criolla de constituirse en clase dominante autónoma, independiente del imperio español, capaz de negociar con



las grandes potencias de la época (principalmente Inglaterra) un nuevo pacto colonial. Ello implicaba fundar un Estado nacional independiente que dispusiera de los elementos propios de todo Estado moderno: gobierno central, Fuerzas Armadas y policiales, poder judicial, aparato administrativo y sistema educativo. También se requería dotar a la emergente nación Estado de una identidad cultural propia que la diferenciara de la antigua metrópolis colonial y de sus homólogas iberoamericanas. Para lograrlo, los intelectuales de la élite dirigente realizaron grandes esfuerzos durante las primeras décadas republicanas a fin de romper con la cultura hispánica y propiciar el acercamiento a otros paradigmas y modelos culturales (especialmente francés y británico), considerados en aquella época como la vanguardia de la civilización occidental. Esta acción para la creación de una identidad nacional acorde con los intereses y visión de mundo de la clase dirigente también suponía el rescate de objetos, valores, tradiciones y símbolos (reales o míticos) supuestamente autóctonos o expresivos de la “chilenidad”. Ese es el origen de lo que actualmente se conoce como “patrimonio histórico nacional”.

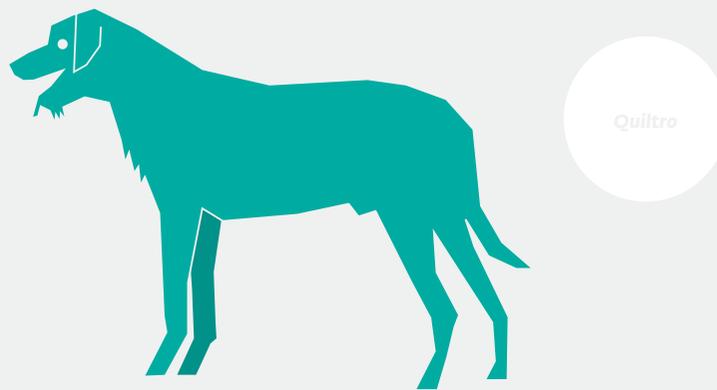
Para aproximarnos más a este concepto y su significado, es preciso descartar las visiones esencialistas de lo nacional. Es necesario desprendernos de la idea (omnipresente en los medios de comunicación y en diversos discursos políticos y culturales) de un Chile inmutable y abstracto, algo dado de una vez y para siempre, ya existente en los comienzos de la Conquista española (sino más tempranamente aún). Y es preciso hacerlo porque frecuentemente esta visión de lo nacional aparece vinculada a construcciones políticas conservadoras (“portaleanas”), auto-

ritarias y restrictivas de las libertades, que niegan la diversidad cultural en el seno del Estado nación y que se adscriben a una idea artificialmente uniformadora de “lo chileno”, como son las imágenes de lo “típicamente” nacional que emergen en las “Fiestas Patrias” (asociadas a una ruralidad idealizada, exenta de conflictos sociales, y muy poco representativa de la inmensa mayoría de los habitantes del país que en una proporción superior al 80% viven en las ciudades).

Por ello, al referirnos a la identidad chilena, o mejor aún, a ciertas identidades centrales a lo largo de la historia de Chile, habría que descartar, de la manera como lo hace Jorge Larraín, la idea de un núcleo específico cultural chileno, esto es, la imagen de un núcleo cultural endógeno compuesto exclusivamente por lo indígena, lo campesino y la cultura oral. Parece más pertinente, como propone este autor, pensar en términos de un constante cambio de la identidad nacional chilena a lo largo de la historia y de una pluralidad de dimensiones discursivas y extradiscursivas en su constitución⁴. O sostener, siguiendo a Manuel Antonio Garretón, que la identidad es un proceso de construcción que no está nunca acabado y que es mejor hablar de identidades que de identidad ya que nunca hay una identidad aunque haya una identidad matriz⁵.

Volviendo a la relación entre el patrimonio histórico nacional, y la identidad y la historia, es preciso plantearse varias interrogantes sobre estos conceptos.

¿La historia (en tanto disciplina que estudia el devenir de las sociedades humanas a través del tiempo) se refiere a un pasado



muerto o debe ser concebida una relación activa entre pasado, presente y futuro? Nos inclinamos, siguiendo a las corrientes actuales de la historiografía, por la segunda opción, porque entendemos que la reconstrucción histórica se realiza siempre desde el presente, aunque los historiadores tienen el deber de hacer los mayores esfuerzos por evitar los riesgos de anacronismo.

Respecto del patrimonio, concordamos con el historiador mexicano Alejandro Araujo en que las preguntas clásicas siguen siendo ¿qué elegir?, ¿para quién se elige?, ¿quién elige? y ¿para quién se conserva el patrimonio? Araujo sostiene que tanto la noción de patrimonio como las de historia y nación forman parte de una red conceptual que permite producir la época que solemos llamar modernidad cuya característica de temporalidad consiste en la creciente distancia entre el espacio de experiencia y el horizonte de expectativas:

“Lo nuevo vale porque indica la transformación y anuncia el progreso. Se trata de una sociedad abierta a un futuro mejor. En este sentido el pasado se convierte en aquel residuo que el presente deja en su paso en su trayectoria para construir un futuro mejor. Es aquello que el presente separa para entrar al futuro. Este presente, espacio de transición, requiere de un sujeto capaz de movilizarse para culminar y hacer posible la superación”⁶.

Desde la mirada de la modernidad la noción de patrimonio será “la de una forma de guardar el pasado, de transmitir un legado valioso que hay que compartir para formar una comunidad”⁷. Para esta visión teleológica (la historia es la marcha

hacia el progreso) los objetos dejan de tener el valor que tenían en su época para cumplir una nueva función en el presente, los objetos se sacan de su contexto histórico y “sirven para mostrar la historia, fijarla, e instaurar un relato que ordene un devenir desde el futuro del pasado y que muestre así tanto los orígenes como los momentos más significativos del desarrollo de la nación. El Patrimonio cultural, será, por su parte, aquel conjunto integrado de objetos que dé cuenta de la unidad cultural de una nación”⁸. Es el futuro el que permite leer el pasado como causa del presente, negando la pluralidad de experiencias y de identidades. De esta forma, sostiene Araujo, el Estado se convierte en el principal recolector de objetos “patrimoniales”⁹.

Estas ideas son coincidentes con las de su colega y compatriota Enrique Florescano, quien sostiene que cada época rescata de manera distinta su pasado y realiza una selección de los bienes que posee, que esta selección se hace de acuerdo con los particulares valores de los grupos sociales dominantes y que la configuración nacional del patrimonio casi nunca coincide con la verdadera nación sino con los intereses del Estado¹⁰. De lo que se desprende que el nacimiento del tema del patrimonio cultural forma parte del proyecto de la formación de las naciones durante los siglos XIX y XX, y que por lo mismo “el patrimonio nacional no es un hecho dado, una entidad existente en sí misma, sino una *construcción histórica*, producto de un proceso en el que participan los intereses de las distintas clases que conforman la nación”¹¹. Y dado que se trata de una construcción histórica, esta se va modificando “a partir del rejuego de los distintos intereses sociales y políticos de la nación”¹².



"Jura de la Independencia en la Plaza de Armas de Santiago", Pedro Subercaseaux, 1945, Óleo sobre tela, colección Museo Histórico Nacional.

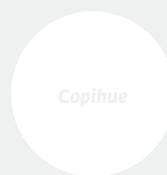
CONCLUSIÓN

Esta breve síntesis de las ideas de algunos autores que han reflexionado acerca de lo patrimonial y el concepto de "patrimonio histórico nacional" nos lleva a postular una visión menos fetichista de este concepto, menos centrada en los objetos y en aquello que constituiría lo "patrimonial" por antonomasia. Proponemos, en cambio, un acercamiento a este tema más basado en la historia y sus procesos, que es donde se constituye el patrimonio histórico de las naciones y de la humanidad. Esto implica, entre otras cosas, la participación de una pluralidad de actores sociales en la definición de lo que debe ser considerado como patrimonio histórico y no solo la intervención del Estado nación que, por regla general, tiende a uniformar los relatos históricos de acuerdo con su propia perspectiva que es, por regla general, la de los sectores sociales dominantes. También supone tomar distancia crítica respecto de las visiones

nacionalistas de la historia, que muy a menudo implican el desprecio por las culturas subordinadas (indígenas y populares) y las naciones vecinas. Es preciso desmitificar "lo patrimonial nacional" construyendo historias alternativas a las oficiales que incorporen *otros relatos*, los de una pluralidad de actores que generalmente no son considerados como generadores de patrimonio histórico. Esto no significa despreciar la acción del Estado en la preservación del patrimonio histórico (ya que es y seguirá siendo el principal agente en el cumplimiento de esta tarea³³) sino reorientar su acción a través del empoderamiento por parte de las comunidades organizadas de las funciones de redefinición del patrimonio histórico nacional. Lo que requiere la existencia de activas redes ciudadanas capaces de asumir esta tarea y del desarrollo de una historiografía crítica desprovista de todo afán mistificador. **m**

Notas

1. Michel Foucault, *La arqueología del saber*, México. Siglo XXI Editores, 2006.
2. Sobre las naciones y nacionalismos modernos resulta indispensable la lectura de los siguientes libros: Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza, 1988; Eric Hobsbawm, *Naciones y nacionalismos desde 1789*, Barcelona, Editorial Crítica, 1991; Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
3. Anderson, *op. cit.*
4. Jorge Larraín, *Identidad chilena*, Santiago, Lom Ediciones, 2001.
5. Manuel Antonio Garretón, Intervención en la Mesa N°1, "Periodismo, patrimonio cultural e identidad", en Eduardo Arancibia M. (editor), *Seminario de Periodismo. Patrimonio cultural*, Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2000, pág. 22.
6. Alejandro Araujo, "Historiografía del patrimonio. Historia y patrimonio: una tensa relación", en http://www.ucsj.edu.mx/docs/doc_araujo.pdf
7. *Ibid.*
8. *Ibidem.*
9. *Ibidem.*
10. Enrique Florescano, "El patrimonio nacional. Valores, usos, estudio y difusión", en Enrique Florescano (coordinador), *El patrimonio nacional de México 1*, México, Fondo de Cultura Económica/CONACULTA, 1997, pág. 15.
11. *Op. cit.*, pág. 17.
12. *Op. cit.*, pág. 18.
13. De hecho, las Convenciones Internacionales sobre Patrimonio Cultural (histórico y natural) tienen como firmantes a los Estados y, la definición de ciertos bienes como patrimonio histórico en muchos casos, queda a criterio de los Estados contrayentes. Así, por ejemplo, la llamada "Convención de Salvador" sobre Defensa del Patrimonio Arqueológico, Histórico y Artístico de las Naciones Americanas, aprobada en Santiago de Chile el 26 de junio de 1976, define como bienes que integran el "patrimonio cultural de las naciones americanas, entre otros, a "todos aquellos bienes de origen posterior a 1850 que los Estados Partes declaren o manifiesten expresamente incluir dentro de los alcances de esta Convención" (art. 2 e). "Convención sobre Defensa del Patrimonio Arqueológico, Histórico y Artístico de las Naciones Americanas Convención de San Salvador", en Ángel Cabeza y Susana Simonetti (compiladores), *Convenciones Internacionales sobre Patrimonio Cultural, Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales*, N°20, Santiago, 2005, pág. 52.





► Fachada Museo Histórico de Yerbas Buenas.

Los protagonistas desconocidos de nuestra independencia

YERBAS BUENAS Y SU MUSEO HISTÓRICO

María Elba Gálvez

En el mes de Septiembre de 2010, celebraremos el bicentenario del proceso que dio lugar al Chile libre, independiente y autónomo que hoy conocemos. Estamos a poco más de un año para la celebración de los 200 años de vida republicana, 200 años ricos en historia, costumbres, tradiciones, alegrías y desilusiones, 200 años que marcan la identidad que nos hace sentirnos chilenos.

Es por ello que resulta inevitable hacer un recuento histórico y en especial, otorgar los reconocimientos merecidos a aquellos que participaron activamente en el proceso independentista y que parecen haber sido olvidados en los textos escolares. Y en ese contexto está Yerbas Buenas, una tierra marcada por lo nuestro, por nuestras tradiciones, mitos, costumbres, por la tierra huasa, campesina, folclórica, que constituye una de las máximas expresiones de nuestra identidad chilena campesina, marcada por sus campos abundantes en mitos y leyendas populares, por la rayuela, el rodeo, el volantín, etc.

Al hacer un breve recuento histórico, podemos darnos cuenta del protagonismo de estas tierras en todo el proceso de emancipación nacional. Basta con señalar un hecho histórico que confirma fehacientemente lo antes dicho, el pueblo de Yerbas Buenas, fue testigo del primer enfrentamiento entre patriotas y realistas aquel 27 de abril de 1813, momento en el cual, un puñado de hombres se enfrentaron con gallardía a un contingente realista diez veces mayor, mostrando con impresionante valentía, la esencia del patriota, capaz de cualquier esfuerzo en pos de defender el mayor de los ideales, ¡la libertad! Hecho que es continuamente recordado por los yerbabueninos, y que mantiene como un fiel testigo, el edificio que alberga al actual Museo “Casa del Brigadier Pareja” de la comuna de Yerbas Buenas, quedando así preservado para que nuevas generaciones conozcan este sitio de indudable valor histórico y patrimonial.

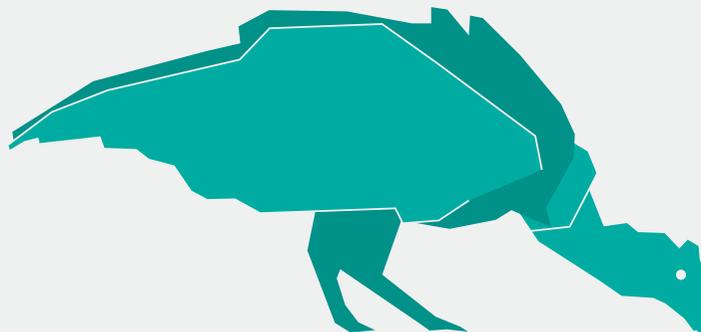
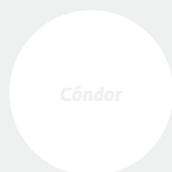
Lo anteriormente expuesto, no hace sino reafirmar nuestra convicción de merecer un lugar preponderante en las festividades de celebración del Bicentenario de la República, en especial, a fin de hacer efectivo lo dispuesto en el Decreto Supremo 176 que Crea la Comisión Bicentenario, que expone lo siguiente: “es deber de todo chileno, especialmente de los jóvenes de este país, soñar, crear, imaginar, innovar y descubrir los nuevos espacios que el país ha comenzado a crear para todos”, y qué mayor espacio, mayor integración y mayor justicia que dar a esta tierra noble y huasa, el reconocimiento que se merece como una protagonista importante de nuestra emancipación nacional.

En efecto, visitar Yerbas Buenas, es como hacer un viaje por el más puro estilo colonial. Al caminar por este lugar se extienden sus calles con historia, leyendas, coloridas casas de adobe, tejas y largos corredores. Los visitantes quedan admirados de esta belleza con identidad propia, tradiciones y costumbres, donde inevitablemente retrocede la imaginación al siglo XIX y se recuerdan hitos importantes como la “Batalla de Yerbas Buenas”.

ANTECEDENTES DE LA SORPRESA DE YERBAS BUENAS...

Menester es hacer un breve recuento histórico de los hechos que dan origen a este episodio, y remitirnos a lo menos, a los inicios del proceso independentista. El periodo de la Independencia Nacional comenzó indudablemente con la formación de la Primera Junta Nacional de Gobierno el 18 de septiembre de 1810, presidida por don Mateo de Toro y Zambrano.

Los primeros años, a partir de este hecho, fueron de labor pacífica desarrollada en el campo de la opinión y con la cual intentaron, los patriotas, alcanzar sus objetivos y fines, pero muy pronto empezaron diversas rivalidades a surgir entre los criollos, a chocar diferentes corrientes de opinión y rivalidades de grupos familiares, los que condujeron al poder a don



José Miguel Carrera como Presidente de una nueva Junta de Gobierno. A partir de ese momento los patriotas comenzaron a organizarse para luchar contra las tropas realistas que llegaban al país con el objetivo de recuperar la supremacía de esta alejada colonia denominada Capitanía General de Chile.

Desde 1812 hasta 1814 diversas Campañas Realistas llegaron a nuestro territorio con esa misión. La primera fue la comandada por el Brigadier Español Antonio Pareja, quien con su ejército llegó a Yervas Buenas en abril de 1813 para desarrollar el episodio bélico que cada año recuerdan los yerbabueninos como inicio de la Independencia.

A continuación se detallan varios hitos que dan cuenta del rol protagónico que le cabe a Yervas Buenas en el proceso de Liberación Nacional, al constituirse como el lugar donde se enfrentaron por primera vez los realistas con los patriotas en pos de la anhelada emancipación de la Corona Española. Se describen además distintos hechos, lugares y episodios que develan la importancia de incluir a Yervas Buenas y a su Museo Histórico como protagonistas en el proceso independentista.

YERBAS BUENAS: PROTAGONISTA Y TESTIGO DEL PRIMER HECHO DE ARMAS ENTRE REALISTAS Y PATRIOTAS

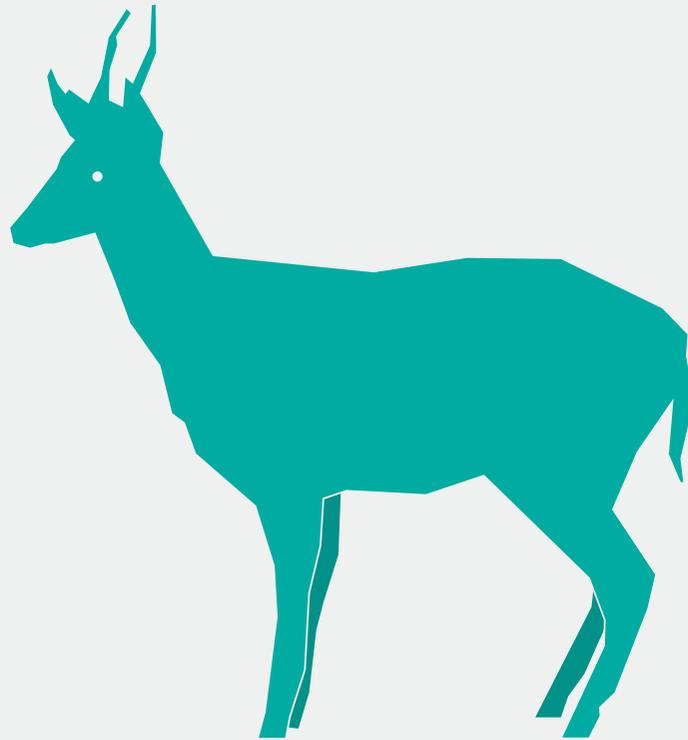
El Virrey del Perú, Fernando de Abascal, envió al Brigadier Antonio Pareja, a fines de diciembre de 1812, a sofocar al gobierno patriota que amenazaba con independizarse definitivamente de la Corona de España. Pareja desembarcó en el sur de nuestro país, específicamente en Chiloé y reunió allí un ejército que incrementó posteriormente en Valdivia y Concepción, mientras continuaba avanzando hacia el norte. Mientras tanto, José Miguel Carrera, nombrado General en Jefe del Ejército de

Chile, viajó de Santiago a la línea del Maule a organizar la defensa del territorio. El día 26 de abril de 1813, los dos ejércitos, patriotas y realistas, se encontraban frente a frente separados tan sólo por el caudaloso río Maule.

En la tarde del día 26 de abril de 1813, acampó en Yervas Buenas, el ejército realista al mando de Pareja, constituido por un contingente de 6 mil hombres. El objetivo de Pareja era intimidar al ejército patriota que acampaba en la orilla opuesta del Maule a una distancia de 44 kilómetros, para posteriormente conseguir su rendición y avanzar sobre Santiago. El campamento fue ordenado situando la caballería en los caminos de acceso a Yervas Buenas, la artillería a los costados norte y oriente de la plaza y la infantería al centro. Allí se ubicaron también los granaderos, los Húsares y los milicianos de Chiloé. Pareja y sus oficiales alojaron en la casa de un vecino importante de la localidad, don Manuel Contreras, lugar donde hoy se encuentra emplazado el Museo Histórico de Yervas Buenas, mientras otros oficiales se hospedaron en la casa parroquial.

Transcurridas las horas, la noche del 26 de abril se presentó oscura y nebulosa. El alto mando realista, muy confiado, no había tomado las providencias de seguridad requeridas. Se apostaron pocos centinelas para un lugar como Yervas Buenas, excesivamente abierto. En tanto, en el campamento patriota de José Miguel Carrera se aprestaba un destacamento a cargo del Coronel Juan de Dios Puga, con el cometido de atacar durante la noche a la caballería realista de Ildelfonso Elorreaga que esa mañana, en las orillas del Maule había ultimado unos soldados patriotas.

En la oscuridad, el destacamento de Puga, compuesto por 600 patriotas, cruzó el Maule y al no encontrar a Elorreaga en la



Huemul

ribera opuesta, continuó en su búsqueda. Al acercarse a Yervas Buenas y ver fogatas en medio de la niebla creyó encontrar el campamento de caballería realista que buscaba y suponiendo que el grueso del ejército enemigo continuaba en Linares, inició el ataque a la Plaza por el costado poniente, ignorando completamente que su ataque se dirigía al grueso del ejército realista y no al grupo de avanzada, dando por este acto, el nombre de “Sorpresa de Yervas Buenas” a la batalla.

El ataque patriota nocturno creó desconcierto y horror en el numeroso ejército realista. En medio de la oscuridad, las tropas patriotas conducidas por José María Benavente y Enrique Ross pasaron a través de los milicianos chilotes y se tomaron la artillería haciendo prisionero a su comandante, el Coronel José Berganza. Los demás batallones realistas desmembrados en pequeños grupos se trabaron a luchar entre ellos mismos o con los soldados patriotas. En pocos segundos la situación se tornó grave, pues nadie sabía contra quién combatía ni quién era su enemigo.

A pesar de lo anterior los patriotas no se dieron un momento de descanso reuniendo armas y piezas de artillería, en la ignorancia de encontrarse en medio de la totalidad del ejército realista. El General Pareja salió de la casa donde se hospedaba y comenzó a organizar la defensa contra lo que creía era la totalidad de las fuerzas de Carrera. Sin embargo, cuando sobrevino la claridad de la madrugada, los patriotas apreciaron la realidad y mientras se retiraban fueron duramente atacados por la caballería del ejército realista. Al amanecer las tropas patriotas pudieron apreciar que habían atacado a un ejército 10 veces mayor, y los realistas, que su contendor no era más que un pequeño, pero aguerrido destacamento. Comenzó entonces la retirada de las tropas patriotas las que llevaban consigo piezas

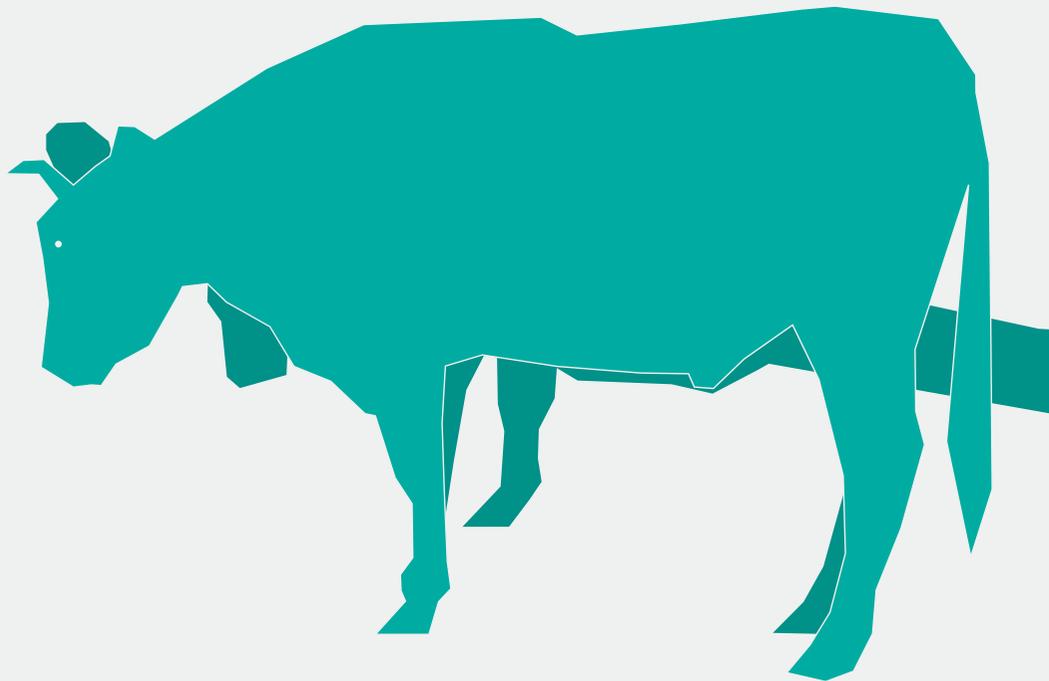
de artillería, fusiles y prisioneros. Durante el trayecto fueron duramente atacados también por la caballería de Elorreaga que hasta el momento no se habían encontrado. Sólo fueron socorridos en las riberas del Maule por la división de Luís Carrera.

Dejaron en el campo enemigo 190 prisioneros, entre ellos el Comandante Puga y más de 50 hombres muertos. El ejército realista contaba también un número apreciable de muertes, desertiones, heridos y prisioneros. El Estado Mayor de Carrera consideró en un primer momento que el encuentro de Yervas Buenas había sido un desastre. Después, al conocerse las graves repercusiones que el ataque había provocado en las filas enemigas se lo consideró como un triunfo. Pareja retrocedió a Linares con 2.000 hombres de los 6.000 que tenía reunidos al entrar en Yervas Buenas y aproximadamente un mes después muere en Chillán y con él la primera expedición mandada por el Virrey del Perú para terminar con el proceso independentista en Chile. Lejos de conseguir este objetivo los realistas tuvieron que retroceder en sus aspiraciones y finalmente darse por vencidos al constatar que los patriotas y su afán de ser independientes era una empresa en serio y que no sería nada fácil retomar el poder por la fuerza.

YERBAS BUENAS: PRIMER ANTECEDENTE DEL HIMNO NACIONAL

Otra de las consecuencias de la Sorpresa de Yervas Buenas es la creación del Primer Himno Nacional. Este hecho anecdótico que no se conoce mucho, ha sido develado y estudiado por importantes historiadores que han dado cuenta de ello³.

Así también, el historiador maulino don Jaime González Colville³ señala “Cabe a la provincia de Linares —y en especial a Yervas



Buenas— el haber sido la inspiradora del primer Himno Nacional que tuvo la naciente Patria; en efecto, la Sorpresa de Yerbas Buenas promovió un fervor profundo por la causa libertaria; es así como el 2 de mayo de 1813, se cantó en la Catedral de Santiago, el “Himno a Yerbas Buenas”, que en su coro dice:

*“Salve, Patria adorada,
amable, encantadora
el corazón te adora
como a su gran deidad.”*

Afortunadamente esta reliquia de nuestras marchas militares, se conserva hasta hoy, considerándosele, el primer Canto Nacional, pues en esa calidad se le entonó en todas las ceremonias cívico-militares de los años 13 y 14.”

Este Primer Canto Nacional representa de alguna manera, la gallardía y el valor de los patriotas que tan valientemente afrontaron este episodio de nuestra historia y que dio para inspirar estos versos.

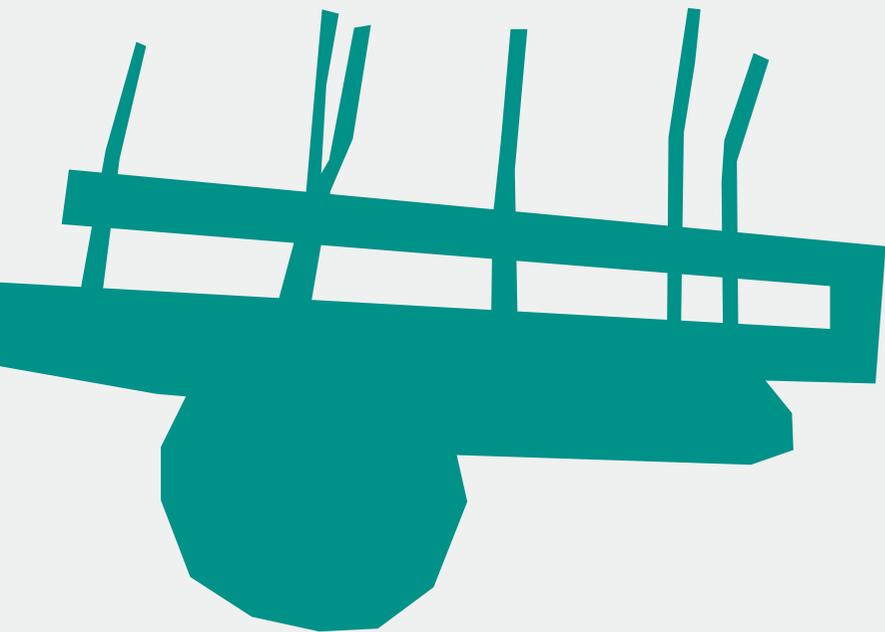
YERBAS BUENAS Y SU MUSEO HISTÓRICO “CASA DEL BRIGADIER PAREJA”

Indudable resulta la íntima conexión entre el pueblo de Yerbas Buenas y su Museo, no es posible remitirse a uno prescindiendo del otro, pues el Museo pareciera transformarse en la expresión física de la historia y sentir del pueblo, en la demostración intacta de su esencia.

En efecto, tal como ya se señaló, en esta antigua casona, pernoctó la noche del 26 de abril de 1813, el Brigadier Español Antonio Pareja, quien venía al mando del ejército realista, con la misión de sofocar el levantamiento independentista en Chile. Es así, como muchas historias se han tejido en torno a la activa participación de la casona en la batalla, incluso, existen antecedentes de que el Brigadier Pareja fue sorprendido y herido al interior de esta casa por el guerrillero Manuel Rodríguez, quien habría huido por una puerta secreta que daba a la sala principal, acceso que hasta hoy se conserva y que constituye uno de los principales puntos de atención de los turistas.

Así también, es interesante señalar que el Museo Histórico de Yerbas Buenas se encuentra emplazado en lo que fuera una pequeña casa colonial que perteneció en tiempos de la Patria Vieja a la familia de don Manuel Contreras. La construcción de la vivienda data aproximadamente de fines del siglo XVIII, y desde entonces se ha conservado como el más auténtico vestigio de la arquitectura colonial rural, velando que la restauración conservara el estilo y materialidad original: densos muros de adobe, piso de ladrillo, cielo con vigas a la vista, coligüe amarrado con tiras de cuero y techumbre de tejas de arcilla.

Estos y otros antecedentes son el fundamento para que el 29 de octubre de 1976, se inaugurara el Museo Histórico “Casa del Brigadier Pareja”, entidad dependiente de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, y que por casi veinte años no sólo albergó el Museo sino también a la Biblioteca Pública de la



comuna, constituyéndose en el principal centro cultural y educacional del sector. Es así, como el 22 de agosto de 1984 recibió la designación de Monumento Histórico Nacional, tanto por los hechos históricos que en su interior acontecieron, como por tratarse de un edificio que ha mantenido intacto el espíritu de la vivienda colonial rural de finales del siglo XVIII.

Desde la creación del Museo a esta fecha, han transcurrido ya más de treinta años, abundantes en trabajo, esfuerzo, sueños y logros. Treinta años de esmerado compromiso para posicionar al Museo como el centro promotor de la cultura y educación no sólo a nivel comunal, sino trascendiendo las fronteras provinciales e incluso regionales, todo ello con el fin de entregar a la comunidad yerbabuenina el puesto que se merece en la historia nacional, reconociéndola no sólo por haber sido protagonista activa en nuestra independencia sino por mantener hasta nuestros días parte de ese espíritu, por conservar nuestra identidad, nuestras costumbres, nuestras tradiciones, por ser, tal como dice el lema de la comuna una “Noble Tierra Huasa de Tradición Histórica”.

En efecto, ese es el papel y la importancia de Yervas Buenas y de su Museo Histórico en el Bicentenario, el haber tenido una participación protagónica en el primer hecho de armas entre patriotas y realistas en pos de la Independencia Nacional y el mantener, pese a las invasiones culturales foráneas y al paso del tiempo, una clara identidad chilena, rica en costumbres, tradiciones, leyendas e historia. **m**

Notas

1. En efecto, patriotas y realistas se encontraron en la llamada Sorpresa de Yervas Buenas, producto de la cual, debido a las bajas no sólo humanas sino morales, el ejército del Rey, al mando del Brigadier Antonio Pareja, emprendió su retirada al Sur. Ver: SELVAFRANC, *Un Encuentro con Nuestra Historia*. 2000. Publicaciones Museo Histórico “Casa del Brigadier Pareja” de Yervas Buenas.
2. Encina y Castedo señalan: “...durante la Patria Vieja no hubo Canción Nacional. Por sus caracteres poéticos y por su tono marcial pueden considerarse como su primer antecedente el airoso Himno de Yervas Buenas y el encendido Himno del Instituto Nacional”. Ver: Encina, Francisco y Et. Al. 1999. *Gran Historia de Chile Ilustrada*. En fascículos. Santiago de Chile. Editorial Santiago Ltda.
3. Ver: González C., Jaime. *La Sorpresa de Yervas Buenas*. 1984. Apuntes particulares.

María Elba Gálvez es Directora del Museo Histórico de Yervas Buenas.



► Museo Regional de La Araucanía. Fotografía Pascal Chautard.

Hacer que los objetos hablen

NUEVA MUSEOGRAFIA EXHIBICION PERMANENTE MUSEO REGIONAL DE LA ARAUCANIA

Miguel Chapanoff

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara. Jorge Luis Borges

De una u otra manera repensar un museo significa la construcción de un mundo, un universo significativo que sobre sucesivos dibujos y bocetos intenta configurar atributos de orden sobre elementos dispersos. Cuando estos objetos ya estaban sujetos a otra voluntad ordenadora, a una distinta estructura de organización y por tanto de discurso, hablamos de la ruptura con un sistema de orden previamente establecido.

La remodelación del Museo Regional de la Araucanía implicó la atribución de un nuevo orden a su exhibición permanente. Los objetos eran básicamente los mismos pero existía la intención de otorgarles atributos de sentido en torno a una nueva narrativa, más inclusiva e integradora, capaz de dar cuenta de los estilos de vida que históricamente y desde tiempos prehistóricos han cohabitado el territorio. Se partía de una certeza: la profunda interculturalidad de un territorio dominado por el paisaje del bosque húmedo y la multiplicidad de voces que aluden a la conformación histórica y cultural de la región.

1. El Guión

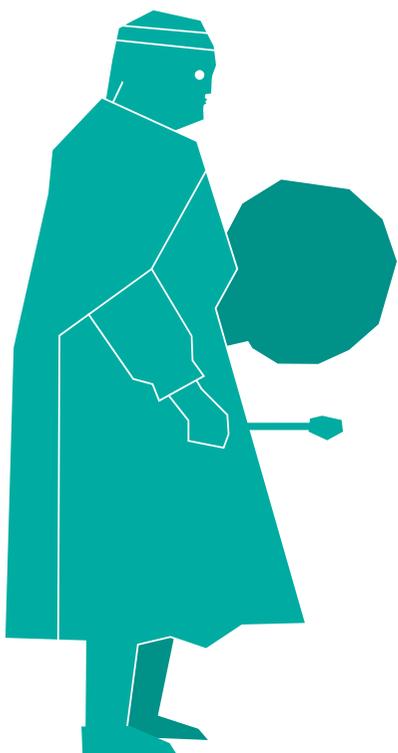
Entonces hubo que hurgar en los archivos para encontrar los relatos ausentes de esas voces; viajar hasta el lago Budi, las ciénagas de Lumako y las ventosas playas de Puaicho para traernos fragmentos de oralidad que permitiesen contextualizar los mudos objetos que yacían en los depósitos. También se convocó al saber experto. La mirada de la historia, la arqueología y antropología

dialogaron a través de textos que circularon una y otra vez por nuestras manos, así fueron naciendo los contenidos del nuevo guión expositivo cuyo texto base redactan Juan Carlos Olivares y Daniel Quiroz; una narración atrevida porque desde un lenguaje incierto convocaron poéticas imágenes para dar cabida a las múltiples miradas de los futuros visitantes quienes no estarían frente a la estructura cronológica, unidireccional y objetivante de una historia contada por una anónima voz en off. Por el contrario, la intención era situarlos ante una narrativa que debía evocar más que contar, proponer más que afirmar, abrir más que cerrar.

A esta propuesta inicial se fueron agregando poco a poco las voces de los hablantes. De viajeros, investigadores, cronistas y sencillos habitantes de la región. De ellos nos permitimos tomar sus decires y los respectivos tiempos y lugares en que tuvieron sentido: Pascual Coña, Gustav Verniory, Horacio Lara, José Bengoa, Tomás Guevara, Miguel de Olivares, Jorge Valles, Domingo Quintrupai, José Ancán, Francisco Grin, Manuel Manquilef, Elicura Chihuailaf, Jorge Tellier, Dominga Kuintrupal entre muchos otros...

La mayoría de los textos dichos por personas del mundo mapuche fueron escritos en mapudungun para lo cual se contó con la colaboración del reconocido poeta mapuche Leonel Lienlaf quien en un ejercicio de libertad escritural nos propuso

Machi



el raguleo como grafemario que debía plasmar aquellas voces conformando un texto (guión) paralelo al guión en español, ninguno de los cuales pretende traducir al otro...ambos están allí siguiendo su propio derrotero.

Creemos que con este nuevo guión se representa de modo más equilibrado la complejidad de una sociedad regional multicultural, considerando que los pueblos que la componen desarrollan no sólo relaciones de intercambio, comerciales, políticas y sociales en el tiempo. Así también representa al pueblo mapuche como un pueblo vivo, histórico, en una relación vital con la construcción de una sociedad regional y nacional mejor y más justa.

2. Los Objetos

Pero toda la textualidad del guión expositivo, o más bien de los guiones, debía articularse con los objetos. No queríamos que ellos fuesen mera ilustración de una narrativa. Hubo que releer las agrupaciones de objetos del Museo, desplegar toda la colección para observarla e intentar entenderla como corpus de contenidos y significados culturales, había que seleccionar, clasificar, distribuir por espacios de exhibición, categorizar de acuerdo a criterios estéticos y de conservación. Cerca de 700 objetos fueron elegidos de un universo de 3.000 en 5 meses de trabajo. Aún así se hizo una apuesta que nos hizo trabajar con cierta incertidumbre: la elección definitiva de los objetos a exhibir se haría durante el montaje. De aquellos 700 aproximadamente 100 quedaron fuera. En este proceso nos encontramos con constataciones que tuvimos que asumir.

La composición de la colección del Museo Regional de la Araucanía poseía sesgos importantes desde una perspectiva cultural, histórica y temporal. Gran parte de su colección estaba referida al periodo prehispánico de la región con la arcilla como materialidad predominante. Los objetos de cerámica fundamentalmente adscritos a los Grupos Pitren y Vergel eran ostensiblemente superiores en cantidad y calidad¹. En cuanto al periodo pre cerámico, cazador recolector, unas cuantas puntas de proyectil y otros objetos líticos no formatizados eran la única evidencia material para una extensión temporal de más de 5 mil años. Algo mejor representada estaba la realidad etnográfica del pueblo mapuche en agrupaciones de artefactos domésticos de cestería, cuero, madera y materiales mixtos, todos ellos de la segunda mitad del siglo XX; los que sin embargo, no estaban documentados desconociéndose su origen y contexto.

La colección de platería del Museo se reducía a no más de 15 objetos en condiciones de ser exhibidos. En tanto objetos de textilera mapuche eran prácticamente inexistentes, salvo la colección de fajas o Trariwes, legado de Don Américo Gordon.

Por otra parte, objetos que dieran cuenta de la historia colonial hispana, del proceso de ocupación chilena del territorio y de la presencia de nuevos colonos que comenzaran a llegar a finales del siglo XIX a la región provenientes de Europa, eran escasos y poco representativos. Tampoco existían objetos que dieran cuenta de derroteros más contemporáneos asociados a la historia reciente, el desarrollo urbano, la presencia de nuevos actores y estilos de vida que conforman el escenario actual. Se hizo el esfuerzo por adquirir nuevas colecciones que nos permitiesen documentar y evidenciar objetivamente procesos históricos débilmente representados en la colección pero es algo sobre lo cual hay que seguir avanzando.

Lo anterior nos hizo reformular el Guión, considerando la diversidad, adscripción cronológica y cultural de los objetos, su nivel de documentación y calidad estética; y nos hizo preguntarnos muchas veces respecto del modo en que los objetos se deberían mostrar al público; de qué manera la museografía va a poner en escena a este conjunto de artefactos y artilugios. Entonces definimos tres modos que intentamos plasmar en el proyecto museográfico y luego en el montaje:

1. *El objeto entonces aparece suspendido, luminoso y cautivante como unidad significativa...De pronto el objeto unitario se aísla, se vuelve exento y se muestra a si mismo en todo su esplendor.*
2. *El objeto aparece como conjunto de objetos, construyendo un contexto asociativo, un lenguaje donde cada unidad objetual construye sentido al estar vinculadas espacialmente con otras: una instalación.*
3. *El objeto es una ilustración, se funde con la gráfica y otros recursos de exhibición, pasa a ser, aislado o en conjunto, subsidiario del texto... dicho de otro modo le otorga consistencia (volumen, peso y color) y materialidad al texto narrativo.2*

Sin embargo, los procesos anteriormente descritos no hubiesen sido posibles si la colección del Museo no estuviese en un 80% controlada desde el punto de vista de catalogación, registro,

embalaje y conservación preventiva. Este arduo trabajo había sido desarrollado durante el 2005 y 2006 con el Proyecto "Sistemas de Administración de Colecciones" financiado por Fundación Andes y la Subdirección de Museos. Con esta iniciativa, dirigida por Claudio Gómez hoy Director del MNHN, también se dotó al Museo de un depósito de colecciones completamente equipado y habilitado, generando capacidad instalada para la administración y resguardo de las colecciones.

3. La sala y el Diseño

En tanto la diseñadora gráfica Verónica Salaya y el Arquitecto Daniel Barceló intentaban dar con la línea de diseño de la exhibición y para ello contaban con un punto de partida, un concepto que ancló los primeros cavilares y que persistió hasta el final: El Bosque Húmedo. No era la intención reproducir artificialmente un bosque dentro de la sala, ni tampoco hacer de éste una escenografía; sino más bien encontrar ciertas claves estéticas, lumínicas, estructuras de orden que nos permitiesen operar en el espacio, una Ley.

Anoto fragmentos de un texto de noviembre 2007³:

La propuesta debe ser liviana al ojo, fina en sus detalles y terminaciones. Las vitrinas deben desaparecer como tal para que aparezca el objeto, suspendido, luminoso y cautivante. La linealidad del relato borde/huella debe ser compensada con un espesor del muro narrativo, una cierta stratigrafía que rompe con el plano gráfico para dar paso a la aparición de sutiles volúmenes que darán profundidad a la mirada. El relato borde/huella no permite abarcar con el ojo el mundo de las islas de luz, pues ese es otro camino. A sus espaldas, la dinámica de imágenes sugerentes, no claramente definidas, construyen una trama lumínica vertical de piso a cielo. Es el necesario apoyo estético para continuar la huella.

Las islas de luz son luminosos claros en medio del bosque. Columnas claras que vienen a reforzar la verticalidad del espacio. La luminosidad que exhibe con exuberancia y sin disimulo los objetos, contrasta con la oscuridad relativa del relato que mezcla distintas textualidades, así como también los objetos: un palimpsesto.

Eran los primeros balbuceos de un encargo que el equipo de diseño tuvo que abordar en un proceso lleno de dificultades y aprendizajes mutuos. Estaban frente a un lenguaje y exigencias nuevas y donde el espacio dado constituía un pie forzado no menor: Una sala hundida bajo el primer nivel del edificio, no muy alta, con un

único acceso claramente definido, cuya planta se veía interrumpida por una serie de pilares estructurales que sostenían el edificio del Museo. Una planta de cielo irregular y muros perimetrales previamente intervenidos por el arquitecto Teodoro Fernández a partir de una propuesta museográfica preliminar.

Cito nuestro planteamiento inicial de cómo abordar esta situación:

El espacio es construido a partir de detalles, con materiales leves (que combine armónicamente las materialidades), una puesta en escena donde el minimalismo es el sello...no es necesario generar estructuras que operen por pura funcionalidad que oculten su esqueleto...de pronto lo que es parte de la instalación puede aparecer no como un error u olvido, sino integrado a la muestra general.

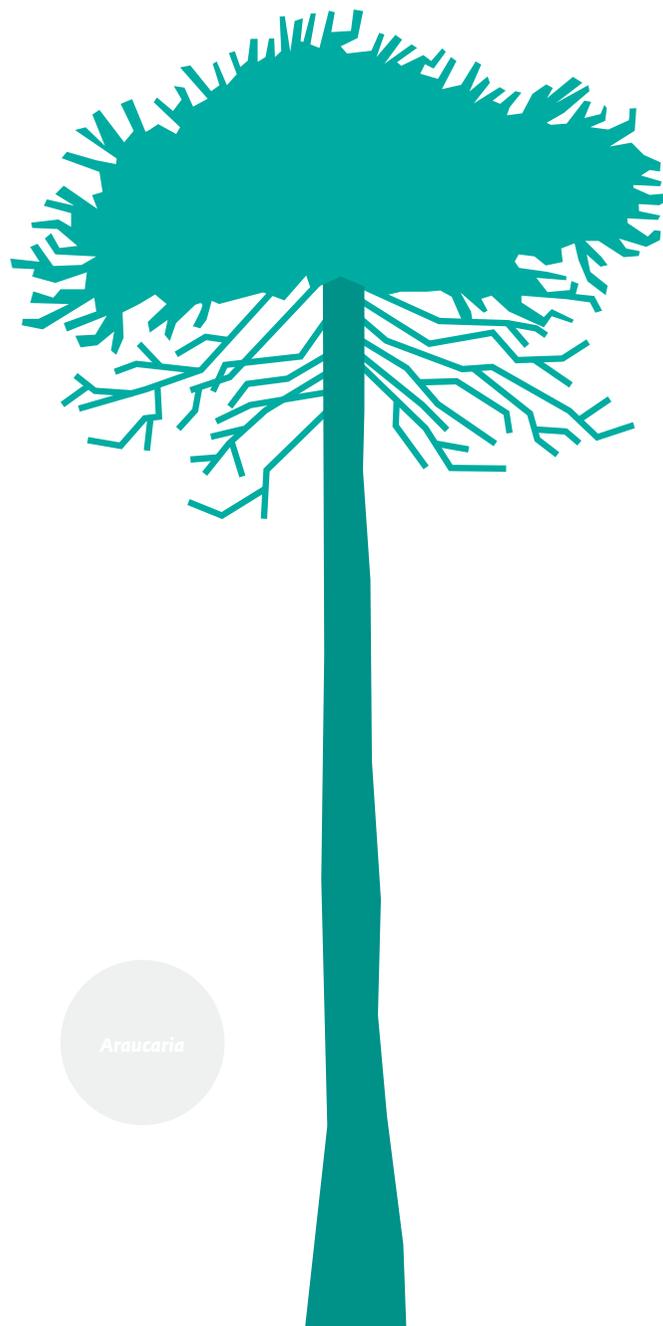
El espacio es unitario, siempre es una sala y no varias salas, visualmente esto debe estar disponible para su percepción... el visitante esto no debe olvidarlo, la sala se le debe presentar siempre en toda su extensión y lejanía.

El espacio propone un recorrido, un paso y un ritmo el cual no debe ser continuo, cada tanto deben aparecer ciertas instalaciones, efectos visuales, guiños para el deleite y la práctica estética, entonces el ojo descansa, la mente vuela y se despeja... el visitante esta listo para un nuevo encuentro. Esto implica que la mirada se construye a partir de distintas escalas, hay interacción de distintos planos de exhibición, incluso a veces el plano vertical enfrentado al ojo se desdobra y pisos, cielos, antepechos se transforman también en espacios de exhibición que no lo colman todo, son pequeños regalos distribuidos de modo inteligente a lo largo de la muestra, entonces se hace posible caminar por sobre una vitrina, o que esta sea sólo de la dimensión de un ojo...

Las vitrinas deben desaparecer como tal, no es el encajonamiento lo que se requiere, la vitrina no debe ser receptáculo ni mero exhibidor, la vitrina es aire, vacío, un espacio/volumen que a partir de su composición —gráfica, textual, espacial y objetual— cuenta uno o varios relatos (modos distintos de contar una historia). La vitrina puede contener exhibidores. Entonces el encajonamiento es un recurso específico, no una ley.

Finalmente el problema fue resuelto asumiendo la ubicación de la sala, intentando adaptarse a las condiciones existentes de manera flexible y creativa.

Aprovechando el espacio que quedaba entre los pilares ubicados en el perímetro de la sala como especie de contrafuertes, decidimos establecer una línea de exhibición continua y homogénea desde el punto de vista visual y volumétrico. A esta estructura de contenidos le llamamos el relato de *borde / huella*. Allí el relato debía ser secuencial, cronológico, unidireccional, lineal, y continuo. Esta gran línea de tiempo debía darnos unidad a



Araucaria



Nueva museografía Museo Regional de La Araucanía.

la sala y la exhibición. Sólo a partir de esta unidad podíamos desarrollar contenidos más transversales, temáticos e interpretativos, los cuales tuvieron cabida en las “Islas de Luz” o vitrinas centrales, construidas de cielo a piso entre los pilares que ocupaban la planta central de la sala. En las vitrinas perimetrales sus fondos no eran neutros sino que poseían gráfica, textos, tramas e imágenes; por el contrario en las vitrinas centrales poseían fondos oscuros y homogéneos y los textos se sacaron del interior de la vitrina dejando en su interior sólo los objetos.

Una vez montados los objetos y la gráfica se trabajó la iluminación. Esta parte del proyecto estuvo a cargo de Pascal Chautard y la oficina Limarí Lighting Design, quienes propusieron la utilización de fibra óptica para iluminar el interior de las vitrinas y de leds para la gráfica y textos ubicada en los paneles exteriores a los espacios de exhibición de objetos, siendo el segundo Museo de provincia en nuestro país que cuenta con fibra óptica como fuente lumínica aplicada a una exhibición museográfica, cumpliendo así con altos estándares de conservación al tener el control sobre la luz incidente que hicieron “aparecer los objetos” a partir de una cantidad de lúmenes y temperatura de luz apropiados.

EL INICIO

La nueva exhibición inaugurada recientemente en octubre 2009 es sólo la culminación de un proceso que se inicia varios años antes

con una serie de proyectos complementarios tendientes a la modernización del Museo Regional de la Araucanía, y cuyo objetivo central se orienta al mejoramiento de estándares tanto museográficos como museológicos con un fuerte énfasis en la calidad.

El Museo Regional de la Araucanía (MRA) fue creado en el año 1941 por el científico Oliver Schneider y desde esa fecha estuvo ubicado en diferentes sectores de la ciudad de Temuco. En su actual edificio funciona desde el año 1970, fecha en que el Ministerio de Educación adquirió la “Casa Thiers” a los descendientes de don Carlos Thiers para instalar ahí el museo de manera definitiva. El inmueble fue declarado Monumento Nacional el año 1997 durante el Gobierno de don Eduardo Frei Ruiz Tagle.

La exhibición permanente instalada en el Museo y que estuvo vigente hasta finales del 2002 fue montada en los primeros años de la década del 80 cuando era directora del museo la Sra. Consuelo Valdés cumpliendo un ciclo de cerca de 20 años.

Ante esta realidad y considerando que el edificio del Museo llevaba años sin intervenciones arquitectónicas y constructivas de importancia y como parte del “Plan Nacional para el Mejoramiento Integral” de los 23 museos regionales y especializados dependientes de la DIBAM, la Subdirección Nacional de Museos llamó a concurso para elegir el equipo de profesionales con



Interior vitrina con urnas funerarias.

quienes realizaría las transformaciones integrales de infraestructura y exhibiciones del MRA. Para lo anterior se invitó a diversas empresas privadas con experiencia en temas museísticos a participar en la licitación. A quienes se les entregaron las bases y especificaciones técnicas que fueron previamente diseñadas por un equipo de trabajo que desarrolló sus actividades en Temuco y Santiago respectivamente.

El ganador fue el connotado arquitecto nacional Teodoro Fernández, a quién se le encargó el desarrollo del “Nuevo programa de uso de espacios”, el proyecto de climatización e impermeabilización del edificio y el “Anteproyecto de Exhibición Permanente” del museo. Posteriormente se desarrolló el proyecto de arquitectura que sería la base para el mejoramiento del inmueble y cuya unidad técnica fue la Dirección de Arquitectura MOP de la Región de la Araucanía. Este proyecto se denominó “Mejoramiento de Infraestructura del Museo Regional de la Araucanía”.

Gracias a la remodelación realizada, el Museo cuenta hoy con una infraestructura adecuada para realizar su gestión. El edificio se ha recuperado y habilitado, poniendo fin a problemas estructurales, de humedad y otros agentes que lo venían deteriorando paulatinamente desde hace algunas décadas. Hoy cuenta con una sala nueva destinada para la exposición permanente, ubicada en el zócalo (182 m²) una sala de exhibiciones temporales (75 m²), un laboratorio con acceso visual del público de (37 m²), la antigua cochera se ha transformado en la sala Enrique Eilers Mohr completamente equipada con recursos audiovisuales y habilitada para 45 personas. También se cuenta

con un espacio para que funcione la tienda, depósitos y laboratorios profesionales para trabajar las colecciones. En el segundo piso están las oficinas administrativas, acceso para discapacitados (rampa y ascensor), sistema de calefacción central, entre otras.

La ejecución de este proyecto mantuvo cerrado al Museo entre agosto de 2004 y enero 2008, cuando el Museo abre sus puertas con un conjunto de servicios entre los que destaca la exhibición temporal “Gorbea 3 Derrotero de Encuentros”; la tienda de Comercio Justo administrada en convenio por la Fundación Chol Chol, en la cual se comercializan diversas artesanías de calidad y pertinencia cultural elaboradas por artesanos de toda la región.

PALABRAS FINALES

Antiguamente a este Museo se le llamaba el “*museo araucano*”, hoy se denomina Museo Regional de la Araucanía. Lo anterior no es sólo un cambio semántico sino que de sentido. Este no es un museo que pretenda encapsular una realidad cultural viva como la mapuche en unas cuantas vitrinas; sino más bien poner en valor y destacar para el no mapuche y para la propia comunidad mapuche la continuidad histórica de un pueblo y una sociedad plenamente vigente hoy día. Si hablamos de Museo Regional es porque pretendemos que en sus exhibiciones, actividades educativas y de extensión esté presente la región con sus diversidades, contradicciones y visiones históricas, destacando también el aporte hispánico, chileno y de colonos europeos.

Las obras y proyectos desarrollados en el Museo Regional de la Araucanía entre 2004 y 2009 con una inversión pública total

de los 545 millones de pesos hoy nos permite visitar un Museo completamente remodelado de acuerdo a los más altos estándares y una exhibición permanente que da cuenta del devenir histórico de la región desde tiempos prehispánicos en torno a un relato que no elude la complejidad de procesos históricos, sino que más bien los asume desde una perspectiva de respeto, dialogante y reflexiva en torno a la diversidad cultural.

El reposicionamiento de un Museo regional como el de Temuco no sólo implica el desarrollo de una compleja obra de infraestructura o la propuesta de un discurso histórico y patrimonial para la región; sino que además representa una oportunidad para reflexionar y discutir en torno a nuestra imagen región basados en elementos de pertinencia y diálogo intercultural. Reabrir este Museo al público con una plenitud de servicios educativos, culturales, recreacionales es poner al servicio de la comunidad los recursos invertidos de manera eficiente, rompiendo barreras de accesibilidad a productos y bienes culturales de calidad. Un museo público y con sentido público es un factor importante para el mejoramiento de la calidad de vida y disminuir las brechas de inequidad.

En el sentido anteriormente expuesto, la reapertura de este Museo más que el fin de un ciclo, representa una oportunidad para seguir avanzando; un punto de partida que nos permita asumir nuevos desafíos que permitan profundizar la tarea ya iniciada, porque un lugar que le otorga a los objetos protección, cobijo y resguardo en pulcros exhibidores, no hace en sí un Museo. La puesta en valor no se define solamente en cuanto a las soluciones estéticas y técnicas que permiten montar una exhibición. En ambos casos es necesario profundizar el modo de relación de estos objetos con la comunidad, que encuentren su arraigo en torno a una experiencia. Los objetos sólo podrán decirnos algo cuando los ponemos en condición de interacción con la comunidad, pues debe ser ella, la que traspassando los contenidos que el propio museo propone, le de atributos de sentido. **m**

Notas

1. El Museo Regional de la Araucanía posee una de las colecciones de Objetos Cerámicos Pitrén más importantes de Chile.
2. Definición de encargo museografía exhibición permanente MRA documento 2 enero 16 2008.
3. Definición de encargo museografía exhibición permanente MRA documento 1 noviembre 2007.
4. Definición de encargo museografía exhibición permanente MRA documento 2 enero 16 2008

Miguel Chapanoff es Director del Museo Regional de La Araucanía.

CREDITOS:

Proyecto de restauración y habilitación arquitectónica Casa Thiers (2004-2008)

Diseño:

Teodoro Fernández

Unidad técnica:

Dirección de Arquitectura MOP Región de la Araucanía
Empresa Constructora: Waldo Fernández

Este proyecto fue financiado con aportes FOND Region de La Araucanía y Sectoriales DIBAM.

Proyecto museográfico (2008-2009)

Guión e investigación:

Daniel Quiroz
Juan Carlos Olivares
Miguel Chapanoff
Francisco Garrido

Diseño:

Lolamundo y asociados

Iluminación:

Limarí Lighting Design

Construcción equipamiento museográfico:

Empresa constructora Claudia Esparza

Coordinación general y curaduría:

Miguel Chapanoff
Andrea Muller

Documentación de objetos:

Leslie Azócar

Asesoría en conservación:

Anita Anselmo

Traducción textos mapudungun:

Leonel Lienlaf

Colaboradores:

Centro Nacional de Conservación y Restauración CNCR, Equipo Sub Dirección Nacional de Museos (Especialmente a Alan Trampe, Lily Nahuelfil, Nené González y Andrea Muller), Centro de Documentación de Bienes patrimoniales CDBP, Museo Nacional de Historia Natural, Museo Historia Natural de Concepción, Museo Stom.

Agradecimientos:

A Lorenzo Ayllapan, Javier Correa, Gonzalo Rodríguez Paillape, Juan Painemal, Natalia Bart Antipan y Carmen Gloria Ayllañir por sus revisiones y comentarios acerca del guión. A los arqueólogos Rodrigo Mera, Doina Munita, Viviana Ambos y Ximena Navarro por sus observaciones, sugerencias y ayuda, a Lorena Sepúlveda por su colaboración en la preparación de los objetos para la exhibición, a Guillermo Castillo por su colaboración en la documentación de armas, a Marco Sánchez por sus gestiones y permanente apoyo, a Lucas Kandía, conservador del Museo Stom y a Tomas Stom Arévalo por facilitarnos valiosos objetos de su colección. A Susana Muñoz, por su trabajo de conservación y restauración. A Claudio Gomez P quien dio los primeros pasos de este proyecto, Al Equipo del Museo Regional de La Araucanía: Erika Lemp, Ruth Melo, Rosa Norambuena, Susana Chacana, Leslie Azócar, Angel Vidal, Luis Morales, Raúl Donoso por su esfuerzo y dedicación para este montaje.



Indicada a los hombres

Libros de las Repúblicas
DE
Chile y del Sur

PROCLAMACION DE LA INDEPENDENCIA DE CHILE.

EL DIRECTOR SUPREMO DEL ESTADO.

LA fuerza ha sido la razón suprema que por más de trece siglos ha sostenido el movimiento en la sociedad de venerar como un dogma la usurpacion de sus derechos, y de buscar en ella misma el origen de sus más grandes debiles. Era preciso que algun día llegase el término de esta violenta usurpacion: pero existian era imposible esto: quita la resistencia del débil contra el fuerte imprime un carácter sacrilego a sus pretensiones, y no hace más que denotar la injusticia en que se fundan. Estaba reservado al siglo 19 el vit a la América reclamar sus derechos sin ser delincuente, y mostrar que el periodo de su sufrimiento no podía durar más que el de su debilidad. La revolución del 18 de Septiembre de 1810 fue el primer esfuerzo que hizo Chile para cumplir esos altos destinos a que lo llamaba el tiempo y la naturaleza: sus habitantes han probado desde entonces la energía y firmeza de su voluntad, arrojando las vicisitudes de una guerra en que el gobierno español ha querido hacer ver que su política con respecto a la América se parase para siempre de la Monarquía Española, y proclamar su independencia a la faz del mundo. Mas no permitiendo las actuales circunstancias de la guerra la convocacion de un Congreso Nacional que sancione el voto público: hemos mandado abrir un gran registro en que todos los Ciudadanos del Estado sufraguen por sí mismos libre y espontáneamente por la necesidad urgente de que el gobierno declare en el día la Independencia, o por la dilacion o negativa: y habiendo resultado que la universalidad de los Ciudadanos está irrevocablemente decidida por la afirmativa de aquella proposicion, hemos tenido a bien en ejercicio del poder extraordinario con que para este caso particular nos han autorizado los Pueblos, declarar solemnemente a nombre de ellos en presencia del Altísimo, y hacer saber a la gran Confederacion del género humano que el territorio continental de Chile y sus islas adyacentes, forman de hecho y por derecho un Estado libre, Independiente y Soberano, y quedan para siempre separados de la Monarquía de España, con plena aptitud de adoptar la forma de gobierno que más convenga a sus intereses. Y para que esta declaracion tenga toda la fuerza y solidez que debe caracterizar la primera Acta de un Pueblo libre, la afianzamos con el honor, la vida, las fortunas y todas las relaciones sociales de los habitantes de este nuevo Estado: comprometemos nuestra palabra, la dignidad de nuestro empleo, y el decoro de las armas de la PAZRIA; y mandamos que con los libros del gran registro se deposite la Acta original en el archivo de la Municipalidad de Santiago, y se circule a todos los Pueblos, Ejércitos y Corporaciones para que inmediatamente se jure, y quede sellada para siempre la emancipacion de Chile. Dada en el Palacio Directorial de Concepcion a 1 de Enero de 1818, firmada de nuestro mano, signada con el de la Nacion y referendada por nuestros Ministros y Secretarios de Estado, en los Departamentos de Gobierno, Hacienda y Guerra.

BERNARDO O'HIGGINS.

MIGUEL ZAÑARTU
HIPOLITO DE VILLEGAS
JOSE IGNACIO ZENTENO



► Museografía Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca.

LA PUESTA EN VALOR PATRIMONIAL DEL MUSEO O'HIGGINIANO Y DE BELLAS ARTES DE TALCA

Alejandro Morales y Gonzalo Olmedo

*A Cecilia Infante, por una pronta recuperación para que nos visite.
A Rosa Castillo, por su compromiso.*

UNA PLANIFICACIÓN ESTRATÉGICA

Después de 45 años de restauración y habilitación integral de esta Casa declarada Monumento Histórico Nacional y de la inauguración en ella; del Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca (un 20 de agosto de 1964) y con la presencia de las máximas autoridades del Gobierno y Estado Chileno de aquella época (el Ministro del Interior, el Intendente de Talca, el Obispo de Talca) se planificó la renovación sistémica y global de este Museo regional.

Los elementos que se consideraron en la reformulación de este espacio museal, permitieron analizar factores internos y externos a la gestión cultural del Museo O'Higginiano, así se revisó:

- a. **OFERTA CULTURAL EXTERNA:** Programa de Extensión de la Universidad de Talca, Cartelera de Actividades de la Biblioteca Regional, Exposiciones de la Corporación Cultural de Talca, Plan de Trabajo y Exposiciones de la Casa del Arte, las Exposiciones de la Galería Stela del Valle y la Cartelera Cultural de la Villa Huilquilemu;
- b. **ASPIRACIONES DE LA CIUDADANIA CULTURAL ORGANIZADA:** Plan de Actividades de la Agrupación de Amigos del Museo y el Plan de Trabajo de los Voluntarios por el Patrimonio;

c. **LA DIFUSION PUBLICA DEL MUSEO:** cobertura en los Medios de Comunicación Social y la Promoción de Marketing Cultural.

d. **LAS PROPUESTAS DEL MUSEO O'HIGGINIANO Y DE BELLAS ARTES DE TALCA:** Situación Actual: diagnóstico del estado de conservación de las colecciones, nivel de exhibición, estado del edificio, público recibido, servicios entregados, etc. (Proyectos Ejecutados, Desafíos Futuros, Misión y Visión, Propuestas Estratégicas: Definición del carácter y alcance del Museo, Museografía y Proyectos Específicos)

e. **LAS EXPOSICIONES TEMPORALES DEL MUSEO:** Respuesta de Público en exposiciones temáticas y Respuesta de Público de la Cartelera del Museo (Museo de Medianoche, Talleres, Coloquios, etc.).

f. **ESTUDIOS Y DIAGNOSTICOS:** Estudio Cuantitativo 2002: Opinión Pública del Museo, Estudio Cualitativo 2003: Percepciones y valoraciones del Museo, Revisión de Formularios de Sugerencias y Críticas del Museo y Revisión de Cartas de Demanda en la Prensa Regional.

Así se llegó a repensar el futuro de este museo, frente a las demandas, necesidades y desafíos del siglo XXI, en una iniciativa

que incorporara la restauración y renovación de la exhibición de este Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca.

LA RESTAURACIÓN Y AMPLIACIÓN DEL EDIFICIO PATRIMONIAL

Para este proyecto la Subdirección Nacional de Museos, contrató los servicios profesionales de Juan Francisco Ossa, arquitecto especialista y con vasta experiencia en la conservación material de este tipo de inmuebles patrimoniales.

El diseño arquitectónico de este proyecto contempló la restauración y conservación integral de la casa, que permitió reconstruir y reparar techumbre, paredes internas y externas, patios, corredores y pilares, patios y jardines, estructuras, cielos y pisos, etc. como así mismo la instalación de un nuevo sistema eléctrico, de agua potable, alcantarillado, un sistema global de seguridad y alarmas e implementación de un modelo de climatización en las salas de exhibición.

Además, se amplió el edificio del depósito de colecciones con la construcción de una mansarda, para habilitar más oficinas, salas de almacenaje, baños y sala de estar. La Dirección de Arquitectura del M.O.P. (Ministerio de Obras Públicas) asumió la supervisión y fiscalización técnica y económica de la obra; la cual fue ejecutada por la Empresa Constructora Cantera S.A (con experiencia en restauración de edificios patrimoniales, como la Iglesia de Nirivilo y el Mercado Central de Talca, ambos Monumentos Nacionales de la Región del Maule).

“Las labores, ejecutadas por la empresa Cantera S.A., han implicado desmontar toda la cubierta del frontis suroriente del edificio, revisando y nivelando la estructura de la techumbre, limpiando el entretecho, sacando las tejas y recuperándolas una tras una aplicándole cepillado y ácido muriático para eliminar hongos y humedad específica; luego se amarran y se vuelven a reinstalar, sobre el entablado de la techumbre.

También se está restaurando el piso de las salas del frontis del museo, revisando radier y entablado, se están recuperando las puertas y ventanas y sus protecciones metálicas”

(fuente: Entrevista a Andrés Vásquez, Director de Arquitectura, MOP).

A juicio de la arquitecta Marcela Mallegas (de la empresa ejecutora), la estructura encontrada en la casa viene a desmitificar la idea de la “originalidad y antigüedad de la misma”, ya que ésta presentaba modificaciones o variaciones en su estructura de

cubierta que datan de la década de 1960, aproximadamente. Así mismo ocurre con la quincallería, cerraduras, manillas, pestillos, visagras, pomeles y faroles de iluminación.

Todo esto viene a confirmar las modificaciones realizadas por el arquitecto Hipólito Villegas, para habilitarla como museo a mitad del siglo XX. Esta obra se demoró aproximadamente 1 año, en donde la inversión total alcanzó la cifra de \$ 419.453.932. De esta cantidad, \$ 254.112.932 fueron aportados por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, DIBAM, y \$ 165.341.000 por el Fondo Nacional de Desarrollo Regional (FNDR).

LA MODERNIZACIÓN MUSEOGRÁFICA

Al despuntar el siglo XXI, las exhibiciones de bellas artes e histórica del Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca presentaban un fuerte contraste. Mientras que la primera estaba conformada por obras de grandes maestros de la pintura chilena, exhibidas con la asesoría del Museo Nacional de Bellas Artes, complementadas por una serie de juegos didácticos, y que concentraban los esfuerzos de restauración por parte del equipo del Centro Nacional de Conservación y Restauración, la segunda presentaba serias falencias educativas y metodológicas.

La exhibición histórica conservaba el mismo patrón con la que había sido concebida en 1964, una metodología pasiva que apuntaba a la entrega de información sobre las colecciones patrimoniales, y por lo tanto, no existía un guión que concatenase la historia maulina y talquina, siendo incapaz de apoyar al sistema educativo, y de ilustrar de manera coherente y confiable a nuestros usuarios.

Desde el año 2001 se analizaron algunas posibilidades para mejorar la exhibición histórica, pero sólo tres años después se constituyó un equipo interdisciplinario conformado por miembros de la Subdirección Nacional de Museos y del Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca, quienes delinearon la estructura básica del guión histórico basada en cuatro temas fundamentales: comunicaciones, cultura, economía y sociedad. Gracias a la puesta al día de las colecciones patrimoniales (identificación, investigación y restauración), el museo caracterizó los períodos y temas que podían ser objeto de exhibición. En torno a ello se organizaron múltiples actividades: Se efectuaron talleres de historia oral con la presencia de numeroso público con el objetivo de profundizar el conocimiento de los hitos históricos que marcaron el desarrollo de Talca y el Maule durante el siglo XX, se investigó en los diversos fondos bibliográficos de Talca, y se conoció diversas experiencias de modernización museográfica entre Santiago y Concepción.



Vitrina Salón Independencia.

Lo realizado en los años previos nos llevó el año 2005 a realizar un concurso de anteproyectos de diseño museográfico en el que participaron tres firmas: El Centro de Proyectos de la Escuela de Diseño Gráfico de la Universidad ARCIS (Chile), Perspecta (Chile), y Quenroe Associates (Estados Unidos). Un jurado compuesto por Alan Trampe (Subdirección Nacional de Museos), Alejandro Herrera (Agrupación de Amigos del Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca), Pablo González (Universidad de Talca), Paulina Maturana (Universidad Autónoma de Chile), y Raúl Sánchez (Universidad Autónoma de Chile) declaró ganador del concurso a la empresa norteamericana, basado en su atractivo diseño, incorporación de tecnología y probada experiencia a nivel mundial.

El año 2006 fue intenso, de constantes reuniones en Santiago y Talca, en las que participaron la Subdirección, el Museo y Quenroe Associates. Se profundizó la investigación de aquellos temas históricos seleccionados para ser exhibidos tanto en los archivos y bibliotecas de la capital nacional y regional. Los diseñadores de la empresa norteamericana viajaron y conocieron Talca y el Maule. Todo ello permitió que durante el año 2007, Quenroe

Associates presentase su propuesta final de diseño museográfico, tanto para la exhibición histórica como de bellas artes, los que fueron aprobados por la Subdirección y el Museo.

A partir del año 2007 hubo un incremento de los objetos patrimoniales que fueron restaurados por el Centro Nacional de Conservación y Restauración, especialmente de las colecciones históricas, aunque el principal desafío estuvo dado por dos grandes murales, "La Agricultura" y "La Vendimia", de Laureano Ladrón de Guevara y Arturo Gordon respectivamente, que durante muchos años estuvieron fuera del Museo y que fueron devueltos para ser exhibidos en la casa colonial.

La finalización de los trabajos de restauración de la Casa de la Independencia, a comienzos de 2009, aceleró los plazos de entrega de la nueva exhibición de bellas artes e histórica. Nuevos actores trabajaron en base a los diseños de dos años antes: Se construyeron diversos soportes para albergar los distintos objetos patrimoniales y se fabricaron elementos que complementarían las piezas patrimoniales ya existentes.

Significativos testimonios de la gente

"Felicitaciones por vuestra acogida y enseñanza a este talquino de corazón y gran devota por nuestra historia, de ciudad y país. También felicitarlo por la remodelación de la casa, museografía".
Carlos Rojas Loyola, 28 de Julio del 2009.

"Sólo mis felicitaciones por la remodelación destacar que el piso quedo precioso con la recuperación del entablado original, asimismo la muestra quedó muy bien dentro de la organización espacial".
Víctor H. González, 28 de Julio del 2009.

"Felicitaciones está espectacular se nota una muy buena aplicación del proyecto".

"El personal excelente en todo".
Francisco Aravena Novoa, 29 de Julio del 2009.

"Le felicito por la excelente exposición de todas las reliquias de la zona maulina que dan a conocer un trozo de la Historia de Chile.

Especial mención hago de los murales (Litografías) son importantes e impresionan, otorgando gran solemnidad a las salas. Además la iluminación de las vitrinas, las lupas para ver las medallas, son de buena calidad y me hacen recordar el Museo de Cardoen en Santa Cruz en su calidad. Muchas gracias por darnos esto en Talca (aunque soy de Temuco, radicada 5 años en Talca)".
Ana Rosa Carnedas Escamilla, Julio del 2009.

"Agradecemos toda la exhibición excelente la muestra, genial la restauración, es vez 8va que estoy en el museo, siendo de la región, jamás se pierda la posibilidad de venir".
Claudia Pilar Troncoso, 29 de Julio del 2009.

"Felicitaciones por la remodelación del recinto, llama la atención la gran cantidad de información y el manejo de ella, Felicitaciones".
Pedro Robles, Empleado Público, 8 de septiembre de 2009.

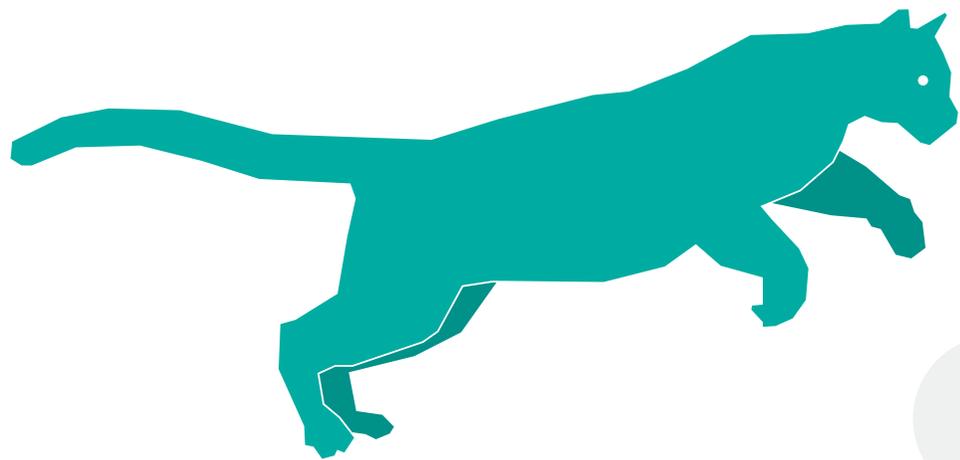
"Los felicito por la atención del Museo y la calidad de objetos históricos presentes en el museo".
Mauricio Acuña, 10 de septiembre del 2009.

CAMINO AL BICENTENARIO

Este proyecto de restauración, ampliación de la "Casa de la Independencia" y la habilitación y montaje de una nueva museografía en el Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca se contextualiza en el "Plan Nacional para el Mejoramiento Integral" de los 23 museos regionales y especializados dependientes de la DIBAM, de cara a la celebración del Bicentenario de Chile.

Lo que significa a la vez, plasmar la estrategia establecida el año 2003 con la visión de "consolidar al Museo, como un polo de desarrollo cultural y patrimonial en la Región del Maule" a través de la ejecución de su misión institucional la cual es "promover el desarrollo de la Identidad Cultural de la Región del Maule, a través del resguardo, preservación, conservación y comunicación del Patrimonio y de la Historia Local, y de la difusión de las Bellas Artes y de las diferentes manifestaciones artísticas que promueven los valores de este territorio nacional".

Así un 24 de Julio del 2009, fue re-inaugurado el Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca, en una ceremonia presidida por la Ministra de Educación, Mónica Jiménez de la Jara; el Intendente Regional, Fernando Coloma Amaro y la Directora de Bibliotecas, Archivos y Museos, Nivia Palma Manríquez. Así se cumplió con entregar a Talca y la Región del Maule un nuevo espacio cultural, capaz de exhibir sus piezas patrimoniales, con diversos niveles de información y de conservación, de manera didáctica y entretenida; un museo apto para brindar a sus visitantes una experiencia intelectual y visual unificada. Es un lugar que se ha constituido en un orgullo para todos los talquinos y maulinos. **m**



Agradecimientos:

La restauración se logró gracias a los aportes de: Juan Francisco Ossa, Marcela Mallegas, Andrés Vasquez, Cesar Cepeda, Raquel Cancino, Renato Burón.

La nueva exhibición de bellas artes e histórica no habría sido posible sin el concurso de numerosas personas. De la Subdirección Nacional de Museos: Alan Trampe, Cecilia Infante, Francisca Valdés, Magdalena Palma y Nené González.

Del Centro Nacional de Conservación y Restauración: Lilia Maturana, Soledad Correa y los equipos de los laboratorios de pintura y papel.

Del Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales: Lorena Cordero. De Quenroe Associates: Elroy Quenroe y Sandra Vasconez. A las profesionales Katina Vivanco, María José Lira y María Loreto Cammas. A la Directora Nacional, Nivia Palma y a Oscar Acuña del Consejo de Monumentos Nacionales.

Al personal del Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca. Finalmente, a todos nuestros visitantes que confiaron en nuestro proyecto y lo apoyaron con su participación en diversas iniciativas o a través de la donación de numerosas piezas patrimoniales.

Alejandro Morales es Director del Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca. **Gonzalo Olmedo** es Investigador y Curador del Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca.



► Salitrera Santa Laura, Región de Tarapacá.

FNDR / BID

PROGRAMA "PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO"

Mireya Danilo

*Formulación del Programa: Septiembre 2006 a Diciembre 2007.
Ejecución del PPVP: 2008 al 2012.*

Dos de los cinco Sitios de Patrimonio Mundial de Chile, las "16 Iglesias de Chiloé" y los "Barrios Históricos de Valparaíso" han sido objeto de inversiones especiales por parte del Estado, a objeto de poner en valor el patrimonio cultural de la nación, gestión que ha utilizado como mecanismo de inversión a los créditos BID para los dos casos mencionados.

A modo de reflexión, podemos afirmar que desde hace más de 20 años, Chile ha tenido un desarrollo económico y social con tasas de crecimiento económico superior al 5% anual la mayoría de los años, lo cual se ha reflejado en un notorio crecimiento del sector turismo sumado al incremento de la conciencia ciudadana respecto de su herencia cultural que comienza a asociar la recuperación del patrimonio cultural, al desarrollo territorial con una mayor visión integral y territorial.

Los Inventarios del Patrimonio Cultural Inmueble de la Dirección de Arquitectura del MOP realizados entre 1997 y 2002, detectaron más de 7.000 activos de interés patrimonial en el país. Esta cifra sumada a una creciente conciencia en Chile sobre la importancia del patrimonio cultural, nos permite proyectarlo a mediano y largo plazo, como un recurso para el desarrollo, con potencial de generación de actividad económica y aumento de las capacidades humanas e institucionales.

Si bien el Estado de Chile ha invertido históricamente en la puesta en valor de bienes patrimoniales, las inversiones no son proporcionales al tamaño y complejidad de estos bienes, que por otra parte, en muchos casos, han demostrado no ser sostenibles.

Entre 2005 y 2006 el Estado destinó aproximadamente US \$31.5 y 20.1 millones respectivamente, a inversiones en recuperación

de patrimonio. La mayor parte se destinó a espacios públicos (47.5%), equipamiento cultural (29.4%) y la rehabilitación de edificios públicos (14.5%). El resto se destinó a edificios de culto (5.5%), residenciales (0.4%) y militares (2.7%).

La situación actual no permite aprovechar plenamente la contribución que el patrimonio puede hacer al desarrollo del país, toda vez que tenemos la certeza que Chile tiene el andamiaje institucional necesario para moverse a una fase más avanzada en el esfuerzo de puesta en valor patrimonial para mejorar la calidad de las intervenciones, hacerlas más sostenibles en el largo plazo y aumentar el volumen de recursos que se destinan al sector. Es en base al contexto expuesto, que surge como propuesta "El Programa Puesta en Valor Patrimonial" – BID (PPVP – BID).

En este contexto, la Subsecretaría de Desarrollo Regional (SUBDERE), la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas (DA-MOP) y los Gobiernos Regionales (GORES) de Chile, generaron una alianza estratégica de carácter programático nacional con miras a intervenir en todo el país, en aquél patrimonio cultural valorado por la ciudadanía y sus autoridades.

Este caso es el primero en su tipo en cuanto a despliegue territorial y a generar una plataforma de trabajo de carácter regional que ha involucrado no solo al objeto mismo, foco de la intervención, sino que está procurando fortalecer competencias técnicas y de gestión en el ámbito de los recursos humanos, la educación, la difusión y la participación, entre otros.

El Programa aspira a reconocer en la diversidad geográfica y cultural de Chile, conjuntos de interés patrimonial con una visión integral, ya sean arquitectónicos, arqueológicos, o paisajísticos,



Fuerte Bulnes, Región de Magallanes y Antártica Chilena.

reconociendo la diversidad temática, cultural y geográfica que tenemos en nuestro país.

El objetivo del Programa es proteger y poner en valor bienes patrimoniales (edificaciones, conjuntos urbanos o sitios) declarados Monumentos Nacionales, de modo que generen beneficios socio-económicos, mediante inversiones y otras acciones que hagan posible su uso como soporte de actividades culturales, sociales y económicas compatibles con su conservación, como asimismo fomentar el conocimiento y valoración por parte de las comunidades del patrimonio del país y de las acciones de puesta en valor patrimonial del Programa.

El Programa se organiza y financia, en base a 3 componentes:

1. La Protección Legal y Puesta en Valor del Patrimonio, que consiste en la generación de una cartera de inversiones relativa a bienes inmuebles declarados Monumentos Nacionales, que aseguren sustentabilidad, mediante el mantenimiento y gestión adecuada de ellos.
2. Fortalecimiento Institucional, que son las acciones para expandir la capacidad de los actores públicos involucrados en el Programa, habiéndose a la fecha fortalecido los 15 Gobiernos Regionales, la Subsecretaría de Desarrollo Regional, el Consejo de Monumentos Nacionales y la Dirección de Arquitectura del MOP en su nivel nacional y regional. Asimismo este componente considera el perfeccionamiento de las metodologías de análisis de proyectos de inversión por parte de MIDEPLAN, de modo de incorporar los beneficios sociales,

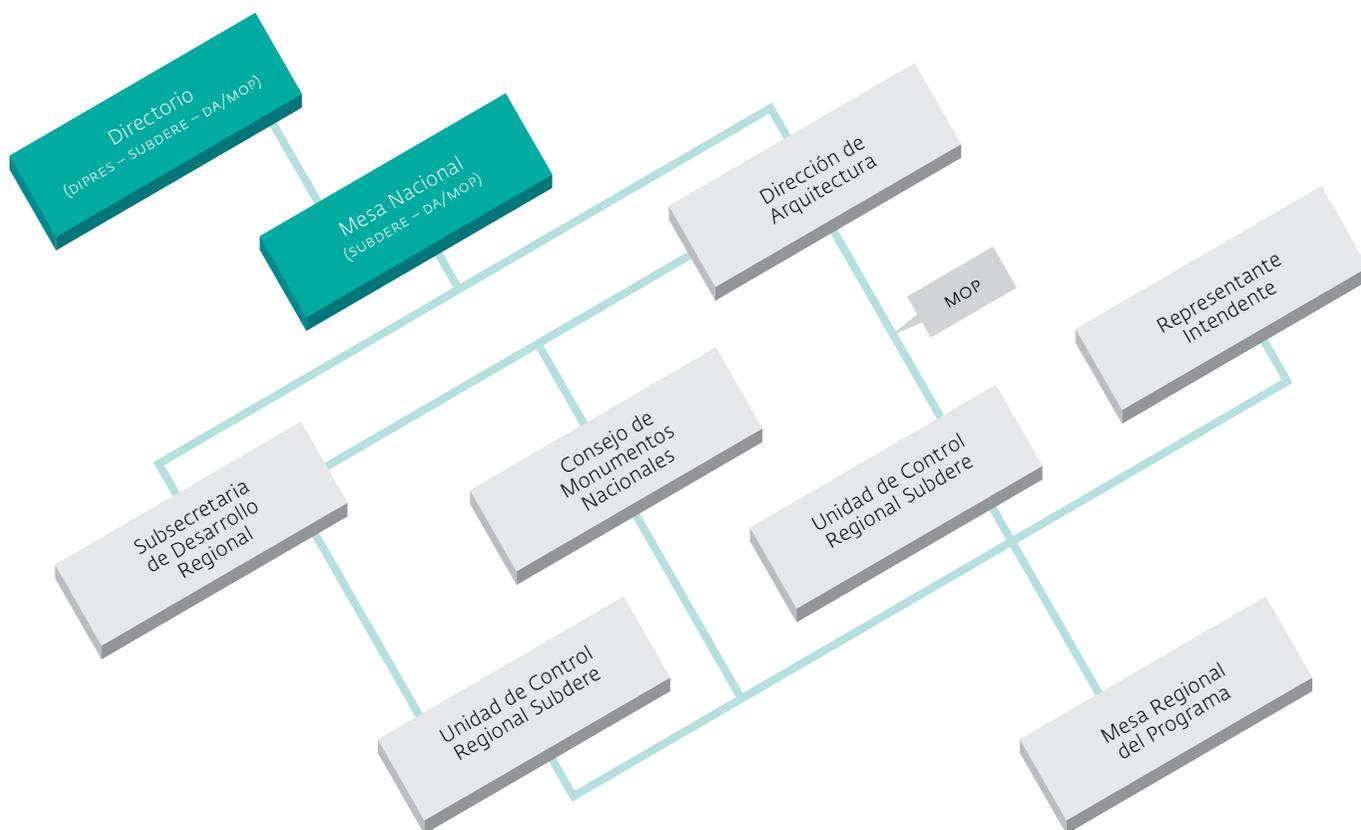
ambientales y económicos en la evaluación de los proyectos financiados por el programa.

3. Difusión del Programa, que son las acciones para fomentar el conocimiento, conservación y valoración del patrimonio, particularmente por las comunidades en las que se inserta. Incluye gastos de difusión y promoción del Programa en distintos ámbitos geográficos, culturales y sociales.

La estructura institucional del Programa, está conformada por:

- **El Directorio**, que está integrado por la Dirección de Arquitectura, la SUBDERE y la DIPRES, y da orientaciones estratégicas, es la instancia de resolución de conflictos y vela por la provisión de recursos para el desarrollo del Programa.
- **La Mesa Nacional**, que está integrada por la Dirección de Arquitectura y la Subsecretaría de Desarrollo Regional, SUBDERE, depende directamente del Directorio y está a cargo de evaluar las condiciones de implementación y avances del Programa, proponer al Directorio cómo realizar las inversiones, levantar los temas de interés que inciden directamente en su ejecución y supervisar la gestión sobre cada uno de los componentes del Programa.
- **Las Mesas Regionales**, que están integradas por el Jefe de la Unidad de Control Regional de SUBDERE, el Intendente y el Director Regional de Arquitectura, son las responsables de recibir y visar las propuestas de proyecto que ingresan a la Mesa y definir su elegibilidad para financiamiento de acuerdo a la

ORGANIGRAMA PROGRAMA "PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO", BID



Guía Operativa del Programa. Adicionalmente por común acuerdo, las Mesas pueden integrar más participantes de acuerdo a los énfasis propios, lo que así ha sucedido a la fecha, siendo todas las mesas de distinta composición por las características de cada región.

El Consejo de Monumentos Nacionales participa del Programa, en el marco del cumplimiento de su misión y las funciones que le son propias, constituyéndose en un organismo de apoyo y opinión en los distintos ámbitos de trabajo del Programa.

Asimismo, son fundamentales para el desarrollo e implementación del programa, los actores vinculados directa e indirectamente al tema, institucionales y civiles, que permiten generar, apoyar y potenciar sinergias para lograr una mayor sustentabilidad y posicionamiento del valor del patrimonio.

Con relación a la cartera plurianual nacional del Programa, ha sido relevante el ámbito Museológico. Ello se ha manifestado en una multiplicidad de proyectos de inversión asociados a este destino y uso. Para efectos de mención en la cartera se han agrupado

como Museos y Museos de Sitio, aún cuando muchos proyectos con otros destinos, también consideran espacios de muestra y exposición, que si bien no se constituyen en Museos propiamente tal, expresan la intención de mostrar y exponer contenidos con consideración museológica. De un total de 205 iniciativas a la fecha incluidas en el Programa, 49 corresponden al ámbito de la museología, habiendo registrados 21 Museos y 28 Museos de Sitio, denominados así por los mandantes de tales iniciativas.

Esta iniciativa programática de envergadura, ya instalada a nivel país, ha significado un despliegue institucional y de coordinaciones que ha ido construyendo un espacio particular para la puesta en valor del patrimonio cultural inmueble de Chile, que esperamos se constituya en un aporte para la nueva institucionalidad del patrimonio y para fortalecer en las regiones las competencias que se requieren para instalar las especialidades que convergen a este ámbito de desarrollo nacional. **m**

Mireya Danilo es Jefa del Departamento de Patrimonio de la Dirección Nacional de Arquitectura.



► Exposición Arica Milenaria: Cultura Chinchorro, mayo 2008.

IDENTIDAD Y DIVERSIDAD: LO NUESTRO Y LAS CULTURAS DEL MUNDO

Alejandra Serrano

Antes de empezar, sólo quisiera comentar que este texto ordena y reflexiona en torno a la presencia del patrimonio en el Centro Cultural Palacio La Moneda, abordando desde los resultados objetivos de programación. Si bien se tocan aspectos relativos a la gestión de las exposiciones patrimoniales, no se ahonda en una serie de consideraciones referidas a la gestión general del Centro Cultural y a la de su programación expositiva ya que no es ello lo que se me ha pedido. Sólo me permitiré una licencia. Quisiera decir que existiendo una visión de futuro ambiciosa y desafiante, que proyecta al Centro Cultural como el espacio reconocido por los chilenos, punto de encuentro con las culturas del mundo y con nuestra propia historia e identidad nacional, todo lo que hemos hecho intenta contribuir a aquello. Sin embargo, y orgullosos de lo alcanzado en nuestra corta historia, estamos en un proceso de acumulación de experiencia, de prestigio, de solidez económica y la programación anual es el resultado directo del desarrollo institucional. Nada nos ha sido dado de manera absoluta, salvo por cierto, la enorme oportunidad de contar con el mejor espacio expositivo del país. Las tareas de acceder a fondos, de trabajar asociativamente, de estar siempre buscando nuevas oportunidades expositivas, de estar siempre atentos a lo que resulta de mayor interés de las audiencias, forman parte esencial de nuestro propio modelo de gestión. Somos un espacio de excelencia que invita a todos los chilenos a disfrutar y a enriquecerse con la cultura y esa invitación no la hacemos solos, siempre buscamos a otras instituciones públicas y privadas que comparten nuestra preocupación por hacer de Chile un país con más cultura para todos.

EL PATRIMONIO COMO COMPONENTE EDITORIAL CENTRAL DEL CENTRO CULTURAL PALACIO LA MONEDA

El Centro Cultural Palacio La Moneda, abierto al público en enero del 2006, bajo el Palacio de Gobierno, símbolo de nuestra historia política, ha desarrollado una valiosa y significativa tarea en lo que se refiere a fomentar el acceso de la ciudadanía

a las artes y a la cultura. Tenemos un compromiso permanente con el desarrollo de una oferta expositiva patrimonial y de artes visuales, nacional e internacional de categoría mundial accesible a toda la ciudadanía.

Todo lo que el Centro Cultural exhibe debe sintonizar y fortalecer su principal idea fuerza. Somos un Centro fundamentalmente ciudadano, en el que recibimos gente muy diversa a la que debemos satisfacer, enriquecer y fidelizar como visitante asiduo de las diferentes muestras que desarrollamos cada año. Nuestro público es diverso, abarca gente de gran acervo cultural, que conoce y ha visitado grandes museos en el mundo, al mismo tiempo y con la misma satisfacción que a visitantes que no han tenido esa oportunidad y que no poseen experiencia personal con colecciones y exposiciones artísticas y culturales, y que corresponden a gente joven, gente con menos recursos, gente con menos hábitos de consumo cultural, en fin, que son la gran mayoría de los chilenos. En esta diversidad también debemos incluir a los múltiples y frecuentes visitantes extranjeros que concurren diariamente como punto obligado en sus agendas de viaje.

Para el Centro Cultural Palacio La Moneda, lo que estructura sus políticas editoriales y de gestión es la audiencia, es el público, la gente en su amplia diversidad. Es para ellos y por ellos que buscamos y desarrollamos las exposiciones. A la hora de tomar las decisiones, nos hemos esforzado por priorizar la audiencia y al público más que ninguna otra consideración: más que las propias obras, más que a los creadores y que a los artistas. Es para ellos, para su disfrute y enriquecimiento que hacemos un esfuerzo institucional de envergadura.

Este Centro ciudadano, busca y expone muestras culturales y artísticas que originarias de nuestro propio territorio o de cualquier otro punto del planeta, contactan a nuestra audiencia con diversas y valiosas expresiones de gran valor cultural



Exposición Chile Mestizo: Tesoros Coloniales, julio 2009.

y/o patrimonial y buscan también promover el conocimiento y valoración de nuestras raíces, historia, patrimonio e identidad para contribuir a la valoración y promoción de la diversidad y de una convivencia social armoniosa.

Creemos que nuestra línea editorial, expresada en nuestras exposiciones visuales y patrimoniales, ha sido capaz de generar gran interés del público y de la ciudadanía. La idea general de nuestras comunicaciones masivas aluden al contacto con otras culturas del mundo y al contacto con aquello que siendo parte de nuestra propia identidad cultural, resulta más ajeno, remoto y desconocido, idea que aparentemente ha generado expectativas y motivación en nuestra audiencia.

El Centro Cultural Palacio La Moneda, en su breve historia ha acumulado una experiencia relevante en relación a su tarea estratégica: producir exposiciones de valor artístico y patrimonial para una audiencia ciudadana, amplia y diversa. A diferencia de los museos, que poseen, conservan y difunden sus propias colecciones, nosotros somos una infraestructura expositiva de gran valor, extraordinariamente bien ubicada en términos espaciales, poseedora de condiciones y estándares técnicos internacionales, que no tiene una colección propia, razón por la cual, desarrollar una programación expositiva de calidad constituye su principal y más complejo desafío. Así, cada año renovamos la exposición, tanto en su contenido como en su forma, alrededor

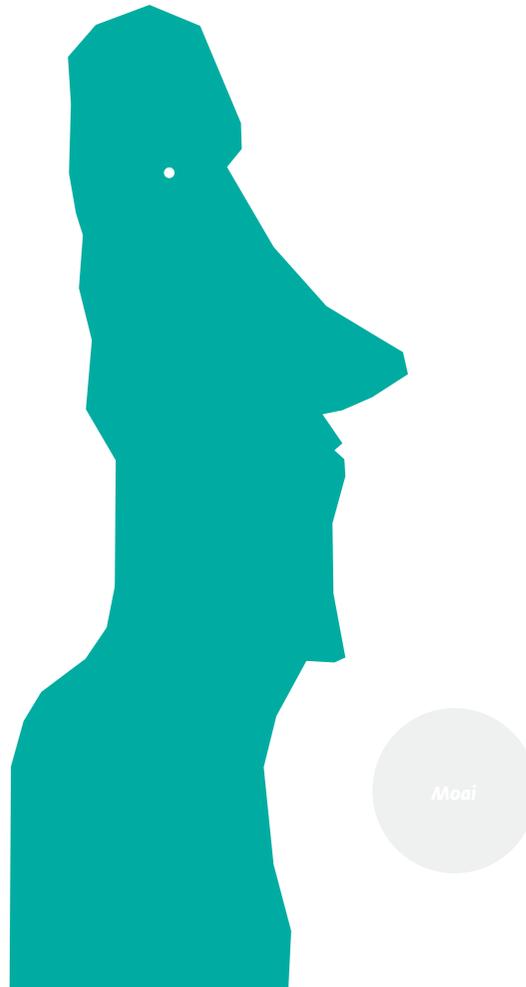
de 5 veces interviniendo el espacio expositivo de manera diferente para cada exposición, logrando acoger para exhibir de la mejor manera a cada exposición con un resultado que no deja de sorprender, incluso a los que aquí trabajamos. Eso sin duda nos da una vitalidad incomparable que colabora en mantener permanentemente interesado a un público que ya sabe que puede venir regularmente y disfrutar de cada nueva exposición.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA GESTIÓN DE LAS EXPOSICIONES

I. La respuesta y las opiniones de la audiencia y de los medios **a. Cobertura de Público**

Cerca de 1400 personas cada día, de lunes a domingo de 9:00 a 21:00 hrs., visita el Centro Cultural. Son un amplio y heterogéneo público difícil de caracterizar. Diariamente, alrededor de 200 de ellos son estudiantes de alguno de los 400 establecimientos que cada año reservan visitas guiadas con el área de Educación. Recibimos niños menores, adolescentes, jóvenes, familias, adultos mayores y visitantes extranjeros. El público más familiar concurre asiduamente los fines de semana, y en período de vacaciones escolares de invierno y verano, la presencia de chilenos que viven en regiones adquiere especial fuerza.

Con el propósito de facilitar y aumentar las posibilidades de que la gente pueda visitarnos, eliminamos los lunes cerrados.



Desde hace ya más de 2 años abrimos todos los días del año, a excepción de 3 feriados: 1 de enero, 25 de Diciembre y 1 de Mayo. Inevitablemente el nivel del -3 de nuestra infraestructura se debe cerrar en períodos, que cada vez más hemos logrado reducir, de montaje y desmontaje de exposiciones.

**Cobertura de Público
2008 - 2009**

	2008	2009
Promedio diario visitantes	1.386	1.576 (a la fecha)
Cobertura Anual	507.275	576.816 (a la fecha)

b. Las opiniones del público

La respuesta del público constituye uno de resultados más significativos de toda la gestión realizada por el Centro Cultural. Hemos avanzado con paso firme en la instalación de una política institucional en que el público, la audiencia, cada visitante, constituye la prioridad en nuestras decisiones y en nuestras acciones.

Al enorme esfuerzo de programación realizado hemos sumado otros, buscando hacer de la visita una experiencia personal más significativa, que conserve en la memoria un registro en el

que se asocie la experiencia sensible y cognitiva con las obras y colecciones aquí expuestas y también con el espacio bello y acogedor, y con la experiencia personal, social y recreativa de quienes nos visitan.

Hemos abierto al público 1 sala de didáctica, 1 librería, 2 restaurantes, 1 cafetería, 1 tienda institucional y 1 tienda de la Fundación de Artesanías de Chile. Mención especial merece la presencia, en nuestra tienda, de toda la música chilena editada por la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, películas chilenas y especialmente, una enorme variedad de valiosas publicaciones sobre patrimonio chileno.

Las opiniones de los visitantes son registradas voluntariamente en nuestros libros de visitas. En ellos los visitantes pueden libre y espontáneamente hacer sus comentarios. Algunos de ellos, alusivos a las exposiciones patrimoniales dicen por ejemplo: *“Felicitaciones por esta extraordinaria exposición, la cual nos muestra el arte religioso de nuestro país. Exposiciones como esta enriquecen nuestra cultura”*; *“Gracias por una muestra tan hermosamente completa que nos da a conocer las riquezas de nuestra tierra”*; *“Excelente exposición para lograr acercarnos a todos un poco mas a nuestra tierra, nuestra cultura. Gran iniciativa”*; *“¡Felicitaciones! Muy interesante. Gracias por darnos a conocer las Riquezas de Rapa Nui”*; *“Quiero expresar mis felicitaciones, es una muy buena exposición que nos acerca mucho más a nuestra cultura”*.

Estas opiniones hablan de un público que reconoce, disfruta, valora y expresa su satisfacción porque en el Centro Cultural exponemos patrimonio, especialmente si éste es chileno. Son opiniones que relacionan, al igual que nosotros, el patrimonio con la posibilidad de conocer nuestra historia, fortalecer nuestra identidad y nuestras raíces.

c. La respuesta de los medios de comunicación

El centralismo y envergadura del espacio, la calidad de las exposiciones accesibles a todo público y un modelo de gestión exitoso, son factores que han logrado posicionar al Centro Cultural Palacio La Moneda como un referente cultural para todos los chilenos. Producto de las acciones y sus resultados, hemos logrado revertir la opinión negativa que, a nuestro entender, por razones más políticas que técnicas, estuvo fuertemente instalada en los medios de comunicación.

Hemos logrado atraer la atención y credibilidad de los medios masivos, y hemos alcanzado una amplia cobertura de prensa, radio y televisión, con publicaciones de noticias que han ocupado portadas en diarios como La Tercera y El Mercurio, y la realización de numerosos reportajes, en los principales medios de cultura: Artes y Letras, suplemento cultura de La Tercera y secciones de cultura de diarios y canales como TVN, que profundizan en las colecciones, curatorías y producciones de las exposiciones presentadas. Las muestras han aparecido en rankings de prensa escrita de las mejores exposiciones del año. También ha sido noticia el alto número de visitantes alcanzado por algunas de ellas, que han batido records históricos en nuestro país.

II. Trabajo asociativo

Para levantar alrededor de 5 exposiciones de calidad cada año, resulta estrictamente indispensable asociarse a otras instituciones nacionales e internacionales, las que en parte, comparten

la misión de nuestro Centro Cultural y son, prioritariamente, instituciones que tienen la tarea de conservar y difundir el patrimonio y las artes.

Hemos invitado a estas instituciones culturales a asociarse con nosotros para exponer en nuestro Centro Cultural, ofreciendo siempre las mejores condiciones de manejo y de conservación, es decir, con estándares técnicos y de seguridad y con el despliegue de las garantías pertinentes: seguros y proveedores, entre otros, y con la publicación de valiosos catálogos, los que sin duda constituyen un producto que se valora enormemente.

Por cierto, una vez establecidos los acuerdos y compromisos formales, en los que se incluyen créditos y autorías, los que casi en su totalidad se comparten, hemos intentado administrar con equilibrio y generosidad la libertad de los normales intereses corporativos de nuestros socios, con el pie forzado a que nuestra línea editorial nos obliga y que dice relación, siempre, con la posición prioritaria que nuestra audiencia tiene en cada una de nuestras exposiciones.

De todas las exposiciones, Chile Mestizo: Tesoros Coloniales, con 28 instituciones participantes, entre ellas fundaciones, museos, congregaciones, templos y bibliotecas, ha sido aquella que ha concertado a la mayor cantidad de aliados hasta ahora.

III. El financiamiento

Las exposiciones en el Centro Cultural, normalmente requieren de un soporte presupuestario relevante. Cada exposición, especialmente las internacionales y las de mayor dimensión requieren de un volumen de recursos de envergadura.

Todas las muestras normalmente necesitan cubrir gastos de embalaje, transporte, seguros, pasajes y viáticos de expertos,



honorarios de curadores y comisarios, aduanas, bodegaje, diseño, fotografía e impresión de catálogos, museografía y montaje exposición (propuesta y desarrollo museográfico), difusión y material educativo. Adicionalmente, las muestras internacionales incluyen derechos de museos, aduanas y un valor mucho más alto en transporte, pasajes y viáticos.

Con la tarea de desarrollar alrededor de 5 exposiciones anuales, el financiamiento constituye un factor clave. El Centro Cultural cuenta con un valioso aporte financiero proveniente del Estado, que se transfiere desde el Consejo Nacional de la Cultura y Las Artes, aprobado por el Parlamento en la Ley de Presupuestos. No obstante, este no permite sustentar los gastos de programación del Centro, por lo tanto, la gestión orientada a la recaudación de fondos constituye una de las tareas más estratégicas de la Dirección del Centro Cultural. El éxito de esta tarea permite avanzar en proyectos expositivos ambiciosos y de gran nivel, como lo han sido, por ejemplo la muestra de Frida Kalho y Diego Rivera el 2008 y como nuestra muestra de La Antigua China y el Ejército de Terracota.

En esta tarea orientada a generar los recursos que permiten la programación, se han abordado 4 estrategias que han resultado exitosas: **a.** La generación de ingresos propios, **b.** Las donaciones culturales, **c.** Acuerdos de cooperación con otros organismos y **d.** Aportes internacionales y nacionales no monetarios.

a. Ingresos propios: vía entradas, tienda institucional, gestión inmobiliaria, participación en negocio de restaurantes, librería y cafetería institucional. En la selección de las actividades que generan ingresos para el Centro Cultural ha sido clave pensar en aquellas actividades que agregándole valor a la experiencia de nuestra audiencia, haciendo de su visita una experiencia más amplia, generaran los recursos requeridos.

b. Las donaciones culturales

Utilizando el valioso instrumento del Estado orientado a promover el aporte de privados en iniciativas culturales, hemos recibido valiosos aportes económicos de las siguientes empresas: Banco Santander, Minera Doña Inés de Collahuasi, Minera La Escondida, Xstrata Cooper, Copec, CTC, Banco Estado, Movistar, Laboratorios Andrómaco, Hotel Hanga Roa, Iansa, Universidad Diego Portales, Preunic, Isapre Colmena Golden Cross.

c. Acuerdos de cooperación con otros organismos

En muchas ocasiones y para proyectos expositivos específicos, hemos suscrito acuerdos de colaboración con otros organismos, fórmula que ha hecho posible recibir los fondos para desarrollar las acciones conducentes a algunas de nuestras exposiciones. Son el caso, por ejemplo, del acuerdo con el Gobierno Regional de Arica para la Muestra de Arica Cultura Milenario, con AGCI para la de Frida y Diego, con la Presidencia para la Muestra del Museo de la Solidaridad, con Orígenes-Conadi para la Bienal de Arte Indígena.

d. Los aportes nacionales e internacionales no monetarios:

Estos aportes, nacionales e internacionales, son importantísimos para la programación del Centro Cultural y aunque los fondos no ingresan a la contabilidad, constituyen parte relevante del engranaje con que nuestras exposiciones se sustentan.

En algunas oportunidades, estos aportes no monetarios han financiado casi en su totalidad exposiciones tan extraordinarias y valiosas como Encrucijada de Civilizaciones, notable muestra arqueológica aportada por la cooperación española o Viaje al Arte Italiano del Gobierno Italiano. En estos casos, el Centro Cultural financia la seguridad, guías y personal de exposición, actividades y material educativo y toda la difusión de la exposición en sus diferentes soportes.

En otros casos, especialmente respecto de los aportes no monetarios chilenos, se trata de servicios o productos que las exposiciones requieren que no se nos cobran y que se aportan a las exposiciones, normalmente mediante convenios de colaboración, como es el caso de Fuerza Aérea de Chile, Ministerio de Relaciones Exteriores, DIBAM, Consejo de Monumentos Nacionales, TVN, El Mercurio, Metro, Correos, Radio Cooperativa, Litoral Press.

El total de los Ingresos —monetarios y no monetarios— alcanzados por el Centro Cultural para el 2008, llegó a \$2.917.000.000, de los que el 23% fueron el aporte público proveniente del CNCA y el 77% restante correspondió a ingresos gestionados por el Centro Cultural. De estos ingresos adicionales, \$1.754.000.000 fueron monetarios y \$507.000.000 fueron no monetarios.

Asimismo, para el 2009 proyectamos \$2.290.000.000 como ingresos totales, de los cuales el 47% corresponden al aporte

público vía transferencia del CNCA y el 53% restante corresponde a ingresos gestionados por el Centro Cultural. De estos ingresos adicionales \$720.000.000 serán ingresos monetarios y \$490.000.000 serán no monetarios.

Ingresos monetarios y no monetarios (en millones de pesos)

Año	2008		2009 (proyectados)	
Transferencia Monetaria CNCA	656	23%	1.080	40%
Otros Ingresos monetarios	1.754	60%	720	26%
Otros Ingresos no monetarios	507	17%	960	34%
Total	2.917	100%	2.760	100%

IV. La dimensión educativa en cada muestra

La función de mediación entre los contenidos patrimoniales expuestos en el Centro y los distintos tipos de audiencias que nos visitan implica una tarea central. Queremos acercar, especialmente a los estudiantes, a los jóvenes y a las personas con menos hábito de consumo de bienes culturales, al lenguaje de las muestras de modo de propiciar que se produzca una real interpelación y por tanto, goce y el disfrute por parte del visitante.

La gran diversidad de la audiencia del Centro Cultural, nos enfrenta a una tarea ineludible y bastante compleja. Debemos considerar y cuidar el relato y la dimensión educativa que las exposiciones contienen, justamente para facilitar el diálogo de cada visitante con la obra presentada y con el valor cultural y estético que ella tiene y del cual el visitante debe de algún modo apropiarse. Este contenido educativo es estratégico y forma parte de la curatoría y de la museografía y se orienta a fomentar en la audiencia la conexión entre la muestra y los aspectos o dimensiones de su propia realidad, historia, raíces, e identidad. Así, las exhibiciones incorporan un sentido didáctico que busca “descomplejizar” y mediar las muestras para la mayor comprensión y disfrute de la audiencia.

Adicionalmente, contamos con numerosos programas destinados a diversos usuarios. Nuestras exposiciones cuentan con tres tipos de visitas educativas: una destinada a escolares, que además de la visita a la muestra incluye un taller en donde los estudiantes aplican y discuten lo aprendido en una actividad práctica y artística; una segunda, al grupo familiar y una tercera, al público general. Pensando en la familia hemos desarrollado estrategias específicas de acercamiento como los módulos

didácticos que operan a través de la lógica del juego y que se vinculan directamente con la exposición temporal del momento y que entregan una introducción lúdica y cautivadora a las temáticas contenidas en ella. Hacia el público general se ha desarrollado una línea de folletería que lo acompañe en su recorrido por la muestra, apoyándolo en su comprensión y disfrute.

V. La Curatoría

La curatoría de cada exposición, que muchas veces es realizada de manera externa a través de expertos, enfrenta un pie forzado establecido por nosotros: deben desarrollarse para facilitar el disfrute y comprensión de la audiencia, del público. Esta descomplejización constituye un esfuerzo adicional de síntesis cuyo resultado es un relato sencillo y comprensible, el que también puede lograr mayor complejidad y profundidad para los visitantes que así lo deseen.

Los curadores son expertos en cada una de las temáticas o colecciones de las exposiciones, razón por la que normalmente varían. En ocasiones, nuestro propio equipo técnico desarrolla la función curatorial; en otras, esta tarea la desarrollan profesionales y expertos chilenos y extranjeros que trabajan en otros museos o instituciones que colaboran con el Centro Cultural.

VI. El Equipo Técnico

La gestión realizada constituye el resultado del intenso trabajo de un grupo profesional que posee valiosos atributos y que es conducido por una dirección fuerte, implementada en sintonía con una política institucional objetiva, clara y conocida.

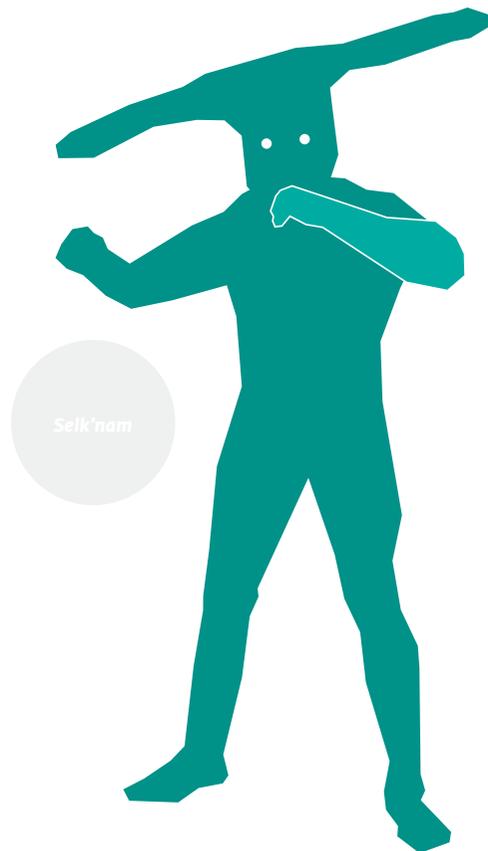
El equipo de trabajo está constituido por un grupo de profesionales multidisciplinario, bastante joven, con experiencia anterior diversa especialmente en el sector privado, que ha logrado gran cohesión y compromiso con la institución y su misión.

Las principales funciones desempeñadas por el equipo en relación a las exposiciones son: **a.** búsqueda (nacional e internacional), negociación y definición de exposiciones visuales y patrimoniales **b.** búsqueda de financiamiento y aportes para proyectos expositivos **c.** definición y desarrollo de los aspectos curatoriales **d.** definición y desarrollo del proyecto educativo **e.** definición y desarrollo del proyecto museográfico **f.** producción físico y museográfico **g.** diseño y edición de los catálogos **h.** diseño y edición de material de difusión y educativo y, **i.** diseño y edición de publicidad.

EL PATRIMONIO EN EL CENTRO CULTURAL PALACIO LA MONEDA (VER ANEXO)

I. Las Exposiciones de patrimonio nacional

Desde enero del 2006, fecha en que el Centro Cultural abrió sus puertas al público, hemos realizado 24 importantes exposiciones, de las cuales 12 han tenido gran valor patrimonial



y 9 han sido exposiciones de gran envergadura tanto por sus dimensiones físicas como por sus requerimientos financieros. La revisión de la agenda desarrollada muestra que la presencia del patrimonio nacional y universal ha adquirido, de manera progresiva, mayor relevancia en la programación del Centro Cultural.

La Lira Popular

En base a los pliegos originales de la Lira Popular, custodiados por el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional, esta muestra dio a conocer un valioso patrimonio de la cultura tradicional popular, conocido también con el nombre de “literatura de cordel”, cuyo origen se halla en España y que constituyó, desde la época de la Colonia, un importante medio de comunicación de noticias y acontecimientos, siendo colgados en plazas y espacios públicos. Además de constituir un vehículo democratizador en la vida cívica, promoviendo el diálogo, la opinión y la libertad de expresión, fomentan la colaboración entre poetas populares, dibujantes e impresores, generando una escena cultural propia del pueblo. Son, asimismo, documentos históricos que dan cuenta de hechos y tradiciones que en ellos se reflejan y fuentes de una importante tradición vinculada a los cantores y poetas populares.

Iglesias de Chile: Al amparo de Los Andes: (Enero 2006)

Reunió el trabajo realizado por el fotógrafo Max Donoso retratando iglesias a lo largo de todo Chile, el cual fue recogido en tres volúmenes correspondientes al Norte, Zona Central y Sur. Su obra, da cuenta tanto del valor de estas iglesias en tanto patrimonio tangible, como de la atmósfera que ellas contienen, como templos de devoción e identidad local.

Pueblos Extintos de Tierra del Fuego

Testigo del Fin de un Mundo: Anne Chapman y los Pueblos

Extintos de Tierra del Fuego. En base a gigantografías de fotografías cedidas por Roberto Edwards, que formaron parte de publicaciones acerca de la obra de la destacada etnóloga y antropóloga franco-americana, Anne Chapman, esta muestra entregó su testimonio sobre los pueblos extintos de Tierra del Fuego, a quienes ella estudió y con quienes convivió intensamente. Articularon la muestra los textos de Chapman que recogen la espiritualidad, ritualidad y formas de vida de selk'nam y yaganes, la voz de sus representantes así como el relato de su colonización y exterminio.

En esta exposición se presentaron fotografías de la propia Anne Chapman, de Martín Gusinde y de Alberto de Agostini, además de imágenes captadas por Carlos Gajardo, la Expedición Científica Francesa y autores anónimos, que han servido como documentación al trabajo de Chapman. La muestra se complementó con su documental “La Vida de los Onas”

Arica Milenaria: Cultura Chinchorro (Mayo del 2008)

Arica, cultura milenaria reunió piezas de los distintos períodos de la región de Arica Parinacota prehispánica. Esta exhibición privilegió la mirada sobre la continuidad y los cambios que se dieron dentro de las culturas que habitaron el valle y la costa de esta área. Las piezas, dieron cuenta de la riqueza artística y tecnológica alcanzada por estos pueblos, y a su vez, reforzaron el sentido de colectivo y apeló a la repetición de esta obra en el tiempo. Arica, cultura milenaria permitió mostrar la consolidación de una gran cultura que fue modificándose y cambiando en el tiempo sobre la base del enorme legado de sus ancestros, que quedara reflejado, también, con la presencia de las 4 Momias Chinchorro que estaban en exhibición. La presencia de estas momias era en sí un fuerte recordatorio de que un estilo de vida simple no implica individuos y sociedades más simples en su humanidad.



Exposición Kuhane Rapa Nui, Julio 2009.

II. Bienal de Arte Indígena (Octubre 2008)

Organizada por el Programa Orígenes, dependiente de Conadi y Mideplan, en conjunto con el Centro Cultural Palacio La Moneda, la II Bienal de Arte Indígena reunió una selección de obras de creadores indígenas, en distintos ámbitos (arte tradicional y contemporáneo, tradición oral, audiovisual y otras) en base a una convocatoria nacional y una curatoría orientada a poner en valor y reconocer la cosmovisión y el aporte de las distintas comunidades étnicas a la vida social y cultural del país. El evento constituyó una instancia masiva de encuentro y participación en la diversidad.

Chile Mestizo: Tesoros Coloniales (Marzo 2009)

Esta exposición congregó a numerosas instituciones y reunió un valioso patrimonio de arte sacro de la colonia que se encuentra disperso a lo largo y ancho de todo nuestro territorio. Efectivamente, se convocaron órdenes y congregaciones religiosas, templos y museos con el propósito de ofrecerle a los chilenos la oportunidad de conocer y disfrutar de obras y piezas que extraordinariamente reunidas, permiten comprender parte de nuestra historia y de las costumbres y usos en torno a la fe y la devoción pública y privada.

Kuhane Rapa Nui (Julio 2009)

Exhibió nuestro patrimonio Rapa Nui en su contexto cultural, es decir, en su contexto polinésico, junto a piezas provenientes de Australia y Nueva Zelanda, entre otras regiones. Gracias a una alianza con tres importantes museos nacionales: el Museo Nacional de Historia Natural, el Museo de Historia Natural de Valparaíso y el Museo de La Serena, todos pertenecientes a la Dibam, se exhibió una muestra de piezas que en su mayoría no estaban disponibles al público, y por el contrario, estaban en su mayoría guardadas en depósito.

III. Las exposiciones de patrimonio internacional

Como se dijo desde su fundación, este Centro Cultural aspira a facilitar el encuentro y contacto de los chilenos con las culturas del mundo, así, su vocación por exposiciones patrimoniales de otros puntos del planeta resultan extraordinariamente interesantes. Las muestras de patrimonio internacional han sido 3; la muestra inaugural, México del Cuerpo al Cosmos, España, Encrucijada de Civilizaciones y Arte Tradicional Croata.

México del Cuerpo al cosmos (Enero 2006)

Esta fue la exposición inaugural del Centro Cultural Palacio La Moneda. Presentó una selección de alrededor de 200 piezas procedentes de más de 40 museos y zonas arqueológicas de México, con las cuales se abarcó prácticamente todos los periodos históricos del desarrollo de las culturas indígenas de Mesoamérica, cuya constante es la representación de la figura humana vinculada a la fertilidad y la sexualidad, así como a la comunicación con el universo y las deidades.

Arte Tradicional Croata (Agosto 2007)

La exposición dio cuenta de la herencia etnográfica croata a través de una selección de objetos de la cultura tradicional: Objetos decorativos, utensilios, joyas, juguetes, vestuario, instrumentos musicales y máscaras, entre otros elementos, que datan de finales del siglo XIX y principios del XX. Todos ellos dispuestos en el espacio del Centro Cultural Palacio La Moneda, de acuerdo a las cuatro zonas geográficas en que se divide esta república del sureste de Europa: Croacia Litoral, Croacia Montañosa, Croacia Baja y Croacia Central.

España, Encrucijada de Civilizaciones (Diciembre 2007)

Exposición de propiedad del Museo Arqueológico de Madrid, sobre las transformaciones culturales de la Península Ibérica,

producto de la ocupación territorial de los distintos pueblos que la habitaron a lo largo del tiempo, abarcando desde la Prehistoria hasta los Borbones. Se exhibieron 150 piezas obtenidas en excavaciones de sitios, entre las que se cuentan vasijas fenicias, esculturas romanas y pilastras, que dieron cuenta de cómo han ido evolucionando aspectos vitales de la cultura, tales como la economía, tecnología, arte, sociedad, guerra e ideología.

El Museo del Barro de Paraguay (Octubre 2009)

En el marco de la Primera Trienal de Chile, se presentan en el Centro Cultural, dos exposiciones, una basada en los archivos del Centro de Documentación de las Artes, titulada El espacio insumiso y Una Mirada Múltiple: el Museo del Barro, que pone en escena este museo ubicado en Asunción Paraguay. Esta exposición recrea el espacio de este importante museo paraguayo, cuya colección, que abarca desde arte indígena hasta arte contemporáneo —pasando por artesanía e imaginería religiosa colonial— da cuenta de la memoria y la identidad cultural de esta nación, desdibujando las fronteras entre el arte popular y docto.

La Antigua China y el Ejército de Terracota (Diciembre 2009)

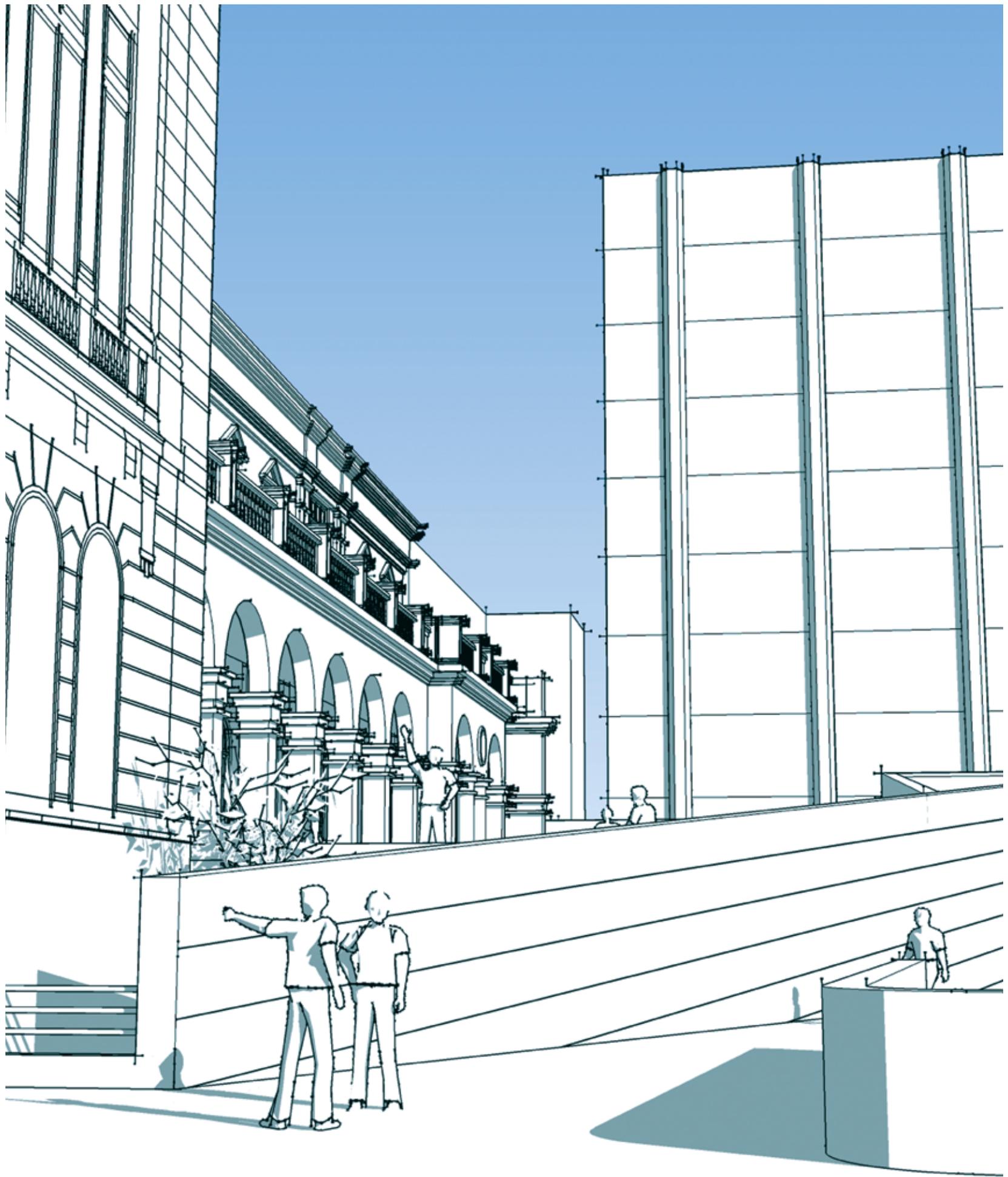
Gracias a la activa gestión del Centro Cultural, y organizada en conjunto con la institucionalidad patrimonial de la provincia de Shaanxi, China, se logra concretar esta muestra, uno de los mayores acontecimientos culturales en el país. Esta muestra es la respuesta al deseo de traer a Chile el valioso patrimonio del Ejército de Terracota, considerado el mayor hallazgo arqueológico del siglo XX y uno de los grandes tesoros de China. La muestra reúne 126 valiosos objetos de las dinastías Qin y Han, dando cuenta del notable desarrollo cultural de esta antigua civilización, desde la unificación del imperio, llevada a cabo por el primer emperador Qin Shi Huang, quien ordenó la construcción del famoso mausoleo y su ejército imperial, hasta su consolidación bajo la dinastía Han, que permite un extraordinario florecimiento de las ciencias y las artes, así como una importante expansión territorial y comercial. **m**

Alejandra Serrano es Directora del Centro Cultural Palacio La Moneda.

ANEXO

Exposiciones Patrimoniales en el Centro Cultural Palacio La Moneda

Exposición	Nacional	Internacional	Formato
México del Cuerpo al cosmos		México	Máxima Dimensión
La Lira Popular	Chilena		Pequeña dimensión
Iglesias de Chile	Chilena		Máxima Dimensión
Pueblos Extintos de Tierra del Fuego	Chilena		Mediana Dimensión
Arte Tradicional Croata		Croacia	Mediana Dimensión
España, Encrucijada de Civilizaciones		España	Máxima Dimensión
Arica: Cultura Milenaria	Chilena		Máxima Dimensión
Bienal de Arte Indígena	Chilena		Máxima Dimensión
Chile Mestizo: Tesoros Coloniales	Chilena		Máxima Dimensión
Kuhane Rapa Nui	Chilena		Máxima Dimensión
El Museo del Barro de Paraguay		Paraguay	Máxima Dimensión
China Antigua y los Guerrero de Terracota		China	Máxima Dimensión
Total	7	5	Máx. Dim.= 8
			Med. Dim = 3
			Peq. Dim. = 1 n



► Proyección fachada Museo de Arte Colonial Americano.

Proyecto Bicentenario

LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA CREA MUSEO DE ARTE COLONIAL AMERICANO

Verónica Salazar

La Universidad acogió la propuesta del Cardenal monseñor Francisco Javier Errázuriz y de la Fundación Joaquín Gandarillas Infante para albergar la colección de arte colonial que éste reuniera en vida, en el Campus Casa Central. Se da inicio así, a un proyecto orientado a la creación de un Museo de Arte Colonial Americano que se llamará “La Cava” y que de paso, significará una transformación arquitectónica del actual patio Lira del Centro de Extensión.

En 1932, el industrial y mecenas, Samuel Courtauld, donó a la University of London toda su colección de arte impresionista y postimpresionista y se constituyó en la génesis del Courtauld Institute of Art, hoy reconocido en el mundo como uno de los centros más valiosos para la investigación, conservación y enseñanza de las artes visuales. Este modelo europeo fue el primero que se le vino a la mente a la académica de la Escuela de Arte UC, Claudia Campaña cuando le pidieron liderar el equipo a cargo del inventario de la colección que entregó en comodato la Fundación Joaquín Gandarillas Infante a la UC. “Primero pensé en la extraordinaria oportunidad que significa, en términos de investigación, el tener un cuerpo de obra no documentado esperando para ser estudiado y luego, en la posibilidad, tal como fue en la experiencia inglesa, de que alumnos, profesores y público en general puedan acceder a esta colección de arte colonial. Estoy cierta que también atraerá a investigadores externos, tanto nacionales como internacionales”, explica Claudia Campaña.

Con más de cuatrocientas piezas, la colección de arte colonial, da cuenta de diversos períodos históricos, así como de la influencia artística española, italiana y flamenca. Hay alrededor de ciento setenta pinturas de carácter religioso a las que se suman varias piezas tridimensionales, es decir, tallas de madera policromada y piezas de orfebrería. Completan la colección muebles, tipo bargueños, cómodas y fraileros. “Se observan imágenes de gran opulencia figurativa, que en su momento fueron creadas para actuar sobre el alma del hombre y para ser emplazadas en lugares de oración”, dice la académica de la Escuela de Arte a cargo del equipo de inventario. “Las figuras de la Virgen María y el Niño en Majestad, los ángeles y los arcángeles arcabuceros, entre otros, son protagónicos. Técnicamente, predomina el soporte tela y el óleo, paletas de colores vivos y el uso del pan de oro es abundante. La utilización de delgadas láminas de oro es una metáfora visual heredada del arte medieval, ya que el propósito era representar la luz espiritual; literalmente, las pinturas debían iluminar al espectador. Se observa, además, el característico *horror vacui*, la teatralidad y el dramatismo expresivo que se practicaba en los talleres coloniales”.

Emplazado en el Centro de Extensión, el museo de Arte Colonial Americano se ubicará en el patio que da hacia la calle Lira y su acceso se construirá en la actual sala colorada. Se mantendrá la unidad arquitectónica con el edificio original de Ignacio Cremonesi y la parte moderna del proyecto la aportará



Colección Museo de Arte Colonial Americano.

una terraza de primer nivel. Su nombre, "La Cava", no es casual, porque en el subterráneo se reconstruirá, en parte, una antigua cava de vinos que formó parte de la casa patronal que perteneció a la familia Lira y que hasta hace poco se encontraba donde hoy funcionan las nuevas dependencias del MBA UC. "Este museo estará emplazado justo donde está la antigua fachada de Cremonesi. Tendrá varios niveles y en su tercero (subterráneo) reinstalaremos parte de la cava. Milagrosamente hay ladrillos que han sobrevivido casi 100 años. En este espacio queremos exponer las obras de mayor valor", agrega Hans Muhr, director de infraestructura y desarrollo físico de la UC. "Se trata de un volumen limpio, que busca, por sobre todas las cosas, privilegiar las obras que albergará", explica Muhr. "Esto se logra por medio de dos pisos de gran altura y adecuada luminosidad, la que llega tamizada desde dos ventanas que permiten tener una dimensión total del volumen. Se sumará un tercer nivel, espacio recogido y privado que da cuenta de su carácter original, y que de seguro servirá para instalar muestras de piezas de pequeño formato, y gran valor", agrega Hans Muhr.

Uno de los objetivos centrales de este nuevo museo será exhibir la colección de arte colonial sagrado americano y dar a conocer el arte que se desarrolló en América bajo el dominio de España, durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Para el rector de la UC, Pedro Pablo Rosso, asumir la preservación y exhibición permanente de la colección de arte colonial americano reunida por Joaquín Gandarillas Infante ha significado una motivación particular. "En primer lugar —explica— porque le ofrece a los académicos interesados en este tema un material de estudio de gran calidad. La colección Gandarillas servirá para la docencia e investigación de profesores y estudiantes de áreas como arte, historia, restauración y diseño. También es una oportunidad de 'poner en valor' un patrimonio artístico representativo de nuestra matriz cultural americana. Con este fin, en 2008, creamos el Centro del Patrimonio Cultural. Pero también nos alienta la experiencia que posee la UC en la organización de exposiciones y en "gestión cultural". Finalmente, existe una motivación religiosa. Muchos de los objetos que serán exhibidos fueron creados para catequizar y queremos potenciar esta veta, expli-

cando el significado de cada uno. Pienso, además, que compartir esta gran colección con la ciudad de Santiago, es una demostración de madurez institucional y señal inequívoca de nuestro compromiso con el desarrollo integral de Chile", dice el rector.

La consolidación de este proyecto se plantea como un nuevo espacio cultural en el corazón de Santiago, que ofrezca a toda la ciudad la posibilidad de apreciar una valiosa puesta en escena de arte colonial americano. "Cada pieza contiene un mundo de símbolos, de iconos relacionados con la devoción, que están esperando para ser decodificados y documentados. Cada obra posee un argumento iconográfico que despierta el interés por saber y por comprender cómo los modelos visuales europeos se modificaron en Latinoamérica", agrega Claudia Campaña.

La misma experta, lo explica citando al inglés Guy Brett, una autoridad en este tema: "Toda la pintura colonial comenzó con un proceso de imitación; los artistas indígenas se vieron obligados a abandonar sus propias formas de representación y adoptar el modo europeo. Pero luego de un período en el que se trató exclusivamente de copiar modelos, comenzaron a innovar y a modificar, desarrollando en el contexto americano un lenguaje visual similar pero no idéntico".

Los arquitectos a cargo del museo son Enrique del Río y Juan Ignacio Baixas. En noviembre de 2009 comenzaría la construcción para finalizar en diciembre del 2010. La superficie total contempla 1.148 metros cuadrados con un costo estimado de 40 mil 154 UF (más de \$800 millones).

Además de las salas de exhibición, habrá áreas de apoyo administrativo, depósitos, sala de estudio y servicios generales asociados. También una plazoleta superior hacia la calle Lira. "La Cava" albergará la colección cedida en comodato por la Fundación Gandarillas Infante e incluirá 167 pinturas coloniales, 180 tallas de madera policromada, 35 muebles y aproximadamente 114 objetos de plata. **m**

Verónica Salazar es Periodista de la Pontificia Universidad Católica.



ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA LEY N° 17.288 DE MONUMENTOS NACIONALES

Susana Simonetti

No obstante la Ley N° 17.288 de 1970¹ es referente legal de la visión que entiende a los Museos como protagonistas del accionar monumental, varias de sus disposiciones, consideradas aisladamente y sin una visión global, se perciben como obligaciones y requerimientos burocráticos impuestos a las entidades museológicas. Nos referimos al requisito de registro de los museos, de autorización previa para los préstamos, de aprobación y dictación de decreto para la salida al extranjero de piezas –derivada del artículo 43 de la Ley N° 16.441 de 1966²–, el de recibir las piezas arqueológicas y paleontológicas que les son asignadas en tenencia, entre otras.

Ahora bien, examinadas una a una podemos apreciar que, aplicándolas en base a un programa, con recursos, tecnología y principios relativos a su sentido y proyección, ellas tienen un enorme potencial en el ámbito de la constitución y proyección de un sistema de museos orgánico, colaborativo, poderoso y eficiente, objeto del llamado que en páginas del número anterior hiciera el Subdirector de este ámbito de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos³.

El artículo 37 establece el registro de los museos como requisito fundante, con remisión del catálogo e información anual sobre los movimientos. Esta disposición, de aplicación reciente y parcial, está llamada a convertirse en un elemento esencial de ese sistema de museos integral al que nos referíamos. En primer

lugar, es potencialmente un fundamento para una política coherente y comprensiva de combate al tráfico ilícito de colecciones museológicas. También, para el mejor aprovechamiento de las colecciones de los museos por parte de la investigación, para facilitar la realización de exposiciones, entre otros. Los nuevos desarrollos técnicos y legales están llamados a permitirlo a futuro; nos referimos a avances tales como la implementación del Proyecto SUR y su proyección en Internet⁴; la incorporación lenta pero progresiva de los demás museos del país a esta línea de acción; su aprovechamiento en el marco de las aplicaciones con las que universalmente se combate el tráfico ilícito⁵. También, a la legislación sobre transparencia⁶, que establece disposiciones para reserva de documentos públicos, en caso de consenso en que los inventarios de las colecciones no deben ser de dominio público.

La Subdirección de Museos DIBAM, en su calidad de entidad asesora del Consejo de Monumentos Nacionales, ha aportado una visión promisoriosa que debe guiar el accionar en esta línea: el registro de museos en el marco del artículo 37 como base de un conocimiento cabal cualitativo y cuantitativo del universo de los museos del país, orientado a la colaboración, integración y proyección⁷.

Con información cabal, la asignación de tenencia de piezas arqueológicas y paleontológicas por parte del Consejo, en el

marco del artículo 21 del Reglamento de este ámbito de acción⁸, podría optimizarse, aprovechando mejor la capacidad instalada, considerando de mejor manera los vacíos que afecten a las colecciones de determinados museos y que sea de su interés subsanar, ampliando el universo de museos receptores, etc. Habría una base para facilitar la evaluación de las solicitudes de autorización de préstamo de colecciones, e incluso podría trabajarse en torno a un procedimiento expedito, en base a criterios objetivos.

Merece recalcar la importancia de la reforma de la Ley N° 17.288 de Monumentos Nacionales efectuada en 2005⁹, que crea una nueva figura penal y fija las multas por infracciones en UTM. El daño o afectación de la integridad, y la apropiación de Monumentos Nacionales, son objeto de sanciones de prisión y multa, en virtud de los artículos 38 y 38 bis, y esta disposición debe ser aplicada en casos de delitos contra las piezas de colecciones de museos que tienen la condición de Monumentos Históricos —las de todos los museos dependientes de la DIBAM, por ejemplo—, y de Monumentos Arqueológicos —piezas arqueológicas y paleontológicas de todos los museos del país—. **m**

Notas

1. Ley N° 17.288, legisla sobre Monumentos Nacionales. Publicada en el Diario Oficial el 4 de febrero de 1970.
2. Ley N° 16.441, que crea el Departamento de Isla de Pascua. Publicada en el Diario Oficial el 1 de marzo de 1966.
3. Trampe, Alan: "Museos de Chile: una unión esperada". En *Revista Museos*, N° 25, 2008.
4. Cordero, Lorena: "El proyecto sur en Internet". En *Revista Museos*, N° 25, 2001.
5. Nagel, Lina: "El registro de colecciones y la difusión como medidas de protección de los bienes culturales". En *Revista Museos*, N° 24, 2000.
6. Ley N° 20.285, sobre acceso a la información pública. Publicado en el Diario Oficial el 20 de agosto de 2008.
7. *Pauta para el Registro de los Museos de Chile*. Documento preparado por la Subdirección de Museos para el Consejo de Monumentos Nacionales, Marzo de 2002.1. Ley N° 17.288, legisla sobre Monumentos Nacionales. Publicada en el Diario Oficial el 4 de febrero de 1970.
8. Decreto Supremo N° 484, de 1990, del Ministerio de Educación: Reglamento sobre Excavaciones y/o Prospecciones Arqueológicas, Antropológicas y Paleontológicas. Publicado en el Diario Oficial el 2 de abril de 1991.
9. Ley N° 20.021, que modifica la Ley N° 17.288 sobre Monumentos Nacionales, con el objeto de crear una nueva figura penal y sustituir la unidad en que se expresan sus multas. Publicada en el Diario Oficial el 14 de junio de 2005.

Susana Simonetti es Profesional del Consejo de Monumentos Nacionales.



AMÉRICA DEL NORTE: DIVERSIDAD CULTURAL Y MUSEOS

Francisco López

El departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México (UIA) organiza un congreso cuyo objetivo es ofrecer una experiencia de alta calidad a directores, curadores, museógrafos y profesionales de la cultura. El primer congreso se realizó en 2004 y tuvo como tema la gestión y la administración: fue posible gracias al patrocinio de la UIA, el British Council, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Nacional de Bellas Artes y otras instancias del gobierno mexicano. Con un formato distinto, el congreso ha tenido una cadencia anual: 2007 (*Museos del siglo XXI*); 2008 (*Políticas culturales y museos*); 2009 (*Diversidad cultural, desarrollo sustentable y museos*).

Aunque la UIA no cuenta con un museo propio, desde hace varias décadas ha trabajado en colaboración con instituciones con diferentes tipologías, dimensiones y objetivos. El departamento de Arte considera estratégica esta relación: por ello los congresos no presentan solamente casos de museos de arte. El congreso se distingue por realizar visitas especializadas a museos destacados de la ciudad de México y las ciudades más cercanas: de este modo, se busca favorecer la descentralización del país. Quizá la meta más ambiciosa del congreso sea demostrar, en los hechos, la eficacia de algunos museos mexicanos que realizan una labor excelente. A partir de 2010, el conocimiento generado en los congresos será publicado en los libros de la colección *Estudios en museos*.

El 4° Congreso Internacional de Museos se realizó del 6 al 11 de julio de 2009 en la ciudad de México, Puebla, Tlaxcala y Toluca. Fueron sedes del evento los planteles de la UIA en la ciudad de México y Puebla. Para favorecer experiencias significativas, además de las mesas de discusión y conferencias magistrales, se visitaron siete museos, una galería profesional, un jardín botánico y la zona arqueológica de Cacaxtla. Entre los conferencistas del evento destacan Sarah Quinton (jefa de Curaduría del Textile Museum of Canada); Silvia Singer (directora del Museo Interactivo de Economía); Carlomagno Martínez (director del Museo Estatal de Artes Populares de Oaxaca); Mario Schjetnan (arquitecto del Museo de Paquimé); Fernanda Matos

Moctezuma (directora del Museo Nacional de San Carlos); Carlos Phillips Olmedo (director del Museo Dolores Olmedo); Margarita de Orellana (directora de “Artes de México”) y Pedro Meza (presidente de Sna Jolobil, asociación de 800 tejedoras indígenas de Los Altos de Chiapas).

Se dedicó el congreso a la diversidad cultural por la importancia que tiene hoy una perspectiva relativamente reciente para los mexicanos. Después de décadas de construir afanosamente la identidad nacional en un idioma compartido, una única religión, una pretendida raza corroborada en murales y libros de texto, hemos descubierto que (afortunadamente) no alcanzaremos nunca la homogeneización de una identidad mexicana. El mito de *la raza de bronce* —producto del mestizaje— se antoja cada vez más distante. Y algunos museos mexicanos están realizando una labor fundamental en la discusión de las identidades nacionales y regionales.

La riqueza cultural mexicana es extraordinaria. Según un estudio del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, realizado en 2005, se hablan en nuestro país 364 idiomas mexicanos. Esta vitalidad se manifiesta en diversas actitudes ante la vida, tradiciones, obras de arte, indumentaria y textiles, gastronomía, formas de organización social y, en resumen, en la conformación de un patrimonio extraordinario. Por esta razón, el 4° Congreso Internacional de Museos abordó en su última edición la diversidad cultural y sus posibilidades museográficas. Para resumir parte de la riqueza de la discusión generada durante el evento, resulta útil comparar las perspectivas de tres museos en Canadá, Estados Unidos y México.

Julieta Medina Briones, directora del Museo Zacatecano, expuso la problemática de un pequeño museo que debe compartir su sede con una organización política. Por esta circunstancia y también por las características propias del edificio, el Museo Zacatecano lidia contra importantes desventajas funcionales. El espacio expositivo tiene solamente 674 m² de exposición. El personal incluye a diez personas —la mitad son custodios— que trabajan

con un presupuesto reducido. Sin embargo, hay una vocación por contextualizar las hermosas tablas huicholas, piezas rituales que son el principal acervo de la institución. El Museo Zacatecano, además de aprovechar la belleza innegable de estos textiles para atraer públicos diversos, también explica la vinculación de las obras con creencias, tradiciones y anhelos de quienes produjeron las piezas. El Museo Zacatecano entiende que no hay «un» grupo huichol, sino varias conformaciones históricas que llegan a tener diferencias importantes entre sí. De este modo, el Museo Zacatecano establece relaciones productivas con diversas comunidades huicholas y con la asociación civil Conservación Humana, responsable de que la UNESCO incluyera en 2004 a la peregrinación sagrada de los huicholes como una expresión del patrimonio inmaterial. El Museo Zacatecano sostiene un diálogo con la herencia viva de los grupos indígenas; por eso los zacatecanos lo conocen como el «Museo Huichol». Gracias a un proyecto exitoso, el Museo Zacatecano pronto multiplicará por cuatro la superficie expositiva, al trasladarse a una nueva sede, actualmente en remodelación, en el centro histórico de Zacatecas.

El National Museum of the American Indian pertenece al Smithsonian Institute y cuenta con sedes en Washington DC y en Nueva York. Un curador del museo, Emil Sus Muchos Caballos, tiene nombre de pila francés, pero su apellido procede de la tradición de su tribu, asentada en Oglala Lakota. Emil Her Many Horses presentó en el congreso la concepción y realización de la muestra *Nuestros universos: trabajando con comunidades nativas*. Esta exposición permanente contrasta la riqueza cultural de nueve grupos indígenas y funciona como introducción a la sede de Washington. Se trata de un viaje por el hemisferio occidental, en una especie de «reconocimiento a la sabiduría de los antepasados y una celebración de los idiomas, el arte, la espiritualidad y la vida diaria».

En *Nuestros universos* participaron mapuches de Chile, *q'eq'chi'* de Guatemala, *hupas* californianos, *anishinaabe* canadienses, *quechuas* peruanos y *yup'ik* de Alaska, entre otros grupos. El Smithsonian patrocinó una compleja logística con equipos simultáneos de trabajo, que viajaron hasta las comunidades no sólo para recabar información y objetos, sino para discutir a detalle las propuestas museográficas. Hubo que vencer barreras lingüísticas y diferencias culturales. Los nueve trabajos curatoriales recibieron el visto bueno de cada comunidad antes de ser expuestos: hubo cambios significativos y ajustes museográficos. El resultado fue una exposición de altísimo nivel, realizada con la participación activa de cada grupo humano implicado, que decidió cómo quería ser (re)presentado. De este modo, el National Museum of the American Indian discutió las diversas cosmogonías indígenas, vinculadas a la creación y el orden del universo, y a las relaciones de la humanidad con la naturaleza. Se trata de una exposición que (de)muestra la enorme diversidad y riqueza humana del continente americano.

Por otra parte, Canadá cuenta con más de 600 grupos indígenas. Jean-Luc Pilon presentó en Puebla su trabajo curatorial, desarrollado en el Canadian Museum of Civilization —homólogo del mexicano Museo Nacional de Antropología—. El Museo Canadiense de las Civilizaciones se ubica en Gatineau, Québec: es una instancia federal que promueve la riqueza de las culturas originarias. La percepción del museo se manifiesta ya en los términos con que definen su realidad. Nunca mencionan «etnias», «indígenas» o «indios». Más bien, se refieren a las «Primeras Naciones», los «pueblos originarios» y las «culturas aborígenes» (sin el sentido peyorativo de tiene esta última expresión en castellano). Hay en la base de estas elecciones un reconocimiento a la legitimidad de los habitantes originales de Canadá. El Museo no intenta convertirse en «vocero» de los «otros»; no se trata de imponer la visión de los «expertos» que «explican» lo que quieren decir los indígenas. Más bien, la institución colabora con diversos grupos para que ellos narren experiencias y elijan elementos culturales importantes. El Museo Canadiense de las Civilizaciones funciona con un consejo de representantes de las Primeras Naciones, con cuatro afirmaciones fundamentales:

1. Aún estamos aquí.
2. Somos diversos.
3. Aportamos.
4. Tenemos una relación antigua y activa con la tierra.

Para Jean-Luc Pilon, ésta última es la premisa más importante, puesto que reconoce la legitimidad de las Primeras Naciones sobre tierras que ahora son habitadas también por otros canadienses, concepto concretado en políticas culturales que buscan una igualdad sin paternalismos. El Museo de las Civilizaciones respeta los derechos ancestrales de los pueblos originarios: de este modo, ha devuelto importantes piezas de su acervo a quienes lo han solicitado por razones religiosas o históricas.

Con experiencias valiosas, concentradas durante una semana, la Universidad Iberoamericana busca discutir y profundizar sobre temas importantes del México actual. Algunos museos demuestran, con su calidad y con la presencia entre distintos tipos de público, que es posible incidir de manera creativa en la percepción de los visitantes de los museos. El siguiente congreso estará dedicado a *Artes populares, identidad y museos*. Por primera vez, el evento llegará a una ciudad ubicada a seis horas de la capital mexicana. El esfuerzo bien vale la pena: Oaxaca es uno de los centros más activos y diversos del país. El 5º Congreso Internacional de Museos se realizará del lunes 7 al domingo 13 de junio de 2010 en la ciudad de México, Oaxaca y Toluca (www.uia.mx/cim). ■

Francisco López es Director del Departamento de Arte, Universidad Iberoamericana de México.



► Museo de Arte Colonial de Guatemala.

REDCAMUS: LA RED CENTROAMERICANA DE MUSEOS

Sandra Alarcón

ANTECEDENTES

Los estados de la región centroamericana han afrontado, en las últimas décadas, difíciles problemas socioeconómicos además de una variedad de desastres naturales. Ello ha obligado a estos a que dirijan sus recursos a los sectores más vulnerables. Como consecuencia el presupuesto destinado al sector museos no ha sido favorecido. Esta limitación de recursos ha colocado a los museos en posición de supervivencia, lo que ha limitado en alguna medida su desarrollo, a pesar de los esfuerzos individuales realizados.

Ante esta situación, en el año 2002, los directores de patrimonio de Centroamérica, reunidos en el marco de un taller regional impartido por la Agencia Sueca para el Desarrollo Internacional (ASDI), hicieron una evaluación al respecto y decidieron unir esfuerzos para trabajar como región en el fortalecimiento del sector museos y propusieron ante la Cooperación Sueca la creación de la Red Centroamericana de Museos.

De 2004 a 2009 se trabajó, junto a la Cooperación Sueca y al Museo de Antigüedades Nacionales de Suecia, en el desarrollo de proyectos en beneficio del sector a nivel regional y nacional en los siete países centroamericanos.

ESTRUCTURA ORGANIZATIVA

La estructura organizativa de la REDCAMUS está conformada por dos comités: el comité directivo y el ejecutivo. Además existe un canal administrativo regional y una coordinación general.

El comité directivo y el ejecutivo están integrados, respectivamente, por los Directores de Patrimonio o su figura homóloga, y por los Coordinadores de Museos Nacionales o su figura homóloga, en los siete países de la región. El canal administrativo regional está constituido por la Secretaría de Cultura de El Salvador, en donde también se cuenta con la figura de una coordinación general de la red.

LÍNEAS DE ACCIÓN

Con el propósito de mejorar la oferta de los museos de la región y promover el desarrollo integral del pueblo centroamericano, REDCAMUS establece como objetivo que el museo centroamericano fortalezca su presencia en la sociedad, mejore la calidad de su oferta e incremente la afluencia del público. Incorpora como ejes transversales el desarrollo y la participación de la sociedad civil, equidad económica, social y de género y el combate a la pobreza.

ACTIVIDADES DESARROLLADAS POR REDCAMUS 2004-2008

A nivel regional

Estas actividades se desarrollan en consenso con los representantes de los siete países miembros de la red y son incorporadas a los planes operativos anuales de las instituciones centroamericanas que la integran.

-Como base a la solución de los problemas existentes en el sector se desarrolló un diagnóstico de la situación regional de la oferta y demanda de los museos en el periodo comprendido entre 2005 y 2006.



- Capacitaciones regionales dirigidas a Directores y personal de museos: “Nuevo rol de los museos en la sociedad”, “Conservación y Catalogación”, “Antropología Social - Diversidad Cultural”, desarrollados en 2005.
- Creación en diciembre de 2005 del portal de Internet de la REDCAMUS (www.museoscentroamericanos.net), que además de la difusión y contacto con la comunidad, facilita la comunicación virtual entre sus miembros.
- Con el propósito de apoyar acciones en contra del tráfico ilícito de bienes culturales en la región, se conforma en diciembre de 2006 el grupo técnico-legal de REDCAMUS, integrado por profesionales del área jurídica y de registros de inventario de las direcciones de patrimonio de los países miembros y con apoyo de la INTERPOL¹.
- Elaboración en 2007 del manual regional “Procedimientos básicos contra el tráfico ilícito de bienes culturales” desarrollado por el grupo técnico-legal de REDCAMUS con el propósito de informar a los encargados de custodiar bienes culturales, sobre los procedimientos a seguir para apoyar a las autoridades en caso de robo, hurto o huaquería.
- Elaboración en diciembre de 2007 del manual regional “Guía de aportes para una oferta pertinente del museo centroamericano” desarrollado por REDCAMUS en apoyo a las acciones a ser tomadas por las autoridades de patrimonio cultural, así como por los directores de museos, en relación al mejoramiento de los museos.

- Conformación en agosto de 2007 del grupo de Museógrafos de REDCAMUS, integrado por un museógrafo y un técnico de cada país miembro.
- Diseño y elaboración de la Exhibición Regional Itinerante “Fiesta de los sentidos: La cocina centroamericana”, con apoyo del grupo de museógrafos de REDCAMUS e inauguración simultánea en los siete países miembros el 12 de octubre de 2007.
- El primer Congreso Centroamericano de Museos “Fortaleciendo Identidades”, que tuvo lugar en Guatemala en octubre de 2008 y que contó con la participación de 115 personas entre profesionales del sector museos, estudiantes, autoridades y miembros de instituciones afines

A nivel nacional

Estas actividades fueron propuestas por cada país miembro de acuerdo a sus necesidades, en el marco de las estrategias de REDCAMUS.

- Creación de la Redes Nacionales de Museos en los países miembros las cuales incorporan paulatinamente a los museos de cada país, independientemente de su sistema de administración (privados, universitarios, comunitarios, etc.): Red Guatemalteca de Museos (REDGUATEMUS), Red Salvadoreña de Museos (REDSAMUS), Red Nicaragüense de Museos (REDNICAMUS), Red Costarricense de Museos (REDCOMUS) y Red de Museos Panameños (REDMUSPA). Las redes nacionales de museos de Honduras y Belice están en proceso de instituirse.

- Desarrollo de diagnósticos de la situación nacional de la oferta y demanda de los museos de los países miembros elaborados entre 2005 y 2006.
- Réplicas nacionales de talleres regionales de capacitación al personal de museos, impartidas por los participantes de las capacitaciones regionales dictadas por REDCAMUS.
- Distribución, divulgación y capacitación de uso del manual regional “Procedimientos básicos contra el tráfico ilícito de bienes culturales”, con autoridades locales, autoridades de aduana, directores de museos, directores de casa de la cultura y centros escolares.
- Desarrollo de talleres para los diferentes tipos de público visitante a los museos entre 2007 y 2008.
- Presentación de la exhibición regional itinerante “Fiesta de los sentidos: La cocina centroamericana” en diferentes museos y casas de la cultura en cada país miembro, entre 2008 y 2009.
- Distribución y divulgación del manual regional “Aportes para una oferta pertinente al museo centroamericano”, a las autoridades de patrimonio cultural, directores de museos, directores de casas de la cultura y centros escolares, de cada país miembro, entre 2008 y 2009.
- Desarrollo de ferias y congresos nacionales de museos en los países miembros, durante el periodo comprendido entre 2008 y 2009.
- Promoción, difusión y creación de la imagen publicitaria a un museo por cada país de la red durante 2008.
- Publicación de directorios nacionales de museos en cada país de la red.

PROPUESTA DE CONTINUIDAD DE REDCAMUS EN EL MARCO DE LA COORDINACIÓN CULTURAL Y EDUCATIVA CENTROAMERICANA

En seis años de trabajo, REDCAMUS ha sentado bases, desarrollado capacidades y realizado actividades que garantizan una continuidad de acción a favor del sector museos, más allá del convenio con la cooperación sueca. Se ha desarrollado un alto sentido de pertenencia que beneficia la cohesión de la Red Regional en representación de los museos de Centroamérica y se ha formado una marca que representa a los museos de Centroamérica a nivel internacional.

En tal sentido, las autoridades de Patrimonio Cultural de la región, consideran importante para el sector museos dar continuidad a esta iniciativa de integración regional y elevarla a las máximas autoridades de cultura de Centroamérica, con el propósito de contar con su respaldo. Se plantean acciones a nivel operativo y administrativo, con el propósito de desarrollar un esquema coherente y continuo al trabajo realizado a la fecha y a lograr la consolidación de una nueva estructura de funcionamiento, que permita a la REDCAMUS favorecer su sostenibilidad.

PROPUESTA DE ACCIONES OPERATIVAS DE CONTINUIDAD

Se ha diseñado un Plan Maestro de Operaciones, en el que REDCAMUS enfoca esfuerzos a la valoración y rescate del patrimonio, la democratización del acceso a los museos y al fortalecimiento de la Red Regional y Redes Nacionales de Museos. Se mantienen los mismos ejes transversales planteados desde el inicio y se fortalece en esta nueva etapa la interacción e integración del sector museos con las comunidades, el sector estudiantil, los gobiernos locales, las autoridades de turismo, el sector académico, sectores de apoyo a las MIPYMES³. Asimismo con las máximas autoridades de cultura de los países miembros.

PROPUESTA DE ACCIONES ADMINISTRATIVAS DE CONTINUIDAD

Dadas las coincidencias con las líneas de acción del Plan Estratégico Regional de Cultura establecido por la Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana (CECC-SICA), REDCAMUS está gestionando el apoyo de las máximas autoridades de cultura de la región para ser incorporada como parte de los proyectos regionales de la CECC-SICA, con el propósito de obtener un apoyo de funcionamiento básico y un estatus jurídico que favorezca la gestión de financiamiento y apoyo internacional para el desarrollo de sus planes de trabajo.

La REDCAMUS, como organismo colegiado, ha venido a fortalecer al sector museos a nivel regional y nacional. En ese contexto los países de la región centroamericana han aprendido a trabajar unidos y deberían continuar enfocando esfuerzos para que todos sus museos constituyan un referente de la voz y memoria de sus pueblos. **m**

Sandra Alarcón es Coordinadora General de la Red Centroamericana de Museos.

III Encuentro Iberoamericano de Museos se realizó en Chile

Magdalena Palma

Profesional de apoyo
Subdirección Nacional de Museos

El Programa Ibermuseos, con el apoyo de la Subdirección Nacional de Museos de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile, realizó entre los días 2 y 4 de septiembre en Santiago de Chile el III Encuentro Iberoamericano de Museos, una iniciativa de integración de los países del ámbito iberoamericano y de consolidación de una Red Iberoamericana de Museos.

El evento contó con la presencia de responsables del área museológica de 19 países de los 22 que conforman la Comunidad Iberoamericana, lo que demuestra el interés y la voluntad de integración de la iniciativa.

Durante el Encuentro los participantes debatieron el tema "Museos en un contexto de crisis", abriendo un espacio de diálogo e intercambio de experiencias en el ámbito museológico.

Además, los días 1 y 4 de septiembre se celebró la Reunión del Comité Intergubernamental del Programa Ibermuseos, con el objetivo de aprobar un Plan de Trabajo para el período 2009-2010.

El Programa Ibermuseos es una iniciativa de fomento y articulación de políticas museológicas para Iberoamérica. Tiene como objetivo crear mecanismos multilaterales de cooperación y desarrollo de acciones conjuntas en el ámbito de los museos y de la museología de los países iberoamericanos, reforzar la relación entre las institu-

ciones públicas y privadas y profesionales del sector museológico iberoamericano, promover la protección y gestión del patrimonio y favorecer el intercambio de experiencias prácticas y de conocimiento producido.

Entre los acuerdos logrados en el encuentro se decidió:

- Apoyar el plan de trabajo para el periodo 2009-2010 del Programa Ibermuseos y reafirmar la pertinencia de alternar los encuentros por región, realizando los próximos en España 2010 y México 2011.
- Reforzar los esfuerzos conjuntos para evitar y combatir el tráfico ilícito.
- Potenciar la función de conservación y protección del patrimonio de los museos a través del registro de las colecciones y la creación de protocolos de operación ante contextos de crisis.
- Favorecer una gestión de museos que propicie la inclusión de la multiculturalidad, la interculturalidad y la diversidad como instrumento de lucha contra todo tipo de discriminación.

Actualmente el Comité Intergubernamental del Programa Ibermuseos está compuesto por 10 países: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, España, México, Portugal, República Dominicana y Uruguay. **m**



Las segundas jornadas de arte y mundo colonial

Rolando Báez

Curador Museo de La Merced

Patricia Roldán

Encargada de Colecciones museos de Artes Decorativas e Histórico Dominicano

Aun es frecuente encontrarnos con el juicio peyorativo que museo es igual a mausoleo, sin embargo, esta situación precisamente es la que nos moviliza a generar ideas y quehacer desde nuestros museos, en particular desde un espacio privilegiado como es el Museo Histórico Dominicano.

Parte de este quehacer lo desarrollamos en lo que inicialmente llamamos "frente de resistencia colonial" y que terminaría llamándose "Red de museos de arte colonial". Y aunque era una humorada, fue bien recibido desde el ámbito teórico, ya que es tarea no menor, mantener una propuesta alternativa frente a nuestra tradición cultural republicana y mirarnos en lo diferente en lo que no es ni europeo, ni responde directamente, al ámbito ecuatoriano o cuzqueño, como los son parte de nuestras colecciones, me refiero a cierta forma ser y hacer, a la expresión formal local que se dio durante el periodo colonial.

Esta fue la directriz principal que se desarrolló en las II Jornadas de Arte Colonial, no como un objetivo impuesto, ya que solo se canalizaron ciertas líneas de investigación que se están trabajando en diversas instituciones; por otra parte, como lo menciona Rolando Báez, en alguna medida, se responde al interés del público.

El director del Museo Histórico Dominicano, Claudio Hernández, realizó la apertura de las jornadas en el Centro Patrimonial Recoleta

Dominica. Ésta contó con la notable participación de la investigadora Francisca del Valle, profesional del CDBP, quien expuso sobre la serie de pinturas quiteñas titulada "El santoral dominico" perteneciente al acervo del Museo Histórico Dominicano. Luego, Carolina Ossa restauradora del CNCR, compartió con el público su experiencia de trabajo en la restauración de la serie de Santa Teresa de Jesús, pinturas cuzqueñas del siglo XVII; un trabajo de gran envergadura desarrollado por un equipo profesional multidisciplinario y que fue expuesto recientemente con gran éxito, en el Museo Nacional de Bellas Artes.

La jornada se cerró con la charla del destacado profesor Nelson Osorio, docente de la Universidad de Santiago y Jorge Cáceres, ambos expusieron sobre cultura hispanoamericana del siglo XVII-XVIII y en particular difundieron la obra de fray Sebastián Díaz, intelectual de la época, sacerdote dominico, que adhirió al ideario ilustrado.

En el Museo de La Merced, durante el segundo día se desarrolló un grato intercambio de trabajos, se contó con exposición de Carla Miranda, profesional del Museo del Carmen de Maipú; la experiencia curatorial sobre patrimonio colonial fue expuesta por Gloria Cortes y su trabajo para la exhibición "Chile mestizo, tesoros coloniales"; y la investigadora, docente de la Universidad Católica, Olaya Sanfuentes, quien presentó su trabajo sobre la colección de fanales del Museo La Merced. Ella en forma inédita, ha

desarrollado el tema de la representación de Jesús niño, en fanales del siglo XVII-XVIII.

Finalmente, este ciclo de conversaciones se clausuró en el Museo de Arte Colonial de San Francisco, institución que se encuentra celebrando sus cuarenta años de existencia. En este lugar, inició la charla su director, el hermano Francisco García y Gisella Moreti, ambos expusieron sobre las actuales directrices de trabajo que están desarrollando; en segundo lugar, la restauradora Alejandra Castro, docente de la Universidad SEK, dio una charla titulada "Consistencia material del objeto pictórico colonial", un aporte fundamental basado en los análisis estratigráficos que ha realizado en pinturas coloniales, y que hacen posible sostener el discurso de la particular forma de hacer pintura en nuestra región. Finalmente, Marisol Richter profesional asociada del CDBP, presentó una acuciosa investigación sobre el mobiliario, del siglo XVII, destacando el trabajo con fuentes primarias, como son testamentos y documentos notariales. **m**

POR PRIMERA VEZ REALIZADA EN CHILE

Conferencia del Comité internacional para la Documentación, CIDOC

Lina Nagel

Marisol Richter

Cynthia Valdivieso

Comité Organizador CIDOC 2009

Durante los días 27 de septiembre al 1° de octubre del 2009, se realizó en el Centro Patrimonial Recoleta Dominica en Santiago de Chile, una conferencia donde se congregaron destacados investigadores de nivel mundial especializados en la conectividad entre los sistemas de registros y documentación de colecciones para las diferentes tipologías de bienes culturales. Asistieron 150 personas dentro de las cuales 75 eran representantes internacionales provenientes de Europa, Asia, África, América Latina y América del Norte. Esta concurrencia pudo llevarse a cabo gracias a becas de apoyo para países en vías de desarrollo y de bajos ingresos por parte de la Fundación Getty y que incluyó a 32 personas.

Las Conferencias CIDOC 2009 se enfocaron en temas relacionados con la conectividad de la información de bienes culturales a través de herramientas digitales. Considerando que el desafío que se planteó para

los especialistas de museos, colecciones en general e investigadores, es la necesidad de incluir y conectar la información de sus instituciones, que incluyen la documentación de los objetos de diferentes tipologías que investigan y custodian, con otras instituciones culturales, mediante publicaciones en línea. Este es un desafío constante en toda área cultural y es el que estimula el trabajo en documentación en este siglo XXI.

Los especialistas de museos e investigadores necesitan la documentación de colecciones ya que es una forma efectiva de preservar y proteger los bienes culturales y obtener toda la información que se pueda relacionar con dicho objeto.

Durante los cuatro días del desarrollo de las jornadas se presentaron experiencias directas en la documentación y proyectos novedosos en sistemas de registros de bases digitales. Un primer bloque temático

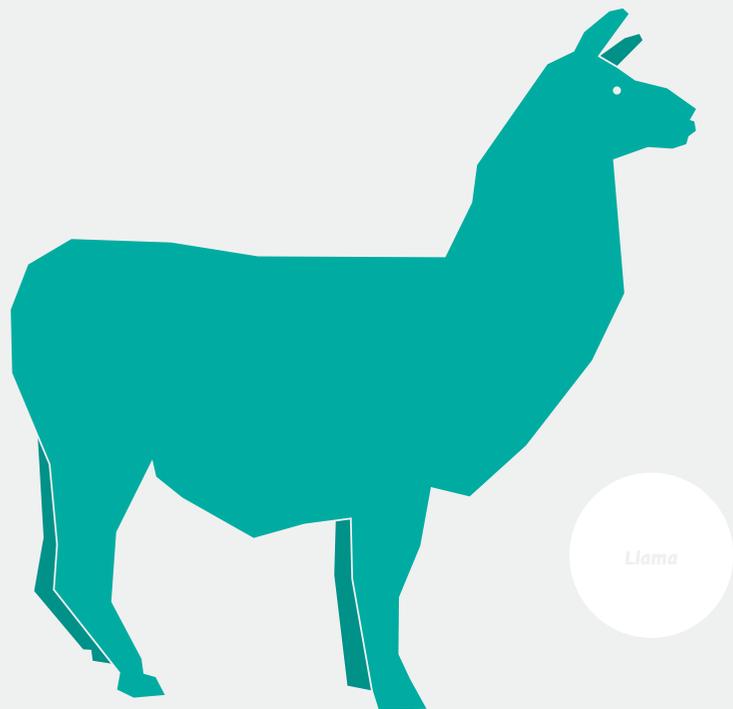
se refirió a conversar sobre "Transdisciplinaridad y compartir el mundo digital" (TRANSDISCIPLINARITY, DIGITAL SHARING). Seguido por un segundo bloque temático dedicado a "Tesauros e investigación documental" (THESAURI - DOCUMENTARY RESEARCH). Para terminar con la temática dedicada a "Interoperabilidad, arqueología y estudios de casos" (INTEROPERABILITY, ARCHAEOLOGY, CASE STUDIES). En total se realizaron 35 exposiciones de carácter internacional y nacional, cuya selección estuvo a cargo del señor Daniel Quiroz, Director del Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales de la DIBAM.

Además, dentro de las presentaciones, se tuvo el privilegio de escuchar a dos destacados profesionales del área, como al señor Hernán Rodríguez, Director del Museo Andino de Chile y a la señora Murtha Baca, Encargada del Programa de Estándares de Vocabulario y de Recursos Digitales

de The Getty Research Institute, Estados Unidos de América.

Este encuentro fue postulado el año 2007 por el directorio del CIDOC a la señora Lina Nagel del Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, DIBAM, quien se hizo cargo del Comité Organizador, junto a las señoras Marisol Richter y Cynthia Valdivieso.

El cierre del congreso contó con presencia de la señora Nivia Palma, Directora de DIBAM, nuestro Subdirector de Museos, señor Alan Trampe, así como con el Presidente de CIDOC, señor Christian-Emil Ore y como también con la Presidenta del Comité Organizador, señora Lina Nagel. **m**



La historia de la educación chilena en imágenes

María Isabel Orellana

Directora Museo de la Educación Gabriela Mistral

Desde su reapertura, el Museo de la Educación Gabriela Mistral ha trabajado en estrecha colaboración con el Centro de Perfeccionamiento, Experimentación e Investigaciones Pedagógicas (CPEIP). En este marco, el año 2007 ambas instituciones iniciaron un proyecto común que pretendía relatar la historia de la educación desde diferentes perspectivas. Para ello, las colecciones del museo, especialmente su archivo fotográfico, han sido el soporte fundamental. Este proyecto llamado Itinerario y memoria del Bicentenario: Archivo visual del Museo de la Educación Gabriela Mistral, tiene como propósito publicar cinco libros donde tengan cabida variadas identidades educativas.

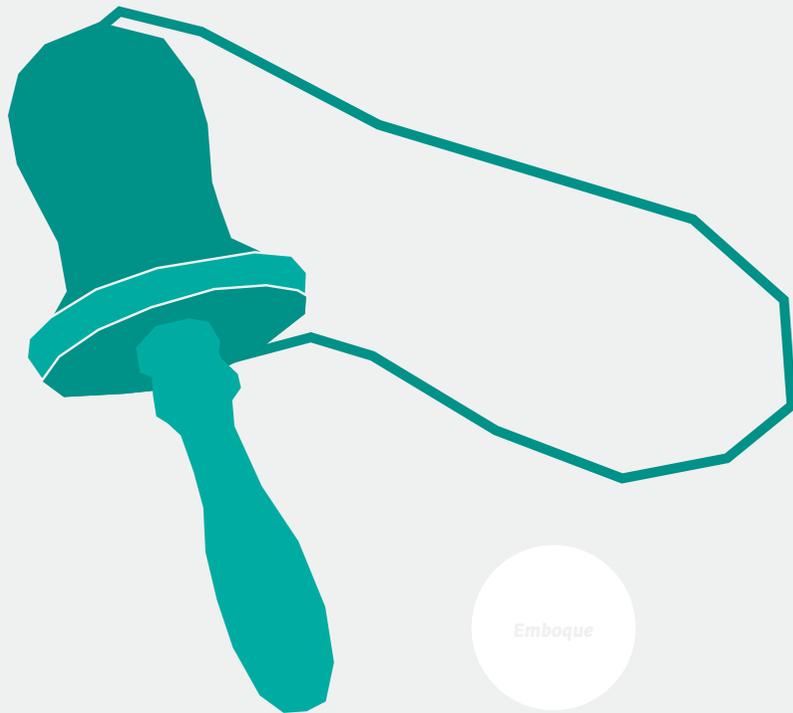
A través de estas publicaciones se busca, por una parte, visibilizar a los niños y niñas en sus contextos diversos (momentos de trabajo y de recreación; escenarios geográficos diferentes, etc.) y, por otra, mostrar temas que cruzan tanto a la educación de aula como a la formación docente: reivindicaciones étnicas y de género, logros de hombres y mujeres en el campo gremial, social,

cultural y científico y, finalmente, el trabajo cotidiano, esforzado y cariñoso de maestros y maestras que no sólo velaban por el cumplimiento de su rol tradicional –que sus estudiantes aprendieran los conocimientos impartidos– sino además por que niños y niñas desarrollaran herramientas suficientes para salir a la vida social en un tiempo en que las oportunidades eran escasas.

El primer libro de la serie –*Educación: Imágenes de Mujer*– revela el protagonismo de la educación en la transmisión de estereotipos y roles de género y el aporte de las mujeres a la constitución del sistema educativo. Es así como desde sus páginas emergen científicas, maestras, poetisas, deportistas y mujeres comprometidas e involucradas en la vida cívica, cultural y política del país. Las fotografías, soporte fundamental de esta investigación, fueron dando cuenta de los espacios ganados para la mujer por la mujer, en escenarios complejos, cargados de tensiones y conflictos y cómo sus discursos y sus prácticas cotidianas abrieron el camino a generaciones posteriores, modifi-

cando en gran medida, el orden establecido para las mujeres hasta ese momento. En palabras de su autora: "*Las mujeres de verdad inmortalizadas en estas imágenes representan cómo se transforma la historia. Sus improntas en la pedagogía, la vida estudiantil, la salud escolar, el deporte, la recreación, la asistencialidad, la educación técnica y científica, la vida universitaria, la cultura, los movimientos asociativos, la política y la vida cívica, son la muestra de la importancia que han ido adquiriendo durante este proceso y, las fotografías de este libro, la prueba tangible de este itinerario*".

El segundo volumen –*Lucila Gabriela: la voz de la maestra*– deja ver a una Gabriela que creía en una mujer instruida, que recorriera la vida y avanzara en ella con dignidad. Su enorme y rica prosa pedagógica revela el conocimiento de Lucila Godoy en materias de educación, conocimiento que recoge desde el ejercicio cotidiano. Carente ella misma de estudios sistemáticos y formales, debió defender constantemente su práctica educativa. A pesar de esta situación, en 1910 pudo habilitarse como maestra



rindiendo exámenes en la otrora Escuela Normal de Niñas de Santiago, edificio que en la actualidad alberga al museo. El libro revela a la luchadora incansable por una ley que permitiera educar a todos los niños y niñas de Chile; así lo plantea en uno de sus escritos titulado Ventajoso Canje: *"La Instrucción Obligatoria pertenece al progreso de un país como la luz al sol, y, a menos que Chile adopte en el futuro la marcha del cangrejo (lo que sería el ideal conservador) ella nos llegará tarde o temprano, ella madurará como el más preciado fruto de nuestra civilización"*. Sus escritos, de extraordinaria belleza, permiten al lector en este segundo volumen comprender que la pedagogía es un ejercicio permanente, que debe llevarse a cabo desde la convicción y vocación verdaderas.

El tercer libro de esta serie –*Mobiliario Escolar: el patrimonio de lo cotidiano*– está compuesto por fotografías del archivo y de las colecciones del museo y muestra, por tanto, objetos de la vida escolar que no sólo revelan materialidades y formas concretas, sino que representan, además,

sistemas educativos y formas de enseñar y aprender. A partir de la puesta en valor de este patrimonio es posible dar lecturas más profundas al quehacer escolar, pues permite visualizar las relaciones de poder que se establecen en la escuela y que determinan el comportamiento de estudiantes y profesores y cómo las distintas filosofías educativas inciden sobre los (as) educandos (as). Desde un espacio tan conocido como la escuela, surgen relatos que dan cuenta de disciplina, juegos, creatividad y visiones de mundo, entre otros. El libro tiene como objetivo además que las y los lectores puedan comprender que objetos tan cotidianos como los expuestos en el museo, de forma gradual se constituyen en patrimonio –aunque este proceso sea lento y silencioso– y que en la preservación y difusión de este patrimonio, es necesario convocar a todos quienes forman parte de la sociedad, incluyendo a niños y niñas desde la primera infancia.

En la actualidad, el equipo del museo trabaja en la realización de los dos últimos volúmenes de esta serie, cuyas temáticas

girarán en torno a la escuela y la construcción de ciudadanía y el material gráfico utilizado como apoyo docente. En este último caso se presentará gran parte de la colección de láminas didácticas con que cuenta el museo. En síntesis, estos libros pretenden interrogar los procesos históricos que definen nuestro país, especialmente en el contexto de la celebración de los doscientos años de vida republicana, poniendo de paso en valor la reconstrucción de la memoria desde la mirada de sus más anónimos protagonistas. **m**

LA PRIMERA EXPOSICIÓN BLOCKBUSTER DEL MUSEO NACIONAL DE HISTORIA NATURAL

Panubis: del Antiguo Egipto a la Eternidad

Claudio Gómez

Director Museo Nacional de Historia Natural

Bernardita Ojeda

Profesional de apoyo Área de Gestión,
Museo Nacional de Historia Natural

Antecedentes

Desde hace varios años, el Museo Nacional de Historia Natural (МННН) se encuentra trabajando en la proposición e implementación de estrategias que permitan interesar al público en visitar el museo, además de atraer nuevamente a quienes lo hayan visitado de modo reciente.

Una de esas estrategias es el desarrollo de exposiciones temporales, las que permiten renovar la oferta de actividades en el museo, así como exhibir parte del valioso patrimonio custodiado por el МННН que no está regularmente expuesto, entre otras varias ventajas.

A principios del 2009, el МННН aceptó participar en el "Mes del Niño ДИВАМ 2009" con una exposición temporal basada en su colección egipcia, la que no se había exhibido anteriormente. Una vez que se contó con una propuesta de diseño museográfico, elaborada por el Área de Exhibiciones del МННН, se decidió que la exposición estaría disponible por un año, para que una mayor cantidad de personas pudiese disfrutar de esta oportunidad. De este modo, se fijó la fecha de inauguración para el 21 de julio de 2008, mientras que el cierre de la muestra será a principios de julio de 2010.

Esta exposición temporal permite que el visitante conozca el apasionante mundo del Antiguo Egipto y su cosmovisión, destacando de forma especial el papel de la momificación y su trascendencia. De esta manera, esta colección constituye una invaluable herencia cultural egipcia, permitiendo acceder a ciertos aspectos de la vida en el Antiguo Egipto, como las características físicas de los individuos, los ritos funerarios, el proceso de momificación e incluso, con la transliteración jeroglífica, acceder a sus nombres, los que al ser nuevamente recordados y mencionados, permiten que los difuntos alcancen la inmortalidad tan deseada.

Sobre la colección

El Museo Nacional de Historia Natural y la Sociedad de Estudios Egiptológicos de Chile han trabajado en conjunto desde el 2005 en el proyecto "Momias egipcias en Chile", contando con la participación del personal especializado de ambas instituciones, así como también con el trabajo de expertos de la Universidad Paul Valéry-Montpellier III de Francia.

Esta exposición pone en valor las tres momias de la colección en el МННН, (que no se muestran a público) con sus

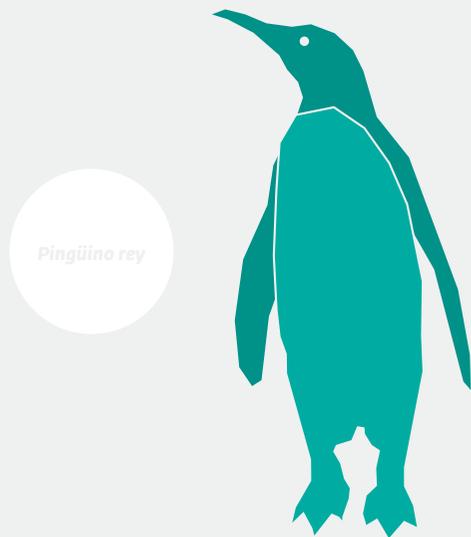
respectivos sarcófagos, de los cuales sólo uno había sido exhibido previamente. Además, se exponen diversas piezas en un contexto funerario, siendo la gran mayoría talismanes y estatuillas de dioses del Antiguo Egipto, lo que otorga continuidad y coherencia a la muestra.

Las momias de la colección del Museo Nacional de Historia Natural son:

Horudja: fue recibida en 1885, luego de ser adquirida en El Cairo por diplomáticos chilenos. Cuenta con un sarcófago de cartón interno (elaborado en yeso, lino, papiro y adhesivo) más un sarcófago exterior de madera. Las inscripciones indican que pertenecen a un individuo femenino, pero la momia en su interior con vendas parciales es de sexo masculino (claro indicio de los saqueos a los que se vieron sometidos los sarcófagos).

Isis-Weret: fue recibida en 1892 gracias a una donación realizada por el filántropo argentino Francisco Torromé. Cuenta con vendas y una cubierta a modo de máscara funeraria.

Panubis: fue recibida en 1974, mediante donación de Pedro Iñiguez al Museo Histórico Nacional y trasladada por ges-



tiones de la Dra. Grete Mostny al Museo Nacional de Historia Natural. Posee sus vendajes intactos y un sarcófago que presenta características únicas. Su nombre significa "el de Anubis" (dios egipcio de la momificación y los muertos).

Las tres momias pertenecen al período Ptolemaico (aproximadamente 2.500 AC) y se encuentran en un buen estado de conservación. Los estudios realizados permiten deducir que fueron nobles y que murieron a una edad temprana (entre 18 y 25 años).

Impacto y resultados

En relación con las últimas exhibiciones temporales del MNHN, ésta ha sido sin duda la muestra que ha concitado mayor interés del público en general. Desde la inauguración de la exposición, el 21 de julio de 2009, hasta el 29 de septiembre del mismo año, el museo recibió 122.343 visitantes, 45.000 personas más en comparación con el mismo período del año pasado.

Esto se puede explicar debido a la conjunción de distintos factores, entre los que podemos destacar:

- La exposición se inauguró en período de vacaciones escolares de invierno y contó

además con una gran cobertura de medios nacionales e internacionales. Esto fue determinante para que en las primeras semanas después de abierta la muestra, gran cantidad de grupos familiares asistieran al museo especialmente a verla.

- Desde la inauguración de la muestra hasta el 9 de agosto de 2009, el museo tuvo entrada liberada con motivo del "Mes del Niño ДИВАМ", lo que pudo haber sido percibido como alternativa de esparcimiento a muy bajo costo.
- Es la primera vez en Chile que se exhiben piezas originales sobre Egipto (destacando especialmente los sarcófagos), lo que hace de ésta una muestra inédita y por lo mismo, atractiva.
- Egipto forma parte del currículum escolar, lo que ha motivado muchas visitas de establecimientos educacionales para complementar sus clases.
- Existe un gran interés general por la cultura egipcia, especialmente por sus técnicas de momificación. En este sentido, se ha podido comprobar de manera empírica que existe un número relevante de personas que sienten una conexión

especial con el mundo del Egipto Antiguo y que están muy interesadas en la muestra; por esas mismas razones, la han visitado varias veces.

- El hecho que dure un año facilita la visita de personas de regiones, algunos de los cuales han viajado especialmente a esta exposición; por su parte, su carácter temporal también mantiene vivo el interés, pues se aprecia como una oportunidad única para ver una exposición de estas características.

Asimismo, "Panubis..." apareció destacada en distintos medios de comunicación de El Salvador, Colombia, México, España, Portugal, Inglaterra, China, Vietnam y Tailandia, posicionando tanto al Museo Nacional de Historia Natural como a Chile, ya que no existía información pública sobre la existencia de estas momias y al tratarse de valioso patrimonio arqueológico concitó naturalmente el interés internacional. Aunque parezca anecdótico, puede denominarse a "Panubis..." la primera exposición *blockbuster* del MNHN porque el primer fin de semana después de abierta la muestra (sábado 25 y domingo 26 de julio) entraron 18.000 personas, las que respetuosamente formaron una fila que en ciertos momentos se extendió fuera del museo hasta la laguna del Parque Quinta Normal, en un hecho completamente inédito.

La gran afluencia de público provocada por esta muestra tuvo su día récord el Día del Niño 2009 (domingo 9 de agosto), fecha en la cual 14.150 personas pudieron disfrutar tanto de "Panubis: del Antiguo Egipto a la Eternidad" como de la exposición permanente del museo.

El hecho de que esta exposición se haya hecho con colecciones del propio museo y con un diseño de su equipo le da aún más valor a esta actividad. El MNHN espera seguir ofreciendo exposiciones temporales que permitan mostrar el rico patrimonio que custodia y que a la vez motiven el interés del público. **m**



► Exposición temporal "Sueños de Rütrafe. Ornamentos de Platería Mapuche" en Museo Regional de La Araucanía, Diciembre 2009.

Cifras

- El presupuesto de la SNM para el año 2008 fue de \$2.039.068.068 para funcionamiento y proyectos de desarrollo. No considera recursos humanos.
- La SNM gestionó \$ 614.486.357 en financiamiento externo para proyectos en museos, durante el 2008.
- Las actividades de extensión de los museos SNM alcanzaron a 1.081 durante el 2008, beneficiando a 101.562 personas, un promedio de 93,9 usuarios por cada actividad.
- Los museos SNM recibieron 667.906 usuarios en el 2008. La dotación de funcionarios en los 23 museos fue de 173, es decir, 3.860 visitantes por cada funcionario.
- Nuestros museos operan en 197.223 metros cuadrados, 201.117,06 metros por visitante.
- 50.018 objetos pertenecientes a las colecciones de nuestros museos han sido identificados en el Sistema Único de Registro (SUR) y su descripción está disponible en www.surdoc.cl



Público que ingresa a los 23 museos:

2003	2004	2005*	2006**	2007**	2008***
526.097	569.212	631.320	616.384	585.620	674.289

* Museo Regional de la Araucanía cierra por renovación.

** Museo de Antofagasta cierra por renovación y se mantiene cerrado el Museo Regional de la Araucanía.

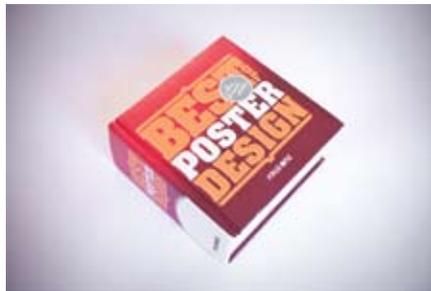
Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca cierra por renovación.

Durante el 2008 visitaron nuestros museos diversos tipos de usuarios:

Usuarios a Exposiciones Individuales Colectivos	Biblioteca	Actividades de Extensión	Servicios Profesionales	Total	
428.937	130.157	4.417	101.562	2.833	667.906

Reconocimiento Internacional

Los afiches realizados por la SNM, en el marco del Año Iberoamericano de los Museos, fueron reconocidos por su novedoso diseño en el libro *Best of Poster Design* de la editorial alemana *Feierabend Unique Books*. La publicación compila lo más destacado de la creación de afiches a nivel internacional.



REVISTA

museos

28 Año 2009

Directora y representante legal

Nivia Palma M.

Editor

Alan Trampe T.

Subdirector Nacional de Museos

Coordinación general

Magdalena Palma C.

Comité editor

Equipo Subdirección Nacional de Museos

Diseño

Junta Editorial de las Comunas Unidas

www.comunasunidas.com

Impresión

Quebecor World Chile

Contacto:

**Subdirección Nacional de Museos
Centro Patrimonial Recoleta Dominica**

Dirección Postal:

Tabaré 654
8240262 Recoleta
Santiago, Chile

Teléfonos: (56-2) 7352969 - 7352699

Fax: (56-2) 7326092

Correo electrónico:

subdireccion.museos@museoschile.cl

Sitio Web: www.museoschile.cl

Agradecimientos

Revista Museos es una publicación institucional de la **Subdirección Nacional de Museos de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos**, organismo dependiente del Ministerio de Educación del Gobierno de Chile.

Agradecemos la participación de todos quienes forman parte de la Subdirección Nacional de Museos y los museos regionales y especializados, por el entusiasmo en sus aportes y por inspirar la publicación de éste, el número 28 de Revista Museos.

Nuestro especial agradecimiento a todas las personas que colaboraron con artículos para esta edición.



GOBIERNO DE CHILE
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS
ARCHIVOS Y MUSEOS