

Compartiendo memoria:

30 años del Museo Chileno
de Arte Precolombino

ISBN

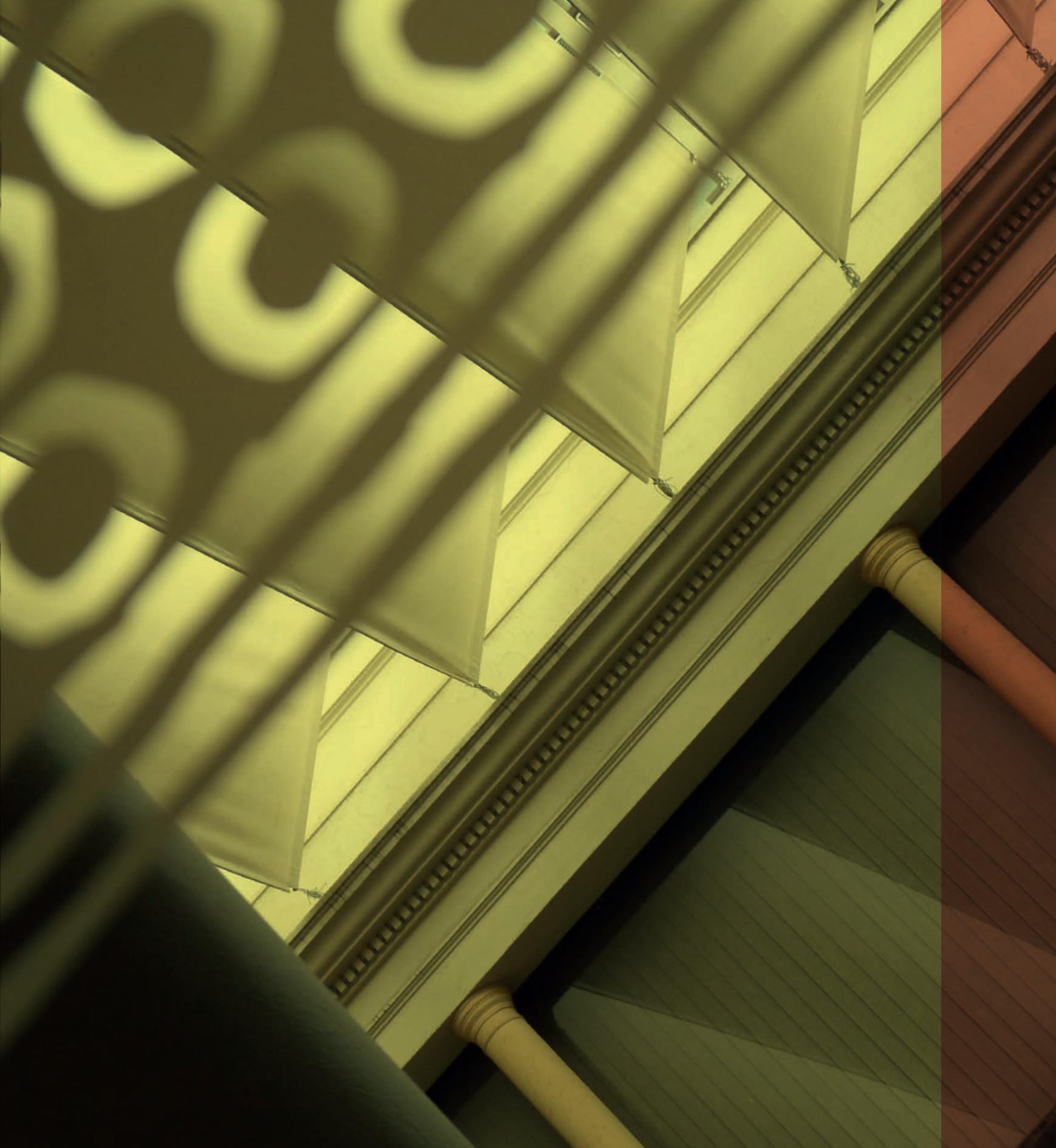
978-956-243-064-7



Compartiendo memoria:

30 años del Museo Chileno
de Arte Precolombino





Edición general

José Berenguer Rodríguez

Andrea Torres Vergara

Investigación y textos

José Berenguer Rodríguez

Andrea Torres Vergara

Carole Sinclair Aguirre

Asistente de investigación y archivo

Laura Aguirre Gálvez

Entrevistas

José Berenguer Rodríguez

Claudio Mercado Muñoz

Andrea Torres Vergara

Transcripciones

Laura Aguirre Gálvez

Colomba Elton Duhart

Diseño y producción

TesisDG

José Neira Délano

Digitalización y retoque de imágenes

Iván Tarride González

Traducción

Joan C. Donaghey







COMPARTIEN

30 AÑOS DEL

DE ARTE

DO

MEMORIA:

MUSEO CHILENO

PRECOLOMBINO

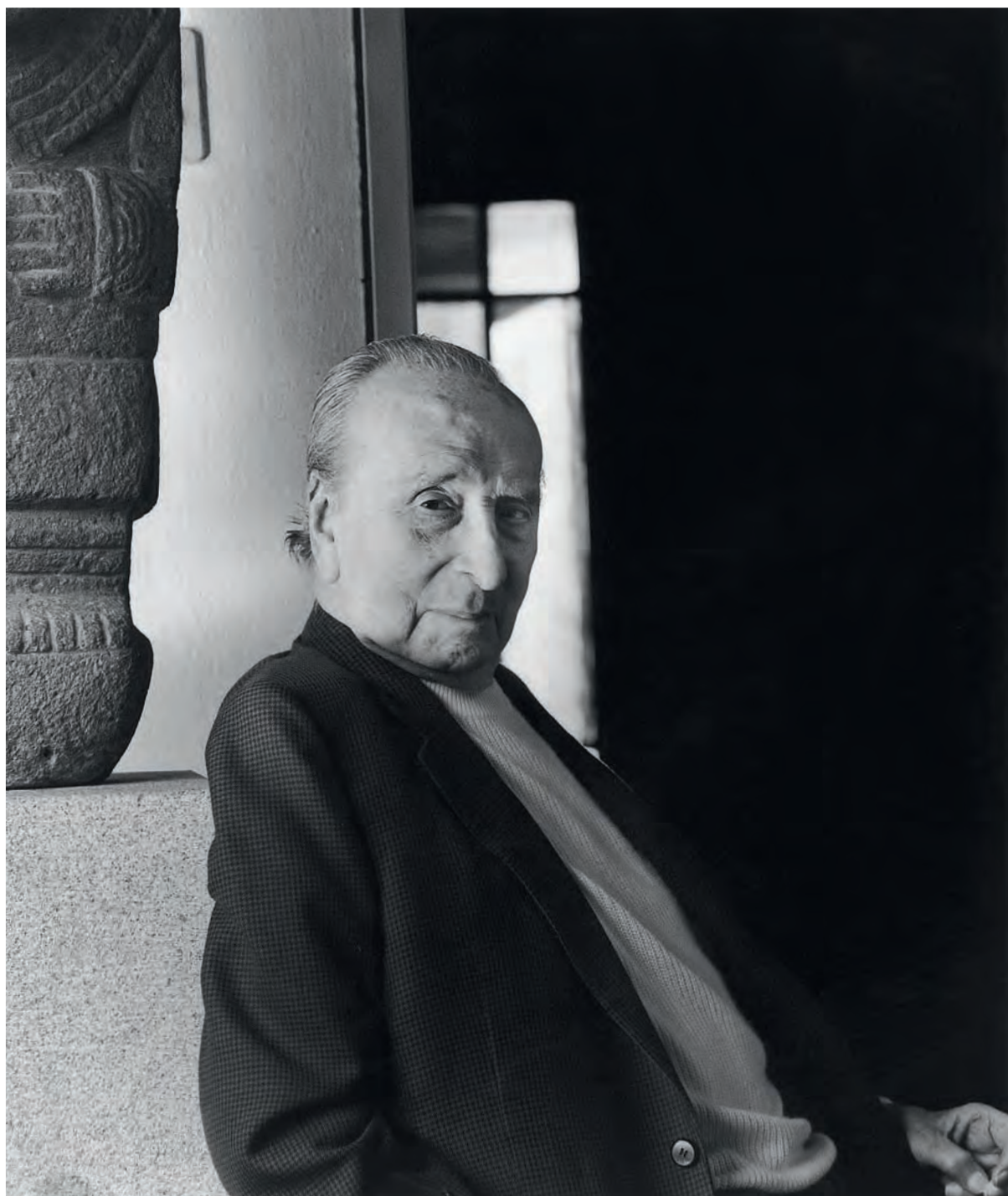


CALLE FRANCISCO
SÁENZ PÉREZ
EL PORTAL



PÁGINA ANTERIOR:
Fachada del edificio
del Museo Chileno
de Arte Precolombino,
Compañía esquina
Bandera, centro de
Santiago. Foto Fernando
Maldonado, 1999,
Archivo MCHAP.

Sergio Larraín
García-Moreno, fundador
del Museo Chileno
de Arte Precolombino.
Foto Paz Errázuriz,
Archivo MCHAP.



PREFACIO

El Bicentenario conmemora la fecha de inicio del proceso que condujo a la independencia de Chile. Celebra la voluntad de quienes en 1810 proyectaron al nuestro como un país libre, democrático y republicano. Pero, además, la efeméride brinda la oportunidad de actualizar colectivamente ese proyecto, de repensarlo con miras a construir el Chile que soñamos para el siglo XXI. ~

Las instituciones culturales suelen participar en forma activa en estos rituales de la reminiscencia, ocasión en que hacen suyo el imperativo nacional de saber de dónde se viene, qué ha sido de su existencia y hacia dónde se va. La sustancia de estas prácticas de recordación es la memoria, su vehículo son las personas que le dan significado a los acontecimientos vividos y su resultado es la conciencia de una identidad común en torno a un determinado proyecto institucional. Tanto para el país que conmemora como para las instituciones que se asocian a la celebración, los espacios y las fechas constituyen el marco en que los grupos, comunidades y sociedades sustentan su memoria. ~

200 años de Chile, 30 años del Museo

El espacio físico que ocupa el Museo Chileno de Arte Precolombino hunde sus raíces en los primeros años de la Colonia, incluso en la época prehispánica, pero es entre 1803 y 1807 cuando se construye allí el Palacio de la Real Aduana. Ubicado en pleno centro de la capital, el edificio ha sido testigo privilegiado de la historia de Chile como país independiente. Según informaciones históricas, a comienzos de la vida republicana el inmueble acoge a la primera Biblioteca Nacional y al primer Museo Nacional, promediando el siglo XIX a la Corte Suprema de Justicia y a la Corte de Apelaciones de Santiago, y en el siglo XX a diversas dependencias del poder judicial. Tras sufrir un siniestro en 1968, que destruyó parte de sus instalaciones, el Palacio resurge de los escombros y las cenizas. Restaurado por la Ilustre Municipalidad de Santiago, el 10 de diciembre de 1981 la entidad edilicia, junto con la recién creada Fundación Familia Larraín Echenique, inauguran allí el Museo Chileno de Arte Precolombino. Así, el aniversario número 30 de este Museo coincide virtualmente con la conmemoración del Bicentenario de la República, representando una oportunidad única para pasar revista a su trayectoria como institución. Más ahora cuando el Museo se apresta a iniciar una nueva etapa institucional, inaugurando la que será una muestra permanente del Chile originario. ~



Tribunales de Justicia.

Fachada poniente de los antiguos Tribunales de Justicia. Foto anónima, ca. 1865, Museo Histórico Nacional.



Fachada poniente de los antiguos Tribunales de Justicia, "Palacio de Justicia", 1889. Archivo MCHAP.

Palacio de Justicia
1889.

Al fondo, fachada
poniente de los antiguos
Tribunales de Justicia,
desde la actual calle
Morandé. Foto O.
Heffer, *ca.* 1900, Centro
Nacional del Patrimonio
Fotográfico.



1114 Congreso i Plaza de los Tribunales



El Museo Chileno de Arte Precolombino fue creado con la misión de que los jóvenes de nuestro continente pudieran conocer y valorar lo que fue la América prehispánica, para reconocerse así como herederos de un pasado común. En un sentido muy real y profundo, el mensaje iba destinado también a generaciones que aún no habían nacido, pero en las que ya se estaba pensando. Fue concebido como un museo que debía abarcar el arte de todo el continente, desde los inicios de la creación propiamente artística hasta la invasión europea. Este museo americanista apuntaba a un objetivo más ambicioso: servir de modelo a seguir por otros países hermanos, creando en cada uno de ellos museos de arte precolombino de toda América que contribuyesen a la unidad del continente. Esta visión entroncaba así con el ideal de los próceres que lucharon por la independencia de nuestros países, pero, en una época en que todavía se discutía el carácter artístico de las realizaciones precolombinas, propendía también a dar al arte americano en todo el mundo la importancia y el relieve que merece. ~ Dentro de los objetivos del Museo ha estado siempre la conservación de sus colecciones, la investigación de estas obras artísticas y de las artes precolombinas en general, y la difusión de este patrimonio a través de exposiciones y publicaciones académicas y de divulgación. Dos exposiciones permanentes, más de 50 temporales, varias muestras itinerantes y alrededor de 80 publicaciones, muestran que el Museo ha mantenido a través de estos años una nutrida producción cultural, difundiendo la apreciación y el conocimiento de las artes precolombinas dentro de una América sin fronteras. Valores como la promoción de la diversidad cultural, el tratamiento de temas o grupos excluidos del discurso oficial, el fomento de la expresión artística inspirada en el mundo aborigen, la vinculación del sector público con la empresa privada y la presentación de las culturas originarias como ejemplos de una actitud inteligente hacia su medio ambiente, han sido de la esencia del Museo Chileno de Arte Precolombino durante sus tres décadas de vida. ~

Sin embargo, este Museo no había efectuado, hasta ahora, una revisión de su trayectoria como institución. Esta reconsideración es importante no sólo para compartir su experiencia con otras instituciones similares; lo es también para que el grupo de personas que a lo largo

A la derecha, fachada de los antiguos Tribunales de Justicia, calle Bandera con Compañía, vista hacia el oriente. Foto anónima, mayo de 1920, Archivo Fotográfico Chilectra.



de los años le ha dado vida a la institución reconozca su identidad colectiva de cara a los desafíos venideros. Así, la mencionada nueva etapa del Museo no ha servido únicamente para imaginar los horizontes futuros de la institución; ha llevado, además, a examinar las ortodoxias o tradiciones que se fueron estableciendo a través de sus tres décadas de existencia y los sistemas de pensamiento en que éstas se basaron, posibilitando así generar una visión del cambio que sea legítima y convincente para los involucrados en la renovación. ~

La conmemoración del Bicentenario de Chile y el Trigésimo Aniversario del Museo tienen la virtud de regresarnos a nuestros orígenes, a los inicios de nuestras intenciones, pero también de estimularnos a repasar nuestro recorrido. Nos impulsan a averiguar qué hubo en el comienzo, para saber si en el trayecto nos ajustamos a la ruta prevista o nos desviamos de ella. En ese sentido, las conmemoraciones de las instituciones son como las de los países: motivan necesariamente la revisión de los objetivos iniciales y la reinterpretación de los acontecimientos verificados durante el período bajo consideración, siempre con un sentido de identidad colectiva, de mejoramiento y de proyección. De este modo, el “hacer memoria” contribuye a que los eventos significativos del pasado tengan sentido en el presente y afecten el accionar futuro, porque, como alguien dijo una vez, “si una persona se queda sin memoria, no es que se quede sin vida para atrás, simplemente se queda sin vida para adelante”. ~

La memoria colectiva y su rescate

Muchas instituciones efectúan este proceso de revisión sobre la base del dato, de la exactitud de la representación, de lo verídico de la reconstrucción. Esa es una opción válida y legítima, pero se corre el riesgo de que una sola versión del pasado termine oficializándose y convirtiéndose en un “referente de verdad”. Una alternativa es no centrarse en el dato sino en el relato, no pretender lo verídico sino lo verosímil, no aspirar a la versión única sino a las visiones plurales. Compartimos la idea de que resulta de mayor riqueza la confluencia de distintos puntos de vistas en torno a un acontecimiento, que conocerlo a través de un solo ángulo de visión. Por eso es que en este proyecto privilegiamos la memoria por sobre la historia y lo colectivo por sobre lo individual. ~

La *memoria colectiva* ha sido definida como un proceso social de reconstrucción de un pasado vivido y/o significado por un grupo, comunidad o sociedad. No es el pasado en sí, es una representación de éste. Se nutre de múltiples memorias individuales y jamás es unívoca, por la sencilla razón de que la gente nunca produce la misma interpretación de un mismo acontecimiento. Su evocación es siempre una reinterpretación del pasado a la luz de recuerdos más recientes, recuerdos que, por lo demás, los individuos completan en parte con la memoria de otros. El arte de la memoria es, por consecuencia, una construcción social de punta a cabo, un resultado complejo de la tensión entre los hechos tal como ocurrieron, la memoria colectiva o personal sobre ellos y su representación por uno o más autores. Allí radica a nuestro juicio su mejor cualidad, porque la voz coral de la comunidad que rememora inevitablemente refleja su época con matices, titubeos y recuerdos encontrados. El resultado jamás es un relato consistente, fijo y unidimensional, sino uno incierto, cambiante y plural –caleidoscópico dirían algunos– donde las diferentes ópticas o miradas aportan una representación cubista, por así decir, “de lo que se recuerda acerca de lo que se vivió”. ~

Esos recuerdos sedimentan en las diferentes dependencias del edificio de una institución, pero también en los lugares aledaños y cotidianos donde transcurrió igualmente la vida de

sus integrantes, incluso en aquellos lugares memorables donde se pensó y proyectó la entidad antes de que ésta existiera como tal. Sedimentan, asimismo, en las fechas y los períodos que las personas consideran socialmente significativos. El espacio y el tiempo son, por lo tanto, los marcos sociales que contienen, mantienen y sostienen la memoria colectiva. Esta, por otra parte, se desprende en primer lugar de los testigos que vieron, escucharon o experimentaron un acontecimiento, o bien, que fueron marcados, afectados o alcanzados por él. En ese sentido, el testimonio es una narración de lo vivido que deviene en puente entre la memoria y el archivo. ~

Pero el rescate de ese pasado no se reduce a la oralidad. Por un lado, están los artefactos de la memoria, que han permitido la inscripción de ciertas experiencias que de otra manera se habrían esfumado con el tiempo. Por otro, los artefactos con memoria, esto es, aquellos objetos que conservan las huellas o marcas dejadas voluntaria o involuntariamente por las personas y los eventos del pasado. De todos estos elementos tangibles e intangibles, conscientes e inconscientes, se sirve la recuperación de la memoria colectiva de una institución. ~

El proyecto

El objetivo de la presente iniciativa fue reconstruir la memoria colectiva del Museo Chileno de Arte Precolombino desde su formación hasta su situación actual. Es decir, la recuperación del significado que tienen los acontecimientos allí ocurridos para el grupo de personas que lo integra o lo integró alguna vez. Los entrevistados son personas conocidas tan solo en su círculo más cercano, que, simplemente, repasan su vida en el Museo que contribuyeron a forjar y, en ese proceso, reflexionan sobre la existencia de la institución en un contexto determinado. Los objetivos específicos fueron comunicar a un público amplio la trama interna de los principales eventos realizados por la institución durante sus tres décadas de servicio a la comunidad, difundir esta experiencia entre los demás museos y el medio académico, y evaluar la trayectoria de la institución en función de sus presupuestos, principios y fines iniciales. La expectativa es que un registro antológico como este posibilite llegar a una audiencia más diversa de una manera diferente a la usual, contribuir al conocimiento de la disciplina museal y planificar, con una perspectiva de identidad enraizada en su propia memoria, las actividades del Museo a partir de la segunda década del siglo XXI. ~

Mediante un laborioso trabajo de investigación, que consideró la recopilación, el análisis y la clasificación de fuentes documentales (archivos de textos, iconográficos, sónicos, fílmicos) y testimoniales (mediante entrevistas semiestructuradas a personas que trabajan y que han trabajado en el Museo, o que han estado de una u otra forma vinculados con él), se procuró identificar ciertos momentos relevantes en la memoria institucional, recopilar significados múltiples sobre estos acontecimientos y, en lo posible, establecer su relación con el contexto económico, social y político del país de las últimas tres décadas. Para esto, el sistema de trabajo incluyó tanto herramientas de la historiografía como del periodismo, este último especialmente presente a través de la ponderación de archivos de prensa –escrita y audiovisual–, relativos a las tres últimas décadas. Es decir, buscábamos el relato como núcleo de nuestro proyecto, pero este debía sustentarse en el dato como estructura subyacente para concatenar los testimonios. ~

Visualizando el quehacer del Museo en la línea del tiempo, la investigación permitió identificar una treintena de exhibiciones clave en su trayectoria. Consideramos que un evento permanente y que actualiza cada vez la dinámica de la institución es el proceso creativo en torno a las exhibiciones. El examinar cómo y por qué se construye una determinada exposición, significa poner una lupa sobre una serie de relaciones, acuerdos y tensiones, que conforman, de algún modo, el tejido de la memoria que nos interesa develar. Así, creamos una metodología para acercarnos a las exhibiciones percibidas como las más relevantes de acuerdo a los propios involucrados, según los criterios de mayor permanencia en la memoria de los entrevistados y la evaluación subjetiva de éstos sobre la calidad o el atractivo de sus conceptos, montajes y valores asociados. Estas exposiciones constituyeron los puntos de referencia de las situaciones o sucesos significativos ocurridos dentro y fuera del Museo y permitieron organizar los recuerdos y estructurar el relato.¹ ~

1. La narración fue construida en tres soportes, cuyos lenguajes se complementan y son propios al quehacer tradicional del Museo: una serie de piezas audiovisuales con fines de extensión, una exhibición itinerante y este libro que damos a conocer ahora.

Los recuerdos así organizados se representan a través de la selección de fotografías, documentos, papelería, dibujos, grabaciones, testimonios escritos y orales, en los diversos formatos que han permitido su almacenamiento en los últimos treinta años. La mayor parte proviene de nuestro propio acervo, pero también debemos agradecer la colaboración de las instituciones que nos facilitaron material de sus colecciones o archivos. Naturalmente, como en toda selección, hemos dejado fuera buena parte de este patrimonio, que, sin embargo, pronto será accesible a través del Archivo Digital que está en preparación. ~



A la izquierda, fachada poniente de los antiguos Tribunales de Justicia, vista al sur desde calle Bandera. Foto anónima, agosto de 1927, Archivo Fotográfico Chilectra.

El proyecto fue un experimento de comienzo a fin. De hecho, no encontramos precedentes que pudieran orientarnos en materia de enfoque y metodología, revelando, de paso, que esta iniciativa particular que emprendíamos era inédita en los museos del país y muy probablemente en los del exterior. Además y pese a todo lo dicho en este Prefacio, a medio camino nos asaltaron dudas sobre la oportunidad elegida para hacerlo. Mientras en el año del Bicentenario todos estaban preocupados de hacer memoria de los últimos dos siglos de la República, los integrantes del Museo le daban una vuelta corta a la tuerca de la conmemoración nacional, para concentrarse en los primeros treinta años de su institución y –contra toda recomendación y, quizás, futuras reconvenciones– focalizarse en ellos mismos. Muchas veces sentimos, asimismo, que manteníamos un precario equilibrio entre la relevancia y la irrelevancia de la experiencia que nos proponíamos compartir. Obviamente, al publicar este libro todos estos riesgos y sombras han sido finalmente asumidos. ~

Por último, algunas palabras sobre el estilo y los contenidos de la obra, así como acerca de la naturaleza de los testimonios y el orden en que se presentan a lo largo del libro. Dadas las diferencias que existen entre el lenguaje hablado y el escrito, fue inevitable editar las transcripciones de las entrevistas. No obstante, hemos procurado conservar el lenguaje suelto y fresco de los testimonios, incluso la anécdota doméstica y el recuerdo intimista que seguramente no todos entienden. Hemos evitado también ocultar los conflictos o compatibilizar opiniones en asuntos que tienen más de una versión. En ciertos casos por, circunstancias derivadas de la disponibilidad de los testigos y del propio proceso de investigación, los testimonios fueron recuperados en forma escrita. Finalmente, es importante aclarar que la selección y el orden en que se presentan los diferentes testimonios en cada capítulo son producto exclusivo del trabajo editorial. ~

Organización de la obra

Los primeros testimonios y las imágenes que los acompañan aluden a los *Tiempos fundacionales*, vale decir, la etapa de gestación del Museo Chileno de Arte Precolombino. A continuación, el conjunto medular del libro abarca todo el período de existencia del Museo. Para que se pueda hablar de memoria, sin embargo, es necesario que el lapso se halle diferenciado de alguna manera. En este caso, la diferenciación la dan las tres décadas del período y cada una corresponde a una sección. Como los años se empiezan a contar desde el uno y las cifras con cero final cierran los decenios, las décadas son 1981-1990, 1991-2000 y 2001-2010, respectivamente subtituladas *Los comienzos*, *Creciendo en democracia* y *Desafíos del nuevo milenio*. Cada sección consta de seis capítulos, centrados en una o más exposiciones clave, titulados con nombres cercanamente alusivos pero diferentes a los de las exposiciones originales. Un breve texto explica en qué consistieron esas muestras y los recuadros en gris –intercalados a través del texto– se refieren, por lo general, a eventos o episodios asociados a ellas o al momento que se relata. El grueso de cada capítulo contiene una selección de los testimonios más pertinentes y significativos para la colectividad que conmemora, ilustrados por la iconografía disponible sobre los acontecimientos tratados. El libro concluye con un *Epílogo*, en el que se exponen algunas reflexiones sobre la memoria y la naturaleza de esta obra. ~



Palacio de la Real Aduana,
inicio década de los
ochenta. Archivo MCHAP.





TIEMPOS
FUNDACIONALES

Estamos a fines de la década de los setenta y comienzos de los ochenta. El arquitecto Sergio Larraín García-Moreno trabaja afanosamente en la creación de la Fundación Familia Larraín Echenique, secundado por el abogado Julio Philippi Izquierdo y el arquitecto Carlos Alberto Cruz Claro. Han suscrito un convenio con la Ilustre Municipalidad de Santiago mediante el cual esta facilita el Palacio de la Real Aduana y la Fundación aporta una colección de objetos de arte prehispánico de toda América, que Sergio Larraín ha reunido a lo largo de toda su vida y que ha decidido donar al futuro Museo Chileno de Arte Precolombino. Comienzan a aparecer Carlos Aldunate del Solar, quien será el Director de la nueva institución, y los colaboradores que contribuirán a hacer realidad el proyecto. He aquí algunos de los testimonios de quienes vivieron esa época fundacional.

- FRANCISCO MENA: El Tata [Sergio Larraín García-Moreno] tenía esa gigantesca colección de arte, de todo en realidad. Eso es algo que no se sabe y es importante. A raíz de conversaciones que tuvo con Junius Bird [el arqueólogo] y con otros, se convenció de que él no podía morir y dispersar su colección de arte. Entonces se concentró en armar una colección de arte precolombino exclusivamente, y para comprar esas piezas, vendió mucho del arte contemporáneo que tenía. Me acuerdo que las piezas no eran para que entraran los cabros chicos a verlas. Recién cuando yo estuve en tercer año de antropología, el Tata consideró que podía entrar a su biblioteca. Me invitó a investigar la colección, a hacer un registro. Él ya estaba pensando en hacer un museo. ~
- CARLOS ALDUNATE: Fue en 1979 cuando don Sergio me contactó en Zapallar para hablarme de su proyecto. Carlos Alberto Cruz y un primo mío, Emilio Carrasco, le habían dicho que, quizás, yo podría servir para el Museo, ya que había estudiado arqueología y, además, era abogado, que también era un elemento importante para ellos. Yo ya sabía que don Sergio tenía este proyecto y esa colección. En esa época, claro, no había mucha gente preparada como hoy en día. Entonces don Sergio me preguntó si me interesaría conocer más de su proyecto y colaborar con él. Me convidó a su casa a ver su colección y casi me caí muerto con todas las maravillas que tenía. Las piezas estaban diseminadas, arrumbadas por todas partes, era una casa atiborrada de joyas de arte precolombino. Una casa enorme, con objetos en las paredes, en el suelo, en los estantes, arriba de las mesas, en las murallas, en todos los lugares. Entonces, claro, ahí me entusiasmé inmediatamente y acepté colaborar con él. ~
Francisco Mena ya no estaba. Él fue la primera persona que trabajó con don Sergio haciendo las fichas, inventariando las piezas, pero de repente se tuvo que ir a Coyhaique, o a Estados Unidos. Y cuando acepté la propuesta de don Sergio, no había nadie haciendo ese trabajo. Entonces invité a José Berenguer para que me ayudara en esa tarea. ~
- FRANCISCO MENA: Las piezas de la colección estaban dispersas en el living de la casa, pero el grueso de ellas estaba arrumbado en el suelo de la biblioteca. Creo que existen unas fotos de las piezas en ese estado que tomó el tío Keko [Sergio Larraín Echenique]. Como Keko es súper buen fotógrafo, el Tata le pidió que le sacara fotos de las piezas, pero no sacó fotos pieza por pieza, ni fotos bonitas, sino que las fotografió en el suelo, en desorden. Lo tomó como una especie de registro de la realidad... El Tata y Carlos quedaron indignadísimos con su trabajo. ~



Sergio Larraín
García-Moreno, retrato
de joven. Archivo MCHAP.

Yo no alcancé a estar en la etapa cuando se estaba proyectando la Fundación Familia Larraín Echenique, porque en 1980 me fui a Coyhaique. Estuve, más bien, en la prehistoria del Museo, en 1977. Stephan Loebel sacaba fotos en blanco y negro, 35 milímetros, de todas las piezas y yo las pasaba a fichas, que todavía existen en el Museo. ~

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: Don Sergio tenía un gran estudio lleno de huacos. Un estudio muy bonito, con un enorme cristal. La casa de él era una casa colonial arreglada y en ese tiempo un cristal de ese tamaño debe haber sido una cosa valiosísima. Un día entra don Sergio a su estudio y está el cristal con un golpe en la mitad, un golpe de martillo, hecho pedazos. Casi le dio infarto. Cuento corto: resultó que era una broma que le había hecho su amigo Piwonka, el papá del [fotógrafo] Nicolás Piwonka, a quien le encantaban las bromas. Había dibujado durante toda la noche, con todo cuidado, una rotura de cristal. Ese era el medio en que se movían estos gallos, mira los gallos choros. Yo conocí esa colección y comencé a hacer fichas de instrumentos, porque ya tenía la intención de hacer una investigación. Pero nunca hablamos del Museo, de su idea de fundar este Museo. ~

JAIME BURGOS: Cuando estuve en España me interesó mucho el tema de la restauración, la puesta en valor de los monumentos, de las ciudades, de las calles. Trabajaba con José Manuel González-Valcárcel, que conocía Chile. Lo trajo González Videla para la construcción de La Serena. Era una pega súper entretenida, incluso de puro patudo me metí a hacer clases de arquitectura hispánica a arquitectos latinoamericanos. Hacíamos giras con ellos y allí me involucré mucho con el tema de la restauración de edificios. Cuando volví de España –el 25 de diciembre del 75– no había pega de ninguna especie, así que fui a ofrecer mis servicios al tío Sergio. Al poco tiempo me llamó y fui a su oficina, donde empecé a trabajar. Fue allí que a don Sergio le nació la idea de dejar su colección en un museo, de hacerla pública. ~

ALBERTO DITTBORN: Yo me incorporé a fines del 78 o a comienzos del 79. Venía llegando de Inglaterra. Debo haber estado tres años allá. No fue don Sergio el que me encontró, sino su sobrina Charín [Rosario Edwards]. Ella fue la que le dijo: “Sergio yo creo que esta persona te puede ayudar”. ~ El encargo que yo tenía era únicamente asegurar las piezas, nunca me imaginé que iba a terminar montando toda la exposición permanente del Museo Precolombino. Mi problema era cada pieza, cómo se veía mejor y que no se cayera en caso de terremoto, nada más. Entonces empecé a ir periódicamente, todos los lunes iba en una camioneta a buscar y dejar piezas a su casa de El Comendador, allí en el barrio Pedro de Valdivia Norte, al lado de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica. La empleada me hacía un tecito con pan con palta, muy sencillo, porque la casa del tío Sergio no podía ser más sencilla. De repente aparecía la tía Pin [Mercedes Echenique, esposa de Sergio Larraín]. Traía a unas señoras de una población con las que trabajaba a buscar ciruelas. Era toda una mezcla. Pero lo más impresionante para mí era que yo pudiera sacar piezas desde la casa del tío Sergio. ~ La relación que había entre todas las personas que fundaron el Precolombino fue una



Sergio Larraín
García-Moreno, en su
hogar, junto a obras
de su colección de arte
precolombino. Foto Paz
Errázuriz, Archivo MCHAP.



D. Inspección. Ocu - 27.6.77

ALCAZARÍA SANTIAGO DE CHILE

Santiago, junio 22 de 1977.

SEÑOR

EDWIN WEIL
DIRECTOR DE ARQUITECTURA
MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS

PRESENTE.-

Apreciado Edwin:

Primeramente agradezco la muy cariñosa nota- estímulo referente a la Casa Colorada. Seguiremos adelante con nuestro plan de recuperación hasta que se llegue a materializar. Lo que hemos hecho es importante, pero un paso solamente.

Solicitamos una definición en cuanto a poder iniciar los trabajos de adaptación del Portal en el edificio ex- Tribunales Viejos.

Como yo lo veo, tenemos una carta del Ministerio de Justicia, que se considera propietario del inmueble en que nos autoriza para la remodelación y ejecución de los trabajos. Ahora tenemos el visto bueno del Consejo de Monumentos Nacionales y anteriormente nuestro común amigo, Hugo León, me había dicho que Obras Públicas nos autorizaría previas las aprobaciones mencionadas, siempre y cuando Uds. supervigilaran.

En este momento tenemos algo de dinero y más que nada contamos con personal y otros elementos, por lo cual solicitamos una ratificación.

Afectuosamente,

PATRICIO MEKIS S.
ALCALDE DE SANTIAGO.

DIRECCIÓN DE OBRAS PÚBLICAS - 1977
ALCAZARÍA DE SANTIAGO DE CHILE
DIRECCIÓN DE OBRAS PÚBLICAS - 1977
MAYO 17-15
MAYO 22-6-77

PÁGINA OPUESTA:

Dibujo o proyección arquitectónica del edificio de los antiguos Tribunales de Justicia o “Tribunales Viejos”. Anteproyecto del arquitecto Fernando Riquelme Sepúlveda, 1977. Archivo MCHAP.

Dibujo del proyecto de portal y remodelación de los antiguos Tribunales de Justicia. Anteproyecto del arquitecto Fernando Riquelme Sepúlveda, 1977. Archivo MCHAP.

Carta del Alcalde de Santiago, Patricio Mekis, fechada en 1977, dirigida a Edwin Weil, director de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, en la que le solicita dar inicio a los trabajos de restauración y remodelación del edificio “ex-Tribunales Viejos”, actual Museo Chileno de Arte Precolombino. Archivo Consejo de Monumentos Nacionales.

Restauración del edificio de los Tribunales Viejos, construcción del nuevo portal. Foto *El Mercurio*, noviembre de 1977, Archivo MCHAP.

relación de honestidad y de confianza. El tío Sergio era muy confiado, pero extremadamente desconfiado cuando tenía que serlo. Así empecé a montar las piezas. Un día se cayó una ellas y don Sergio me llamó, estaba furiosísimo. Me dijo: “fue muy grave esto que pasó, así que vamos a parar”. Y me fui, no quise trabajar más, dije “hasta aquí no más llegamos”. No me aparecí nunca más por El Comendador. Él me pagaba por pieza, entonces yo no tenía una obligación contractual de horas, nunca lo tuve en el Museo por lo demás. Lo pasé muy mal, eran piezas únicas, entonces cualquier cosa que le pudiera pasar a una de ellas era dramático. ~

Pasaron como cuatro meses y me llama por teléfono la tía Pin y me dice “Tito por favor vuelve, Sergio está desesperado y no te va a llamar, pero te lo pido por favor, como amigo, por favor vuelve porque él te quiere, le encanta tu trabajo y no sabe cómo recuperarte, así que yo te lo pido a ti, que por favor vuelvas”. Y así fue que volví. Sucede que [el escultor] Juan Egenau le había dicho que mis montajes estaban perfectos. También había llamado a un señor Bascuñán, creo, que era de los mejores joyeros de Santiago, y el personaje le había dicho “no va a encontrar en el mundo a alguien que le haga unos montajes de esta calidad y a nadie al que usted le pueda pasar las piezas y no se las robe o se las cambie”. Además, cuando volví, la pieza que se había roto estaba perfecta, porque, claro, a los tres minutos de ocurrido todo, don Sergio había llamado a un restaurador a Lima. Le pasó la pieza y quedó tan bien restaurada que está expuesta en el Museo como si nunca le hubiera pasado nada. ~

Pero fue una relación de cariño. Nos queríamos muchísimo. Lo que pasa es que él se salió de sus casillas y era un personaje muy fuerte. Y él era muy consciente de eso, era siempre una relación de fuerza con la gente que trabajaba. Pero en el reencuentro lloró y fue precioso para mí. Desde entonces fui un poco como su compañero en este cuento. Ahí empezó a hablarse del Museo, comenzó lo del edificio, las conversaciones con la Municipalidad, cómo se iban a relacionar, quién iba a poner qué, los colaboradores extranjeros. ~

Siento que mucho de lo que hay en el Precolombino, como las bases para las piezas y ese estilo bien austero que lo caracteriza, son míos, pero el genio detrás de eso es el Chupo, Carlos Alberto Cruz. Con él hice una dupla fantástica, porque yo era sus “manos”. Discutíamos y conversábamos de igual a igual, sabiendo que yo era como su alter ego, el que hacía las cosas, y él soñaba, bueno, soñábamos juntos. ~

JOSÉ BERENGUER:

A Carlos Aldunate, lo conocí a fines de los años sesenta, cuando ambos éramos estudiantes de arqueología en la Universidad de Chile. Nos encontrábamos en algunos terrenos, en algunas fiestas. Promediando la década de los setenta, yo cargaba con el estigma de haber sido un simpatizante de la Unidad Popular, así que no encontraba pega en mi profesión en ninguna parte. Así eran las cosas en esos tiempos, uno estaba cesante no porque no hubiera trabajo, sino por razones políticas. Aburrido de golpear puertas, en 1979 me fui a Ecuador a trabajar al Instituto Otavaleño de Antropología, a instancias de dos amigos: Fernando Plaza y Viviana Lamas. Iba por tres años, pero a mediados del primer año me llega una carta, no recuerdo si de Vicky Castro o de Carlos Aldunate, en que me cuentan que se está pensando crear un museo y me preguntan qué me parece volver a Chile para trabajar allí. Y empiezo a pensarlo. La experiencia en Ecuador era fascinante, pero se gastaba mucho tiempo en política en ese Instituto, de modo que las expectativas que yo llevaba como investigador no se estaban



Julio Philippi Izquierdo, abogado, escritor y diplomático. Uno de los fundadores del Museo. Archivo MCHAP.

Extracto de carta de Carlos Aldunate dirigida a José Berenguer, junio de 1979, en la que le describe que el proyecto de formar el Museo Chileno de Arte Precolombino es prácticamente "un hecho". Archivo personal José Berenguer.

D.- Museo de Arte Precolombino:- He tenido dos otras reuniones con don Sergio Larraín. Una de ellas con el Alcalde de Santiago. Al parecer el Museo ya es un hecho. En estos momentos se está reacondicionando el segundo piso del Palacio de la Real Aduana o de los Tribunales Viejos (esa especie de pequeña Moneda que queda en Bandera con Compañía) dentro del cual estarán las salas de exposición, dotadas de los mejores y mas recientes elementos técnicos museológicos. Hay dos expertos italianos contratados para este efecto de Unesco. Por el momento, las reuniones se han basado en aspectos técnicos que yo no conozco, y se me ha encargado hacer una especie de declaración de principios que contemple los criterios que se deben seguir en la exposición del material y en el programa de adquisiciones. Creo que de todo esto puede resultar algo realmente bueno, una especie de Banco Central del Ecuador. Una exhibición de piezas muy seleccionadas y muy bien expuestas en un local digno y dotado de comodidades (calefacción, aire acondicionado, purificadores, sist. de iluminación adecuado) que muestre de manera sinóptica la dignidad de las culturas aborígenes nuestras, en sus expresiones artísticas.

Es en este aspecto donde me asalta un pequeño temor. Don Sergio Larraín, que es el donante y la cabeza de la Fundación que será dueña de la colección es arquitecto y está empeñado en que el Museo se dedique al Arte Precolombino y exhiba, en consecuencia, piezas sobresalientes, en lo posible únicas, "objects d'art" de los pueblos americanos prehispánicos. Este criterio, por cierto, no es ~~extratrazado~~ tan atractivo para el cientista social, el que se interesa ~~max~~ en todas las expresiones de la cultura y no sólo en el arte. Don Sergio tiene una razón para este criterio: Fue educado en Europa, donde vivió en un ambiente artístico muy selecto y llegó a Chile donde se estableció y, cerca de los 30 años, comenzó a descubrir este mundo que para él era completamente desconocido y minus-valorado. Esto le causó tal impresión que comenzó a juntar piezas y actualmente tiene mas de 900, todas de calidad excepcional. Con Rex González, a ~~ix~~ su pasada por Chile estuve conversando este tema, y él me dejó muy entusiasmado. Examinó la colección y es un experto en arte prehistórico, de tal modo que la idea lo dejó muy bien impresionado. Las piezas se han adquirido desordenadamente. Hay exceso de algunas (v. gr. Chavín) y total ausencia de otras (Tiwanaku:(te das cuenta de la insolencia?)/ Actualmente, estoy preparando una especie de exhibición ideal que sea representativa, a fin de darnos cuenta que falta que sobre. Me está ayudando en esta tarea Pancho Mensa, nieto del donante.

El museo estará dotado de una biblioteca, la base de la cual también será donada por este mismo caballero (unos 500 volúmenes) y se pretende que sea una institución viva, con salas de exhibiciones, conferencias y, por cierto, talleres y posibilidad de investigar. Todo esto también nos puede servir para nuestros siniestros propósitos.

cumpliendo. Al mismo tiempo, tenía fuertes razones para regresar: mis dos hijos habían quedado acá. Ellos influyeron decisivamente en mi deseo de volver a Chile al cabo de un año. Me vine con una disyuntiva muy grande, porque en el intertanto me había llegado otra oferta de trabajo: hacerme cargo del Departamento de Antropología de la Universidad Austral en Valdivia. Son las típicas encrucijadas que a veces el destino le pone a uno y que al final definen toda tu vida para adelante. Si eliges una opción tienes este camino, si eliges la otra, tienes este otro. Si hubiera elegido la alternativa de Valdivia habría sido un especialista en la arqueología de la Araucanía, pero escogí este camino y he tenido la vida que he tenido. Opté por trabajar con Carlos porque me sentía mucho más cómodo con él como jefe. Además, estaba ese elemento afectivo tan fuerte que son los hijos y en Valdivia habría seguido lejos de ellos.

FERNANDO MALDONADO: En algún momento, cuando se estaba por formar este Museo, me acuerdo que Carlos conversó con Vicky [su esposa, Victoria Castro], para ver a quién llamar para colaborar en este proyecto. Allí creo que Vicky propuso a José Berenguer.

JOSÉ BERENGUER: El 15 de marzo de 1980 entré a trabajar a esa casa preciosa que tenía don Sergio, en la calle El Comendador. Tenía habilitado un estudio muy lindo, donde estaba gran parte de su colección de piezas precolombinas y de sus libros. Era un ambiente exquisitamente silencioso y apacible, con un gran ventanal al fondo que daba a un tranquilo jardín interior. Allí, en la mesa de trabajo o en alguno de los dos sofás de la habitación, pasaba toda una tarde o toda una mañana trabajando, rodeado de libros de arte y piezas precolombinas. ~

A veces venía Carlos Aldunate, sobre todo en las tardes, y se reunía con don Sergio, Carlos Alberto Cruz y Julio Philippi. Las reuniones a la hora del té con don Sergio eran siempre entretenidas. Era un tipo muy culto, agradable y piola. Pero uno tenía que estar muy concentrado al conversar con él, porque como era muy agudo en sus observaciones, si uno se distraía podía lanzarte una ironía que te descolocaba por completo. Eran conversaciones inteligentes, en un ambiente elegantemente sencillo y con la calidez que sabía transmitir ese matrimonio entrañable que don Sergio formaba con la tía Pin. Allí conocí a Alberto Dittborn –Tito para nosotros– que sería el futuro museógrafo, Darko Pandakovic que diseñó las vitrinas, Charín [Rosario] Edwards que pasaría a ser una de nuestras más queridas compañeras de trabajo. No podría recordar muchas situaciones o elementos en particular de aquella época. ~ Yo simplemente continué la labor que había empezado Pancho Mena. A veces me ayudaba Carole Sinclair, pero ella no iba todos los días, ya que aún estaba estudiando. Mi trabajo consistía en darle un nombre y un número de inventario a cada pieza. Luego marcaba el número en una parte poco visible de la pieza y pasaba ese número y ese nombre a un libro. Cuando se acumulaban varias piezas inventariadas, venía Stephan Loebel y las fotografiaba en blanco y negro, en un pequeño set montado sobre una mesita a la que le ponía un fondo de cartulina blanca. Yo le iba pasando la pieza y su número de inventario escrito en una etiqueta para que hiciera la toma. Otra parte de mi trabajo era recortar las fotos de contacto que traía Loebel de sesiones anteriores y pegarlas en las fichas que había elaborado Mena. Sobre esa ficha hacía el trabajo de catalogación. A veces me pasaba horas consultando los libros de la biblioteca para establecer a qué cultura, fase o estilo pertenecía una pieza en particular. Era la parte más entretenida, porque me sumergía en esos libros fascinantes que tenía don Sergio en



Sergio Larraín
García-Moreno junto
a su esposa, Mercedes
Echenique. Archivo
MCHAP.



En un receso del trabajo arqueológico, Carlos Aldunate y Carole Sinclair preparan el almuerzo en una estancia pastoril de Turí, interior provincia de El Loa, 1984. Archivo personal José Berenguer.

su biblioteca sobre la historia y el arte de las culturas de El Caribe, Mesoamérica, Ecuador, Colombia, Perú o Argentina. Confieso que, en ocasiones, mi curiosidad por esos temas me llevaba lejos del trabajo que se me había encargado. Es que nunca había visto, ni de cerca, libros tan preciosos. Todos ellos formarían parte más tarde de la colección inicial de libros de la biblioteca del Museo Chileno de Arte Precolombino. ~

La tarea de trabajar con piezas de arte precolombino nos perturbaba a Carlos, a Carole y a mí, porque contradecía todo cuanto se nos había inculcado en la universidad. Detrás de cada pieza había un “huaquero” que la había desenterrado en forma asistemática y la había vendido a un coleccionista. Por lo tanto, eran piezas que habían perdido su contexto, que es lo más valioso para un arqueólogo, porque permite reconstruir la vida en el pasado. Además, en una época de primacía de los enfoques materialistas en arqueología, la palabra “arte” hacía arrugar la nariz a la mayoría de los arqueólogos. Entendíamos que esas piezas no habían sido hechas originalmente como obras de arte, al menos, no en el sentido en que se usa esta expresión en Occidente. Es cierto que con el Grupo Toconce ya estábamos investigando temas que la mayoría de nuestros colegas consideraban vedados para la arqueología, tales como las creencias religiosas y la simbología de los antiguos habitantes del norte de Chile. También es cierto que yo ya había iniciado mis investigaciones sobre el arte rupestre del río Loa y la iconografía de Tiwanaku. Pero, aun así, nuestro trabajo con las piezas precolombinas de don Sergio como “obras de arte” no dejaba de incomodarnos un poco. ~



“Grupo Toconce”, durante una estadía en el pueblo del mismo nombre, al interior de la provincia de El Loa. En la foto, de izquierda a derecha, Carolina Villagrán, Carlos Gómez, José Berenguer, Carole Sinclair, Victoria Castro, Luis Cornejo y Cristina Fernández, 1981. Archivo personal Carlos Aldunate.

- CARLOS ALDUNATE:** Nosotros siempre le decíamos a don Sergio que el arte precolombino no era como el arte occidental. Porque si expones un Rembrandt, basta con poner en una galería un rótulo que diga “Rembrandt, nació el año tanto y murió el año tanto” y punto, nada más. No se necesita ninguna otra explicación y todos vamos a entender. En cambio si exhibimos una pieza Chavín llena de colmillos por todos lados, la gente no va a tener idea qué es eso, de dónde viene, de qué época es, qué significa esto tan raro. Hay que darle una explicación a esa imagen. Entonces ahí nosotros le hacíamos una contraofensiva a don Sergio, porque su discurso era que el arte toca el corazón. Decía que no hay mejor manera de conocer y de apreciar a un pueblo que a través de su arte. Y tenía toda la razón. Cuando tú ves las cosas artísticas de otros pueblos, uno se muere de impresión y es una manera de decir: “mira, las cosas que hacían, qué maravilla”. Pero también te llenas de preguntas. ¿Qué habrá sido esto, qué habrá significado, en qué habrá sido usado? Nosotros queríamos responder un poco más, entonces estábamos con esas dos opciones siempre luchando, hasta hoy día... Más explicación, menos explicación, muy largos los textos, demasiado cortos, todo eso tiene que ver con esa discusión de aquellos años. ~
- JOSÉ BERENGUER:** Entre marzo del 80 y agosto del 81, mes en que trasladamos las piezas al nuevo Museo, dividí mi tiempo entre trabajar en la casa de don Sergio, hacer clases en el Departamento de Antropología de la Universidad de Chile y repartir viandas a domicilio en mi Renault 5 para una empresa de alimentos. Con esas tres pegas, juntaba una cantidad respetable para subsistir. Hasta principios de 1981, mi plan era obtener más horas de clase en la universidad, transformarme en un académico. Ni soñaba con ser un hombre de museo. Pero el proyecto del Museo Chileno de Arte Precolombino entraba en tierra derecha y Carlos, que iba a ser su Director, estaba formando su equipo. Fue por esos meses cuando me ofreció ser el Subdirector. Yo no lo podía creer. Por fin tendría un trabajo estable y en mi profesión, así que esa noche hubo celebración en mi casa. ~
- CAROLE SINCLAIRE:** Yo soy casi la pieza número uno del inventario del Museo, porque ingresé a la institución cuando ésta todavía no se conformaba. Entonces era alumna, creo, del último año de la carrera de arqueología, en 1980 o 1981. Trabajaba también en el Grupo Toconce, entre quienes estaban José Berenguer, Carlos Aldunate y Victoria Castro. En la universidad se vivían momentos de mucha efervescencia, que consumían mucho de mi tiempo y de mis preocupaciones. Si a eso se agrega esta opción que se estaba creando con este Museo, donde había una persona, un privado que estaba donando su colección a una institución, en este caso la Municipalidad, que estaba a cargo de un alcalde designado, del régimen... Por un lado, una estaba muy crítica ante la situación que estaba viviendo el país, pero, por otro lado, sentía que nos metíamos dentro del sistema, porque íbamos a ser parte de esa institución. En ese momento, en todo caso, yo no tenía claro que iba a continuar en el Museo, porque trabajaba por muy poco dinero. Me servía para pagar la universidad. Me sirvió para pagar el último año de la universidad, porque, hasta el año anterior, yo estudiaba gratis y con la reforma que introdujo el gobierno terminó esa garantía. ~

Me acuerdo muy bien de las discusiones con don Sergio, porque él participaba activamente de esta labor que hacíamos en la biblioteca de su casa. Una casa maravillosa, una casa antigua, de estilo colonial, a la que le había hecho un agregado especial para la biblioteca. Allí estaba gran parte de la colección, de las mil piezas que donó inicialmente y que conformaron el patrimonio original del Museo. Se encontraban distribuidas entre los libros y la biblioteca, había libros y piezas. El resto estaba en diversas dependencias de la casa. Don Sergio siempre llegaba en las tardes a ver cómo nos estaba yendo, cómo iba avanzando el inventario, el registro que hacíamos con unas fichas. Mientras, yo gozaba de los libros. Pero a las cinco de la tarde don Sergio decía: “bueno, hay que parar de trabajar porque me tienen que acompañar a tomar té”. Unos té muy ricos y conversados. Pasaba algo muy divertido porque él tenía unos ritos; él preparaba el té y el pan tostado, un *té Lapsang souchong* muy exquisito que sólo lo tomábamos allí, por lo menos yo. Además, siempre había dos panes con queso camembert, pero era siempre, todas las tardes. No me acuerdo si íbamos todos los días o íbamos tres veces a la semana, pero siempre en las tardes. A veces, yo esperaba a que don Sergio fuera a la cocina a buscar algo para poner otra rodaja de pan en el tostador y comerme otro pan con camembert, porque con uno no quedaba satisfecha. ~

El recuerdo, la imagen que yo tengo en la memoria, es de don Sergio en una mesa grande, José Berenguer en un lado, a veces estaba Carlos Aldunate y yo estaba al frente. Detrás de don Sergio, había un cuadro de Matta enorme, como de tres metros y medio, que ocupaba toda la pared del comedor. Era un espacio muy rico, muy agradable. Conversábamos, además, de los últimos proyectos que él tenía y de cómo proyectaba el Museo. Tengo muy lindos recuerdos de haber participado en esa etapa de gestación del Museo. ~

CARLOS ALDUNATE: José Berenguer y yo trabajábamos muy unidos con don Sergio, Carlos Alberto Cruz y don Julio Philippi. Pero más que nada con don Sergio. Un día nos dijo: “díganme todas las piezas que le faltan al Museo”. Porque él tenía su colección, pero dijo “si vamos a tener un museo como corresponde, denme ustedes una opinión técnica de lo que le falta”. Entonces hicimos una desiderata de todo lo que le faltaba. Tomábamos los libros de prehistoria americana y veíamos cuáles tipos de piezas eran importantes para completar la colección. Sacábamos láminas, fotocopias de piezas faltantes y las poníamos en unos cartapacios. ~

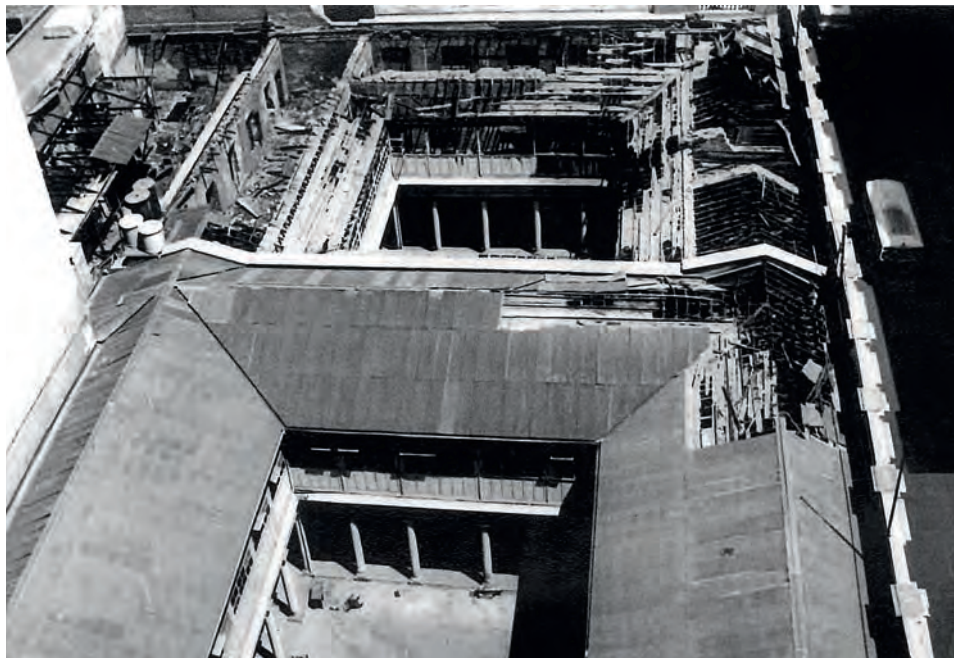
Don Sergio contaba que siempre él buscó un lugar donde establecer la colección y que todos le fallaban, la Universidad Católica, la Universidad de Chile. Hasta que en una comida –contaba él– se encuentra con Patricio Mekis, Alcalde de Santiago, y le dice: “quiero hablar contigo, porque necesito que me des la Casa Colorada, tengo una maravillosa colección que quiero poner en algún lugar y encuentro que la Casa Colorada es el lugar adecuado”. Lo convidó a su casa a ver la colección y Mekis le dijo: “Tú estás loco que estas cosas se vayan a la Casa Colorada, por ningún motivo, estas cosas no caben en la Casa Colorada, que es muy poca para esto. Busquemos otro lugar”. Y casi inmediatamente Mekis consiguió que el Poder Judicial traspasara este edificio a la Municipalidad. Posteriormente, me vinieron a ver en dos ocasiones gente de la Corte Suprema, para decirme “ustedes nos quitaron este edificio”. Así que le tenemos que agradecer al gobierno militar por esto, porque en democracia no lo hubiéramos podido hacer por nada del mundo, ya que son dos poderes del Estado distintos. O sea, si hoy día se le ocurre al gobierno quitarle un inmueble al Poder Judicial, olvídate, no se puede. ~



Patio norte del edificio de los "Tribunales Viejos" durante su restauración. Foto *El Mercurio*, diciembre de 1978, Archivo MChAP.



Patio interior del edificio de los "Tribunales Viejos", después del incendio y antes de su restauración. Foto *El Mercurio*, marzo de 1979, Archivo MChAP.



Efectos del incendio que afectó al edificio de los "ex Tribunales Viejos", mostrando especialmente la destrucción del segundo piso del patio sur, antes de 1981. Archivo Consejo de Monumentos Nacionales.

- JAIME BURGOS:** El edificio se consiguió gracias a la Ministra de Justicia, Mónica Madariaga, y al Alcalde de Santiago, Patricio Mekis. Como el inmueble le “pertenece” a ella, al Ministerio de Justicia, Mekis le pidió que se lo traspasara. Lo obtuvo en 10 minutos. ~
- CARLOS ALDUNATE:** Cuando vine por primera vez al lugar que iba alojar al futuro Museo Chileno de Arte Precolombino, el edificio estaba convertido en ruinas. Era interesante, porque, como abogado, yo había tramitado aquí en este lugar cuando eran los Tribunales de Menor Cuantía. Hay que recordar que primero funcionó aquí la Corte Suprema, después la Corte de Apelaciones, más adelante los Tribunales de Mayor Cuantía y finalmente los Tribunales de Menor Cuantía. O sea, iba decayendo en la jerarquía judicial, porque era un edificio viejo, botado de la mano de Dios. Hasta que se incendió, justamente por estar botado. Entonces, cuando vine a este edificio, era un desastre, estaba entero quemado. ~
- JOSÉ BERENGUER:** Yo me acuerdo haber visitado este edificio acompañando a don Sergio, Carlos Alberto, Carlos Aldunate y Jaime Burgos. Los patios estaban llenos de escombros. También recuerdo que hicimos un recorrido por las salas donde se iban a instalar las vitrinas. Esas son las imágenes que tengo. No las podría amarrar a un mes, ni siquiera a un año, pero si las salas se podían recorrer es porque Jaime Burgos ya había avanzado bastante en la restauración. ~
- JAIME BURGOS:** El edificio era una ruina. Se había quemado en un incendio. De hecho no tenía losa de hormigón, sino vigas y pisos de madera, la mayoría de lo cual se había quemado. En consecuencia, por el segundo piso casi no se podía circular. Nuestro primer acercamiento fue arreglar esta zona [actual Sala Sergio Larraín], el segundo piso y el patio norte. El patio sur estaba abandonado. Nos remitimos a tratar de conservar el edificio, por lo menos en los espacios originales, pero reestructurándolo para que fuera antisísmico. Porque un edificio con envigado de piso de madera es lo más peligroso que puede haber. Las vigas se reemplazaron por losas de hormigón. En el primer piso los pilares eran de piedra, más arriba de ladrillo y más arriba todavía de madera. Se usaban de piedra abajo porque si caía agua del techo y rebotaba en el ladrillo, se lo comía. Por eso el edificio tenía estos “calcetines” de piedra, por así decir. La verdad es que, estructuralmente, la piedra era tan mala como el ladrillo. ~
La escala original para subir al edificio estaba exactamente en el espacio donde estamos nosotros [Sala Sergio Larraín]. Eso está en el libro de [Manuel Eduardo] Secchi. Allí están los planos de este edificio. No completos, pero hay una planta y una fachada. Allí figura la escalera en esta posición. Era de madera, pero como se había quemado, ya no existía cuando llegamos nosotros. ~
La decisión de poner adoquines en el patio y baldosas en las salas surgió de la conversación de los arquitectos participantes, que eran don Sergio, Carlos Alberto y yo. Las vitrinas las desarrolló un italiano, Darko Pandakovic, que era un joven arquitecto que se entusiasmó mucho con el proyecto. El diseño de las vitrinas lo afinamos con él, porque había participado en proyectos semejantes en Italia. El edificio era un nido de palomas espantoso. Y una de las cosas simpáticas que me acuerdo es que Pandakovic decía que en Italia las palomas se iban a los edificios bonitos, no a los feos. ~

Las rejas y los postigos eran originales, estaban acá. Algunas de las puertas se copiaron en pino oregón con el mismo diseño de las que habían sobrevivido al incendio. El color original de la fachada seguramente era de cal. Había otro edificio casi igual a este en la esquina de la Plaza de Armas [21 de Mayo con Monjitas]. El tío Sergio decía que él tenía el pecado de haberlo demolido. ~

La Universidad de Chile, como proyectista, y no sé quien como cofinancista, hicieron el pasaje, no fue obra nuestra. Hay un libro por ahí que dice que se recuperaron las vigas con bóvedas de ladrillo que tenía el edificio. Eso es absolutamente falso, esas bóvedas de ladrillo nunca existieron. Cuando aún no había pasaje la gente circulaba por esos 30 centímetros de vereda que tiene hoy día. Porque el edificio está totalmente fuera de línea. Si hubiera tenido vereda ancha podríamos haber ocupado la zona del pasaje como parte del primer piso. El edificio sobresale de los edificios vecinos porque en la época de los gobiernos radicales se fijó la línea donde tenían que asentarse los edificios del centro de Santiago. En aquella época las calles se ensanchaban todas hacia las iglesias parroquiales. Compañía, por ejemplo, se ensanchaba hacia donde está la iglesia de La Merced. Por eso las dos veredas “chocan” con el edificio, y de ahí la creación del pasaje o portal, que me parece muy buena. ~

La idea de un espacio noble en los edificios patrimoniales era un concepto mundial respecto a la transformación, recuperación o puesta en valor de los inmuebles. Hay distintas teorías, por así decirlo. Por ejemplo, en algunas zonas se conserva sólo la fachada. Hay edificios con fachadas nobilísimas en pleno centro de Santiago y por detrás han hecho otra cosa. Yo creo que nuestra restauración, en cambio, trató al edificio del Palacio de la Real Aduana con todo el respeto que merecía. ~

Edificio en remodelación. El Alcalde de Santiago, Patricio Guzmán y miembros de la Fundación Familia Larraín Echenique visitan las dependencias del que será el Museo Chileno de Arte Precolombino. Foto *El Mercurio*, enero de 1981, Archivo MCHAP.



Inauguración del portal del edificio del futuro Museo Chileno de Arte Precolombino. Foto *El Mercurio*, 1979, Archivo MCHAP.



Inauguración del portal del edificio del futuro Museo Chileno de Arte Precolombino. En la foto, el Alcalde de Santiago Patricio Mekis y Sergio Larraín García-Moreno. Foto *El Mercurio*, 1979, Archivo MCHAP.



1981 - 1990

LOS COMIENZOS



La primera década del Museo Chileno de Arte Precolombino es el lapso en que la nueva institución busca hacerse un lugar en la escena cultural del país. El mensaje de la exposición que se inaugura a fines de 1981 es que los países de América tienen un pasado común en la historia y el arte de los pueblos indígenas, y que conocer ese pasado colectivo es importante para que la sociedad chilena reconozca sus raíces indígenas de una vez por todas. Un museo de arte, enfocado en lo precolombino, americanista y sin fronteras, viene a llenar un evidente vacío, porque no existe nada similar en Chile, tampoco en Latinoamérica. El Museo busca asimismo hacerse un nombre tanto entre sus pares como en el ámbito académico nacional e internacional. Lo hace organizando talleres, seminarios y simposios de gran convocatoria, tejiendo amplias redes de contactos y dándose a conocer a través de numerosas publicaciones. Pese a la crisis económica que experimenta el país durante la primera mitad del decenio, la pieza maestra del rodaje del Museo es, desde un comienzo, la vinculación del sector público con la empresa privada. Esta alianza establece un modelo de financiamiento de las exposiciones que sigue vigente hasta la actualidad. ~

Promediando la década o quizás antes, el mensaje americanista de la exposición permanente se combina con una serie de exposiciones transitorias, cuyo objetivo es mostrarle al chileno la diversidad y la profundidad de su propio pasado precolombino. Generosamente, los museos del país colaboran con el Museo facilitando temporalmente piezas arqueológicas o etnográficas de su acervo para hacer realidad ese proyecto. La colaboración de instituciones de otros países de Latinoamérica en algunas exposiciones clave, es también digna de destacar, sobre todo porque ese tipo de iniciativa era muy poco común en aquellos años. ~

A fines del decenio, la tarea inicial se halla en gran parte cumplida. Si en un comienzo nadie sabía el significado de la palabra precolombino, al final el Museo era coloquialmente conocido por los medios y el público como “el Precolombino”. Doce exposiciones temporales y más de veinticinco publicaciones, incluyendo una revista científica, lo han instalado como un actor relevante del circuito cultural y como una entidad prestigiada en los círculos académicos de Chile y el exterior. ~

La formación del *staff* del Museo es un proceso paulatino, pero en constante crecimiento. Las personas se acercan e integran a la Institución atraídas por la naturaleza del proyecto y el ambiente que se respira. En un período de dura confrontación política a nivel nacional, de restricciones a la libertad de expresión en otras instituciones y de falta de oportunidades para quienes piensan distinto, sus integrantes encuentran en el Museo un espacio apropiado para desarrollar sus talentos y capacidades creativas. De los diez funcionarios que participan en el montaje de la exposición inaugural, en 1981, se pasa a veinticuatro en 1990. Incorporadas por simple agregación y no como producto de una política institucional, las personas que pasan a formar parte del Museo contribuyen a darle un sello muy particular a la Institución, circunstancia que no puede ser ignorada al considerar la singularidad de su oferta cultural. Pero tal vez lo más importante es que durante esos años se conforma una comunidad con intereses compartidos, afectos muy arraigados y un fuerte sentido de misión. ~

Veamos en los siguientes capítulos cómo la gente del Museo recuerda esos años, teniendo como ejes de articulación algunas de las principales exposiciones de la década y como telón de fondo el acontecer nacional e internacional. ~



Capítulo 1



JOSÉ BERENGUER: En agosto de 1981 se produce el traslado de las piezas al Museo. Me acuerdo que el día de la mudanza y como cábala, introduje en una de las cajas un pequeño elefante verde de plástico que seguramente había dejado un nieto o un bisnieto de don Sergio en su estudio. Nos había acompañado en nuestro trabajo por casi un año y medio. Yo me olvidé del asunto, pero años después me sorprendió verlo en el laboratorio, había pasado a formar parte del inventario simbólico de la institución. ~



CARLOS ALDUNATE: Cuando don Sergio se desprendió de las piezas de la colección y las cosas llegaron al Museo, por ahí por agosto de 1981, fue muy fuerte para él. Cayó enfermo con una especie de depresión. Eso a mí entender lo enaltece, porque se ve que le costó y sin embargo lo hizo. En algún momento dijo que se le había acabado la vida. Entonces alguien le aconsejó: “sigue comprando; si te interesa, compra más”. Y ahí estaba la solución a su problema, porque si no, a don Sergio como que se le había acabado esa parte de su vida. ~

JOSÉ BERENGUER: Los grandes lineamientos de la exposición habían sido discutidos largamente antes de mudarnos al Museo. La idea matriz de don Sergio era mostrar una América sin los actuales límites político-administrativos. Pero había que buscar algún ordenamiento. Creo que Carlos propuso basar la estructura del guión en el libro de Gordon Willey *La introducción a la arqueología americana*. Willey había hecho una división del continente en áreas culturales y esa división sirvió para organizar la exposición. A algunas áreas les cambiamos un poco el nombre, pero, para ese ordenamiento, nos inspiramos básicamente en este autor. Era un

Primera exhibición permanente. Sala Área Surandina. Archivo MCHAP.



Remodelación del interior del edificio del Museo, escalera de acceso al segundo piso, 1981. Archivo MCHAP.



Remodelación del interior del edificio del Museo, instalación de vitrinas en las salas de exposición permanente, 1981. Archivo MCHAP.





Remodelación del interior del Museo, habilitación de las salas de exposición permanente, 1981. Archivo MCHAP.

guión estrictamente por áreas y culturas. Sé que hoy suena muy “arqueológico”, pero hay que entender que al nombrar a Carlos como Director, los fundadores de este Museo tomaron la decisión de darle a la exposición esa mirada. Estaban contratando a un arqueólogo, a un investigador. Y Carlos reclutó como colaboradores principalmente a gente de su entorno académico y profesional, ámbito que no era el del arte, sino el de la arqueología. Yo creo que a nadie se le ocurrió pensar en historiadores del arte, en estetas. Es que el mundo de entonces en este campo era bastante más estrecho que ahora. ~

CAROLE SINCLAIRE: Creo que todos estábamos aprendiendo en ese momento. Yo estaba recién saliendo de la universidad, entonces no creo haber tenido conciencia de estar enfrentándome a una nueva realidad, a que el arte podía ser parte también de la disciplina arqueológica. En la formación de los arqueólogos el arte precolombino propiamente tal no era un tema en aquel entonces. Entonces mal podíamos estar conscientes de cómo enfrentarlo en una exposición. Creo que con el correr del tiempo nos fuimos dando cuenta de la importancia que podía tener este tipo de material y del aporte que podía significar para la arqueología y para el conocimiento de la prehistoria. ~



Primera exhibición permanente. Sala Área Mesoamericana. Archivo MCHAP.

JOSÉ BERENGUER: A mí me encargaron escribir los textos para los carteles de las vitrinas. La idea inicial de don Sergio era exponer las piezas con un criterio exclusivamente estético. Piezas Chavín, Veracruz, Nasca u Olmeca, por ejemplo, agrupadas en una misma vitrina. Para nosotros, tan preocupados de situar esas piezas en el espacio y el tiempo, aquello nos parecía una ensalada surtida. Fue una larga batalla convencerlo de agruparlas por área y por cultura. De esas discusiones surgió la idea de poner en la escalera un gran mapa con la ubicación de cada cultura representada en la exposición y, lo más resistido, un cuadro que mostrase los períodos y la cronología de esas culturas. Todo eso ocurrió antes del traslado de las piezas al Museo. Recuerdo una larga conversación con don Sergio, don Julio y Carlos Alberto para convencerlos de la necesidad de ese cuadro. Como dos de ellos eran arquitectos, les argumentamos: “estas piezas pertenecen a ciertas culturas y estas culturas son parte de un proceso que se desarrolla en el tiempo, del mismo modo en que se construyen los pisos de un edificio, desde el primero hasta el último”. Al final, aprobaron la idea. Francesco Di Girolamo construyó el mapa y el cuadro cronológico en planchas de aluminio. En los meses previos a la inauguración me encerré en mi oficina a redactar los textos. ~



Espacio de la recepción del Museo y escalera de acceso a las salas de exposición permanente. Sobre la pared del fondo, el mapa de América, confeccionado con planchas de aluminio. A la izquierda, la escultura “El viento de América”, del artista Samuel Román. Archivo MCHAP.

Orígenes del Laboratorio

CAROLE SINCLAIRE: Creo que en el año 81-82, la ex Directora del Textile Museum de Washington, Clarissa Palmi, vino a instalar el Laboratorio de Conservación Textil del Museo. Yo participé en eso porque entonces estábamos trabajando en los textiles para la exposición permanente. Trabajábamos con Charín [Rosario Edwards]. Ella había empezado con las restauraciones, más bien con el montaje de los textiles que tenía don Sergio en su casa. Con su experiencia más la de Julie Palma, que en ese momento era la conservadora del Museo, se armó el Laboratorio de Conservación y Restauración Textil. Fue uno de los primeros en Latinoamérica. A través de Mario Correa, embajador de Chile en Washington, se consiguieron fondos con la World Monuments Fund [entonces la International Fund for Monuments] para traer los materiales y pagarle su estadía, porque esa vez estuvo uno o dos meses preparando gente. Dos años después, vino de nuevo e hizo un curso ampliado a gente de otros museos que tenían colecciones textiles, por ejemplo, del Museo Histórico. También participé en eso porque en esa época yo estaba con una patita en la Biblioteca y otra patita en el Laboratorio de Conservación. Poco tiempo después, creo que a mediados o fines de los ochenta, creo que el 86 u 87, se contrató a una bibliotecaria y entré al Departamento de Investigación, a Curaduría. ~



Laboratorio del Museo. En la foto, de izquierda a derecha, Carmen Necochea, Julie Palma, Rosario Edwards, Erica Ramírez y Carole Sinclair, desarrollando actividades de investigación, lavado y restauración de textiles precolombinos. Foto Stephan Loebel, 1981, Archivo MCHAP.



Laboratorio del Museo.
Proceso de lavado de un
textil precolombino.
Archivo MCHAP.

Abajo, inicios del
Laboratorio de
Conservación Textil.
En la foto, Clarissa Palmi
(tercera de izquierda
a derecha) y asistentes
al taller.

Laboratorio del Museo.
Preparando un bastidor
para el montaje de un
textil, 1981. Archivo MCHAP.



Laboratorio del Museo.
Restauración y montaje
de textiles para su
exhibición. Foto *El
Mercurio*, junio de 1982,
Archivo MCHAP.



Laboratorio de restauración de cerámica y metales del Museo. En la foto, los conservadores Luis Solar, Andrés Rosales y Erica Ramírez, inicios de los ochenta. Archivo MCHAP.



- ERICA RAMÍREZ:** En esos tiempos iniciales trabajaban en el laboratorio Nieves Acevedo del Museo Nacional de Historia Natural, Fanny Espinoza, Charín Edwards y Carole Sinclair. Había mucho trabajo y poco tiempo, porque el 10 de diciembre se inauguraba el Museo. Entonces fue un lapso muy intenso y cortito, todas trabajando, algunas como voluntarias. ~
- PILAR ALLIENDE:** Empecé a venir en 1982. Estuve un tiempo colaborando como voluntaria y después me contrataron en forma permanente. En ese tiempo llegó Andrés Rosales y poco después Luis Solar. Las únicas que estaban antes que nosotros eran Erica Ramírez y Julie Palma. También una cantidad de señoras que ayudaban en la restauración, Charín era una de ellas. Cuando llegué, ya se había armado la exposición permanente. Todos los textiles estaban puestos en sala. Había todo un esquema de limpieza semanal de las piezas, era como la actividad fija que tenía el Laboratorio y siempre se seguía restaurando. Más adelante se empezaron a recibir piezas de particulares para restauración y montaje. ~
Más que ir a perfeccionarse afuera, la idea en el Museo era que había que traer gente experta. Además, se buscaba que esto tuviera un efecto multiplicador, que enseñara un sistema de restaurar y de cuidar, y que eso lo aprendiera gente de distintos museos, para que lo fueran aplicando a sus propias colecciones. Se hizo primero con los textiles y después, el año 85, con cerámica. En realidad, la primera área que se desarrolló más fuerte fue la de los textiles, pero después nos dimos cuenta de que teníamos que seguir con otros materiales, como la cerámica, los metales... Y así se fue haciendo y la verdad es que se formó a un gran grupo de gente. ~
- LUIS SOLAR:** Hubo una época en los setenta o principios de los ochenta, que prácticamente se hacía muy poca restauración a nivel de museos. Lo primero y lo que más se conocía era la restauración de pintura de caballete. Los talleres que había de restauración recuperaban gran parte de las obras que los particulares les llevaban. El criterio de los particulares era que se las devolvieran perfectas, que todo lo que les faltase se lo pusieran. Si había zonas que se habían perdido o no estaban, se reintegraban. Es decir, la expectativa era que quedaran como si no les hubiera pasado absolutamente nada. Después se impuso la idea de respetar el original, de no entrar a pintar o completar nada. Este último es el procedimiento que seguimos nosotros en este laboratorio. ~
Cuando hacemos una restauración, estamos restituyendo los valores de la pieza en cuanto a su forma, pero no en cuanto a sus diseños. Por ejemplo, si a una pieza le falta un trozo y en una parte de ese trozo hay una iconografía, un diseño, lo que hacemos es únicamente reconstituir la forma. Hacemos dos cosas, una es la reintegración de la zona faltante y la otra la reintegración cromática. Para incorporar cromáticamente ese trozo restaurado al total, elegimos el tono base que la pieza tiene, pero no recolocamos la parte del diseño involucrado. O sea, respetamos el original. ~
- ANDRÉS ROSALES:** Con el tiempo estuvimos más preparados para recibir a expertos en metales, como es el caso de Heather Lechtman [Massachusetts Institute of Technology]. Dio unas clases, nos habló de los vaciados, de cómo se hacían en tiempos precolombinos. También nos enseñó a ver la diferencia entre un metal laminado y otro fundido. Nos llevó a la Universidad Técnica donde pudimos ver un microscopio metalográfico y ver cómo se hacían algunos análisis. ~

PÁGINA OPUESTA:

Depósito de cerámica.
En la foto, Julie Palma,
conservadora del Museo.
Foto *El Mercurio*, enero
de 1982, Archivo MCHAP.

Depósito de textiles.
En la foto, Julie Palma,
conservadora del Museo.
Foto Stephan Loebel, 1981,
Archivo MCHAP.

Depósito de cerámica
del Museo. En la foto, Julie
Palma, conservadora,
y Alberto Dittborn,
museógrafo del Museo.
Foto Rubén Douzet, 1981,
Archivo MCHAP.



ALBERTO DITTBORN: Mi trabajo era asegurar las piezas contra los terremotos, pero también que se vieran bien. El problema es que en esa época todos los montajes en Estados Unidos se hacían con acrílico, estaba de moda. Existía la idea de que este material, como es transparente, permitía ver la pieza entera, así que don Sergio era partidario de usarlo en los montajes. Pero la verdad es que se veía con unos brillos horribles. Yo le propuse hacer algo más neutro, con bronce y soldadura. Entonces me pasó una pieza (me acuerdo perfecto cuál es la pieza) y me dijo “sabes que más, yo te estoy pidiendo a ti que me hagas una de acrílico transparente; tú si quieres me haces otra proposición”. Total que le hice dos montajes para una misma pieza y el que le propuse yo le gustó mucho más. Ahí entonces se enamoró de esta manera de montar las piezas. ~

La decisión sobre las piezas que iban a ir en las vitrinas fue de Carlos Aldunate y José Berenguer. O sea, en el fondo, yo fui “manitos” de ellos. Lo bonito es que se llamaba Museo Chileno de ARTE Precolombino, y eso don Sergio lo recalca siempre, porque había un cierto choque con los arqueólogos. Pero también de parte de los arqueólogos hubo una generosidad gigante, de anteponer su profesión para un proyecto donde el arte precolombino se mostrara verdaderamente y no sólo desde el punto de vista que “mira el dedito de esta pieza más el color de esta otra, podrían ser una cultura, entonces pongámoslas juntas”. Yo creo que eso fue bastante bonito, no exento de problemas, claro está, pero como don Sergio era tan claro y categórico, hacía sentido. Las piezas eran de él, las estaba donando, la Municipalidad ponía el edificio, su casa estaba llena de estas piezas por el suelo, bueno las sacó y las puso en otra casa ordenadas y llamó a las personas que él estimó le daban confianza. ~

Pero una cosa era montar las piezas en atriles y otra cosa muy diferente era montar la exposición. Me acuerdo que un día partimos todos a Pomaire [pueblos alfareros en las afueras de Santiago] a buscar piezas de cerámica similares a las que se iban a exhibir, para ver cómo se verían en las vitrinas. Y en un momento me dicen: “sabes, hemos pensado, Tito, que tú montes el Museo, porque lo estás haciendo súper bien, las vitrinas están preciosas”. Fue así como me hice cargo de la museografía. No fue como sería hoy: “presente dos proyectos, tres vitrinas”, no. ~

A través del PNUD [Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo], Sylvio Mutal trajo a Darko Pandakovic, un profesional italiano que se hizo cargo de diseñar las vitrinas. A él le gustó mucho lo que yo estaba haciendo con los montajes. Nos hicimos muy amigos. ~

Confeccionando montajes para las piezas de la colección. En las fotos, Alberto Dittborn y Carlos Aldunate. Foto *El Mercurio*, ca. 1982, Archivo MCHAP.



RAMÓN LÓPEZ: Cuando llegué por primera vez al Museo, las vitrinas se estaban construyendo. Los espacios donde iban a ser instaladas estaban vacíos. Desde un principio trabajé muy estrechamente con Alberto Dittborn. La arquitectura y la solución técnica de las vitrinas ya existía, estaba prediseñada. Incluso los perfiles, esas parrillas o estructuras en las cuales se adosaron los rieles energizados para los focos, ya estaban preestablecidos, se había definido una altura para ellos. Nosotros llegamos a instalar los rieles. La idea fue iluminar desde allí con proyectores parabólicos, en algunos casos más concentrados, para realzar y darle un volumen más escultórico a los objetos. Pero también había que iluminar con una luz base interior de nivel mínimo.

Primera exhibición permanente. Sala Área Intermedia. Archivo MCHAP.



Ejemplos de cédulas o rótulos que se han utilizado para identificar las piezas en la exhibición. Foto Fernando Maldonado, 2010, Archivo MCHAP.

JOSÉ BERENGUER: Peter Sinclair, diagramó y produjo los carteles, esos letreros negros con letras blancas cubiertos con acrílico que todos recuerdan. Carole Sinclair confeccionó las cédulas para cada pieza a exponer, tarea que sigue haciendo hasta ahora. Probablemente en la etapa previa al traslado de las piezas al Museo se había escogido a la letra Futura como fuente emblemática para los textos de la nueva institución. Es que Carlos Alberto sostenía que el Museo debía tener una identidad gráfica propia y daba como ejemplo la uniformidad visual de la señalética del Metro. ~



CAROLE SINCLAIRE: Creo que el acercamiento de mi padre [Peter Sinclair] con don Sergio empezó, sobre todo, a través de Carlos Alberto Cruz. No estoy muy segura de cómo fue. Él era diseñador gráfico, especializado en crear conceptos, imágenes corporativas. Era su línea de trabajo. A partir de los conceptos que había respecto a lo que iba a ser esta institución, le pidieron que diseñara la imagen gráfica, la identidad corporativa de la institución. Puso en práctica las ideas que estaban surgiendo en ese momento. Trabajó en crear las bases de lo que sería la expresión gráfica de la Fundación y del Museo. Y eso partió por elegir una tipografía, a petición de don Sergio, la famosa Futura. ~

JOSÉ BERENGUER: Bueno, así fue como se hizo la primera exposición permanente del Museo, que estuvo en sala casi 20 años, con muy pocas modificaciones. Me acuerdo que cuando uno subía la escalera, veía un mapa de América, tal como ocurre en la actualidad, pero cuando uno llegaba al segundo piso se enfrentaba al cuadro cronológico, que estaba en un tabique que separaba a ese espacio del que hoy ocupa la Sala Introdutoria. Para iniciar el recorrido había que doblar hacia la derecha e ingresar al pasillo que circunda el patio norte. Allí había dos opciones: doblar a la izquierda y entrar a la Sala del Área Mesoamericana y seguir por las salas Intermedia y Andes Centrales, para concluir en la Sala Surandina, o bien, entrar directamente a esta última y hacer el recorrido inverso. A sugerencia de don Sergio o Carlos Alberto, en los ingresos había una vitrina de pedestal con una pieza emblemática de cada sala. Esto ocurre hasta el día de hoy, aunque las piezas emblemáticas han ido cambiando. ~

Primera exhibición permanente. Sala Área Intermedia. Archivo MCHAP.



CARLOS ALDUNATE: Don Sergio dio las orientaciones fundamentales del Museo. Por ejemplo, siempre nos repetía que el edificio era nuestra primera “pieza de arte”, que era una de las cosas más importantes que nosotros teníamos aquí, así que teníamos que cuidarlo. Hablaba también de los “espacios nobles”, que eran los espacios estrictamente patrimoniales del edificio. Su recomendación era que estos tenían que estar abiertos al público, a todo el público en general. Por eso el tercer piso, el de las oficinas y el laboratorio, se construyó enteramente fuera del edificio patrimonial. En los primeros años, cuando las salas del ala sur del segundo piso del edificio estaban desocupadas, allí estaban los talleres de montaje y de investigación. Después, la gente que trabajaba allí comenzó a migrar, porque a medida que el Museo abrió al público esos espacios, tenían que salir de una parte e irse a otra. —

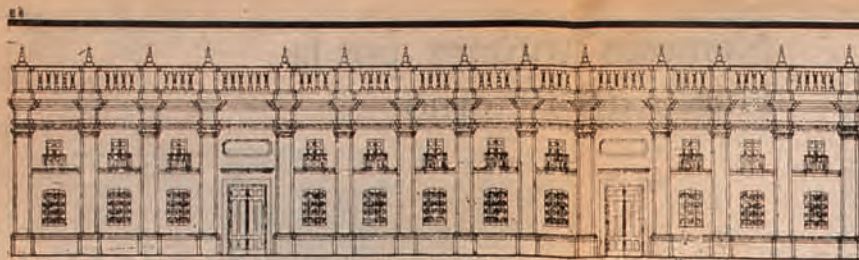
Además, don Sergio siempre quiso que este Museo tuviera contactos, reconocimiento, repercusión internacional. Para eso él hizo toda una obra. Por ejemplo, cuando iba a los remates de Nueva York a comprar cosas, se hacía asesorar por [los arqueólogos] Junius Bird y Betty Meggers. De ahí que para la inauguración del Museo él quiso que convidáramos a cinco o seis personajes de la arqueología de Latinoamérica. Entonces, invitamos a Junius, que no pudo venir porque ya estaba bastante enfermo, a Betty Meggers, Alberto Rex González y a Luis Guillermo Lumbreras, que sí vinieron. Todas figuras de primerísimo nivel. No me acuerdo quién más vino. O sea, había una gran preocupación de don Sergio por lanzar estos tentáculos hacia fuera, para que el Museo se diera a conocer en el exterior. —



Acceso principal al Museo por el patio norte desde el portal de calle Bandera. Foto Fernando Maldonado, final década 1980, Archivo MCHAP.



Patio norte del Museo, mirando hacia la puerta de acceso y calle Bandera. Foto Fernando Maldonado, final década 1980, Archivo MCHAP.



Museo Chileno de Arte Precolombino Abre sus Puertas

Por Sonia Quintana

CUANDO el pintor alemán Durero contempló, en 1520, en Amberes, el tesoro que el jefe azteca Moctezuma había enviado a Hernán Cortés para que este lo entregara a Carlos V, se convirtió en el primer europeo admirador del arte precolombino.

En un viaje he visto nada que haya repercutido tanto mi corazón como estas cosas — exclamó—. Fue lo contemplado maravillosos objetos artificiales y me ha asombrado el genio sutil de los hombres de los países extraños.

A raíz del descubrimiento de América, en el siglo XVI, se despertó en Europa una gran curiosidad

por los objetos que llevaban los navegantes a su regreso del nuevo continente. Sin embargo, por lo general, no siempre fue fácil descubrir en las variadas piezas otro valor que no fuera el que se desprendería del material con que estaban hechas.

Por su parte, algunos cronistas de la época contribuyeron, en gran medida, a provocar la codicia de ciertos aventureros al relatar en sus notas la existencia que existía de enterrar a los Jefes Indios con sus fabulosos tesoros. Así, especialmente en Colombia, Perú y México, fueron muchas las tumbas saqueadas y numerosos los ajuares funerarios que se perdieron en manos de toscos excavadores.

Sólo durante la segunda mitad del siglo XVIII se llevó a cabo en América la primera excavación con método científico, la que señaló el punto de partida de una tarea de rescate de antiguas y ricas culturas.

VISION AMERICANISTA PARA UN MUSEO

La inauguración del Museo Chileno de Arte Precolombino, que se realizará el próximo jueves 10 de diciembre, constituye la posibilidad de ofrecer al hombre actual una oportunidad de tomar contacto con la historia, creencias y simbología de los pueblos que habitaron nuestro continente, hasta la llegada de los europeos, a fines del siglo XVI.

Inspirado en la visión americanista de su creador, el arquitecto Sergio Larraín García-Moreno, este museo, único en su género y en su continente dentro de América latina, reúne más de un millar de objetos provenientes de distintas áreas culturales americanas.

Allí, en los mil 300 metros cuadrados destinados a la exhibición, entre cerámicas y textiles, piezas de metal, hueso, madera o piedra, el visitante podrá retroceder en el tiempo hasta encontrarse



Vasos y guerrero con estólida. Jama Coaque (500 A.C.-300 D.C.)

con sus antecedentes remotos y descubrir la herencia de la que es depositario.

La valiosa colección que dio origen al Museo es el resultado de la obra constante de un hombre, iniciada hace 55 años casi por azar.

Después de recibir una educación eminentemente europea, Sergio Larraín regresó a Chile y empezó a estudiar arquitectura. Luego, a través de diversos viajes, nació y creció su interés por profundizar el conocimiento de la cultura de América.

—Empecé por comprar algunas "piecitas"— recuerda—. La primera de ellas hace 55 años. Luego, a medida que viajé más por América seguí comprando, hasta hacerlo más adelante también en los Estados Unidos y Europa.

Su pasión por el arte precolombino lo llevó, con el tiempo, incluso a vender pinturas y escrituras para completar su colección, la que se fue apoderando poco a poco de la mayor parte del espacio de su casa.

Cuenta que durante su permanencia en Perú como Embajador de Chile, cuando llevó desde aquí sus piezas para decorar la Embajada, tomó conciencia del verdadero valor de su colección y empezó a pensar que era necesario darle un destino que le impidiera dispersarse en el futuro.

—Hablé primero con mi familia y luego un día le dije a Julio Philippi: ¿Qué te parece que le pre-

pongamos a Patrio Mékis la idea de hacer un museo con todo esto? Entonces nos juntamos los tres con nuestras señoras en una comida histórica. Al día siguiente me llegó una carta de Patrio Mékis en que me proponía para ello el antiguo edificio de los Tribunales.

Con el objeto de dejar la colección a resguardo de los cambios de orientación de un organismo, se concibió la Fundación Familia Larraín Echeñique, "entidad sin fines de lucro que administra y gobierna el Museo y es dueña de la colección que allí se exhibe".

La creación del Museo Chileno de Arte Precolombino fue, pues, el resultado de un convenio entre la Ilustre Municipalidad de Santiago y la Fundación Familia Larraín Echeñique. La primera, además de proporcionar el edificio restaurado y con todos los requerimientos indispensables para cumplir con las funciones del Museo, debe proveer los fondos para la difusión, conservación e investigación, señaladas como tareas propias de la entidad.

Tanto la Fundación como el Museo serán supervigilados en su acción por un Consejo Integrado por 10 miembros, en tanto que un Comité Ejecutivo, compuesto por Sergio Larraín García-Moreno, presidente; Julio Philippi Iiqueiro, secretario, y Carlos Alberto Cruz Claro, tesorero, tiene a su cargo "el gobierno y administración de la Fundación y del Museo".

Sergio Larraín aclara que si el convenio no llegara a cumplirse, existe un plazo de seis meses para ponerle término. Destaca que los tres alcaldes que han tenido participación en el proyecto, en sus diferentes etapas —Patrio Mékis, Patricia Guzmán y Carlos Bombal—, han demostrado un enorme interés por llevarlo a cabo.

EDIFICIO CON LARGA HISTORIA

Los cuatro mil 300 años de expresiones artísticas americanas que mostrará el Museo de Arte Precolombino no podieron encontrar un marco arquitectónico más apropiado. La céntrica esquina donde se juntan las calles Bandera y Compañía fue el señalado lugar que, en 1855, auguró Pedro de Valdivia a Juan de Cueva como su solar.

En 1853, la Compañía de Jesús construyó allí el Real Colegio Convictorio de San Francisco Javier. En 1788 se instaló en él el inmueble el Real Convictorio Carolino.

Pero fue en 1805 cuando se construyó el actual edificio de estilo neoclásico, con el fin de servir para la Real Audiencia. Posteriormente, en 1848, don Manuel Buñes ordenó instalar allí la Corte Suprema y la Corte de Apelaciones. Finalmente sirvió de sede a los Juzgados de Menor Cuantía, los que se incendiaron en la década pasada.

Completamente recondicionado para servir a sus nuevas funciones, el edificio actual cuenta con dos mil 200 metros cuadrados de construcción y reúne todas las condiciones para la protección y preservación de su valioso contenido.

Además de ser incombustible y antisísmico, cuenta con filtros de rayos ultravioleta e infrarrojo, sistema de aire acondicionado y de purificación, que impide la entrada del aire del exterior a través de sistemas de filtros, mientras las puertas y ventanas poseen un sellado especial.

LOS MISTERIOS QUE GUARDAN LOS TEXTILES

Las escenas de trabajo que se ven en los talleres de preservación, conservación y montaje parecen láminas de un libro de historia medieval.

La conservadora de las colecciones, Julia Palma, trabaja con la rigurosidad de un gran artesano en un enorme "quipu", de la cultura incaica, que representa el sistema contable de base decimal que se utilizaba para informar al inca sobre la realidad numérica de ganados, tejidos, productos, guerreros, etc. El "quipu" equivale a lo que hoy podría ser un archivo de contabilidad. Cada color, cada nudo, cada posición de la hebra de lana tienen un significado preciso, que ha supuesto largos años de estudio y descifrar.

Aguja, hilo, lana, concentración, paciencia y conocimientos son las herramientas básicas para llevar a cabo el delicado trabajo. Un descuido, una vacilación podrían significar la pérdida de un dato de varios cientos de años.

Más allá, en silenciosa abstracción, Rosario Edwards realiza un tapiz Chanéy que data del



Gorros de cuatro puntas. Arica-Hortoboné. Huari. (650-900 D.C.)



Cerámico Zoomorfo diágrafa. (900-1635 D.C.)

Aposentos de la Luna y Estrellas

La una cuadra de aquéllas estaba dedicada para aposento de la Luna, mujer del Sol, y era la que estaba más cerca de la capilla mayor del templo; toda ella y sus puertas estaban adornadas con tallados de plata, porque por el color blanco visaba que era aposento de la Luna; tenían la puerta su imagen y retrato como al Sol, hecho y pintado un rostro de mujer en un tablon de plata. Entraban en aquel aposento a visitar la Luna y a excomendársela a ella, porque la tenían por hermosa y mujer del Sol, y madre de los Incas y de toda su generación; y así la llamaban Mamacullita, que es Madre Luna; no le ofrecían sacrificios como al Sol. A una mano y a la otra de la figura de la Luna estaban los cuerpos de las reinas difuntas, puestas por su orden y antigüedad. Mamá Oclla, madre de Huayna Cápac, estaba delante de la Luna, rostro a rostro con ella, y aventajada de las demás por haber sido madre de tal hijo. (Comentarios Reales, Inca Garcilaso de la Vega).

Cómo la prensa chilena recibió la inauguración del Museo. Reportaje de Sonia Quintana en el cuerpo Artes y Letras de *El Mercurio*, diciembre de 1981. Archivo personal Raúl Padilla.



El diseñador del Museo, Alberto Díazborn, muestra una escultura de cerámica tolteca.



Ídolos de barro

Y un poco más adelante donde nos dieron aquella refriega estaba una placita y tres casas de cal y canto que eran rías y adoratorios donde tenían muchos ídolos de barro, unos como caras de demonios, y otros como de mujeres, y otros de otras malas figuras. Dentro, en las casas, tenían unas arquillas chicas de madera y en ellas otros ídolos, y unas perlas de medio oro y lo más cobre, y cruzs plajantes, y tres diademas, y otras piezas de pescadillos y ánades de la tierra, y todo de oro bajo. (Descripción de Yucatán, Bernal Díaz del Castillo, 1632).





Sergio Larraín García Moreno, presidente de la Fundación, con Carlos Aldunate del Solar, director del Museo, en el depósito de cerámicas.

1000 al 1470 d. C. El bastidor sostiene la tela que a través de innumerables y precisas puntadas va recuperando lentamente su estado original.

El textil es el más delicado y frágil de los objetos y también el que exige mayor cuidado y protección. Todos los procesos a los que se somete, como lavado, secado, desinfección y restauración, deben hacerse en posición horizontal para evitar su permanente riesgo de deterioro.

Dentro de las 120 piezas que forman la colección de textiles destacan tejidos de la costa central de América del Sur, cuyo clima permitió su preservación durante milenios. Los dos piezas más importantes del conjunto datan del 1500 a. C., período en que se recibió en esa zona una fuerte influencia de la cultura Chavín.

La bodega donde se guardan los textiles está pintada de negro, tiene una instalación de luz especial que impide el paso de rayos ultravioleta y una temperatura y grado de humedad constantes.

Entre los aportes más valiosos que ha recibido hasta el momento el Museo para su puesta en marcha, cabe destacar la venida de la experta norteamericana Clarissa Palma, Conservadora del Museo de Textiles de Washington, quien viajó para supervisar la instalación del moderno taller de textiles donado por el International Fund for Monuments, de Washington, y para transmitir su experiencia en técnicas de conservación y restauración al equipo chileno del Museo.

Todo el material que se emplea ha sido fabricado para proteger las antiguas reliquias. Desde el fino papel que las cubre, y que carece de componentes ácidos, hasta las rejillas que se interponen entre la tela y la acción de la aspiradora, están hechos para resistir el tiempo.

Sin embargo, todos estos cuidados no podrán impedir que su exhibición disminuya los años de vida futura de los viejos textiles. El privilegio que significa hoy verlos supone un alto precio: acostar



Las vírgenes dedicadas al Sol

El principal ejercicio que las mujeres del Sol hacían era hilar y tejer y hacer todo lo que el Inca traía sobre su persona, de vestido y tocado, y también para la Coya, su mujer legítima. Labraban asimismo toda la ropa finísima que ofrecían al Sol en sacrificio, lo que el Inca traía en la cabeza era una trenza llamada *llamfu*, hecha como el dedo moquerite y muy gruesa, que venía a ser casi cuadrada, que daba cuatro o cinco vueltas a la cabeza, y la borla colorada, que le tapaba de una sien a otra.

(Comentarios Reales, Inca Garcilaso de la Vega)

su vida bajo el contacto de la luz. ¿Mil o dos mil años menos? La interrogante aún no tiene respuesta.

El silencio continúa en el taller de montaje donde Alberto Dittborn ha fabricado una por una todas las bases y soportes de bronce, "porque en un material noble", que permite que todas las piezas puedan sostenerse en la forma apropiada para su exhibición.

Máscaras, figuras, vasos, vajillas de diferentes tamaños y culturas, debidamente clasificados, han tomado su lugar en el Museo.

CULTURA A TRAVÉS DE LOS OJOS

El director del Museo, el abogado y arqueólogo Carlos Aldunate, lo describe como "un centro vivo en el cual, además de la exhibición permanente de colecciones de arte precolombino americano, habrá exposiciones transitorias y se cumplirán las funciones primordiales de restauración y conservación".

Con este fin se ha destinado un piso completo del edificio para talleres y laboratorios.

"Para mí —explica el director— este museo viene a llenar un vacío muy grande que existe en el aspecto formativo, puesto que generalmente muestra visión histórica parte con Cristóbal Colón. Aquí, estoy seguro que se despertará el asombro ante las grandes culturas de América, y del asombro nacerá el interés por el conocimiento y éste entrará por los ojos, a través de impresiones estéticas".

Por medio de la observación de los distintos objetos el público podrá seguir las etapas más importantes de las culturas americanas. Podrá apreciar la variada gama de materiales que empleó y de técnicas que desplegó el hombre americano en el pasado. En este recorrido podrá descubrir las bases de su organización social, sus creencias y símbolos y la unidad que se advierte en ellos. Motivos como el sol, el felino y la serpiente se repiten insistentemente.

Las cerámicas expuestas corresponden a las primeras piezas hechas en las costas de América del Sur, antes del año 3000 a. C. Llaman la atención, entre ellas, las pequeñas figuras femeninas o figurillas que representan la fertilidad, así como los objetos de las culturas Olmeca, Teotihuacan, Chupicuaro, Chorrera, Machalilla y Chavín, que se sitúan en el período de formación de las culturas americanas de hace tres mil años.

Están representadas también las llamadas grandes culturas clásicas como Tolteca, Zapoteca, Mayas, Tlascalteca, Toluca, Bahía, Moche, Recuay, Paracas, Nazca, San Pedro, Diaguita y otras que se desarrollaron entre los años 300 y 900 d. C.

A la colección inicial hay que sumar las 50 piezas donadas por la arqueóloga norteamericana Betty Meggers, en nombre de su esposo fallecido,

el destacado experto Clifford Evans, del Smithsonian Institut, de Washington.

Para cumplir con su condición de centro dinámico, el Museo, además de la realización de charlas, foros, conferencias y encuentros permanentes, dedica entre sus proyectos para 1982 la organización de un simposio sobre arte precolombino y una exposición titulada "La Música en la América Prehispánica", para la que se cuenta ya con 40 instrumentos.

Entre los proyectos a mediano plazo figura pa-

ra 1983 una exposición de culturas Africa, con todos sus desarrollos regionales, desde el año 3000 a. C.

El Museo Chileno de Arte Precolombino, por la amplitud de la visión con que fue concebida, ocupará un lugar muy destacado entre los museos de esta naturaleza que existen en el mundo y, sin duda, un primerísimo plano entre los de América Latina.

A través del conjunto de expresiones artísticas que expone, el Museo quiere presentar el continente americano como una unidad geográfica con una historia y un pasado comunes.

"Este será un Museo de Arte Precolombino de todas las Américas —ha subrayado Sergio Larraín—, que nos permitirá saber algo más de lo esencial de nuestra tierra y de nosotros mismos por participar todos de una herencia común.

"Sería nuestro deseo que museos americanos como éste se hicieran en todos los países del continente, para contribuir a una mejor comprensión de la unidad americana, a una colaboración que en muchos campos podríamos fortalecer. Así se confirmaría que la "vocación americanista" no es solamente una frase vacía".



Figura femenina. Veracruz (300-900 D.C.)

Cerámico antropomorfo maya. Yucatán (300-900 D.C.)



Las Grandes Construcciones Incas

A un lado y a otro de la Imagen del Sol estaban los cuerpos de los reyes muertos puestos por su antigüedad, como hijos de ese Sol, embalsamados que (no se sabe cómo) parecían estar vivos: estaban asentados en sus sillas de oro, puestas sobre los tablones de oro en que solían asentarse. Tenían los rostros hacia el pueblo; sólo Huayna Cápac se aventajaba de los demás, que estaba puesto delante de la figura del Sol, vuelto el rostro hacia él, como hijo más querido y amado, por haberse aventajado de los demás.

(Comentarios Reales, Inca Garcilaso de la Vega)

Ornamento de las Cajas Reales

En todas las casas reales tenían hechos jardines y huertos donde el Inca se recreaba. Plantaban en ellos todos los árboles hermosos y vistosos, posturas de flores y plantas olorosas y hermosas que en el reino había; a cuya semejanza contrahacían de oro y plata muchos árboles y otras muchas suaves al natural, con sus hojas, flores y frutos; unas que empezaban a brotar, otras a medio sazón, otras del todo perfeccionadas en su término. Entre estas y otras grandezas hacían maticales contrahacidos al natural, con sus hojas, mazorcas y caña, con sus raíces y flor, y los cabellos que echa la mazorca eran de oro. Y la misma diferencia hacían en las demás plantas, que la flor o cualquiera otra cosa que amarilleaba la contrahacían de oro, y lo demás de plata.

(Comentarios Reales, Inca Garcilaso de la Vega)

JULIA ARRIAGADA: El Museo se inauguró el 10 de diciembre del 81 y fue el acto cultural más grande de Santiago en muchos años. Recuerdo que eran como las cuatro y media de la tarde de ese día cuando llamaron de La Moneda para avisar que el Presidente, el General Pinochet, no venía. Eso nos dio un respiro, porque estábamos todos tan acelerados haciendo las últimas cosas, no sabíamos cómo iba a salir. Alberto Dittborn estaba trabajando a toda prisa en los montajes y claro, igual estábamos al filo de la hora. O sea, justo antes de que la gente subiera a ver la exposición, todavía estábamos dándole los últimos toques. Que saca ese pelito de ahí, que corre para allá, pásale un pañito ahí, lo típico en las inauguraciones de este tipo. Pero estuvo muy entretenido y la gente salió muy contenta. Asistió la flor y nata de Santiago y fue una noticia muy comentada. ~



Discurso de Sergio Larraín García-Moreno en la inauguración del Museo. Foto Fernando Maldonado, 10 de diciembre de 1981, Archivo MCHAP.



Inauguración del Museo, 10 de diciembre de 1981. En la foto, Sergio Larraín García-Moreno, General Brigadier Julio Bravo, a la sazón Ministro Secretario General de Gobierno, Carlos Alberto Cruz y Mercedes Echenique de Larraín. Archivo MCHAP.

- CAROLINA BLANCO:** Yo vi la fiesta de inauguración del Museo por la televisión, en la casa de mi mamá, y eso debe haber sido el 81, porque el Museo se abrió en diciembre de ese año. Dije: “¡Oh, Carlos Aldunate está de Director, mira!”. Dos o tres días después vine a ofrecerle mis servicios. ~
- FRANCISCO MENA:** Vine a la inauguración especialmente desde Coyhaique porque, bueno, era un súper proyecto del Tata. Pero en el fondo, no estuve metido en toda la etapa de formar la Fundación y crear el Museo. Es decir, estuve muy en los inicios, cuando Carlos Aldunate recién había empezado a participar. ~
- CAROLE SINCLAIRE:** El cóctel de inauguración fue con caviar. Recuerdo haber visto a unos mozos vestidos enteros de blanco, impecables, portando bandejas de plata o de plaqué con unos pescados de hielo y adentro, en la barriga, venía el caviar, caviar rojo, caviar negro, caviar dorado. A esta recepción asistió un mix de gente. Vinieron personas muy connotadas, muchas de ellas partidarias del régimen militar, pero también artistas, colegas nuestros y familiares, que eran opositores al gobierno. En aquel entonces era complicado hacer esas amalgamas, pero, al final, a todos no les quedó otra cosa que socializar. Carlos, como Director, tuvo que lidiar con esto, porque yo creo que el 90% de la gente que trabajaba en este Museo estaba en contra de la dictadura. Entonces cuando venía el Alcalde, Carlos Bombal, por ejemplo, yo creo que él sabía perfectamente quiénes estaban acá. Pero había un respeto, sabía que nosotros éramos gente de Carlos Aldunate, gente de confianza de él. Así, las inauguraciones, sobre todo, fueron generando a lo largo de la década un espacio de confluencia muy especial, o al menos poco usual en el crispado clima político que vivía el país en esos momentos. ~



Inauguración del Museo, 10 de diciembre de 1981. En la foto, Mercedes Echenique de Larraín, Sergio Larraín García-Moreno, General Brigadier Julio Bravo y Carlos Bombal, Alcalde de Santiago. Archivo MCHAP.



Inauguración del Museo, 10 de diciembre de 1981. El General Brigadier Julio Bravo, en la ceremonia del corte de cinta. Archivo MCHAP.

Capítulo 2



1983 | El arte rupestre en Chile

En esta exhibición se quiso dar a conocer la riqueza del arte rupestre chileno, que incluye desde los gigantescos geoglifos del desierto de Atacama, hasta las pinturas de manos de la Patagonia. La muestra se montó a partir de un conjunto de grandes fotografías de petroglifos, pictografías y geoglifos, acompañadas de dibujos que pretendían vincular esta particular manifestación artística con aspectos de la economía, la sociedad y la ideología. ~

Fotografías a tamaño natural de los paneles del arte rupestre de Taira recibían a los visitantes en la entrada a la exposición. A partir de esta fecha y hasta 1991, una versión reducida de esta muestra circuló por diversos lugares de Chile y el extranjero. ~

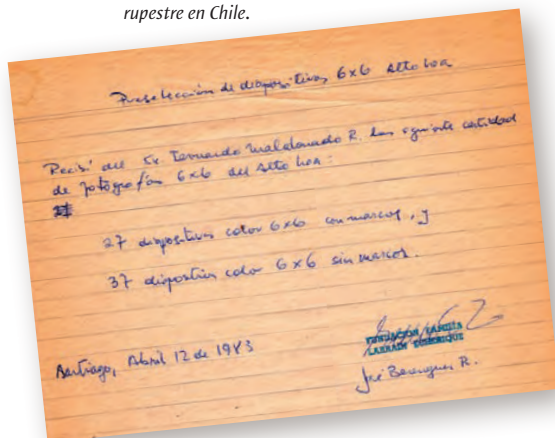
JOSÉ PÉREZ DE ARCE: Después de *La música en el arte precolombino* [véase Capítulo 11], la siguiente exposición temporal fue *El arte rupestre en Chile*. Se hizo con las mismas vitrinas que *La música*, dispuestas contra los ventanales del pasillo que rodea el patio norte. Pero las piezas eran mínimas, había muy pocas vitrinas. La exposición fue principalmente de paneles con fotografías de arte rupestre. Las ampliamos a gran tamaño y, por supuesto, resultaban unas fotografías re fomes, porque tenían poco contraste. Eran fotos facilitadas por otros. Por decir: una había sido sacada el año 71 por este arqueólogo, otro había tenido un amigo que sacó una foto el año 82 con otra máquina, o sea, eran de muy distintos orígenes. Entonces, para igualar, para resolver ese tema, pedimos a Mónica Oportot, una artista visual, que las trabajara con aerógrafo, una herramienta de trabajo gráfico que por esa época era absolutamente de punta. Hicimos unos paneles grandes, que los diseñó Fernando Maldonado, que se colgaron en el pasillo interior del segundo piso del Museo. ~

Exposición *El arte rupestre en Chile*. Paneles con fotografías de arte rupestre del sitio arqueológico Taira (Río Loa). Fotos Fernando Maldonado, 1983, Archivo MCHAP.



JOSÉ BERENGUER: *El arte rupestre en Chile* fue la primera exposición temporal que me tocó curatoriar. Era un tema que había estado investigando desde el año 80, por lo que creo que Carlos Aldunate encontró natural que me hiciera cargo de esa exposición. Probablemente yo le propuse la idea, pero no podría asegurarlo ciento por ciento. El concepto era muy sencillo. Por una parte, tratábamos de mostrar la variedad de estilos de arte rupestre a través de todo el país. Lo hacíamos con grandes fotografías de sitios clásicos, tales como las pinturas de El Médano en Taltal, los petroglifos de El Encanto en Ovalle o la pictografía de La Guanaca en el extremo sur de Chile. Acababa de salir publicado el libro de Grete Mostny y Hans Niemeyer, *Arte rupestre chileno*, y nos inspirábamos en esa información. Por otra parte, nos basábamos en nuestras investigaciones en el Alto Loa y en publicaciones de otros sitios del norte de Chile para mostrar cómo se hacían los petroglifos, las pictografías y los geoglifos. Además, dado que las figuras del arte rupestre del desierto guardan mucha relación con sus modelos en el mundo real, acompañábamos los paneles con los objetos representados en las imágenes. Grandes dibujos a lápiz de José Pérez de Arce y Eduardo Osorio recreaban escenas de caravaneros pasando por el geoglifo de Cerro Sagrado, la confección de un geoglifo en Guatacondo, unos pintores haciendo las pictografías de Taira o un grabador haciendo un petroglifo de Santa Bárbara. De repente había errores míos. Por ejemplo, el chango que en el dibujo de Osorio está lanzando un arpón a una ballena, no tiene el cordel que permite recuperar la presa, y la balsa de cuero de lobo sobre la cual navega carece del dispositivo que permitía inflar los flotadores de la embarcación. Esos errores eran parte del proceso de aprendizaje en el que todos estábamos inmersos en esos momentos. Lo otro, es que decidimos exhibir fotografías del arte rupestre de Taira, que era muy poco conocido en ese momento. Entonces, cuando uno subía por la escalera y llegaba al segundo piso, allí estaban reproducidos los veinte paneles de arte rupestre de Taira a tamaño natural. ~

“Sistema de recibo de diapositivas”, entre el fotógrafo, Fernando Maldonado, y el curador, José Berenguer, durante la exhibición *El arte rupestre en Chile*.



Ilustraciones de la exposición *El arte rupestre en Chile*: El paso de una caravana de llamas frente al geoglifo de Cerro Sagrado, en Azapa (dibujo José Pérez de Arce); ejecución de los célebres pictograbados de Taira, en Alto Loa (dibujo José Pérez de Arce); recreación de una escena de arponeo de ballena, por pescadores prehispánicos del norte de Chile (dibujo Eduardo Osorio). Catálogo de exposición *El arte rupestre en Chile*, 1983.



CARLOS ALDUNATE: A mí me encantó esa exposición. Hoy la considero una cosa terrible. No quiero ni pensar en lo que eran esas fotografías intervenidas. La verdad es que a mí nunca me gustaron. Creíamos que eran obras de arte... como estaban intervenidas. Pero hubo cosas de esta exposición que me gustaron mucho. Por ejemplo la entrada, donde estaban desplegadas todas las figuras del alero rocoso de Taira. ¡Espectacular! Tú subías la escalera del Museo y había un mapa de aluminio, horrible, y luego, el cuadro cronológico tapado con una suerte de biombo de paneles donde estaba expuesta toda la iconografía de Taira a tamaño natural. Al frente estaba otro panel con la gran piedra de Taira llena de inscripciones. O sea, en la entrada estaba reproducida la totalidad de este sitio. ~

FERNANDO MALDONADO: Alberto Dittborn era el que diseñaba en esa época las exposiciones temporales. Siempre he pensado que era un excelente diseñador. Yo diría que él le dio la forma visual a este Museo. Lo que empezamos a ver con calidad en este Museo, creo que fue gracias a él fundamentalmente. Bueno, él estuvo a cargo de todo el montaje de la exposición *El arte rupestre en Chile*. Tuvimos varias conversaciones. Era complicado el tema porque estaba basada en fotografías que muchas veces no se entendían bien. Él propuso repintar sobre la fotografía, procedimiento que, creo, no resultó finalmente. Yo me encargué de mandar a hacer las ampliaciones y tratar de sacar o resaltar las imágenes lo más que se pudiera, lo que era bastante difícil. Me acuerdo que había imágenes de las pictografías de El Médano, me imagino que las pasó Hans Niemeyer, que era el único que en ese tiempo había estado en ese yacimiento. ~
Lo otro eran las imágenes de Taira, que se obtuvieron en uno de los viajes que hicimos en uno de los proyectos. Pienso que parte de esa exposición nació por el sitio de Taira, que era muy espectacular y muy desconocido para todos en ese tiempo. Yo me encargué básicamente de las imágenes y también de los paneles, con el sistema fotográfico y de dibujo a la vez. Hacíamos ampliaciones fotográficas y se iban incorporando a la fotografía los textos, las imágenes con *codalit*, un sistema de película para impresiones que ya desapareció. ~





Recreación del geoglifo de Guatacondo, realizado en el patio norte del Museo, con ocasión de la exposición. Archivo MCHAP.



Inauguración de la exposición *El arte rupestre en Chile*, agosto de 1983.



Discurso del Director Carlos Aldunate e invitados, en hall central del Museo. Archivo MCHAP.

CARLOS ALDUNATE: Taira fue uno de los primeros *shows* que se hicieron en el Museo. Carlos Alberto Cruz decía: “tiene que haber un *show*”, pero esos *shows* se nos ocurrían a nosotros y se los proponíamos a él para su aprobación. En el pasillo que rodea el patio norte, ese que es paralelo a la calle Bandera, estaban las cortinas descorridas y tú podías mirar para abajo. Ahí estaba el segundo *show* de esta exposición: una reproducción del geoglifo de Guatacondo hecha en el patio. ~

JOSÉ BERENGUER: Los *shows* es lo que más se recuerda de las exposiciones temporales. Como son exposiciones efímeras, tienen muy poca posibilidad de fijar en la memoria algún elemento icónico fuerte y eso lo produce el *show*. Todos salen hablando de eso. Se puede decir que este tipo de recurso museográfico ha pasado a formar parte del ADN del Museo. ~

ISABEL CARRASCO: Me acuerdo que Tito Dittborn llenó el patio con piedras, semejando un sol, un geoglifo. ~

GUILLERMO RESTELLI: A mí me tocó hacer el molde de madera para ir metiendo las piedras. La idea fue de don Tito Dittborn. Me dio un dibujo y me dijo “haz esto”. Entonces hice una cercha que después rellenamos con bolones grandes y piedras chicas traídas del río Maipo o del Mapocho. Después sacamos las tablas y ahí quedó formado el geoglifo en el patio. ~

ALBERTO DITTBORN: Hacer el geoglifo en el patio fue precioso, dibujamos y pusimos todas las piedritas. Las exposiciones temporales eran eso, muy entretenidas, una especie de taller para experimentar una vez al año. ~



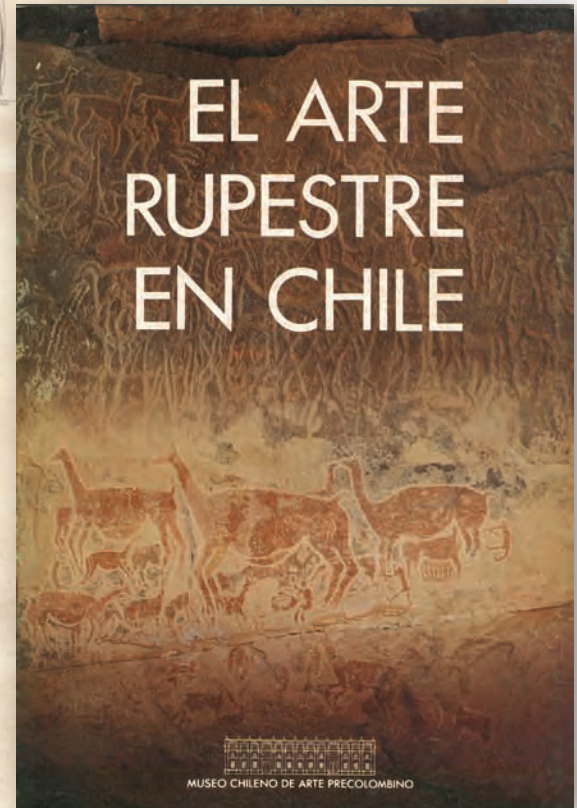
Inauguración de la exposición *El arte rupestre en Chile*, agosto de 1983. Las autoridades y los invitados suben a la exhibición. Archivo MCHAP.



Carlos Bombal, Alcalde de Santiago, Carlos Aldunate y Hans Niemeyer aprecian una de las vitrinas de la exhibición. Archivo MCHAP.



Bocetos para la portada y afiches *El arte rupestre en Chile* y las Jornadas de Arte y Arqueología. Archivo personal Fernando Maldonado.

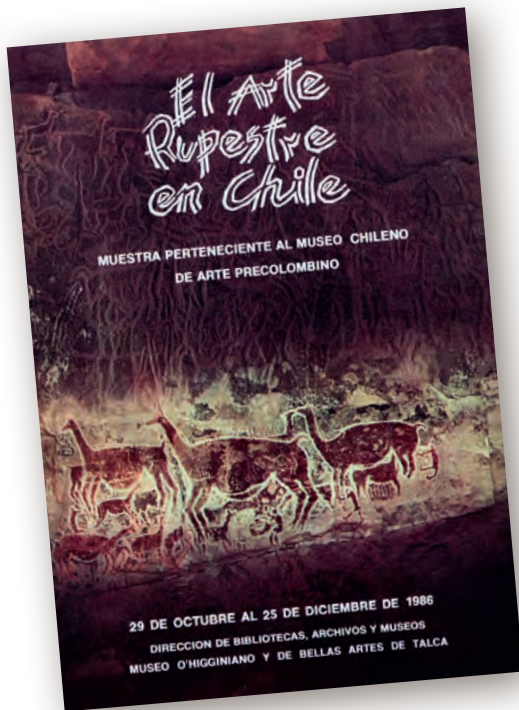


Portada del catálogo de la exhibición *El arte rupestre en Chile*, 1983. Archivo MCHAP.

JOSÉ BERENGUER: Para la portada del catálogo de la exposición y para el afiche, le propuse a Fernando Maldonado mezclar dos diferentes sectores del alero rocoso de Taira, los dos más clásicos de ese sitio. Lo que hicimos fue fundir las dos fotografías. A mí me gustaba mucho en su momento, pero ahora ya no. ~

FERNANDO MALDONADO: La portada del catálogo y el afiche de la exposición se hicieron al mismo tiempo parece. Fue un montaje de dos fotografías de arte rupestre, hecho manualmente con ampliadora. Eso se hacía trabajosamente, no como ahora, en que se mezclan digitalmente. Cuando se ampliaba una fotografía, sobre todo a color, era un proceso muy complejo, porque se trabajaba casi en oscuridad absoluta. Había que calcular muy bien los tiempos de proyección de cada una de las fotografías a fundir, tapar y proyectar la otra. No puedo acordarme cómo exactamente lo hice, pero en síntesis son dos proyecciones que tienen que unirse, pero no velarse una con la otra. La portada del catálogo no me gusta tanto, pero el afiche encuentro que quedó bien como trabajo fotográfico y como diseño. De todos los afiches que he hecho, el del *Arte rupestre* es el que más me gusta. Los otros encuentro que son, prácticamente, fotografías con un poco de texto. El resultado depende si la foto salió bonita o si la pieza es interesante. ~

JOSÉ BERENGUER: Después, la exposición *El arte rupestre en Chile* salió a recorrer el mundo. Fue nuestra primera actividad extra muros. Primero circuló por el país, fundamentalmente la zona central y sur, y más tarde se fue al extranjero. Circuló por algunas ciudades de Estados Unidos y de varios países de Europa. A veces regresaba al Museo en muy malas condiciones y había que arreglarla y después volvía a salir. En sus viajes, teníamos noticias intermitentes, hasta que un día no supimos más de ella, así de simple. ~



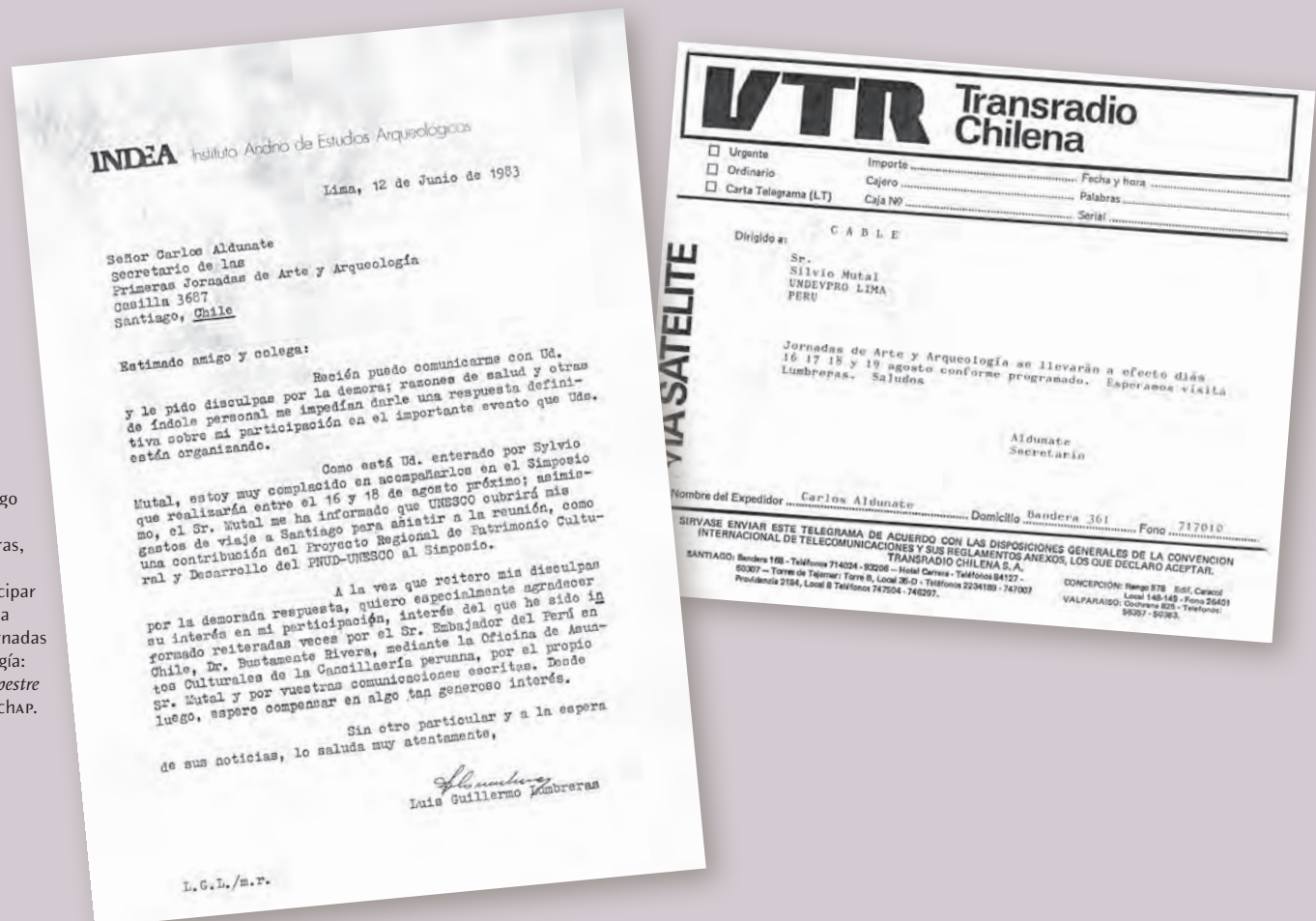
Afiches de la muestra itinerante *El arte rupestre en Chile*. A la derecha, la versión presentada en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, Santiago, 1986. Archivo MCHAP.

1983 | Jornadas de Arte y Arqueología

CAROLE SINCLAIRE: Conjuntamente con la exposición, organizamos las “Primeras Jornadas de Arte y Arqueología”, que estuvieron dedicadas al arte rupestre y donde homenajeamos a Hans Niemeyer, principal experto chileno en ese campo. El evento se realizó en una sala del Museo Histórico Nacional, porque el nuestro carecía todavía de una sala apropiada. Asistió una gran concurrencia, incluyendo dos importantes conferencistas: Myriam Tarragó de Argentina y Luis Guillermo Lumbrellas de Perú. Tuvimos que multiplicarnos para organizar esas jornadas y, a la vez, tener a tiempo la exposición para mostrarla a los participantes en la inauguración. ~

JOSÉ BERENGUER: Presentamos un trabajo que era toda una novedad en Chile, ya que postulaba una secuencia cronológica para los estilos del arte rupestre del Alto Loa. Como preparación para esa ponencia y para la exposición, en los meses previos habíamos organizado con José Luis Martínez un taller interno de discusión donde la idea básica era que el arte rupestre no era un “arte por el arte”, sino que era un arte que tenía que ver con la subsistencia. Planteábamos también que contenía significados y propósitos que se podían reconstruir. Ese taller de estudio fue la semilla de los talleres que organizamos más adelante en esa década. Lo interesante es que esas discusiones iniciales nos hicieron ver con otros ojos al arte rupestre de Taira. Como todos los días veíamos los paneles de este sitio expuestos en el *hall* de entrada del

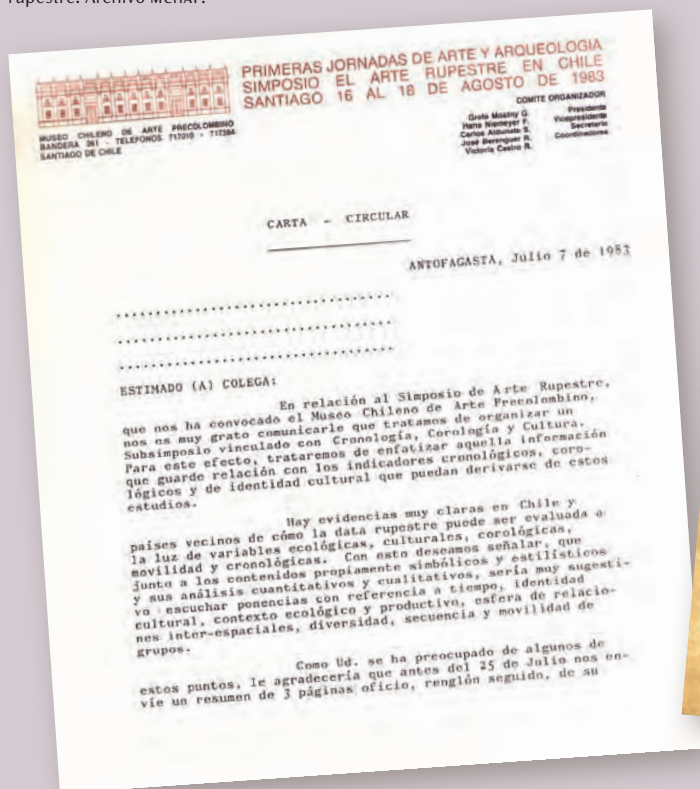
Carta del arqueólogo peruano, Dr. Luis Guillermo Lumbrellas, aceptando nuestra invitación de participar como conferencista en las Primeras Jornadas de Arte y Arqueología: Simposio *El arte rupestre en Chile*. Archivo MCHAP.



piso del Museo, con José Luis acabamos por descubrir que había un “orden de lectura” en ese arte rupestre y luego, que había figuras que mostraban muchas similitudes con Yakana, un antiguo mito del centro del Perú. De ese hallazgo derivaron las excavaciones que realizamos en Taira en 1984, un artículo sobre el tema que publicamos en el primer *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* y una ponencia que llevamos al Congreso Mundial de Arqueología en Southampton, Inglaterra, en 1986. O sea, este fue un caso, como muchos otros que han ocurrido a lo largo de estos treinta años, en que una exposición del Museo originó una investigación científica. ~

Viisto en perspectiva, creo que la discusión que planteamos con José Luis a propósito de esta exposición señala nuestros primeros esfuerzos por instalar una línea de investigación sobre la cultura visual de los pueblos precolombinos, objetivo que, como curador, veía como central para que las autoridades de la Fundación encontraran justificado tener investigadores en la institución. Otro aporte de esta exposición es que comenzamos a pensar las imágenes y las piezas precolombinas como “objetos de sentido”. Un poco como lo hace ahora el programa de televisión de la BBC, *La vida privada de las obras maestras*, que intenta responder preguntas como ¿Qué historias cuentan las obras? ¿Quiénes son los personajes que aparecen en ellas? ¿Qué significados hay más allá de lo que puede ver a simple vista el ojo de quien no es experto? Ese cambio de perspectiva, ensayado a mi juicio por primera vez en la exposición de *El arte rupestre en Chile*, ha marcado casi toda nuestra trayectoria expositiva posterior. ~

Carta de invitación a participar en las Jornadas de Arte y Arqueología, dirigida a los investigadores y especialistas en arte rupestre. Archivo MCHAP.



Portada del libro *Estudios en arte rupestre*, el que reúne los trabajos presentados en las Primeras Jornadas de Arte y Arqueología, organizadas por el Museo. Biblioteca MCHAP.

Capítulo 3



1984 | Trajes y joyas del antiguo Perú – Oro del Perú

Con la colaboración del Instituto Nacional de Cultura del Perú se trajo a Chile una importante colección de vestimentas y objetos de oro y otros materiales preciosos pertenecientes a algunas de las más conocidas culturas del Perú prehispánico. La intención fue mostrar estos finos objetos no como simples despliegues de riqueza u opulencia, sino como testimonios que documentaban la complejidad social, económica y religiosa que alcanzaron esas culturas. Las noticias y los reportajes sobre esta exhibición provocaron entre los santiaguinos una genuina fiebre por venir a verla. ~

- ISABEL CARRASCO: La exposición del “Oro del Perú” es inolvidable, porque teníamos miles de personas haciendo cola para entrar por el portal. La fila daba vuelta casi hasta la Plaza de Armas. Tiene que haber sido por la atracción que genera el oro en la gente. ~
- ALBERTO DITTBORN: Lo que pasa es que el oro mata. Y además, era muy bonita. ~
- CARLOS ALDUNATE: No quisimos poner las joyas solas. Dijimos: “las joyas solas no tienen sentido, son anecdóticas”. Entonces pedimos a las instituciones peruanas que nos prestaran trajes y nosotros le agregamos algunas cosas de nuestra colección. Por ejemplo, expusimos ni más ni menos que nuestro traje Chimú [véase Capítulo 16]. ~
- ALBERTO DITTBORN: Contábamos con muy escaso tiempo para montarla. Acuérdense que era una exposición cara, entonces si la exposición tenía que estar en Chile dos o tres días más de lo previsto, significaba gastar cantidades estratosféricas de dinero. Estaba planificado tenerla por un mes, pero

de ese mes íbamos a ocupar una semana en montarla. Entonces me fui a Lima con Carlos Aldunate a elegir las piezas y a hacer un premontaje de ellas. Una vez elegidas, instalé allá un taller, una salita chica en el mismo Museo [Oro del Perú]. Antes de regresar despegué las bases y cuando llegué a Chile las monté de nuevo. Cuando arribaron las piezas, ya estaba todo hecho y eso llamó mucho la atención, porque fue casi una sorpresa. Fue súper profesional, aunque sin quererlo. ~



Exposición Trajes y joyas del antiguo Perú. Artículo del diario *El Mercurio* anunciando su inauguración, agosto de 1984. Biblioteca Nacional de Chile.

EL MERCURIO

Santiago de Chile, Domingo 12 de Agosto de 1984

Reabierto al Tránsito el Túnel "La Calavera"

El viaducto, que se encontraba cerrado para el paso vehicular desde julio, volverá a tener tránsito restringido durante cuatro días de la próxima semana.

A las 8 horas de ayer quedó habilitado el tránsito carretero por el túnel "La Calavera", ubicado a 90 kilómetros de Santiago, en la Panamericana Norte, según informaron autoridades de la Dirección de Vialidad y la policía.

Las dos pistas de circulación de la Ruta Cinco Norte se encuentran hasta el próximo domingo, ya que entre el lunes 20 y jueves 24 se realizarán trabajos adicionales tendientes a mejorar el estado del túnel.

DERRUMBE SIN LESIONADOS

El tránsito por "La Calavera" fue suspendido el 30 de julio, debido a un derrumbe en su interior, que ahora, según expertos, sólo se produjo por fallas geológicas que permitieron el filtrado de agua durante los últimos temporales.

El Ministerio de Obras Públicas estaba preocupado de mejorar las condiciones del túnel desde hacía varios meses, por los indicios de resquebrajamiento que presentaba.

Mientras transcurrieron las obras de reparación del camino, los vehículos ocuparon la variante Huinge, La Calera, una vía alternativa dispuesta en la ribera oeste del río Aconcagua, y otra reforzada por un puente que pasaba por las localidades de Catemu y Hualde.

En el sitio del derrumbe se emplearon varas metálicas rellenas de hormigón, las que fueron distribuidas a lo largo de 15 metros.

El costo total de las reparaciones asciende a 9 millones de pesos, y se estima que éstas se prolongarán por unos dos meses.

Especialistas de Vialidad han señalado que no existen otras fallas geológicas en el túnel, aparte de las que provocaron el problema.



ADMIRAN VALIOSAS PIEZAS.— Una cantidad estimado en mil 200 personas visitó ayer, en su primer día de apertura al público, la exposición "Trazos y Jovias de Oro del Antioqueño Perú". La muestra, compuesta por 300 piezas de inabarcable valor, despertó gran entusiasmo en numerosos grupos familiares que concurren hasta el Museo Chileno de Arte Precolombino, donde se realiza la exhibición. En la imagen, Alejandra Carrasco, Miroya Fernández y Elena Gálvez, observan con atención una espectacular tónica manufacturada con el metal precioso.

Masiva Concurrencia en Apertura de Exposición

Se estima que más de mil 200 personas concurren al Museo Chileno de Arte Precolombino, durante el primer día de la muestra "Trazos y Jovias del Antioqueño Perú".

"El arte de estas personas es una cosa que no puede dejar de asombrarnos", expresó Eliba Miranda al recorrer las salas de la muestra "Trazos y Jovias del Antioqueño Perú", en el Museo Chileno de Arte Precolombino, que fue abierta al público a las 10 horas de ayer.

Los 300 objetos fueron traídos con motivo de inaugurarse dos nuevas salas de exhibición en el Museo, de 22 y 35 metros de largo. Funcionarios de la institución dijeron que más de mil 200 personas visitaron la exposición en su primer día.

Entre el público se observó a numerosas familias, algunos abuelos y sus nietos. Todos coincidieron en sus elogios a la belleza de los artículos de oro, joyas y otros materiales preciosos, así como las complejas culturas que los produjeron.

La exposición es patrocinada por el Ministerio de Educación de Chile, la Embajada de Perú, la Municipalidad de Santiago, el Instituto Nacional de Cultura del Perú, la Fundación Fagnano, la Lactaria Echeburque, "El Mercurio", el Chase Manhattan Bank y Aeroperú.

Carlos Aldunate, director del Museo Precolombino, señaló que, de mantenerse el interés que el público manifiesta en la muestra, existe la posibilidad de que la fecha de clausura, actualmente el 28 del presente mes, se extienda a otros días.

APORTE CULTURAL

"Es un aporte cultural para todas las personas que pueden venir", opinó Alejandro Benavente, publicista de 38 años, que visitó la muestra junto a su esposa, Gabriela y Marcela, sus hijas de seis y tres años, respectivamente.

Manifiesto que la exposición "es bastante completa, algo nunca visto en Chile".

ORIGEN

Los objetos fueron seleccionados entre las 11 mil 700 obras del museo "Oro del Perú", de Lima, que fue forjada en la página C 4).



TUNEL REHABILITADO.— El tránsito por el túnel "La Calavera", abierto ayer en la Ruta Cinco Norte, fue abierto ayer en la mañana para toda clase de vehículos. Simultáneamente se prosigue con faenas de reparación. El viaducto se encontraba inhabilitado desde el 30 de julio, debido a un derrumbe ocasionado por fallas geológicas. La oficina de Vialidad señaló que entre el lunes 20 y el jueves 24 se volverá a interrumpir la circulación vehicular, por la ejecución de trabajos complementarios.

En Franklin con San Isidro: Chocaron Después De Asaltar a Un Transeúnte

Uno de los atacantes pereció en la colisión. Los otros dos se encuentran graves en la Posta Central.

Uno de tres individuos, que momentos antes habían agredido a un transeúnte, resultó muerto cuando el automóvil en que viajaban impactó un microbús estacionado, en Franklin con San Isidro.

La víctima, cuya identidad se desconoce hasta el despacho de esta información, señalándose que su apoyo es un mecánico, que trabajaba como igual que los otros dos acompañantes del microbús, en la página C 4).



DE LOS AGRESORES.— Estacionado en que quedó el automóvil en que viajaban los tres individuos que luego de asaltar al transeúnte, chocaron con un microbús, en la página C 4).

E. Schumacher: "No Voy a Entrar en Polémica"

Corresponsal del diario "The New York Times" afirmó que el artículo publicado es fiel a declaraciones del Presidente Pinochet.

"La dicho, dicho está. No voy a entrar en polémica porque no me corresponde como periodista. Y lo que está en el artículo corresponde exactamente a lo manifestado por el Presidente Pinochet".

Así respondió ayer el corresponsal para el Cono Sur y Perú del periódico "The New York Times", Edward Schumacher, frente a consultas de "El Mercurio" sobre la entrevista que realizó el 8 de agosto en la República, General Augusto Pinochet, y que despertó una serie de reacciones en el ámbito político nacional.

Schumacher se encuentra en el país realizando una serie de reportajes antes de poner término a su misión de cuatro años en el Cono Sur. Viajará en los próximos días a hacerse cargo de la redacción del diario norteamericano en España y Portugal.

En el artículo, titulado "Lider chileno, restado importancia a sus adversarios", promete continuar adelante y página de la edición del 8 de agosto pasado, se manifiesta que el Jefe de Estado, habría ratificado los plazos políticos establecidos en la Constitución de 1980, descartando así mismo un eventual adelanto en la instalación del Congreso.

Estas declaraciones generaron una serie de reacciones en las colectividades políticas nacionales, debido a su repercusión en el proceso de apertura política iniciado hace algún tiempo.



CRECIENTE INTERES.— Hasta el próximo 28 de agosto, los santiaguinos podrán contemplar los milnoventa objetos incluidos en la exposición "Trazos y Jovias del Antioqueño Perú". La colección ha despertado un creciente interés entre los visitantes, ya que muestra 1.600 años de cultura precolombina y algunas de sus piezas no han sido exhibidas con anterioridad. De manera puntual, se muestra la posibilidad que la muestra se extienda por 10 días adicionales.

Venezuela



queda ahora integrada al servicio

DISCADO DIRECTO INTERNACIONAL

Entel-Chile ha incorporado a Venezuela a su servicio directo de comunicaciones telefónicas internacionales, desde Santiago, el más rápido, cómodo y económico medio de comunicación al exterior, 20% más de economía según el tiempo de su llamado.

Y el mínimo tasable es UN minuto

CODIGO INTERNACIONAL DE VENEZUELA: 58

Para llamar a cualquier ciudad de este país proceda de la siguiente forma:

DISQUE 00 + 58 + CODIGO DE AREA* + NUMERO LLAMADO

*Consulta a Informaciones Internacionales, N° 123 los Códigos de área de las ciudades o poblaciones de Venezuela a las que Ud. necesita llamar y también de cualquier otro país que se le indique.

Recordamos que los países actualmente integrados al DDI, con sus respectivos Códigos Internacionales, son: Estados Unidos 1, Italia 39, Inglaterra 44, Brasil 55, España 34, Canadá 1, Alemania 49, Suecia 46, Noruega 47, Finlandia 358, Dinamarca 45, Francia 33 y Venezuela 58.

COMPARTIENDO MEMORIA: 30 AÑOS DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

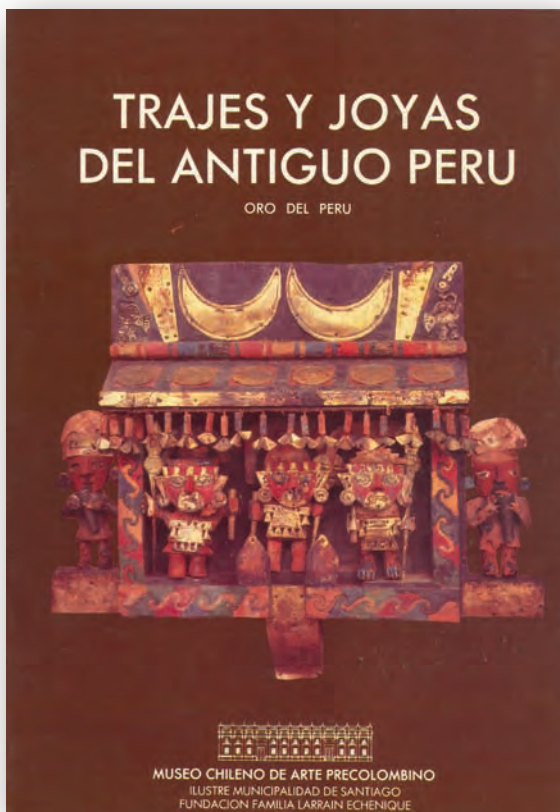
Mujer en Moscú Yuri Andropov, secretario general del PC de la URSS

Advertisement for Hewlett Packard HP-150 computer, featuring the product image and text: "HEWLETT PACKARD HP - 150 EL COMPUTADOR MAS FACIL DE APRENDER Y USAR".

Advertisement for international telephone service to Venezuela, featuring a cityscape image and text: "Venezuela queda ahora integrada al servicio DISCADO DIRECTO INTERNACIONAL".

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: Para esa exposición pusimos maniqués dentro de las vitrinas vestidos con joyas y finos tejidos, una cosa que hoy día no haríamos, por problemas de conservación. ~

JOSÉ BERENGUER: *Trajes y joyas del antiguo Perú*, más conocida por su subtítulo, *Oro del Perú*, fue curatoriada por José Luis Martínez. Como en su tesis de Magíster había investigado los emblemas de las autoridades étnicas del Perú, que incluían insignias y atuendos, él era la persona ideal para hacerse cargo de la curaduría de esa exposición. El texto del catálogo es de su autoría y seguramente los textos de las vitrinas también. Incluía un dibujo de José Pérez de Arce de un señor Chimú, cuyas orejeras, pectoral y sandalias estaban inspirados en piezas que venían en la muestra. Venía asimismo un magnífico espaldar de andas de un dignatario Chimú, decorado con oro, pintura, turquesas y plumas. La exposición se hizo con ocasión de la apertura de dos nuevas salas en el segundo piso del ala sur del Museo. Fue de las que denominamos internamente “exposiciones cueva”, porque era oscura. Curatorialmente, pienso que *Trajes y joyas* fue un modelo para las exposiciones que hicimos más adelante sobre tocados [véase Capítulo 7], pero nunca más logramos el nivel de convocatoria en el público que tuvo esta exposición. ~



Portada del catálogo de exhibición *Trajes y joyas del antiguo Perú*, 1984. Archivo MCHAP.



Portada del tríptico de la exhibición *Trajes y joyas del antiguo Perú*, 1984. Archivo MCHAP.



Contratapa del tríptico de la exhibición *Trajes y joyas del antiguo Perú*, 1984. Dibujo de José Pérez de Arce, Archivo MCHAP.

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ:

Viví esa experiencia bien asustado, primera vez que hacía una cosa así. Me sirvió mucho como ejercicio de escritura, porque tuve que salirme de lo académico y comunicar para el público. A propósito de eso me pasó una anécdota muy loca, porque Dittborn, que era el museógrafo, me dijo: “sabes, yo no leo, no me gusta leer, pero leí tus textos y me gustaron”. Yo quedé espantado, porque en mi universo de esa época no existía gente trabajando en un museo que no leyera. Pero también salí súper aliviado porque a alguien que se declaraba no leer le habían gustado. Lo otro que constaté es que los textos de vitrinas no me fueron difíciles en términos conceptuales, porque mucho de los que se mostraba ahí tenía que ver con lo que había sido mi tesis de Magíster. Tenía las citas, era un poco como tratar de ponerle vida a las piezas. Una de las cosas entretenidas fue armar las imágenes, ya que las piezas llegaron separadas, o sea, en algunos casos había ajuares completos, pero no en todos. Entonces me acuerdo haber asesorado a José Pérez de Arce acerca de cómo podría haber sido un señor étnico en la época de los inkas, qué datos teníamos. De esa conversación salió el dibujo del señor Chimú. ~



Fila de personas esperando en el portal del Museo para entrar a la exposición, 1984. Archivo MCHAP.



Gran afluencia de público durante toda la temporada de la exposición *Trajes y joyas del antiguo Perú*, 1984; Carabineros de Chile custodian las valiosas colecciones expuestas. Archivo MCHAP.

CAROLINA BLANCO: Tengo unas fotografías de esta exposición en que la cola de gente llega hasta Caffarena [tienda vecina Museo]. ¡Impresionante! La cola hasta afuera, por el pasaje. ~

REBECA ASSAEL: La exposición *Trajes y joyas del antiguo Perú* fue un exitazo. Yo jamás había visto colas, filas para entrar a este Museo. Recuerdo que tuvimos que cerrar las puertas y dosificar los recorridos guiados, porque, por un tema de infraestructura, no podíamos atender a cincuenta personas a la vez. Como las vitrinas eran pequeñas, había que trabajar con grupos de veinte, veinticinco personas y hacer visitas guiadas de veinte minutos. Si no, no se satisfacía la demanda, no se podía atender a tanta gente. ~

RAÚL PADILLA: Para la exposición “Oro del Perú” cerramos la exposición permanente del Museo. Fue para concentrarse sólo en la del oro. El público entraba a ver solamente esa exposición. Así la gente circulaba más rápido y podía verla más gente. ~



Visitantes en el mesón de recepción del Museo, 1984. Archivo personal Erica Ramírez.

La larga fila de personas en calle Compañía para entrar a la exposición, 1984. Archivo mchap.



RAÚL PADILLA: Me acuerdo bien cuando llegó una niña que era secretaria del que mandaba la Fuerza Aérea en ese momento. La venían persiguiendo y entró al Museo. Y Marco Ramírez [recepcionista] me dice: “Raúl, la señora viene asustada porque la andan siguiendo y quiere ir a tomar un taxi, y no halla cómo”. “Yo la acompaño”. Y llegamos hasta Agustinas conversando. Y claro, había gallos persiguiéndola, se venían por los costados... Para mí que venían de aquí de la Catedral. No sé en qué andaría, esa parte no la sé. Dos días después pasaron agentes de la Fuerza Aérea. Querían saber si era verdad que andaban persiguiendo a la secretaria. Yo respondí: “la atendí porque estaba nerviosa, la llevé hasta Agustinas y ahí tomó un taxi y se fue”. “Pero ¿le contó algo, alguna cosa?”. “No, nada”, les dije yo. ~

PILAR ALLIENDE:

Fue puro público nuestro, chileno, porque el oro impacta. Además, hay que considerar que entre 1981 y 1990, los eventos culturales eran poquísimos. Nosotros teníamos esa costumbre de inaugurar una exposición temporal cada año. Podíamos anunciarla intensamente y con mucha antelación. Por ejemplo, estaban los microprogramas del Canal 13 [Visiones], que conducía la Coneja [María Teresa] Serrano. Disponíamos de mucha gente que nos apoyaba de distintas maneras para difundir los eventos del Museo. ~

JOSÉ BERENGER:

Simplemente, la gente se volvió loca con la exposición. Tanto, que todos en el Museo se acuerdan de ella. Algunos dicen que la cola de gente esperando entrar al Museo daba dos vueltas alrededor de la manzana... No sé si será cierto, pero nunca más hemos tenido ese interés desenfrenado por una de nuestras exposiciones. Parecía un concierto de rock. Bueno, también es verdad que había hambre por ver cosas culturales. Estábamos en un momento difícil económicamente. La crisis se había declarado el año 81 y era oneroso traer a Chile este tipo de exposiciones. Pero creo que no eran los trajes ni la cultura los que en realidad atraían a la gente, sino el oro. Recuerdo haber pensado: "Qué raro que la gente enloquezca con una cosa tan básica como son las joyas, el oro". Curioso, ¿o no tanto? ~

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ:

El Museo me mandó al programa de televisión *Sábados Gigantes*. Porque llegaba el oro del Perú a Chile, habían unas colas impresionantes, entonces Don Francisco decidió que obviamente tenía que mostrar eso en su programa. Primero vinieron al Museo a filmar y me entrevistaron. Fue un choque con la periodista, porque quería llegar un poco a la

Artículo de prensa del diario *El Mercurio* acerca de la exhibición, agosto de 1984. Biblioteca Nacional de Chile.

EL MERCURIO

Santiago de Chile, Jueves 9 de Agosto de 1984

En el Museo Precolombino:

Delicado Montaje de Piezas Del Museo "Oro del Perú"

■ Exposición de "Joyas y Trajes del Antiguo Perú" será inaugurada oficialmente mañana y estará a la vista del público desde el próximo sábado.

Aproximadamente 14 horas trabajó ayer el personal del Museo Precolombino en el montaje de la exposición "Joyas y Trajes del Antiguo Perú", verdadero patrimonio de la cultura universal, que será inaugurada oficialmente mañana, con asistencia de autoridades de Gobierno, culturales y representantes diplomáticos.

La muestra, patrocinada por "El Mercurio", The Chase Manhattan Bank, Aeroperú, la Municipalidad de Santiago, el Embajada de la República del Perú, el Ministerio de Educación y el Instituto Nacional de Cultura del Perú, estará a la vista del público desde el próximo sábado entre las 10 y 20 horas. A juicio del director del Museo Precolombino, Carlos Aldunate, "será la exposición más espectacular que se haya presentado en Santiago".

COLECCION HISTORICA

La recepción de las 300 piezas de oro, plata y piedras preciosas, seleccionadas del Museo Oro del Perú, y que fueron transportadas a Santiago en cinco grandes bultos, se transformó, para el personal del Museo Precolombino, en un verdadero ritual.

"Las pequeñas figuras de oro, los

trajes, y piedras preciosas, que siglos atrás adornaron los muros de los templos o se ubicaban en las tumbas, tienen una fuerza espiritual impresionante", señaló el diseñador de la muestra, Alberto Dittborn. "Hemos trabajado arduamente, pero con un gran entusiasmo, para poder comunicar al público toda la majestuosidad de estos objetos" agregó.

MONTAJE DE LA MUESTRA

La exposición "Joyas y Trajes del Antiguo Perú", está montada en dos salas del Museo Precolombino, rehabilitadas para este efecto por la Municipalidad de Santiago, con una inversión superior a los 10 millones de pesos.

Cada sala tiene una superficie de 100 metros cuadrados, y en ellas se han acondicionado ocho grandes vitrinas, donde se exhibirán los trajes labrados de oro, textiles, armas y otros objetos preciosos. Además, existen 12 pequeñas vitrinas móviles, donde se mostrarán las obras más importantes.

"La mayoría de las 300 piezas está todavía en los bultos, y sólo a última hora, por razones de seguridad, las trasladaremos directamente a las vitrinas", explicó Alberto Dittborn. "Nosotros hemos sacado fotocopias de las fo-

tografías de cada objeto, y con ellas trabajamos para el montaje de las vitrinas. Solamente hemos retirado algunos trajes y objetos que necesitan de una mínima restauración".

INFORMACION AL PUBLICO

Con el objeto de facilitar al público la comprensión del valor cultural de esta muestra, se ha dispuesto a un lado de cada vitrina un pequeño mural, donde se reproducen documentos de la época y comentarios especializados sobre los objetos expuestos.

"La verdad es que esta exposición no pretende mostrar solamente objetos de oro", señaló Alvaro Roca Rey, director del Museo Oro del Perú, agregando que "nosotros queremos que el público, junto con admirar las piezas, conozca su origen, su estilo, quiénes las elaboraron, y la realidad social de la época. Cada pieza tiene un significado particular, representa el aunar de un personaje importante de la época, una jerarquía social; es decir, la cultura de los pueblos prehispánicos".

Asimismo, el público visitante recibirá un catálogo general de la exposición, elaborado por "El Mercurio".

(Continúa en la página C 2)



EL PAIS CUERPO C

Corte Suprema: Confirman Encargatoria De Reo a R. Cumsille

■ Por unanimidad, el tribunal máximo dejó a firme resolución anterior de la C. de Apelaciones de Rancagua.

La Tercera Sala de la Corte Suprema confirmó, por unanimidad, la encargatoria de reo dictada por la Corte de Apelaciones de Rancagua en contra de Rafael Cumsille Zapata, como autor de infracción al artículo 97, número 4, del Código Tributario.

El tribunal máximo, en fallo pronunciado por los ministros Luis Maldonado, Osvaldo Erbetta, Carlos Letelier y Abraham Meersohn; y por el abogado integrante, Enrique Munita, rechazó un recurso de queja interpuesto por Cumsille en contra de la resolución adoptada por la Corte de Apelaciones de Rancagua.

El expediente de la causa permanecerá durante cinco días en la Secretaría de la Corte Suprema, y el abogado

(Continúa en la página C 2)



VALIOSA COLECCION. — La muestra "Joyas y Trajes del Antiguo Perú", que será exhibida al público a partir del próximo sábado, constituye un verdadero patrimonio de la cultura universal, según la opinión de expertos. En la fotografía, uno de los valiosos objetos del arte prehispánico, que serán expuestos en el Museo Precolombino, hasta el 28 de agosto. Las 300 piezas fueron seleccionadas en el Museo "Oro del Perú".

Caso Pudahuel: Familiares de Detenidos Solicitan Trámite Legal

■ Presentaron ayer un escrito a la Tercera Fiscalía Militar, en el cual piden que se cumplan las disposiciones legales respecto de los aprehendidos.

Familiares de seis personas detenidas en que Gómez fue herido a bala el

Carabineros e Investigaciones, en informes remitidos a la ciudad Corte a

cosa morbosa, al oro, y yo estaba más en la cosa académica, “que esto nos habla de otra cultura, de otros modos de pensar”, en fin. Después me llevaron a *Sábados Gigantes* y me sentí como pez fuera del agua. Don Francisco insistía que le dijera cuánto costaba todo esto y yo le respondía que tenía un valor intrínseco, no monetario. Quedó muy molesto porque no fue la entrevista que él quería. ~

REBECA ASSAEL: No tuve ninguna dificultad para guiarla, porque yo hago una especie de mezcla entre lo que el curador quiere mostrar y lo que yo, en lo personal, pienso que es la “traducción” más práctica para el público y ahí me construyo un discurso. Era tanta la información que solamente me agarré del tema de lo que el oro significaba. El oro es un metal que está en lo profundo de la tierra, pero que nace y sale luminoso, donde tú lo coloques nunca se oxida. José Luis Martínez, que era el curador de esa exposición, lo decía con un lenguaje un poco más técnico y con palabras algo más complicadas. Yo agarré eso y lo dije de otra manera. El oro es un metal noble porque refleja la luz del sol, el hecho de que refleje la luz del sol significa sabiduría, o sea, la luz de la mente. El oro, es un metal que jamás se oxida, pero si tú llevas eso y lo traduces al comportamiento humano, representa lo incorruptible. Entonces lo podemos ver de esta manera: sabiduría más el carácter incorruptible igual nobleza. Así la gente entiende qué se quiere decir. ~



Visitantes aprecian un par de orejeras de oro de la cultura Moche. Foto Fernando Maldonado, 1984, Archivo MCHAP.

ALBERTO DITTBORN: Una anécdota muy simpática, ocurrió con la periodista Sonia Quintana, que hacía artículos para la sección Artes y Letras de *El Mercurio*. Un día fue al Museo y me vio trabajando, montando las bases de las piezas y me hizo una entrevista. Me gustó muchísimo cómo hizo el artículo. Según ella, es porque le había impresionado ver a un señor que estaba en un rinconcito de este taller trabajando y que nadie sabía de él. O sea, nadie sabía de este señor que hacía estas cosas que después aparecían en la exposición, eso la impresionó mucho. ~

El Museo Viajero

- CAROLINA BLANCO: Me acuerdo perfectamente cómo surgió lo del tren. Yo dije en voz alta: “Estoy desesperada, quiero hacer un museo itinerante y no sé en qué hacerlo, no me resulta en carpas, quiero arrendar buses y no encuentro”. ~
- ALBERTO DITTBORN: “No Carolina –le contesté– te vas a convertir en la vieja de la carpa y vas a tener chato a todos los alcaldes pidiéndoles una multicancha para instalarla”. ~
- CAROLINA BLANCO: De repente una voz que estaba en la máquina de escribir de la secretaria del Museo [Francisca Pastor] me contesta: “¿Por qué no lo haces en tren?”. Era José Berenguer. Fui a la Estación Central y conseguí los trenes. ~
- No fue un proyecto del Museo, sino mío, aunque suene feo decirlo. Me apoyó el Precolombino y nos prestaron cosas los museos más importantes, como el Histórico y el Natural de la Quinta Normal, también el Teatro Municipal. Le pedí a Tito Dittborn que hiciera un carro-video, que era un vagón donde se supone entraban los alumnos y les explicábamos lo que iban a ver. En ese carro puso él unos televisores y cuando ya íbamos a partir al sur (porque era un tren que iba de Santiago a Puerto Montt y volvía parando en todas las estaciones), le dije: “oye, tú por lo menos te vas a Puerto Montt, porque yo tengo que comprobar que este televisor no se cae” y se quedó los dos meses arriba. ~



Maquetas originales para el afiche del Museo Viajero, 1983. Archivo personal Fernando Maldonado.



- ALBERTO DITTBORN:** Con Hernán Rodríguez yo había trabajado en el Museo Histórico Nacional y con Andrés Rodríguez en el Teatro Municipal. Entonces, Hernán nos prestó el perro embalsamado de Arturo Alessandri y una maqueta del puente Cal y Canto, y Andrés nos facilitó parte de la escenografía de *Romeo y Julieta*. Lo metimos todo dentro de un tren y partimos al sur de un tirón. Volvimos caleteando. ~
- CAROLINA BLANCO:** Esa experiencia fue lo mejor en comunidad y en esfuerzo, porque llegaba el Jefe de Carabineros, el Alcalde, el Fiscal, el médico de la zona, estaba Tito arriba del techo echándole agua al estanque, ¡era tan lindo! Y después nos cambiábamos, teníamos una tenida de recepción y hacíamos discursos, tocaba la banda del pueblo. Y gratis, el Alcalde, el Intendente, el niño pobre, el niño rico, todos haciendo la cola... ¡se llenaba! Me conseguí pasajes gratuitos en Ferrocarriles para que nos llevaran y trajeran. José Pérez de Arce hizo una charla arriba de esos carros planos. Carlos Aldunate dio otra. Hacíamos conciertos de jazz en las estaciones, en fin. ~
- En un momento, fui a hablar con mi General Pinochet, porque nos estaban negando el tren. Me dijo a todo que sí, parecía un abuelito amoroso. “Qué lindo lo que hace usted –me dijo– la felicito. ¡Por favor! todo para usted”. Llegué a Ferrocarriles y me dijeron: “tenemos órdenes estrictas, porque ustedes son un grupo político” y ahí fregamos, no nos pasaron más el tren. El Museo Viajero duró tres años, entre 1983 y 1985. ~
- ALBERTO DITTBORN:** Tiempo después, cuando volví de España, en la Fundación Andes me preguntaron: “Alberto, ¿qué te gustaría hacer?”. Les dije que quería transformar Ferrocarriles del Estado en un comunicador, que llevara carga, cultura y pasajeros, y que no importaba que fuera a 40 kilómetros por hora, pero que había que mantenerlo, que no podía morirse, que lo podíamos utilizar para llevar cultura. Desgraciadamente, nunca pasó nada. De hecho me encontré con el Presidente Lagos en un matrimonio. Era Ministro de Educación en ese tiempo y me preguntó qué quería hacer y le dije eso: transformar Ferrocarriles del Estado en un comunicador. ¡“Qué buena idea! Llévame el proyecto al Ministerio”. ~

Grupo de escolares al finalizar una actividad del programa “Únete a nosotros” continuación del Museo Viajero. Archivo personal Carolina Blanco.



Capítulo 4



1984 | Tesoros de San Pedro de Atacama

Esta exposición se desarrolló en cooperación con el Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J. de la Universidad Católica del Norte (San Pedro de Atacama). A partir de una serie de objetos provenientes de ajuares funerarios y cuidadosamente elegidos, se ofreció una síntesis sobre los más de dos mil años de desarrollo cultural de las poblaciones que habitaron los oasis que rodean el salar de Atacama. Un énfasis especial se dio a los finos artefactos tallados en madera, muchos de ellos ricamente decorados y la mayor parte de los cuales fueron utilizados para el consumo ritual de sustancias alucinógenas. ~

CARLOS ALDUNATE: En esa época, San Pedro de Atacama era un tema emblemático para todos nosotros, que investigábamos en el norte de Chile, San Pedro era lo mejor, era mucho más importante que Arica en ese momento y que cualquier cosa. ~

JOSÉ BERENGUER: A fines de 1983 o comienzos de 1984 se empezó a pensar en una exposición sobre San Pedro de Atacama. Me consta que fue Carlos Aldunate el que le puso el nombre *Tesoros de San Pedro de Atacama*, seguramente para destacar que muchos de los materiales eran verdaderas joyitas. En mayo de ese año viajé a San Pedro de Atacama con motivo de un proyecto de investigación en el Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige. Pretendía modificar la cronología y secuencia de cuatro fases que se usaba hasta entonces en esa área por otra más completa y detallada basada en una propuesta de la arqueóloga argentina Myriam Tarragó. Estuve un mes entero en San Pedro, cuando el pueblo todavía no había experimentado los cambios que produjo después el turismo. Obviamente, aproveché la estadía para ver las piezas y pensar la futura exposición. El año anterior habíamos conocido a Constantino Torres –Manolo para nosotros– y su trabajo sobre el complejo alucinógeno de San Pedro de Atacama, así que puse

Grupo Toconce y la "Mamita Jerónima", durante una estadía de trabajo en el pueblo de Turi, al interior de la provincia de El Loa. En la foto, de izquierda a derecha, Pilar Alliende, Carole Sinclair, José Berenguer, Fernando Maldonado, Carlos Aldunate, Miguel Ángel Saavedra y Varinia Varela, 1984. Archivo personal José Berenguer.



mucha atención en ese tipo de material. Era una etapa muy intensa y llena de ideas la que estábamos viviendo. Con Carlos y Vicky Castro terminábamos nuestros últimos trabajos sobre las creencias en la Fase Toconce. Con José Luis Martínez, a quien había conocido a fines de 1982, investigábamos los posibles significados del arte rupestre de Taira e, influenciado por los trabajos de Manolo, yo estaba descubriendo tabletas para alucinógenos en las manos de las estatuas de Tiwanaku. Las ideas iniciales de esta última investigación quedaron esbozadas en esta exposición. ~

Fue la primera exhibición en que combinamos una aproximación cronológica con otra temática. Si bien ese año yo ya estaba dividiendo la secuencia cultural de San Pedro en ocho fases como resultado de mi proyecto, para la exposición propuse mantener la secuencia original de cuatro períodos. Era más simple para propósitos expositivos. En las cuatro vitrinas grandes de lo que hoy es la Sala Andes Centrales, instalamos una “momia” de cada período rodeada de su ajuar mortuorio. Estos ajuares no eran ofrendas reales, sino montajes. Hoy, no se podría exponer cadáveres, por respeto a las comunidades indígenas, quienes consideran a esas “momias” como sus ancestros, pero en aquel entonces la situación era distinta. De hecho, ni siquiera nos planteamos el asunto. ~



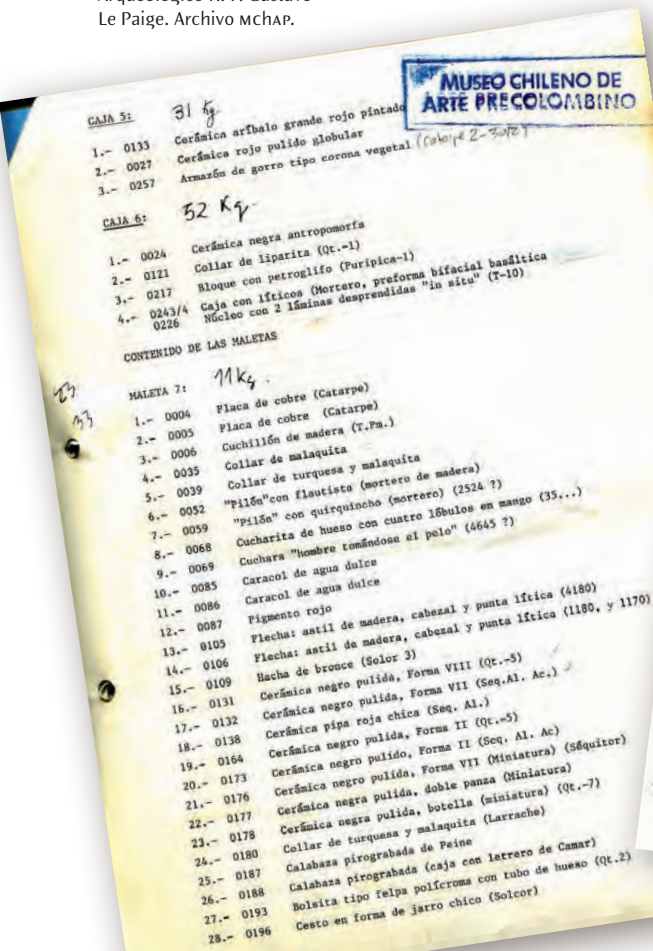
Exposición *Tesoros de San Pedro de Atacama*, 1984. Contextos funerarios de la cultura atacameña o San Pedro. Archivo MCHAP.



CAROLE SINCLAIRE: Ahora, a requerimiento de los pueblos indígenas, los cuerpos de los ancestros no se exponen. Hace veinte años eso no era un tema de discusión. Quizás, era un tema de crítica estética. Recuerdo haber estado en algún momento en el Museo Arqueológico San Miguel de Azapa, en Arica, donde había toda una línea de antropología biológica muy fuerte y como había muchas momias, los resultados de esas investigaciones se exponían en ese museo. Uno se encontraba con momias descuartizadas, cortadas, algo bastante terrible, pero no había conciencia en ninguna parte de que podía molestarle a los pueblos indígenas. En la actualidad es algo que se está abandonando. ~

CARLOS ALDUNATE: Trajimos algo que no podríamos traer ahora: dos o tres momias. Imagínense cómo ha cambiado todo, porque hoy en día no podríamos hacer eso. Además, en esa exposición había otras cosas entretenidas. Por ejemplo, dado que el Museo tenía un convenio con la Universidad Católica, el Canal 13 de esa universidad hizo un video documental sobre San Pedro de Atacama, iniciativa que repetimos al año siguiente con la exposición *Arica, diez mil años*. ~

Detalle del inventario de la colección en préstamo del Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige. Archivo MCHAP.



Fichas de registro utilizadas en la documentación de las colecciones a exhibir. Archivo MCHAP.

LUIS CORNEJO: Por mi cercanía a Carlos Aldunate, por trabajar en el Grupo Toconce, desde que supe de la inauguración de este Museo le insistí varias veces que quería participar de alguna manera, que tenía que darme pega. Pero Carlos fue bien estricto en eso y me dijo: “mientras estés estudiando y tengas que desarrollar tu trabajo como estudiante, yo no quiero darte esa oportunidad”. Fue recién en el año 84, cuando yo ya estaba trabajando en mi tesis de licenciatura, que me invitó a que ayudara en la exposición de San Pedro de Atacama. Entré como ayudante de José Berenguer en Curaduría. Ese año fui contratado para ese proyecto en particular y a fines de ese año, terminé mi tesis de grado, la entregué a la universidad. Entonces Carlos me dijo, “bueno, vas a continuar trabajando en el Museo”. ~
Mi impresión sobre el tema de la exhibición de cuerpos humanos, en verdad, mi opinión más fundada, yo creo que aparece a mediados de los noventa. Especialmente cuando, por alguna razón que no recuerdo, se dio la discusión de sacar transitoriamente a la momia Chinchorro de la exposición permanente. Ahí se dio la discusión sobre si se incorporaba de nuevo. Entonces yo me di la tarea de pensar el asunto. Antes había hecho cosas sin pensar muy bien sobre este tema, no lo había reflexionado desde el punto de vista de las implicaciones que tiene. De modo que cuando se hizo una nueva versión de esa sala, se decidió sacar la momia de ahí. Después, con la remodelación de la exposición permanente, entre 1997 y 2000, volvió a situarse en la sala, que es donde está actualmente. ~

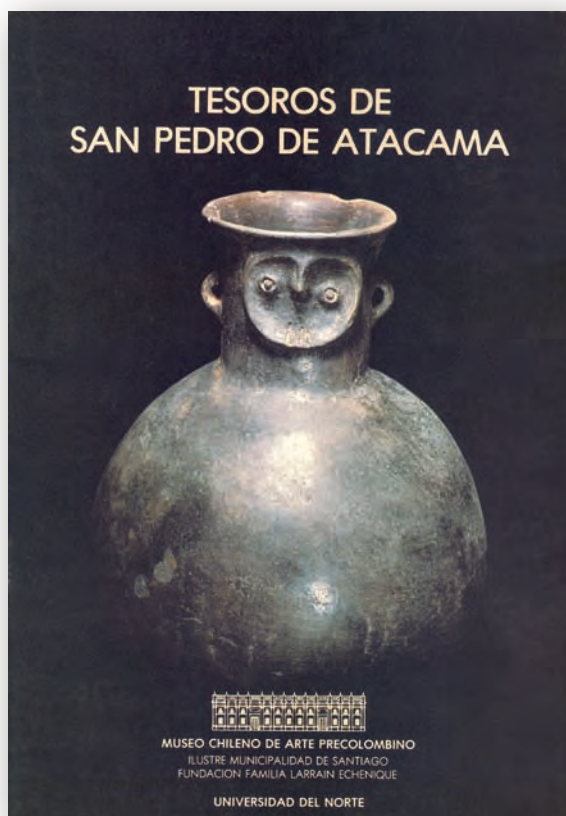
Momias o cuerpos humanos enfiados de diferentes períodos de la cultura San Pedro. Archivo MCHAP.



JOSÉ BERENGUER: Las vitrinas de pedestal de la exposición las destinamos, casi en su totalidad, a tratar las diferentes facetas del chamanismo y el consumo de alucinógenos. Pese a que percibíamos cierta reticencia al tema por parte del Consejo de la Fundación, las drogas no eran en esa época el problema que son ahora en la sociedad chilena, de modo que nos dimos el lujo de tratarlas con sumo detalle. Cándidamente, explicábamos cómo se usaba cada instrumento y qué tipo de experiencias provocaba la inhalación de sustancias psicoactivas. Hay que decir, porque se olvida, que cierto énfasis de esta parte de la exposición estaba en la maestría del arte del tallado de la madera y el hueso entre los atacameños, pero no alcanzaba a disimular el entusiasmo que provocaba entre nosotros el tema del chamanismo y los alucinógenos. Por último, no quisiera dejar de mencionar la maqueta del Pukara de Quítor hecha por Zerreitug. Estaba completamente hecha en madera por este artista del tallado. ~

ANDRÉS ROSALES: Para la exposición *Tesoros de San Pedro de Atacama* yo limpié una de las placas de bronce encontradas en el sitio de Catarpe. La otra no la toqué. En general, hice intervenciones, pero con mucho cuidado, porque no limpié todas las piezas, solamente las que estaban más afectadas. Lo hacía para que no se siguieran destruyendo. Pero hubo muchas piezas que no se tocaron y no sé cómo están en la actualidad. Lo usual es pedir autorización a las instituciones. Por lo general no autorizan, porque prefieren que la pieza se vea tal como está. El problema es que las piezas empiezan a quebrarse y cuando ocurre eso, se hace necesario pegar los trozos, lo que es complicado. ~

Portada y detalle del contenido del catálogo de la exhibición *Tesoros de San Pedro de Atacama*, 1984. Diseño de Fernando Maldonado. Archivo MCHAP.



JOSÉ BERENGUER: Para el libro que Carolina Blanco gestionaba todos los años con el Banco O'Higgins, Carlos le encargó un artículo a Constantino Torres sobre las tabletas para alucinógenos de San Pedro de Atacama y a Agustín Llagostera otro sobre arte atacameño. También le pidió a nuestro amigo y colega Elías Mujica, de Perú, colaborar en la edición de ese libro. A mí me pidió escribir y editar lo que empezábamos a llamar el "catálogo chico" de la exposición. Al final de ese artículo, lanzaba dos frases que con el tiempo han adquirido otras connotaciones. Decía que estos tesoros, a los que catalogaba como la memoria del pueblo atacameño, habían sido arrancados de la tierra por los arqueólogos, lo que es verdad, pero que hoy suena a despojo para los pueblos originarios. Lo otro es que definía al pueblo atacameño como una nación, cosa que hoy día haría fruncir el entrecejo a más de un político conservador en materia de derechos de las etnias indígenas. ~



Placas de cobre de la cultura Santa María, del noroeste argentino. Colección Museo Arqueológico de San Pedro de Atacama. Foto Fernando Maldonado, Archivo MCHAP.



Libro *Tesoros de San Pedro de Atacama*. Edición del Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco O'Higgins, Santiago, 1984. Archivo MCHAP.

Recuerdo que asesoré a José Pérez de Arce y Eduardo Osorio para que hicieran los cuatro dibujos –uno por cada período considerado en la exposición– que se publicaron tanto en ese catálogo como en el libro del Banco. En este catálogo fue la primera vez que pusimos lo que llamamos “recuadros”, o sea, pequeños apartados que van intercalados en el texto mayor de un artículo, focalizados en algún tema específico. Creo que el recurso se inspiraba en la revista *National Geographic* y yo lo había usado por primera vez en el libro *Museo Chileno de Arte Precolombino*, que publicó el Ministerio de Educación en 1982. Con el tiempo, esos recuadros han pasado a convertirse en una característica de las publicaciones de divulgación de nuestro Museo. ~

FERNANDO MALDONADO: El catálogo chico *Tesoros de San Pedro de Atacama* es el primer catálogo que hice completamente. Al principio me gustaba bastante, pero con el tiempo, ya no. Sobre todo porque la portada comenzó a deteriorarse con el paso de los años, entonces la imagen perdió esa cosa misteriosa que yo quería darle, como algo que comienza a salir de la penumbra. Porque San Pedro de Atacama era un lugar muy especial, por lo menos en ese tiempo. Parece que ahora es un desastre. ~



Recreación de una feria prehispanica en San Pedro de Atacama. Dibujo de José Pérez de Arce, Archivo MCHAP.

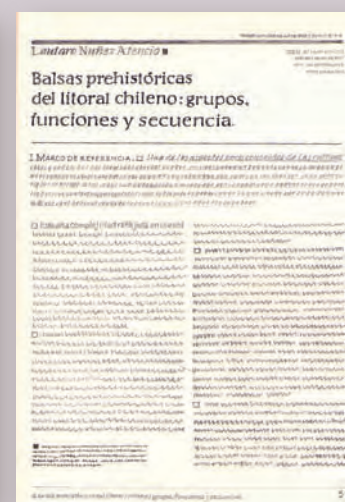
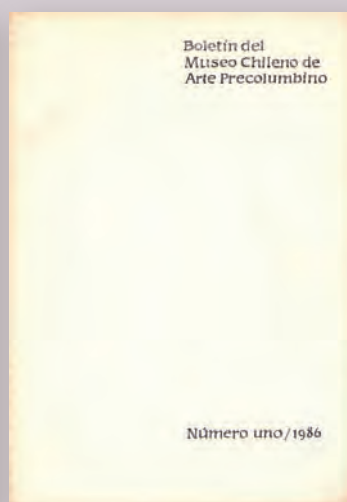
1986 | Un Boletín para el Museo

JOSÉ BERENGUER: La idea de crear el *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* surgió en 1983. José Luis Martínez había llegado a Chile el año anterior y se había producido una gran sintonía profesional entre nosotros dos. El objetivo era consolidar un área de investigación en el Museo, cosa que no estaba suficientemente clara en las definiciones iniciales de la institución (y no lo iba a estar por largo tiempo). Veíamos que la palabra “arte” en el nombre del Museo presentaba la oportunidad de abrir un campo de estudios sobre la cultura visual de los pueblos precolombinos de América. Como la arqueología de aquel entonces era casi pura tecnología, subsistencia y asentamientos, existía muy poca gente dedicada al tema, incluso en el exterior. Tampoco había publicaciones periódicas en este campo, por lo menos, ninguna en idioma castellano. Así, una revista de arte precolombino justificaba la existencia de investigación en el Museo, ponía a esta institución a la cabeza de un nuevo campo de estudio y venía a llenar un vacío en materia editorial. ~

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ: El proyecto del *Boletín* fue un proyecto que a mí siempre me sorprendió. Yo no tenía experiencia en este tipo de trabajo. José Berenguer tuvo la capacidad para pensarlo para veinte años, treinta años. Me acuerdo que, ya en el primer número, sabíamos que los primeros cinco números iban a tener una tapa de un color, los segundos cinco números iban a tener una tapa de otro color, y así sucesivamente. Además, la revista estaba muy amarrada a las definiciones estéticas del Museo. Tenía que tener el mismo tipo de letra, la misma presentación visual del Museo. ~

JOSÉ BERENGUER: Durante mucho tiempo, yo había revisado detalladamente casi todas las revistas periódicas sobre arqueología, antropología y etnohistoria, de manera que me había formado una idea sumamente clara de lo que quería. Mis preferencias se inclinaban por un *mix* entre la revista de arqueología *American Antiquity* y la serie monográfica de *Dumbarton Oaks Pre-Columbian Studies*, aunque también me nutría de ideas de muchas otras revistas. Desde un principio,

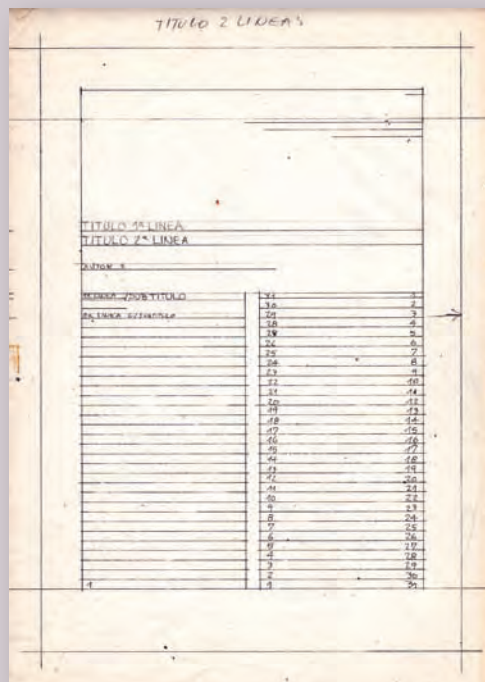
Diseño y maquetas de la tapa, portada y primeras páginas del primer número del *Boletín* realizadas por Peter Sinclair S. Archivo personal Carole Sinclair.



el *Boletín* fue una revista bastante bien normada. Había una pauta estilística muy trabajada en términos de tipografía, del espacio que ocupan los textos con relación a las imágenes y respecto a los colores de la portada y su variación en el tiempo. Empezamos con el color ladrillo, que estaba dentro de la paleta de colores que don Sergio y Carlos Alberto Cruz le pidieron definir a José Pérez de Arce para el Museo. Para el diseño, quiero decir, el arte y la diagramación, trabajamos inicialmente con Peter Sinclair y más adelante, con Fernando Maldonado, siempre con la asesoría de José Pérez de Arce. ~

CAROLE SINCLAIRE: Mi padre [Peter Sinclair] diseñó y diagramó el primer libro del Museo, el libro del Ministerio de Educación para la Serie Patrimonio Cultural, con fotografías de René Combeau. Lo último que alcanzó a hacer fue la creación del concepto del *Boletín* del Museo, que después tomó Fernando Maldonado. Las bases de la expresión gráfica del Museo son de él, son su producto y eso a mí me enorgullece enormemente. ~

FERNANDO MALDONADO: Recuerdo varias reuniones que tuve con José Berenguer en las que me planteó su idea de cómo debía ser el *Boletín*. Como modelo de tamaño, tenía al *National Geographic*. De ahí partimos elaborando un diseño que pudiera ser lo más permanente posible y que, yo diría, sigue casi igual hasta ahora. Yo traje las mallas con los que se hizo este *Boletín*, los primeros intentos de cómo diagramarlo, dónde se ponían los títulos, las columnas, todo hecho a lápiz. Calculaba las medidas con una reglita, los espacios entre líneas, los rayaba, los dibujaba. Por supuesto, había definiciones previas muy claras. Creo que la letra Futura la propuso don Sergio Larraín, seguramente por su condición de arquitecto, que es una letra que eligió muy bien, a mí me gusta. ~



Diseño de la malla para la diagramación del *Boletín*.
Archivo personal Fernando Maldonado.

JOSÉ BERENGUER: El parto fue complicado. A mediados de 1984 teníamos armado el primer número y Carlos Aldunate se lo presentó al Consejo Directivo de la Fundación. Fue rechazado, no recuerdo la razón específica. Probablemente, no satisfizo los estándares estéticos de los miembros del Consejo, que eran muy exigentes, pero, quizás, pesaron también los costos que representaba embarcarse en una revista periódica. Se vivía una época de estrechez económica en el país. ~

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ: Me acuerdo la gran lucha política que hubo que dar para sacar el *Boletín*. En verdad, al Museo le interesaban los libros que editaban todos los años con el Banco O'Higgins, que estaban pensados como libros bonitos, para ponerlos en la mesa de centro del living. Entonces, hubo que convencer a Carlos Alberto Cruz, que era el hueso duro de roer, que el Museo necesitaba un canal expresivo propio, académico, más científico, qué sé yo. Carlos Alberto planteó como condición de aceptación que fuera ocasional, para no comprometer al Museo con un proyecto que, más adelante, quizás, podía abortar. Yo creo que uno de los elementos que ayudó mucho a convencerlo, fue la maqueta que preparó Peter Sinclair. Era espectacular. ~

JOSÉ BERENGUER: Mi recuerdo es que es que fue Carlos Aldunate el que propuso que fuera una publicación ocasional. Nosotros pensábamos que íbamos a sacar una revista al año, pero después, cuando tratamos de captar autores, nos dimos cuenta de que no existía una masa crítica que escribiera artículos con el perfil de la revista. De hecho, por mucho tiempo, esa masa

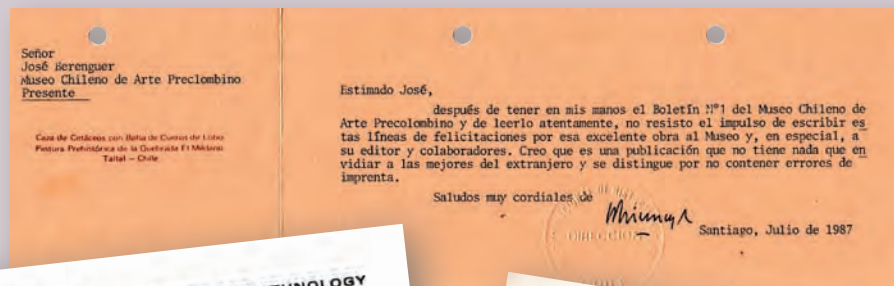


Ceremonia de lanzamiento del primer número del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 1986. Fotos Luis Cornejo.

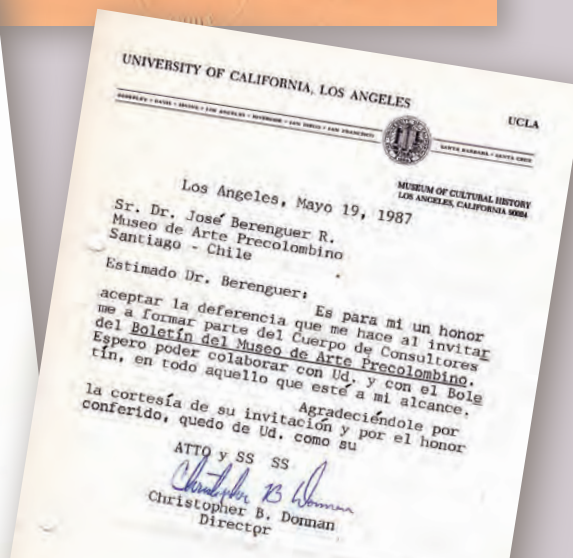
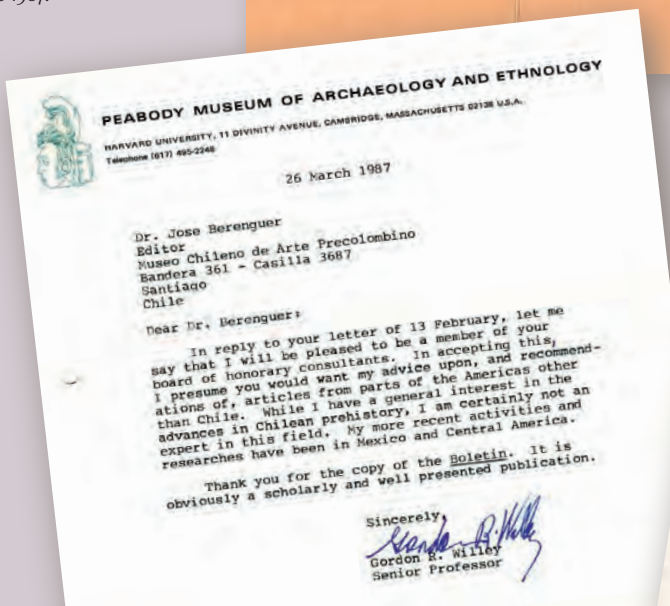
crítica no existió. Así que fue providencial que Carlos hubiera propuesto esa intermitencia. Simplemente, el *Boletín* aparecía cuando había suficientes artículos para un número. ~ El asunto es que el proyecto fue aprobado recién en 1986 y el lanzamiento del primer número se hizo en diciembre de ese año. Con José Luis Martínez encabezamos la plana editorial. En los años siguientes, incorporamos un Cuerpo de Consultores, con grandes figuras relacionadas con los estudios precolombinos, tales como Alberto Rex González, Michael Coe, Warwick Bray, Gordon Willey, Christopher Donnan y otros. Para fines de la década de los noventa, habíamos sacado cuatro números del *Boletín*. En 1989, partí a Estados Unidos a estudiar y Francisco Mena quedó como Editor. El *Boletín* era para entonces el órgano científico oficial del Museo y servía para las relaciones de la institución con el medio académico y los otros museos de Chile y el exterior. ~

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ: Tengo la sensación de que, por lo menos hasta que me fui del Museo [1992], el *Boletín* nunca tuvo un reconocimiento formal de su importancia. Me acuerdo de una anécdota que es muy clarificadora. Cuando en esos años Shozo Masuda [antropólogo japonés] vino al país, traía instrucciones muy claras de su gobierno de ver cómo Japón podía hacer presencia en Chile, cómo podía entrar, qué podía aportar, etcétera. Me contó que se inclinó definitivamente a favor del Museo como recipiente de la donación japonesa por dos razones. En primer lugar, porque era el único Museo que él conocía en América Latina que era sobre todo el continente y no sobre el mismo país, que eso lo distinguía absolutamente. Y en segundo lugar, porque tenía un *Boletín* que también pretendía tener una mirada académica sobre América, sobre toda la cosa visual americana. Hay muchos otros casos que muestran la repercusión y la valoración internacional que estaba teniendo la revista. Entonces, creo que el *Boletín* tiene una historia de mucho más impacto del que ha sido visible dentro del Museo. ~

Cartas de los investigadores Gordon Willey y Christopher Donnan aceptando integrar el Comité Editorial del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, marzo y mayo de 1987.



Nota del arqueólogo Hans Niemeyer al editor José Berenguer, por el primer número de la revista, julio de 1987. Archivo MCHAP.



1985 | Arica, diez mil años

A partir de una colección perteneciente al Museo Arqueológico San Miguel de Azapa (Arica), se diseñó una exposición acerca del desarrollo cultural de las poblaciones prehispánicas de los valles de Lluta y Azapa. La muestra se organizó básicamente a partir de vestimentas, tocados, bolsas y otras piezas textiles que fueron utilizadas en los distintos períodos, las cuales se han conservado debido a la excepcional sequedad imperante en esa región del país. Junto a las vitrinas había dibujos especialmente hechos para la exposición, cuyo objetivo era mostrar el aspecto de las personas en cada uno de los grandes momentos de la historia precolombina de Arica. ~

CARLOS ALDUNATE: Esta fue una exposición importante. Estaba el asunto de los tejidos que eran fantásticos, entonces con los dibujos de José Pérez de Arce quedaban perfectos. Fue una joya de exposición, porque exhibíamos la reconstrucción de los tejidos con los tejidos ahí mismo, y los tejidos a veces eran solo fragmentos, entonces era notable ver los fragmentos de tejidos por un lado y su interpretación al lado. Además ya estaba un poco hecha la periodificación, entonces nosotros sacábamos esos catálogos que nos permitían divulgar esas cosas y uno sabía que esos catálogos pasaban a ser leídos por la gente de antropología y arqueología, entonces era muy bonito, con San Pedro, con Arica, con todo. En Arica hicimos el experimento de darle por primera vez la curaduría a otra gente, esa vez a Liliana Ulloa, porque como encontrábamos que los tejidos eran lo más importante, entonces debíamos recurrir a ella que era la especialista. De hecho, Liliana escribió el artículo del libro publicado con el Banco O'Higgins sobre esta exposición. Nosotros hicimos una periodificación que estaba en la primera parte, después venía una cosa de los tejidos de Arica y después venía una cosa de [Bernardo] Arriaza creo, sobre los peinados de Arica. ¡Ah! y en Arica pusimos los peinados con Avatte, nos juntamos con esa tienda de pelucas, que todavía está en el centro de Santiago, entonces les dijimos, miren nosotros tenemos todos estos peinados precolombinos, ¡hagan peinados precolombinos! ~



Exposición Arica, diez mil años, 1985. Diversos tocados del período Arcaico, colección Museo Arqueológico San Miguel de Azapa, e ilustración de José Pérez de Arce. Archivo MCHAP.

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ: El título de San Pedro había tenido que ver con cómo replicábamos el éxito de *Trajes y joyas del antiguo Perú*, por eso se hablaba de “tesoro”. En Arica el asunto era que cómo rompíamos con la imagen de que Chile empieza en 1541. De ahí lo de los “diez mil años”. Me acuerdo de esas discusiones. ~

JOSÉ BERENGUER: Esta exposición recayó también, como lo había sido la anterior y como lo iba a ser la siguiente, en la historia cultural. No es que hayamos planificado esto desde un principio, sino que nos fuimos dando cuenta sobre la marcha. Es cierto que la gente recién estaba entendiendo lo que significaba la palabra “precolombino”, algo tan básico como eso, pero necesitábamos decirles que Chile también tenía su propia época precolombina. Por mucho que fuéramos un museo americanista, un museo sin fronteras, con una mirada mucho más amplia de nuestro quehacer como institución, teníamos que partir diciéndole a nuestros compatriotas “usted también tiene una prehistoria, donde hubo cosas de mucho valor”. De ahí que en esos primeros años, con *San Pedro de Atacama, Arica, Diaguitas, Mapuche y Hombres del Sur* nos abocáramos a llenar esa necesidad. Estas exposiciones cumplieron ese papel. ~
En *Arica, diez mil años* –que fue otro título aportado por Carlos Aldunate– nuevamente la estructura del guión fue por períodos. Además, volvimos a pedirle a José Pérez de Arce que hiciera dibujos que recrearan escenas relacionadas con la exposición, esta vez con la asesoría de diversos investigadores. Me acuerdo que a mí me tocó asesorarlo en los dibujos del

Objetos y atuendos del período de influencia Inka, colección Museo Arqueológico San Miguel de Azapa, e ilustración de José Pérez de Arce en vitrina para la exposición *Arica, diez mil años*.
Archivo MCHAP.



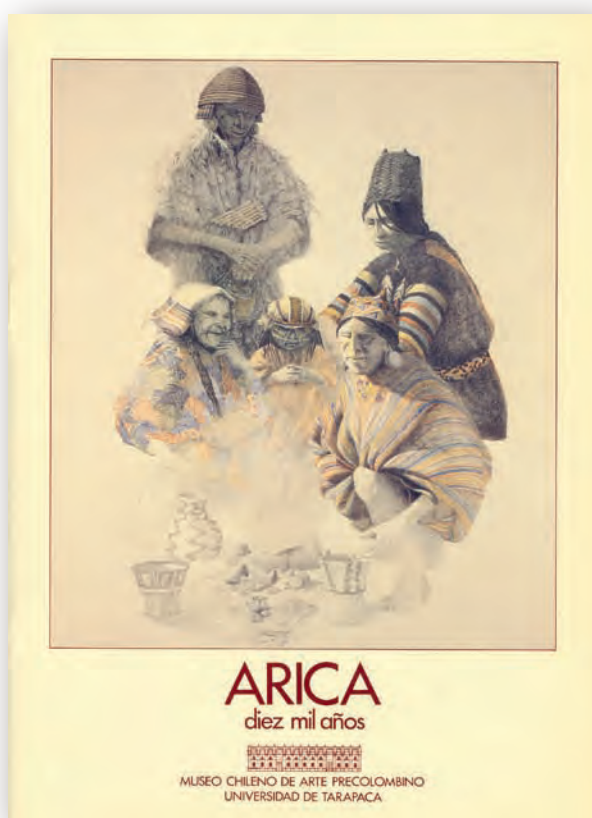
Libro *Arica, Diez mil Años*.
Edición del Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco O'Higgins, Santiago, 1985. Archivo MCHAP.

Período Formativo y del Período Medio, pero incluso en esos dibujos recibió la asesoría de otros colegas. La idea del dibujo del Formativo era mostrar una escena de trueque entre gente del altiplano y de la costa de Arica. En la del Período Medio, la idea era mostrar la diversidad de una colonia de Tiwanaku en el valle de Azapa, con individuos con gorros policromos de cuatro puntas, que representaban a la elite, e individuos con gorros de cuatro puntas de uno o dos colores, que representaban a los colonos menos encopetados. Se basaba en una interpretación que yo estaba desarrollando por esos años, pero que todavía no había publicado formalmente en un artículo científico. ~

Lo interesante de esa exposición fue el énfasis que se dio a los atuendos, ya que el gran fuerte de Arica desde la perspectiva de una exposición son los textiles. En base a un estudio de los peinados del bioantropólogo Bernardo Arriaza, se pidió a la tienda Avatte que confeccionara pelucas. No sé si es mito, lo soñé o lo imaginé, pero parece que en algún momento se hizo un desfile de modas. Otro recuerdo de esa exposición es la película que realizó Reynaldo Sepúlveda. En ese momento, él estaba en canal 13. Había hecho una sobre San Pedro de Atacama, pero lo más maravilloso es Arica, porque en realidad en Arica las balsas de tres palos están hace mucho tiempo desaparecidas, pero por esa suerte o sentido de la oportunidad que tienen de repente los realizadores audiovisuales, van para allá con Fernando Manns y justo en ese momento enfoca la cámara hacia la playa y viene una de estas balsas de madera. Entonces, tiene la filmación de una de esas balsas que le permitió contextualizar la película que iba acompañando a esta exposición. ~



Objetos y atuendos del Período Formativo, colección Museo Arqueológico San Miguel de Azapa, e ilustración de José Pérez de Arce en vitrina para la exposición *Arica, diez mil años*. Archivo MCHAP.



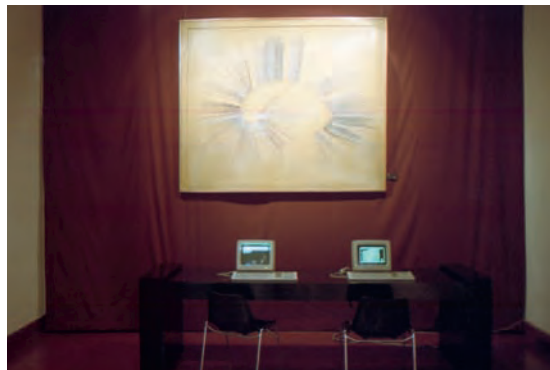
Afiche de la exposición *Arica, diez mil años*, 1985. Dibujo de José Pérez de Arce, Archivo MCHAP.

LUIS CORNEJO: Siempre sentí que, o sea no sentí, tuve la perspectiva que, con esas tres exposiciones, estábamos tratando de ofrecer una visión panorámica de lo que eran los pueblos precolombinos de Chile. Pero que la serie quedaba trunca, porque nos saltábamos algunas regiones del país, como Chile central. Después, esta falencia se corrigió con la exposición *Chile antes de Chile*, en 1997 (véase Capítulo 11). Es interesante recordar, en todo caso, que esas son las exposiciones, más “prehistóricas” de todas. No eran exposiciones como las que hemos hecho más recientemente, que han tenido un acercamiento al arte, ni siquiera una acercamiento, casi un coqueteo con el arte. Pero esas tres exposiciones son para mí el ejemplo clásico de lo que nosotros tratábamos de brindar en esa época, una suerte de sinopsis de la prehistoria de esas regiones. Fue un esfuerzo valioso, especialmente considerando la época en que se hicieron, en que no había muchos medios. ~

JOSÉ BERENGUER: Lo otro que recuerdo es que Andrés Navarro, el dueño de Sonda, cuya sede estaba muy cerca del Museo, nos ofreció instalar computadoras en una de las salas. O sea, la tecnología digital entra al Museo ese año 85. No sé si eran tres o cuatro monitores, pero era todo muy básico. Era puro texto, nada de imágenes. Salía un menú con preguntas bastante elementales sobre la prehistoria de Arica, con la típica pantalla de esos años, de fondo oscuro y letras verdes. Muchos de esos computadores finalmente fueron inutilizados por los mismos usuarios, con o sin intención. Quedaron como una apuesta, pero una apuesta incompleta. ~

CARLOS ALDUNATE: Teníamos a los computadores debajo de nuestro *quipu* haciendo una especie de analogía entre ambos dispositivos. ~

LUIS CORNEJO: La idea de introducir computadores se abandonó porque éramos reacios a colocar pantallas en la exposición permanente y en las temporales. Yo creo que una de las cosas que dificulta el tener sistemas digitales en las exposiciones, es que aquí, generalmente, la gente de diseño del Museo, o sea José Pérez de Arce, el mismo Carlos Aldunate y, yo diría, el Consejo de la Fundación, piensan que una pantalla al lado de las piezas es un elemento distractor, que le resta belleza a las piezas. En el caso de *Arica, diez mil años*, hay que recordar que fue patrocinada por Sonda. Vinieron y nos dijeron: “¿por qué no hacemos esto?”. Entonces, era más difícil negarse, pero no surgió como una idea propia del Museo. La verdad es que Carlos Aldunate terminó de convencerse de la utilidad de los computadores cuando descubrió el correo electrónico. ~



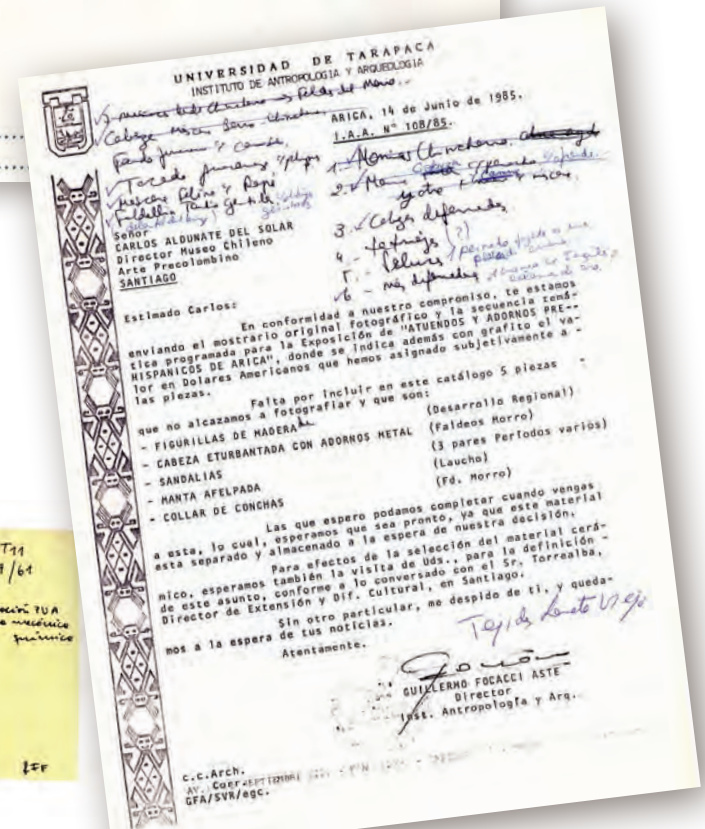
Computadores instalados en la exposición *Arica, diez mil años*. Atrás, el *quipu* en su primer montaje.

CAROLE SINCLAIRE: Quizás lo que más llamó la atención de esas primeras exposiciones sobre prehistoria es que el Museo se abrió hacia fuera, salió un poco del espacio de nuestras colecciones. Nosotros teníamos una exposición permanente que era de arte americano, pero tomamos conciencia de que teníamos un espacio privilegiado para acercar al santiaguino a toda la riqueza que existía desde el punto de vista de la arqueología o de la prehistoria en el resto del país. De ahí surge la primera exposición y se parte por Arica. Y eso también creó un método de trabajo, porque para nosotros también era una novedad tener la opción de poder conocer las colecciones de otras partes y ver cómo funcionaban los otros museos de la época. A partir de esas exposiciones, se instauraron los viajes para conocer las colecciones que íbamos a exponer. ~

PILAR ALLIENDE: Arica, diez mil años fue también una tremenda exposición. Llegaron muchísimas piezas, trabajamos mucho restaurando piezas textiles, preparando toda esa exposición. Hasta ahí estuve bien involucrada, después vino *Diaguitas: Pueblos del Norte Verde* y yo ya estaba preparando mi ida a Inglaterra. ~



Diversos documentos relativos a la preparación de la exposición Arica, diez mil años. Ficha de registro de las colecciones en préstamo, cronograma de trabajo, correspondencia del Instituto de Antropología y Arqueología de Arica y listado e inventario de las piezas enviadas. Archivo mchap.



A28-T37/95-85
 - limpieza superficial
 en agua deturada
 - consolidación
 area disgregada

CG
 LL/2
 T2/44/3396/61
 Trat: lavado superficial
 limpieza mecánica
 consolidación (4 Nos)
 fibra de sol
 30/6/85 → 6/6/85

A28-T25 205
 Trat: limpieza mecánica y
 consolidación adhesiva
 antiguo (resina?)
 consolidación sistema TPA
 Deshidratación Solal

44/2 T11
 44/3349/61
 Trat:
 - consolidación TPA
 - limpieza mecánica
 - pulido

A28 T17 20/6/85
 Trat: lavado superficial
 limpieza mecánica de consolidación
 consolidación TPA

10/6/85 15F

El terremoto en el Precolombino

- JOSÉ BERENGUER:** La buena noticia es que el terremoto del 3 de marzo de 1985 fue un domingo, día en que el Museo cerraba en esa época. El sismo rompió los ventanales del segundo piso y los vidrios cayeron como enormes cuchillos al patio. Si hubiera sido cualquier otro día, habría sido fatal para la gente que usualmente transita por ese lugar. La mala noticia es que se quebraron varias piezas de cerámica, algunas de ellas emblemáticas de la exposición permanente. El “damnificado” más connotado fue el Xipé Totec, el dios de la primavera. ~
- CAROLE SINCLAIRE:** Con el terremoto se rompieron algunas piezas de la exposición *Tesoros de San Pedro de Atacama*. Pero, quizás, el recuerdo más impactante fue ver quebrado el Xipé Totec, una escultura de cerámica de un metro diez de alto. Me acuerdo haberla visto en el Laboratorio, rota en mil pedazos, ordenada por fragmentitos desde los más grandes a los más pequeños. ~
- CARLOS ALDUNATE:** Margot Wright [Institute of Archaeology, Londres] llegó justo el día del terremoto. Venía por un mes al Museo a hacer un curso de restauración de cerámica. El cuento de ella es fascinante. De la Embajada de los Estados Unidos la llevaron a su casa, en Los Domínicos. Estaba sola disfrutando del jardín, cuando de repente comenzó el sismo. Margot dijo: “bah, debe ser el Metro que está pasando por abajo”. Pero seguía el movimiento y más fuerte, entonces dijo, “debe ser la casa de Pinochet”. Total que inventándose cosas se pasó el terremoto, hasta que vio a la gente salir desesperada de sus casas gritando “¡terremoto, terremoto!” Así, al día siguiente, Margot conoció el Museo hecho “huila” [expresión interna para referirse a lo que está en pedacitos]. Muchos años después escribiría que esa había sido una experiencia extraordinaria para ella desde el punto de vista profesional, porque conoció lo que pasa con los terremotos en los museos, cosa sobre la cual no se sabía mucho en aquel entonces. ~

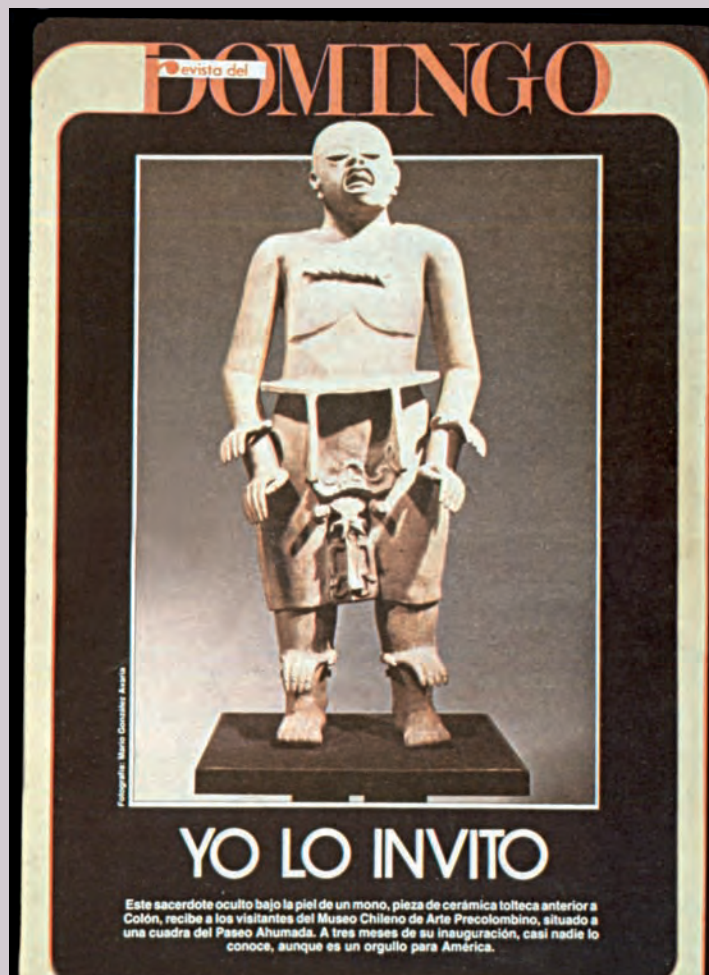


Imágenes de los efectos del terremoto de marzo de 1985 en el patio y las salas del Museo. Archivo Laboratorio MCHAP.

Tras el terremoto de 1985, María Elena Sagredo comprueba los daños a las piezas de una vitrina.



Efectos del terremoto de 1985. La escultura de cerámica "Xipé Totec", quebrada en innumerables fragmentos. Archivo Laboratorio MCHAP.



Portada de la *Revista del Domingo* de *El Mercurio*, a poco tiempo de inaugurarse el Museo.

PILAR ALLIENDE: [Margot Wright] nos ayudó desde la partida. Nos enseñó a hacer un plan de emergencia y a estabilizar las piezas dentro de las mismas vitrinas, porque las réplicas del sismo iban a seguir por varios meses. Nos aconsejó también no moverlas mucho, sólo estabilizarlas, chequear bien los daños y después ir haciendo un plan para ver qué es lo que se iba a restaurar, qué se iba a reemplazar y qué se iba a mejorar. Después dictó el curso de restauración de cerámica que tenía planeado. Uno de los alumnos más brillantes fue Luis Solar, que venía del área del arte y que captó muy bien el tema de la restauración. ~

LUIS SOLAR: El terremoto del 85 nos mostró cómo estaba preparado el Museo para este tipo de evento. Pese a vivir en un país sísmico, el Museo estaba orientado sobre todo a toda la parte estética, entonces no importaba tanto la seguridad, salvo que a cada pieza le hacíamos un montaje para sujetarlas. Por otra parte, los ventanales del patio se quebraron y quedaron todas las salas de exhibición prácticamente a la intemperie. Nosotros siempre tan preocupados de la temperatura, de la humedad, de la conservación y en ese momento no teníamos ventanales que frenaran la contaminación ni nada. Tuvimos que sacar todo el material que estaba en exhibición y guardarlo. ~

JULIA ARRIAGADA: Después del terremoto, el Museo estuvo cerrado como siete meses. Por suerte, recibimos una colaboración enorme de la Municipalidad de Santiago, de su Alcalde Carlos Bombal. ~

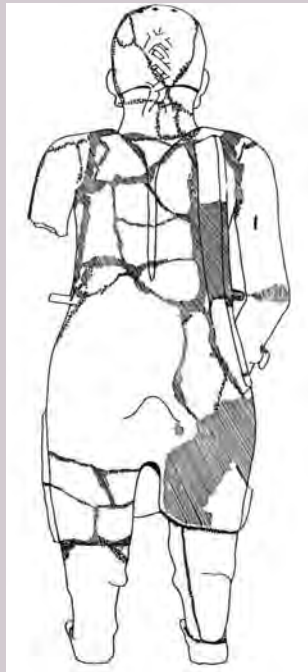
LUIS SOLAR: El Xipé Totec estaba en un extremo de la antigua Sala Mesoamericana [actual Sala Introdutoria], en uno de los puntos más sensibles del edificio desde un punto de vista sísmico. Estaba tomado de los pies, a una altura de unos 15 centímetros, siendo que la pieza medía más de un metro. Entonces, con la oscilación se desprendió del soporte que lo sujetaba y cayó sobre la barrera de contención de público y se rompió. Sucede que era la pieza emblemática del Museo. Cuando se inaugura el Museo, el artículo que yo vi en la *Revista del Domingo* [suplemento del diario *El Mercurio*], hablaba de este personaje en la primera plana y resulta que para el 85 se nos cae y se rompe en mil pedazos. ~

Margot Wright nos había enseñado una metodología para recuperar las piezas, pero como nuestros conocimientos eran todavía muy incipientes, no había mucha confianza en que pudiéramos realizar una buena labor. De hecho, embalamos el Xipé Totec en una caja especial, lo teníamos listo para mandarlo a Estados Unidos a restaurar. Teníamos conexiones con restauradores norteamericanos y ellos habían enviado una evaluación sobre lo que había que hacer con la pieza, pero los costos eran demasiado elevados. Pasó mucho tiempo, cuatro años creo, antes que se tomara la decisión de que lo restauráramos nosotros. ~

Yo tomé a cargo el proyecto y se creó un grupo con María Elena Sagredo y María Victoria Carvajal. Se produjo toda una polémica en torno a la restauración de esta pieza, porque al examinar los fragmentos nos dimos cuenta que no era tan "íntegra". Había varias zonas que estaban restauradas, varias restauraciones diferentes. Se determinó esto por las diferencias de material utilizado. En el armado preliminar que hicimos de los pedazos, reparamos



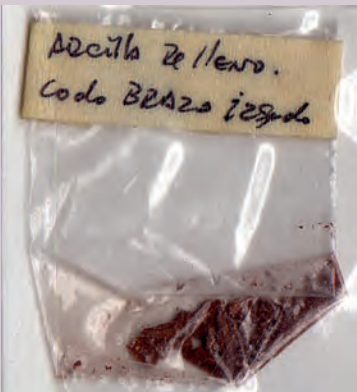
Proceso de restauración de la escultura Xipé Totec y dibujos que registran los sectores reconstruidos. Archivo Laboratorio MCHAP.



en que había distintos materiales involucrados. Entonces pedimos hacer análisis de los materiales para poder definir cuál era el material original y cuáles materiales eran producto de reposiciones. No pude determinar si las restauraciones habían sido realizadas en una sola fase o en distintas fases, en distintas restauraciones. Lo único cierto es que habían distintos materiales involucrados en diferentes restauraciones. Como ser, tenía una incorporación de yeso, una incorporación de arcilla cruda, unos tubos de alambre de acero metidos adentro. En ese momento constatamos que uno de los brazos no era auténtico, sino producto de una reposición. ~

Bueno, ahí surgió la segunda polémica, porque antes del terremoto teníamos una pieza completa y ahora íbamos a tener una pieza incompleta. Había que evaluar, entonces, si se colocaba o no el brazo falso. Afortunadamente el Museo decidió preservar únicamente lo original, no falsear la realidad. Así que, con motivo del terremoto, el Xipé Totec quedó con un brazo menos. ~

MARÍA VICTORIA CARVAJAL: Me contrataron en el Museo para la restauración del Xipé Totec. Trabajé con Luis Solar y con María Elena Sagredo. Sin ánimo de soberbia, fue un trabajo que lo desarrollé mayoritariamente yo, y el resultado, bueno, está ahí todavía. De todos los trabajos que hice para el Museo, éste es del cual me siento más orgullosa. ~



Registro de materiales no originales de la escultura cerámica, producto de restauraciones anteriores. Archivo Laboratorio MCHAP.



El equipo de restauradores del Xipé Totec. De izquierda a derecha: María Victoria Carvajal, Luis Solar, María Elena Sagredo.

1986 | Diaguitas: Pueblos del Norte Verde

Entre el árido desierto de Atacama y el fértil valle central de Chile, se extiende un territorio semiárido que durante la prehistoria fue escenario de un particular desarrollo cultural. Con la colaboración del Museo Arqueológico de La Serena se montó una muestra que resumía distintos momentos de los casi doce mil años de historia humana en esa región, desde los antiguos cazadores de fauna hoy extinta, hasta las relaciones entre los diaguitas y los inkas. ~

JOSÉ BERENGUER: De esta exposición sólo tengo retazos inconexos en mi memoria. Por ejemplo, la réplica en yeso y a mayor tamaño de la balsa de cuero de lobo de Altovalsol, que el escultor Francisco Gazitúa hizo sobre la base de una foto de la escultura original [depositada en el Hamburgisches Museum für Völkerkunde]. Al término de la exposición la donamos al Museo Arqueológico de La Serena. También el dibujo que hicimos con José Pérez de Arce de un alfarero Diaguita vestido a la usanza de los personajes representados en los jarros-pato. La foto de la portada del “catálogo chico” fue idea de Carlos Aldunate; ese “mono” lo derretía. El nombre de la muestra lo propuse yo. Un último recuerdo: la vitrina que instalamos en el *hall* de acceso del Museo, frente al mesón de recepción, donde pusimos piezas representativas del movimiento serenense “Renacer de la Cerámica”. Uno de sus líderes, el profesor de arte Rafael Paredes, escribió un artículo para el libro del Banco O’Higgins asociado a esta exposición. Al final, decía algo que se me quedó grabado: que el arte y las artesanías de hoy están enfermos de inutilidad y de carencia de espiritualidad, que para sanarse deben recobrar el soplo de arte que tuvieron y orientar su uso a necesidades reales. ~



Recreación del trabajo de un alfarero Diaguita. Dibujo de José Pérez de Arce, Archivo MCHAP.

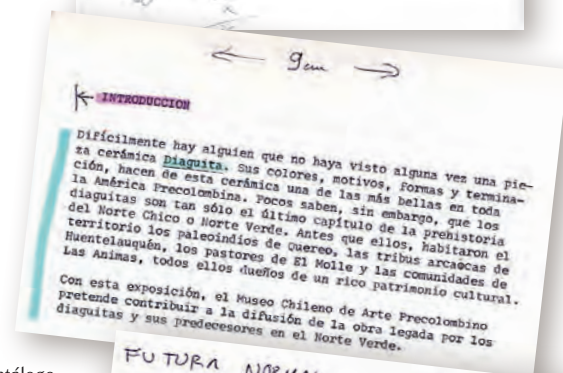
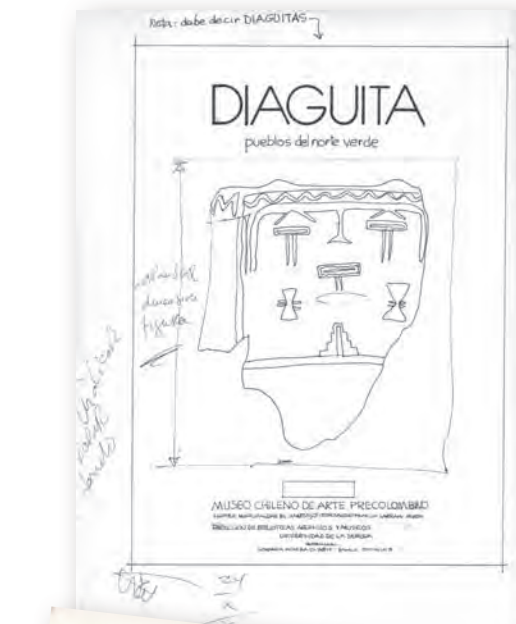
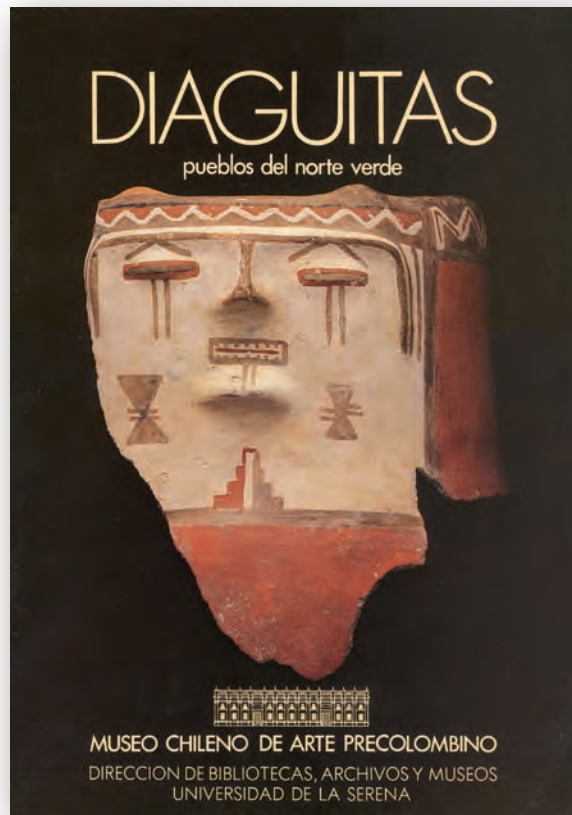


Una sala de la exposición *Diaguitas: Pueblos del Norte Verde*, 1986. En primer plano, réplica de la escultura original

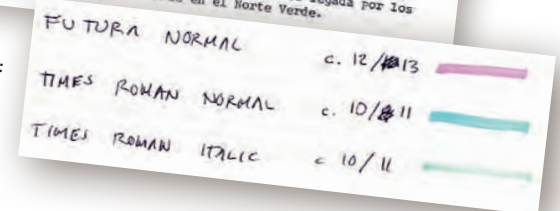
en piedra de una balsa de cuero de lobo Inka, encontrada en Altovalsol, Coquimbo. Archivo MCHAP.

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: Para esta exposición Carlos Alberto Cruz propuso hacer un *show*. Discutimos mucho esto entre nosotros, porque en un principio a los curadores les choqueaba mucho la palabra. Y sucede que el concepto es muy básico: tú tienes una exposición en que hay objetos arqueológicos, pero tienes que tener un gancho visual, emotivo e importante desde el punto de vista de la percepción del visitante, que te amarre todo esto y en ese sentido yo encuentro que es una idea genial. Entonces la primera vez que nos atrevimos a hacer algo así fue con *Diaguitas*. Por ejemplo, contra una gran foto del mar como fondo, teníamos dos enormes balsas de cuero de lobo, inclinadas como navegando en medio de un mar agitado. En la cubierta había tripulantes changos recortados en una lámina delgada de madera aglomerada. ~

El rostro de un personaje pintado en una vasija de cerámica Diaguita, ilustra el afiche y la tapa del catálogo de la exposición *Diaguitas: Pueblos del Norte Verde*, 1986. Archivo MCHAP.



Maquetas del catálogo de la exposición *Diaguitas: Pueblos del Norte Verde*, 1986. Archivo MCHAP.

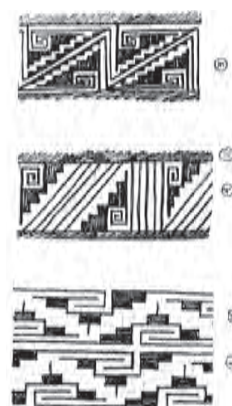
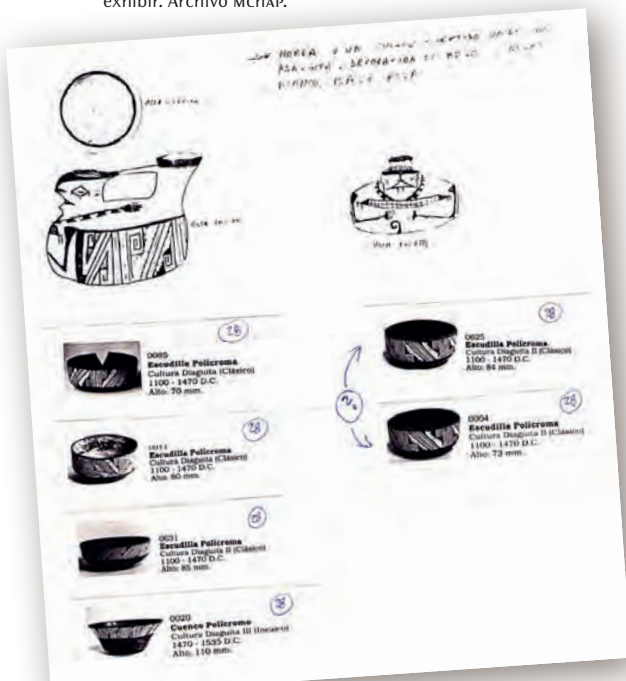


JOSÉ BERENGUER: José Pérez de Arce dice que esta fue la primera vez que hicimos *shows* en una exposición y que los curadores éramos reacios a emplear la palabra, sugiriendo que no lo comprendíamos bien. Mi recuerdo es otro. Hubo *shows* anteriores: por ejemplo, el geoglifo en el patio y Taira en el *hall* del segundo piso para *El arte rupestre*, y las momias y el Pukara de Quítar tallado en madera para *Tesoros de San Pedro*. Por lo que me acuerdo, el rol de estos actos museográficamente dramáticos era bien entendido y aceptado por todos nosotros. ~

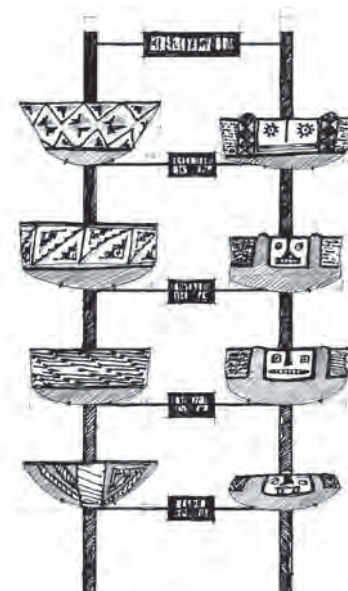
Recreación de una escena de caza de ballenas en alta mar, con fotomontaje y piezas originales. Foto Fernando Maldonado, 1986, Archivo MCHAP.



Documentos para el registro y la catalogación de las colecciones a exhibir. Archivo MCHAP.



Modelos de iconografía de cerámica Diaguita utilizadas en la ornamentación de las salas de exhibición. Archivo MCHAP.



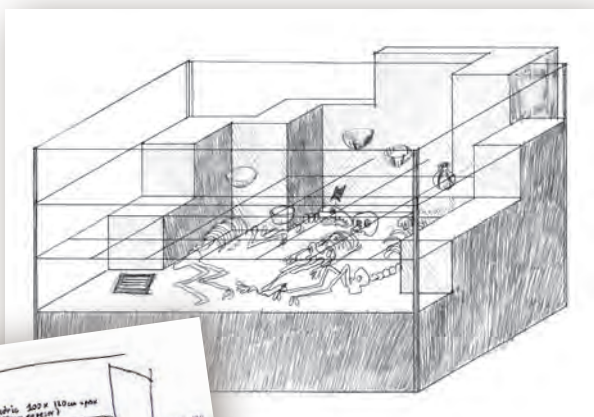
Dibujo del montaje de piezas para una vitrina de la exposición. Archivo MCHAP.



Panorámica de una de las salas de exhibición y vitrinas de la cultura El Molle y Diaguita-Inka, respectivamente. Fotos Fernando Maldonado, 1986, Archivo MCHAP.

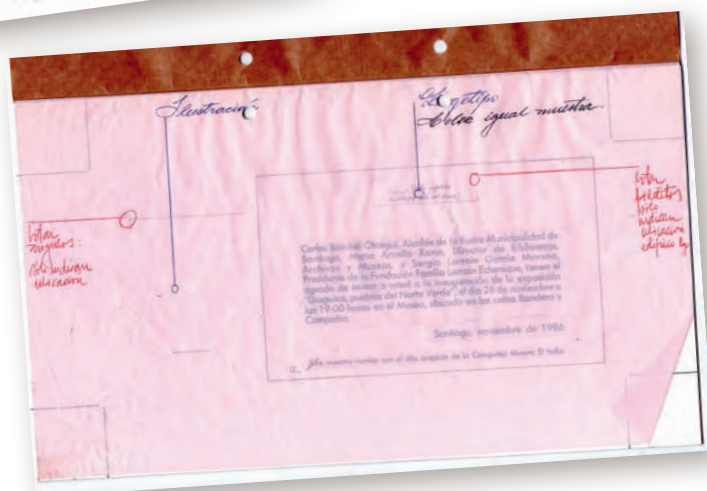
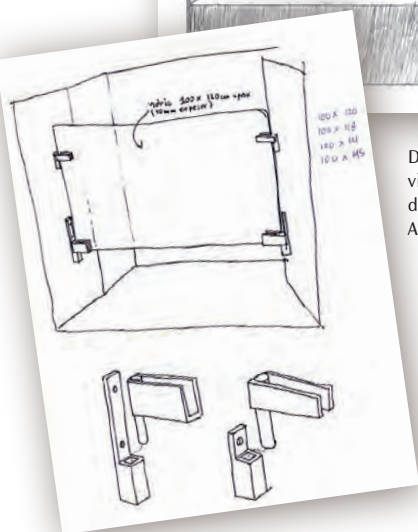


JOSÉ PÉREZ DE ARCE: También hicimos la reconstrucción de un entierro de la Fase Ánimas encontrado en la plaza de Coquimbo. Había que recrear el entierro y las cuadrículas que hacen los arqueólogos para excavarlas. Entonces, con unos cajones de madera, simulamos el piso de tierra, pusimos las lienzas del cuadrículado y adentro, unos huesos humanos conseguidos parece que en la Universidad de Chile. Pintamos todo de manera que diera la idea de una excavación arqueológica, pero al mismo tiempo fuera muy evidente que era una recreación libre, no realista. Fue la primera vez que hicimos una recreación de este tipo, porque antes no nos atrevíamos a hacer cosas tan extrañas. De ahí para adelante, las exposiciones comenzaron a tener este *show* como un recurso museográfico infaltable. ~



Dibujos del montaje de vitrinas y de la creación de la sepultura Ánimas.
Archivo MCHAP.

Fotografía de la excavación arqueológica de una sepultura de la cultura Las Ánimas.
Archivo MCHAP.



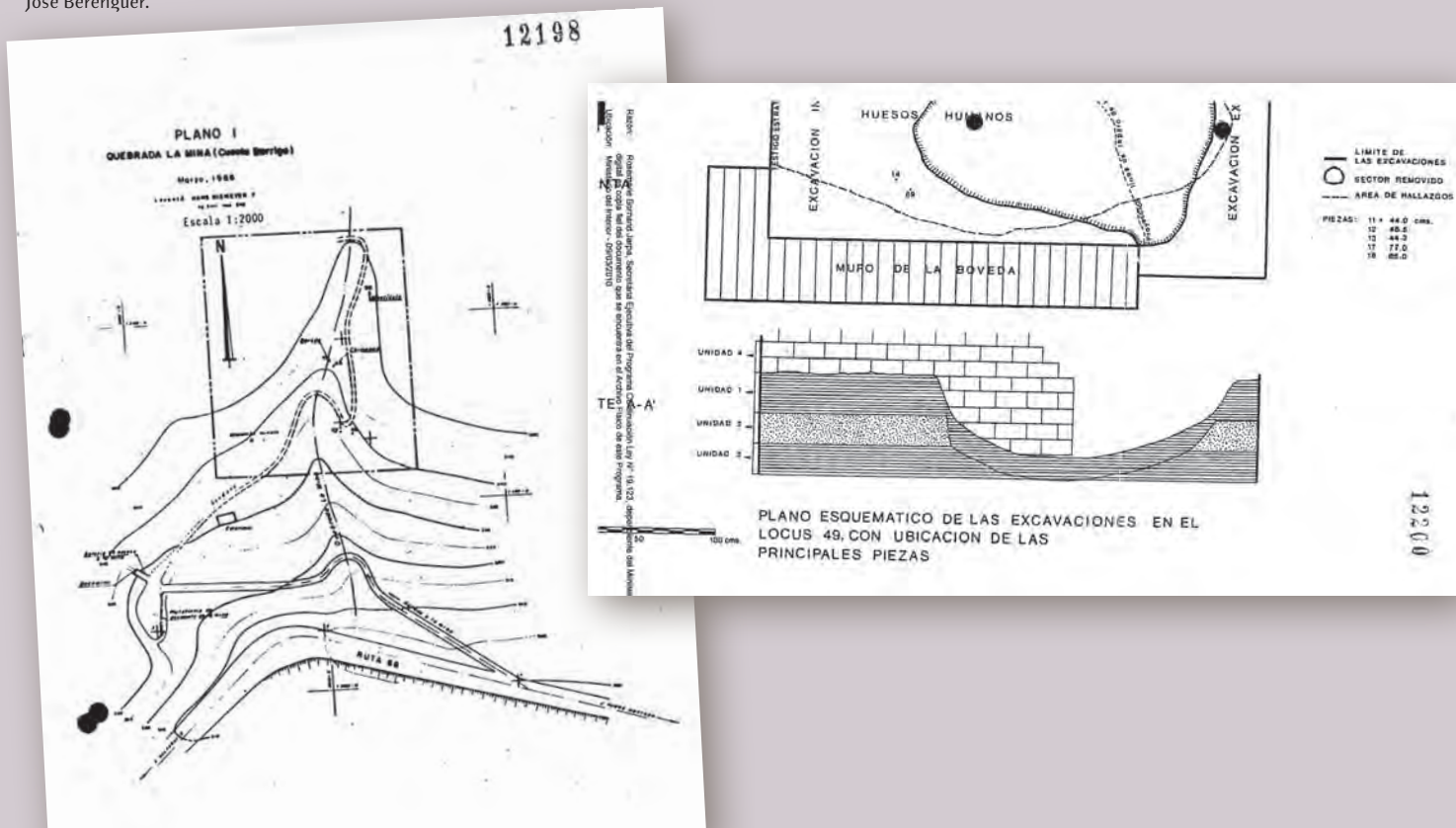
Maqueta de la invitación a la inauguración de *Diaguítas: Pueblos del Norte Verde*. Archivo MCHAP.

1986 | Cuesta Barriga

- JOSÉ BERENGUER:** Nuestra fascinación con la tumba Ánimas se cruzó de forma extraña ese mismo año con nuestra excavación de una tumba con una historia sobrecogedora: la de un grupo de ejecutados políticos. ~
- Carlos Aldunate nos citó una tarde a Luis Cornejo y a mí a su oficina para informarnos que el juez Carlos Cerda, quien investigaba un caso de detenidos desaparecidos en la Cuesta Barriga, había venido a solicitarle un favor. Testigos le habían informado que unos diez años antes, cerca de una mina abandonada de ese sector del antiguo camino a Valparaíso, fuerzas de seguridad habían ejecutado a varios opositores al gobierno. Quería investigar el lugar para encontrar sus restos, pero dudaba en confiarle la tarea al Instituto Médico Legal. Su hermano, que era aficionado a la arqueología –de hecho había presentado una ponencia a nuestras Primeras Jornadas de Arte y Arqueología– le había sugerido recurrir a nosotros. Nos pedía actuar como peritos arqueólogos. ~
- La verdad es que era meterse en la boca del lobo. Yo había seguido el caso a través de la revista *Hoy* y sabía que detrás de esos asesinatos estaba el Comando Conjunto, unas de las más despiadadas organizaciones represivas que operaron en los primeros años de la dictadura. Sin decirle nada a nadie, al día siguiente –el 15 de marzo de 1986– partimos al lugar. Como colaborador llevábamos a Iván Cáceres, quien más adelante se convertiría en la principal autoridad en antropología forense del país. También nos acompañaban dos o tres jornaleros de la empresa de mi padre. Los amedrentamientos comenzaron casi de inmediato. Al bajarnos del auto pasó una camioneta tomándonos fotos y durante toda la visita estuvimos vigilados por dos vehículos estacionados en una cota más alta de la ladera del cerro. Le pedimos al magistrado resguardo policial de Carabineros durante todo nuestro trabajo, aunque no podíamos evitar la impresión de que estábamos pidiéndole “dejar al gato al cuidado de la carnicería”. ~
- LUIS CORNEJO:** Carlos Aldunate se comprometió de inmediato con el asunto. Nos llamó un día a una reunión muy secreta, no quería todavía hacerlo público en el Museo. Nos preguntó si estábamos en condiciones de responder positivamente a la solicitud del juez Carlos Cerda, que estaba llevando un caso de ejecutados políticos en la Cuesta Barriga. Recuerdo que la reacción nuestra fue que era imposible reñarse a un deber como ese. Claro, nos causaba preocupación. Estábamos en una época en que la gente todavía era asesinada, desaparecida, por ser una molestia para el régimen militar, pero ninguno dudó mucho en involucrarse. Obviamente, teníamos aprensiones y pusimos algunas limitaciones. Por ejemplo, le pedimos al juez que instalara una vigilancia policial en el lugar, para evitar que nos cayera alguien encima y que esa vigilancia fuera de personal no implicado en los hechos. Entonces, Cerda habló con Stange, que en ese momento era General Director de Carabineros, y le pidió que destinara un equipo de cabros que estaban terminando los estudios en la Escuela, o sea, que por su edad, no tuvieran ninguna posibilidad de haber estado involucrados en los hechos que se investigaban. ~

JOSÉ BERENGUER: En las semanas siguientes excavamos en todos los puntos que nos indicó el juez, sin resultado alguno. Frustrado, un día salí a recorrer el área. Me dirigí a una pequeña bóveda que había divisado entre la espesa vegetación que caracteriza al lugar. Afuera, encontré un cartucho metálico vacío, luego otro y otro, en total media docena de casquillos. Me introduje en el interior y con mi brocha comencé a limpiar la tierra suelta de la superficie. Primero dimos con los huesos de una mano casi completos. Estaban incrustados en una capa de barro seco y endurecido. (Tengo un detenido desaparecido en mi familia, así que mientras trabajaba no podía dejar de pensar que, quizás, estábamos dando con él). Luego, encontramos otros fragmentos de huesos humanos, dientes, una placa dental, pedazos de parka, trozos de un pantalón y balas de grueso calibre, algunas de ellas deformadas por el impacto. El harneado de la tierra excavada produjo más material todavía. Claramente era una tumba clandestina... y relativamente reciente. Antes de levantar los restos dibujamos su posición con sumo detalle. Nuestro colega Hans Niemeyer hizo un plano general de toda el área y un levantamiento topográfico del sitio. La bioantropóloga Sivy Quevedo analizó las osamentas. Encontró que había restos incompletos de a lo menos tres adultos, dos de ellos masculinos. De la placa se infería un individuo de origen social modesto y de algunos dientes, el hábito de fumar. — Hicimos el reporte trabajando absolutamente a ciegas, porque el secreto del sumario impedía al juez informarnos acerca de los detalles de su pesquisa. Según nuestra reconstrucción, las víctimas habían sido introducidas vivas en la bóveda y obligadas a recoñarse sobre barro fresco. En seguida, les habían disparado desde el exterior. Muy probablemente, el hecho había ocurrido durante la época húmeda del año, que es cuando se filtra agua del cerro dentro

Levantamiento topográfico del sitio, plano y perfiles del área de excavaciones arqueológicas en Cuesta Barriga, realizados por Hans Niemeyer, 1986. Archivo personal José Berenguer.



de la construcción. En un momento posterior, difícil de precisar, pero cuando ya los restos humanos habían adquirido el carácter de osamentas, habían venido a retirarlos. Felizmente, no habían sido lo suficientemente prolijos para el ojo y el harnero de los arqueólogos. Sólo se habían preocupado de sacar apresuradamente lo que estaba más a la vista y de cubrir el piso de la bóveda con tierra suelta del lugar. Los perpetradores y los que vinieron después habían dejado una notoria huella digital de sus acciones. ~

LUIS CORNEJO: Al empezar el trabajo me surgió con mucha claridad la convicción de que nuestras técnicas de recuperación de evidencia estaban a años luz de lo que podían hacer los policías de ese tiempo. Y de hecho, la actuario del juez Cerda me comentaba que los policías se habían extrañado mucho de la calidad de los datos que habíamos entregado en nuestro informe, en términos de recoger la posición de las balas, la posición de los casquillos, de haber encontrado los restos de esas personas. O sea, en ese sentido, la arqueología era la herramienta indicada para ese tipo de trabajo. ~

CAROLE SINCLAIRE: Recuerdo esa situación con mucho orgullo, porque nos comprometimos como personas y también como institución frente a esos hechos. Porque no ocultamos que pertenecíamos a una institución privada, no escondimos que éramos personal del Museo. Y creo que era lo que correspondía hacer. Pienso que fue reconocido también por el juez que llevaba el caso. Fue un aporte importante, que, además, nos enaltecía a nosotros mismos y generó respeto de los demás. ~



Artículo de prensa del 2001 del diario *El Mercurio*, en la que el Juez Héctor Carreño anuncia el hallazgo de restos humanos en Cuesta Barriga. Biblioteca Nacional de Chile.

- LUIS CORNEJO:** Mucha gente que yo conocía había desaparecido. Entonces, efectivamente había una posibilidad verdadera de que allí hubiera alguien conocido. Pero la única reflexión que me produjo eso fue que, “pucha, ojalá que los podamos encontrar, ojalá que podamos darle claridad y tranquilidad a esas familias”. Nosotros teníamos las técnicas adecuadas para ese tipo de trabajo y si lográbamos encontrar a alguien, inclusive a algunas de las personas que yo había conocido en mi infancia o mi adolescencia, me sentiría feliz de poder lograrlo, de poder llevar tranquilidad a las familias de la gente que estaba... que tenía a sus desaparecidos en ese lugar. ~
- JOSÉ BERENGUER:** Lo que vino después, sin embargo, fue decepcionante. El juez Carlos Cerda fue sancionado por la Corte Suprema por llegar tan lejos en su investigación y el caso fue rápidamente cerrado. En 1991 regresé al sitio; lo habían dinamitado para hacer desaparecer toda huella, toda evidencia que pudiera quedar. En 2001 el juez Héctor Carreño volvió al lugar en el marco de la Mesa de Diálogo. Averiguamos si existía todavía nuestro informe y los restos que habíamos recuperado, para comunicárselo, pero nadie sabía nada. Fue deplorable. Menos mal que la memoria no se puede borrar. ~
- ERICA RAMÍREZ:** Bueno, como todos sabían de mi dolor, yo dije: “aquí, si encuentran algo, voy a enterarme, así, bien cercano y real, [...] si él [su hermano] está ahí y lo encuentran, me lo van a decir”. Entonces me daba seguridad por esa parte de que se iba a saber si se encontraba, se iba a conocer la verdad, yo iba a saberlo. El hecho de saber que hay personas cercanas que están trabajando en eso y que uno puede tener una esperanza de saber algo... o sea, no sé... igual es fuerte, porque uno no sabe... pucha, es fuerte y [una sensación] de alegría también. Pero lamentablemente no pasó nada, pero bueno. ~
- IVÁN CACERES:** No dejó de llamarme la atención que la gente del Museo me convocara a esta excavación, inédita en la arqueología chilena. Yo era ajeno al Museo –aún lo soy– y sólo llevaba unos años de egreso excavando uno que otro cementerio indígena en el centro del país. De alguna manera me sentí un privilegiado, pero con un enorme compromiso: el de hacerlo bien. Nadie antes de nosotros lo había hecho, y dadas las circunstancias –el momento político por un lado y la exigencia del secreto del sumario por otra– no se podía pedir ayuda a muchos colegas. Sabíamos que pisábamos un terreno inseguro desde todo punto de vista. Cada día nos hacíamos los desentendidos de que al llegar al sitio nos apuntaban armas de guerra mientras se verificaba que éramos los peritos del juez, confiando que ningún policía se pusiera nervioso y se le escapara una bala. Sabíamos que debíamos hablar lo mínimo en el sitio y que debíamos guardarnos nuestros comentarios para el final del día, cuando volvíamos a Santiago o cuando llegábamos al Museo. Y aunque sólo trabajamos como excavadores en esa ocasión, ello dio paso a que tanto los familiares de las víctimas como sus abogados entendieran la importancia de la participación de los arqueólogos en este tipo de casos. Es cierto que sólo recuperamos mínimos fragmentos óseos y culturales –todos desechados por quienes sacaron los cuerpos para lanzarlos al mar–, fragmentos que tuvieron un enorme valor. Con la mínima información que recuperamos se pudo identificar a Juan René Orellana Catalán, una víctima del Comando Conjunto. Lo habíamos hecho bien, pero dábamos una mala noticia a la familia: ese detenido desaparecido estaba muerto. ~



1987 | Hombres del Sur: aonikenk, selk'nam, yámana, kawashkar

En conjunto con la Congregación Salesiana se llevó a cabo esta exposición dedicada a los pueblos del territorio austral de Chile: los aonikenk, los selk'nam, los yámanas y los kawashkar. A partir de los escasos bienes materiales que formaban parte de la cultura de estos pueblos nómadas de cazadores recolectores, se intentó dar a conocer su rico mundo ideológico, así como las formas en que estos pueblos y sus antecesores preuropeos lograron habitar uno de los climas más adversos del mundo. —

JOSÉ BERENGUER: *Hombres del Sur* es una exposición que Carlos Aldunate propone a fines de noviembre de 1986, quizás poco antes de terminar la exposición *Diaguitas: Pueblos del Norte Verde*. Los trabajos se inician con un viaje a la Región de Magallanes en febrero y marzo de 1987. Yo iba a cargo del grupo, preocupado de los contenidos y las colecciones de la exposición. José Pérez de Arce debía preocuparse de las fotografías históricas y de buscar inspiración en el paisaje de la zona para desarrollar los dibujos. Nos acompañaban dos especialistas en la zona, Carlos Ocampo, dedicado a los grupos canoeros y Mauricio Massone, consagrado a los cazadores terrestres. Fernando Maldonado llevaba la misión de fotografiar los distintos lugares y ambientes. También iba de chofer. —



Portada del catálogo de la exhibición *Hombres del Sur*, 1987. Maqueta del catálogo, diseño y producción de Fernando Maldonado, dibujo de José Pérez de Arce. Archivo MCHAP.

FERNANDO MALDONADO: Yo tenía un *jeep* que decidí facilitar para esa expedición. Me fui con mi familia ese verano de vacaciones y lo dejamos en Puerto Montt para que lo embarcaran en uno de esos barcos que viajan hacia el extremo sur. Nosotros viajamos en avión y en Puerto Natales lo desembarcamos. ~

JOSÉ BERENGUER: En ese *jeep* nos lanzamos a recorrer el Parque Torres del Paine, donde estaba la cueva del Milodón, la Cueva del Medio y varias otras cuevas donde hay fechas muy tempranas del poblamiento de esa zona. Hay fotos sobre los témpanos del Lago Grey, el Lago Sofía y todo ese paisaje de película. Fue una experiencia muy variada porque también nos embarcamos en una lancha de la Armada, que nos llevó a ver los glaciares que bordean los canales fueguinos. Buscábamos en esa primera parte del viaje fotos de ambientación, plasmar en fotografías la zona que estuvo habitada por los alacalufes o kawashkar y los tehuelches o aonikenk. Por lo tanto, toda esa parte ocurre aquí. Era una época ideal desde el punto de vista del clima. Llovió sólo un día, por lo que todas las fotos son genuinas postales. Finalmente llegamos a Punta Arenas, hicimos lo que teníamos que hacer en los museos de la ciudad, fuimos a los sitios más clásicos de la prehistoria, como Cueva Fell y Palli Aike, para, finalmente cruzar el Estrecho de Magallanes en una barcaza. ~

FERNANDO MALDONADO: No sé cuántas fotos tomé, pero todas son buenas, porque eso tiene el sur, si es un día tormentoso y está lloviendo, al final hay una imagen que refleja esa condición climática. ~



Expedición al extremo sur, el fotógrafo y diseñador Fernando Maldonado en el Lago Sofía, región continental de Magallanes. Archivo personal José Berenguer.

Durante la expedición se visitó el museo de la Misión Salesiana, en Tierra del Fuego. Fernando Maldonado, Mauricio Massone,

José Berenguer y Carlos Ocampo conversan con el encargado de la Misión. Archivo personal José Berenguer.

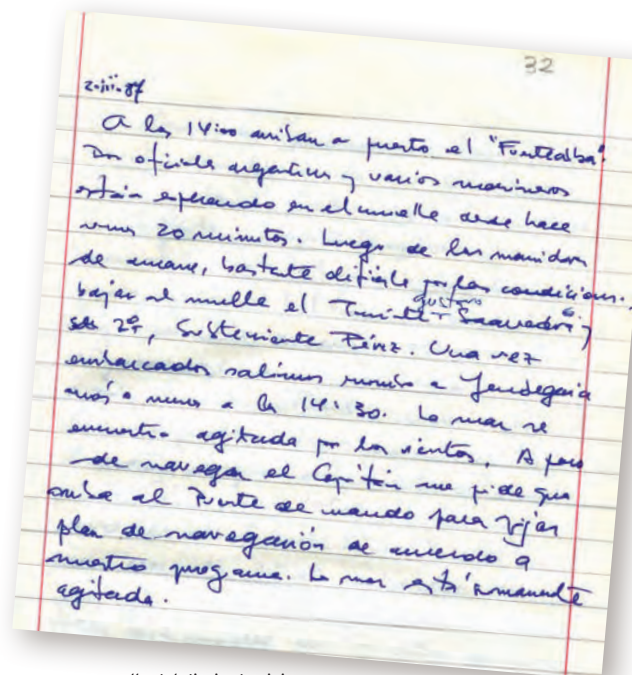


JOSÉ BERENGUER: En la Isla Grande de Tierra del Fuego fuimos a ver el sitio Tres Arroyos, que estaba excavando Mauricio Massone. José Pérez de Arce hizo un dibujo de este morro perdido en la inmensidad de la pampa, al que le puso algunos personajes de la mitología selk'nam. Pasando al territorio argentino, seguimos a Río Grande, en la costa atlántica. En el trayecto visitamos el museo de la Misión Salesiana y el Estancia Viamonte, donde vivía Clara, la nieta de Thomas Bridges y un viejo gruñón que era su hermano. De noche, llegamos a la ciudad portuaria de Ushuaia, en el borde norte del canal Beagle y frente a Puerto Williams. ~

Allí nos embarcamos en el "Fuentealba", un buque de la Armada muy chiquitito que nos vino a buscar y que parecía goleta pesquera pintada como barco de guerra. Estábamos a pocos años del conflicto con Argentina por el laudo arbitral y la mediación papal, de manera que era sumamente evidente que las relaciones entre ambas armadas no eran de las mejores. Los oficiales de puerto y de la embarcación se miraban con cara de pocos amigos. Finalmente navegamos por el Beagle y el archipiélago al sur de este canal, con muchas anécdotas. Fue una expedición inolvidable, pero, para mí, lejos lo más imborrable fue surcar el Canal Beagle en esa cáscara de nuez, con un mar embravecido tipo *La tormenta perfecta*. Cada vez que el buquecito se iba para abajo, después de remontar una de esas olas monstruosas, y veía la nueva montaña de agua que se nos venía encima, sentía que eran los últimos segundos de mi vida. ¡Todo mi respeto, toda mi admiración por los canoeros yámanas! Como si eso fuera poco, el capitán me llamaba continuamente para que le dijera cuál era la bahía, el glaciar



La ceremonia del Klóketen en el Cerro de los Onas. Dibujo de José Pérez de Arce, Archivo MChAP.



Detalle del diario de viaje de José Berenguer, que describe el tormentoso mar mientras cruzan el Canal Beagle a bordo del "Fuentealba". Archivo personal José Berenguer.

o qué se yo, que queríamos fotografiar, así que tenía que salir a la cubierta, subir una escalera, caminar hacia el puente de mando y en el trayecto quedar expuesto a las olas que pasaban literalmente por sobre el navío y me dejaban estilando como diuca. Con Carlos Ocampo nos bancamos toda esa travesía arriba, ya que Fernando, José y Mauricio se retiraron a sus camarotes para sobrellevar el mareo. Esa noche recalamos en la tranquila Caleta Wulaia, en el extremo occidental de la isla Navarino y cenamos en la cabina de oficiales viendo el Festival de Viña... Escribí una nota para la *Revista Domingo* con fotos de Maldonado sobre la matanza que los yámanas perpetraron con los tripulantes de la nave *Allen Gardiner* en el siglo XIX. ~

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: *En Hombres del Sur* hicimos una cuestión extraordinaria, esa exposición sí que fue extraordinaria. Ya teníamos a la actual Sala Surandina y una nueva sala, la que hoy es la Sala Andes Centrales. Como había más espacio, yo dije “perfecto, en esta primera sala hacemos la exposición y en la segunda sala hacemos el *show*”. El *show* recayó en los selk’nam. Me puse a leer al Padre Martín Gusinde y caí rendido. Ese fue el momento también en que me involucré muy a fondo en la música. Con los selk’nam se me abrió el mundo de la etnografía, que fue súper potente para mí. ~

JOSÉ BERENGUER: Retrospectivamente, creo que a esa exposición se la comió el *show* de José Pérez de Arce sobre el Klóketen de los selk’nam. Él sencillamente se volvió loco con esos cazadores de Tierra del Fuego. El *show* era fascinante, pero navegar por esos mares era también toda una experiencia y podríamos haberla transmitido en la exposición para mostrar la clase de navegantes que eran los kawashkar y los yámanas. ~

El equipo expedicionario del Museo junto a la tripulación del buque “Fuentealba”, de regreso en Ushuaia. Archivo personal José Berenguer.



José Pérez de Arce y Mauricio Massone conversan con las últimas descendientes del pueblo yámana, en Puerto Williams. Archivo personal José Berenguer.



El problema que teníamos es que no eran piezas muy apropiadas para una exposición de arte precolombino. Tuvimos que sacarle mucho partido a cada objeto. Eran simples arpones de hueso, modestos raspadores de piedra o pequeñas puntas de flecha manufacturadas en vidrio y, sobre todo, muchos artefactos que eran etnográficos más que prehistóricos. Objetos que no hablaban tanto del pasado remoto, sino de un pasado bastante reciente. Había artefactos de principios del siglo xx, unos tocados de plumas, unos mantos de piel, por lo tanto, fue una exposición en que yo diría que, por primera, vez nos vimos obligados a extremar los recursos de montaje para realzar las piezas. Es un problema que siempre se va a tener con las exposiciones sobre esa zona, porque las colecciones de piezas más vistosas se han perdido o no están disponibles. Y cuando lo están, no son “museables”, en los términos que nosotros entendemos como tal en este Museo. ~

Fotos en blanco y negro de piezas para el registro de colecciones; un arpón de hueso yámana y un modelo en miniatura de canoa kawashkar. Archivo MCHAP.



Exhibición de miniaturas de embarcaciones, pueblos australes. Archivo MCHAP.



Capa policromada de cuero de guanaco (quillango) aonikenk, solicitada en préstamo al Museo Mayorino Borgatello, Magallanes. Foto Fernando Maldonado, Archivo MCHAP.

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

Fecha registro: 1989

FICHA DE REGISTRO - PRESTAMO TEMPORAL (PT)

Nombre de la colección: PT Antropología (Real Cuzco)

Propietario/Institución: Museo Etnográfico Selk'nam

Nº Inventario original: 322 O Nº correlativo: (original)

(PT) Nº M.Ch.A.P.: 1040

NOMBRE DE LA PIEZA: Quillango: Tropez (reconstruido)

MATERIA PRIMA: Cuero de guanaco

ADSCRIPCION CULTURAL: Aonikenk (Chile)

CRONOLOGIA: 1900 FECHADO ABSOLUTO

PERIODO / FASE: 1900

PROCEDENCIA: SITIO/LOCALIDAD/AREA: del Sur (Subgrupo Antiochuelo)

RELACIONESE CON:

REF. BIBLIOGRAFICAS:

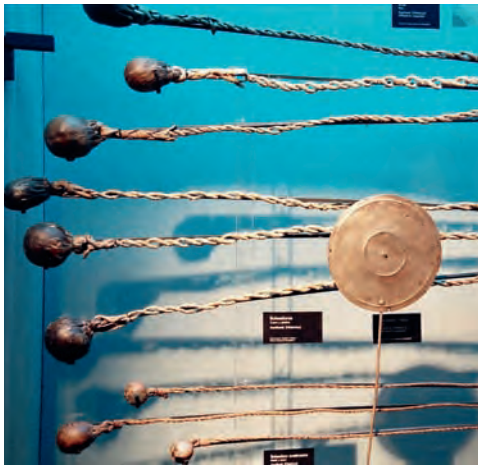
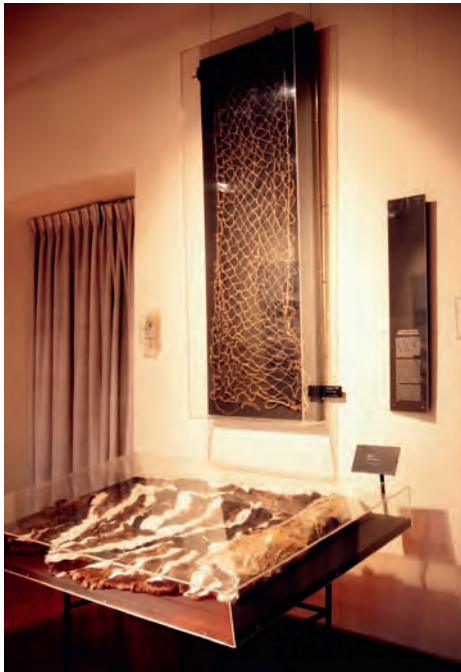
ESTADO DE CONSERVACION: Bueno - Regular - Malo

OBSERVACIONES: 2 tropez

DIMENSIONES: Alto: 65x13 cm, Ancho: 5x20 cm, Largo: , Diámetro: , Superficie:

(PT) M.Ch.A.P. Nº: 1070

Ficha de préstamo temporal utilizada para el registro de las colecciones. Archivo MCHAP.



Arriba izquierda, exhibición de capas de plumas y de cuero, yámana y aonikenk, respectivamente. Derecha, atuendo e instrumentos de un cazador selk'nam, capa y gorro de piel, diademas de plumas, arco y flechas. Archivo MCHAP.

Abajo izquierda, exhibición de instrumentos para la caza terrestre, boleadoras de cuero y piedra aonikenk históricos. Astiles y flechas de vidrio, selk'nam históricos. Archivo MCHAP.

Derecha, instrumentos para la caza marina, pueblos canoeros australes. Archivo MCHAP.

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: Me di cuenta de dos cosas, por una parte, que la muestra material era bastante fome. Había algunas cosas bonitas, pero eran cositas chicas, puntas de flecha, objetos que no llaman la atención, aunque sean una maravilla. Una punta de flecha, por cierto, puede ser una maravilla, pero tiene poco que mostrar. En fin, había muchas cosas que eran la nada misma. Por otra parte, estaba ese mundo espiritual de los selk'nam, que era algo absolutamente impresionante, de una fuerza increíble. Entonces, qué hacer para compatibilizar estas cosas. ~ Decidí dedicar una sala entera a los selk'nam y hacerlo a modo de teatro. Armamos una escenografía en que había sillas y un escenario, una plataforma como de un metro de altura. El escenario tenía las típicas salidas de teatro y al fondo había un telón que dibujé con tiza. Allí proyectaba unas fotos sacadas por el Padre Gusinde, del sur, de los bosques del extremo sur de Chile. También le encargué a dos escultores –Marcela Correa era una de ellos– que hicieran personajes en yeso que representaran a los distintos espíritus de la ceremonia del Klóketen. Hicieron a los espíritus moldeados en cuerpo natural, no eran esculturas, sino moldes. Se consiguieron unos modelos que eran de fisonomía muy selk'nam, lo no que no es fácil, porque los selk'nam tienen una corporalidad bien especial que se escapa de la del



Personal del Museo trabajando en la construcción de los “espíritus” de la ceremonia del Klóketen y de la escenografía y montaje de la obra teatral. Fotos Luis Cornejo.



Portada del libro *Hombres del Sur*, Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco O'Higgins, 1987.
Foto portada Fernando Maldonado.

chileno medio. Creo que teníamos cinco personajes del Klóketen, cada uno con sus cuerpos pintados y su actitud típica, todos sacados de las fotos de Gusinde. Los pusimos contra el fondo escenográfico e hicimos una grabación en que teatralizamos todo lo relatado por Gusinde. Además, en la Folkways Records nos habíamos conseguido las grabaciones de los cantos que había hecho la antropóloga Anne Chapman. Como la grabación de Gusinde hablaba en ciertos casos de coros, un coro que le respondía a tal o cual persona, formamos un coro en el laboratorio del Museo integrado por Carole Sinclair y no recuerdo quién más. Me acuerdo de ella porque daba unas voces como las de las mujeres aymaras, bien agudas, lo hacía perfecto. Junto con eso, hice un diaporama en que reuní todas las fotos de Gusinde, les di una secuencia dramática y les puse música. Como ese diaporama necesitaba un locutor, me puse en contacto con uno de la radio Beethoven, cuyo nombre tampoco recuerdo. ~
El efecto que produjo esa obra de teatro en la gente que la vio ha sido duradero. Después de muchos años, todavía hay gente que me dice: "yo estuve en la exposición de los *Hombres del Sur* y me acuerdo de esa obra de teatro". El diaporama causó también un impacto increíble. Por ejemplo, el [escultor] Francisco Gazitúa me contó que el diaporama le abrió la cabeza. Fue la primera exposición en que hicimos un *show* así. ~

Hombres del Sur

Por Magaly Arenas

MIENTRAS más se conoce la vida del hombre en sus inicios más admiración causa el que pudieran poblar la Tierra en épocas tan difíciles y con prácticamente ningún medio. Esta admiración crece cuando se trata de hombres que habitaron una de las zonas más agresivas del planeta como es el extremo sur de América. Personas, que en algún momento se les discutió su calidad de ser humano, sorprenden por su esfuerzo al cazar desde sus pequeñas embarcaciones a ballenas y por la ternura que demostraron al hacer para sus niñas muñecas de piel de guanaco.

Para recordar lo increíble de la vida de esos grupos es que el Museo Precolombino de Santiago montó la exposición "Hombres del Sur", que presenta a los cuatro pueblos más importantes que poblaron el extremo sur del continente: los aonikenk (tehuelches), los kaweshkar (atacalufes), los selknam (onas) y los yámanas (yaganes).

Sin lugar a dudas, "nuestros hombres del sur constituyen —señala Carlos Aldunate, director del Museo— un testimonio de la grandeza del hombre, capaz de habitar todos los rincones del globo". Y añade que "desgraciadamente no supimos aguilatar y valorar a estos hombres y sucumbieron víctimas de enfermedades, la codicia, la incomprensión y la ignorancia y no lograron sobrevivir ante la expansión agresiva e insolente de nuestra cultura dominante".

"Hombres del Sur" tiene una innovación que es la presentación de la ceremonia de iniciación de los jóvenes selknam o klotketén. Es una recreación que funde la música, iconografía, escenografía e iluminación. La ambientación del ritual logra crear ese temor que trataban de infundir los adultos a los jóvenes no iniciados, y que en la exposición se consigue básicamente a través del sonido. Y el otro aspecto interesante es la audición de los cantos de los fueguinos. La muestra está formada por los escasos elementos que han quedado en el mundo de estos pueblos por lo que todas las piezas tienen de por sí un valor inapreciable. La mayor parte del material exhibido pertenece al Museo Mayorino Borge-tello que la Congregación Salesiana mantiene en Punta Arenas.

En el rescate del valor de la cultura del extremo sur destaca la labor de Martín Gusinde, sacerdote y antropólogo, quien los estudió y otorgó dignidad humana. El origen de estos pueblos se remonta al término de la última glaciación cuando el hombre vino desde Asia hacia América por el paso de Bering. Se calcula que esto ocurrió hace unos 11 mil años.

Los aonikenk, hábiles cazadores

Se estima que alrededor de unos mil aonikenk poblaron nuestro país, que en un comienzo fueron cazadores de pie,



Joven kaweshkar tejiendo su canasto. Una de las imágenes presentes en la exposición "Hombres del Sur", auspiciada entre otras instituciones por El Mercurio.

pero con la llegada del hombre europeo incorporaron el caballo. Se alimentaban principalmente de guanacos, que cazaban con arcos, usando cachorros de señuelos y con perros adiestrados; y de fiandúes, que atrapaban camuflados con sus mismas plumas.

Su vestimenta era muy escasa, usaban sólo un taparrabo y encima una capa o quillango hecha generalmente de piel de guanaco que utilizaban con la piel hacia el interior y que por fuera pintaban con figuras geométricas. Llaman la atención que para afirmar la capa las mujeres usaran un topu o alfileres de plata de clara influencia mapuche. Es increíble la capacidad que tenían para soportar tan bajas temperaturas y fuertes vientos que hasta el día de hoy hacen sufrir a los actuales habitantes de esa zona.

Las viviendas estaban hechas con unas cuantas varas enterradas en el suelo y sobre las que se extendía un toldo confeccionado con cueros de guanaco que abrían o cerraban de acuerdo a las condiciones climáticas. Como todas las chozas de los fueguinos, éstas se caracterizaban por ser de fácil instalación y a la vez rápidamente desmontables, siendo las mujeres las encargadas de hacer el cambio de casa, lo que ocurría frecuentemente, ya que en contadas ocasiones permanecían más de una semana en el mismo lugar.

Los kaweshkar, nómades del mar

Este grupo que habitó el archipiélago que se extiende desde el Golfo de Penas hasta el sur del Estrecho de Magallanes practicó el nomadismo en el mar, donde vivían cazando, pescando y recolectando productos del mar. Se calcula que cerca de 4 mil kaweshkar habitaron esa zona; hoy sólo es posible encontrar una veintena de ellos en Puerto Edén.

Por la misma vida que llevaban eran personas de escasa estatura con piernas poco desarrolladas y con un tronco muy fuerte. Los principales productos que consumían eran los chorritos, choigas y choros-zapato. También cazaban lobos marinos, que atacaban con un arpón hecho de hueso de ballena y si el tiro era certero no tenían más que arrastrarlo lleno y si el tiro era certero no tenían más que arrastrarlo hasta la orilla. En caso contrario debían esperar que el animal se muriera por desangramiento. En este grupo también fue de mucha importancia la presencia de los perros, los que resultaban vitales para cazar nutrias y coipos, cuyas pieles les servían para hacerse sus ropas.

Los selknam y la ceremonia del klotketén

Hombres altos y robustos eran los onas que poblaron isla grande de Tierra del Fuego o karukinka. Sus princip

PROMOTORAS/VENDEDORAS
NECESITA PROMOTORAS/VENDEDORAS

ENCARGADO DE COMERCIO EXTERNO
NECESITA

LUIS SOLAR: Me gustó harlo la exposición *Hombres del Sur*, primero por el enfoque que se le dio y bueno, porque a mí me tocó participar bastante. Estuve involucrado en la museografía y en el diaporama. Después, cuando se llevó el tema a la muestra, de alguna manera esas cosas eran cercanas a mí. ~

CAROLINA BLANCO: La exposición que más me gustó en la década de los ochenta fue *Hombres del Sur*. La puesta en escena la encontré magnífica. Cuando llegábamos a esa sala y estaban los espíritus del Klóketen, era espectacular. Creo que a la gente le gustó mucho, también el catálogo. ~

JOSÉ BERENGUER: Tanto el libro que hicimos con el Banco como el catálogo de la exposición contenían un artículo de Mauricio Massone sobre la prehistoria regional. Ambas portadas han quedado como puntos altos en la historia de las publicaciones del Museo. El *close up* de las cuatro puntas de flechas en el libro es simplemente exquisito y el dibujo de los espíritus del Klóketen sobre un fondo de viviendas selk'nam en el catálogo, es tan original, que nunca más hemos hecho algo parecido. Uno de los subproductos de ese viaje fue el libro *Magallanes, al Sur de América*, publicado en 1988. Incluía un artículo del historiador magallánico Mateo Martinić y fotos espectaculares de Fernando Maldonado de las cuatro regiones étnicas de esa zona del país. ~

Artículo de prensa del diario *El Mercurio*, con ocasión de la inauguración de la exhibición, diciembre de 1987. Biblioteca Nacional de Chile.

les fuentes de alimentos en esas ventosas regiones eran el guanaco y el coruro, pequeño roedor. Y en cuanto a aves, consumían los caiquenes, patos, flamencos, avutardas y cisnes, que atrapaban con cordeles de cuero. Comparativamente, los selknam eran los que más vestuario utilizaban; éste consistía en un taparrabo, una capa que les tapaba desde el cuello hasta las rodillas y un par de mocasines. Las mujeres también vestían un delantal de piel que les cubría desde el vientre hasta las rodillas.

La ceremonia de mayor importancia dentro de los onas era la de iniciación de los hombres o kloketén. Este ritual se extendía por dos o tres meses y no era solamente una escuela sino el eje sobre el cual se desarrollaba toda la vida de la tribu. Entre los 14 y 16 años el joven oná era separado de su familia para enfrentar las variadas pruebas —básicamente de resistencia física— que lo convertirían en adulto.

La exposición permite escuchar cantos indígenas que han sido recopilados y que se encuentran repartidos en distintos museos del mundo. Diversas investigaciones concluyen que en la música selknam "subsistió el modelo de comunicación que acompañaba a los migrantes asiáticos que cruzaron el estrecho de Bering. De ahí que pueda hablarse de ella como una música de la Edad de Piedra".

Los yámanas, pueblo de canoeros

Su vida transcurrió recorriendo los canales de la zona desde el canal del Beagle hacia el sur. De ahí que elaboraran una gran variedad de utensilios, hechos de madera y hueso. Entre ellos destaca el arpón de cabeza desmontable, que permitió a los pequeños yaganes convertirse en excelentes cazadores de ballenas. Vital resultaba el trabajo de la mujer que buceaba en busca de choros y cholgas. Pero los yaganes se vieron diezmados por la caza indiscriminada del lobo marino, su principal fuente de alimentación. En la actualidad sólo quedan dos sobrevivientes de los yámanas y habitan en Puerto Williams.

"Hombres del Sur" es una exposición que sin duda vale mucho la pena visitar. Junto a las piezas expuestas en vitrina, la muestra se completa con interesantes fotografías, la presentación del kloketén y la música fueguina, que en conjunto forman una exhibición sumamente atractiva. Así, una historia que comenzó hace más de 11 mil años ha prácticamente terminado. Para conocimiento y admiración de los nuevos habitantes de América quedaron las piezas que el Museo de Arte Precolombino exhibe en sus salas.



Escenografía de la obra teatral con los "espíritus del Klóketen"; de izquierda a derecha, Soorte, Kosménk, Katai, Tanu y Keternen. Archivo MCHAP.

1988 | Taíno: Los descubridores de Colón

El primer testigo europeo de las artes —y objeto de esta exposición— fue, precisamente, el navegante genovés Cristóbal Colón a su llegada a las islas de las así llamadas Indias Occidentales. Allí los europeos observaron los singulares rituales chamánicos realizados por los taínos, muchos de los cuales se realizaban en torno a figuras míticas talladas en madera y hueso, conocidas como cemíes. Además de estos cemíes, la muestra incluyó una gran variedad de otros objetos relacionados con la vida religiosa y social de estos pueblos del Caribe. ~

JOSÉ BERENGUER:

El año 1988 marca el fin de las exposiciones “Chilenas” en el Museo y el regreso de las exposiciones sobre otros países de América. *El Arte rupestre*, *Tesoros de San Pedro de Atacama*, *Mapuches*, *Arica*, *Diaguitas* y *Hombres del Sur* fueron exposiciones que dejaron bien asentada en el público la idea de que nuestro país tenía un pasado precolombino que exhibir, que era profundo en el tiempo, interesante y valioso. En todo caso, no es que en el Museo dijéramos

Artículo de prensa del diario *El Mercurio*, con ocasión de la inauguración de la exhibición *Taíno: Los descubridores de Colón*, noviembre de 1988. Biblioteca Nacional de Chile.

TARIFAS DE SUSCRIPCIONES (IVA INCLUIDO)

Especies	1988 A		E. 11, XI y XII (Aerreo)	
	Normal	Socio	Normal	Socio
Anual	\$ 22.800	\$ 12.100	\$ 41.300	\$ 44.800
Semestral	\$ 11.900	\$ 6.100	\$ 20.600	\$ 22.400
Trimestral	\$ 3.900	\$ 2.000	\$ 6.800	\$ 7.500

Transmisión de Suscripciones: 2421111-2421112-2421113-2421114
 Ventas de Suscripciones: 220948-220949-220950-220951
 Club de Suscriptores: 242104-242105-242106-242107

EL MERCURIO

Santiago de Chile, Domingo 27 de Noviembre de 1988

DIRECTOR: Agustín Edwards Edwards
 Directorio: Av. Santa María 1542
 REPRESENTANTE LEGAL: Jonni Kukis Frenkel
 Directorio: Av. Santa María 1542
 PROPIEDAD: Empresa "El Mercurio" S.A.P.

Representación de rostro.

lo y es inmortal, y que nadie puede verlo, y que tiene madre, mas no tiene principio.

Piezas de colección inédita

Las exclusivas piezas que muestra esta exposición son parte de una serie inédita de propiedad del coleccionista de origen francés, Eduardo Uhart, y constituyen un verdadero tesoro de conservación, pues fueron realizadas antes del siglo XVI.

Concebido en un estado de comunicación con lo sobrenatural este arte está unido a la visión cosmológica aborígena en la presente exposición, que permanecerá abierta de hasta el 31 de julio del próximo año, se incluyen dentro de los objetos básicos: piedras de tres puntas, cemíes, espátulas, pequeños asientos rituales llamados "duhos", mormónicas, collares de dientes de perro y otros adornos corporales. Las cerámicas son de gran belleza y en ellas se advierte un culto al murciélago, cuya imagen aparece representada en distintas formas.

El aporte de la cultura taína es tan interesante como variado y se extiende hasta el ámbito del lenguaje: "Muchas palabras que usamos corrientemente hoy son de origen taíno —explica Carlos Aldunate— y fueron incorporadas por los europeos a las lenguas de los pueblos que ellos habitaron desde hace de miles de años".

Considera que es apropiada la ocasión para definir conceptos fundamentales que las ciencias antropológicas han contribuido a aclarar. "Pienso que América fue descubierta cuando hace 40 mil años llegaron los primeros hombres a ocupar sus territorios y es legítimo también que los europeos hablen de descubrimiento dentro del marco del Quinto Centenario, puesto que España quiere enfatizar los aportes de dos mundos y celebrar los descubrimientos, tanto hechos por los europeos como por los americanos".

Los taínos simbolizan el epicentro y se sabe de su existencia justamente a través de las cartas de Colón y de las observaciones hechas por el fraile Ramón Pané, quien formaba parte de los acompañantes del conquistador español y el que, profundamente interesado en su avanzada estructura socio-cultural, se quedó a vivir entre ellos realizando una importante tarea de investigación.

Providencialmente resultó, en términos históricos, la llegada del padre Pané pues realizó el primer caso conocido de investigación antropológica sobre América convirtiéndose también en el autor del primer libro en un idioma europeo escrito en este continente.

Los españoles describen a los taínos de fines del siglo XVI como "hospitalarios". Se dedicaban a la agricultura y a la caza. Colón representaba un nuevo mundo para los Antillas, que provocara asombro entre los españoles, según describió Cristóbal Colón, se extinguieron en el siglo XVI, especialmente a causa de las nuevas enfermedades traídas por los extranjeros, frente a las que no tenían una defensa inmunológica adecuada.

"Taíno: Los Descubridores de Colón"

Una Exposición para Ver, Un Concepto para Analizar

Por Sonia Quintana

● En la cercanía del Quinto Centenario del Descubrimiento de América el Museo Chileno de Arte Precolombino presenta un centenar de piezas inéditas, realizadas por los primeros americanos conocidos por Cristóbal Colón

“aquí cerramos la etapa nacional”. Por lo menos, no me acuerdo que haya sido así. Después de todo, no alcanzamos a hacer exposiciones sobre Chile central o sobre Rapa Nui. Pero ese año comenzamos a abrirnos nuevamente al arte precolombino del exterior, quizás influenciados por el éxito del “Oro del Perú”, la única exposición foránea hasta entonces, pero, sobre todo, creo yo, porque teníamos muchos ofrecimientos. ~
Fue un coleccionista el que ofreció estas piezas para montar la exposición. Buscamos a Constantino Torres como curador asociado, quien ya era un viejo amigo nuestro. Dado que entre los taínos los implementos para inhalar alucinógenos eran parte esencial de esa cultura, él era el especialista más indicado para hacerse cargo de esa parte de la exposición. Aquellos aspectos más arqueológicos y el montaje lo asumimos nosotros. ~

CARLOS ALDUNATE: *Taíno* fue una exposición muy bonita, tenía como *show* el encuentro de Cristóbal Colón con esos indígenas del Caribe. La montó José Pérez de Arce con unos espejos y unos grabados antiguos que retrataban a los taínos encontrándose con Colón. La hicimos pensando en los 500 años del Descubrimiento, creo que auspiciados por la Embajada de España. Más subliminalmente, planteaba el problema general de si los europeos descubrieron a los pueblos indígenas de continente o si los europeos fueron descubiertos por los indígenas. ~



- Bueno... se acabó el arte precolombino.

Humor de Lukas,
en *Revista del Domingo*,
El Mercurio, octubre
de 1983.

Escenografía al ingreso de
la exposición que recrea
el “encuentro” entre las
dos culturas. Ilustraciones
de José Pérez de Arce.
Archivo MCHAP.



JOSÉ BERENGUER: El nombre de la exposición no es más que un término enganador. Mi idea era darle un giro al descubrimiento de Colón. Faltaban pocos años para el Quinto Centenario, de manera que estábamos todos pensando en función de esa efeméride. Yo había escrito "América antes de Cristóbal Colón", para el libro del Ministerio de Educación dedicado a nuestro Museo, que era como un adelanto de este título, pero a seis años de ese libro y a cuatro del Quinto Centenario, seguíamos con el problema de que todo el mundo entendía que los europeos descubrirían América, que América y sus habitantes originarios eran parte de un descubrimiento. Entonces, lo que hacíamos con el título era virar la perspectiva: son los taínos los que descubren a Colón (como son los hombres del sur los que descubren a Hernando de Magallanes). Era un título sobre todo "marquetero", pero finalmente se tradujo muy poco dentro del discurso curatorial, no así en la museografía. ~

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: *Taino* comenzó siendo una exposición divertida desde el punto de vista curatorial, porque se llamó *Taino: Los descubridores de Colón*. Trataba de mirar el descubrimiento de América, pero del lado indígena. La muestra se basaba en una colección privada del señor Eduardo Uhart, que no recuerdo tuviera alguna cosa especial. ~
Pero, de nuevo usamos una segunda sala, la actual Sala Andes Centrales, para hacer el *show*. Lo que hicimos fue tapar la puerta de esa sala, le pusimos un vidrio. Sobre el vidrio dibujamos a unos indios taínos que estaban mirando desde la playa la llegada de las carabelas de Colón. ~

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

Fecha registro: 4/4/88

FICHA DE REGISTRO - PRESTAMO TEMPORAL (PT)

Nombre de la colección: TAÍNO
Propietario/Institución: Eduardo Uhart (1921-88)
N° Inventario original: S/N° o N° correlativo: SN 10 (original)

(PT) N° M.Ch.A.P. 032

NOMBRE DE LA PIEZA: Trigonales: pedras de las jiradas
"Cami" Trigonales (pedra de 2 puntas)

MATERIA PRIMA: Madera

ADSCRIPCIÓN CULTURAL: Taíno

CRONOLOGÍA: FECHADO ABSOLUTO

PERIODO / FASE

PROCEDECENCIA: SITIO/LOCALIDAD/AREA: Caribia

RELACIONESE CON

REF. BIBLIOGRAFICAS


ESTADO DE CONSERVACION: Bueno - Regular - Malo
Regular

OBSERVACIONES: Jirada

DIMENSIONES:
Alto: 153 mm
Ancho: 165 mm
Largo:
Diámetro:
Superficie:

(PT) M.Ch.A.P. N° 032

Photo: 8/10/14/03



Fundación Familia Larraín Echebique
BANDERA N° 561 - SANTIAGO

DIA - MES - AÑO
29 - 09 - 88

MEMORANDUM

A: JOSÉ LUIS MARTÍNEZ
DE: JOSÉ BERENGUER

N° 000: 6
REF: Catálogo Taino

Te ruego encargarte de lo siguiente:

- 1) conseguir logo Comisión Chilena Quinto Centenario y enviarlo a Homero
- 2) conseguir firmas de Alcalde y Don Sergio ((Cabo de Hornos queció de Embajador de España, a través de Julia) y de Félix Fernández Shaw
- 3) Enviar textos catálogo a Don Alejandro y enviarlas a Homero
- 4) Enviar lista catálogo con los textos incluidos a Homero
- 5) Enviar cuadro cronológico a Homero.

Firma
FIRMA

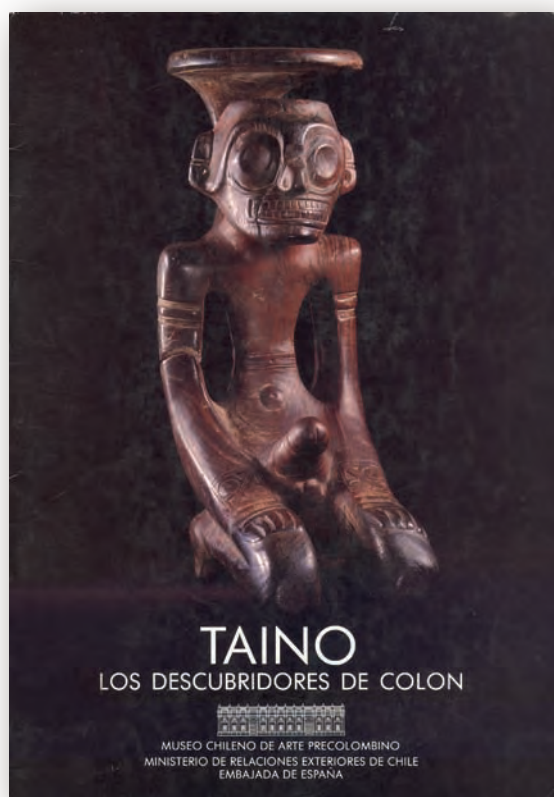
Ficha de préstamo temporal, utilizada para el registro de las colecciones, y memorándum de Curaduría. Archivo MChAP.



Diversos objetos de cerámica, hueso y piedra de la cultura Taíno, entre ellos, los "dúhos" o asientos ceremoniales de madera y las "piedras de tres puntas", vinculadas con ritos agrícolas. Archivo MCHAP.



CARLOS ALDUNATE: Tuvimos dos reclamos respecto a la legitimidad de las piezas taíno, que venían de una colección particular. Se las habíamos mostrado a Constantino Torres, porque él es cubano, es historiador del arte, le interesa el arte primitivo. Luego, ¿quién mejor que él? Pero yo creo que Constantino no tenía mucha experiencia en cosas Taíno y en determinar qué es auténtico y qué no. Todos sabemos que nadie le “pasa gato por liebre” a Constantino con respecto a las tabletas para alucinógenos, pero lo Taíno era otra cosa. También recuerdo que hubo una crítica medio oficial y algo antipática, creo que del Instituto de Estudios del Hombre Dominicano. Alguien que vino a ver la exposición avisó al Instituto que aquí había una exposición de piezas falsas o algo así, no me acuerdo. ~



Portada del catálogo de exhibición. Fotografía, diseño y producción de Fernando Maldonado. Archivo MCHAP.

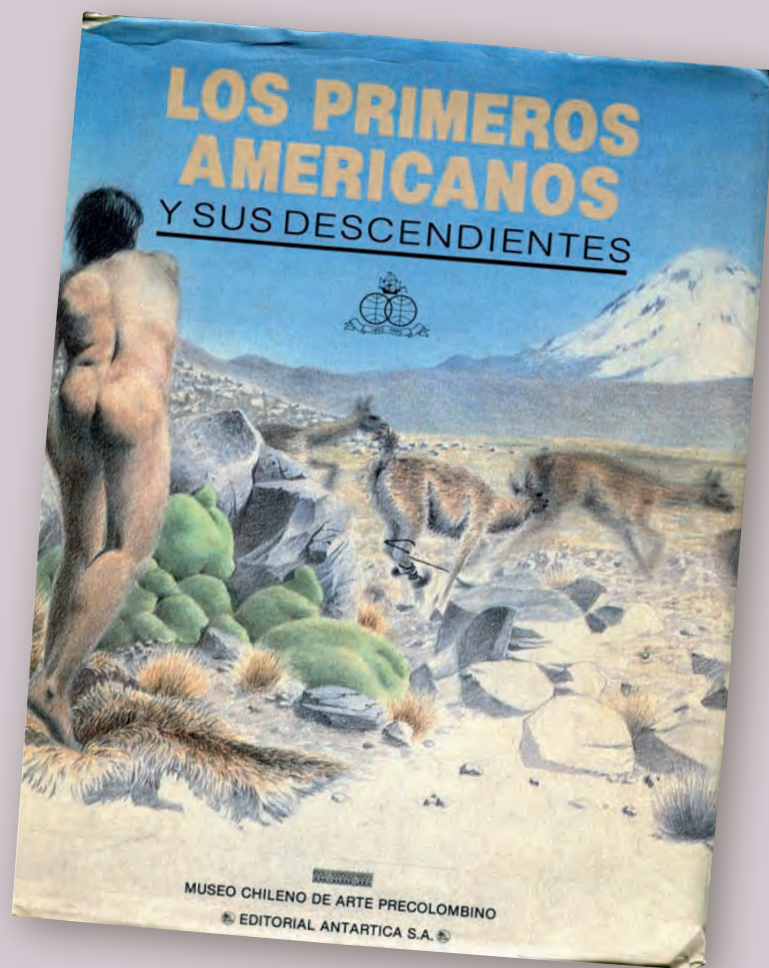
Derecha, exhibición *Taíno: Los descubridores de Colón*. Cúpulas con piezas de la cultura Taíno. Archivo MCHAP.



La América indígena para el público

JOSÉ BERENGUER: El 88 fue un año editorialmente muy ajetreado para todos nosotros. La colaboración de José Luis Martínez fue esencial para llevar a buen puerto tanto trabajo. A los catálogos de la exposiciones *Trajes y joyas* y *Taíno*, el libro *Obras maestras* con el Banco O'Higgins, el libro *Magallanes, al sur de América* y el segundo número del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, se agregó un ambicioso proyecto que nos encargó la Editorial Antártica: *Los primeros americanos y sus descendientes*. ~

Son diecisiete capítulos de un libro que abarca desde los más antiguos habitantes de América y los primeros agricultores, pasando por las grandes civilizaciones y el Chile prehispánico, hasta los actuales grupos indígenas del continente. Deborah Con fue la editora, yo tuve a mi cargo la coordinación científica, José Pérez de Arce y Eduardo Osorio aportaron sus dibujos anteriores y otras ilustraciones que hicieron especialmente para esa ocasión. Convocamos a diez autores, cuya misión era producir uno o más capítulos con un lenguaje entendible para un público no especializado. Inicialmente, la obra se vendió en los quioscos por fascículos y después apareció como libro. ~

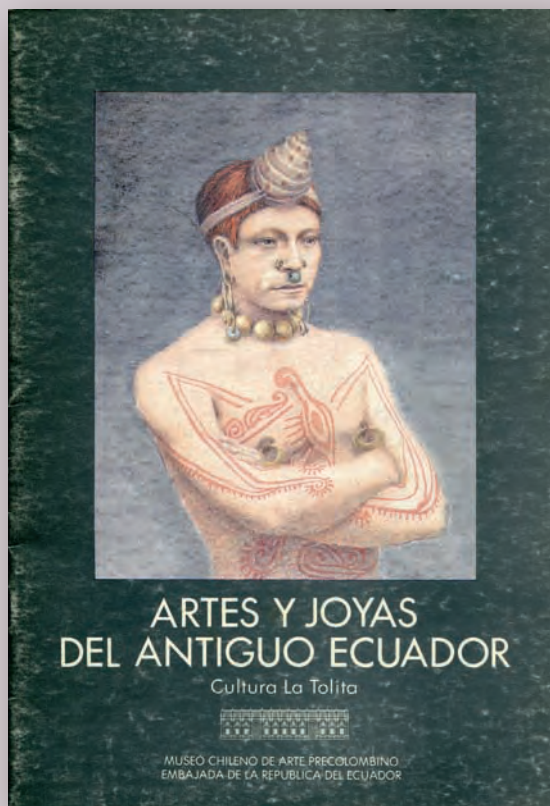


Tapa y portada del libro *Los primeros americanos y sus descendientes*, de Editorial Antártica, 1988. Biblioteca МСНР.

1988 | Artes y joyas del antiguo Ecuador: Cultura La Tolita

Esta exposición pretendió dar a conocer el desarrollo de la cultura Tolita, el más antiguo señorío de la región situada en el límite entre Ecuador y Colombia, cuyo arte ponía especial acento en la representación del cuerpo humano. ~

JOSÉ BERENGUER: La Tolita-Tumaco es una cultura de la costa, muy expresiva en su arte cerámico, porque sus realizaciones son notables en el plano escultórico. Pese a que originalmente pueden haber sido piezas vistosamente coloreadas, por lo general en los sitios arqueológicos se les encuentra con el blanco ceniciento claro de la pasta, lo que le da un aspecto “clásico” que es muy del gusto de quienes las visualizan como objetos de arte. Llamamos a esta exposición *Artes y joyas del antiguo Ecuador*, precisamente para enfatizar estos aspectos artísticos. Ya habíamos tenido alguna experiencia con La Tolita-Tumaco al montar la muestra permanente del Museo, por lo tanto, no fue difícil hacer una exposición enfocada en esta cultura. En cierto modo, la exposición venía hecha, quiero decir que las piezas venían elegidas, seleccionadas por el Museo ecuatoriano [Museo del Banco Central de Ecuador]. La curaduría la hicimos nosotros, pero es una curaduría anónima, aunque me acuerdo que José Luis Martínez se hizo cargo del texto del catálogo. De alguna manera ese anonimato curatorial señalaba la cierta distancia que teníamos con el tema. Aunque yo había estado viviendo en Ecuador y tengo una especial vinculación afectiva con ese país, no me sentía competente en el tema de La Tolita-Tumaco como para hacer una curaduría autoral. ~



Portada del catálogo de la exposición *Artes y joyas del antiguo Ecuador: Cultura La Tolita*, 1988. Diseño y producción de Fernando Maldonado. Archivo MCHAP.

Curiosamente, lo que más he retenido en la memoria de esa exposición es el catálogo. En aquella época, publicar fotos en blanco y negro o en colores en una publicación era una decisión de costo mayor. Ahí fue donde decidimos con Fernando Maldonado y José Luis Martínez poner sólo unas pocas fotos en color y mejorar las fotos en blanco y negro. La manera fue hacer dos “pasadas de negro” en la imprenta. Y resultó, porque las imágenes adquieren una calidad muy superior. Si bien quedamos muy contentos con el resultado, desgraciadamente este recurso no se siguió empleando. ~

FERNANDO MALDONADO: El proceso de la foto en blanco y negro de buena calidad era con dos pasadas que se hacían con dos tonos de negro, un negro normal, más un negro más suave, que era un gris. El procedimiento es que la imagen con el negro normal es más contrastada y la parte del gris es un poco más aplanada. Con eso logras darle una calidad al color negro mucho mejor, da intensidad y toma una gama de grises mucho más amplia. El blanco y negro es muy bonito en general, pero estas cosas que casi son de color blanco y negro, en color también funcionan bien. A mí me gusta mucho este tipo de fotos. Por eso siempre que pienso en ellas pienso en Luis Poirot, que ha hecho excelentes fotografías en blanco y negro, pero al imprimirlas hay un problema: depende cómo se imprime, quién la imprime y quién supervisa la impresión, porque puede quedar pésimo. Además, en general, muchas piezas no se prestan bien para el blanco y negro. Cuando hice un libro sobre el escultor Samuel Román, me pidieron fotos en blanco y negro, pero después, los que me encargaron el libro, vieron las fotos en colores y cambiaron totalmente de opinión. Es muy complicado decir a priori qué es bueno para el blanco y negro. Pienso que está bien para algunos casos, pero para publicaciones como las que hace el Museo, en general, no funciona. ~



Esculturas de cerámica
de la cultura La Tolita.
Fotos Fernando
Maldonado, Archivo MCHAP.



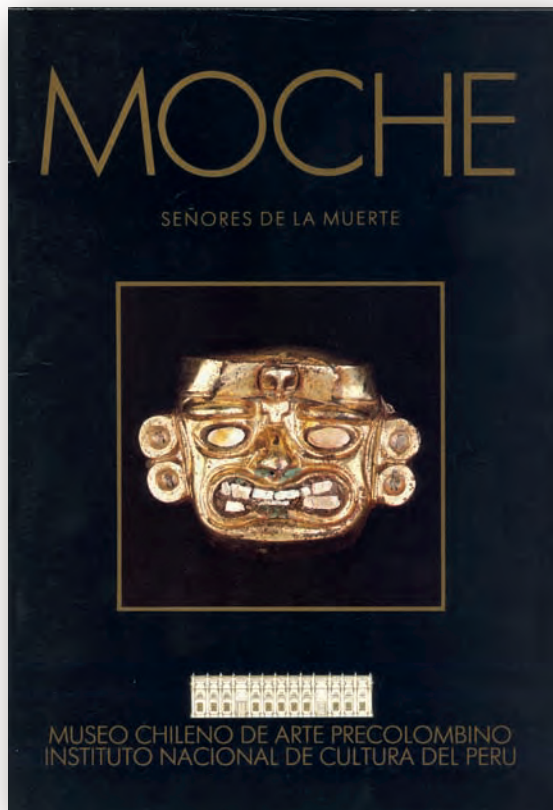
1990 | Moche: Señores de la muerte

En esta exposición se intentó mostrar los diversos nexos entre la muerte, el arte y el poder político que había en las castas gobernantes de la sociedad Moche, un antiguo estado de la costa norte del Perú. Su realización contó con la colaboración del Instituto Nacional de Cultura, el Museo Nacional de Antropología y el Banco Central de Reserva del Perú, desde donde se trajo al país una importante colección de objetos ricos en iconografía referente a la muerte. ~

FRANCISCO GALLARDO: *Moche: Señores de la Muerte* fue la oportunidad de hacer nosotros una exposición y cuando digo nosotros, estoy hablando de José Luis Martínez, Luis Cornejo, Pedro Mege y yo. ~

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ: Nos quedábamos hasta las tres o cuatro de la mañana discutiendo cómo íbamos a hacer la exposición. Nos impusimos una mirada, en lugar de asumir que es esto lo que hay que hacer y no discutirlo. El tema era reconstruir una tumba Moche y, a través de esa tumba, las relaciones de poder. El tema era el poder. ~

Portada del catálogo de la exhibición *Moche: Señores de la muerte*, 1990. Fotografía, diseño y producción de Fernando Maldonado, Archivo MCHAP.



Transporte y desembarco en el Museo de las colecciones provenientes del Perú. Archivo MCHAP.



Preparando los montajes para la exhibición en el laboratorio del Museo. Archivo MCHAP.



Trabajando en la recepción, registro y documentación del préstamo de piezas del Perú. Archivo MCHAP.

FRANCISCO GALLARDO: Nos sentimos con la libertad de analizarlo como a nosotros nos parecía que era interesante, aplicando muchas de las cosas que en el fondo habíamos aprendido en el Museo. Fue como nuestra tesis o examen de grado de curadores, a pesar de que algunos ya habíamos hecho o colaborado en exposiciones antes. Pero nunca habíamos hecho una exposición de esa magnitud, de traer miles de piezas desde Perú, inventar un nuevo código para mostrarlas. Por ejemplo, no pusimos textos en las salas, elegimos las piezas de tal manera que encerraran un tema visualmente y, en consecuencia, simplemente apoyábamos cada tema con una frase que había escrita dentro de las vitrinas o fuera de ellas. La idea era que las personas juntaran todas esas frases y esas visualidades y fueran armando ellas mismas la idea de que lo que estaba viendo era una construcción del viaje de los señores y no tan señores, en el mundo de los muertos. Por supuesto, primero hicimos una introducción, donde pusimos las fases de las piezas arqueológicas, describimos un poco la cultura y después, con José Pérez de Arce, armamos unas instalaciones por las que la gente tenía que pasar. Tenía que entrar a una tumba y una vez dentro de ella, ingresar a la sala de exposición. ~

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ: En esa exposición nos atrevimos a romper con una tradición que había en el Museo. Esa de que todos sabíamos que la lectura de las vitrinas tenía que ser secuencial, todas las exposiciones se armaban secuencialmente. O sea, había una vitrina uno, dos, tres, cuatro, cinco, qué sé yo. Entonces, decíamos que aquí íbamos a mostrar “esto, esto y esto”, armando un texto literario lineal, suponiendo que la gente miraba linealmente, y sabíamos que no era así. Con Moche lo discutimos hartito. Pusimos vitrinas distintas, cada vitrina era independiente, o había dos o tres vitrinas que tenían algo que ver entre sí, pero no con el resto. ~

Exposición Moche:
Señores de la muerte, 1990.
Exhibición de diversas
piezas de cerámica Moche.
Foto Archivo MCHAP.



LUIS CORNEJO: Cuando entramos a trabajar en el Museo y durante una parte muy larga de la década de 1980, todas las exposiciones las hicimos muy desde la perspectiva de arqueólogos haciendo una exposición. Sin embargo, esa discusión que se dio entre nosotros, en que discutimos una cantidad de temas muy distintos, aportados por la arqueología en el caso de Gallardo y yo, por la antropología en el caso de Pedro Mege y por la historia y la lingüística en el caso de José Luis Martínez, generó esta exposición. Lo que hicimos fue inventar, a partir del arte Moche y de lo que se sabía de esa cultura en general, una proposición acerca de lo que significaba ese arte. ~

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ: Era una exposición que lo que pretendía no era mostrar, a pesar de todas las maravillas de piezas que tenía. No eran los objetos lo que interesaba, sino el discurso político ideológico detrás de los objetos; todo el tema de la muerte y del poder, la violencia. Esto de armar una tumba y meter a todos los visitantes en ella... por ejemplo, en la inauguración para mucha gente acostumbrada a todo lo glamoroso, fue una sorpresa que la metieran en un espacio oscuro, medio en penumbra, bajando por una rampa a la tumba. ~

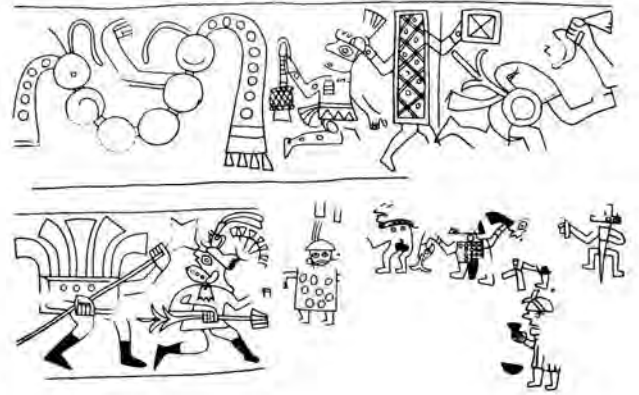
LUIS CORNEJO: Primero examinamos qué piezas había y vimos cómo ese conjunto de piezas, con los datos arqueológicos, las interpretaciones iconográficas que se hacían en la época, podían decir algo de manera muy simple: el Estado Moche se dedicaba a asegurar que la gente pasara al otro mundo, produciendo cerámica con una iconografía que le daba la llave, por así decir, para que pasaran. Entonces la gente tenía que estar de acuerdo con el Estado Moche porque si no, no pasaba al otro mundo. Después de esa discusión, cuando Pedro y José Luis ya se habían ido, hicimos un ejercicio bien parecido para la exposición *Nasca, vida y muerte en el desierto* [1996], incluso presentamos una ponencia para las Segundas Jornadas de Arte y Arqueología [1995], que finalmente no publicamos. ~

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ: A lo largo de esos años me acuerdo haber tenido que enfrentar afuera un montón de críticas, porque nos veían como unos privilegiados que lo teníamos todo. Pero se morían de impresión, por ejemplo, cuando sabían que no teníamos sueldo en el Museo. Jamás lo tuvimos. Cornejo después sí, Gallardo al final, pero Mege y yo nunca... Así que tengo la sensación de que con esa exposición nos empoderamos. De alguna manera estábamos presionando para que Carlos Aldunate nos contratara. Pero, a la postre, *Moche* fue el auge y caída del cuarteto. ~

REBECA ASSAEL: El tema de la muerte es fascinante. No me pregunten qué vitrinas mostré en esa exposición, ni cómo guié, ni cuál era el discurso. Lo que yo siento es que el tema de la muerte es siempre exitoso, siempre un éxito de público. El tema de la muerte llena un vacío. En un espacio no católico o no judeocristiano, es un tema bien terapéutico. La gente se atreve a hablar de la muerte en el espacio precolombino porque no está sujeta a la tiranía del condicionamiento religioso. Entonces, las vitrinas y las piezas de una exposición que trata sobre la muerte les dan a las personas la posibilidad de establecer conexiones, diálogos, de informarse desde una mirada diferente y al hacerlo pueden abrirse. Eso es maravilloso. ~



Trabajando en la recepción del préstamo de piezas del Perú. En la foto, Varinia Varela, Carlos Aldunate y José Luis Martínez junto al Comisario peruano, responsable del traslado. Foto *El Mercurio*, Archivo MCHAP.



Detalle del contenido del catálogo de exposición, capítulo "El poder social y la muerte". Archivo MCHAP.



Exhibición de diversas piezas de cerámica Moche, vinculando la música y la muerte. Archivo MCHAP.





Asistentes a la inauguración de la exposición, escuchan discurso del Director del Museo, Carlos Aldunate. Archivo MCHAP.



Inauguración de la exposición. Jaime Ravinet, Alcalde de Santiago junto a Carolina Blanco. Abajo, Francisco Gallardo e invitados. Archivo MCHAP.



Izquierda, recreación de tumba Moche. A la derecha, asistentes a la inauguración la visitan.

LUIS CORNEJO: Como dice José Berenguer, no es una coincidencia que la exposición se llame “señores de la muerte”, justo en el año en que se acaba la dictadura, con todo lo que eso significaba para muchos chilenos. En el fondo, la reflexión que nosotros estábamos haciendo en ese momento era una reflexión de cómo el Estado sojuzga a su población, cómo el Estado es capaz de controlar a la población, en este caso, a través de la noción de muerte, que era algo que estábamos viviendo a diario, digamos. El Estado se impone sobre la gente, coartando su libertad y en ese caso concreto, en el campo ideológico en que estábamos tratando con lo Moche, era respecto a la libertad de morir. En el fondo, la conclusión que sacamos, juntando todas las evidencias y las interpretaciones que habían en todo lo que se había hecho, de todo lo que se estaba haciendo sobre la iconografía Moche, las excavaciones en el cementerio, de todos los contextos que estaban manejando los especialistas, es que el Estado Moche controlaba a la gente controlando su capacidad de morir, de pasar al otro mundo. De modo que no era para nada gratuito que nosotros, en esa época, estuviéramos haciendo una reflexión acerca de los moches, habiendo experimentado aquello de que el Estado manipula y controla a las poblaciones. ~

CLAUDIO MERCADO: En los tiempos de la exposición *Moche* grabábamos en casetes con dos micrófonos. Nos quedábamos en las noches en las salas. José Pérez de Arce tenía la posibilidad de abrir las vitrinas, yo miraba y tocaba los instrumentos no más. Con él ya estábamos tocando juntos desde antes, porque estábamos investigando lo de los cantos multifónicos, porque hay que decir que en los Moche ya hay canto multifónico. ~

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: Hicimos unas grabaciones con la resonancia de las salas. Fue la primera casete que sacamos [con Claudio Mercado]. Para entrar a la segunda sala de la exposición, se pasaba debajo de una pirámide. Ahí creo que pusimos sonido, una cosa muy puntual. ~

Inauguración de la exposición, octubre de 1990. Archivo MCHAP.





Instalación de los equipos de aire acondicionado donados por el gobierno japonés, en el entretecho del edificio, en 1991. Fotos Luis Cornejo, Archivo MCHAP.



Consecuencias del incendio en el Museo, 1991: La actual Sala Philippi, del primer piso, y el ex Taller de Investigación, en el segundo piso, donde hoy se encuentra la Sala Textil. Foto superior, *El Mercurio*; inferiores, Luis Cornejo.

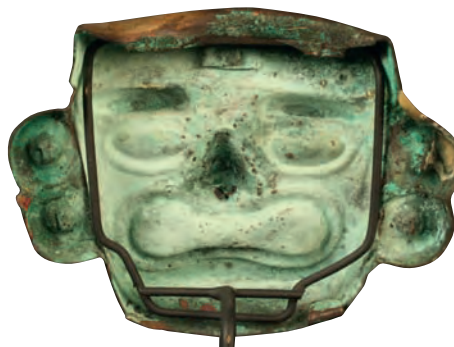
- ISABEL CARRASCO: *Moche: Señores de la muerte* fue una exposición muy especial, porque pasaron tantas cosas en esa época. Cosas raras. Primero que nada, el Museo casi se incendió. Temíamos que si se quemaba el Museo íbamos a quedar todos cesantes. Fue un pequeño incendio en el antiguo Taller de Investigación [actual Sala Textil]. ~
- LUIS CORNEJO: Pedro Mege fue el que descubrió el incendio. Él estaba trabajando en el ex Taller de Investigación. Sintió olor a quemado, abrió las puertas donde estaban construyendo los huecos para poner el aire acondicionado y vio que había llamas. Fue el primero que dio la alarma. ~
- GUILLERMO RESTELLI: Se estaban instalando los equipos de aire acondicionado que había regalado Japón, uno en la Sala Philippi y otro en la Sala Furman. Habían abierto un forado en la pared que separa ambas salas porque por ahí tenía que pasar el ducto que iba a inyectar el aire. Para aislar el sonido del motor y las máquinas, habían forrado los equipos con una esponja que es inflamable como una caja de huevos. Dos maestros de esta empresa estaban soldando y saltaban chispas para todos lados. Estando yo en la sala vecina, de repente vi que estos dos tipos salen arrancando con un cilindro de oxígeno. Miré hacia el forado que estaban haciendo y veo las llamas. Tomé un extintor y corrí a apagarlo. Cuando vi la magnitud del incendio me dio susto porque yo había visto a los maestros saliendo con un solo cilindro, en circunstancias que eran dos. Sabía que el otro era de nitrógeno. Entonces tenía miedo de que las llamas alcanzaran a ese cilindro y se produjera una explosión. En las losas que separan al primero del segundo piso y a este del entretecho, había otro forado por donde iban a pasar las tuberías de agua, por lo tanto había un fuerte tiraje que alimentaba las llamas muy rápidamente. Además, había otro operario atrapado en la zona del fuego. Total que disparé con el extintor y se apagó inmediatamente. Ahí el cabro que estaba atrapado aprovechó de salir. Los bomberos llegaron a puro “pintar el mono” no más. Ya lo habíamos apagado. ~
- PILAR ALLIENDE: En esa ocasión aprendimos que no es llegar y llamar a los bomberos, porque dejaron el desastre con el agua. ~
- CARLOS ALDUNATE: También hubo el robo de un collar Moche. Fue muy desagradable porque era una pieza del Instituto Nacional de Antropología del Perú. Se pagó el seguro, en fin, todo lo que pudimos hacer, se hizo. ~
- PILAR ALLIENDE: Yo me imagino que este robo pasó algo desapercibido para el resto del Museo, pero para mí fue un hito. Porque cuando volví de Inglaterra, me llamaba poderosamente la atención el sistema tan familiar que teníamos en el Museo. Cuando me hice cargo de la colección y del Laboratorio, yo le insistía a Carlos Aldunate que había que poner ciertos límites, que no podía ser que todo el mundo entrara a la exhibición cuando quería. Por ejemplo, había una puerta del antiguo Taller de Investigación que daba a la exhibición. O sea, no había control. Y ocurrió que el 28 de diciembre del 90, sacaron de su lugar un collar de la exposición *Moche* y apareció en otro lado. Lo encontré gravísimo. No me voy a olvidar nunca que se rieron, supuestamente



porque yo no entendía que era una broma del “día de los inocentes.” Yo dije: “bueno, si yo estoy a cargo de las colecciones, encuentro súper grave que eso suceda. No es nada de inocente que salga una pieza de un lado y aparezca en otro”. Y pedí que por favor pusieramos ciertas restricciones a la entrada de las salas. Bueno, no se tomó muy en serio, pero, unos meses después, cuando ocurrió el robo de ese mismo collar, hubo un cambio absoluto en la manera de operar con el tema de la seguridad. ~

ANDRÉS ROSALES: Para la exposición *Moche: Señores de la muerte* trabajé la mascarita de oro, esa cuya foto salió en la portada del catálogo de la exposición. Utilicé un tratamiento mecánico, no usé reactivos. Fue hartó trabajo, ya que había que sacar el óxido con la punta de un alfiler, partícula a partícula, hasta llegar al oro, que era una capa muy delgadita. Es que la pieza es de cobre dorado, en realidad no tiene oro. Actualmente, está en exhibición en la Sala Andes Centrales, pero hay que tener mucho cuidado con ella, ya que no tiene que sufrir cambios de temperatura ni de humedad. La pusimos abajo frente a la tienda y no preparamos la vitrina, teníamos que haberla dejado hermética y con control de humedad y temperatura, pero no lo hicimos. ~

Claro, había una empresa que desinfectaba el Museo completo, la fórmula química era fosfuro de aluminio. Lo hacía cada cierto tiempo, porque el Museo es un lugar donde transita mucha gente, entonces había que hacer desinfecciones periódicas. Parece que esta empresa calculó mal los metros cúbicos a desinfectar y la cantidad de desinfectante que tenía que colocar, aunque tenía la obligación de preguntar si habían metales, si habían equipos electrónicos, si habían cosas delicadas para taparlas, porque este gas afecta todo lo que es cobre, plata y oro. Y esa vez se cometió el error de no tapar las cajas donde estaban las piezas metálicas. ¿Y qué pasó? El gas atacó al óxido de cobre y se produjo un proceso de fosfato; las piezas, que originalmente eran verdes porque estaban oxidadas, quedaron negras. Se llamó inmediatamente a los químicos y aconsejaron primero lavar, sumergir en agua las piezas y después secar. Eso hicimos, pero siguieron negras. Después vino un químico de la Universidad Católica traído por uno de los dueños de la empresa. Pusieron las piezas en un compuesto alcalino, en un ambiente carbonatado, y así recuperaron parcialmente el color, pero no el verde original, sino uno más claro. ~



Anverso y reverso de máscara de cobre dorado “Divinidad del tocado con banda”. Archivo MCHAP.

La Biblioteca en la primera década

CAROLE SINCLAIRE: La Biblioteca es parte de mi historia en el Museo desde hace más de 30 años. Acuérdense que partí trabajando en la casa de don Sergio, haciendo el inventario de los libros. Cuando nos trasladamos al edificio, caía de cajón que había que hacer algo con estos libros, que sumaban algo así como 400 o 500, libros de arte, libros muy exquisitos en ese sentido. Así como don Sergio había donado la colección al Museo, también había donado esos libros de su biblioteca personal. Lo que hice fue armar una unidad de Documentación, inicialmente para el uso interno del Museo. De hecho, así figura en los créditos institucionales que aparecen atrás en los catálogos chicos. Tuve largas jornadas de aprendizaje en la Biblioteca de la Universidad de Chile, en la Eugenio Pereira Salas, con una amiga bibliotecaria que me dio las bases, me orientó acerca de cómo podía manejar esta colección, cómo sacarle el mayor partido y de qué manera aumentarla. Porque ese era otro punto, incrementar las obras en base a lo que faltaba. La idea más ambiciosa era organizar una biblioteca especializada en arte precolombino y en arqueología, historia y antropología americana, y para eso había que adquirir más títulos. ~

Para conseguir libros y publicaciones periódicas del resto del mundo establecí un sistema de canje. Así fue aumentando la colección, hasta que creció tanto, que se me escapó de las manos. Como yo no era bibliotecaria, solicité que contrataran a una. Es que la intención era que el centro no sólo fuera de uso interno del Museo, sino que se abriera al público. Y que se entregara esa información. Así como el Museo estaba abierto con sus colecciones de piezas, así también debiera estarlo con sus colecciones bibliográficas. Ahí yo dejé la Biblioteca. ~

MARCELA ENRÍQUEZ: Me enteré de que existía el Museo cuando postulé por un aviso del diario que decía: “Institución Cultural requiere bibliotecaria”. Pensé que podía ser cualquier institución cultural, porque yo no conocía el Museo. La persona a la cual yo reemplazaba se iba porque estaba enferma. Estaba Chichi [María Elena Rodríguez] trabajando en la colección antigua y la idea era que yo trabajara en los libros que iban llegando, en lo nuevo. Eso fue a fines del 88. ~ Me costó mucho acostumbrarme. Fue un cambio brusco, porque antes yo trabajaba con puros estudiantes en una biblioteca que estaba en pleno campo, en cambio aquí la biblioteca era muy oscura y en medio de la ciudad. Además, no conocía el tema, me hablaban de cosas que yo jamás había escuchado. Más encima, la biblioteca no estaba organizada como ahora, que uno pone un tema en el computador, vas al número y uno encuentra las cosas. Había un sistema que había inventado Carole con unas tarjetitas que era muy de ella. Fue bien difícil. ~ Era buena su idea, pero yo no podía encontrar las cosas, tenía que llamarla a cada rato, porque la gente me pedía libros y yo no sabía dónde estaban. Con el orden que ella había ideado sólo los encontraba ella, o la gente que ya estaba acostumbrada a ese orden. Me hice una ayuda-memoria para poder prestar más cosas. Cuando finalmente hicimos el cambio a un sistema como el que se usa en las bibliotecas, tuvimos una reunión con todos los usuarios del Museo. No les gustó nada, porque se habían acostumbrado al orden de Carole. Eso también fue medio caótico. Por mucho tiempo, coexistieron los dos sistemas, hasta que finalmente se acostumbraron al nuevo. ~



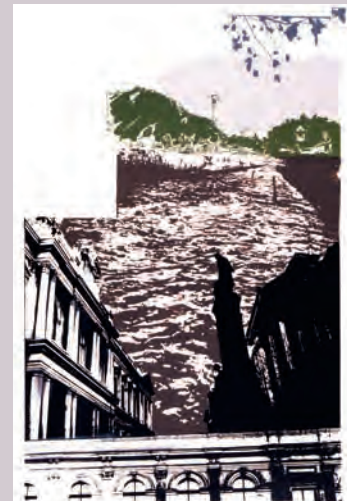
Un mural para Santiago

“Un mural para Santiago”, 1990. Catálogo y afiche de la convocatoria a artistas para realizar un gran mural en la pared poniente del edificio que se alza sobre el Museo, organizado por la Municipalidad de Santiago, la Fundación Andes y el Museo. Archivo MCHAP.

Derecha, imagen del muro poniente del Edificio Comunidad Compañía, previo a la ejecución del mural, fines década del ochenta. Archivo MCHAP.



En el Museo se expusieron las 25 obras preseleccionadas. Mención Honrosa de Mauricio Contreras; Mención Honrosa de los autores Alfredo Fernández y Leonel Sandoval; Gran Premio, del artista Enrique Zamudio. Archivo MCHAP.





Vista del mural de Enrique Zamudio, desde el patio norte del Museo. Archivo MCHAP.

Ceremonia de premiación de "Un mural para Santiago". A la izquierda, el artista Enrique Zamudio recibe el primer premio de manos del alcalde Jaime Ravinet.

1991-2000

CRECIENDO

EN DEMOCRACIA

La segunda década comienza con Patricio Aylwin como Presidente y termina con Augusto Pinochet regresando de su detención en Londres y el socialista Ricardo Lagos en la Presidencia de la República. Todo un vuelco en una década de lenta reconstrucción de la institucionalidad del país, de gran crecimiento económico y de gradual reconocimiento internacional, pero también con un sinnúmero de demandas insatisfechas y una transición política que demora más en concluir de lo que la paciencia de muchos chilenos es capaz de soportar. ~

En cierto sentido, esta década es para el Museo el momento de la cosecha de lo sembrado en la anterior y, al mismo tiempo, de probar que la institución es capaz de seguir avanzando en el nuevo escenario social y cultural abierto por el proceso político. El período se inicia virtualmente con el Quinto Centenario, pero la creciente voz y visibilidad que adquieren los pueblos originarios indica que el país ya no está para celebrar “descubrimientos”, ni siquiera para conmemorar “encuentros” entre el Viejo y el Nuevo Mundo. Por otra parte, si bien existe una marca “Museo Chileno de Arte Precolombino” bien instalada, el Museo ha dejado de ser el rey tuerto en el país de los ciegos. Se han abierto múltiples espacios culturales que plantean una fuerte competencia y hay que lograr que la oferta de la institución sintonice con los nuevos tiempos. El cambio incluye también a las tecnologías. Es el lapso en que se pasa de la máquina de escribir eléctrica a los procesadores de textos, del correo postal al electrónico y de la telefonía fija a la móvil. Todo se digitaliza, también las exposiciones. ~



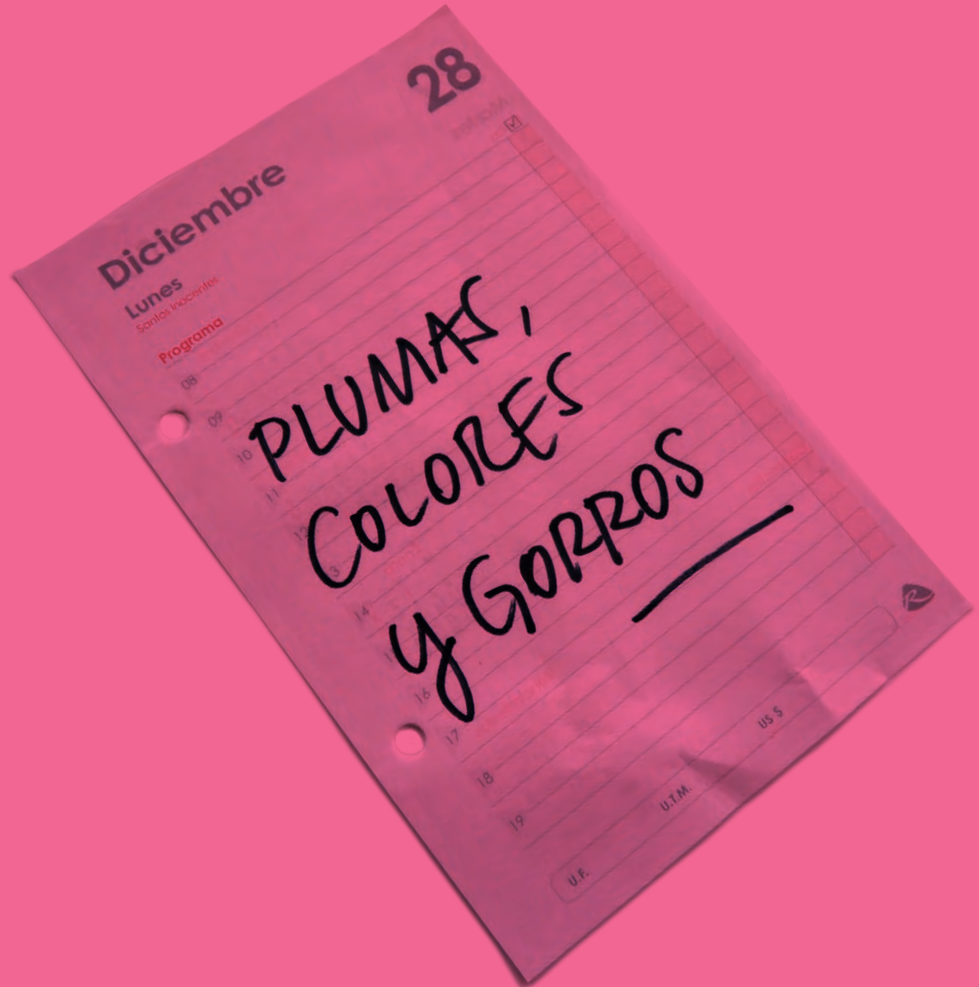
El modelo de exhibiciones temáticas se impone definitivamente sobre aquel de historias culturales. Brinda formatos más flexibles y atractivos para el público. Diversas exposiciones sobre el Chile pre y poscolombino se combinan con muestras venidas de Argentina, Perú y Colombia. En las postrimerías de la década culmina un proceso de remodelación de la exposición permanente, justo en momentos en que la institución pierde a dos de sus fundadores: Julio Philippi Izquierdo en 1998 y Sergio Larraín García-Moreno en 1999. ~

Diecinueve exposiciones temporales, innumerables ciclos de video, programas de educación y más de veinticuatro publicaciones, incluyendo tres números del *Boletín*, muestran a un Museo que continúa produciendo a paso acelerado a lo largo de todo el decenio, aunque no sin problemas. Internamente, los “dolores del crecimiento” se manifiestan en una actitud más crítica respecto a lo que se hace, en un incipiente convencimiento de la necesidad de introducir mayor formalidad en la institución y en un cierto debilitamiento del tejido grupal. Hay una mayor consciencia de los procesos internos, especialmente de los que dificultan el trabajo, el que ahora es mucho más demandante, pero no surgen todavía las herramientas para producir mejoramientos sustantivos en ese plano. La bonanza económica que vive el país y una alcaldía particularmente alineada con el Museo, no dejan ver –ni siquiera en los años de la Crisis Asiática– que hay nubes amenazantes en el horizonte. En el decenio siguiente, éstas terminarían por plantear serios desafíos a la institución. ~

A continuación, los capítulos en que la comunidad del Museo rememora los años vividos en la década de los noventa y las exposiciones que quedaron más fuertemente grabadas en su memoria. ~



Capítulo 7

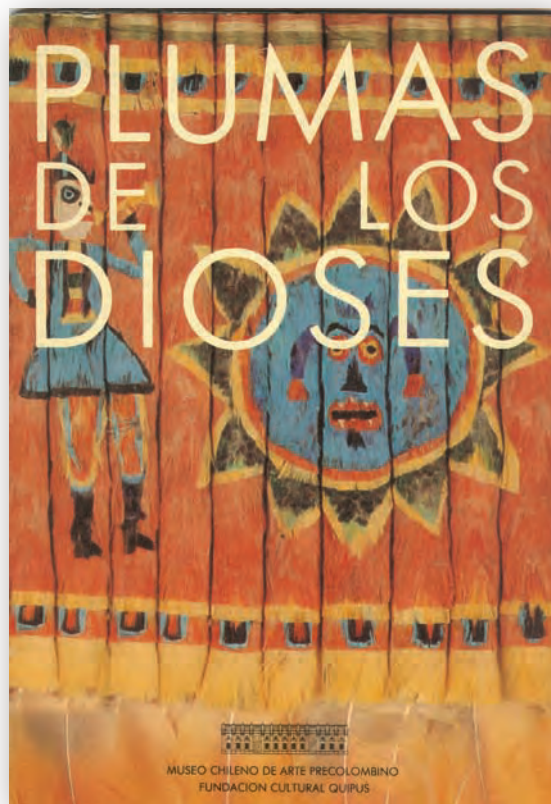


1989 | Plumas de los dioses

Esta exposición reunió importantes piezas de la Fundación Cultural Quipus de Bolivia, para mostrar el uso y la significación de las plumas en el arte, las creencias y los rituales de los grupos del altiplano. La árida costa de los Andes Centrales permitió conservar notables expresiones de una tradición originada hace más de seis mil años en pueblos de pescadores que no conocían aún la agricultura, el tejido y la alfarería. Consiguiendo plumas de aves propias de la selva amazónica, los pueblos del altiplano alcanzaron un elevado dominio del arte plumario. Las culturas nativas de América concedieron gran valor a las plumas, desarrollando todo un sistema simbólico y ritual en torno a ellas, dando así origen a una de las formas más exquisitas y desconocidas del arte precolombino. —

CARLOS ALDUNATE: En esta exposición innovamos respecto a lo que veníamos haciendo hasta entonces. Primero que nada, hicimos un catálogo esencialmente de arte. Su diseño estuvo a cargo de la artista Ximena Subercaseaux, quien lo hizo entero con técnica de serigrafía. La otra novedad fue que estaba basada en una colección etnográfica de la Fundación Cultural Quipus, de Bolivia, y en piezas de arte plumario de nuestras colecciones. Como *show* teníamos un carnaval de *sikuris*, para lo cual usamos nuestra colección aymara de Isluga. —

Catálogo de la exhibición
Plumas de los dioses, 1989.
Archivo MCHAP.



Exposición *Plumas de los dioses*, 1989. Cabeza de fardo funerario en arte plumario, cultura Nasca-Wari, MCHAP 0469. Foto Archivo MCHAP.



JOSÉ LUIS MARTÍNEZ: Por esos años [década de 1980], el Museo empezó a formar sus colecciones etnográficas. Le encargó a [los antropólogos] Hans Gundermann y Vivian Gavilán adquirir piezas aymara y que escribieran un libro sobre este tema. El Museo también había empezado a adquirir piezas mapuches. Yo siempre fui muy crítico de que le hubieran encargado este trabajo a Hans y Vivian, en momentos en que ellos no creían, por lo menos en el caso del primero, que existieran los aymara como grupo étnico. Para él se habían acabado, eran campesinos, entonces lo que compró fue con la visión de que eran restos de un sistema cultural que ya no funcionaba. La colección mapuche, en tanto, se adquiere en gran parte de coleccionistas, entonces tenía también muchos sesgos, muchos desequilibrios. De ahí salieron los dos libros del Ministerio de Educación y el Museo Chileno de Arte Precolombino, *Cultura mapuche* [1986] y *Cultura aymara* [1989], cuyos editores fuimos Pedro Mege y yo. ~

FRANCISCO MENA: Si comprábamos colecciones etnográficas, tendríamos que habernos convertido en un museo etnográfico de América. Ahora, Carlos Aldunate es muy práctico y él dice que no había ninguna otra institución que pudiera haberse hecho cargo de esas platerías mapuches. Tal vez es cierto, o sea, si no lo hacía íbamos a dejar pasar una oportunidad maravillosa. El asunto es que se formaron esas dos colecciones, que es un poco como la actual Área Audiovisual, que se formó de facto. Pero la observación es válida: si armamos colecciones etnográficas mapuche y aymara, y somos un museo panamericano, lo lógico es que hubiéramos seguido con colecciones etnográficas de todo el continente. ~



Sombreros y otros atuendos de plumas utilizados en los trajes de algunos bailes religiosos andinos. Archivo MChAP.



JOSÉ LUIS MARTÍNEZ: Para *Plumas de los dioses* Carlos Aldunate me llamó un día y me dijo, “mira, hay un señor en Bolivia [Peter McFarren de la Fundación Quipus] que tiene un museo con una enorme colección de sombreros de plumas y de máscaras que quiere exponer aquí. Necesito que vayas a La Paz, hagas la curaduría de la exposición, nos hagas la propuesta de la exposición y después la montes”. Estuve una o dos semanas en La Paz, fotografiando, seleccionando, documentando los materiales. Como había muy poca documentación, le pedí a mi madre [la antropóloga Verónica Cereceda] que me ayudara a identificar piezas, lugares de origen. El resto del Museo no se involucró mucho con esta exposición, era un poco como nos pasó con *Taíno [Los descubridores de Colón]*. Eran esas cosas que de repente había un propietario que tenía una colección, quería mostrarla y ponía los recursos para hacerla. O sea, no fue una exposición de esas en que el Museo dice “queremos mostrar esto” y todo el mundo se involucra. Yo hice los textos de vitrina y del catálogo de esta exposición. Habrá alguno que se me escape, qué sé yo, pero tengo la sensación de que los hice todos. ~

PILAR ALLIENDE: Para *Plumas de los dioses* tuvimos que desarrollar todo un sistema de cómo trabajar y restaurar las plumas. Para ello, usamos bastante información de libros de restauración de museos canadienses. ~

MARÍA VICTORIA CARVAJAL: Mi primer trabajo en el Museo fue en esa exposición. Trabajé muy asustada al principio, porque a pesar de que yo tenía conocimientos generales de arte y de conservación, me asustaba mucho tratar piezas con el peso cultural que tenía cada una de esas obras. Pero fui formándome y haciendo que cada pieza que me tocaba trabajar fuera una motivación para estudiar. Recuerdo que una de las cosas que restauré para esa exhibición fue un traje, algo así como un disfraz de cóndor. ~

Una de las salas de la exposición temporal *Plumas de los dioses*, 1989. Archivo MCHAP.



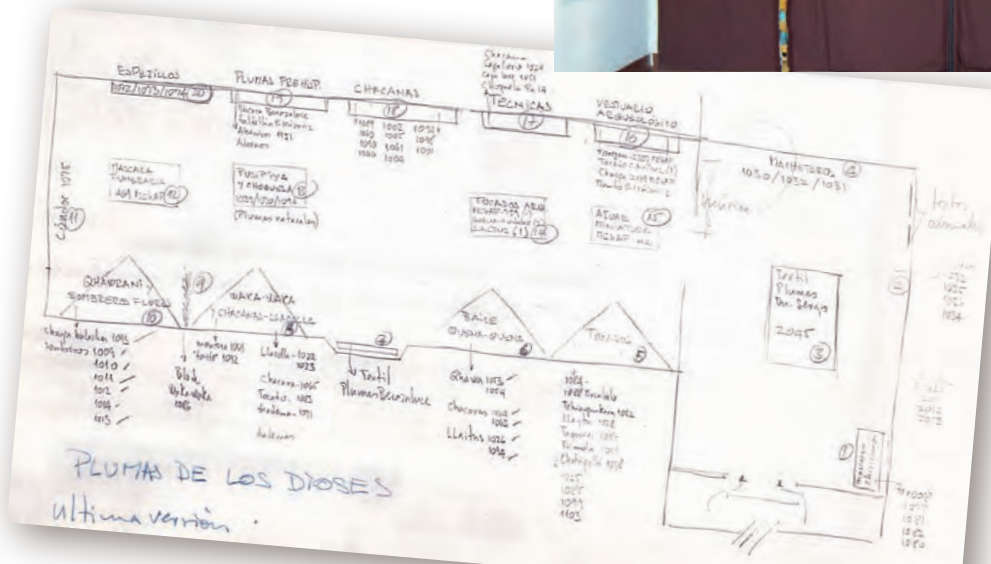
CARLOS ALDUNATE: La colección aymara [adquirida en los años ochenta] venía con sombreros de *sikuris* [baile del altiplano andino] que son de plumas de parina [flamenco], además trajimos más sombreros de plumas de parina de Bolivia. Entonces, en el fondo de la sala, donde solíamos hacer nuestros *shows*, donde están la *chemamulles* ahora, pusimos un enjambre de tocados de flamenco, todos suspendidos en el aire, con las zampoñas sonando. ~

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: Esos sombreros de *sikuris*, que son de un metro y medio de alto y con un ruedo enorme, hubo que elevarlos. Los pusimos casi en el cielo de la sala. Otra cosa que recuerdo es que creo que fue la primera exposición en que ocupamos las dos salas con piezas, es decir, no solamente con el *show*. Y ahí el *show* que yo me acuerdo son estos sombreros volando. ~

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ: Los objetos eran tan volumétricos que no podías ponerlos en vitrinas. ¿Cómo expones un sombrero de *sikuri*, con plumas de avestruz, que ocupa dos metros a la redonda? O ¿cómo pones en una vitrina un sombrero tan precioso de plumas sobre envarillado de cañitas, que tiene más o menos dos metros y medio de alto? Hubo entonces que pensar en otra forma de exponerlos. A mí me gustó mucho, porque era una exposición muy loca. Sacamos las cosas de las vitrinas, las colgamos e hicimos que algunas se movieran. ~



Borrador del plano del guión curatorial de la exposición *Plumas de los dioses*, 1989. Archivo MCHAP.

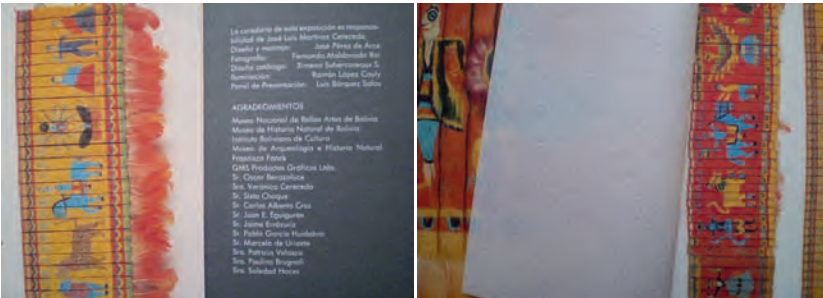


Montaje aéreo de los sombreros de *sikuris* en la sala de exhibición. Archivo MCHAP.

RAMÓN LÓPEZ: *Plumas de los dioses* fue de una belleza increíble. Ese sí que fue un montaje delicado [desde el punto de vista de la iluminación], por el tema de la radiación. El problema era cómo combinar esa espectacularidad, esa explosión de colores y texturas. Me preguntaba ¿cómo la va a ver la gente? No la podemos ahogar en la penumbra. Pero el ojo humano es fantástico, tiene la capacidad de acostumbrarse. Había que pasar por una especie de laberinto de oscuridad, entonces con un poquito ya veías bastante, o sea, uno iba haciendo como esclusas, no entrabas de la calle a la exposición inmediatamente. En ese sentido, el recorrido, la museografía que hizo José Pérez de Arce era bastante atractiva, te iba preparando. ~

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: También nos atrevimos a hacer cosas nuevas con el catálogo. No era como los otros, sino un tríptico con hojas adentro, unas hojas transparentes, entonces había todo un intento de innovar. ~

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ: El catálogo me gustó mucho, pero era el menos catálogo de todos los catálogos del Museo. Era, más bien, una carpeta. Claramente, había una propuesta estética, era un catálogo muy bonito, pero re incómodo de leer, porque consistía en hojas sueltas. ~



El catálogo de la exposición *Plumas de los dioses* consistió en una carpeta que incluía en hojas sueltas las imágenes de algunas de las piezas más significativas. Fotografías de Fernando Maldonado y diseño de Ximena Subercaseaux. Archivo MCHAP.



1992 | Colores de América

Esta exhibición enfocó la atención en la manera en que el color fue utilizado por distintas sociedades americanas en sus manifestaciones artísticas. Se destacó, por ejemplo, cómo el color sirvió para marcar las diferencias entre hombres y mujeres o entre distintos pueblos, se usó para representar la mitología acerca del origen de la humanidad o se empleó para transmitir valores estéticos. Parte importante de los temas tratados en la exhibición hacía referencia a dos de los pueblos indígenas más numerosos del actual territorio chileno: los mapuches en el sur de Chile y los aymaras en el norte del país. ~

JOSÉ BERENGUER: Fui el coordinador de esa exposición, no participé en su génesis ni en sus contenidos. Yo había regresado en agosto del 91 de Estados Unidos, luego de tres años de ausencia. Por esa época, el Museo estaba preparando una exposición sobre México, que al final abortó por el alto monto de los seguros. Carlos Aldunate me encargó editar el catálogo de esa exhibición. Los textos fueron escritos por 10 especialistas del Museo Nacional de Antropología, tenía 44 páginas y quedó diagramado, pero, con el fracaso de la iniciativa, nunca se imprimió. En ese contexto se programó la exposición *Colores de América* para fines del 92, a lo mejor para resarcirse de la fallida exposición mexicana, no lo recuerdo bien. ~

Portada del catálogo de la exposición *Colores de América*, 1992. Fotografía y diseño de Fernando Maldonado. Archivo MCHAP.



Exposición *Colores de América*, 1992. Unidad "El color en la cultura Mapuche", exhibición de mantas y fajas textiles. Archivo MCHAP.



CARLOS ALDUNATE: A mí me han gustado todas las exposiciones que hemos hecho. Es que cada una ha tenido su atractivo. *Colores de América* fue experimentar un poco con el uso del color y resultó notable ver cómo las culturas ocupaban los colores, qué representaban las culturas con los colores, tenía mucho de antropología. Estuvo a cargo de Pedro Mege y José Luis Martínez. ~

JOSÉ BERENGUER: Según señalan algunos apuntes de la época, la exhibición reflejaba la voluntad del Museo de aportar a la reflexión sobre los quinientos años del primer viaje de Colón a América. Lo hacía desde una perspectiva centrada en el arte y los sistemas de representación de los pueblos nativos del continente. Reflejaba también la voluntad de mirar, no sólo hacia 1492, sino hacia el presente y el futuro, hacia ese “encuentro” cotidiano que sigue produciéndose día tras día entre nuestra manera de conceptualizar y ordenar la realidad y la de los pueblos indígenas americanos. Se aclaraba en esas notas que era un esfuerzo por dar a conocer los complejos sistemas simbólicos elaborados por aymaras y mapuches en torno al color. ~

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ: Yo diría que *Moche: Señores de la muerte* preparó a Pedro Mege y a mí para la exposición *Colores de América*, la de los textiles mapuches y aymaras, porque con los textos moche habíamos empezado a trabajar el tema de los colores y el significado de algunos objetos. La idea ya no era mostrar, sino “leer”, que fue lo que tratamos de hacer con esta nueva exposición. ~

FRANCISCO GALLARDO: Fue interesante, porque yo creo que era parte de ese proceso fantástico del Museo de decir: “y por qué no hacemos una exposición acerca de los colores”, que dicho así suena trivial. Yo creo que ese tipo de exposición, como casi todas las que se hicieron en aquella época, representaba un desafío, porque teníamos que leer y discutir muchísimo. Teníamos que ver qué podíamos hacer con un tema como ese, qué decía la antropología sobre el tema del color,

Museografía de la unidad de exhibición “El ‘encuentro’ hispano-indígena”. Archivo MCHAP.

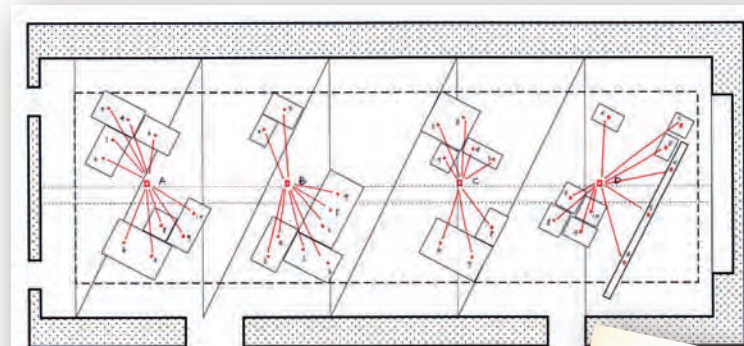


en qué habían aportado otras disciplinas a ese tema, cómo eso podía servirnos para elegir piezas para exhibir en una vitrina, cómo podíamos escribir un texto acerca del color. Así, por un elemento residual, finalmente el Museo nos fue formando, justamente, por la libertad de ponernos desafíos que, en principio, podían parecer ridículos o imposibles. ~

LUIS CORNEJO: El recuerdo que tengo es que surgió como una exposición de parche, de “bueno, tapemos el problema” [de la exposición sobre México que no se hizo]. Siempre sentí que *Colores* no fue una exposición pensada con suficiente tiempo. Sentía que estábamos haciendo algo sobre lo cual sabíamos muy poco y que estábamos improvisando a partir de unas pocas nociones básicas. Recuerdo mucho, por supuesto, la participación de José Luis Martínez en esa exposición. Tuvo un rol protagónico en la definición del guión, en las grandes ideas que se estaban aportando, pero como digo, lo que más recuerdo es la sensación de que fue armada un poco a la rápida, no a la rápida en el sentido de sin pensarla, sino que carecíamos de las herramientas suficientes para abordar el tema. ~

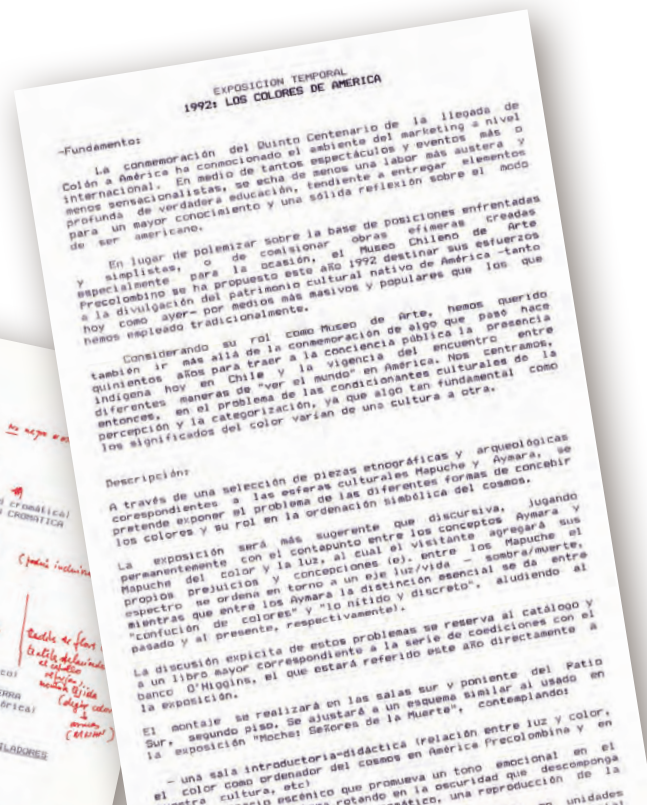
JOSÉ LUIS MARTÍNEZ: La exposición era de etnografía y en algún momento, en las discusiones iniciales, alguien dijo que no podía haber una exposición que no tuviera arqueología. El problema es que no hay arqueología aymara, puede haber una arqueología del área mapuche, pero de lo aymara difícilmente. Así, la parte precolombina en esa exposición nunca estuvo bien resuelta, porque, además, lo que íbamos a tratar era el tema del color, ese era el tema, cómo el color es un lenguaje significante. La idea venía de la exposición *Moche*, del tema de la plata y del oro,

Anteproyecto de la planta de iluminación de la exhibición *Colores de América*, 1992. Archivo MCHAP.



Iluminación sistema fibra óptica:
Distribución de 25 puntos en la sala con 4 generadores de 10 fibras luminosas cada una.
Las fibras obtienen un óptimo de luminiscencia de 8 a menos metros, la altura de los puntos luminosos, son de aproximadamente 2 metros.

Documentos preparatorios de curaduría para la exhibición *Colores de América*, 1992. Archivo MCHAP.



del brillo y de lo opaco, de las *alcas* [contrastes de colores entre los aymaras], que habíamos identificado en objetos, en cerámicas, etcétera. Había, entonces, una continuidad teórica con *Moche*, pero, en *Colores de América* Pedro Mege y yo teníamos la posibilidad de tratarlo etnográficamente, en cambio los arqueólogos no. El peso de la colección etnográfica era evidente. Además lo que queríamos hacer era una “lectura”, una manera de “leer” materiales y no simplemente mostrarlos. ~

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: Yo recuerdo que en esta exposición hubo que hacer un esfuerzo por atraer la mirada sobre el tema central, que eran los colores, por sobre lo que el ojo se ve atraído, que son las formas. El modo que escogimos fue que en los textos incluimos un sistema gráfico en que colores referidos a la vitrina se mostraban con un diseño asociado también al tema. Creo que es la única exposición en que hemos utilizado ese vínculo entre texto y diseño, ya que por lo general procuramos que los textos no entorpezcan la percepción visual del objeto. Recuerdo, además, que fue una exposición muy interesante y bonita de montar desde la perspectiva de la propuesta. Creo que si la volviéramos a hacer se le podría sacar muchísimo más partido desde el punto de vista museográfico, ya que en esos años no contábamos con las posibilidades con que se cuenta hoy día. ~

Unidad “El color en la cultura Mapuche”, vitrina con piezas textiles mapuches, textos y el código de color respectivo. Archivo MCHAP.



Distintos códigos de color elaborados para ilustrar las unidades de la exposición *Colores de América*, 1992. Archivo MCHAP.

JOSÉ BERENGUER: Con José Luis Martínez, Pedro Mege, Luis Cornejo y Francisco Gallardo como curadores, yo creo que Carlos Aldunate no sabía muy bien qué hacer conmigo, que había recién retornado, así que me pidió hacerme cargo de la coordinación. Fue el año más complejo para mí en estas tres décadas, porque en mi ausencia había perdido mucho terreno. Ahora lo encuentro cómico, pero en esos momentos no era nada de divertido. Hice 13 reuniones de coordinación, pero los colegas estaban empoderados y se esmeraban en no hacerme caso en nada. Tampoco tenía mucho piso desde la Dirección. Jamás me he sentido tan inútil como entonces. ~

Las fallas de la exposición eran evidentes. El material para la muestra era precioso, pero el guión tenía mucha “cabeza”, era demasiado intelectual para una exposición. Además, como se basaba exclusivamente en piezas etnográficas aymara y mapuche, la palabra “América” en el título le quedaba como poncho. La idea de hacer una breve introducción sobre el color con piezas precolombinas americanas tampoco era buena, porque el nivel de los estudios sobre semiótica del color en tiempos prehispánicos era prácticamente nulo (y todavía lo es), lo que contrastaba mucho con lo que se sabía en este campo sobre la cromática aymara y mapuche. Lloveron las críticas, incluso desde adentro. En diciembre de 1992 se hizo una reunión de evaluación y adivinen a qué le echaron la culpa: a la coordinación... Así que, a la distancia, *Colores* es una exposición que la recuerdo muy en blanco y negro. ~

Unidad “Luces y colores del tiempo aymara”, exhibición de un traje de músico del baile de sikuris. Archivo MCHAP.



El uso del color en la cultura Maya, piezas de la colección del Museo. Archivo MCHAP.



- JOSÉ LUIS MARTÍNEZ: Nuestra salida formal del Museo coincidió más o menos con esta exposición. En 1992, Pedro Mege se fue a la Fundación de Vida Rural y a principios del año siguiente, yo me fui al Archivo del Siglo xx. ~
- JOSÉ BERENGUER: La partida de José Luis Martínez y Pedro Mege del Museo la viví con sentimientos encontrados. Claro, porque se venía abajo la idea de formar un grupo fuerte de investigación a través de la figura ficticia del “Investigador Asociado”. Es que en los años ochenta habíamos puesto mucho esfuerzo con José Luis en inventar y viabilizar ese mecanismo de inserción de investigadores. Recién llegado, probablemente yo no estaba en las mejores condiciones para captar los entretelones de lo que estaba ocurriendo. Por lo demás, yo estaba preocupado de mantener la nariz sobre el agua en un mar que se había vuelto muy tempestuoso para mí y que no habría de tranquilizarse hasta unos seis años después. ~
- JOSÉ LUIS MARTÍNEZ: Fue bien doloroso, muy frustrante. Hubo una asamblea en la Sala Andes para discutir nuestra propuesta de Museo. Por un lado estaban Pedro Mege, Francisco Gallardo, Luis Cornejo y yo; por el lado de los opositores estaban José Pérez de Arce, que estaba completamente en contra de nuestra propuesta estética, visual. Carlos un poco, porque además don Sergio estaba muy preocupado con el tema, Pilar Alliende, que estaba absolutamente en contra y Francisco Mena también. El resto del Museo y la gente del Laboratorio escuchaban. No sé cómo lo recordará cada uno, pero, para mí, ese fue el momento clave, donde se discutió, se debatió si este era un museo de arte precolombino o era un museo de culturas y sociedades precolombinas y que, por lo tanto, lo que llamábamos “arte” no era sólo una expresión estética, sino, ante todo, una expresión social, cultural, política, etcétera. En consecuencia, decíamos, había que mirarlo desde otro lado y hacer otras propuestas y, por lo tanto, cambiar el concepto de exposición. ~
Finalmente, entonces, proponíamos replantearnos el papel de la investigación dentro de las exposiciones. Pero nos fue pésimo. La gente no entendió bien lo que nosotros estábamos proponiendo, lo que queríamos hacer o decir. Esa cosa de que no fuera arte precolombino sonaba iconoclasta. ~
Mirado en retrospectiva, creo que Carlos hizo muchísimo por nosotros. Pienso que trató muchas veces de abrir un espacio a la etnografía y a lo que pudiéramos hacer. Yo siento que no lo comprendí, no tuve la sensibilidad ni la humildad de decir: “si esto es lo que me están ofreciendo aquí y es lo que yo quería hacer, entonces no puedo imponerles a los demás que me dejen hacer todo lo que yo quisiera hacer”. ~



La irrupción de lo étnico

JOSÉ BERENGUER: Las exposiciones *Colores de América* [1992] e *Identidad y prestigio en los Andes* [1993] estuvieron marcadas por dos hechos fundamentales: la conmemoración de los cinco siglos de la llegada de Colón a América y la promulgación en Chile de la Ley Indígena. A medida que se acercaba el Quinto Centenario, la idea de celebrar el descubrimiento de América despertó protestas de los pueblos indígenas en todas partes. Poco a poco se empezó a hablar eufemísticamente de “encuentro”, pero ni aun eso acalló el descontento. Por eso es que al final la efeméride tomó el deslavado nombre de 500 Años y pasó sin pena ni gloria. ~

El tema indígena tuvo un proceso similar. Todavía en 1989, en el prólogo del libro *Culturas de Chile*, los editores se sintieron llamados a enfatizar que el país debía asumir de una vez por todas su multiétnicidad. En gran parte de la academia, no obstante, permanecía aún un discurso condescendiente y paternalista hacia los indígenas. De improviso, en el Congreso Nacional de Arqueología en Temuco, en 1991, el asunto estalló en la cara a los arqueólogos cuando en una reunión irrumpieron dirigentes mapuches que nos espetaron nuestra intromisión en los sitios arqueológicos. Algo estaba pasando. Por poner un caso: si en 1988 la gente de Chiu Chiu todavía se veía a sí misma como no indígena; tres años después, todos se sentían atacameños. ¿Qué había sucedido? En 1993 se derogó la legalidad de la dictadura y se promulgó la Ley Indígena N° 19.253, en que el Estado reconocía como principales etnias indígenas a mapuches, aymaras, rapa nui, atacameños, quechuas, collas, kawashkar y yámanas. De ahí en adelante, no sólo ya muy pocos discutieron la composición multiétnica de Chile, sino que se multiplicó la “aparición” de nuevas comunidades indígenas a través de gran parte del país. Tan fluido era ese despertar étnico, que en mi artículo para el catálogo de la exposición *Identidad y prestigio* asumí una perspectiva no esencialista respecto de este tipo de identidad en la prehistoria, mostrando que la etnicidad no era algo permanente ni invariable. Argumentaba que podía haber identidades étnicas manifiestas, pero también latentes, en el sentido tanto de etnicidades “ocultas” como “en formación” o “no desarrolladas aún”. ~

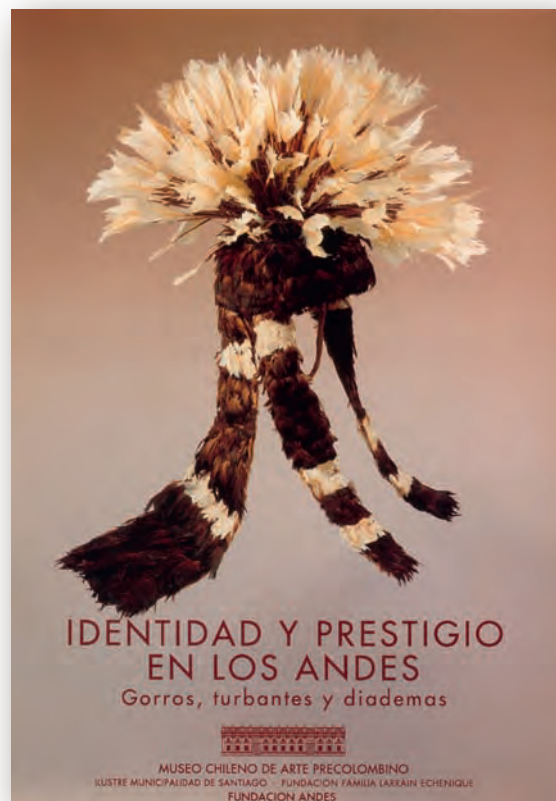
Sello postal español que conmemora la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, 1992. Imagen tomada de <www.todocoleccion.net> [Acceso marzo de 2011].



1993 | Identidad y prestigio en los Andes: Gorros, turbantes y diademas

En la América andina el atuendo fue uno de los principales elementos para simbolizar diferencias entre los individuos y hacer distinciones entre las comunidades. Esta exposición se centró en un tipo particular de prenda: el tocado a lo largo de la prehistoria del Norte Grande de Chile. Por ejemplo, se mostró cómo los turbantes del Período Formativo de Arica indican importantes cambios históricos, la manera en que los distintos tipos de gorros de Arica y San Pedro de Atacama representaban las diferentes conexiones que esos pueblos establecieron con el Estado altiplánico de Tiwanaku y hasta qué punto la variedad de gorros de períodos más tardíos reflejaba la gran diversidad étnica existente a fines de la época prehispánica. ~

JOSÉ BERENGUER: En 1993 le dimos una vuelta de tuerca al tema del atuendo. Antes de *Trajes y joyas* [véase Capítulo 3] pensábamos en los tejidos como algo puesto en las paredes, en un bañidor. La novedad de esa exposición había sido ponerlos en el cuerpo y eso fue lo que hicimos esta vez con los gorros, colocarlos en posición. ~



Portada del catálogo de exhibición. Archivo MCHAP.



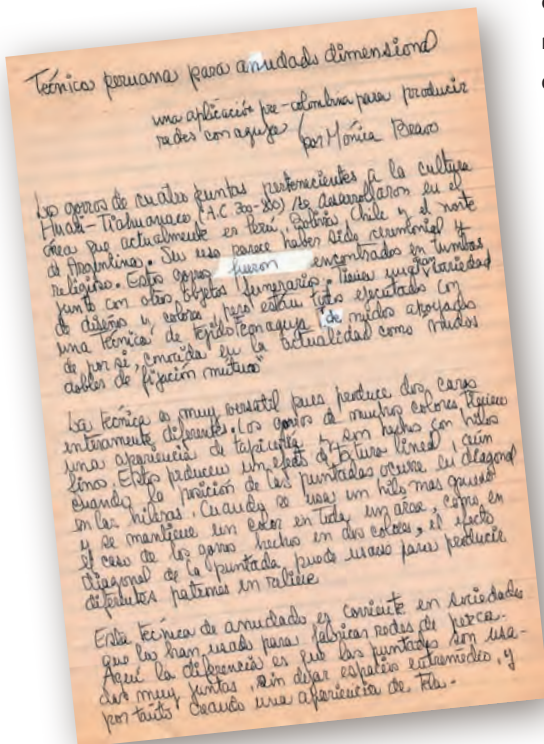
Portada del libro sobre la exhibición *Identidad y prestigio en los Andes*, 1993, con foto de Fernando Maldonado, publicado por el Museo y Banco O'Higgins. Archivo MCHAP.

Mi recuerdo es que nos esforzamos por darle un contenido a esa exhibición. En ese momento hicimos textos muy largos y académicos, pero el tema estaba bien investigado. Esa debe ser una de las primeras exposiciones en que usamos textos jerarquizados, es decir, un título, un texto breve en mayúscula y un texto más extenso que desarrollaba lo sintetizado en el anterior. El supuesto teórico detrás de este recurso era que había visitantes que sólo querían leer textos cortos y otros que buscaban profundizar un poco más. Hoy día este recurso se halla en vías de extinción. ~

Aunque la recomendación viene de cerca, los artículos del catálogo fueron bastante satisfactorios, el de Francisco Gallardo sobre el Período Formativo, el de Luis Cornejo sobre el Período Medio y el mío sobre los períodos más tardíos de la prehistoria del Norte Grande. De hecho, inspiraron investigaciones, tesis de grado y artículos de otros investigadores, por lo tanto cumplieron un papel más allá de la exposición. El libro que publicamos con el Banco O'Higgins, con esa portada de Fernando Maldonado que expresaba la etnodiversidad a través de esa "multitud" de tocados, traía los mismos artículos que el catálogo, salvo el mío, que hubo que sacrificar para dar espacio a informes más descriptivos sobre diversos tipos gorros, escritos por Carolina Agüero, Paulina Brugnoli, Soledad Hoces de la Guardia, Julie Palma y Mónica Bravo. Pienso que con esas publicaciones instalamos a los tocados prehispánicos como un tema de investigación en su propio derecho. ~

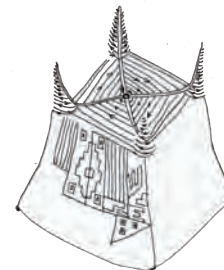
CARLOS ALDUNATE:

Hemos montado dos exposiciones de gorros, una en 1993 y otra en 2006. Vistas en retrospectiva, la primera aparece demasiado básica en comparación con la segunda. Lo que pasa es que las piezas son tan hermosas, los gorros son tan únicos y el tema de los tocados es tan bonito, que en aquel entonces a mí me pareció una exposición extraordinaria, pero mirado con perspectiva, la manera de colocar los gorros en esas especies de cabezas hechas de plumavit [poliestireno expandido] no me parece buena. Hoy no usaríamos este recurso. ~



Construcción de un turbante de madejas, originales de las ilustraciones de Carolina Agüero publicadas en el libro de la exposición. Archivo MCHAP.

Dibujo borrador de un "gorro de cuatro puntas". Izquierda, informe manuscrito con la descripción de la técnica de ejecución, de Mónica Bravo. Archivo MCHAP.



FRANCISCO GALLARDO: No recuerdo críticas, si las hubo no recuerdo. Lo que sí, yo creo que también se enmarca dentro de ese mismo escenario de proponernos hacer cosas que de buenas a primeras uno no las ve materialmente, creo que fue un desafío también, fue interesante. Teníamos más camino sobre el tema y sobre las piezas. A mí me tocó trabajar los turbantes, que, de los temas que había, era el menos recorrido. José Berenguer ya había trabajado con los gorros Tiwanaku antes, o sea, había una reflexión previa. Para mí fue interesantísimo poder tratar de dilucidar cuál era la importancia de que la gente usara estos turbantes y hasta hoy día ese artículo la gente lo lee, lo cita. Claro, antes de que aparezca el tejido propiamente tal, el valor está en los hilados, o sea, no hay tejidos tempranos en el Norte Grande más que estos que están hechos con amarras, como madejas o redes. En consecuencia, el acceso a la lana hilada también tiene que haber sido más o menos difícil, y estos turbantes eran una forma fantástica de acumular riqueza, tanto que simplemente desaparecen cuando el mundo de lo tejido se vuelve más frecuente. ~

LUIS SOLAR: Fue la peor exposición de todas. Por lo improvisada, por lo fome que resultaron esas siluetas grises de plumavit con los gorros encima, afirmados con brochetas. Es que salió casi de un día para otro. Bueno, ahí está el problema de la escasa seriedad para enfrentarse a las exposiciones. El poco tiempo para el montaje lleva a la improvisación, el caos viene por eso, porque puedes tener un tema muy bonito, pero si tienes una mala puesta en escena, esa exposición no sale bien. ~

MÓNICA MARÍN: La encontré espantosa. Nadie sabía para que servían los gorros o en qué contexto se usaron. Porque las exposiciones tienen que estar dirigidas a un público como yo, que no es arqueólogo, que sabe poco del tema. En cambio la segunda [2006] sí me gustó, estaba en el contexto, estaban explicados. ~



Originales de las ilustraciones de gorros publicadas en el catálogo de la exposición, de José Pérez de Arce. Archivo MCHAP.

MARÍA VICTORIA CARVAJAL: Con motivo de esa exposición organicé un *sketch* [interno], porque estábamos todos muy tensos debido al [mal] montaje que se hizo. Es que a José Pérez de Arce se le ocurrió hacer esas figuras humanas de plumavit pintadas en gris, todas iguales, a las cuales se les iba a poner el gorro. Entonces yo hice la pregunta terrible: “pero los gorros tienen distintos tamaños, hay gorros que son muy pequeños, ¿cómo lo vas a hacer para ponerlos? Además, van a copar el espacio. Si en una vitrina quieres poner 10 gorros ¿vas a poner 10 de estas figuras de plumavit?”. Bueno, al momento de montar la exposición hubo que empezar a trabajar con cuchillos cartoneros, para rebajar esos monos, tratar de hacerlos más pequeños. Así que todo el mundo estaba tenso, con los dedos cortados, andábamos con parches curitas en los bolsillos. Pero al final resultó, para bien o para mal. Yo creo que la belleza de lo que presentamos, de lo que presenta el Museo, la belleza del arte textil andino es tal, que supera a veces a una mala propuesta de diseño. Bueno, por eso fue que hicimos este *sketch* cómico para el personal del Museo. Imitamos los gorros Alto Ramírez [fase cultural prehispánica de Arica] con medias de colores, de esas largas, la rellenamos para arriba, y nosotros mismos desfilamos con ellos puestos a modo de modelos. En vez de los gorros de cuatro puntas de Tiwanaku, hicimos gorros de tres puntas y de dos puntas. Para Faldas del Morro [complejo cultural de la prehistoria de Arica], hicimos turbantes con una manguera enrollada. En fin, también había todo un libreto. Así, descargábamos las tensiones en el Laboratorio. ~



Borrador de la ilustración del Consejo Real del Tawantinsuyu, del cronista Guamán Poma de Ayala [1615], utilizada en la exposición. Archivo MCHAP.

El regreso de los gorros (2006)

En esta nueva mirada a los tocados, se exhibieron más de cien de ellos, la mayoría procedente de la colección del Museo, de otros museos del norte de Chile y de coleccionistas privados. Se explicó que estas piezas arqueológicas se encuentran en excelente estado de conservación debido a las excepcionales condiciones del desierto, cuya extrema aridez disminuye drásticamente el proceso de descomposición de la materia orgánica. La muestra incluyó turbantes, bandas cefálicas, cascos, capuchas y diademas, fabricados por los pueblos originarios en materiales perecibles como lana, paja, madera, algodón, cuero y plumas. Estos tocados constituyen una amplia representación de la historia de estos pueblos, que abarca desde los últimos cazadores del Período Arcaico hasta el momento del mayor poderío del imperio Inka. La exposición se centró en el tema del indumento cefálico como expresión de la identidad de su usuario, pero también aludió a temas como la guerra, su relación funcional con el medio ambiente y su vinculación con los estados prehispánicos que ejercieron influencia sobre las poblaciones del desierto. ~

JOSÉ BERENGUER: Algunos colegas del Museo piensan que no hay que repetirse con los temas de exposición. Yo, en cambio, no haría de eso un axioma, porque el público va cambiando, nosotros mismos vamos evolucionando, aparte que un mismo tema puede tener distintas miradas a lo largo del tiempo. Por lo demás, la reedición de 2006 fue una especie de revancha. Siempre pensamos que la colección de tocados que teníamos y aquellas de otros museos a las cuales teníamos acceso, eran de tan alto valor museológico, que no merecían el montaje que se hizo en 1993. *Gorros del desierto* vino a reparar esa deuda. ~



Portada del catálogo de la exhibición *Gorros del desierto*, 2006. Diseño de José Neira. Archivo MCHAP.

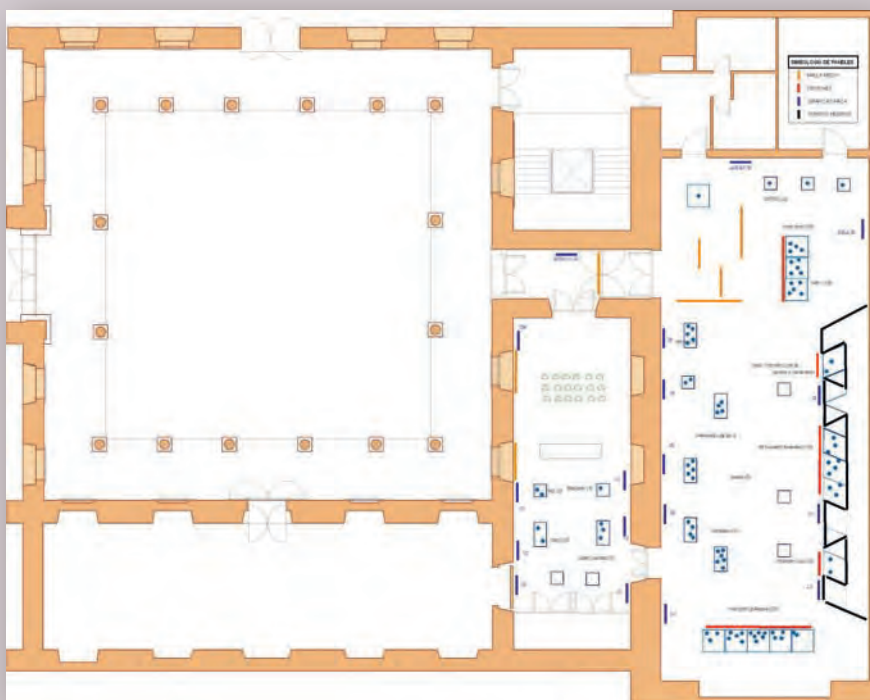
CARLOS ALDUNATE: Estas dos exposiciones son incomparables. La primera era muy elemental y fue hecha en las salas del segundo piso. Los gorros estaban puestos en unas hormas grises de plumavit que hubo que desbastar una por una para que calzaran con cada gorro específico. Es posible que en su momento haya sido bonita, pero para la exposición de 2006 fuimos más exigentes. La exhibición se hizo en la Sala Fundación Andes y utilizamos unas grandes vitrinas que nos facilitó el Centro Cultural Palacio La Moneda. José Pérez de Arce pintó en los vidrios unos dibujos a mano alzada de personajes detrás de los cuales estaban los respectivos tocados. Quedó preciosa. ~

JOSÉ BERENQUER: La idea central que articulaba los diferentes componentes temáticos de esta nueva exposición era que la manera en que los pueblos del desierto chileno “vestían sus cabezas” variaba enormemente a lo largo del tiempo y a través del espacio. Por eso, uno de los ejes de la muestra relataba la historia de los tocados, desde la era de la gente de los turbantes, pasando por los siglos de Tiwanaku y la edad de los guerreros, hasta la época del imperio incaico. El otro eje era un conjunto de escenas, tales como una feria de gorros en Quillagua, los gorros para la guerra en el oasis de Pica y el río Loa, el Inka y su Consejo Real, etcétera. A estos dos ejes temáticos, expuestos en la Sala Andes, se agregaban en la Sala Philippi una sección técnica que revelaba cómo se construyeron los tocados más emblemáticos de la muestra y un espacio en que se mostraba en un video el uso actual de los gorros en el mundo andino. ~ Inicialmente, quise alivianar un poquito la exposición, sacarla de la solemnidad de las exposiciones latinoamericanas, que siempre son tan serias. Por ejemplo para las madejas



Exposición *Gorros del desierto*, 2006. Unidad de exhibición “Tocados en la civilización andina”, gorros de la cultura Nasca. Archivo MCHAP.

Borrador del plano de montaje de las unidades expositivas en las salas Andes y Philippi. Archivo MCHAP.



de lana de los turbantes, propuse titular esa vitrina como “Con rollos en la cabeza”, para el tema de la identidad sugerí titularla “Dime qué gorro llevas...”, para el tema de los conflictos propuse titularla “Los cascos van a la guerra” o para el período inkaico propuse llamarla “El Inka pierde la cabeza”, porque, por una parte, Atahualpa es decapitado por Pizarro y por otra, el imperio pierde a su testera. La idea no prosperó, aunque me las arreglé para usar esos y otros títulos similares en el artículo que escribí para el catálogo. ~

JOSÉ PÉREZ DE ARCE:

En esta exposición hice una apuesta muy arriesgada de montaje. Se trataba de colocar los gorros sobre dibujos, de tal modo que el ojo completara el dibujo con el objeto real. Esto implicaba una interacción entre el soporte del dibujo, la posición del gorro, la iluminación de ambos y la posición del ojo del visitante. Cuando hay tantos elementos involucrados, uno sabe que siempre hay factores de azar, y en este caso personalmente tomé ese factor como un factor de juego. El resultado fue bueno, la gente descubrió ese “juego”, lo que pude ver por los comentarios que me hacían, y en definitiva, se logró algo que es sumamente difícil de obtener en exhibiciones de piezas arqueológicas, que es traer al individuo que los usó y vivió en aquellos tiempos a dialogar con el visitante. El resultado fue bueno, a pesar de las enormes restricciones técnicas que tenía, gracias a que pudimos hacer algún número importante de pruebas antes. ~

Erica Ramírez, Varinia Varela y María Victoria Carvajal vistiendo réplicas de “gorros de cuatro puntas”, durante el montaje de la exposición *Gorros del desierto*. Archivo mchap.

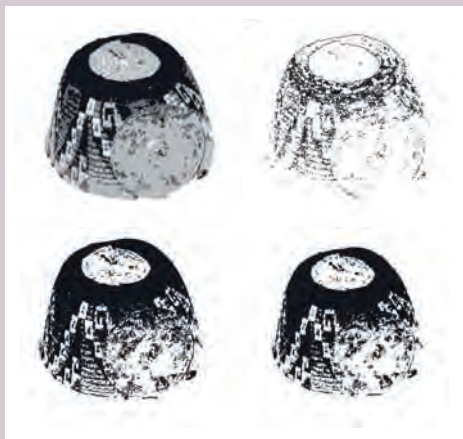


Unidad de exhibición “Los siglos de Tiwanaku, 500-1000 DC”, gorros de las regiones de Arica y Antofagasta. Archivo mchap.



Montaje museográfico de los gorros sobre dibujos de personas a escala real. Archivo mchap.

- FRANCISCO GALLARDO: En donde mejor ha funcionado hasta ahora la instalación de videos en las exposiciones es en *Gorros del desierto*. Buscamos material de archivo y lo que hicimos fue, simplemente, mostrar indígenas de diversos lugares de los Andes haciendo sus labores habituales, pero mostrando sus tocados, sus gorros. Era increíble, porque, por una parte, uno veía cómo varían de un lugar a otro y por otro, se hacía evidente la función visual que todavía tienen en el mundo andino. ~
- JOSÉ PÉREZ DE ARCE: Una cosa interesante que ha pasado con los videos es que se han ido haciendo cada vez más importantes en nuestras exhibiciones. ~
- CLAUDIO MERCADO: En *Gorros del desierto* hicimos, por primera vez, animaciones digitales. Mostraban cómo se hacían los tocados. Ahí nos dimos cuenta de que era una herramienta súper útil. ~
- JOSÉ BERENGUER: Se hicieron animaciones de un gorro cónico, un gorro de cuatro puntas, un casco y probablemente otro tipo de tocado. Era una manera muy efectiva de comunicar la tecnología que hay detrás de los gorros, porque se revelaba visual y dinámicamente cómo se construyeron cada uno de ellos. Estaban en pequeños monitores dentro de las vitrinas, junto a las piezas reales. Fue tan novedoso como recurso museográfico, que en marzo del 2007,



Pruebas de gráficas de gorros a partir de fotografías, utilizadas para el montaje museográfico. Archivo MCHAP.



Explicación de la técnica de ejecución de los "Cascos de la pampas" a través de una animación digital y detalle de un casco. Archivo MCHAP.



cuando trajimos a ver la exposición a los participantes de un simposio internacional sobre sistemas iconográficos andinos que estaban organizando la Universidad de Chile y Dumbarton Oaks en Santiago, algunos me dijeron: “esto es extraordinario, no se ha hecho en ninguna parte”. Lo decían especialistas de Estados Unidos, Perú y Argentina, que conocían el tema como la palma de su mano. O sea, en esta exposición parece que fuimos pioneros en el uso de esta herramienta de comunicación. Sintonzaba muy bien, además, con el público más joven, ya que este es, cada vez más un “lector de pantallas”. ~

CARLOS ALDUNATE: Poco antes de la inauguración, recibí un email de unas comunidades aymara diciendo que, con los gorros de Tiwanaku, estábamos algo así como plagando un diseño aymara. Habíamos hecho una invitación preciosa en forma de gorrito de cuatro puntas Tiwanaku y claro, a lo mejor fue eso lo que no les gustó. Ahora, no sé si yo puedo tener también alguna tuición sobre el copihue y sobre las espuelas o sobre la cueca o sobre todas esas cosas, que me parece que ya están a nivel de patrimonio colectivo. Pienso que nadie puede arrogarse la tuición sobre cosas que están en el dominio público hace milenios y que son del patrimonio universal. ~



Tarjeta de invitación a la inauguración de la exposición, en la forma de un “gorro de cuatro puntas”, diseño de Nicolás Pérez de Arce. Archivo MCHAP.



Clara Budnik, presidenta de la Fundación Familia Larraín Echenique, y Carlos Aldunate, director del Museo, vistiendo réplicas de “gorros de cuatro puntas” durante la inauguración de *Gorros del desierto*.



Capítulo 8



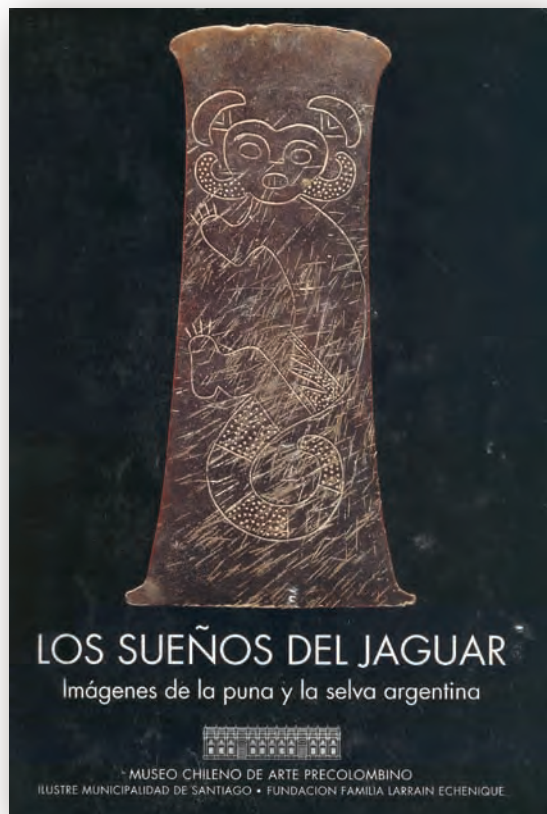
1994 | Los sueños del jaguar: Imágenes de la puna y la selva argentina

La Argentina andina, más conocida como Noroeste Argentino, posee una enorme y rica tradición de arte precolombino, escasamente conocida en nuestro país. En el pasado hubo allí un complejo desarrollo cultural. Sus culturas mantuvieron una fuerte interacción con áreas vecinas, merced a la cual el Cono Sur indígena obtuvo el perfil étnico, histórico y cultural que lo caracteriza. Parte de estos procesos quedaron reflejados en esta muestra, que se montó a partir de una significativa colección particular trasandina y en torno a la figura del jaguar, un felino propio de las selvas orientales y del arte prehispánico trasandino. ~

JOSÉ BERENGUER: La curaduría de *Sueños* fue nuestra, con la ayuda del arqueólogo Pepe Pérez [José Antonio Pérez Gollán] en calidad de Curador Asociado, quien por ese entonces era Director del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti de Buenos Aires. Muchas de las piezas para la muestra vinieron de ese museo y del Museo de La Plata, pero el grueso estaba conformado por la Colección Guido Di Tella del Museo de Bellas Artes trasandino. ~

Vivíamos en 1994 una época de bonanza económica –las cifras de crecimiento anotaban 6% y 7% anual–, en ambos países reinaba el modelo de libre mercado y había un muy buen *feeling*

entre los presidentes Eduardo Frei y Carlos Menem. Nos encontrábamos arriba de la ola, tanto es así que se hablaba de los “Jaguares de América”, en analogía con los así llamados Tigres Asiáticos [Taiwán, Singapur, Hong Kong y Corea del Sur]. El nombre *Los sueños del jaguar* era una abierta referencia a esta “jaguarización” de nuestros dos países, pero sacaba provecho también del rol protagónico que Pepe Pérez daba a este felino en la iconografía de las antiguas culturas del Noroeste. En toda América, el jaguar está muy asociado al chamanismo y su imagen en las piezas que traíamos resaltaba el rol de los chamanes y del consumo de alucinógenos en el arte y las creencias prehispánicas de esos pueblos trasandinos. La palabra “sueños” condensaba las aspiraciones un poquito delirantes del neoliberalismo criollo, pero era también una obvia metáfora del vuelo chamánico. ~



Portada del catálogo de la exhibición, diseño de Fernando Maldonado. Archivo MCHAP.

- CLAUDIO MERCADO: Me acuerdo del afiche, que era bien sicodélico. Y tenía muy presente el chamanismo, que era un tema que queríamos abordar en una exposición y que nunca se podía hacer. ~
- CARLOS ALDUNATE: Siempre habíamos querido hacer algo sobre chamanismo, pero en el Consejo Directivo de la Fundación nos pararon en seco. Opinaban que el Museo estaba muy nuevo y que nos podíamos “quemar”, por así decirlo, debido a la relación que existe entre chamanismo y drogas. Ahora creo que la cosa no tendría asidero, pero en aquel entonces era más difícil. De hecho, para la exposición *Los sueños del jaguar*, tuvimos problemas, porque teníamos dos o tres vitrinas relacionadas con psicotrópicos y el chamanismo. Entonces vino gente de una organización antidrogas de Argentina, que son bastante extremistas, que tienen el nombre del escritor italiano Lanza del Vaŕsto, gente que se ha recuperado de su adicción y que, por supuesto, se van al otro extremo. Nos vinieron a advertir que estábamos haciendo una apología de las drogas. Pensamos incluso que nos podían hacer un atentado, pero al final no pasó nada. ~

JOSÉ BERENGUER: En abril o mayo de ese año viajé a Buenos Aires para seleccionar las piezas que traeríamos para la exhibición. Con Pepe Pérez nos pusimos de acuerdo en el guiñón y con su ayuda elegí las mejores obras, que eran realmente excepcionales. Pensé que había dejado todo bien resuelto, pero poco después viajó José Pérez de Arce e hizo tan buenas migas con Pepe, que cambiaron todo lo que habíamos acordado. Fue una siniestra conspiración de “los Pérez”, que tuve que asumir no más. ~

Con motivo de la exposición, editamos un catálogo con un artículo de Pepe Pérez y un libro con el Banco O’Higgins [*La Cordillera de los Andes: Ruta de encuentros*], cuya edición estuvo a cargo de Francisco Mena. Este último traía un artículo de Lautaro Núñez sobre el Norte Grande, otro de Hans Niemeyer sobre el Norte Chico y otro de Fernanda Falabella sobre la Zona Central, todos enfocados en las interacciones entre ambos lados de la cordillera. Era un guiño prehispánico a las relaciones comerciales que los gobiernos de Frei y Menem se esforzaban entonces por estimular. ~

La exposición repetía el formato curatorial de las exposiciones “Chilenas” de 1984, 1985 y 1986 [véase Capítulo 4], pero visualmente era impactante, por la extraordinaria calidad y variedad de las piezas. Es que el arte prehispánico del Noroeste Argentino es sencillamente espectacular. No recuerdo detalles de cómo organizamos los contenidos y las piezas en las salas. Sí me acuerdo que trajimos objetos de Aguada encontrados en San Pedro de Atacama, hechos en materiales que solo se han conservado en esa árida región. Por ejemplo, un pequeño *unku* o túnica Aguada decorado con un felino teñido por amarras, encontrado en un cementerio de ese oasis atacameño. José Pérez de Arce hizo un extraño dibujo de un personaje vestido con este atuendo para el consabido *show* de la exhibición. ~

Afiche de la exposición
Los sueños del jaguar,
diseño de Patricia
Rodríguez. Archivo MCHAP.



JOSÉ PÉREZ DE ARCE: La museografía de *Los sueños del jaguar* fue especial en varios sentidos. En primer lugar, trabajé los contenidos con Pepe Pérez en Buenos Aires y ocurre que el sentido y las dimensiones que él le da a sus ideas, su sistema de trabajo y su sistema de vincular el trabajo teórico con el sistema visual que implica la museografía, son totalmente diferentes a lo que se habitúa en el Precolombino, por lo cual toda esa experiencia fue muy interesante. Luego, al aplicar ese concepto curatorial a la muestra me encontré con que una de las bases más fuertes eran las que emanaban de la experiencia psicotrópica asociada a la mirada que tenían las antiguas culturas del Noroeste Argentino respecto a la piezas que exhibíamos. Entonces tomé una apuesta bastante osada, que era transformar las salas del Museo en otra cosa, en un ambiente en que las paredes, el cielo, los referentes arquitectónicos fueran reemplazados por algo blando, incierto, con imágenes de esas culturas. Escogimos una tela muy barata, de una caída buena, semitransparente, que nos permitía llenar las salas desde cierta altura hacia arriba, y [el diseñador] Carlos Muñoz las llenó de imágenes de las culturas del Noroeste, que tienen una belleza increíble. El resultado fue bastante sorprendente. Fue la primera vez que intervenimos el espacio de las salas, y la única vez que lo hemos transformado en algo totalmente distinto a su arquitectura. Junto con eso realicé un dibujo, que me costó mucho llegar a definir, porque en definitiva se trataba de dar forma a una imagen arquetípica del “Punchao”, figura mítica del Noroeste [y de los inkas] que tenía Pepe Pérez en su cabeza. Así que yo me transformé en el ejecutor de esa idea. Al momento de colocarla en la sala, decidí hacer un juego, en vez de colocarla en un lugar visible, la escondí en un recoveco de este juego espacial formado por las telas, de modo que lo descubrieran los visitantes, que se atrevieran a circular por el espacio. La suma de factores dio como resultado algo muy distinto a lo que normalmente hemos hecho en esas salas de exhibición.



Disco de bronce de la cultura Santa María, del Noroeste Argentino. Colección Guido di Tella. Foto Fernando Maldonado, Archivo MCHAP.

Portada del libro de arte publicado durante la exposición *Los sueños del jaguar*, junto al Banco O'Higgins, con textos de Lautaro Núñez, Hans Niemeyer y Fernanda Falabella, y fotografías de Fernando Maldonado. Archivo MCHAP.



Registro de las piezas de la exhibición: Hacha de bronce de la cultura La Aguada, del Noroeste Argentino, perteneciente al Museo de La Plata. Archivo MCHAP.

MARÍA VICTORIA CARVAJAL: El “unkito” fue una pieza muy especial porque fue teñido por reserva, pero no toda la reserva era por amarras. Nosotros descubrimos que la cola del felinito la hicieron mediante costuras. Nos fijamos que tenía unas marcas y lo que suponemos es que toda la forma de la cola ellos la recogieron mediante costuras, la apretaron y así la reservaron [taparon] en el momento de aplicar la tintura. Fue un bonito trabajo, pero nos dio pena cómo mostraron esa pieza. La pusieron en una de las vitrinas “Falabella” [vitrinas grandes, como de multitienda]. Eran tantas las piezas en esa vitrina, que no se podía apreciar cada una en su individualidad. Nos pareció impropio ese amontonamiento. Por eso los del Laboratorio nos hicimos unas joyas a partir del felinito, para protestar. Cecilia Rubilar, se hizo un “unkito”, Selva Fernández se hizo un collar con los distintos tonos del tejido y yo me hice un prendedor con el mismo diseño del *unku*, con flecos de plata. Para la inauguración de la exposición asistimos a la recepción con esos colgantes y prendedores a modo de protesta. Nadie lo supo. ~

CAROLINA BLANCO: Nadie sabía lo que era el Museo, acuérdate que cuando hicimos *Los sueños del jaguar* nos vinieron a preguntar por los autos: “¿dónde están los Jaguar?”



Una de las piezas más significativas exhibidas fue este *unku* o camisa de la cultura La Aguada, hallado en San Pedro de Atacama; colección Museo Arqueológico Gustavo Le Paige, Universidad del Norte. Foto Fernando Maldonado, Archivo MCHAP.

El patio sur

CARLOS ALDUNATE: Lo del patio sur fue súper interesante, estuvo mucho tiempo en discusión. Hay que decir que primero nos dieron el patio norte y nos establecimos en las salas [alrededor] del patio norte y el patio sur quedó destruido, esa fue la verdad. Después se quisieron venir al patio sur las academias y ahí tenemos la buena nueva de tener a nuestro segundo alcalde benefactor, que fue [Carlos] Bombal, que un día me llama por teléfono, me acuerdo, y me dice “yo no me quiero ir sin entregarles a ustedes el patio sur, porque encuentro que esto ha resultado tan bien y ustedes todavía tienen cosas que exhibir, entonces hagamos este proyecto y extendámoslo al patio sur, arreglémoslo y se los damos”. ~

LUIS CORNEJO: El patio sur del museo en esa época [1986] se usaba como estacionamiento. Todos los que tenían auto se estacionaban ahí y cuando llegó el tema de que se iba a ampliar el museo, yo le dije a Carlos “oye Carlos, sería entretenido hacer una excavación ahí, porque algún resto debe quedar de las ocupaciones que existían previamente”. ~

Fue una idea que surgió con Carolina Botto. Dijimos “hagamos estas excavaciones, puede ser entretenido”, ni siquiera fue “interesante” la palabra, sino que “puede ser entretenido”. Entonces Carlos dijo “sí, denle, mientras no metan las máquinas, ustedes tienen tiempo. En tal fecha va a empezar la construcción, ustedes tienen hasta el día anterior que entran las máquinas”, y con Carolina juntamos a un grupo de amigos que, gratuitamente, de voluntad, trabajaron en las excavaciones. Porque a nadie se le pagó, no había presupuesto para hacer

Excavación arqueológica del patio sur del Museo a cargo de Luis Cornejo, 1986. Archivo MCHAP.



Reconstrucción del ala sur del Museo. Archivo MCHAP.



esas excavaciones. Yo creo que nadie esperaba que encontráramos algo y de hecho lo que encontramos fue bastante interesante. En una de las cuadrículas de las que se excavó, se llegó a lo que debiera ser un basural de don Juan de Cuevas, el primer español que vivió acá, el primer español al que Pedro de Valdivia le entregó esta esquina, para que construyera su solar. Ese es un basural maravilloso. ~

JULIA ARRIAGADA: El proyecto de la remodelación del segundo patio estaba a cargo mío, se trabajó con la ayuda de la Municipalidad y con el arquitecto de nosotros, con Jaime Burgos. El patio sur estaba bastante abandonado, pero tenía un pasillo largo que se podía ocupar y que conectaba con dos salas que estaban a bastante mal traer pero que se podían reparar. En algún momento, así medio drástico, creció el Museo y, cuando ya empezamos con el segundo patio, empezamos a tener más exposiciones, ya no era una o dos exposiciones al año, podían ser más, porque lo que había sido el comedor antes se había transformado en sala de exhibición, la sala de textiles, y los otros pasillos que estaban en muy mal estado se reconstruyeron y son las salas de exhibición. ~

CAROLINA BLANCO: Cuando hicimos el patio sur fue impresionante, yo creo que ahí fue un golpe a la cátedra. Yo me acuerdo subir con el embajador de Estados Unidos por ahí por esa escalerita, en el patio sur al segundo piso, ¡qué horror! Yo pensé que nos íbamos a matar todos. ~



Habilitación de las salas del ala sur del Museo. Tijerales de la obra de reconstrucción del ala sur. Archivo MCHAP.



Anuncio inauguración del ala sur. *El Mercurio*, noviembre de 1993. Biblioteca Nacional de Chile.

INAUGURAMOS EL ALA SUR.

Venga con su familia a conocer la flamante ala sur del Museo de Arte Precolombino y descubra en los nobles espacios del antiguo edificio de la Real Aduana, la moderna Sala Textil donde se exhiben las más extraordinarias telas de las colecciones del museo. Además, maravílese con la nueva exposición temporal "Prestigio e identidad en los Andes", que reúne por primera vez una notable colección de gorros, turbantes y tocados, de más de 2.000 años de antigüedad.

19 - 20 - 21 de noviembre, El Mercurio lo invita gratis. Horario de atención: entre 10.00 y 18.00 horas. Domingo: De 10.00 hasta las 14.00 horas.

EL MERCURIO
diariamente necesario

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

La Sala Textil

PILAR ALLIENDE: En 1993 se inauguró la Sala Textil. José Pérez de Arce fue el museógrafo que trabajó en el diseño de esas vitrinas. Nosotros, como Laboratorio, hicimos la puesta en escena de todas las piezas. La idea principal fue sacarlas de las salas de las áreas Andes Centrales y Surandina, donde estaban colgadas como cuadros, y ponerlas en un ambiente con otro tipo de iluminación y más cuidado. En ese tiempo era lo que podíamos armar mejor, ya que, con la donación del Gobierno de Japón, teníamos un aire acondicionado de mucho mejor calidad. ~

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: Para la Sala Textil hubo que diseñar vitrinas nuevas, distintas a las del resto del Museo. Recuerdo que trabajamos mucho para definir cuáles eran los espacios ideales para exhibir textiles, debido a los tamaños, que son totalmente diferentes al del resto de la exhibición, y, asimismo, a los problemas de montaje y desmontaje, que son más complejos y difíciles de resolver. ~

SOLEDAD HOCES DE LA GUARDIA: Yo creo que nuestro trabajo en la Sala Textil fue consecuencia natural de nuestro proceso de investigación. Necesitábamos ir verificando lo que estábamos viendo, entonces inevitablemente hubo que construir para entender mejor. En ese trabajo hubo personas muy importantes, como Cecilia Rubilar, quien, además, ha sido formadora de otras tejedoras. Tenía una gran amabilidad y era muy rigurosa para observar. Entonces fue natural que fuéramos construyendo estas muestras y que, como consecuencia, concluyéramos que era la mejor manera de mostrar al público algo que ejemplificara esas técnicas. Creo que Pilar Allende fue la que nos contó que había visto algo similar afuera. ~

PAULINA BRUGNOLI: Nosotros empezamos a hacer muestras para ilustrar los textiles del Museo. Lo comenzó a hacer fundamentalmente Cecilia Rubilar. Pilar Allende vio las muestras y se entusiasmó mucho, porque en otros museos había visto ese recurso explicativo, entonces nos pidió facilitarlas para la Sala Textil. Cecilia las hizo, José Pérez de Arce hizo los dibujos de las estructuras, y bueno, entre texto, dibujo y muestra, se pretendía que el público tuviera alguna percepción más pedagógica de lo que es un tejido. ~

La explicación de la tecnología textil andina se hizo mediante gráficas y reproducciones de las estructuras textiles más importantes, desde las primeras redes hasta los tejidos a telar. Archivo Museografía MCHAP.



Sala Textil. Unidad de exhibición "Señores del desierto y el mar", con textiles del Período Tardío de los Andes precolombinos. Archivo MCHAP.

1996 | Nasca: Vida y muerte en el desierto

La cultura Nasca se desarrolló en una de las regiones más desérticas del antiguo Perú. Por esta razón, parte importante de la ideología de esta sociedad giró en torno al tema de la fertilidad. En esta exposición, se mostró cómo el arte de los Nasca y particularmente la imagen de la orca reflejaban la fuerte preocupación de sus habitantes por garantizar la fertilidad de las plantas, los animales y la propia sociedad. Esta muestra se montó con la colaboración de cinco importantes museos peruanos. ~

JOSÉ BERENGUER: Empezamos a trabajar en esta exposición con mucha anticipación, estimo que un año y medio antes de la inauguración. Era parte de un plan quinquenal que nos había pedido Carlos Alberto Cruz con la finalidad de aunar esfuerzos en torno a las exposiciones temporales y programar mejor nuestros recursos materiales y humanos. Contemplaba exposiciones cortas (uno o dos meses de duración) y largas (seis meses, como las que hacíamos todos los años). La primera exposición corta fue *El Dorado: Oro de Colombia* [1995] y la larga, *Nasca: Vida y muerte en el desierto*. Al final, de las 10 exposiciones planificadas, sólo se hicieron tres, ya que hubo problemas de diversa índole y hubo que reemplazarlas por otras. Los planes quinquenales decayeron en la década siguiente, hasta desaparecer, precisamente porque su realización estaba demasiado sujeta a contingencias que no era posible controlar. ~

La preparación de esta exposición significó estudio, lecturas y discusión. Era tentador tratar las obras como objetos de arte en sí, pero dijimos: “nunca como en Nasca es más claro que las piezas no hablan por sí solas”. Había que tratar esas obras como “objetos de sentido”. Con una exposición “muda”, o sea, sin textos, orientada sólo a la contemplación del hecho

Fichas de registro de piezas en préstamo del Perú para la exhibición *Nasca: Vida y muerte en el desierto*, 1996. Archivo Curaduría MCHAP.



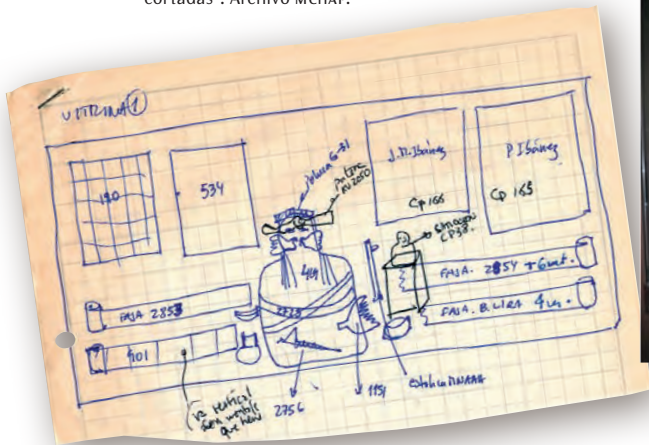
estético, el público quedaría ciertamente impresionado, pero se perdería la enorme riqueza de una visión del mundo tan diferente a la de todos nosotros. En revelar esa diferencia radicó el principal desafío curatorial: mostrar al visitante que la vida y la muerte, la guerra y la mujer, la tecnología y las creencias, la fiesta y la subsistencia, la religión y la producción –en fin– el agua y la sangre, eran aspectos que en la sociedad Nasca se hallaban relacionados entre sí de un modo totalmente insospechado para un observador moderno. Para cuando viajamos a Perú a elegir las piezas que iban a constituir la muestra, ya teníamos claro que el principal problema no era tanto dilucidar el significado y la función de los geoglifos, que es lo que la gente suele asociar con la palabra Nasca, sino revelar los medios de que se valió una sociedad agrícola como esa para florecer en el desierto peruano. Explicar por qué temas como el agua, la fertilidad y la abundancia se repiten una y otra vez en su iconografía, contrastando tan dramáticamente con la ostensible sequedad, esterilidad y escasez del medio circundante. ~

FRANCISCO GALLARDO: Fue un tremendo desafío construir un discurso a partir de la iconografía de Nasca. Con Luis Cornejo hicimos un esforzado trabajo para crear una estructura que satisficiera todas las variaciones en las imágenes. Hicimos un buen trabajo los dos, que, desafortunadamente, no tuvo mayores consecuencias. Creo que parte de esa reflexión la usé para escribir mi aporte en el artículo del catálogo de esa exposición, la que todavía me parece entretenida. ~

LUIS CORNEJO: Lo que me pasa con *Nasca* es que siento que algunos de los conceptos que pensé se vieron graficados muy fuertemente en la estructura de esa exposición. En ese sentido, es una de las exposiciones que más me complace en lo personal. Por eso la quiero mucho, la siento muy cercana. A lo mejor estoy completamente equivocado, pero la siento muy próxima a lo que yo pensé sobre ese tema, a las conclusiones y a los enfoques que propuse para la discusión. ~

Esquema de la distribución de piezas de una vitrina de la exposición. Archivo Curaduría MCHAP.

Derecha, composición fotográfica de la unidad temática “La muerte fértil: Pájaros, semillas y cabezas cortadas”. Archivo MCHAP.



JOSÉ BERENGUER: Recuerdo el proceso curatorial de esta exposición como bastante colectivo y participativo. Comenzó con la etapa de estudio previa y siguió después con el viaje que Luis Cornejo, Carole Sinclair y yo hicimos a Perú, en septiembre de 1995. Guiados por nuestro amigo [el arqueólogo] Elías Mujica, en Lima visitamos museo por museo, seleccionando las cerámicas, los textiles, los ornamentos de oro y otros materiales que iban a integrar la exposición. De ahí, Elías nos llevó a la ciudad de Nasca en un viaje de quinientos kilómetros, en cuyo trayecto nos hizo una verdadera clase sobre la prehistoria de esos valles de la costa sur peruana. Otro tanto hizo llevándonos al museo local, al centro ceremonial de Cahuaachi, a caminar por las líneas y figuras de Nasca o a visitar la boca de los acueductos con que la gente de esa cultura captaba el agua subterránea para regar sus campos de cultivo. ~

Figurilla femenina y vaso con representaciones de orcas y cabezas cortadas, de la unidad de exposición "Un culto a la madre tierra". Archivo MCHAP.

Abajo, dibujo de una pieza de cerámica que representa a una orca sosteniendo una cabeza cortada. Archivo MCHAP.



Exposición Nasca: Vida y muerte en el desierto, 1996. Dos de las salas de exhibición con el montaje de grandes lienzos colgantes ilustrados con motivos de la iconografía Nasca.

El viaje a Nasca fue la segunda vez que tuvimos lo que yo llamaría “una perspectiva situada” del tema de una exposición. La primera vez, había sido durante el viaje al extremo austral de Chile, para *Hombres del Sur* (véase Capítulo 5). Lamenté que José Pérez de Arce no nos hubiera acompañado, porque en su propuesta museográfica se habría empapado mucho más del tema que lo que pudimos transmitirle. Seguramente se quedó preparando la exposición *Música en la piedra*, que debía inaugurarse en octubre o noviembre de 1995 [véase Capítulo 10]. ~

LUIS CORNEJO: Yo creo que estos viajes deberían hacerse en todas las exposiciones. Cuando se hacen exposiciones sobre temas que no conocemos, ir, viajar, estar en esos lugares, las enriquece gigantescamente. ~

CAROLE SINCLAIRE: Fue la primera vez que participé en una exhibición *on the road*, por así decir. Para un curador no hay mejor manera de involucrarse en un tema que vivenciarlo de esa forma. En ese momento fue Perú, pero después vino *Chile antes de Chile*, donde también hicimos el mismo ejercicio. Fue un buen modelo, porque uno no puede trabajar en el computador armando algo tan en teoría, si uno no lo ve en la práctica. El caso de *Nasca* creo que fue aleccionador. ~

LUIS CORNEJO: Elías Mujica es un tipo increíble. Su importancia no es sólo por ese viaje, sino dentro de la historia del Museo. Nos ha apoyado mucho desde Perú. En ese viaje él fue fundamental. Esa vez nos tomó y no se separó de nosotros en ningún momento, nos mostró los lugares, discutíamos todo el día. La presencia de él permanentemente con nosotros, comiendo, discutiendo, las tardes en los hoteles, fue increíblemente importante para que lo que vimos en la travesía se asentara en nuestra cabeza. Si hubiésemos hecho ese viaje sin él, no hubiese sido lo mismo. ~

JOSÉ BERENGUER: El viaje con Elías Mujica fue clave en el enfoque final del contenido y en el diseño del montaje de la exhibición. Cuando íbamos de Lima a Nasca, era puro cielo y pampa. De repente, la carretera cruzaba un valle que era como una cinta verde en medio del arenal. El propio valle de Nasca era eso. El contraste de colores del paisaje se aprecia muy bien en la fotografía de las páginas 12 y 13 del catálogo chico. Pese a ser un valle donde el río corre bajo la superficie, había en él espesos matorrales, plantas llenas de flores, árboles, picaflores gigantes. Salí de él y empezaba de nuevo el sequedal. Entonces la idea que surgió es que con todo ese arte textil y alfarero tan multicolor, la gente de Nasca quizás expresaba todo lo que les faltaba, o bien, todo lo que tenían en esas angostas cintas fértiles. Por eso es que la idea global del guiño se focalizó en la fertilidad. Todos los míticos personajes de la iconografía Nasca –la Orca, el Pájaro Horrible, la Arpía, el Gato Moteado, la Criatura Serpentina y el Ser Antropomorfo– se relacionaron con la fertilidad. En mi propuesta, por ejemplo, la Orca [ballena asesina] lanzaba por sus aventadores el agua hacia la alta cordillera, haciéndola bajar por los ríos, filtrándola luego bajo la tierra y encauzándola finalmente por los acueductos para regar los campos de cultivo de Nasca. A cambio del agua, sin embargo, la deidad exigía como ofrenda otro fluido vital: la sangre de los sacrificios humanos. Vida y muerte en el desierto. ~



Elías Mujica, junto a José Berenguer, Luis Cornejo y Carole Sinclair en un momento de descanso en la plaza de la ciudad de Nasca. Archivo personal José Berenguer.



Elías Mujica al volante junto al equipo del Museo durante una detención en ciudad de Ica, camino al valle de Nasca. Archivo personal José Berenguer.

El ambiente y la cromática de Nasca también se traspasó al montaje. Las paredes se pintaron mitad color rojo y mitad color cielo, y sobre ellas, como escapando de las vitrinas, se dibujaron los principales íconos pintados con los colores llanos y vistosos que caracterizan a la cerámica de esa cultura. Como el piso de baldosas de la sala también es rojo, creaba un “efecto horizonte” a la altura de los ojos del observador que producía la ilusión de que los íconos flotaban en el aire. La propuesta era controversial, porque desafiaba un poco lo que podríamos llamar el “buen gusto”. Intencionalmente, había muchos colores. Era un intento de brindarles a los visitantes una experiencia estética distinta. Como *show*, había un fardo funerario en la Sala Textil y Luis Solar propuso dibujar con cinta adhesiva en el suelo fragmentos de geoglifos a tamaño natural –sólo lo que cupiera en las salas– para dar una sensación muy real a la gente de la enorme dimensión de estas imágenes trazadas en las pampas de Nasca. ~

CARLOS ALDUNATE: A mí me gustó mucho visualmente. Hoy día no se podría hacer una exposición así, pero yo encuentro que el lenguaje de cómic que se utilizó para esa exposición fue muy contingente. ~

VARINIA VARELA: Mi recuerdo de *Nasca* es que pudo haber sido tan linda, pero esas flores, esos dibujos tan “floripondriados”, con unas cosas fuera de contexto, eran una cuestión ñhllona. Los dibujos en las paredes, en cambio, los encontré bonitos. ~

FERNANDO MALDONADO: Me acuerdo que en la exposición *Nasca* la intención era dar una idea de un lugar desértico con mucho cielo. Por eso, para el libro que publicamos con el Banco O’Higgins, tomamos las fotos de las piezas con un color azul un poco extraño, esa fue la intención. En la portada del catálogo, se hizo un montaje con un dibujo multicolor sobre una foto aérea de un geoglifo, para dar la idea de desierto. ~

Motivos de iconografía Nasca pintados en las paredes de las salas de exhibición. Archivo MCHAP.

Derecha, recreación de geoglifo a tamaño natural en el piso de una de las salas de exhibición. Archivo MCHAP.



- JOSÉ BERENGUER:** En las fotos del libro del Banco, la idea era producir una especie de contrapunto entre el cielo y el desierto de Nasca. En unas estaba enfatizado el cielo como fondo, en otras la tierra. Ese concepto se aplicó también al degradé de la portada del catálogo, donde predomina el color tierra del geoglifo y arriba se alcanza a ver una porción de azul. ~
- REBECA ASSAEL:** De esta exposición me acuerdo mucho, porque como está el tema de los geoglifos, Nasca es [para el público] el espacio de los ovnis, así de simple. Es que cuando la gente viene a ver Nasca, viene con esas preguntas: “qué piensa usted, qué piensa [la arqueología], qué cree, hubo contacto con extraterrestres, no hubo contacto con extraterrestres”. Por supuesto, vienen a ver las piezas, pero estas son el anclaje para irse mentalmente a los geoglifos. De ahí, infaltablemente viene la gran pregunta: los ovnis. Entonces cuando uno plantea que pueden haber sido, por ejemplo, grandes señaléticas entre grupos y que no tienen que ver con los ovnis, entonces se entra en el otro tema, el del sentido de la orientación. Cómo el hombre precolombino tenía una percepción del medio ambiente tan distinta a la nuestra, que era capaz, sin topógrafos ni satélites, de lograr hacer, sin equivocarse, esas grandes señales, porque hoy día una persona sola, sin tecnología, no podría hacerlo. ~

FRANCISCO MENA: *Nasca se hizo a costo nuestro, sin reembolso de ninguna especie. De ahí en adelante, supeditamos la ejecución de las exposiciones a que antes nos llegara el aporte del auspiciador, para que no nos pasase lo que sucedió esa vez. ~*



Portada del catálogo de la exposición *Nasca: Vida y muerte en el desierto*. Diseño de Fernando Maldonado. Archivo MCHAP.

Los ecos de la contingencia

JOSÉ BERENGUER: ¿Hasta qué punto los hechos de la contingencia nos han influido en nuestra elección de un tema o un nombre para una exposición? *Los Sueños del jaguar* fueron una referencia deliberada y muy explícita a Chile y Argentina, que entonces figuraban en los medios como los “Jaguares de América”. En *Nasca, vida y muerte en el desierto*, la vinculación fue más implícita. Había ese año una sequía en Chile central y en el mundo comenzaba a difundirse la amenaza del calentamiento global, de manera que una “cultura del agua”, como la que practicaban los nascas en el desierto, constituía un sugerente mensaje ambientalista: lo inteligente era cuidar el agua. Podría plantearse, incluso, que el título *Mapuche!* (así con signo de exclamación) de la exposición de 1985 [véase Capítulo 9], se inspiró en el nombre de la obra *¡Lautaro!* [1982], de la dramaturga Chilena Isidora Aguirre. ~

Pero me pregunto si algunas exposiciones han respondido de manera inconsciente a eventos, situaciones o procesos que “están en el aire”, por así decirlo. Porque nadie vive en una burbuja y la gente que trabaja en un Museo tampoco. El acontecer diario puede filtrarse inadvertidamente en nuestro quehacer. Por ejemplo, me parece demasiada coincidencia que los años ochenta concluyeran en nuestro Museo con la exposición *Moche: Señores de la muerte*, justo cuando terminaba el régimen militar y su “cultura de la muerte”, como la llamaban los opositores [véase Capítulo 6]. Lo mismo con *Colores de América*, cuyo título y tema parecieran ser ecos del arco iris con que la Concertación se propuso convencernos de que la alegría había llegado. ~

Exposición *Colores de América*, 1992. El “arco iris” en el colorido de la iconografía de los vasos-keros de madera del Perú colonial. Archivo MCHAP.



Capítulo 9



1985 | Mapuche!

Continuando con la serie de exhibiciones sobre los pueblos originarios de Chile de mediados de los ochenta y coincidiendo con la donación de una importante colección por parte de particulares, se montó una exposición sobre el arte mapuche. Objetos de cerámica, piedra, textiles y plata permitieron exponer el desarrollo de este pueblo desde la prehistoria hasta nuestros días, destacando sus aspectos económicos, políticos e ideológicos. A la vez, se pretendió ilustrar la vigencia de las instituciones propias de los mapuches, pese al efecto desintegrador provocado por su contacto con la sociedad mayor. ~

CARLOS ALDUNATE: Mi contacto con el mundo mapuche empezó en mis años de universidad. Nos mandaron a hacer excavaciones arqueológicas en la zona y fue una experiencia terrible, porque [nos dimos cuenta de que] estábamos excavando a los abuelos de las personas de la misma comunidad [anfitriona]. Allí tuve la primera experiencia con los mapuches y me fui dando cuenta cómo eran, la cultura campesina de esa época, gente tan fantástica, tan sencilla, tan sana. La misma experiencia la he tenido en el norte con los atacameños, gente tan sabia al mismo tiempo, cómo te enseñaban de los astros, de las cosas, en fin. Después me puse a



Catálogo de la exposición *Mapuche!* Dibujo de la portada de José Pérez de Arce; diseño y producción de Fernando Maldonado. Archivo MCHAP.

Derecha, exposición *Mapuche!*, 1985. Carlos Aldunate junto a un *chemamüll* –hombre de madera, en *mapudungun*–, durante el montaje de la exhibición. Foto *El Mercurio*, Archivo MCHAP.



hacer clases en la Escuela de Derecho, junté la antropología con las leyes e hice las primeras clases que se hicieron en Chile [juntando estos dos campos]. El decano, Antonio Bascuñán, me pidió hacer un terreno con alumnos con algún tema y elegí el de la terratenencia mapuche. Nos fuimos a una comunidad mapuche y estuvimos con los alumnos –deben haber sido unos quince– durante un mes viviendo en la comunidad, compartiendo con ellos. Eso debe haber sido como el año 79, o antes. ~

A inicios de los ochenta, recibimos en donación la extraordinaria colección de objetos mapuches, especialmente platería, que había hecho don Walter Reccius en Valdivia. Don Jacobo Furman quiso que esta colección quedara en Chile y la ofreció en donación al Museo. Esas piezas fueron la base para nuestra primera exposición etnográfica. ~

PILAR ALLIENDE: Aceptar la donación de la colección de platería mapuche significaba abrir un camino a la etnografía y pueblos originarios en el Museo, que no convencía mucho a don Sergio, pero a Carlos Aldunate sí. Carlos fue muy visionario porque se dio cuenta de que había que vincular al Museo con las comunidades [indígenas] actuales. Buscó la manera de mostrar esa colección como arte y convencer al resto de la Fundación de que era importante recibir esa donación y hacerle un espacio en nuestras salas de exhibición. ~

Vitrina con platería mapuche del siglo xx. Foto *El Mercurio*, Archivo MCHAP.



Pilar Allende y Julia Arriagada durante el montaje de una de las vitrinas de la exposición. Foto *El Mercurio*, Archivo MCHAP.



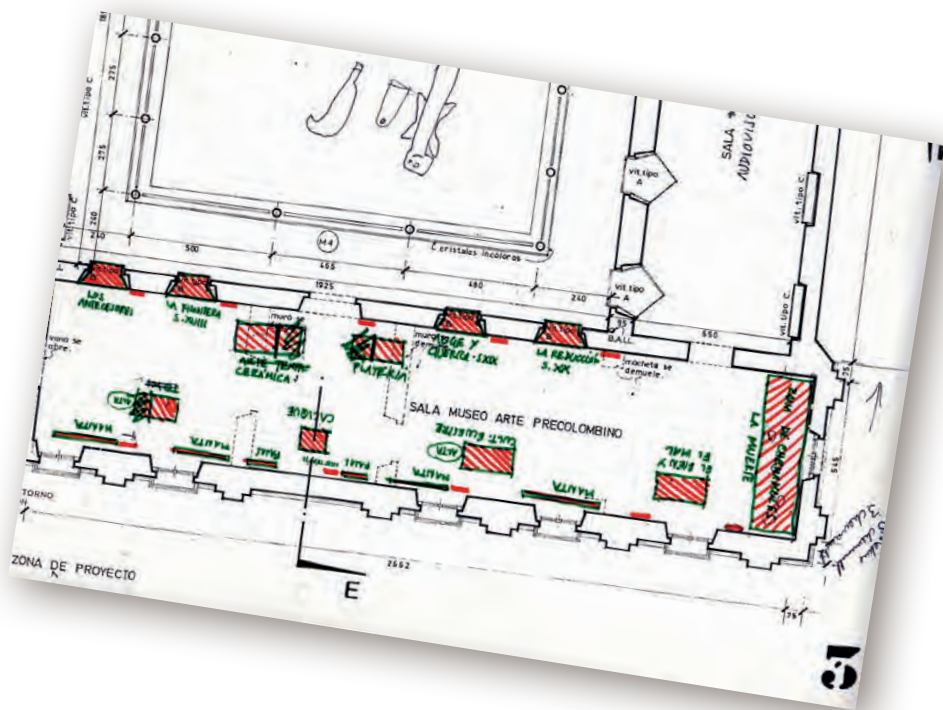
Una de las salas de exhibición temporal. Archivo MCHAP.

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: Del montaje de *Mapuche!* [1985] no me acuerdo, tiene que haber sido muy básico. Un artesano de Villarrica hizo tres *rewe*. Los pusimos en medio del patio, rodeados de canelos y se hizo una ceremonia con una *machi*, para bendecirlo. Me acuerdo también que entrevisté a la *machi* Quinturay, que vino a esa exposición. Ahí reparé en que los instrumentos musicales que yo había estudiado como objetos arqueológicos, tenían su correlato etnográfico, fue como mi primera aproximación a la música indígena. Pero no me acuerdo nada de la museografía de esa exposición. Yo creo que el curador de esa exposición fue Carlos Aldunate, porque era el “mapuchólogo” del equipo. Carlos trajo a la Quinturay, Carlos armó ese *show* al comienzo, pero, la verdad, es que no me acuerdo más detalles. ~

LUIS SOLAR: *Mapuche!* fue la primera prueba de fuego para mí. Me hice cargo de la museografía de la exposición, la monté. La idea era mantener el estilo del Museo, eso era importante, que no se viera el cambio de mano [por la partida de Alberto Dittborn]. Resultó bastante bien y de ahí para adelante empecé a trabajar con José Pérez de Arce en el montaje de todas las exposiciones que vinieron. ~

PILAR ALLIENDE: Para la exposición *Mapuche!* me acuerdo que hicimos unos bañidores pequeños. Se me ocurrió que quedaba bonito poner las piezas en café, me dio que había que ponerlas contra un fondo de terciopelo café. No sé por qué tenía la idea de que había mostrarlas en esos bañidores. ~

Borrador del dibujo de planta de la sala de exhibición con la distribución de unidades temáticas. Archivo Museografía MCHAP.



Joyería de plata mapuche del siglo XVIII, dibujo recreación de José Pérez de Arce. Archivo MCHAP.

Montaje en maniquí de la joyería de plata mapuche del siglo XIX. Archivo MCHAP.

REBECA ASSAEL:

La exhibición *Mapuche!* fue interesante para mí. Alberto Medina, que había sido un querido profesor mío en la universidad, estaba convencido de que muchos de los plateros que habían llegado a Chile eran judíos de origen sefardita, mucho de ellos conversos, otros no, y que ellos habían transmitido a los mapuches un poco de las formas típicas que tiene la platería de esa cultura, que es muy oriental. Entonces, como yo soy de origen sefardí, tuve un *link* absoluto con el tema y me fue sumamente entretenido poder guiar esa exposición. El brillo de la luna, el concepto de la mujer, el tema de la alegría, todo eso tiene que ver con la platería oriental, y yo hice lo mismo, un *mix* de discurso. ~

El Museo reabre con la exposición *Mapuche!*, luego de permanecer cerrado por los daños del terremoto de 1985. *El Mercurio*, agosto de 1985. Biblioteca Nacional de Chile.



Sector Privado: Constituido Comité De Exportaciones

Plan de acción contempla el seguimiento de las sugerencias
presentadas a las autoridades para fomentar las ventas al ex-

Museo Precolombino: La Invitación Es a un Museatun

Por Cecilia García Huidobro

QUIZAS fue tanto el esfuerzo que demandó la larga guerra de Arauco que ahora luchamos contra los años descolgándose de años árboles aureos dispuestos a destruir un distraído conquistador y preparándose a un poblado levantado con el esfuerzo de la corona de España.

Pero no sólo hubo muerte. Hubo vida, cotidiana, confusión. Porque aquella cultura y sobre todo convivencia y en las palabras de uso diario, nos asalta en las costumbres cuando enfermamos, nos enamoramos o comemos... Querá o no, los mapuches también son una parte de nosotros.

Ubicados entre la zona del río Biobío por el norte y la Región de Valdivia por el sur, luego de sangrientas enfrentamientos, comenzó una larga convivencia entre los indígenas y la sociedad colonial. La peculiar forma que adoptó este sistema de Frontera permitió durante 300 años una rica relación que, como lo señala Carlos Aldunate, se cristalizó en abundante mestizaje, fructíferas relaciones de intercambio y de comunicación formal e informal que fortalecieron y dieron características especiales a nuestra historia.

Y quien no crea que el espíritu mapuche se encuentra presente entre nosotros tendrá que visitar el Museo Precolombino donde la exposición sobre cultura mapuche en medio de brindis de madri (fiar de mañ), dibujos y plátanos.

Viaje a la semilla

No en vano viajó especialmente para esta inauguración un *mochi*, quien invoca a los espíritus de los antepasados del pueblo mapuche. Porque a poco de ingresar a la sala —las piezas estrechamente incorporadas a la planta del museo—, el *mochi* nos encarga de que ésta no sea una muestra de objetos de este Chile olvidado. Y para ello nada mejor que destruir nuestras simples creencias, nuestras supersticiones indígenas holoprosodicas; destrucción en la que los espíritus demuestran un notable poder.

Yacamos.

Al fondo como un punto de fuga, tras un evocativo paisaje sureño, encontramos como un lamento esculpido los nas falteridas a quienes se invoca en la lucha diaria entre el triunfo anaxa a este monumento reúnen algunos objetos que encierra en su diseño y dibujo los puntos cardinales del mundo, el mal, su brujula es el machi. En la necesidad de explicar Carlos Aldunate, la cultura mapuche está dotada de un rico bagaje de creencias, así como de una variedad de ritos que permiten al hombre ponerse en contacto con las fuerzas naturales y sobrenaturales. El *chaman*, que media entre estos dos mundos, juega un papel fundamental en este sistema mágico del pueblo mapuche y es riquísimo. Ya tenemos un prece al *mapuche* que se despiden después de visitar esta exposición al aferrar toda esta compleja mitología con que explicaban su mundo. Y no es el único mito que habrí que desmenuzarse en Santiago y sus respuestas fáciles. No hay irras mapuches? «¿Cuántas veces no hemos sido aquello de los mapuches?»

Desde luego la calidad de su manufactura textil es indiscutible.

Y si los negros *ehemales* usados por las mujeres o las nas eran tejidos de fino hilado, el colorido de ponchos y fajas es en algunos casos sorprendente. Hay fajas que tienen sus diseños, distribuidos y toda una lectura y simbología en su café, el *barro* y el *mapu* dan hermosos mates de verde de los frutos del maqui obtenían el azul y de la corteza de chílico el celeste... y así la naturaleza contribuía a esta fiesta de color que continuaba con *malca*, *barro*, *radal*, etc.

El término de las incantes actividades bélicas y la fructifera red de intercambio fueron también los motivos del auge de la platería mapuche que alcanzó su mayor

momento durante el siglo XIX —antes que el pueblo mapuche se empobreciera como consecuencia de la colonización de tierra a las comunidades indígenas.

Los caciques contaban con retectos especialmente destinados a guardar su platería y muchos tenían orfebres exclusivamente a su servicio. El gran Colipi, por ejemplo, tenía fraccionaban todas las piezas de su vajilla, de sus arreos de montar y del ajuar de sus 23 mujeres. Hay relatos que describen las interminables procesiones de mujeres que iban con un cacique en ceremonias y actos públicos cuyos pecheros incluían de música de un regimiento. Signo de status, el cacique incluían los llamados *poncheros*, una sistema prologaplata que usó los terminales del freno por sobre la boca del puchera pajar, mientras era montado. No era conveniente el caballo de un cacique demostrara mala alimentación.

Lamentablemente el clima de la zona de Arauco no ha

adaptarse a camino y carcasa de Nylon HTC ser más flexible y ceder absorbiendo vibraciones, para un rodar más suave



favorecida la conservación de muchos de los elementos de la cultura mapuche. Sin embargo, la exposición incluye entre otras cosas cerámica y objetos en piedra labrada que sorprendentemente por la delicadeza de su trabajo. Y, por si todo fuera poco —y la iniciación en el conocimiento de nuestros mapuches no la han logrado del todo los espíritus sonajeros y diaporamas que muestran distintos aspectos de su cultura. Además durante el mes de agosto se han organizado dos cursos, uno sobre el pasado y el presente del mapuche, y otro sobre textiles mapuches y tejidos naturales. Paralelamente se realizarán charlas introductorias sobre los "aratacunas", más bien como un paisaje, desconectándolo como la compleja cultura que es.

Y cuando ya casi no quedan elementos de este "indio tra imaginación, este mapuche de escritorio desaparece para daro y más valioso también que el Museo Precolombino nos ha ayudado a reconocer. Es la hora, pues, de levantarnos la copa de madri y brindar por el éxito de este museatun.

Tienes un email

JOSÉ BERENGUER: A fines de los años ochenta, Luis Cornejo realizaba un intenso *lobby* con Carlos Aldunate para convencerlo de que la computación era importante en el Museo. Que no era sólo la última entretención de la generación joven. Así, la computación se fue imponiendo en la institución, como se impuso en todos lados. ~

LUIS CORNEJO: Yo creo que para una generación, inclusive para una parte de mi generación, la computación era como de ciencia ficción, no le veían valor en la vida práctica, en la vida cotidiana. Es decir, para ellos la computación estaba en los centros de investigación o asociada poco menos que a los programas espaciales. No reparaban que era mucho más práctico escribir en un procesador de palabras que en una máquina de escribir. Recuerdo haber tenido discusiones, no necesariamente con gente del Museo, sino en general, sobre el acto creativo de escribir y el lápiz. El escribir con lápiz era considerado más creativo, en cambio el escribir en el computador era considerado más propio de tareas administrativas. ~

MÓNICA MARÍN: Cuando yo llegué como secretaria al Museo en 1991, había un solo computador en una salita. Se usaba por turno, pero, para mí, era difícil ir a trabajar a esa salita porque descuidaba mi oficina. En mi trabajo anterior, tenía un computador para mí sola, entonces esto de volver a trabajar en una máquina de escribir fue patético para mí. En enero de ese año salí de vacaciones y a la vuelta nos habían comprado un computador a varios de nosotros. ~
En mi caso, antes yo era mucho más perfecta como dactilógrafa, porque cada error de tipeo significaba sacar la hoja y eliminar las cinco copias, en cambio con el computador uno escribe y después corrige. Además, ahora yo tipeo muchísimo menos que hace quince años, porque antes las cartas las escribían a mano y me las pasaban para mecanografiar, en cambio ahora las escriben en borrador en el computador y me las mandan por email para que haga la versión final. Por ejemplo, esto del email para mí es genial, porque antes llamaba por teléfono y decía “tienes reunión a las tres” y la persona nunca llegaba a esa hora. Me decía “pero si tú nunca me dijiste”, y yo estaba segura que sí lo había hecho. Entonces ahora mando un correo y nadie puede chistar. ~



De inicios de los noventa es este antiguo PC que hoy conservamos como reliquia de los primeros pasos cibernéticos del Museo. En la foto, Luis Cornejo demuestra que todavía funciona.

LUIS CORNEJO: La tecnología en general ha tenido siempre ese proceso. Su aceptación ocurre cuando las personas descubren en la innovación una utilidad práctica para su vida. Sin embargo, el uso práctico que cambió completamente la importancia del computador, fue ese contacto que es internet, el correo electrónico. Si bien el procesamiento de palabras ya se había instalado en el trabajo diario, el gran salto que da la computación en la vida cotidiana de las personas, es a través de los email e internet. Porque el procesamiento de palabras o la hoja de cálculos se asocian mucho con el trabajo, como la pala, pero el correo electrónico e internet son mucho más que la pala, mucho más que una herramienta de trabajo, se introducen en tu vida. Eso es lo que ocurre hoy día con Myspace, Facebook, Twitter. Con el correo electrónico, la internet y las redes sociales, simplemente la computación se nos metió en la vida. ~

1992 | Mapuche: Seeds of the Chilean Soul

En este año, en que se conmemoraron los quinientos años de la conquista europea de América, por primera vez el Museo llevó una exposición fuera del país. Una selección de las mejores piezas mapuche de la colección permitió montar una muestra sobre distintos aspectos de la vida y la historia de este pueblo en la ciudad estadounidense de Filadelfia. A partir de entonces, una versión reducida de esta muestra ha circulado por diversas ciudades del exterior, incluyendo Nueva York, Venecia y São Paulo. ~

PILAR ALLIENDE: Cuando llevamos *Mapuche!* a Filadelfia [1992], fue la primera vez que trabajamos en una exposición para mandarla al extranjero. ~

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: Replicamos la exposición mapuche anterior [la de 1985], pero como ya teníamos esa experiencia, la hicimos mucho más grande, más completa. Ahí me topé con el problema de hacer una museografía en combinación con un museo norteamericano que yo no conocía; no sabía cómo trabajaban ellos. Entonces viajé una primera vez para ver el museo, para tomar contacto con la gente y conocí a una familia de museógrafos, unos tipos muy rayados, muy entretenidos, un papá con sus hijos, que tenían un taller en su casa. ~

Cuando regresamos, decidimos que uno de los platos fuertes del *show* iba a ser una *ruka* [vivienda mapuche]. Hablamos con Pedro Mege, que era el especialista en mapuche y Pedro dijo que conocía una familia que podía construirla. Fuimos a Lumaco, una zona del sur de Chile llena de lomajes, un lugar muy bonito. Nos recibió don Manuel Raimán y nos llevó debajo de su parrón, donde tenía un cordero. Sacó un cuchillo, lo degolló y la sangre comenzó a chorrear en una palangana. Le echaron vinagre y cosita y cosita, y una vez que la sangre cuajó la cortaron y nos dieron de probar. A mi hijo Nicolás nunca se le olvidó la experiencia. El otro día estaba haciendo unos cómics y estaba dibujando exactamente esa escena, la sangre que cae, que cuaja y se forma esa jalea potentísima con que nos recibieron. Entonces, pasado ese “recibimiento”,



Portada del catálogo de la exhibición *Mapuche: Seeds of the Chilean Soul*, Port of History Museum, Filadelfia, EE.UU., 1992. Diseño de Ximena Subercaseaux, Archivo MCHAP.

comenzó la familia a armar la *ruka* y estuvimos ahí yo creo que unas dos semanas. Mientras ellos la construían, yo era el encargado de los videos, una joya que todavía no ha sido descubierta... Una vez quise mostrarlos en el Museo y salieron todos vomitando de la sala, mareados como pollos. Bueno, el hecho es que lo filmé todo, incluyendo, como digo, “esa verdadera joya”, [cuyo valor] va a pasar tiempo antes de que se reconozca. ~

Cuando los Raimán terminaron la *ruka*, había que transformarla en algo que se pudiera rearmar en Estados Unidos, entonces se decidió que para hacerlo debía viajar uno de ellos y se eligió a Manuel Raimán hijo. Numeramos todos los palos de la *ruka*. Hice unos planos súper detallados de cada una de las partes estructurales de la *ruka*, con su número y palo correspondiente, que no sirvieron absolutamente de nada. Se embolsó todo, los palos y la paja del techo, y se transportó en un tremendo camión para embarcarlo en un buque de la Sudamericana de Vapores rumbo a Nueva York. ~

Imagínense lo que fue ver a este cabro mapuche, que debe haber tenido unos 18, 19 años, en Nueva York. Primero que nada, su impresión de encontrarse con este mundo extraño, alucinante, diferente. Llevaba una manta tejida por su mamá, con el típico dibujo de la cruz escalonada en rojo, una manta preciosa. Y una de las cosas que vio Manuel cuando llegó a Nueva York fue a esos matrimonios de tipos vestidos de africanos, con vestidos de otras culturas que circulaban por ahí. De repente pasaba un hindú o pasaba no sé quién y circulaban sin problemas. Entonces él dijo “por qué no vestirme de mapuche”. Fue muy impresionante porque me di cuenta de que esa situación tan simple, era totalmente impensable en Santiago. Acá los mapuches ocultan todo lo suyo y allá este gallo se puso su manta, se veía espectacular. Porque era una manta súper bonita y se veía de lejos. Pasaban los negros, unos negros grandotes por su lado, “hey mexican”, y él se sentía en la gloria. ~

Al llegar con el cargamento al puerto de Filadelfia, por supuesto que lo primero que dicen es: “oye, qué traen ahí, ah paja, momentito, tiene que ser fumigada”. Y en el museo nos



Originales de fotografías utilizadas en el catálogo de la exhibición. Archivo MCHAP.



Proceso de construcción de la *ruka*, en Lumaco. Foto José Pérez de Arce.



Arriba, izquierda, proceso de construcción de la *ruka* en las dependencias del Port of History Museum, Filadelfia, EE.UU. Distintas vistas de la exposición. Fotos José Pérez de Arce.

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO
BANDERA ESQUINA COMPAÑIA TELEFONOS 695 38 51 695 36 27 CASILLA 3687 SANTIAGO, CHILE. FAX 697 27 79

FICHA DE REGISTRO PARA EXPOSICIONES TEMPORALES

EXPOSICION MAPUCHE A EXHIBIRSE EN PORT OF HISTORY MUSEUM, PHILADELPHIA.

N. INVENTARIO 1004
N. INTERNO 138
TIPO DE PIEZA Reproducción Coahuilteca
VALOR MONTO ASEGURADO US\$ 400
MATERIAL Lana
COLOR Terracota, amarillo, negro, rosado
MEDIDAS: ALTO 600 mm
ANCHO (DIAM. MAX) 600 mm
LARGO (DIAM. MIN) 600 mm
DESCRIPCION Ver Anexo, Ficha Registro

ESTADO DE CONSERVACION Bueno, Pieza completa

OBSERVACIONES

REGISTRADO POR Pilar Allende
RECIBIDO EN DESTINO POR
ENTREGADO EN DESTINO POR
REVOLOCACION RECIBIDA POR

FECHA 19 1 92
FECHA 1 1 92
FECHA 1 1 92
FECHA 1 1 92

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO
BANDERA ESQUINA COMPAÑIA TELEFONOS 695 38 51 695 36 27 CASILLA 3687 SANTIAGO, CHILE. FAX 697 27 79

FICHA DE REGISTRO PARA EXPOSICIONES TEMPORALES

EXPOSICION MAPUCHE A EXHIBIRSE EN PORT OF HISTORY MUSEUM, PHILADELPHIA.

N. INVENTARIO 203
N. INTERNO 166
TIPO DE PIEZA Cerámica mesolitica
VALOR MONTO ASEGURADO US\$ 1700
MATERIAL Resina acrilica
COLOR Negro
PESO
MEDIDAS: ALTO 2290 mm
ANCHO (DIAM. MAX) 505 mm
LARGO (DIAM. MIN)
DESCRIPCION Ver Anexo Ficha Registro

ESTADO DE CONSERVACION Muy Bueno

OBSERVACIONES Reproducción de pieza N° 1003 del MCHAP

REGISTRADO POR Pilar Allende
RECIBIDO EN DESTINO POR
ENTREGADO EN DESTINO POR
REVOLOCACION RECIBIDA POR

FECHA 29 1 92
FECHA 1 1 92
FECHA 1 1 92
FECHA 1 1 92

Fichas de registro de la colección para la exposición temporal. Archivo Conservación MCHAP.



Luis Solar y Manuel Raimán en el puerto de Filadelfia, EE.UU. Foto José Pérez de Arce.



Afiche e invitación a la inauguración de la exposición, la que se extendió por cerca de tres meses. Archivo MCHAP.

dicen: “nosotros no podemos permitir la entrada de maderas o sustancias orgánicas que no estén certificadas con no sé qué”. Ahí nos ayudó esta familia de museógrafos de Filadelfia, que finalmente decidieron fumigar todas las cosas de paja metiéndolas durante cinco días en no sé bien qué. Fue muy estresante, porque no estábamos preparados para eso, no sabíamos que íbamos a enfrentarnos a ese lío feroz. ~

Por otra parte, no habíamos llevado barro, que es un ingrediente del techo de la *ruka*. Yo dije “esto lo vamos a hacer allá, nos vamos a conseguir tierra, porque en Estados Unidos, hasta donde sé, existe la tierra y existe el agua, no debería haber problema”. Llegamos allá y “no, barro imposible porque aquí las normas de no sé qué nos impiden usar barro”. Así que de nuevo nuestros amigos de allá nos dijeron: “no se preocupen, vamos a inventar una solución”. Hicieron una gran palangana y comenzaron a llenarlas con sacos y bidones de distintas sustancias extrañísimas, todas cancerígenas. Fue absolutamente deprimente meterse a la palangana para amasar con los pies ese barro pestilente, asqueroso, un barro como con cemento. ~

Para armar la cabaña, a Manuel le pusieron a tres tipos grandes como roperos con unos arneses llenos de herramientas. Si necesitabas un clavo del 18,5, te lo traían y te lo ponían en el punto exacto. Manuel estaba de brazos cruzados, con este montón enorme de palos trabajados a hacha. Él hablaba bien el *mapudungun* y bien el castellano y ellos hablaban bien el inglés. Así que al principio hice de traductor, pero después se entendieron perfectamente sin mí, a puras señas. Por supuesto que las notas y planos que hice en Lumaco jamás las miraron. ~

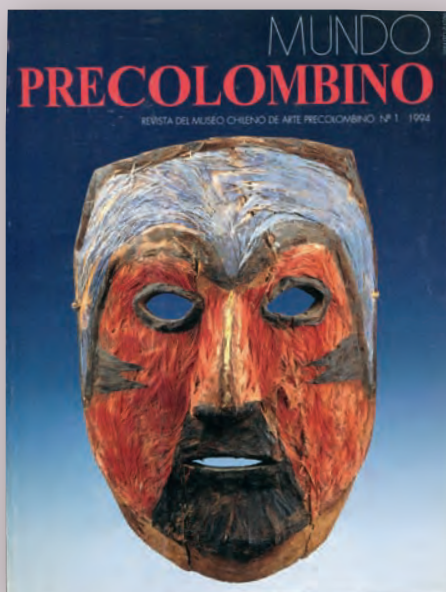
Fue muy bonita esa experiencia. Una gran inauguración. Filadelfia era un puerto importante para las exportaciones chilenas, entonces había un vivo interés de parte de nuestro gobierno y de la Compañía Sudamericana de Vapores por patrocinar esta exposición. ~

El mundo precolombino en una revista (y en una gaceta)

FERNANDO MALDONADO: La revista *Mundo Precolombino* fue una idea de Francisco Gallardo. Él propuso hacerla en 1994. Contaba con la ayuda de Carolina Blanco y a mí me invitó a hacer la diagramación. Fue una revista que se hizo con mucha seriedad en todo sentido. ~

FRANCISCO GALLARDO: A mí siempre me ha parecido que el Museo hace cosas fantásticas, pero que las consumen muy pocas personas. En esa época estaban de moda las revistas de ese estilo en las instituciones. Lo que quiero decir es que no fue una idea original mía tener una revista como esa. Lo que sí era original, en cierto sentido, era la forma como tratábamos los temas. Yo tenía en esa época un montón de gente que trabajaba conmigo, que ahora son profesionales, directores de museos y cosas por el estilo. En esos años eran alumnos de universidad. Escribían fantástico y [nos distribuíamos los temas], hacíamos comentarios de cine. Tratábamos de darle una perspectiva mucho más popular a la escritura antropológica. Popular en un sentido relativo, por supuesto. Igual estaba destinada a lectores como los de la revista *National Geographic*, a eso me refiero. La idea era generar una apertura, que sus lectores fueran un poco más que los de Artes y Letras [cuerpo E de la edición dominical del diario *El Mercurio*], que, siendo un suplemento súper interesante [bueno... lo leen muy pocas personas]. ~

FERNANDO MALDONADO: Francisco Gallardo [como Editor] buscaba artículos y finalmente entre ambos hacíamos la revista casi entera. Nosotros inventábamos los avisos, eran avisos para el Museo, para la tienda, para la biblioteca o qué sé yo. Fue un trabajo muy interesante, desgraciadamente murió después del segundo número. El tercero lo teníamos listo para imprimir, pero no hubo



Revista *Mundo Precolombino*,
portadas de los números
1 y 2, de 1994 y 1995,
respectivamente.
Archivo MCHAP.

financiamiento y hasta ahí no más llegó. Yo creo que se puede resucitar, pero el problema surge cuando hay que imprimir. Ya ven las dificultades que el Museo ha tenido para financiar el *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*. ~

FRANCISCO GALLARDO: En esos años, Relaciones Públicas del Museo estaba a cargo de Carolina Blanco. Ella apoyaba la revista, [la encontraba necesaria] dentro del área de difusión y comunicaciones. Cuando Luisa Eyzaguirre llegó a reemplazarla, no le pareció que ese tipo de revista contribuía al tema que le interesaba a ella. Además, era costoso financiarla, así que no fue difícil abortarla. En general, creo que la recepción de la revista fue buena. La gente la disfrutaba. Desafortunadamente, como todas estas cosas necesitan dinero y un Museo como este requiere dinero en todas las cosas que hace, hubo que priorizar otras cosas en ese momento. Pienso que fue una buena idea y sigue siéndolo. Ahora, no sé si yo volvería a hacer ese trabajo tan demandante de editor. ~

LUISA EYZAGUIRRE: Cuando llegué al Museo existía un *stock* cercano a mil revistas *Mundo Precolombino*, eran dos ediciones guardadas en las bodegas del Museo. No se distribuía ni lograba salir a la venta y era un proyecto que no tenía financiamiento. Para una periodista que había trabajado en revistas y conocía ese rubro, fue muy difícil plantear el tema en la reunión de los miércoles porque era una publicación de extraordinaria calidad tanto en su contenido como en su estética, sin embargo, económicamente el Museo no podía financiarla. El comité decidió no continuar con este proyecto. Las revistas que estaban en bodega se regalaron a instituciones culturales.

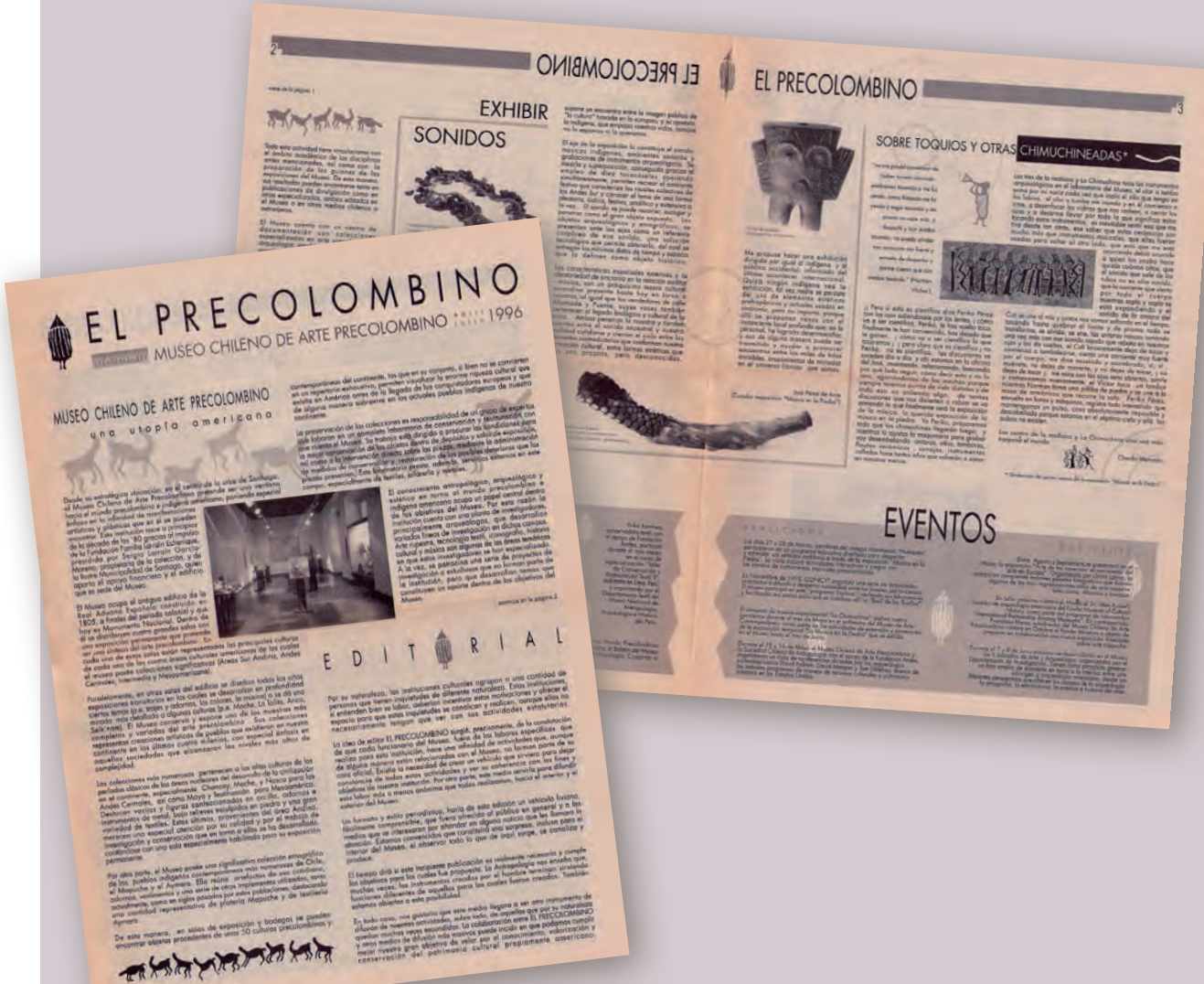
CARLOS ALDUNATE: Pienso que la revista fue una excelente idea y su resultado magnífico, aunque sólo alcanzamos a editar dos números. Su concepto era demostrar que el mundo precolombino no había terminado, sino que seguía vigente. Transmitir esta idea me parecía vital para una institución latinoamericana como la nuestra. Desgraciadamente no pudimos encontrar financiamiento para continuarla y posiblemente fallamos como distribuidores. Ahora tratamos de difundir este concepto en nuestras exhibiciones. ~

Artículo periodístico de *El Mercurio* referido a las nuevas publicaciones del Museo, la revista *Mundo Precolombino* y el periódico *El Precolombino*. Archivo MCHAP.



CAROLE SINCLAIRE:

Pensando en cómo acercar las actividades del Museo a un público más heterogéneo, en especial entre estudiantes, en 1996 nos encargaron a Luis Cornejo y a mí la edición de un periódico que llamamos *El Precolombino*, de distribución gratuita. Patricia Rodríguez lo diseñó en un formato de “medio Mercurio” que se plegaba en cuatro, de fácil manipulación, con un estilo suelto, moderno y con mucha iconografía alusiva a los temas de las exposiciones del momento. Salía cada tres meses, e incluía secciones fijas, como la Editorial que hacía Francisco Mena, siempre iba un *making-of* de la exhibición de ese año, una cartelera de los eventos realizados y los por venir, información sobre las nuevas adquisiciones de la Biblioteca y el Archivo Audiovisual, algunas entrevistas al personal del Museo y sus responsabilidades e, incluso, hasta crucigramas que yo misma armaba con temas relativos al arte precolombino. Alcanzamos a editar seis números de este diario, hasta que el periódico sucumbió en 1998 no por falta de interés nuestro, sino porque no disponíamos en el Museo de gente más especializada que se hiciera cargo de este proyecto de difusión que demandaba cada vez más tiempo. En todo caso, recuerdo que esta experiencia de abrir al exterior el Museo fue muy entretenida y nos preparó, además, para la siguiente década cuando iniciamos el proyecto de la web del Museo. ~



Primer número del periódico *El Precolombino*, abril/julio de 1996. Archivo MCHAP.

2008 | 马普切·智利的起源 (Mapuche: Seeds of Chile)

La exposición Mapuche: Seeds of Chile fue inaugurada en abril del 2008 en el Museo Capital de Beijing, China, con ocasión de la visita oficial de la Presidenta Michelle Bachelet a ese país. Incluyó más de trescientos objetos patrimoniales, fotografías y material audiovisual de las colecciones del Museo, que dan cuenta de la cosmovisión, la cultura y el arte Mapuche. ~

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: Llegar a Beijing, una de las ciudades más grandes del mundo, con más construcciones, la que más crece, todo en chino, otro universo y otras medidas, plantea un desafío en todas las dimensiones. El Museo de la Capital es un edificio moderno, gigantesco, monumental, trabajar allí es internarse en un universo desconocido. La imagen es potencia, eficiencia, poder. La realidad es la opuesta: cada trámite, hasta el más simple, como imprimir una hoja, requiere de largas negociaciones, visitas a enormes oficinas polvorientas cubiertas de computadores sin uso, conversaciones eternas, papeleos y burocracia con jefes que siempre están más allá, por encima, lejos, para que finalmente el impreso no sea el que uno necesitaba. Todo lo que se promete se hace luego, al revés o, simplemente, no se hace.

Exposición *Mapuche: Seeds of Chile*, China, 2008. Versión china de los mapas de Sudamérica y la región centro-sur de Chile utilizados en la exposición y el catálogo. Archivo MCHAP.

Derecha, portada del catálogo de la exposición. Diseño de Fernando Maldonado. Archivo MCHAP.



El imperio resuelve todo con mucha gente: cada problema que surge se resuelve con diez, veinte o más empleados que impertérritos se quedan mirando, sin hacer nada, hasta que alguien los empuja a realizar su labor. ~

VARINIA VARELA: La exposición en China fue genial, por todos los lados que se le mire. Harto trabajo, harta espera, harto nerviosismo, pero una experiencia entretenidísima. Después nos dimos cuenta de que los chinos trabajan bastante artesanalmente, como nosotros, pero claro, por cada uno de nosotros había veinte o treinta de ellos. ~

ANDRÉS ROSALES: Era un espacio grande, lo que hacía las posibilidades bastante buenas para poner una exposición. Me gustaron las vitrinas, la seguridad que tenían. Son muy bien hechas, unas verdaderas cajas de fondo. ~

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: La instalación avanzaba muy lentamente, los problemas se sucedían, mientras nosotros insistíamos en querer trabajar, que para eso habíamos ido. Reuniones de embajadores y militares en salas impresionantes (siempre tomando té) lograron establecer nuevos acuerdos. ~

Embalaje de los *chemamülles* en las dependencias del Museo, en Santiago. Archivo MCHAP.

Derecha, recepción de la colección mapuche en el Museo Capital de Beijing; en la foto, Varinia Varela y Erica Ramírez junto al personal del Museo. Archivo MCHAP.



Proceso de desembalaje de las colecciones en el Museo Capital de Beijing. Archivo MCHAP.

Derecha, personal del Museo Capital instalando las vitrinas de la exposición. Archivo MCHAP.



La instalación se reanudó después de varios días. Ya sabíamos que el proceso estaba en sus manos, en su voluntad, lo habían dejado claro. Rehacer cosas mal hechas, dejar pasar los pésimos estándares de materiales, revisar cada cosa que fue conversada innumerables veces durante meses es lo habitual. Finalmente, el día de la inauguración, una banda de niños lisiados coronó el homenaje bajo la fastuosidad de la sala central, con la Presidenta Bachelet dando su discurso. ~

ANDRÉS ROSALES: Estoy entre los pocos chilenos que han viajado a China. Fue un viaje fabuloso. Cuando conté que viajaba a China me dijeron, “el viaje no es ir de aquí a San Bernardo, así que prepárate” y tenía un poquitito de temor, pero el entusiasmo hace que resulten todas las cosas. ~

VARINIA VARELA: Una anécdota muy divertida que nos pasó fue cuando a Pilar Alliende y a Andrés Rosales les preguntaron si eran de una etnia distinta a la nuestra. Pilar se mató de la risa y les preguntó por qué. Era porque nosotros, con Erica Ramírez, bailábamos y cantábamos, trabajábamos bailando y cantando, en cambio Pilar y Andrés no, eran más seriecitos. ~



Inauguración de la exposición *Mapuche: Seeds of Chile*, ceremonia de apertura a la que asisten la Presidenta de Chile Michelle Bachelet, junto a Carlos Aldunate y autoridades del Museo Capital de Beijing.



El día de la inauguración, la Presidenta Bachelet aprecia los montajes de la exhibición, junto a José Pérez de Arce y autoridades chinas. Foto Archivo MCHAP.

PILAR ALLIENDE: En China nuestra exposición sobre los mapuches cambió completamente respecto a sus similares anteriores. Se incorporan los textos de las voces mapuches, su poesía y canciones. Antes, no tanto. Las exposiciones previas estaban orientadas bastante más desde el punto de vista del curador, del contar su historia. Es que ahora es más complicado seguir mostrando esa exposición con aquel formato. Quiero decir, con un formato de un curador hablando de los mapuches como expertos, sin que estuvieran sus voces. ~

VARINIA VARELA: Era impactante acercarse al edificio del Museo de la Capital, una calle muy ancha desde donde se divisaba una tremenda gigantografía anunciando la exposición mapuche. Veías “mapuche” escrito con glifos chinos, era bien impresionante. ~

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: Fuera de la exposición, el mundo chino se abre como una flor infinitamente compleja, rica, maravillosamente doblada sobre sí misma. La eterna burocracia y la mirada ingenua conviven mano a mano y es necesario dejarse llevar. La exposición ha sido un éxito. ~



Distintas vistas de las salas de exhibición en el Museo Capital. Archivo MCHAP.



El Museo como comunidad (I)

- ALBERTO DITTBORN:** Creo que el Precolombino es indestructible, porque fue fundado de tal manera que hizo que todos los problemas personales fuesen inexistentes. Era una casa a la cual todos estábamos orgullosos de pertenecer. Como cualquier familia, siempre hay problemas, pero las relaciones estaban formadas de tal modo que la persona que no actuaba de esa forma, se iba solita. Yo creo que hay un montón de gente que ha entrado y se ha ido, justamente porque hay algo en este Museo que hace que esa persona no calce. Es como ponerse un suéter de otro color, esta cosa no va con esto. ~
- CARLOS ALDUNATE:** Por mucho tiempo este Museo fue puro entusiasmo, lo que era fantástico... Lo digo siempre: funcionó como una familia. Pero era muy difícil seguir igual. Si queremos cambiar y crecer, tenemos que dar ciertos pasos, institucionalizarnos, formalizarnos. ~
- FRANCISCO GALLARDO:** La metáfora familiar no es la más correcta. Creo que formamos una comunidad de intereses, de cuestiones afectivas, de cuestiones intelectuales, de asuntos políticos. Había una mecánica de relación entre nosotros que hacía que los productos tuvieran esa calidez, había esa cosa espontánea de sentirse parte de una comunidad, más que de un lugar donde todo el mundo trabajaba... y yo creo que eso finalmente, en la medida en que se ha intentado institucionalizar, ha ido desapareciendo y yo creo que no va a repetirse. ~
- LUIS CORNEJO:** Yo creo que lo más importante de los primeros 15 años del Museo es la formación de lo que yo llamaría una comunidad de personas. De alguna manera, yo siempre he sentido que, entre 1985 y 2000, el Museo era un proyecto de un conjunto de personas, un museo comunitario por decirlo así, donde la comunidad éramos nosotros. ~
- CARLOS ALDUNATE:** Este era un espacio muy agradable de trabajo. Además, nos daba la impresión de que éramos unos privilegiados absolutos. Veíamos todo lo que pasaba al lado nuestro y probablemente decíamos “no lo puedo creer”. Bueno, hasta el día de hoy yo entro al Museo y no puedo creer que existan estas instalaciones y exhibiciones. ~
- JOSÉ BERENGUER:** Lo que a mí siempre me ha gustado de la comunidad que formamos es que nunca nos hemos “acartonado”. Creo que después de la revolución en las formas y las maneras que se produjo en los años sesenta, ese tipo de formalidad se ve como anacrónica. Sigo pensando que esa facilidad de trato y, sobre todo, el humor son dos de los grandes activos de nuestra institución. ~
- LUIS CORNEJO:** El Museo lo hicimos nosotros, y en buena medida, eso fue porque existía un sentido de comunidad. Era muy habitual que nos juntáramos a comer, a hacer fiestas, y se reunía mucha gente del Museo en esas fiestas, a un cumpleaños cualquiera llegaba todo el mundo. Este



sentido de comunidad, creo que fue muy importante en la formación de esta institución. A lo mejor, hoy día ya no es tan importante. El Museo ya está establecido, tiene una estructura. Quizás actualmente se puede continuar trabajando siendo una estructura mucho más profesional, como la que tenemos ahora, donde la relación no se basa necesariamente en la confianza absoluta que nos teníamos los unos a los otros. ~

- FRANCISCO GALLARDO: El ambiente intelectual que había en esa época en el Museo era de una creatividad fantástica, liderado por Carlos Aldunate absolutamente. Yo creo que esa fue la razón por la cual nos quedamos. Fue la razón también por la que muchísima gente pasó por los talleres nuestros, varias generaciones de gente de la universidad, de antropólogos, de historiadores. Era un entorno abierto y dispuesto, disponible para la creatividad por sobre todas las cosas. ~
- VARINIA VARELA: Afuera se recogían dos opiniones. Una, que Carlos Aldunate tenía puros comunistas metidos en el Museo. La otra, que era el Museo de la oligarquía chilena. ~
- LUIS CORNEJO: En los ochenta el Museo era una especie de oasis donde se podía pensar libremente, un lugar de mucha democracia por decirlo así, de mucha libertad de ideas. ~
- JOSÉ PÉREZ DE ARCE: Había un tema absolutamente central en el Museo de entonces: la hora de almuerzo. Durante los años ochenta fue lejos la actividad social más importante. Cuando subíamos a las oficinas, donde hoy está la escala de servicio y el monta carga, había una pared, y esa pared tenía unas puertas de clóset. Entonces, cuando llegaba la hora de almorzar, bajaba la gente de arriba, abría una de esas puertas y se metía uno, después otro y uno veía cómo en un clóset chiquitito se metía otro, otro y otro más, como en las películas antiguas. Se metía todo el mundo. Claro, lo que pasa es que una de esas puertas daba a la actual Sala Textil, que entonces no estaba habilitada como espacio de exposición. Bueno, ahí había una gran mesa y nos juntábamos a almorzar. ~
- JULIA ARRIAGADA: Comíamos en esa sala, hasta que una vez llegó [el Alcalde] Carlos Bombal, quien ya conocía la pasada y nos pilló a todos almorzando ahí. Nos dijo algo simpático y se fue. ~
- JOSÉ PÉREZ DE ARCE: El almuerzo era una hora muy entretenida, de mucha conversación. Había una relación humana súper intensa, y digo que era el momento más importante del Museo, porque esa relación cubre todo ese período. El hecho de interrelacionarse allí obligadamente todos los días, hacía que hubiera mucho intercambio de ideas, y que, por lo tanto, todos los temas que eran del Museo estuvieran insertos en una red de comunicación social. Las cosas funcionaban mucho mejor, porque todos sabíamos en lo que estaba el resto. A mí me dio mucha pena cuando se terminó todo eso. ~

LUIS SOLAR: Era un momento muy importante, porque teníamos contactos con los otros, sabíamos lo que estaba haciendo cada uno. Se comentaban muchas cosas. Eso se perdió. Después les dio por crear distintos departamentos y comenzó a producirse una desvinculación que yo siempre critiqué y me aburrí de criticar. Hoy la descoordinación o la poca comunicación entre nosotros es impresionante. ~

REBECA ASSAEL: Yo me acuerdo que habían estrechos lazos de amistad entre todos. Había una administración con perfil familiar, en que el comportamiento estaba basado en la confianza, donde había preocupación sincera por lo que le pasaba al otro. Conocíamos a nuestros hijos, conocíamos a las parejas, conocíamos qué película habíamos ido a ver el fin de semana. Yo recuerdo haber bailado dentro de las salas, recuerdo haber compartido pascuas de mucho vino y mucha risa, recuerdo haberme emocionado con historias personales de muchos de los que están aquí, y por alguna razón eso ha cambiado, nos hemos puesto más distantes, más fríos. ~

CARLOS ALDUNATE: Probablemente el inicio de ese cambio que todos echamos de menos, pero que era una necesidad impuesta por el crecimiento e institucionalización del Museo, fue la instauración de una reunión semanal de coordinación los días miércoles en la mañana, la que se mantiene hasta hoy. Esta reunión, a la que asisten los jefes de departamento, tiene por objeto coordinar los eventos, las exposiciones y las acciones que se están llevando a cabo. Los jefes de departamento deben mantener informado al personal a su cargo de lo que allí se trata. Realmente pienso que sería imposible la marcha de esta institución sin esta reunión semanal. ~



Época cuando se comenzó a almorzar fuera del Museo, en restaurantes como el Centro Cultural Santos Discépolo o “la Tanguería”. En la foto,

Carolina Blanco, José Pérez de Arce, José Berenguer, Carole Sinclair y Julia Arriagada, entre otros. Archivo personal José Berenguer.



Una “mesa larga” para la fiesta de Navidad del personal del Museo, celebrada a mediados de los ochenta en la antigua Biblioteca del Museo. Foto Luis Cornejo.

Capítulo 10



1997 | Chile antes de Chile

Con la colaboración de más de una decena de museos a lo largo del país se montó una exposición cuya finalidad fue destacar los principales hitos de la prehistoria chilena. La muestra abarcó desde los primeros pobladores que llegaron a este territorio hace más de doce mil años, hasta la expansión del Imperio Inka y los últimos cazadores recolectores del extremo austral. Comprendió todo el territorio nacional, el cual fue dividido en seis grandes regiones o “países”: el Norte Grande, el Norte Chico, Chile Central, La Araucanía, el Extremo Austral y la Isla de Pascua. ~

JOSÉ BERENGUER: En 1997, le tocó a Chile, de arriba a abajo. El nombre preliminar de la exposición era “Los abuelos del cóndor y el huemul”. “Abuelo”, porque esa es la forma cómo los aymaras y atacameños del norte de Chile llaman a sus antepasados, incluyendo a sus ancestros prehispánicos. Los sienten como sus abuelos. “Cóndor” y “huemul”, porque son animales emblemáticos de Chile como república y el decir que tienen “abuelos” producía una tensión semántica que me interesaba resaltar. El nombre les cargó a varios: “¿cómo vas a poner un ave que es carroñera!, si es un buitre”. Huemul, “tú sabes lo que eso significa en Chile”. Y la palabra “abuelo” tampoco la encontraron buena, probablemente por la tranca que tenemos con el tema de la vejez. En fin, estábamos en eso, cuando Luisa Eyzaguirre llega con el nombre *Chile antes de Chile*, que al final resultó mucho mejor. ~

LUISA EYZAGUIRRE: Para ser justa, estábamos con mi marido y le dije, “no sabemos qué nombre ponerle a esta exposición” y me dijo: “pónganle *Chile antes de Chile*”. Y así quedó. ~



Interior del folleto desplegable que acompañaba la exhibición *Chile antes de Chile*, 1997. Diseño y producción de Patricia Rodríguez.

CARLOS ALDUNATE: Yo veo maravillosa esa exposición. A ver, en primer lugar me encantó que la hiciéramos juntos, en la especialidad de cada uno, una exposición en común entre los curadores del Museo, eso lo hallé súper lindo. Encontré interesante para el Museo que cada uno tomara un aspecto y lo desarrollara como un equipo, ya que en esa ocasión realmente trabajamos mucho como equipo, desde el catálogo para adelante. Pero ese montaje no podríamos hacerlo ahora. Era como un decorado de teatro. Pero en su época fue novedoso, divertido y hasta rompedor. ¡Me gustó! Teníamos las piezas más preciosas, las láminas líticas de Taltal, la punta “cola de pescado” que había encontrado Lautaro Núñez en el sitio paleoindio de Tagua Tagua. ~

JOSÉ BERENGUER: El guión fue organizado sobre la base de fracturar Chile en seis “países”. La fuente de inspiración venía del libro *Chile o una loca geografía*, en el que Benjamín Subercaseaux hacía eso, contarles Chile a los chilenos dividiendo el país en diversas regiones culturales, cada una con un nombre que la definía. Los “países” en nuestra exposición eran el Norte Grande (“Donde el agua es oro”), el Norte Chico, la Zona Central, La Araucanía (“El país de los bosques”), la Zona Austral y Rapa Nui. Se supone que esa fragmentación desafiaba la idea de un país culturalmente homogéneo, monolítico, para enfatizar sus grandes áreas geoculturales, un poco como las áreas culturales con que dividimos América en la exposición permanente del Museo y en el mapa de la escala. Sin embargo, nadie enganchó con la provocación. Por lo visto, la heterogeneidad de Chile estaba más internalizada por el público de lo que presumíamos. ~



Preparativos de la museografía en el patio del Museo. Archivo mchlp.

Cada uno de los cuatro curadores de planta se hizo cargo de un “país”, tanto en la exhibición como en el catálogo. Los otros dos “países” estuvieron a cargo de Carlos Aldunate y Francisco Mena. Es cierto que todos hablábamos desde nuestra especialidad regional, salvo Carole Sinclair, que tuvo que encargarse de Isla de Pascua, tema en que no tenía experiencia y cuya pertinencia en la exposición despertaba reticencias en el Museo, por aquello de que Rapa Nui no es fruto de un desarrollo cultural americano. No obstante, ningún visitante reclamó por esa “intrusión polinésica”, demostrando que es más un problema de los especialistas que del público chileno. ~

FRANCISCO GALLARDO: A mí me tocó el Norte Chico. Creo que fue una exposición que no demandó inteligencia de parte de ninguno de nosotros, porque era demasiado familiar. O sea, qué más fácil que hacer una exhibición sobre prehistoria de Chile, cuando de alguna manera todos aquí somos prehistoriadores y tenemos algún área que nos interesa. Yo creo que fue interesante para el público, pero como experiencia intelectual o de curaduría... Lo único interesante que recuerdo es cuando viajamos al norte a elegir las piezas a exponer. Allí conversamos con José Pérez de Arce, Carole Sinclair y Luis Cornejo algún tema que podía ser interesante para la exposición. Pero a mí no me parece que esa exposición haya significado un desafío intelectual para ninguno de nosotros. ~

Visita a los museos del norte del país; Francisco Gallardo, Carole Sinclair y José Pérez de Arce en la localidad de Catarpe, al norte de San Pedro de Atacama.
Foto Luis Cornejo.



Carole Sinclair, Francisco Gallardo y José Pérez de Arce revisando colecciones en el Museo Arqueológico de San Miguel de Azapa, Arica. Foto Luis Cornejo.



Luis Cornejo, Carole Sinclair y Francisco Gallardo descansan en la plaza de San Pedro de Atacama. Archivo MCHAP.



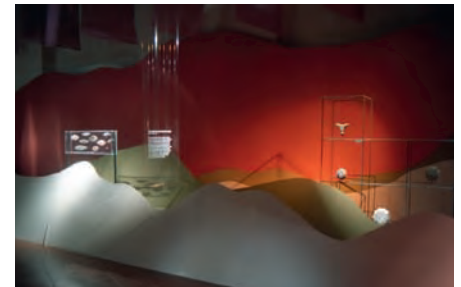
LUIS CORNEJO: Cuando hicimos *Chile antes de Chile*, una parte importante de esa exposición fue ir a seleccionar las piezas a los museos. El trabajo con José Pérez de Arce fue muy fácil esa vez, cosa que casi nunca lo es. Fue muy bien aceptado todo, la relación entre curadores y museógrafo, por la integración que se produjo con él en ese viaje. Fue un verdadero *trip* en el sentido más amplio de la palabra. Aprovechamos de conseguir piezas, conversamos con la gente. Claro, cuando hablamos de contextos culturales que conocemos poco, se hace fundamental que sepamos dónde funcionó esa cultura, porque no es gratuito que los pueblos se desarrollen en lugares distintos. ~

JOSÉ BERENGUER: En general, esa exposición dejó un buen recuerdo ya que, con una selección muy básica de piezas, pero de notable calidad, fuimos reflejando ese Chile dividido y diverso, que es mucho más real desde el punto de vista del desarrollo cultural preeuropeo. El público entraba a la actual Sala Surandina y allí estaban expuestas la Zona Austral y La Araucanía. En lo que hoy es la Sala Andes Centrales estaban la Zona Central, el Norte Chico y el Norte Grande. Afuera, en el pasillo, teníamos a Rapa Nui. El montaje era sencillo, consistía en escenificaciones muy estilizadas –no dioramas– de los diferentes paisajes de cada región, hechas con varios planos de madera recortada y pintada, para dar la sensación de profundidad. Para exhibir las piezas, se usaron principalmente vitrinas de pedestal, lo que permitió un acercamiento más íntimo de los visitantes con los objetos, incluso pusimos piezas fuera de vitrina, cosa que rara vez hacemos. ~ Después hubo críticas, por supuesto, especialmente a las escenografías, porque usamos madera terciada o aglomerada, lo que no era muy elegante, pero no me acuerdo de nadie que haya expresado sus reparos durante el proceso, cuando José Pérez de Arce propuso esta solución. Recientemente, con motivo de un taller preparatorio para la nueva sección Chile del Museo, Margarita Alvarado [Instituto de Estética de la Universidad Católica] criticó que en la

Unidad de exhibición "Isla de Pascua". Archivo MCHAP.



Unidad de exhibición del Norte Grande, "¿Ceremonias para los vivos o para los muertos?", piezas del ajuar funerario de una tumba en Chacance, río Loa. Archivo MCHAP.



Unidad de exhibición del Norte Chico, "El enigma de las piedras geométricas". Archivo MCHAP.

unidad sobre La Araucanía de *Chile antes de Chile* hubiéramos puesto únicamente las urnas El Vergel más “bonitas”, sugiriendo que debiéramos hacernos cargo también de lo “feo”. La observación puede ser válida como alternativa, pero la opción que tomamos aquella vez fue exhibir las piezas más llamativas. Es que una exposición no es otra cosa que eso, recortar, pegar, o sea, “editar” de acuerdo a uno o más criterios. Y el principal criterio de recorte que elegimos para esa muestra fue por el lado de la excepcionalidad de las piezas. ~

FRANCISCO GALLARDO:

No sé si lo pensamos o simplemente la hicimos como una exposición de arte precolombino. Elegimos los mejores objetos que había en las colecciones y con eso montamos un muestrario de piezas fantásticas para cada área. Creo que eso fue un muy buen logro, tenerlas todas juntas, en el mismo lugar, en el mismo momento, más allá de lo que dijéramos sobre ellas. Yo creo que la curaduría y la museografía de esa exposición estaban dentro del estándar nuestro. No siento que haya sido algo extraordinario con relación a lo que hemos hecho siempre. Hemos hecho cosas mejores, sin ninguna duda. ~

Montaje de las urnas
funerarias de la cultura El
Vergel, en Chile centro-sur.
Archivo MCHAP.



Montaje de la figura
de un mastodonte en
la escenografía de la
unidad de Chile central.
Archivo MCHAP.



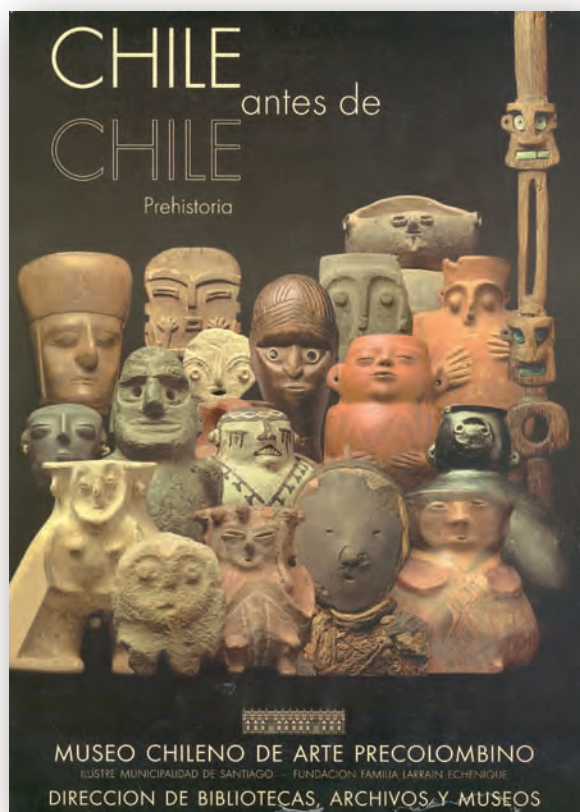
Diversas instalaciones y
montajes de la exhibición.
Archivo MCHAP.

Artículo aparecido en el diario
La Cuarta, tras entrevista
con el curador José Berenguer
acerca de la exhibición
Chile antes de Chile, noviembre
de 1997.

PAULINA BRUGNOLI: Para mí fue muy importante que se hiciera la exposición *Chile antes de Chile*, para tener esa visión de cómo un cambio de situación geográfica, cultural, te va dando distintos productos culturales y sin embargo dentro de todo tienen una filiación, una herencia [común], y así se van atando cabos. Por ejemplo, que las fronteras que se dice había entre una cultura, eran traspasadas por los textiles. ~

SOLEDAD HOCES DE LA GUARDIA: A mí me pasó con *Chile antes de Chile* que la encontré medio caótica, algo desordenada. ~

FERNANDO MALDONADO: Es interesante cómo se hizo el afiche y la portada del catálogo de *Chile antes de Chile*, donde aparece un grupo de caras de diferentes piezas antropomorfas “mirando” al observador. Se trató de un montaje gigantesco, que sin la computación habría sido imposible realizar. La imagen consistía en 16 fotografías que las fui montando, recortando y haciéndolas calzar para que parecieran una sola foto. Y en efecto, el resultado final da la idea de que es una sola. Tanto es así que del Consejo de Monumentos Nacionales me dijeron si podían usarla, si podía prestarles la foto. Yo les dije que esa foto no existe, que no era una foto única, sino muchas fotos. Desgraciadamente el archivo se perdió. El sistema digital ha cambiado tanto, que ahora no hay sistemas que permitan verlo. ~



Portada del catálogo de la exhibición *Chile antes de Chile*, 1997. Diseño y fotografías de Fernando Maldonado. Archivo MCHAP.

Unidad de exhibición del Norte Grande, “El arte del tejido a través del tiempo”. Archivo MCHAP.

El Museo como comunidad (II)

- CAROLINA BLANCO: Yo creo que el alma es súper importante, o sea, el espíritu, porque se produce hermandad. Ahora yo encuentro que es terrible que uno no sepa nada de lo que pasa en el tercer piso [las oficinas]. No entiendo cómo puede ser... tú no sabes nada de lo que le pasa al otro. Eso es una cosa que me pone muy nerviosa. ~
- ISABEL CARRASCO: Pienso que como ahora cada uno tiene su vida aparte, su familia y sus hijos, uno cumple su trabajo y se va. En cambio antes nos quedábamos un rato más a comentar algo, a celebrar algún santo o un cumpleaños. Teníamos la costumbre de celebrar los cumpleaños y lo hacíamos comiendo distintas cosas, pero de repente empezaron con que no tenían tiempo o que no podían. ~
- JOSÉ BERENGUER: No tengo nada en contra de la nostalgia. Todo lo contrario, porque el que no la siente es porque no lo pasó bien en su vida y aquí todos lo pasamos súper bien. Pero la verdad es que el tiempo pasado, el tiempo vivido, ha contribuido, quizá, a idealizar un poco esa primera década en el imaginario colectivo del Museo. Los que llegaron después de 1990 obviamente se perdieron la niñez de la institución, la tremenda energía de los comienzos. Es que yo me acuerdo que nos daba lata que terminara el día, que tuviéramos que irnos para la casa. Uno iba el fin de semana y estaban todos allí, por una u otra razón, con uno u otro pretexto. Por eso es que el Museo andaba como cohete. Además, éramos un grupo con mucha química entre nosotros, nos queríamos, nos gustábamos, nos buscábamos, nos visitábamos, andábamos abrazados para todas partes, como todo grupo en su etapa de formación. Todo eso nadie lo puede negar, pero no podemos quedarnos pegados en la añoranza por ese pasado, porque en los últimos 30 años el mundo cambió, Chile cambió, nosotros mismos cambiamos. Es natural entonces que ahora no sea como antes. Ocurre en todos los grupos. ~
- MÓNICA MARÍN: Al comienzo toda la gente que trabajaba en el Museo era como un grupo de amigos. Cuando recién llegué, me llamaba la atención que todos se esperaban para ir a almorzar juntos. La relación estaba menos gastada, había amistades de varios años entre algunas personas. Eso siguió por hartito tiempo. ~
- LUISA EYZAGUIRRE: Yo estaba acostumbrada a trabajar en lugares muy grandes, como el Ministerio de Salud, por ejemplo. Entonces, uno realmente no tenía amigos en el trabajo, uno entraba y trabajaba de manera institucional, tenía un rol institucional. ~
- JULIA ARRIAGADA: Nos divertíamos hartito, pero cuando había que trabajar, se trabajaba muchísimo, como ahora. Estás por inaugurar una exposición y tienes otra que ya viene en camino. Inauguraste una y sigues trabajando en la otra y así. O sea, es como una cadena sin fin. Es muy raro que el Museo tenga las salas cerradas durante mucho tiempo. Puede estarlo mientras se termina

de embalar y devolver las piezas de una exposición temporal, pero ya se está trabajando en la siguiente. Mientras tanto, esa u otra sala se ocupa en otras actividades, como conciertos, obras de teatro, extensión... vamos siempre pilladitos con el tiempo... Y siempre hay proyectos a dos, tres, cuatro años. ~

RAÚL PADILLA: Hubo dos épocas. Un momento, yo creo que los primeros diez años, en que todos éramos un equipo, todos luchábamos por sacar esto adelante. Había una exposición y uno se quedaba hasta más tarde, luchaba, si había que hacer algo uno lo hacía, uno siempre estaba... pero ya después como que de repente dijeron... separaron las cosas, “aquí no se mete nadie más, este es mi territorio, aquí yo traigo a mi gente”... y al final uno hace la parte administrativa no más. ~

CAROLE SINCLAIRE: Nadie se cuestionaba si había que sacarse la mugre y trabajar cincuenta y dos horas diarias. Lo que importaba era sacar el trabajo y sacarlo bien, porque nos daba mucha satisfacción, todo el mundo se ponía. No puedo decir lo mismo ahora, porque actualmente trabajamos con horarios más establecidos. La institucionalidad de esa época era muy distinta a la que existe hoy. Ambas, siendo institucionalidades, funcionan, pero uno podría decir que a lo mejor había menos formalidad, pero eso redundaba en un mayor compromiso con la institución. ~

CAROLINA BLANCO: Era increíble el compromiso de todos. Me acuerdo haber estado con Tito [Dittborn] llamando a los bomberos para coordinar la instalación de pendones en la fachada exterior del Museo. A las tres de la mañana, porque no nos dejaron antes. Tito mandaba a comprar churrascos y éramos como seis personas a las tres o cuatro de la mañana con los bomberos subiendo las escalas y colgando los pendones. ~

Parte de la comunidad del Museo en los noventa (1997): De izquierda a derecha, adelante, Carole Sinclair, Julia Arriagada, Carlos Aldunate, Carolina Blanco y Erica Ramírez. Medio, Francisco Mena, Isabel Carrasco, Luis Solar, Victoria Carvajal, Mónica Marín, José Berenguer, Varinia Varela y Marcela Enríquez.

Atrás, Andrés Rosales, Claudio Mercado, José Pérez de Arce, Guillermo Restelli, Luis Cornejo, Pilar Alliende, Erika Doering y Francisco Gallardo.



RAMÓN LÓPEZ: La pieza fundamental en todo esto, que es una especie de motor, es Julia Arriagada. A veces me llamaba y me decía: “Ramón, tenemos este problema, puedes venir a echar una mirada”. A Julia nunca le pude decir que no, porque era sumamente encantadora. Además, el espíritu del Museo era muy grato, o sea, era un lugar al cual era rico llegar a resolver problemas. Uno lo pasaba bien, era entretenido, a mí me gustaba ir, me arrancaba de repente de la universidad, de los ensayos del teatro. Y no es que estaba todo el día, pero de repente uno se pasaba del tiempo: “juntémonos a las tres” y estábamos hasta las seis. Existía una gran mística y eso era bonito, reunirse en torno a una idea, que hacía falta en el país. Estábamos en los ochenta, o sea, el país estaba descalibrado, había un tema emocional-nacional fuerte. ~

CECILIA VICUÑA: Lo que hace único a este Museo es la combinatoria que hay, un equipo de artistas excepcionales integrados. Hay artistas, arqueólogos, antropólogos, historiadores, es decir, un *staff*. Existe una visión en la cual todos pueden chocar y colaborar, disonar, crear algo que tiene potencia y que tiene realidad para todos los chilenos y para toda la gente que pueda venir acá. ~

SARA VARGAS: Cuando yo llegué era más entretenido, ahora es más fome. El Museo era distinto, era más cálido. Había más ganas de hacer cosas y después ya no. ~

La comunidad del Museo en el 2009: De izquierda a derecha, adelante, Teresa Flórez, Julia Arriagada, Marcela Enríquez, Carolina Flórez, Sara Vargas, Cecilia Uribe, Carole Sinclair, Claudio Mercado, Andrea Torres, Erika Doering, Gisele Valenzuela, Antonia Covarrubias, Lina Buso, Violeta Berríos y Jaie Michelow.

Atrás, Varinia Varela, Francisco Gallardo, Andrés Rosales, Anja Staebler, Bernardita Soto, Guillermo Restelli, José Berenguer, Luisa Eyzaguirre, Carlos Aldunate, Pilar Alliende, Carolina Blanco, Mónica Marín, Francisco Mena, Luis Cornejo, Carmen Luz Lagos, Isabel Carrasco, José Pérez de Arce, Raúl Padilla y Luis Solar.





1982 | La música en el arte precolombino

Fue la primera exposición temporal realizada en el Museo. Su objetivo fue dar a conocer la importancia de la música para las culturas precolombinas e indígenas de América. La exposición se montó en la galería del segundo piso del ala norte del Museo, sobre la base de una variedad de tipos de instrumentos musicales utilizados por diferentes pueblos del continente, tales como tambores, instrumentos de viento y sonajeros. La muestra estuvo musicalmente ambientada con la reproducción del sonido de los instrumentos expuestos. ~

PILAR ALLIENDE: 1982 fue el año en que se hizo la primera exposición temporal del Museo. No era un concepto que se manejaba en el país. Para nada. Si se abría un museo nuevo, se montaba la exposición permanente y eso era todo. Ahí nos dimos cuenta de que las exposiciones temporales le daban vida a un museo. ~

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: Yo trabajaba como ilustrador para la Editorial Andrés Bello. Me interesaba la música desde antes porque había estudiado, tenía todo un pasado musical. También había examinado los instrumentos musicales del Museo cuando estaban en la casa de don Sergio, pero en forma

bastante básica. Tenía este estudio, pero no sabía exactamente qué hacer con él. Entonces Carlos Aldunate me contó que tenían la idea de hacer una exposición transitoria. No tenían claro cuál podía ser el tema. Habían propuesto los alucinógenos, pero era un tema complicado de tratar el año 81. Entonces me dijo: “por qué no hacemos una exposición de música aprovechando ese registro que tú tienes”. Ahí nace la idea de hacer la exposición *La música en el arte precolombino*, que fue la primera exposición transitoria del Museo. ~

De la noche a la mañana me vi enfrentado a un tema que era muchísimo más amplio de lo que yo conocía: la música de la América precolombina. Como la colección de don Sergio no tenía objetos de Chile, le propuse a Carlos que la



Portada del catálogo de la primera exposición temporal del Museo, *La música en el arte precolombino*, 1982. Curaduría, diseño, ilustraciones y edición de José Pérez de Arce. Archivo MCHAP.

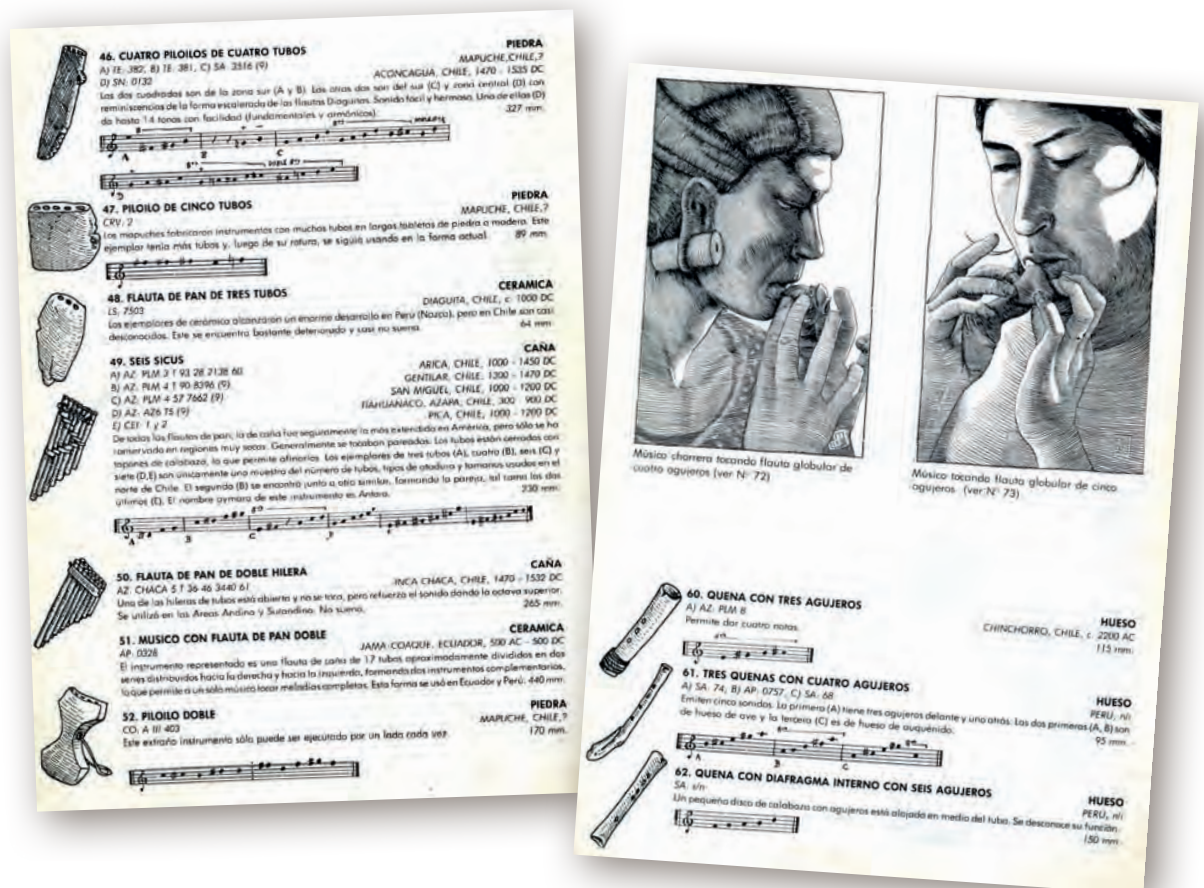
complementáramos con objetos de distintos museos del país y de los cuales yo algo sabía, porque había leído, me había informado. Fui a Arica, San Pedro de Atacama, La Serena, Temuco, Concepción, creo que esos fueron los museos que recorrí. Fue una tremenda ayuda para toda la investigación, que hasta ese momento era más o menos vaga y que con esto se catapultó, se definió como una investigación más seria. Ese viaje y esa experiencia de visitar museos fue el espaldarazo final que me decidió a desarrollar una línea de investigación que llega hasta el día de hoy. ~

ALBERTO DITTBORN: La *Música* yo diría que fue entretenida. Para José Pérez de Arce todo era música, cualquier pieza era un instrumento musical. ~

JOSÉ BERENGUER: Me llamaba la atención que para José Pérez de Arce todo objeto podía ser un instrumento musical. Claro, de repente yo encontraba que se le pasaba la mano. Medio en broma le decía que, entonces, hasta un lápiz bic [bolígrafo] podía funcionar como instrumento musical. Pero detrás de la identificación de un objeto como instrumento había un minucioso examen, casi arqueológico diría yo, pues José los examinaba por dentro con una linterna para ver el interior de los tubos o conductos de aire de las flautas, por ejemplo. Es como cuando los arqueólogos examinamos con lupa las huellas de uso de un artefacto o los bordes afilados de un instrumento de piedra para ver cómo fueron tallados. ~

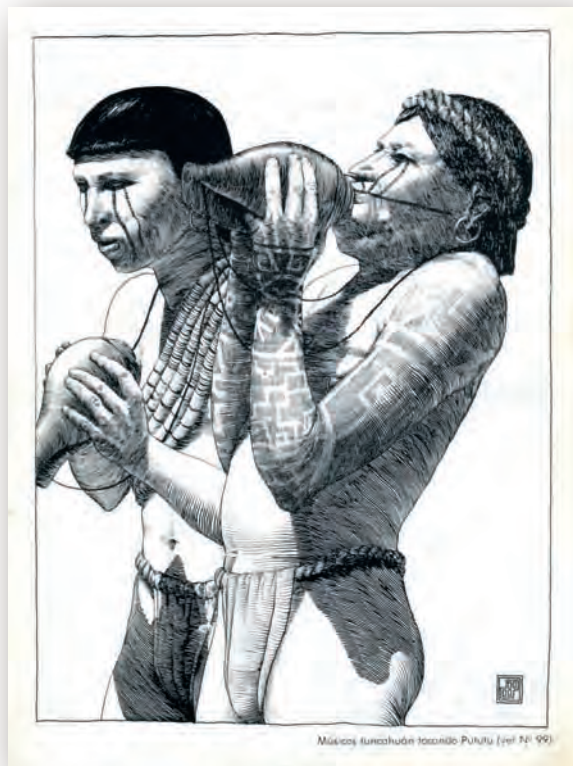
Parte del capítulo del catálogo, "Instrumentos aerófonos: Flautas de pan", con dibujos, descripciones y referencias de las colecciones exhibidas. Archivo MCHAP.

Derecha, parte del capítulo del catálogo, "Instrumentos aerófonos: Flautas sin aeroducto de fondo abierto", con dibujos, descripciones y referencias de las colecciones exhibidas. Archivo MCHAP.



ALBERTO DITTBORN: Fue muy difícil porque eran muchas piezas, había que ser muy estricto. En cada vitrina debían ir ciertas piezas y no podía haber otras. A mí me entretuvo mucho trabajar con José, a quien conozco de chico. Así que era como en familia. Yo era “manitos” de José y no le discutía si este era o no un instrumento musical. ~

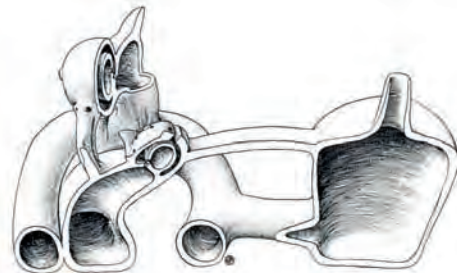
JOSÉ PÉREZ DE ARCE: Era la primera vez que se iba a hacer una exposición transitoria, entonces había que inventarlo todo. En esa época el Museo ocupaba sólo el ala norte y para esa exposición contábamos únicamente con el pasillo del segundo piso. El diseñador que había en ese momento, Tito Dittborn, se puso a diseñar una exposición para ese espacio y generó unas vitrinas enteras de vidrio y dos láminas de madera a los lados, puestas contra los ventanales. Teníamos un instrumento arqueológico y detrás de él un dibujo donde estaba una persona tocando el instrumento en la misma posición en que estaba el instrumento. Entonces había una relación entre el objeto y una interpretación gráfica que era entretenida de mirar. Fui el curador, hice el catálogo, hice la museografía, hice los dibujos, en ese tiempo uno podía hacer todo. ~



Músicos tuncahuán (Ecuador) tocando *pututu* (trompeta). Ilustración de José Pérez de Arce, Archivo MCHAP.



Músico mapuche tocando flauta piloilo y músico nasca con flauta globular de dos agujeros. Ilustraciones de José Pérez de Arce, Archivo MCHAP.



Corte de una vasija-silbato de cerámica de doble cámara. Ilustración de José Pérez de Arce, Archivo MCHAP.

La elaboración de la banda sonora para esta exposición fue un trabajo enorme. En ese tiempo no había mesas mezcladoras, ni la posibilidad de trabajar con computadores. En el Museo sólo contábamos con una grabadora de cinta de carrete abierto, que permite grabar en una o dos pistas y una casete. Entonces yo grabé todos los instrumentos musicales por separado y luego comencé a pasarlos a casete: de la casete grababa primero a una pista un instrumento y luego a otra pista otro instrumento, de lo cual obtenía una grabación con dos instrumentos, que luego pasaba a una tercera casete. Siguiendo el mismo procedimiento, luego obtenía una grabación con cuatro instrumentos, luego una con ocho y luego una con dieciséis, lo cual significaba una cantidad increíble de horas de trabajo. Pero el resultado era muy mágico. Finalmente, todo eso quedó plasmado en una banda sonora que estaba sonando permanentemente en toda la muestra, que fue uno de los aspectos más interesantes de la exhibición. Además, por esas cosas del destino, después el Laboratorio del Museo puso más restricciones para tomar muestras sonoras, entonces algunas de las investigaciones más interesantes de la acústica precolombina se basan exclusivamente en lo que pudimos recoger en 1982. ~



Pilar Allende y Carole Sinclair montando piezas en las vitrinas, dispuestas en los pasillos exteriores de las salas del área norte del Museo. Archivo MCHAP.



Unidad de exhibición de las "Flautas globulares" del centro-sur andino, acompañadas de ilustraciones que explican su forma de uso. Archivo MCHAP.

La Chimuchina

CLAUDIO MERCADO: Yo llegué a la oficina de José Pérez de Arce a principios de los noventa, porque estaba interesado en la música y el chamanismo. Llegué al Museo sobre todo por la música, buscando la música. ~

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: Claudio Mercado me trajo unos escritos suyos absolutamente delirantes y yo dije: “este es un gallo absolutamente loco, así que hay que acogerlo”. ~
¿Cómo nace la *Chimuchina*? No me acuerdo. A lo mejor Claudio sí. ~

CLAUDIO MERCADO: Antes de que existiera la Chimuchina, nos reuníamos en la Sala Fundación Andes. Invitábamos a Luis Cornejo y a Alex [Nora]. Comenzamos a juntarnos para tocar... estuvimos como dos o tres años juntándonos. Tocábamos y cantábamos, experimentábamos, era pura experimentación. Era bien intuitivo. Era agarrar cosas [instrumentos musicales precolombinos] y experimentar con la voz, hacer graves, agudos, conocer los armónicos. Empezamos a escuchar todos los discos de música etnográfica que llegaban al Museo, aprendiendo de las tradiciones musicales de todo el mundo. ~
Para la exposición *Moche: Señores de la muerte* llegaron unas trompetas jaguar y unas sonajas de metal. La exposición ya estaba montada y me acuerdo que nos quedamos una noche, porque en ese entonces la cosa era más libre, entonces nos prestaban las llaves de las vitrinas. Con una grabadora de casete con dos micrófonos nos quedamos toda esa noche tocando esos instrumentos. Grabamos la casete *Moche, el llamado de los muertos*. ~

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: Con motivo del *Popol Vuh* de Andrés Pérez, ya teníamos la cinta grabada con instrumentos Moche y cuando fuimos a la carpa donde daba su obra, él y el Cuti [Guillermo Aste] nos dijeron: “ustedes grabaron esto... ustedes son” y ahí enganchamos con el Cuti. Yo, por otra parte, conocía a Víctor Rondón porque había trabajado con él en la exposición *La Música en el arte precolombino* [1982], entonces yo, probablemente, lo llamé para integrar el grupo. ~

Carátula del primer disco de la Chimuchina, *El otro lado de la cinta*, grabado en 1993 en formato casete. Archivo personal Claudio Mercado.



Fue simplemente una búsqueda musical. No había entonces lo que después se estructuró más en la Chimuchina. Esta última tenía más que ver con buscar un lenguaje musical americano. Con Claudio fuimos integrando en la Chimuchina todas las investigaciones que comenzábamos a hacer, sobre instrumentos musicales precolombinos y sobre los bailes de ñinos. Yo creo que la Chimuchina la integramos para el concierto “El otro lado de la cinta”. Tengo esa idea, que nos juntamos así, llamamos a nuestros conocidos y armamos un grupo. ~

CLAUDIO MERCADO: Después de ese concierto dijimos, bueno, esta cuestión hay que seguirla. Entonces salieron dos integrantes para afuera y quedamos cinco, porque no funcionaban en la onda en que estábamos nosotros. Víctor Rondón fue el que le puso el nombre al conjunto. Siempre, después de los ensayos, nos íbamos al Bar Nacional a comer empanadas y tomar vino con ñirimoya y una vez hubo una discusión sobre el nombre. Víctor propuso “Chimuchina”. Buscamos el significado en el diccionario y una de las acepciones, porque hay varias, es que es un desorden, muchas cosas que están tiradas en un desván. Pero una de las acepciones era “música sin ton ni son”. Esa nos calza, dijimos. ~



Concierto “La Chimuchina” en el *hall* central del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, en 1996. Claudio Mercado, Norman Vilches, Víctor Rondón y José Pérez de Arce tocando diversos instrumentos musicales etnográficos de los Andes del Sur.



Con la Chimuchina tocamos en el Festival de Flandes, un festival muy importante en Europa de música contemporánea, clásica y de todo. También en el Festival Van Vlaanderen. Habíamos tocado con los Flairck, ese grupo holandés... Ellos quedaron muy entusiasmados con nosotros. Alguien les contó que sabíamos de instrumentos de aquí, entonces nos juntamos una vez y luego su director vino a un ensayo y dijo, “pucha yo tengo que llevarlos para allá”. En Holanda tocamos en una iglesia gótica en medio de un bosque, una cuestión impresionante. ~

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: Un concierto muy bonito... y el que tocamos en Gantes, en Bélgica, también era una construcción medieval en unas salas increíbles. ~

CLAUDIO MERCADO: Durante estos veinte años, hemos hecho uno o dos conciertos al año, pero en los últimos tres años no habíamos hecho nada. Entonces llegó Marcos Pérez de Arce y nos propuso hacer uno. Y resultó, a pesar de que era un escenario absolutamente extraño para nosotros. Eran los hijos de José y sus amigos, esos cinco cabros y estos dos viejos. Fue fantástico, porque son cabros que, quizás, no tienen la musicalidad de Víctor [Rondón] o de Norman [Vilches], pero sí una potencia que ellos no tienen. De hecho, si yo quisiera “chinear” con alguien, puedo hacerlo con uno de esos cabros. Con los “chimuchines” antiguos nunca pude. ~

Claudio Mercado participando del baile chino en el valle del Aconcagua, tocando su flauta de “sonido rajado”.

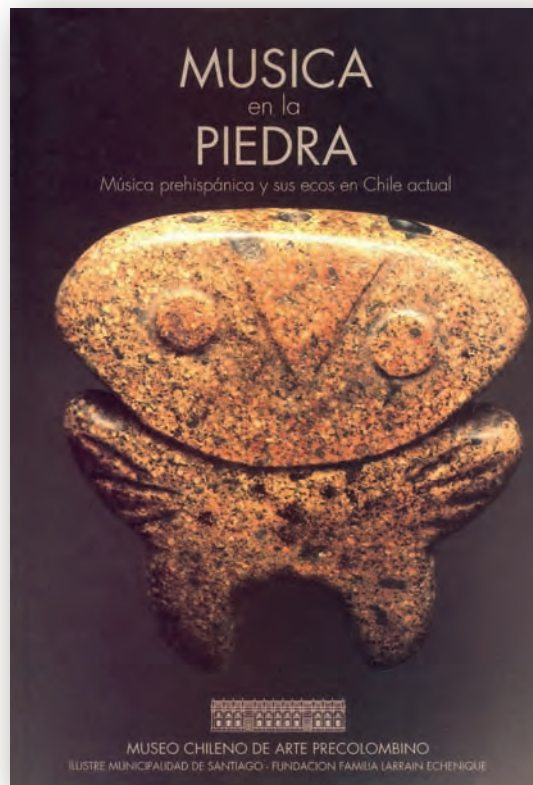


Sesión de grabación y registro en el Laboratorio del Museo, en la década del noventa. En la imagen, Claudio Mercado, Cutí Aste y Víctor Rondón, entre otros, tocando instrumentos musicales precolombinos. Foto José Pérez de Arce.

1995 | Música en la piedra

Más de trece años después de la primera exposición sobre música precolombina, el Museo emprendió el desafío de dar una nueva mirada a este tema. Con más de una década de estudios por parte de investigadores del Museo, se pudo ofrecer una experiencia mucho más profunda y fascinante sobre la musicología, las técnicas y el contexto del arte de los sonidos. —

CARLOS ALDUNATE: Bueno, de esa exposición me acuerdo muy bien de los sonidos, era extraordinaria, cada vitrina tenía su sonido. Y también me impresionó mucho ese *show* que había, que a Pilar Allende le pareció muy malo para las piezas, porque decía que las piezas estaban muy mal aseguradas, que estaban en unos fierros que temblaban. Pero lo lindo que se hizo en esa exposición eran varias cosas, tenía varios *shows*, se entraba por un túnel, donde estaban reproducidos los músicos de Bonampak, después había una verdadera obra de arte: un mapa de Andinoamérica hecho en malla de metal, sobre el cual estaban algunos instrumentos musicales. Fue una exposición muy refinada. Eso es lo lindo que hemos hecho aquí, presentar cosas tan sencillas, como eran esos instrumentos musicales, pero resaltando su dignidad y belleza. —



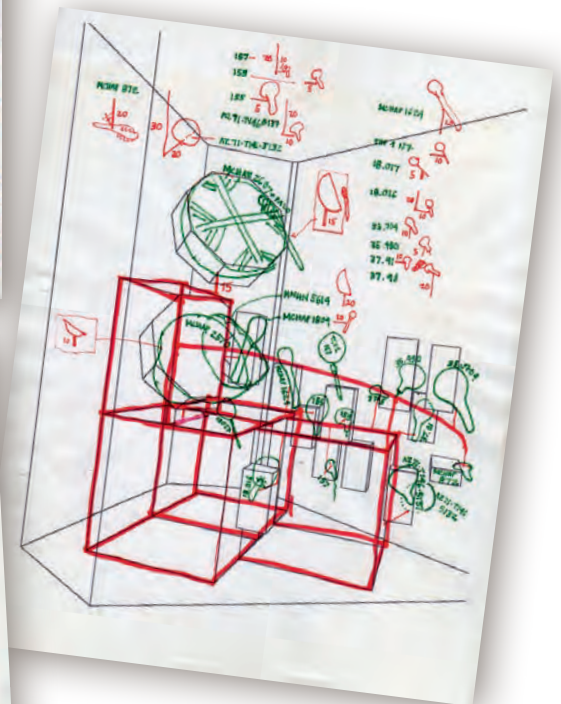
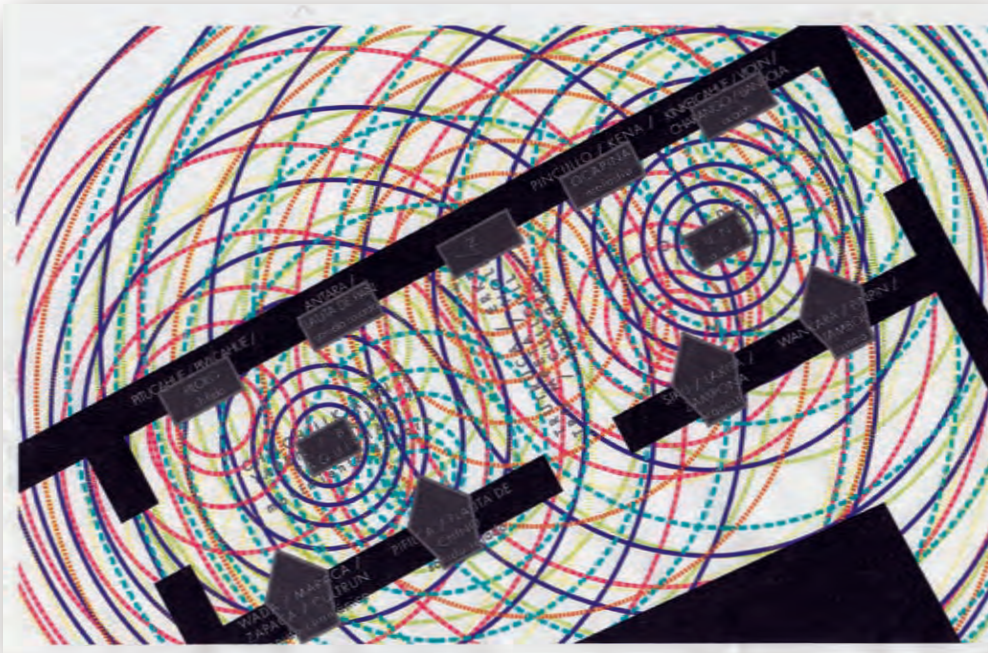
Portada del catálogo de la exposición *Música en la piedra*, 1995. Diseño y fotografías, Fernando Maldonado. Archivo MCHAP.



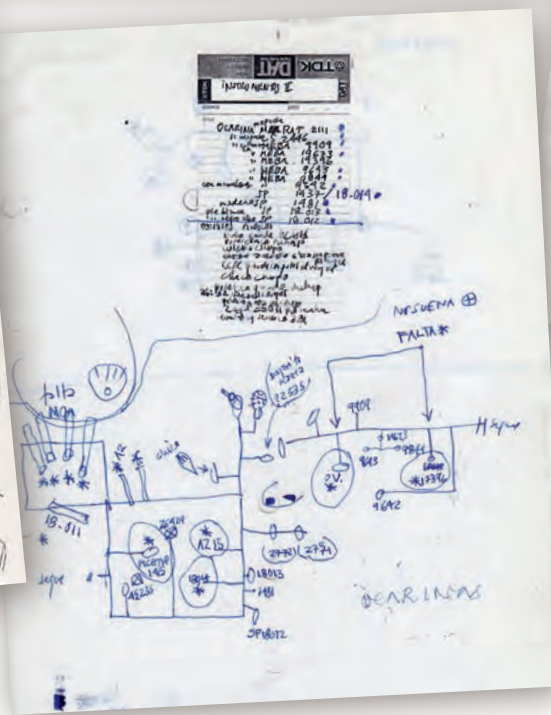
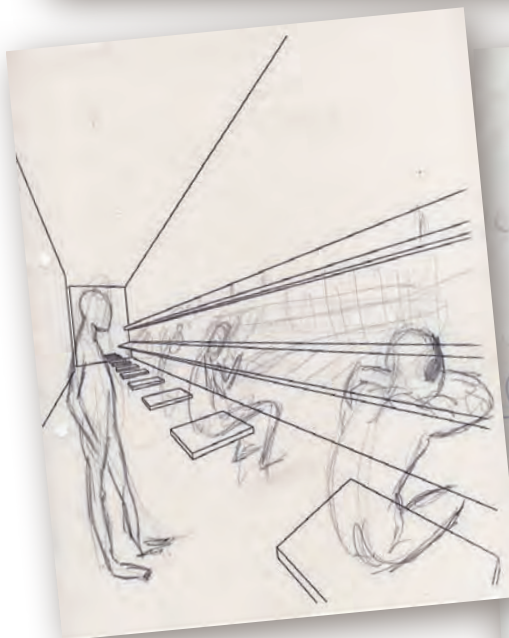
Exposición *Música en la piedra*, 1995. Unidades de exhibición “Ritmo chamánico” (sonajas y tambores de los Andes del sur), “El sonido rajado” (flautas de chinos del Aconcagua y *pifilkas* mapuches) y “La sikuriada” (flautas de pan andinas), respectivamente. Archivo MCHAP.



JOSÉ PÉREZ DE ARCE: La exposición fue concebida más como una experiencia musical que como un conjunto de conocimientos acerca de la música. El eje de la exposición fue una partitura y las salas se armaron de acuerdo a ese patrón que guió todo el trabajo. Esa ha sido la única exposición en que he utilizado un enfoque no-intelectual, no basado en textos para mostrar un tema. El conocimiento del tema quedaba relegado al catálogo. Fue una interesante experiencia, y la gente que la visitó no se olvidó más, lo cual me indica que estuvo orientada en la dirección correcta. ~



Bocetos de museografía
y montaje de vitrinas.
Archivo mchap.

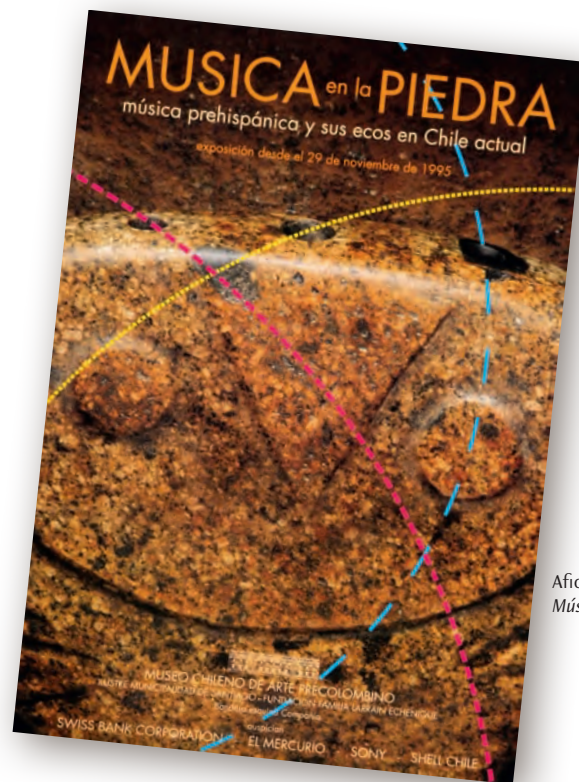


CECILIA VICUÑA: [Una] muestra que me causó un impacto profundo fue *Música en la piedra*, porque ahí descubrí la importancia que habían tenido en mi vida los sapitos de cuatro ojos y todos esos sonidos que tú oyes sin oír. Reparé en que eso configuraba verdaderamente el sentido del ser, un ser que oye y que siente, cuyo sentido del ser está totalmente entreverado con lo que se oye y cómo se oye. Por ejemplo, mi película *Kon kon*, que es un poema documental, incorpora ese sentido del sonido. Luego en el ensayo que hice como introducción para mi libro, hago una teorización basada en la importancia del tono en la poesía y en el habla latinoamericana. ~

JOSÉ BERENGUER Yo no sé en qué estaba en ese minuto. Por fecha, debo haber estado concentrado en la exposición *Nasca* [véase Capítulo 8]. Lo que sí me acuerdo es que estuve a cargo de la edición del catálogo de *Música en la piedra*. Mi recuerdo es que fue una exposición muy particular, diferente a todo cuanto habíamos hecho hasta entonces, más experiencial que de contenidos. Era, sin embargo, muy didáctica, porque uno aprendía cuáles eran los aerófonos, los vibráfonos, etcétera, todo complementado con dibujos que mostraban los detalles técnicos de los instrumentos o recreaciones de individuos ejecutando algunos de ellos. A la gente le encantó. El túnel por donde se entraba a la muestra tenía pintado uno de los famosos murales mayas de Bonampak [Período Clásico, Estado de Chiapas, México], lo que, junto con los sonidos de instrumentos tocados por José Pérez de Arce y colaboradores, ponía inmediatamente a los visitantes en ambiente. ~



Exhibición de kenas
(flautas andinas). Archivo
MCHAP.



Afiche de la exposición
Música en la piedra, 1995.



Pintando a los músicos mayas de Bonampak, en el túnel de acceso a la exhibición. Archivo MCHAP.



Montaje de las unidades museográficas de la exhibición. Archivo MCHAP.

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: A la entrada de la sala se armó un túnel hecho con material muy absorbente al ruido, cuya función era desconectar al visitante del exterior, que es uno de los más ruidosos del mundo y que obliga a hablar a gritos, por las micros principalmente. Ese túnel tenía pintado a gran escala el mural del templo maya de Bonampak. Necesitábamos ponerle música de selva lacandona, y como no teníamos, se la encargamos a Cuti Aste, que la hizo en un dos por tres, y pasó piola. ~

El túnel de adecuación también sirvió mucho para que la gente se desconectara del exterior y se metiera en otro cuento, lo cual es formidable, porque entran con una disposición súper receptiva para lo que se entrega. El trabajo más grande para esa exposición fue la preparación de la banda sonora. Si bien teníamos un equipo de multipista, que permitía grabar ocho pistas simultáneas, las horas de grabación fueron cientos, más las horas de edición hasta llegar a las diez bandas sonoras de las vitrinas. Fue un trabajo intensísimo, pero muy entretenido, porque cada banda sonora planteaba situaciones totalmente distintas. ~

De ahí se entraba a una sala silenciosa, en que se hallaban dispuestos todos los instrumentos de nuestra colección, provenientes de distintas partes del continente, todos puestos fuera de vitrina y con montajes a distintas alturas, en posiciones inclinadas, de lado. Se veía como un mar de objetos, todos instrumentos musicales, que se extendía por la sala debajo de un gran mapa hecho con una malla de metal muy liviano, que hizo un escultor. ~

Luego se pasaba a la otra sala –el corazón de la exposición–, en que estaban las nueve vitrinas de pared, más dos cúpulas, cada una destinada a un tipo de instrumento musical. La protagonista ahí era la música, que estaba sonando arriba de cada vitrina, con un equipo de casete en que estaba grabada una cinta sin fin, que tocaba ejemplos de los instrumentos de cada vitrina. El sistema era muy sencillo, eran equipos caseros que se mezclaban, pero por la posición de la vitrina, si uno se paraba bajo una de ellas, escuchaba más el tambor, por ejemplo, y si se paraba en otra, escuchaba la trompeta, y así. La sala la pintamos negra y le pusimos una gráfica que aludía a los sonidos, unas líneas que se salían de la vitrina por la pared y subían al techo, y volvían a bajar, y adentro de la vitrina pusimos los objetos también como volando, ocupando todo el espacio de modo que se viera como si estuvieran siendo tocados en ese momento. El resultado era visualmente muy potente, pero sesgado, es decir, había poca distracción visual, el objetivo era que el visitante se concentrara en el sonido, que el sonido le explicara el objeto, que además tenía mínimos datos culturales, o de otra información, que ayudaba a entender el contexto. ~

Pero lo importante era la experiencia y a través del tiempo he recibido muchos comentarios de personas que recuerdan su paso por esa sala y haberse quedado horas escuchando, moviéndose, teniendo una experiencia que unía lo sonoro con el saberse ante objetos de miles de años que eran los responsables de esos sonidos, que de algún modo conectaban el presente con ese pasado lejano. En el techo colgaban unas enormes trompetas “erkes” del Noroeste Argentino que trajimos de Buenos Aires. ~





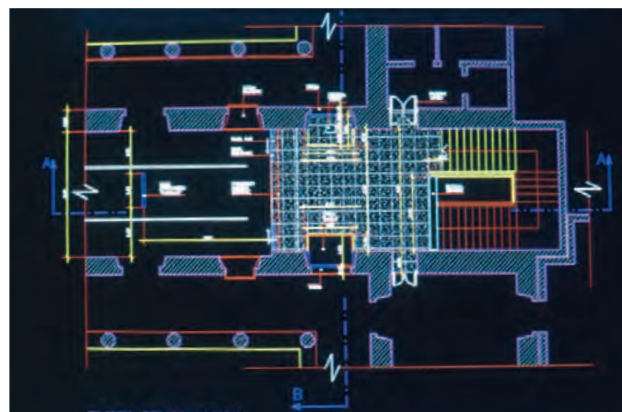
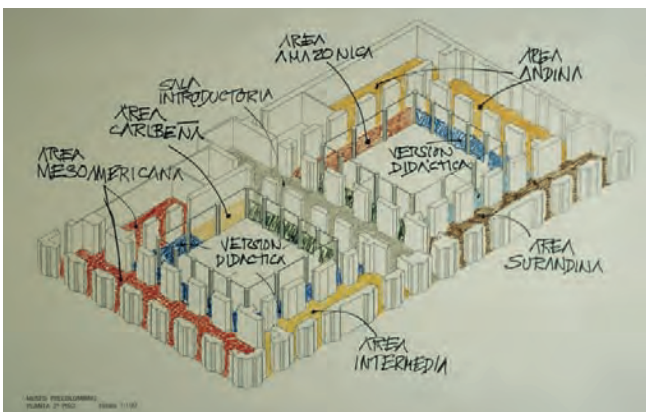
2000 | América precolombina en el arte

Corresponde a la primera remodelación de la exhibición permanente, inaugurada en 1981. Se elaboró un nuevo guión museográfico y curatorial para exhibir una cantidad mucho más significativa de obras de arte en un espacio que aumentó de cuatro a siete salas. Se habilitaron los pasillos y las galerías como espacios expositivos, agregándose en el interior y exterior de las salas nueva información en placas de metal con serigrafía. Se diseñaron nuevos mapas y cuadros cronológicos en metal para cada sala, ofreciendo un marco espacial y temporal para las culturas que integran la muestra. Con estos trabajos culminó un esfuerzo de más de cuatro años, que exigió total compromiso a los departamentos del Museo. ~

FRANCISCO MENA: La antropología fue virando de a poco hacia la cosa estética, entonces los paradigmas de los setenta, que eran muy histórico-culturales, también fueron cambiando. De ahí surgió la idea de que había que hacer una exposición permanente más atomizada, no basada en la historia cultural. Que cada vitrina abordara un tema estético y no una cultura. Al final, yo creo que los mismos curadores se fueron sintiendo un poco incómodos con esa cosa medio escolar que había antes. Además, también tuvo que ver con que se entregó todo el segundo piso para la exposición permanente. Por todo eso se decidió hacer la remodelación. ~

JOSÉ BERENGUER: Por ahí por 1992 estaba más que claro para muchos que la exposición permanente del Museo había cumplido su vida útil. Desde su inauguración en 1981 [véase Capítulo 1] había corrido mucha agua bajo el puente y la exhibición histórica y por culturas obviamente ya no satisfacía a nadie. En 1988, por otra parte, don Sergio había hecho una segunda donación de piezas

Plano del segundo piso del Museo con la nueva distribución de las salas (áreas culturales) de exhibición permanente. Archivo MCHAP.



Dibujo de planta arquitectónica del primer piso, acceso y caja de escala del Museo. Archivo MCHAP.

Afiche de la inauguración de la nueva exposición permanente *América precolombina en el arte*. Archivo MCHAP.



precolombinas, que esperaba la creación de nuevos espacios de exhibición. En 1984 se habían habilitado como tales las salas del segundo piso del ala sur del inmueble, pero se usaban para las exhibiciones temporales. En 1993 se inauguraría la Sala Textil y ese mismo año el patio sur del edificio iba a ser totalmente remodelado, incluyendo la apertura de la Sala Fundación Andes. Así que en ese entonces había críticas, nuevas piezas y mucho espacio para una renovación de la exhibición permanente. Las exposiciones temporales perfectamente podían montarse en las salas Andes y Furman, y la Sala Textil podía integrarse más estrechamente con el resto de la exposición permanente. No recuerdo cuándo exactamente se dio el “vamos” para la remodelación, lo único que sé es que después del 92 empezamos a discutir cómo sería la nueva exposición. Iban a pasar ocho años antes de inaugurar *América precolombina en el arte* [2000]. ~

CARLOS ALDUNATE: Algo decisivo para la renovación y ampliación de la exposición permanente, después de 20 años de inaugurada, fue el aumento de espacios del Museo. En esto fue trascendental la ayuda de Fundación Andes. Recuerdo que queríamos pedirle que nos colaborara con la sala textil que queríamos inaugurar. Vinieron a vernos, Juan Enrique Froemel y Consuelo Valdés y nos dijeron que no les presentáramos un proyecto tan pequeño; se interesaban por algo mucho más grande y trascendente. Así se produjo la habilitación de espacios para las salas de exhibición temporales y se liberaron dos grandes salas del patio sur del segundo piso. Con las colecciones que teníamos en los depósitos, remodelamos y ampliamos la exhibición permanente bajo paradigmas diferentes, más relacionados con aspectos estéticos de las sociedades precolombinas, que con su historia cultural, pero manteniendo el concepto de áreas culturales. El arqueólogo peruano Luis Lumbreras, gran americanista, tuvo a su cargo los textos del catálogo. ~

LUIS CORNEJO: A mí no me gustaba la forma en que estaban tratados algunos temas. En esa época, yo había empezado a entender qué era lo que el público esperaba. Había leído y reflexionado sobre el tema y tenía una clara opinión de que las personas que iban a esa exposición sólo se quedaban con la belleza de las piezas. Digo esto porque el tratamiento de los textos, el contenido, casi no estaba expresado. De hecho, yo siempre encontré que esos letreros que había ahí eran casi una “pañilla”, que si la gente quería los leía, por lo tanto lo escrito no tenía ninguna importancia. Entonces cuando se empezó a hablar de una remodelación, encontré que ese era el momento para que nosotros le pusiéramos un valor agregado a la exposición. ~

JOSÉ BERENGUER: La posición inicial de los curadores era intervenir la muestra antigua de manera mucho más profunda de lo que al final se hizo. Convertirla en una exposición abiertamente temática. Incluso, muy al principio propuse construir grandes vitrinas que cortaran o salieran al paso de los visitantes, para romper con esa disposición de vitrinas alineadas, como en un *mall*,

que tenía la exposición de entonces y que ha seguido teniendo hasta ahora. Otra idea era colocar letreros o pendones de grandes dimensiones que comunicaran inequívocamente a los visitantes en cuál de las grandes unidades de la exposición se estaba, un poco como lo había visto en las exhibiciones europeas y estadounidenses. La introducción de pantallas con información sobre las vitrinas fue otra idea que se manejó en esos momentos iniciales. ~

LUIS CORNEJO: Obviamente, yo creo que todos los que no estuvimos en el proceso original de formación de la antigua exposición permanente, especialmente Francisco Gallardo y yo, sentíamos que era una oportunidad de entrar en un área que era medio cerrada en el Museo. La exposición permanente no se tocaba; “en la exposición transitoria ustedes hacen lo que quieran”, pero la exposición permanente era como sacrosanta. Entonces, cuando se dijo que había que intervenir esto, yo lo encontré maravilloso. ~

JOSÉ BERENGUER: Pronto, sin embargo, los miembros del Comité Directivo de la Fundación dejaron claro que los cambios que buscaban no eran tan radicales como proponíamos nosotros. La arquitectura de las salas debía primar por sobre todas las cosas, las vitrinas “Pandakovic” y las largas visuales de las salas eran intocables, y nada de pendones ni de pantallas. Me acuerdo que traje este “rayado de cancha” con el lema “cambio con un pie en la tradición y el otro en la innovación”, pero la verdad es que era mucho más de lo primero que de lo segundo. Es una pena que haya sido así, pero, como en todas partes, los curadores proponen y el *Board* dispone. ~

Vitrinas y cúpulas de la nueva Sala Sur Andina; al fondo, los *chemamülles*, esculturas de madera mapuche. Archivo MCHAP.



FRANCISCO GALLARDO: Es que trabajamos con tantas limitaciones, que finalmente, cuando terminamos la remodelación, yo sentía que nadie estaba disponible para hacerse cargo de lo que había pasado allá adentro. Pese a esto, nosotros lo consideramos todo un logro porque conseguimos que hubiera más información, que es uno de los temas que siempre nos preocupa. Lo otro interesante es que nos permitió poner mano en el “patrimonio sagrado” del Museo, ya que, hasta ese entonces, estaba casi canonizado. Poder sacar las piezas de esas vitrinas y ponerlas en otras ya era demasiado bueno, demasiado interesante, aunque no valiera nada el contexto cultural, el significado de las modificaciones. En suma, creo que fue una empresa grande con poco consenso curatorial, en el sentido de que hubo muchas presiones, muchas definiciones que no se originaron precisamente en Curaduría. En consecuencia, hicimos lo que pudimos dentro de ese escenario. ~

JOSÉ BERENGUER: En la nueva exposición permanente mantuvimos el ordenamiento por áreas culturales de la exposición anterior, aunque reubicamos estas áreas de otra manera, ya que ahora disponíamos de más salas para la muestra. Cada área cultural quedó presidida por un mapa y una periodización en el centro, para no perder el contexto espacio-temporal de lo que allí se mostraba. También se mantuvieron las “piezas emblemáticas” en los puntos de acceso. Todas las vitrinas fueron intervenidas, cambiando muchas de las piezas de la antigua exposición por otras que habían permanecido en depósitos, o bien, usando las mismas piezas en agrupamientos diferentes. Otro tanto hicimos con las vitrinas-isla o de pedestal. La innovación estuvo en los pasillos que rodean los patios, donde propusimos una lectura más temática



Vitrinas y cúpulas de la nueva Sala Andina.
Archivo MCHAP.

(“monográfica” la llamábamos nosotros) del reverso de las vitrinas de salas, generalmente con información sobre piezas específicas de esas vitrinas. Queríamos que el de los pasillos fuese una suerte de discurso paralelo al de las salas, donde la gente viera con sus propios ojos lo que se estaba diciendo. Además, introdujimos gráfica en los letreros y resúmenes en inglés. Esto último no fue fácil, porque había cierta resistencia interna, pero con un público extranjero cada vez más asiduo al Museo, todos terminaron por convencerse de la utilidad de ese cambio. Para los textos contamos con la colaboración de Bárbara Larraín, quien los adaptó para el público, experiencia que, infortunadamente, no repetimos en los años siguientes. ~

JAIME BURGOS: Para esa exposición se cambió el recorrido del Museo. Se pusieron las piezas más importantes en la zona del acceso. Esa idea fue de Carlos Alberto Cruz. La exposición se abrió hacía los dos lados, ocupamos el edificio entero. ~

JOSÉ BERENGUER: En este contexto, Carlos Aldunate propuso que en la entrada a la exposición desde el *hall* del segundo piso se colocasen las piezas más bonitas de la colección con un sentido única y exclusivamente estético. Eliminaron el tabique que dividía ese *hall* de lo que antes era la Sala Mesoamericana, hicieron un acceso monumental y crearon allí una Sala Introdutoria, que de introductoria la verdad es que no tiene mucho. Se hizo, eso sí, una cierta “zonificación geográfica”, porque por un lado están las vitrinas de piezas de las áreas Intermedia y Mesoamericana y por la otra, las piezas de las áreas Surandina y Andes Centrales, pero la premisa fue fundamentalmente poner lo más bello, con poco énfasis en sus contenidos. La

Mapa y cuadro cronológico de la Sala Sur Andina. Archivo MCHAP.



La nueva Sala Introdutoria, con una selección de las mejores obras precolombinas de la colección. Archivo MCHAP.



curaduría de esa sala estuvo a cargo de Francisco Mena. Como arqueólogo, logró contextualizar un poco las piezas, pero quedó como un añadido distinto al resto de las salas. El resultado final de la remodelación es revelador de las contradicciones entre arte y antropología que siempre ha habido en nuestro Museo y que, probablemente, le dan su sello tan particular. Yo veo ahora esta contradicción en general como un valor diferenciador, no como un defecto. ~

CARLOS ALDUNATE: En la Sala Introdutoria se pusieron los objetos que nuestro fundador, don Sergio Larraín, más amaba y había conservado en su domicilio. Estas piezas, sin embargo, las donó posteriormente en vida y no habían sido exhibidas. Eran verdaderos tesoros del arte precolombino. Nos interesó dejar aquí una huella del fundador y del sentido estético que dio a su colección, base de nuestro Museo. ~

LUIS CORNEJO: Yo siempre encontré horroroso el nombre que se eligió para la exposición [*América precolombina en el arte*], parece una frase mal hecha. Hoy día soy crítico de lo que yo mismo hice en esa exposición y tal como dijimos un día en que hicimos un paseo crítico por la sala, creo que diez años después podemos hacer las cosas mucho mejor. ~

JOSÉ BERENGUER: En 2009, Luis Cornejo, Carole Sinclair, Francisco Gallardo y yo hicimos el ejercicio de mirar críticamente esta segunda exposición permanente. A mi juicio hubo vitrinas que dieron buen resultado. Por ejemplo, “El juego de la pelota” está muy bien trabajado por Carole Sinclair. En La Tolita, Francisco Gallardo trabajó muy bien el tema del *mullu*. De las mías,



Invitación a la exhibición de la donación póstuma efectuada por la Familia Larraín Echenique, ocasión en que se rindió un homenaje a don Sergio Larraín García-Moreno, fundador del Museo. Archivo mChAP.

Invitación a la nueva exposición permanente *América precolombina en el Arte*, noviembre de 2000. Archivo mChAP.

me siguen gustando la del Chamán en el Área Mesoamericana, y las de la cabeza cortada y de arquitectura en los Andes Centrales. En realidad, en las vitrinas de pedestal logramos lo mejor que se pudo haber hecho, porque los textos son cortitos, resumen bien lo que queríamos decir. Otras vitrinas, en cambio, quedaron demasiado hacinadas y muchas con textos demasiado largos o que repiten asuntos sin explicar por qué. Sumando y restando, pienso que, a once años de la remodelación (el mismo tiempo que pasó cuando surgieron las críticas a la primera exposición permanente), es evidente que requiere de una nueva remodelación, ojalá menos formalista, más interdisciplinaria y museográficamente más audaz que la de 2000. También con mayor autonomía del edificio. Espero que no tengamos que esperar otra vez ocho años para esa reinaguración. ~

REBECA ASSAEL: Al final del día, agradeciendo toda la diversidad y todos los temas propuestos en las exposiciones temporales, la exposición permanente sigue siendo la reina. El resto son sus vasallos, extraordinarios, pero vasallos al fin y al cabo. Ojalá tengamos muchas exposiciones temporales, pero la permanente va a ser siempre la soberana. ~

TERCERA VIERNES 1 DE DICIEMBRE DE 2000

CULTURA Y ESPECTACULOS 53

Tres salas y más de 300 piezas en exhibición son algunas de las novedades que se estrenan

El nuevo rostro del Museo de Arte Precolombino

A casi 20 años de su fundación, el recinto se ha transformado en uno de los espacios de exhibición e investigación prehispánica más importante del continente.

CLAUDIO AGUILERA

El museo del 2000

Por primera vez, la exposición permanente del Museo cuenta con la totalidad del segundo piso del edificio. Los tres nuevas salas (Área Sarandina, Andina Central y Textiles Andinos) han permitido aumentar casi al doble el número de las piezas expuestas, entre ellas, todas las obras que el Museo acaba de recibir en una donación postuma de su fundador, Sergio Larraín.

que a veces viene gente de muy lejos y no nos gustaba la idea de que volvieran sin haber visto las piezas".

Rumbo al 2010

Inaugurado a fines de 1981 en las dependencias del antiguo Palacio de la Real Aduana con aportes de privados y de la Municipalidad de Santiago, el recinto es considerado uno de los más sobresalientes de su especialidad. "Desde que nació el Museo hemos marcado una notoria diferencia. No sólo tenemos una especial preocupación por la conservación de las piezas de la colección, también realizamos investigación y una importante actividad de difusión. Estas características hacen que seamos un museo único en América Latina, explica Berenguer.

Tanta es la fama de la institución que incluso llegan turistas a Santiago sólo para conocer la colección. A esto se agrega que es el único en América Latina en contar con piezas que agrupan una variada gama de culturas prehispánicas, sin importar las fronteras políticas actuales.

Después de este período de importantes cambios, el curador señala que los nuevos desafíos del Museo de Arte Precolombino apuntan hacia el 2010. "Además de las grandes exposiciones temporales que tendremos, hoy nuestro gran desafío es realizar un replanteamiento en vistas al Bicentenario de Chile. Queremos contribuir desde nuestra desde aquí a los grandes eventos que se preparan para el segundo centenario del país".

Museo. La colección permanente se duplicó, aumentando en un 50 por ciento la cantidad de piezas en exhibición. Además, mejoramos y relacionamos la totalidad de las salas antiguas, incorporamos textos explicativos en inglés y reorganizamos la muestra en torno a temas de interés. Los cambios que hemos realizado son de innegable importancia".

Berenguer resalta que durante los trabajos jamás se cerraron las puertas del Museo. "Salvo un mes en que por razones de seguridad no recibimos público. Pero el resto de días no dejamos nunca de atender. Lo que pasa es

VEALA EN LOS MEJORES CINES
DREW BARRYMORE CAMERON DIAZ LUCY LIU

FUNCIÓN A BENEFICIO

Artículo periodístico del diario *La Tercera*, anunciando la inauguración de la nueva exposición permanente *América precolombina en el arte*, en diciembre de 2000. Archivo MCHAP.

Archivo audiovisual y ciclos de videos

CLAUDIO MERCADO: El Archivo Audiovisual comenzó a gestarse en 1982, a partir de una veintena de discos de música indígena de América que fueron adquiridos para la preparación de la exhibición temporal *La música en el arte precolombino*. En ese momento no se pensó en la posibilidad de formar una colección que estuviera abierta a la consulta del público y los discos quedaron a cargo de José Pérez de Arce, quien había sido el curador de la exhibición. Entre 1982 y 1989 se fue formando el Archivo de manera incipiente, con la donación que hizo Juan Downey de casi la totalidad de su obra como base. Además, el Museo realizó algunos videos educativos en coproducción con Teleduc y Sony [*El hombre donde estuvo, En la ruta del hombre americano, El Museo Chileno de Arte Precolombino*]. ~

Luego, con mi llegada al Museo, en 1989, comenzó a formarse de manera sistemática el Archivo Audiovisual, conformado por una colección de música indígena [Archivo de Música Indígena] y una colección de videos [Archivo de Videos Etnográficos]. Se obtuvieron donaciones de discos de distintas instituciones y sellos discográficos especializados y también se empezaron a adquirir discos y videos, poco a poco y sin un ítem de gastos que incluyera estos artículos en el presupuesto del Museo. El apoyo constante de Julia Arriagada y de José Pérez de Arce fue fundamental para realizar este proyecto, que no contaba con fondos ni con infraestructura. ~

Con este material comenzó a hacerse el primer ciclo de videos en la sala Fundación Andes. Hacíamos ciclos los martes y los jueves a las doce y media y a las seis y media de la tarde. O sea, teníamos cuatro funciones a la semana, con cuatro películas distintas. Están todos los afiches de esa época para probarlo. La programación abarcó muchos pueblos originarios de América, desde Tierra del Fuego a Alaska, convirtiéndose esta actividad en una de las pocas realizadas en Santiago, que en esa época permitió al público conocer las tradiciones de los pueblos americanos. ~



Afiche de la Tercera Bienal de Videos y Artes Electrónicas, 1997: Muestra internacional de documentales sobre pueblos indígenas y concurso de videos etnográficos, organizado por el Museo y con auspicios de FONDART. Archivo MCHAP.



Afiche del ciclo de videos etnográficos de agosto de 1997. Archivo MCHAP.



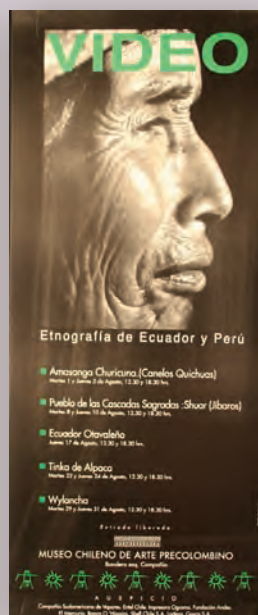
Invitación al Taller de Música Indígena en América, 1998, realizado en las dependencias del Museo. Archivo MCHAP.

Los ciclos de video comenzaron en el 90 o 91 [1989, en realidad]. Carolina Blanco me apoyaba mucho en esto, poniendo en el cuerpo C de *El Mercurio* avisos que eran como de un octavo de página, con el programa. También poníamos afiches en todos los cines, las bibliotecas y las universidades. Teníamos una asistencia de ochenta a cien personas por función. Incluso se producían foros. Yo me acuerdo que me preparaba, tenía que estudiar, porque había que estar en condiciones de explicar y conversar con la audiencia. Se producía con los videos un fenómeno bien interesante. Fueron varios años, unos ocho a diez años de éxito total, hasta por ahí por 2002. ~

MARCELA ENRÍQUEZ: Llegó un momento en que ya no venía gente a los ciclos de videos. En parte, quizás, fue porque empezamos a prestarlos, la gente podía llevárselos a su casa. Era mucho más cómodo eso que venir a una función. ~

CLAUDIO MERCADO: ¿Qué fue lo que pasó? Se llenó de centros culturales, hubo más cines, llegó el TV cable y sus programas culturales, hubo más oferta cultural, todas esas cosas pasaron al mismo tiempo. Entonces el Museo dejó de atraer a toda esa cantidad de gente, sólo se llenaba para los conciertos de la Chimuchina. Y ahí yo me aburrí, porque de tener cien espectadores por función, ahora tenía cinco. Además, nuestros afiches anunciando el ciclo no duraban nada, les ponían otros afiches encima. ~

Actualmente se necesita mucha publicidad. Por ejemplo, ahora último, en la muestra de video de cine indígena que hicimos en el Museo con la Cineteca y el Centro de Extensión de la Universidad Católica, en un par de funciones asistió harta gente. Probablemente porque estaba [un ciclo de] Jean Rouch y porque programamos un par de cursos. Pero a la semana siguiente vinieron diez personas. ~



Afiches con la promoción de las actividades de extensión del Museo, en la década de los noventa, con ciclos de videos etnográficos, conferencias y visitas guiadas a la exposición permanente y temporales. Archivo MCHAP.

1999 | Amarras: El arte de teñir en los Andes

Esta exposición estuvo dedicada a un conjunto de textiles de los Andes prehispánicos que comparten una misma técnica de decoración denominada teñido por reserva de amarras. En ella, los diseños policromos se logran mediante apretadas amarras, que evitan que un determinado tinte impregne el área reservada de la tela. Esta técnica, muy extendida en distintas partes del mundo, alcanzó un alto grado de complejidad y destreza entre los indígenas de Bolivia, el Chaco argentino y el norte y sur de Chile. ~

CAROLE SINCLAIRE: En *Amarras* creo que fue la primera vez que hicimos una exposición con un tema tan específico. Fue un muy buen ejercicio y una muy buena exposición. El contenido era resultado de una acumulación de investigaciones e información que había que difundir. Coincidió con una reunión internacional sobre esa técnica de teñido que se hizo en 1999 en Santiago [*Shibori*]. *Amarras* fue la manera en que el Museo colaboró con esa reunión, que se hacía por primera vez en América. Se había hecho primero en Japón, después en la India y la tercera vez era acá, en Chile. El Área Andina, aportaba un 40% de las tecnologías de teñidos de textiles en el mundo, entonces qué mejor que hacer una exposición con las tecnologías de teñido que revelaban las piezas de los museos chilenos. ~

CARLOS ALDUNATE: Efectivamente, fue la primera vez que se hacía una exposición acerca del teñido de amarras en América y tuvo un éxito tremendo. Fue una exposición de una delicadeza y belleza sobresalientes. La montamos en mesas, iluminadas con fibra óptica. Fue la primera exposición en que usamos este sistema de iluminación. Entonces las piezas se veían como si salieran de la vitrina, como que se iluminaran las telas enteras, era una cosa maravillosa. ~

Exposición *Amarras: El arte de teñir en los Andes*, 1999. Sala Fundación Andes. Las piezas textiles fueron exhibidas de forma horizontal, en vitrinas-mesones iluminadas con fibra óptica. Archivo MCHAP.

Derecha: la escenografía de la exhibición incluyó reproducciones de la técnica de teñido por amarras en textiles de gran formato. Archivo MCHAP.

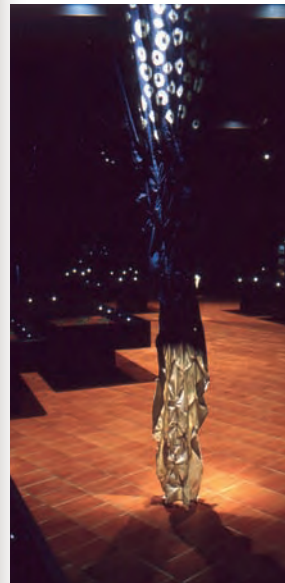
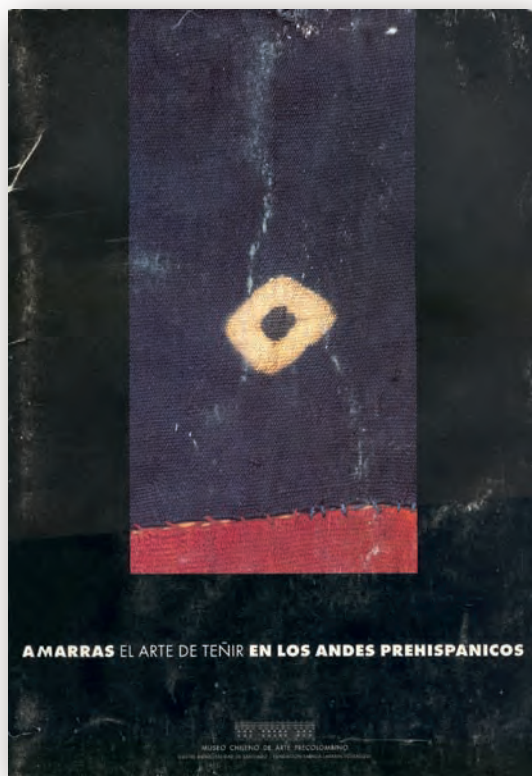


El catálogo fue muy bonito también. Estábamos trabajando durante tanto tiempo con Paulina Brugnoli, Soledad Hoces de la Guardia y Paulina Jélvez en nuestra colección de tejidos, que nos pareció importante incorporar sus investigaciones y decirles que intervinieran en la exposición e incluso produjeran el catálogo. De hecho, esa publicación la diseñaron profesionales de su equipo [Paola Moreno y Mónica Widoycovich]. ~

PAULINA BRUGNOLI: Una de las ideas matrices de la exposición era que las personas de alguna manera se involucraran táctilmente con los artefactos, por eso se hicieron esos pendones en que estaban las amarras a medio desamarrar. Amarradas por completo o desamarradas, de manera que lo entendieran con su cuerpo. Otra idea era que los textiles no eran cuadros contemporáneos, por lo tanto, verlos verticalmente era un asesinato. De ahí que se expusieran horizontalmente en las mesas, en reposo, con una luz justa. La otra idea era juntar un número de colores (los textiles tenían una carta de color) y develar su misterio visual. ~

SOLEDAD HOCES DE LA GUARDIA: Esa fue una exposición que dejó mucha huella, porque paralelamente hubo la reunión sobre *shibori* en el Museo de Bellas Artes. Además, ese año la feria artesanal del Parque Bustamante también trató lo textil como tema central. Vino una tintorera africana y una tintorera de India, entonces fue súper interesante –para ellos y para los japoneses, sobre todo– ver que esta técnica era tan antigua en América. Además, había una piezas del norte de Chile que son muy particulares y que a ellos les impactaron muchísimo. ~

Portada del catálogo de la exposición *Amarras: El arte de teñir en los Andes*, 1999. Diseño de Paola Moreno y Mónica Widoycovich. Archivo MCHAP.



Detalle de una de las reproducciones de textiles teñido por amarra de la exhibición. Archivo MCHAP.



Vista de la sala de exhibición. Archivo MCHAP.

JOSÉ BERENGUER: *Amarras* es una de las exposiciones más lindas que he visto en este Museo: fina, con una luminosidad y una iluminación justas, hecha con un criterio definitivamente estético. Evidentemente están también los aspectos técnicos, porque hay un trabajo de muchos años hecho por Paulina Brugnoli, Soledad Hoces de la Guardia, Paulina Jélvez, Tania Gómez y colaboradoras, quienes han investigado muy profundamente nuestras colecciones textiles y las de otros museos chilenos y que han ganado muchos proyectos FONDECYT. *Amarras* mostraba la dimensión tecnológica de esas obras, pero, en lo fundamental, brindaba al visitante una fascinante experiencia estética con las piezas. Creo que nunca como en ese caso se justificó más hacer una exposición oscura, “tipo cueva”, porque las mesas con los textiles –como cajas de luz– parecían levitar en la penumbra de la Sala Fundación Andes. ~

He escuchado decir que en el Museo siempre hacemos exposiciones “muy arqueológicas”. Bueno, esta exposición desde el diseño y la estética, es prueba de lo contrario. Otros ejemplos son: las exposiciones sobre música precolombina [1982, 1995 y 2002], *Colores de América* [1992, véase Capítulo 7], *Santos Chávez: Xilografías y linóleos* [2004] y *Círculos de la mitad del mundo: Antiguos diseños del Ecuador*, que desgraciadamente nunca se montó por falta de auspicios. ~

LUIS CORNEJO: En *Amarras* tuvimos menos [injerencia] como departamento curatorial [Carole Sinclair fue la curadora general]. Se armó con gente de la Escuela de Diseño de la Universidad Católica. Yo siempre he sentido que hay un problema de Carlos Aldunate de por medio. Él tiene una opinión muy establecida sobre el tema de los textiles, no sé por qué realmente, pero él tiene mucha opinión sobre ese tema y es mucho más activo en el desarrollo de ese tipo de exposiciones, que en otras exposiciones. ~

Correspondencia y documentación del préstamo de colecciones para la exhibición, de museos de Arica, San Pedro de Atacama y Antofagasta. Archivo Conservación MCHAP.

FORMULARIO 05
PRESTAMOS PARA EXPOSICIONES

Arica 31 de Mayo de 1999

El señor JUAN CHACAMA RODRIGUEZ
En representación del Museo Arqueológico San Miguel de Azapa hace entrega a
VIRGINIA VARELA GUARDA
Representante de MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO
De los bienes muebles que al día de la fecha se relacionan, objetos que serán exhibidos en
MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO, SANTIAGO

Su valor total es de \$584.303 Estarán asegurados por la Cia. De Seguro
CHILENA CONSOLIDADA
Y transportados por VIA AEREA, POR QUIEN RECIBE
Las piezas abajo descritas serán devueltas aproximadamente en ABRIL 2000
Ubicación Museo
Deposito Textil

1. CAMISA RECTANGULAR TEJIDO DE AMARRA ROSAVERDE
REGISTRO AZ-6 SIN REFERENCIA (63,5 x 59,0 cm)
2. SE EXTIENDE EL PRESTAMO DE TEXTIL CON DISEÑO
DE AMARRAS N°19
MANTA TECNICA DISEÑOS POR AMARRAS SIN REFERENCIA
Deposito Textil

SAN PEDRO DE ATACAMA
MAYO 19 DE 1999

SEÑORES
MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO
BANDEIRA 361
SANTIAGO

De nuestra consideración

En respuesta a la solicitud de préstamo de algunos objetos de la colección del IIAAM, según Oficio de Mayo 4 del año en curso, se detalla antecedentes del Inventario General de la prenda textil que nos es posible facilitar por el momento

Nº DE REG.	SITIO	TIPO DE PRENDA	ORIGEN
3943 15	QUITOR 2	TUNICA (UNKU)	AGUADA

De las otras prendas solicitadas (p.ej. Camisa N° 3977 - Cuyo Oriente y posible movidas de sus lugares de resguardo sin que antes algún especialista confeccionista alguna tipo de soporte que asegure su traslado.

DIRECCIONARIO NUSEZA
Director del IIAAM

Recibe Chile por el MCHAP

FICHA DE REGISTRO DE PIEZAS EN PRESTAMO PARA EXPOSICIÓN
AMARRAS, NOVIEMBRE DE 1999

Nº Correlativo MCHAP CP 5 Fotografía

Institución Museo Regional de Iquique

Nº Registro Institución RM 1923

Nombre Unku: Camisa bicolor con tejido de nudos

Contenido Bajo Mole. Tenía colgando en la parte inferior un carcaj de cuero con flechas

Medida Ancho: 940 mm altura: 810 mm

Descripción Camisa rectangular, tejida e hilar con hilos de pelo de camélido. Está compuesta por dos paños rectangulares, uno rojo y el otro azul, independientes y unidos longitudinalmente con puntadas tipo "espina de pescado" con un cordón azul y que deja un espacio al centro para la introducción de la cabeza. Ambos paños se doblan y se cosen a los costados con puntada semejante e introduciendo hilos de color rojo. Una banda horizontal de color crudo tejida por amarra. El paño de color crudo, dispuestos en tres columnas y 4 filas; el lado azul los paños ordenados en 3 columnas y 5 filas, la superior en el hombro.

Estado de Conservación Buena a regular. Pieza casi completa. Presenta faltantes principalmente en la parte inferior del costado azul, donde se halla más manchado con fluidos corporales.

Restauraciones Actualmente no presente
Restaurado Luis Salas

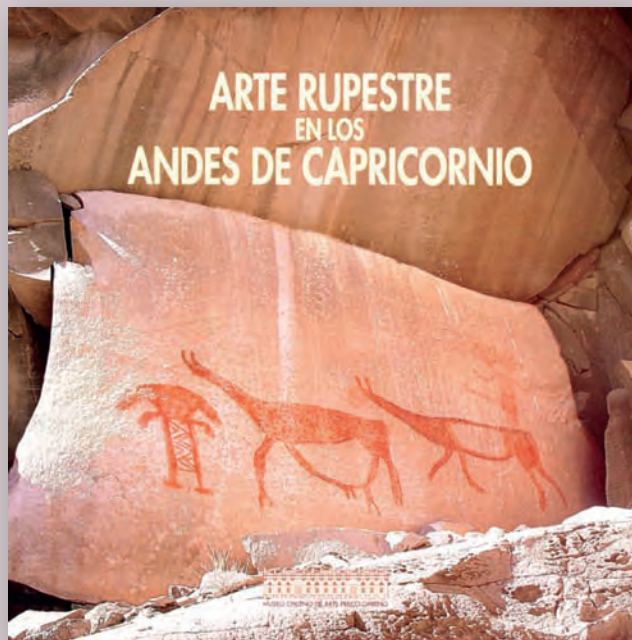
Fecha 18/07/99

Dos libros de fines del milenio

JOSÉ BERENGUER: En 1999, cuando llevábamos diecisiete libros coeditados con el Banco Santiago [ex Banco O'Higgins], surgió la idea de hacer un libro sobre el arte rupestre de Chile y Argentina más o menos a la latitud de 23°. Lo llamamos *Arte rupestre en los Andes de Capricornio* y estuvo dedicado a don Sergio, cuyo fallecimiento ocurrió ese año. ~

Francisco Gallardo, Carole Sinclair y Claudia Silva abordaron el tema en la cuenca del río Salado [al este de la ciudad de Calama], Carlos Aschero hizo lo propio con el arte rupestre del otro lado de la raya y yo me hice cargo del valle del Alto Loa. En mayo viajé al norte con Fernando Maldonado para sacar las fotografías que iban a acompañar mi artículo. Yo estaba desesperado, porque no había logrado comenzar el escrito. No hallaba cómo enfocarlo. Mientras Fernando tomaba la foto panorámica desde el cerro Las Papas que abre el artículo y mi hija Paloma jugaba entre las rocas, me senté a observar. Quedé arrobado con la belleza y profundidad del paisaje. Fueron unas tres horas en que desfiló por mi cabeza todo el artículo, de comienzo a fin. Jamás me había pasado algo igual. Entendiblemente, al escribirlo empleé un discurso que nacía más del plano emocional que del racional. Si bien todavía me gusta, nunca más he ocupado ese tipo de narrativa. ~

Fernando quedó muy insatisfecho con la impresión del libro, particularmente con las fotografías. Yo había hecho por primera vez una dirección fotográfica de las tomas, indicándole desde qué ángulo y con cuál encuadre las quería, y la verdad es que el material resultante fue muy bueno. Pero el esfuerzo se malogró en la imprenta. Lo que nos mostraron en pantalla y recibí el visto bueno de Fernando, no fue lo mismo que salió impreso. A raíz de eso cambiamos definitivamente de imprenta. ~



Portada del libro *Arte rupestre en los Andes de Capricornio*, publicado junto con el Banco Santiago, 1999. Archivo MCHAP.

El año 2000 viajé con Fernando Maldonado a San Pedro de Atacama, Arica, Moquegua, La Paz, Cochabamba y Sucre. Era para sacar las fotografías del libro *Tiwanaku: Señores del lago sagrado*. Nuevamente partí en blanco con el texto, pero no tuve la suerte de la vez anterior. Creo que nunca conseguí darle el tono preciso, quizá porque en el viaje estaba muy dividido entre esa tarea y los problemas de la travesía, pero sobre todo, pienso yo, debido a que elegí un discurso de divulgación inapropiado. Las fotos, sin embargo, resultaron extraordinarias. Nuevamente hice una dirección fotográfica, pidiéndole a Fernando que se olvidara de las tomas más icónicas o conocidas de los monumentos, monolitos, arquitecónicas y piezas de Tiwanaku; que procurara fotografiarlos desde los ángulos menos trillados. Una novedad importante de ese libro fue que contamos con Gonzalo Puga para el estilo editorial. Él

Panorámica del río Loa, fotografía de Fernando Maldonado, en el libro *Arte rupestre en los Andes de Capricornio*, 1999.

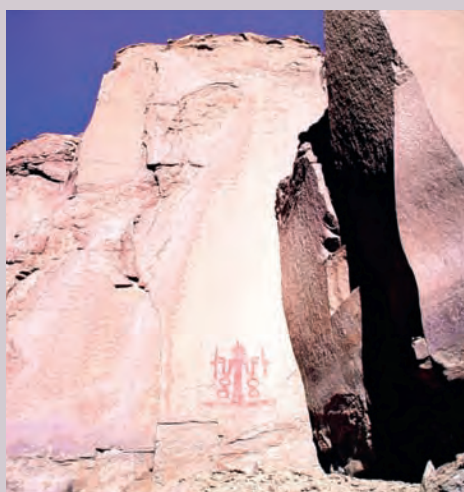
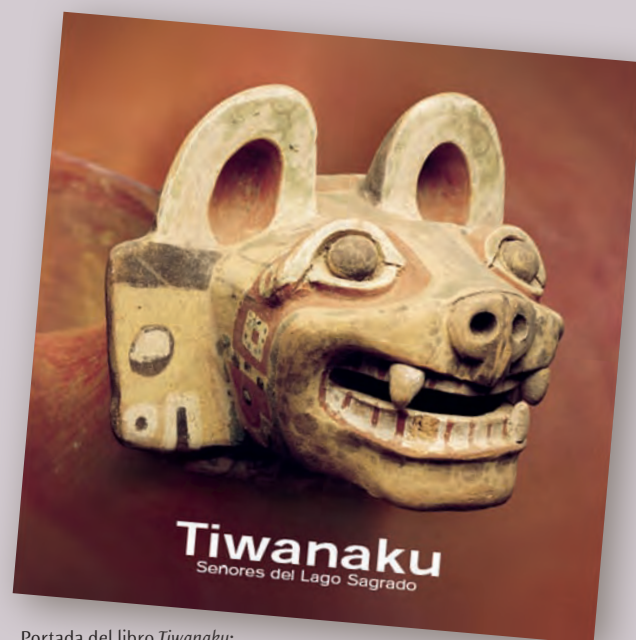


Imagen de un panel de arte rupestre en el río Loa, fotografía de Fernando Maldonado, en el libro *Arte rupestre en los Andes de Capricornio*, 1999.



Portada del libro *Tiwanaku: Señores del lago sagrado*, publicado junto con el Banco Santiago, 2000. Archivo MCHAP.

propuso usar una retícula para toda la obra y sugirió ideas muy ingeniosas, como por ejemplo combinar páginas con fotos de piezas aisladas con páginas de series de objetos similares, incluso con acercamientos extremos o *close up* de algunos artefactos. ~

Desde 1992 que queríamos montar una exposición sobre Tiwanaku en el Museo y el libro, de alguna manera, reflató la iniciativa. A comienzos de la década siguiente, no recuerdo en qué año, Cecilia Puga y Carlos Aldunate convidaron a Ricardo Solari [entonces Ministro] y al Cónsul General de Bolivia a un almuerzo para explorar la factibilidad de este proyecto. Después de eso, yo propuse una lista de objetos a traer y José Pérez de Arce alcanzó a hacer unos bocetos de la exposición, que contemplaban algo así como convertir la Sala Fundación Andes en una suerte de Templo Semisubterráneo, como el del sitio Tiwanaku. No obstante, las cambiantes relaciones entre nuestros gobiernos terminaron por debilitar la idea. Quedamos tan decepcionados que pese al auspicioso “veranito” que se produjo durante los gobiernos de Michelle Bachelet y Evo Morales, ni siquiera se nos ocurrió resucitar la idea. ~

Serie de cucharas ceremoniales de madera del período Tiwanaku. Fotografías de Fernando Maldonado, en el libro *Tiwanaku: Señores del lago sagrado*, 2000.



Portada arquitectónica con iconografía Tiwanaku. Fotografía de Fernando Maldonado, en el libro *Tiwanaku: Señores del lago sagrado*, 2000.

Tabletas para el consumo de alucinógenos decoradas con diseños Tiwanaku, de San Pedro de Atacama. Fotografías de Fernando Maldonado, en el libro *Tiwanaku: Señores del lago sagrado*, 2000.



2001-2010

DEL

DESAFIOS
NUEVO MILENIO



Esta tercera década, la primera del siglo XXI, abre en Chile con Ricardo Lagos como presidente y cierra con Sebastián Piñera en la más alta magistratura. Es un período de finanzas ordenadas y crecimiento económico moderado, pero todavía con vergonzosas desigualdades en la distribución del ingreso. En algún momento, la tan ansiada transición se produce, pero nadie se da cuenta y a nadie le importa mucho en realidad. Los cambios que vienen –dice una analista– ya sucedieron, y eso es verdad tanto en Chile como en el exterior. No de otra forma se entiende que Michelle Bachelet, Evo Morales y Barack Obama lleguen a la presidencia en sus respectivos países. Esos cambios ya producidos, modificaron los valores, la forma de conducirse en sociedad y las maneras de consumir cultura. Guşte o no, ser habitante de este principio de siglo supone estar en redes sociales, competir para sobresalir, transparentar más que ocultar y estar muy atento a la lógica engañosa del mercado, a las recaídas estatistas y a la invasión de nuestra intimidad. ~

Para el Museo, esta es también una década de grandes retos. ¿Cómo lidiar con aportes municipales cada vez más reducidos, un público local que es percibido como menos receptivo a su oferta cultural y auspiciadores entendiblemente preocupados de medir el impacto de las iniciativas que apoyan? Los esfuerzos por resolver este acertijo marcan todo el decenio y comprometen desde el Consejo de la Fundación hasta su último funcionario. Se piensa y repiensa el Museo, se buscan nuevas alianzas y se montan exhibiciones que apuntan a diferentes audiencias y con discursos variados. Nadie lo dice en forma explícita en los testimonios, pero existe el convencimiento entre los trabajadores de la institución de que este período es el más acelerado y de

mayor innovación en sus treinta años de vida. No solo por los avances tecnológicos, en que el Museo actúa como pionero en varios casos, sino, sobre todo, por la diversidad de las propuestas. ~

Veintiún exposiciones, varias de ellas en importantes museos del extranjero, un sitio web que se convierte en uno de los principales referentes de lo precolombino a nivel mundial y treinta y siete publicaciones, incluyendo catorce números del *Boletín*, son tan solo muestras de que las cifras de producción continúan en alza en el Museo. El mayor logro, sin embargo, es cualitativo. Las exposiciones temporales de este período incluyen muestras orientadas a los niños, otras centradas en un solo tipo de artefacto o en una sola gran pieza de arte precolombino, algunas focalizadas en tópicos por lo común evitados en nuestro medio, o bien, en grupos tradicionalmente excluidos del discurso museístico nacional, así como una exhibición itinerante que en diez años ha recorrido gran parte del centro del país. Pese a todo este esfuerzo, es incierto si el Museo está sintonizando con el público más activo, selectivo e informado que prevalece en la actualidad. ~ Hay plena consciencia en la comunidad de memoria del Museo que no hay vuelta atrás. Que la institución debe renovarse para seguir, que la etapa familiar de su existencia, que tanto disfrute brindó a sus integrantes, llega a su fin. Pero es comprensible también la aprensión de que “el bebé termine yéndose junto con el agua sucia por el desagüe de la bañera”. Ese dilema atraviesa implícitamente todo el período y va a ser tarea de la siguiente década probar lo contrario. ~

En los capítulos que vienen en seguida, los integrantes de la institución comparten con el lector su memoria sobre estos primeros años del nuevo milenio. ~





2001 | Rostros de Chile precolombino

Esta exposición reunió 22 dibujos de gran formato, que reproducen y explican escenas de la vida de los pueblos originarios de nuestro país desde Arica hasta Tierra del Fuego en diversos momentos de su prehistoria. Se basó en el libro del mismo nombre publicado en 1997 y fue concebida como una exposición itinerante. Desde entonces, la muestra ha recorrido diversos lugares del país, incluyendo grandes centros comerciales y centros comunales de bajos recursos. —

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: El resultado de tantos años de dibujar para el Museo produjo una cantidad apreciable de obras que se reunieron en un libro denominado *Rostros de Chile Precolombino*. Estas ilustraciones fueron hechas, durante muchos años, para exhibiciones muy diferentes. Viéndola a la distancia, la relación entre el Museo y mi actividad de dibujante fue muy irregular, los primeros años fueron muy intensos, se iniciaron con el dibujo de las tres mapuches, que ha sido utilizado hasta la saciedad por el Museo y otras instituciones para referirse al pueblo mapuche, y que en su oportunidad fue pagado a un precio que hoy me parece irrisorio (algo así como \$ 50.000 de hoy) pero que me ha llenado de orgullo al ver cómo se ha ocupado.



Exposición *Rostros de Chile precolombino*, 2001. Platería mapuche en los siglos XVIII, XIX y XX, una de las ilustraciones antropológicas de la exhibición, de José Pérez de Arce. Archivo MCHAP.

Recuerdo que, –poco después de hecho–, recibí un muy buen comentario del pintor Claudio Bravo respecto a ese dibujo, lo que obviamente me dejó muy contento. Luego con las exposiciones de Arica y de San Pedro pude desarrollar las dos únicas series de dibujos, que fueron interesantísimos por la profundidad del trabajo, la experiencia compartida de trasladar a imágenes un conocimiento hasta ese entonces bastante teórico. Esas series han sido las más “armadoras”, por así decir, de la imagen

que se tiene de Chile precolombino hasta la actualidad, por lo menos eso es lo que he visto en publicaciones y lugares públicos. Después de ese primer impulso dejé de dibujar paulatinamente, más por un problema de presupuesto que de otro orden, lo que dejó un vacío que hasta ahora no se ha llenado respecto a la enorme cantidad de aspectos culturales del pasado que, al no tener imagen, permanecen desconocidos para un gran público. Cuando salió la posibilidad de hacer esta exposición que iba a recorrer Chile con mis dibujos fue como un excelente medio para sacar hacia el gran público una forma fácil y entendible de entender el pasado de nuestro país. —

El trabajo de hacer la exposición fue interesante, porque nos planteó dos nuevos desafíos: por una parte el diseño de los soportes, que los hizo Gonzalo Puga, y que fueron hechos con varios

intentos, arreglos y acomodos hasta la solución final que, hoy por hoy, me parece que se podría haber hecho más adaptable a las condiciones que requiere la muestra. El otro tema fue la escritura de los textos. Fueron redactados por Bárbara Larraín, quien resumió los conceptos del libro con un lenguaje más directo y alcanzable para el gran público, lo que me pareció muy interesante. ~

JOSÉ BERENGUER: *Rostrós* encarnaba el libro del mismo nombre, pero en el formato de exposición. Para su realización creamos la función de Jefe de Proyecto, es decir, de alguien que se encargara de hacer que un determinado proyecto saliera. Fui el primer Jefe de Proyecto. Trabajé por varios meses con José Pérez para darle forma a la exposición, porque había una curaduría que era esencialmente de él. Asimismo, trabajé con Bárbara Larraín para hacer accesibles los textos al público y, sobre todo, con Gonzalo Puga para que diseñara los soportes materiales de la muestra. La justificación inicial de esta exposición itinerante respondía a la necesidad de que el Museo saliera para afuera, que tuviera una presencia extramuros. ~

CARLOS ALDUNATE: Fue interesante el uso de las bellas ilustraciones que José Pérez de Arce hizo para ilustrar nuestras exhibiciones acerca de Chile precolombino y difundirlas a nivel nacional. Esta iconografía ha cumplido la función de poner un rostro a los materiales y piezas arqueológicas que exhibimos y ha tenido tanto éxito que hoy son un lugar común en publicaciones de difusión acerca de estos temas. ~

Recreaciones de personajes de la cultura Arica y del período Tiwanaku en el norte de Chile, 2001. Ilustraciones de José Pérez de Arce, Archivo MCHAP.



Paneles de exposición en la escuela El Principal de Pirque, Región Metropolitana. Archivo MCHAP.

Para nosotros fue una exposición muy importante porque fue nuestra segunda exposición itinerante y el inicio de nuestra relación con Minera Escondida, que con el tiempo ha producido un cúmulo de frutos extraordinarios para nuestra institución, y por último por el inusitado éxito que ella ha tenido, circulando por cientos de municipios, escuelas, cárceles, y lugares públicos, entre Valdivia y La Serena. ~

JOSÉ BERENQUER: Hasta el día de hoy, nueve o diez años después, la exposición sigue mostrándose. Ha estado no sé cuántas veces en el pasaje del Museo y en muchas otras partes, yo diría que en la zona central y en la zona centro norte. Entre paréntesis, nos reíamos mucho, porque se parecía a la tonada de Manuel Rodríguez, en el sentido de que uno no sabía por dónde andaba, la vieron por Rancagua, por Nacimiento, por Cauquenes, por Chena... de repente uno no sabía dónde estaba esa exposición, porque iba circulando y se la iban pasando los alcaldes o los encargados de cultura de las municipalidades. De repente la lográbamos interceptar con las personas que estaban a cargo de ella, que eran Luisa Eyzaguirre, conduciendo el proceso, y Guillermo Restelli. ~

LUISA EYZAGUIRRE: *Rostros* me abrió una ventana increíble, me acuerdo perfecto de que nos fuimos con esa exposición itinerante, con los paneles con dibujos de las culturas precolombinas a la Minera Escondida, llegamos ahí, mostramos la exposición. Alejandra Wood, que era la encargada de las comunicaciones, se fascinó con el proyecto, y me dijo “ya, te financio este proyecto, háganlo y expónganlo en el portal del Museo” y a partir de ahí empezó esta relación para siempre con la minera. Y esa exposición me gustó porque –yo que era muy ignorante y no tenía idea de que en Chile había más que Mapuche– aprendí que había muchas culturas precolombinas en Chile, que había diversidad dentro de los indígenas. Empecé a circular esta exposición por todo Chile, lo encontré entretenido, me metí en el tema, entré por los *Rostros*, me agarró muy fuerte. ~

La exposición llegó hasta los Muermos en Chiloé, al sur, y hasta Salamanca, y los Vilos por el norte. A veces volvía hasta en camiones de salchichas, porque como no teníamos plata para hacerla circular, nosotros le decíamos a las personas “el último que se queda con la exposición la manda de vuelta”, y como era tan caro mandarla de vuelta a Santiago, la mandaban de vuelta a la Municipalidad más cercana, y así se fue acercando y así yo creo que estuvo en más de ciento cincuenta lugares, incluyendo cárceles, hospitales, colegios, centros culturales, no hay lugar donde no haya estado y ha sido muy bien recibida. ~



JOSÉ BERENQUER: Esa exposición lamentablemente no pudo ir al norte, que era lo que yo quería, al Norte Grande, porque muchos de los dibujos se refieren a esa zona, por lo tanto, a mí me parecía una manera bonita de retribuir llevándola para allá. Estuvimos a punto, tuvimos conversaciones con algunos museos, pero no supieron crear las condiciones para llevarla. Eso no se ha podido cumplir, pero todavía no pierdo la esperanza. Tampoco pierdo la esperanza de que José Pérez vuelva al dibujo y diga “hagamos un *Rostros de América Precolombina*”, me encantaría que se pudiera hacer. ~

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: A partir de su inauguración, y después de un par de montajes en que yo participé, recuerdo la estación de Metro de Calicanto y un Centro Cultural en Pudahuel, conseguido por Raúl Padilla, yo dejé de tener participación en la gestión y montaje de esta exhibición, por lo que solo supe de que viajaba a tal o cual lugar. En un par de ocasiones fui a dar una charla en que hablaba de lo que significa el dibujo científico, la reconstrucción arqueológica. El resto ha sido saber que sigue viajando por todo Chile, lo cual me deja muy contento. ~

RAÚL PADILLA: La primera salida de esa exposición [después de presentarse en el Museo] fue a la Junta de Vecinos de mi población, en Pudahuel. En ese tiempo yo era presidente de la Junta. [Durante mi período] trabajamos mucho, hicimos muchas cosas, construimos una bonita sede social, con la ayuda de don Fernando [Maldonado]. Y justo se abre la exposición *Rostros* y [en el Museo] se plantea llevarla a las poblaciones. Yo la pedí inmediatamente y la hicimos allá. Mucha gente se sorprendió, sobre todo los profesores, los colegios. Porque, de repente, la Municipalidad mandó una carta a todos los colegios [comunicándoles] que tenían que llevar a los alumnos de tal nivel a tal nivel a ver la exposición a nuestra sede. Los profesores iban con sus alumnos y entraban a un local bonito. La exposición estaba bien hecha, bien montada. Las señoras de la población que me ayudaron trataban de dar unas charlas, algo daban, un poquito de empeño. Don Carlos Aldunate fue a inaugurar la exposición. Luis Cornejo fue a dar una charla. Asistió mucha gente me acuerdo y hubo preguntas muy buenas. A mí me sorprendió que la gente supiera tanto, que quisiera saber más o que trataran de pillar con alguna pregunta. ~

Actividades de escolares en torno a la exhibición en la escuela El Principal de Pirque, Región Metropolitana. Archivo MCHAP.



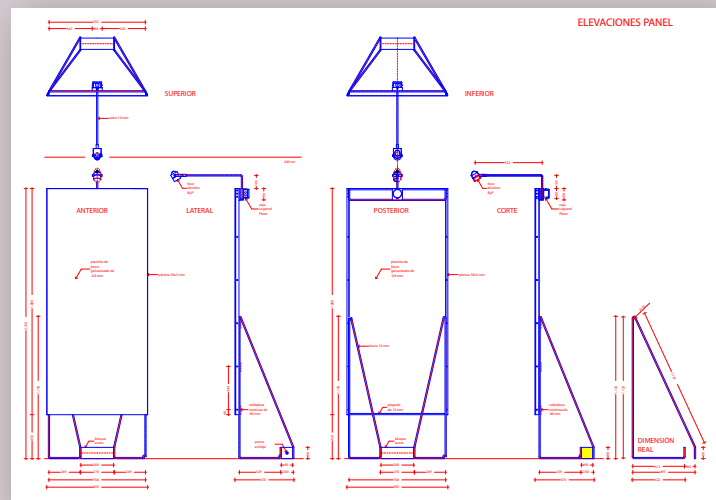
El soporte de los rostros de Chile

GONZALO PUGA LARRAÍN: En el desafío de ampliar el acceso al arte precolombino y su impacto en nuestra cultura, el proyecto estableció primero una clara definición respecto del patrimonio a difundir. Gracias a la impresión digital, la muestra seleccionada era replicable en forma industrial, no así las piezas cerámicas, de piedra o metal, fibras vegetales o animales de la muestra permanente del Museo y de las demás colecciones que custodia. Ilustraciones, textos y diagramas constituyeron el contenido primordial del montaje original, así como la puesta a disposición del público de los recursos para plasmar su punto de vista en comentarios escritos. *Rostros de Chile* fue un piloto de lo que pudo ser una muestra itinerante de contenido renovable, concebida para la adaptación a un contexto en cambio permanente. ~

Si nos trasladamos a esta década, marcada por la difusa presencia de medios digitales, fue un esfuerzo notable el ofrecer a un grueso público de una multitud de lugares a lo largo del país, contenidos que excedían las posibilidades de llevar piezas originales que podían ser dañadas por su traslado o deficientes condiciones de seguridad y conservación. ~

La muestra debía ser discreta en su identidad y resistir el impacto de entornos imprevisibles, modulándolos para lograr la atención y el cuidado por parte del público. Este cuidado debía ser el resultado de la interacción de las personas con las estructuras de soporte y la gráfica impresa, en áreas públicas que durante algunas horas del día se encuentran al borde del colapso, mientras en otras son abandonadas. El desarrollo de un módulo con masa semejante a la de quien lo enfrenta, sólido, claro, permeable a la vista y, por qué no, delicado a la vez, fue la opción escogida para reducir la necesidad de barreras y gastos asociados a resistir un vandalismo supuestamente. ~

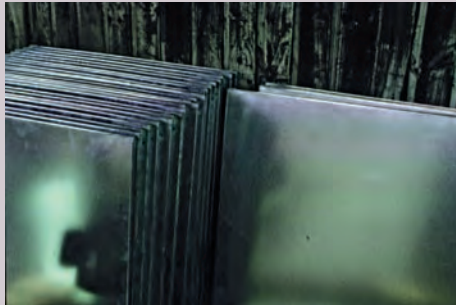
Exposición *Rostros de Chile precolombino*, 2001.
Diseño de los paneles de exhibición.
Archivo personal Gonzalo Puga.



El módulo de planta triangular equilátera resultó conveniente dado su potencial de agrupación. Alineado, aislado o formando ángulos cóncavos y convexos entre los paneles de exposición vertical, su geometría permite, entre otras opciones, la organización en bloques hexagonales o serpentinas sin ley, activando nuevas relaciones en la composición de los recintos ocupados, otorgándoles identidad particular durante el tiempo de la exposición. ~ El sistema interconectado de iluminación, con un circuito de protección, se presentó como una opción eficaz, económica y de fácil mantención y reposición, al depender de componentes de amplia distribución comercial, adaptados para evitar la proliferación de cableados incómodos y peligrosos. Siendo este un componente opcional del soporte, podía resultar deseable prescindir de él al usar la muestra en la intemperie, abriendo aún más su potencial impacto. ~

Esta muestra, desarrollada con un presupuesto que bordeó los tres millones de pesos, incluyendo los honorarios por el diseño, la producción de los paneles y de cajas que quedaron siempre tras bambalinas a la espera de un nuevo destino, ha demostrado en más de una década de uso que las modestas planchas de acero cincado con estructura de acero electro pintado y focos halógenos son recursos suficientes para llegar en forma confiable y efectiva al público. ~

Detalle de los materiales en la producción de los paneles de exhibición.
Archivo personal
Gonzalo Puga.



www.museoprecolombino.cl

- FRANCISCO MENA:** Por ahí por 1996, CONICYT nos ofreció por primera vez hacer un sitio. Nos ofrecieron un espacio dentro de su servidor. Creo que fuimos el primer museo de Chile con sitio web. ~
- CLAUDIO MERCADO:** Ya en 2001 comenzamos con el sitio que tenía una serpiente en la *home* [el de los íconos rojos sobre una serpiente azul sobre fondo negro, diseñado por Carlos Muñoz]. Antes de este estaba el que hizo CONICYT, que eran dos páginas. Un poco después, Studio Digital hizo otro proyecto, un menú de cuadritos de colores y unas cinco páginas. Creo que duró un par de meses y lo sacamos, porque no nos gustó. Sólo después de eso vino el sitio actual. ~
- LUISA EYZAGUIRRE:** Fue bien complejo lo de la web. Con Carlos Aldunate fuimos a hablar con Antonio Bascuñán, de Studio Digital. Con su ayuda presentamos un proyecto al concurso FONDART para hacer una nueva página web y perdimos. Antonio nos dijo “no se preocupen, yo les voy a hacer la página web entera”. Hizo una página roja, muy especial. A partir de ese momento Francisco Mena quedó a cargo de la página web y yo me replegué, porque comunicacionalmente ya era un hecho. ~
- CLAUDIO MERCADO:** En 1999 o 2000, no me acuerdo bien, estábamos con Francisco Gallardo en un terreno de arqueología en Turi [poblado al interior de Calama, Región de Antofagasta] y llegó Carole Sinclair con la noticia de que habían decidido que uno de nosotros dos se hiciera cargo del sitio web del Museo. A mí me pareció súper entretenido, así que acepté. Se hizo una reunión para ver qué queríamos mostrar y cuáles eran las prioridades. Se acordó que lo más importante era subir la colección permanente y luego, difundir las exposiciones temporales. ~



Diseño anterior y actual de la portada del sitio web del Museo.

- FRANCISCO MENA: [Es curioso que le haya tocado] a Claudio Mercado hacerse cargo del sitio web, que es el menos tecnológico de todos nosotros. Ni siquiera tiene celular o televisión. ~
- CLAUDIO MERCADO: Cuando empezamos, el tema no estaba institucionalizado como lo está ahora, en que la web es una parte muy importante del Museo, donde todos quieren intervenir o participar, con una reunión tras otra. ~
El sitio fue actualizado en 2003. El de 2001 era grande, pero en 2003 entró ENTEL y se hizo el proyecto en que cambiamos al sitio actual. Hicimos también la sección para niños, que yo hice solo, con dos personas de afuera del Museo que me ayudaron. Todos los textos, toda la curaduría, los hice yo. Le pasábamos los textos a Carole Sinclair para que viera si había errores, pero los textos estaban hechos sin ninguna participación de los departamentos del Museo. Ahora, en cambio, todos trabajan, lo que a mí me parece súper bien, porque eso de escribir los textos, sacar las fotos, hacer que la gente de Studio Digital los subiera y tantas otras cosas era mucha pega para una sola persona. ~
- LUISA EYZAGUIRRE: [En algún momento de la década] ganamos un premio de la UNESCO a la mejor página web de museos de Latinoamérica. ~
- CLAUDIO MERCADO: La maravilla es que ahora el sitio web es gigantesco. Hay una cantidad enorme de gente que lo visita y eso es importante, porque ha ido agarrando vuelo. Ayer no más, me di cuenta que había veinticuatro personas viendo al mismo tiempo uno de nuestros videos de antropología americana. ~

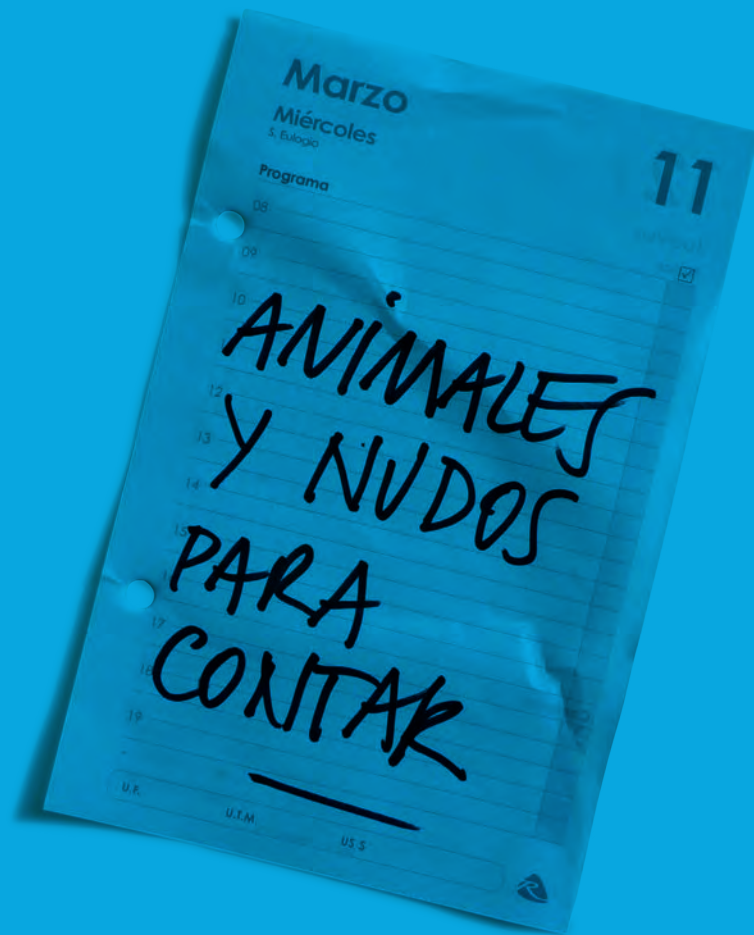
Distintas secciones del sitio web: donde se encuentran alojadas las publicaciones del Museo para su descarga gratuita y las piezas de la colección para consulta.



“Los precolombinos”,
minisitio especialmente
creado para los niños.

- ANDREA TORRES: Se han seguido subiendo contenidos. Ahora es más que un sitio web. Es como un portal, no sé cómo llamarlo, porque tiene cerca de quinientas subsecciones y millones de datos. ~
- FRANCISCO MENA: Lo que pasa es que hay conflicto entre poner la información fácil, para que la gente llegue rápido a los contenidos que le interesan y hacer algo bonito, limpio, estético. Como este es un museo de arte, es clave no poner demasiados cachureos, que no se transforme en [una especie de] portal. Pero, por otro lado, la gente quiere tener toda la información a la vista de un solo pantallazo y no andar buscando. Afortunadamente, nuestro buscador funciona bastante bien. Mi criterio, en todo caso (no sé si mucha gente lo comparte), es que en el sitio web esté representado todo lo que hace el Museo. ~
- CLAUDIO MERCADO: Pero eso tiene que ver con los intereses de cada departamento o sección del Museo. Cada uno debería preocuparse de entregar trabajos, artículos o imágenes para estar bien representado en el sitio. ~
- FRANCISCO MENA: Es que hay una discusión en que no estamos para nada de acuerdo entre nosotros. Yo creo que bastaría con una página de presentación, que diga que existe Museografía o Conservación, que explique más o menos qué es lo que hacen esos departamentos, nada más. Porque la presencia de Curaduría y de Investigación en el sitio es un monstruo y probablemente no corresponde. Quizás, debería haber tan solo una página que diga “esto es Curaduría” y otra página sobre las investigaciones, artículos en línea, por ejemplo. Pero la verdad es que todo tiene que ver con lo que se considera importante de mostrar. ~
- JOSÉ BERENGUER: El asunto del contenido del actual sitio web es problemático, porque ya existe una cultura instalada en el Museo en el sentido de que tiene que incluir todo lo que hacemos, todo lo que tenemos. Va a costar desprenderse de ese enfoque enciclopédico, precisamente por esa cultura de la que hablo y porque ya existe un público cautivo que usa el sitio como si fuera un portal. Yo preferiría crear un sitio A, más simple y estético, focalizado estrictamente en dar a los usuarios la información básica sobre el Museo, con noticias y contenidos muy bien seleccionados y en permanente renovación, y un sitio B, en donde esté esa suerte de “wikipedia” precolombina de nunca acabar. ~
- CARLOS ALDUNATE: Mi criterio es que el sitio web del Museo tiene que apuntar, como concepto, a mirar más a la comunidad. No [caer en] esto de mirarse a sí mismo y decir: “la comunidad tiene que saber esto porque esta es la verdad”. [En el mundo actual] tenemos que tener más diálogo con la comunidad y ahí vienen las comunicaciones, la web 2.0 y todo lo demás. ~



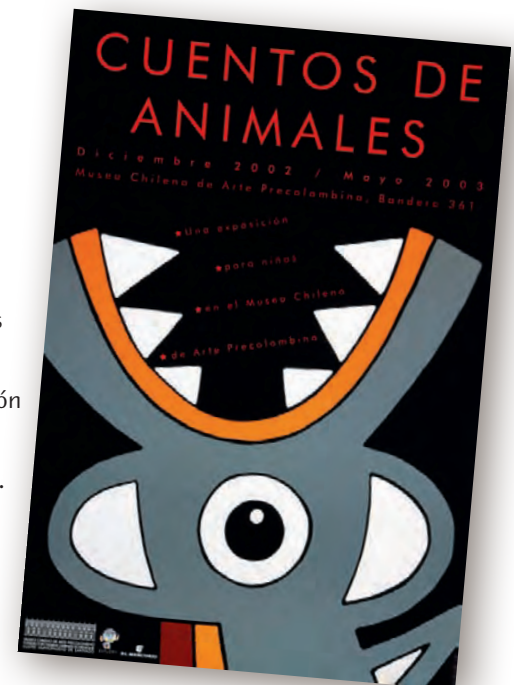


2002 | Cuentos de animales

Esta exposición se orientó a los niños y a las familias chilenas, asumiendo el desafío de exhibir nuestras propias colecciones de manera atractiva para los menores. Así, por primera vez, se privilegió el tema por sobre las piezas mismas, las que pasaron a “ilustrar” diversos mitos y leyendas sobre los animales de la América precolombina. Estas narrativas fueron convertidas en cuentos desplegados en cubos iluminados desde el interior. Además, fuera de las vitrinas, se exhibieron réplicas de algunas de estas piezas, para que pudieran ser tocadas por los visitantes. También se exhibió una selección de las propias creaciones cerámicas de los niños inspiradas en la exposición y desarrolladas en un taller complementario que fue financiado por EXPLORA-CONICYT. ~

- CARLOS ALDUNATE:** La idea de *Cuentos de animales* surgió porque queríamos abrirnos hacia la infancia. Desde la creación del Museo, siempre hemos pensado que este museo no es para ellos, pero la contradicción es que nuestros principales visitantes son los niños. De ahí que nos preguntásemos si éramos capaces de hacer una exposición dirigida a ese segmento de la población. ~
- JOSÉ BERENGUER:** Siempre se ha dicho que nuestras exposiciones son para gente adulta, no para los niños. Por lo tanto, ese año decidimos probar haciendo una exposición para el segmento infantil. Pensábamos que era importante que nos dirigiéramos a la población en edad escolar en un momento especialmente sensible para abordar los problemas económicos que empezábamos a experimentar como institución. ~
- LUIS CORNEJO:** Lo más increíble de esta exposición es cómo empezó y cómo terminó. Fue un año muy malo económicamente, no había platas para ninguna exposición. En consecuencia, nos abocamos a pensar la exposición más barata posible, a fin de no quedarnos sin eventos ese año. Nosotros propusimos entonces que por qué no tomábamos todas las piezas de nuestra colección que representaban animales y hacíamos una exposición sobre la representación de los animales en el arte precolombino, lo cual tenía muy bajos costos. A partir de ahí la idea fue creciendo hasta convertirse en *Cuentos de animales*, la que terminó costando mucho más de lo que se había pensado. ~

Afiche de la exposición
Cuentos de animales, 2002.
Archivo MCHAP



JOSÉ BERENGUER: Ese año todos en el Museo nos pusimos pantalones cortos. Volvimos a pensar como niños. Los animales, tan presentes en el arte precolombino de toda América, fueron el medio a través del cual intentamos esa aproximación al mundo infantil. Eso se ve en el afiche de la exposición, que evoca el lenguaje de las historietas y en las publicaciones que sacamos, donde Ana María Pavez creó una serie de cuentos que tenían a diversos animales como protagonistas, bellamente ilustrados. También se nota en el lenguaje expositivo que elegimos, en las formas como comunicábamos los mensajes, con pocos textos y mucha gráfica y medios audiovisuales. Como todos crecimos con cuentos del Viejo Mundo, el lema no escrito de la exposición era algo así como “Chicos, en América también tenemos cuentos de la antigüedad. Vengan a conocerlos, disfrútenlos y llévenselos para la casa como recuerdos”. O sea, nada muy complejo; pura entretención. ~

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: Es la única exposición que hemos hecho para niños, y todo el trabajo fue un intenso buscar cómo hacer de una exposición un gran juego. Por una parte discutimos la forma de entregar estos cuentos de animales y concluimos que la mejor forma era, precisamente, a través del sistema más contemporáneo de contar cuentos que es el formato historieta. Eso implicó un trabajo de ilustración que debía cumplir con varios requisitos muy precisos: por una parte debía incluir un traspaso de la iconografía y la gráfica de culturas prehispánicas precisas al formato de dibujo en papel, por otra parte debía recurrir a los procesos narrativos propios de la historieta y por último debía ceñirse lo más posible a la rigurosidad de la investigación, pero transmitida de un modo lúdico. Ese fue el gran desafío de esta exposición y para ello se conformó un taller de ilustración a cargo de Eduardo Osorio, ilustrador que había trabajado varias veces con nosotros con gran rigurosidad y que aseguraba la calidad del resultado final. También el taller incluía a mis hijos Nicolás y Marcos, ambos con un amplio recorrido por la historieta, en campos distintos, que aseguraban el entender los mecanismos de traslado



Afiche de la exposición *Cuentos de animales*, 2002. Ilustración de la unidad de exhibición “La curandera, el búho y el colibrí”. Archivo MCHAP.

de un tipo de narrativa a otro. Ese taller fue de una gran intensidad, y a pesar de que yo tuve muy poco contacto con ellos, me llegaban los comentarios, resultados y búsquedas. Por otra parte, tuvimos la ayuda de Ana María Pavez, que resumió los cuentos a unas pocas frases, cada una para cada ilustración. ~

Ilustraciones de la unidad de exhibición “Los malos presagios del cóndor”.
Archivo MCHAP.



CARLOS ALDUNATE: Y ahí se nos ocurrió, no recuerdo de nuevo a quién, hacer cuentos entretenidos que tradujeran los mitos y relatos amerindios acerca de animales, ponerle este nombre infantil, *Cuentos de animales*, y llamar a dibujantes para que ilustraran estos mitos, estas leyendas, estos cuentos. Explotar el cuento, esta cosa tan antigua del hombre, las narraciones, junto con contratar a cuentacuentos que se reunían con los niños y les contaban las historias. Fue bien bonito. Tuvo éxito esta exposición, sobre todo fue bien sencilla y con mucha gráfica, muy moderna además. ~

JOSÉ BERENGUER: Una de las novedades de esta exposición fueron los cuentacuentos. Carlos Aldunate nos había recordado que los cuentos existen desde los comienzos de la humanidad, que desde tiempos ancestrales la gente se reunía en torno a un fogón para escuchar los relatos de su comunidad. A raíz de eso, contactamos a un grupo de cuentacuentos del barrio Bellavista, quienes se turnaron en el Museo para brindar sus funciones a ciertas horas. Nuestro papel fue darles a ellos y a Ana María Pavez la materia prima para crear sus historias. Por ejemplo, yo me acordé del mito de Yakana, la llama que existe en la Vía Láctea y que en la noche baja a la tierra a

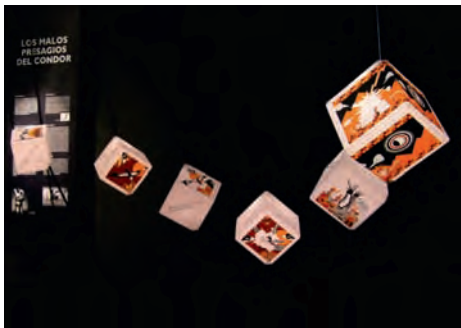


Ilustraciones de las unidades de exhibición “La curandera, el búho y el colibrí” y “El hombre-jaguar”, respectivamente.
Archivo MCHAP.





Museografía de la exhibición *Cuentos de animales*. Archivo MCHAP.



Detalle de los móviles con iconografía al estilo de viñetas de historietas que acompañaban cada unidad de exhibición. Archivo MCHAP.

La unidad de exhibición del cuento "Los malos presagios del cóndor". Archivo MCHAP.



beber agua, dándoles lana a los pastores que se encuentran en torno a los manantiales [véase Capítulo 2]. También recurrí al tema de la Orca y de la interpretación que propuse para la exposición *Nasca, vida muerte en el desierto* [véase Capítulo 8]. Por supuesto, ellos adaptaron los relatos y les dieron la forma de un cuento infantil. ~

Además tenía un montaje que invitaba a una visión infantil, sin que fuera como una función de títeres en un cumpleaños, pero había un lenguaje visual que uno lo veía como “esto es para los pequeños”. Eso fue interesante porque eran las familias las que estaban viniendo a disfrutar de esa exposición. Fue una experiencia redonda, entera, que, sin embargo, no hemos repetido, pero señala una preocupación por uno de los segmentos de público que habíamos dejado de lado. Ha habido otras exposiciones, a lo largo de esta década principalmente, que sí han buscado ciertos segmentos temáticos, pero no necesariamente marcar una audiencia concreta. ~

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: El soporte de los dibujos fue otra aventura sumamente interesante. Contábamos con una tecnología de iluminación absolutamente innovadora para la época, que era la fibra óptica (si no me equivoco compramos los equipos para esa exhibición). Dos diseñadores de Valparaíso, Rodrigo Coña y Wolfgang Breuer, inventaron un ingenioso sistema de móviles que eran lámparas de cuatro lados, donde se repetía el dibujo y el texto, que giraba sobre un eje, y se disponían en secuencia, formando la historieta. ~



El rincón de los “cuentacuentos” en la sala de exhibición. Archivo MCHAP.

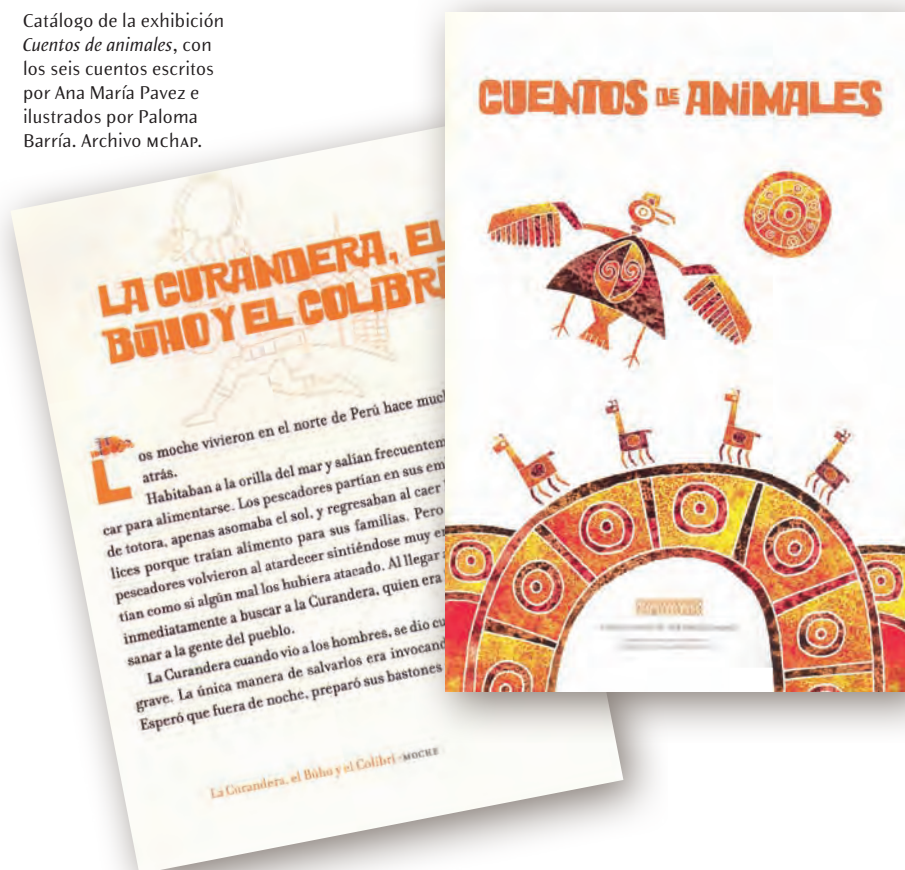
Ilustraciones de la unidad de exhibición “Yakana, la llama celeste”. Archivo MCHAP.

CARLOS ALDUNATE: Recuerdo que se pusieron piezas en la exposición que fueron reproducciones, para que los niños las pudieran tocar, y recuerdo también que hicimos dos o tres concursos para que los niños hicieran sus propias reproducciones. Todavía hay, en la oficina de la Pilar, reproducciones del llamito Tiwanaku, extraordinario, y creo que algunos más conservan estas cosas bien notables que se hicieron. ~

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: La exposición además tenía piezas dentro de vitrinas, pero en este caso, excepcionalmente, no eran las protagonistas, sino que ayudaban a ilustrar las historias. El resultado fue una exhibición muy mágica, con una luz, una presencia lumínica de los dibujos que la hacía única, distinta a todo lo que hemos hecho. Recuerdo que me dio mucha pena que todo el trabajo enorme hecho por los ilustradores no hubiera quedado en el catálogo por un tema de desfase, pero ahora, a muchos años de distancia, finalmente se va a publicar. ~

CARLOS ALDUNATE: Otra cosa muy linda que tuvo esto fue que hicimos dos cuadernos de apoyo para los niños, uno que estaba destinado a educación básica y otro a educación media, y los dos tenían distintos nombres uno se llamaba, ponte tú, el guanaco y el otro el jaguar, no recuerdo...

Catálogo de la exhibición *Cuentos de animales*, con los seis cuentos escritos por Ana María Pavez e ilustrados por Paloma Barría. Archivo MCHAP.



El Cóndor, uno de los dos libros didácticos desarrollados para niños a partir de los seis años, por Ana María Pavez. Archivo MCHAP.

Hicimos un montón de actividades con esa exposición para niños, los dos cuadernitos, el catálogo, y ahora después de casi diez o nueve años está saliendo el libro de *Cuentos de animales* que queríamos hacer con los dibujos originales, que no pudieron integrarse al catálogo, gracias a un proyecto FONDART. ~

CLAUDIO MERCADO: Con los *Animales*, me parece que yo hice la banda sonora y además los videos... y me acuerdo de alguna selva y de algún mar que pusimos por ahí. Con *Cuentos de animales* comienza el uso de videos en nuestras exposiciones. Hice, además, alrededor de seis bandas sonoras, una para cada animal, para cada cuento, y ahí entraron los videos. Yo hice la animación del Cóndor y el Zorro en plastilina, Francisco Gallardo hizo la animación de la Yakana y yo hice unos fragmentitos con danzas de América que eran con disfraces de animales, entonces estaban los andinos con sus cóndores, los mayas que se disfrazaban de jaguar, cosas así. ~

ISABEL CARRASCO: Sería bueno hacer un área, una sala o un espacio pensando en los niños, pensando en lo que les llama la atención, porque ellos van a ver la parte visual. Yo les he regalado *Cuentos de animales* a algunos sobrinos y les ha fascinado. Igual se ve que el material es bueno, a lo mejor se podría hacer más seguido. ~



Cuadros de la animación
“El cóndor y el zorro”,
realizada para la exhibición
Cuentos de animales.
Archivo MCHAP.



Cuadro de la animación
“Yakana: La llama celeste”.
Archivo MCHAP.

2003 | Quipu: Contar anudando en el imperio Inka

Inaugurada durante el 51° Congreso Internacional de Americanistas, esta exposición fue la primera en el mundo consagrada a estos instrumentos de registro mediante cordeles anudados, instrumentos que alcanzaron su mayor esplendor y complejidad en el Imperio Inka. A primera vista, los quipus son poco llamativos y muy similares unos a otros. Se optó, entonces, por mostrar pocos pero muy selectos ejemplares, incluyendo dos quipus del American Museum of Natural History de Nueva York, piezas de Laguna de los Cóndores en Chachapoyas, Perú, del Museo del Banco Nacional de Reserva del Perú y de Arica, que representaban puntos extremos de la dispersión conocida para este fascinante instrumento. La exposición fue organizada en conjunto con la Universidad de Harvard y contó con la asesoría académica y curatorial del Dr. Gary Urton, máxima autoridad mundial en el tema. ~

CARLOS ALDUNATE: Ha sido una de las exposiciones más lindas que hemos hecho, con unas piezas extraordinarias. Trajimos *quipus* de Harvard, del Museo de Historia Natural, del Banco de Reserva de Lima. La organizamos en conjunto con la Universidad de Harvard y fue curatoriada por Gary Urton, que es el mayor especialista que existe actualmente sobre *quipus* [instrumento de cuerdas y nudos con que los inkas llevaban la contabilidad de su imperio]. Según Gary,

la nuestra fue la primera exposición que se hizo sobre *quipus* en el mundo. Cada dos o tres años me cuenta que se va a hacer una en alguna parte, pero que, al final, nunca se hace. Dice que esta es la única exposición que él ha visto sobre *quipus*, por eso tiene una enorme admiración y agradecimiento con este Museo. La apertura fue una actividad oficial del 51° Congreso Internacional de Americanistas, celebrado en julio de 2003 en Santiago. ~



Afiche de la exhibición *Quipu: Contar anudando en el imperio Inka*, con la imagen de un *quipucamayoc*, dibujo de la crónica de Guamán Poma de Ayala [1615]. Diseño de Patricia Rodríguez, Archivo mchap.



Personaje portando un *quipu*, período de influencia Inka en Arica. Ilustración de José Pérez de Arce, Archivo mchap.

CAROLE SINCLAIRE: Fue mi segunda experiencia tomando mis propias decisiones como curadora en una exposición [la primera fue en *Amarras*, véase Capítulo 12]. Estaba un poco sola, pero el desafío me hizo crecer. Trabajé codo a codo con Carlos Aldunate, muy bien sintonizados. Cuando me dijo “ya, échale para delante”, sentí que Carlos tenía absoluta confianza en lo que yo estaba haciendo. ~

LUIS CORNEJO: Por alguna razón, que nunca he terminado de comprender del todo, en *Quipu*, como ocurre siempre en las exposiciones sobre textiles, nuestra colaboración como curadores fue más bien lateral. Fue Carole la que armó gran parte de la exposición. ~

CARLOS ALDUNATE: No me acuerdo quién –probablemente [el etnohistoriador] John Murra– me había dicho que [el etnógrafo peruano] Jorge Flores Ochoa conocía a unos pastores de Paucartambo [Perú] que todavía usaban *quipus* y conservaba unas grabaciones. Nos comunicamos con él y tuvo la gentileza de mandarnos los cedés. El problema es que el pastor lo usaba [el *quipu*] y lo contaba en quechua. Entonces a Carole Sinclair se le ocurrió la genial idea de ir a la parroquia italiana, que es donde se concentran los inmigrantes peruanos en Santiago, y dio con una señora que hablaba el mismo dialecto de Paucartambo. Lo notable es que cuando esta señora comienza a mirar el video, se demudó, se impresionó tremendamente, porque ese pastor era la misma persona que le ayudó a su madre cuando ella estaba naciendo, así que sufrió una verdadera conmoción. Bueno, así fue como conseguimos traducir el famoso *quipu* de Paucartambo. ~ La exposición era de una gran belleza estética. José Pérez de Arce siempre hace un buen trabajo en las exposiciones, pero en *Quipu* logró una maravilla. Había *quipus*, como el del Museo, que estaban dispuestos en forma horizontal, entonces la gente podía rodearlos y apreciarlos mejor. Otros, estaban expuestos en forma vertical, los más pequeños. ~

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: En la exposición *Quipu* el gran desafío fue transformar un conocimiento sumamente críptico, intelectual, incompleto, abstracto, en algo interesante. Los objetos mismos, los *quipus*, salvo excepciones, son muy aburridos, poco atractivos visualmente. El resultado fue un trabajo de ilustración que fue transformando cada uno de los capítulos de la exposición en algo fácil de

El antropólogo Gary Urton analizando en el laboratorio el *quipu*, pieza N° 0780 del Museo.

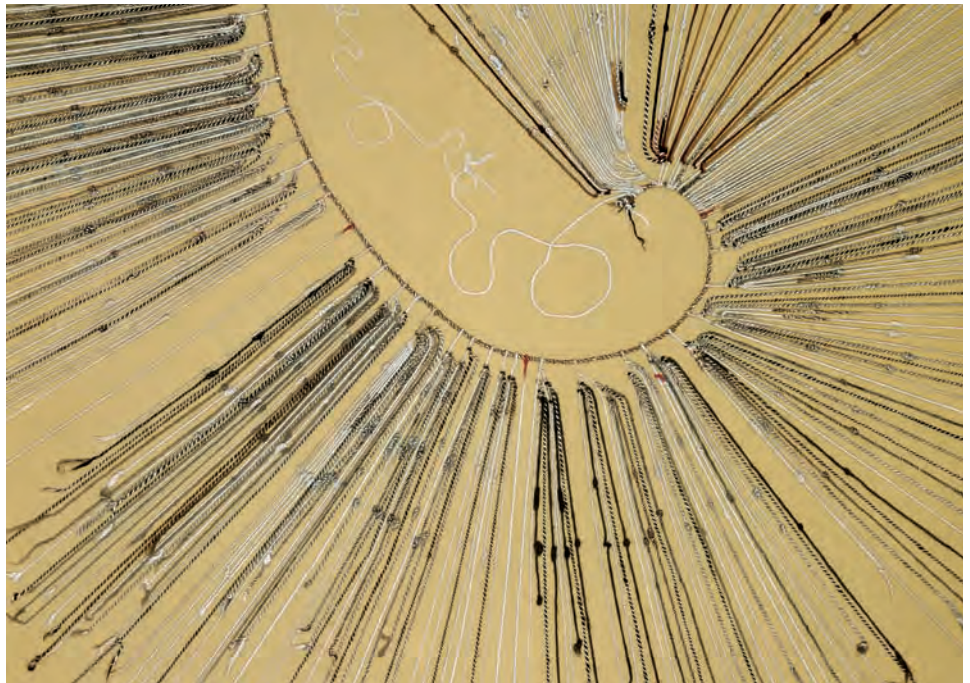
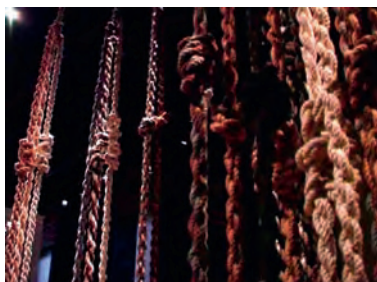
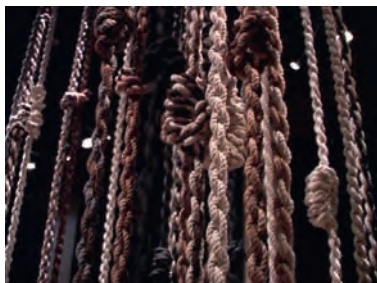
Derecha, el Inka y su Contador Mayor –*quipucamayoc*–, dibujo de la crónica de Martín de Murúa [1590]. Archivo MCHAP.



entender, de seguir. Con Eduardo Osorio hicimos un montón de ilustraciones para explicar conceptos, para ilustrar temas muy concretos como la forma cómo se hace un tipo de nudo, y se fue formando una forma de contar que combinaba textos y dibujos. Desgraciadamente, tal como ocurre siempre, no se pudo llegar a la fase de unir ambos, dibujos y textos, en un formato más ilustrativo, pero de igual manera se logró hacer esta explicación a través de dibujos. ~

CAROLE SINCLAIRE: Fue una exposición bien loca en realidad, porque nadie daba un peso por ella, ya que el tema era complicado. Con cuatro o cinco fragmentos de cordeles había que armar una unidad de exposición. Como había que tenerla lista para el Congreso de Americanistas, no pude asistir a ese evento. Yo tenía que presentar una ponencia en uno de los simposios y tuve que pedirle a un colega que la presentara por mí. Quedé tan agotada con la exposición que tampoco pude ir al resto del congreso. No es una queja, porque de todas maneras fue una experiencia súper positiva, de la cual me sentí muy orgullosa. ~

Detalles de la reproducción del gigantesco *quipu* montado como *show* en la exhibición. Fue realizado por un equipo del Laboratorio del Museo, liderado por María Victoria Carvajal. Archivo MCHAP.



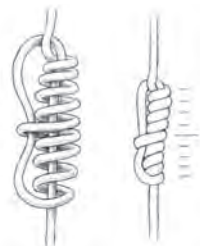
Detalle del *quipu* (№ 0780) del MCHAP, una de las principales piezas de la exhibición.

CARLOS ALDUNATE: El catálogo consistía en un artículo de Gary Urton, simplificado por Carole Sinclair, quien fue la editora. El diseño de la publicación marcó una total diferencia con los anteriores catálogos. Es que queríamos algo más arriesgado y para la portada Nicolás Pérez de Arce nos propuso una especie de bomba, porque no tenía nada que ver con los colores tradicionales que siempre usamos, unos colores violentos, muy de moda en ese tiempo, que nos encantó a todos. ~

JOSÉ BERENGUER: Resultó una exposición increíblemente interesante y bien resuelta desde un punto de vista positivo. Su contenido era bastante abstracto para el no iniciado. No sé si lo habrán comprendido en todos sus detalles, pero el tema gustó mucho a la gente, quizá porque el público de hoy está mejor preparado para entender lo que es una especie de computadora de hace quinientos años. Es muy difícil que reeditemos esta exposición en el futuro inmediato, así que la gente que no vino a verla, probablemente se perdió una oportunidad única. Después de todo, entiendo que, hasta ahora, no se ha hecho nunca una exposición sobre este tema en ninguna parte del mundo. ~

LUISA EYZAGUIRRE: Ignoro por qué razón *Quipu* fue un éxito, nunca lo entendí. A la gente le gustó esa exposición, la entendió, la asoció con la computación. Eran personas más jóvenes, que venían con una mentalidad mucho más técnica, que asimilaron la idea de *quipu* a un ordenador. Me sorprendió su éxito, porque yo provengo de una generación anterior, pero a las generaciones más nuevas no les costó nada entender esa exposición. ~

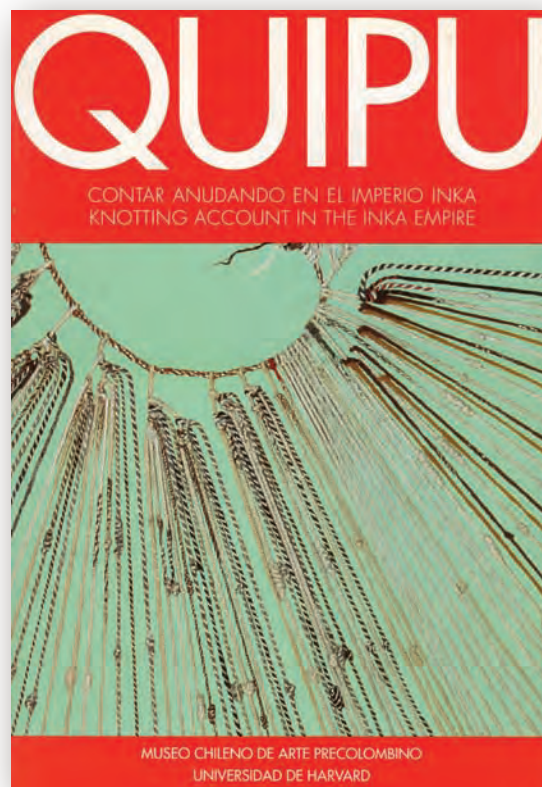
Representación del “nudo con cinturón”, una variedad particular de nudo identificado en el *quipu* Nz 0780 del MCHAP. Dibujo de José Pérez de Arce, Archivo MCHAP.



Representación de los modos de combinar colores en los cordales de un *quipu*. Dibujo de José Pérez de Arce, Archivo MCHAP.

REBECA ASSAEL: *Quipu* fue un éxito rotundo. Ese *quipu* gigantesco [que se hizo como *show*] fue una obra inolvidable para todos los que trabajamos en el Museo y también para la gente que vino a ver esa exhibición. Fue verdaderamente una maravilla. Por estética, fue la más bella de todas. Creo que María Victoria Carvajal fue la gran hacedora de este *quipu* gigantesco. ~

Catálogo de la exhibición. Diseño de Fernando Maldonado. Archivo MCHAP.



SARA VARGAS: Me acuerdo que en *Quipu* a la gente le gustaba mucho, sobre todo por ese *quipu* gigante. La complejidad para nosotros fue al principio, hasta que lo entendimos bien y nos acostumbramos a hacer el recorrido como guías. En ese caso, nuestra misión era decirles “esto funciona así”. ~

CARLOS ALDUNATE: No recuerdo a quién se le ocurrió la idea de construir un *quipu* gigante a manera de *show*. Nos basamos en un solo segmento del *quipu* del Museo, porque tiene como quince con unos diez sistemas de cuerdas cada uno. Cruzaba toda la Sala Fundación Andes colgado del techo, desde donde bajaban las cuerdas con sus nudos. Quedó tan extraordinario, que, una vez cerrada la exposición, la Facultad de Física de la Universidad Católica nos los pidió para ponerlo en el edificio que acababan de construir. ~

MARÍA VICTORIA CARVAJAL: Para mí hubo dos cosas hermosas como experiencia. Una fue trabajar con Gary Urton, asistirlo de alguna manera en el desmontaje de nuestro *quipu* de Mollepampa [Arica], porque él lo estaba estudiando. La otra, fue hacer ese *quipu* de cinco metros de largo por casi tres de alto que atravesaba la sala Fundación Andes. Con Andrés Rosales, María de los Ángeles Callejas y varias chicas que nos ayudaban, demoramos cerca de un mes en construirlo. Hubo que encontrar el algodón, encontrar cuerdas de distintos grosores y torcerlas. Después, yo le dije a José Pérez de Arce que sería bueno que la cuerda madre tuviera movimiento en la vertical y en la horizontal. Entonces se acordó introducirle un fierro cilíndrico por dentro. Luego vino el problema de colgarlo. La idea era que este *quipu* gigante fuera muy pedagógico, desde cómo se confeccionaba, que visualmente se pudieran dar cuenta, hasta toda la cosa de la codificación, del uso del color, de los nudos, etcétera. Cuando se lo llevaron a la Universidad Católica, yo le puse mi firma. ~

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: También tomamos un desafío con el Laboratorio, de construir un enorme *quipu* que iba a recorrer toda la Sala Andes, que tiene como veinticinco metros de largo. Ellos hicieron ese enorme *quipu* con cordones que tenían como diez centímetros de grosor y lo colgamos al centro de la sala, generando un espacio muy lúdico, entretenido por el movimiento y la

Diferentes vistas de la exhibición; al centro se aprecia la reproducción del *quipu* gigante que ocupaba gran parte de la sala. Archivo MCHAP.



El *Boletín*: de la UTI al SciELO

- JOSÉ BERENGUER:** En 2003 la situación del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* era crítica. Su financiamiento siempre había sido un problema para el Museo y la estrechez económica de la institución a partir de esa década habían colocado su existencia bajo reconsideración. La vida de la revista no había sido fácil en la década anterior. Cuando regresé de Estados Unidos a retomar la función de editor, en 1991, el cargo se había debilitado enormemente. Me sentía incómodo siendo casi siempre el voto de minoría en las decisiones del Comité Editorial. ~
- LUIS CORNEJO:** Yo tengo dos opiniones. Por una parte, siento que es un proyecto muy personal de José Berenguer, lo que no necesariamente está mal, pero es un proyecto muy personal de él. Yo creo que quienes aparecemos en el Comité Editorial tenemos muy poca influencia sobre el *Boletín*. Por otro lado [la definición editorial de la revista] es una “camisa de fuerza”, se ha soltado un poco más, pero es una camisa de fuerza para asegurar una permanencia, una continuidad. Creo que en un Museo en donde hacemos investigaciones mucho más allá del arte, limitar el *Boletín* solamente a ese campo [es un error]. Obviamente, conozco cuál es el origen de esta limitación y sé que sería muy difícil eliminarla. ~
- JOSÉ BERENGUER:** Aunque Carlos me confirmó como un “editor fuerte”, la revista siguió dando tumbos en los noventa. De hecho, sólo publicamos tres números durante ese lapso. En parte esto se debía a que estaba trabajando muy solo. Los números de 1991, 1995 y 1998 salieron, precisamente, porque conté con la asistencia editorial de José Luis Martínez, Nelly Berenguer y Carolina Agüero, respectivamente. Otro serio problema era la falta de artículos que satisficieran la definición editorial de la revista, enfocada fuertemente en la iconografía. En 2003 la situación hizo crisis. Sin asistente de edición, con carencia de artículos y sin financiamiento, comuniqué en una reunión anual de coordinación que estaba listo para darle un funeral digno. El salvavidas vino del Comité Directivo, a través de Cecilia Puga, Secretaria de la Fundación. El Comité consideró que la revista debía seguir publicándose y que había que contratar a un asistente de editor en forma permanente. A casi veinte años de su primera aparición, el *Boletín* podía finalmente mirar con cierta tranquilidad el horizonte. La buena noticia, sin embargo, venía con la exigencia de que se publicara anualmente (no ocasionalmente, como había sido hasta ese entonces), y que se iniciaran los trámites para su indexación. ~
- El primer número que marca este cambio es el de 2004. Como asistente de edición y posteriormente como coeditora, trabajó conmigo Cecilia Sanhueza (2004-2006). Pronto, sin embargo, constatamos que para postular a ISI [International Science Index], la revista debía ser primero indexada en SciELO [Scientific Electronic Library Online], lo que significaba cumplir durante tres años con una serie de requerimientos, incluyendo un riguroso sistema de evaluación por pares de los artículos, al menos dos números al año y puntualidad en su aparición. Para mantener la bianualidad, decidimos abrir la revista hacia temas cercanos pero no exclusivamente iconográficos, así nos asegurábamos recibir una mayor cantidad

de artículos. Como parte de estos cambios, se hizo una renovación de la imagen visual del *Boletín*, que estuvo a cargo del diseñador José Neira. Cuando Cecilia Sanhueza se fue a la Universidad del Norte, a mediados de 2006, fue reemplazada por Andrea Torres, a quien le tocó la parte más dura del proceso: sostener la regularidad de la revista bajo esos estándares internacionales. A fines de 2008, el *Boletín* quedó indexado en SciELO Chile y con el camino abierto para iniciar su postulación a ISI. ~

ANDREA TORRES: Cuando a inicios del 2006 José Berenguer me ofreció ser asistente de edición del *Boletín*, yo llevaba un par de años trabajando esporádicamente para el Museo. Para ese entonces, yo había registrado el proceso de formación para las exhibiciones *El arte del cobre en el mundo andino* y después, más formalmente, *Chimú: Laberintos de un traje sagrado*. Paralelamente estaba terminando el registro sobre la construcción del mapa en la caja escala, pero tenía también algunos trabajos editoriales y estaba muy interesada en el tema del lenguaje y la corrección de estilo. Acababa de terminar un libro junto a Francisca Sutil –publicado con motivo de la exhibición que realizó ese año en el Museo de Bellas Artes– y quería seguir en la línea del trabajo editorial cuando Pepe me hizo esta propuesta. Entonces tuve un par de reuniones con Cecilia Sanhueza, que me hizo el traspaso de esta revista que ella había ayudado de alguna manera a resucitar y cuyo proceso editorial me pareció suficientemente abordable, porque era algo bien acotado, de comunicación directa con los autores y que permitía un trabajo de edición casi artesanal con cada artículo. ~

Entré así a trabajar en el *Boletín* en junio de 2006 y tuve la suerte de que justo unos meses después se trasladó Curaduría desde la actual Sala Julio Philippi al subterráneo, con acceso por calle Compañía. Eso me permitía tener mi propia estación de trabajo –lo que Cecilia lamentaba no tener en la otra ubicación–, y aunque trabajaba al principio mucho desde mi casa, el *Boletín* tenía algo así como un lugar oficial en el Museo, por primera vez. Coincidió

además que tocaba cambiar el color de la portada (pasamos de un color azul “paquete de vela” a un verde manzana muy criticado, pero que a mí me sigue gustando), entonces daba toda la impresión de una nueva era para el *Boletín*. El primer número en que me tocó trabajar [Vol.11 Nº1], que lleva al cacique Llonkon en portada, fue acerca de la imagen del nativo en el cine ficción y documental chileno, que era un tema familiar para mí, así que ni siquiera me planteé mucho que estaba entrando a editar una revista científica y lo asumí rápidamente. Como la indexación ya era una meta, teníamos que ajustarnos a treinta y tres criterios específicos para primero entrar al sistema Latindex, lo que no conseguimos sino hasta un segundo intento,

El antiguo y el actual diseño de la portada del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*. Archivo MCHAP.



en 2007, mismo año en que nos incorporamos a H. W. Wilson, índice especializado en revistas de arte. El 2008, finalmente, ingresamos a SciELO y desde entonces la verdad es que luchamos por mantenernos, ya que si al principio uno de los problemas era la falta de artículos, ahora pasa lo contrario, tenemos muchísimos en espera, y el desafío pendiente de llegar a ISI. ~

JOSÉ BERENGUER: Dos problemas han hecho de este camino una ruta dificultosa: la escasez de artículos y la demora de los evaluadores en evacuar sus informes. El primero ya está prácticamente resuelto. La publicación de simposios ha elevado el número de artículos a publicar y ha permitido que se acumulen manuscritos para números misceláneos. Asimismo, la incorporación de la revista a SciELO hace que los autores se sientan más proclives a publicar en ella. En consecuencia, hoy, como nunca, contamos con un gran *stock* de trabajos en diferentes fases del proceso editorial. El segundo problema es de más difícil solución, porque depende de los evaluadores externos. El asunto no es menor, pues sus atrasos impiden salir puntualmente con la revista, que es uno de los principales requisitos para ser indexado en ISI. ~

ANDREA TORRES: Además de la gran cantidad de artículos que tenemos en espera, está el tema de los evaluadores, que se toman su tiempo para revisar los artículos y, como es una colaboración no pagada, es difícil exigirles más rapidez, sobre todo porque algunos son personas realmente muy ocupadas. Entonces estamos como a merced de sus tiempos y aunque se ha planteado la idea de empezar a pagarles, yo no estoy de acuerdo. Creo en la solidaridad de los científicos con el trabajo de sus pares y en el valor de la contribución gratuita. De todos modos, este no es un problema solo nuestro; en encuentros internacionales de editores científicos es una queja recurrente, lo mismo la precariedad del aparato editorial en las revistas latinoamericanas, que alude a la falta de personal que se haga cargo de las distintas fases. Creo que para funcionar mejor, en nuestro caso, es necesario un poco de ayuda en el ámbito administrativo, en el día a día del *Boletín*. ~

JOSÉ BERENGUER: Ha pasado un cuarto de siglo desde que publicamos el primer número del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*. Es cierto que la criatura ha tenido una vida difícil, pero también hay que reconocer que su situación actual no puede ser más auspiciosa. La revista cuenta con el respaldo de las autoridades del Museo y es altamente valorada dentro y fuera del país por una masa de autores y lectores que se incrementa año a año. El supuesto teórico de que los autores esperarían a que la revista estuviera indexada en ISI para hacernos llegar más asiduamente sus contribuciones, ha sido en gran parte desmentido por los hechos. Les ha bastado la indexación en SciELO el nivel alcanzado por la publicación y su amplia difusión. En los últimos seis años llevamos publicados doce números, más del doble del período entre 1986 y 2004, y toda la colección está disponible en PDF en el sitio web del Museo. Lo único que nos falta es la indexación en ISI, para lo cual estamos trabajando afanosamente número a número. ~



**Boletín del
Museo Chileno
de Arte
Precolombino**

A partir del Volumen 14, N° 1 de 2009 del *Boletín*, este nuevo ícono acompaña al logo institucional en la portada. Diseño de Nicolás Pérez de Arce.

Con mi humilde devoción

CLAUDIO MERCADO: Escribí este libro cuando llevaba doce años participando como *chino* del baile de Cai Cai en los rituales de bailes chinos del valle del Aconcagua. Recuerdo que cuando Carlos Aldunate me propuso que hiciera el libro me pareció una oportunidad fantástica para poder concentrar todos esos años de investigaciones en una sola publicación. Al mismo tiempo era un gran desafío pues debía escribirlo con un tipo de escritura formal, distinta a la personal a la que estoy acostumbrado y que me fluye fácilmente. ~

Fue un trabajo muy hermoso que me permitió profundizar algunos aspectos pendientes de la investigación y realizar un registro fotográfico de las fiestas, que aún faltaba, pues me había centrado en su registro en video. Trabajamos durante siete meses con Nicolás Piwonka y consiguió fotografías que lograron plasmar hermosamente la fuerza y el movimiento de la danza china. ~

Durante esos doce años yo había establecido profundos lazos y relaciones de reciprocidad con los chinos, que me interesaba continuar en este trabajo. Este sería el “gran libro sobre los chinos”, donde se contaría su historia, su contexto, el amor por las flautas y su sonido, el canto de los alféreces, la fiereza china, etcétera. Además, estaría lleno de fotografías. A mí me interesaba sobre todo poder regalar este libro a los chinos. Le planteé a Carlos la necesidad de poder contar con quinientos libros para regalárselos a todas las familias de chinos del Aconcagua. Carlos se la jugó y así fue, todos los chinos tienen *Con mi humilde devoción* [2003] en sus casas y lo guardan como un tesoro que los llena de orgullo. ~

Portada del libro *Con mi humilde de devoción*, de Claudio Mercado, publicado en 2003 en conjunto con el Banco Santander. Archivo MCHAP.



Bailes de chinos en Aconcagua. Fotografías de Nicolás Piwonka, en el libro *Con mi humilde devoción* (2003). Archivo MCHAP.

Capítulo 15



2004 | El arte del cobre en el mundo andino

Esta exposición exhibió por primera vez en Chile un panorama general del trabajo en cobre y otros metales de los pueblos que habitaron los actuales territorios de Argentina, Bolivia, Chile y Perú. A través de la exhibición de máscaras milenarias, campanas, cencerros, cuchillos, armas y piezas rituales, se difundió la idea de que los artistas prehispánicos valorizaban el cobre como un metal noble, tanto como lo hacían con el oro o la plata. Desde una perspectiva artística, la exhibición dio a conocer los logros metalúrgicos de nuestros más remotos antepasados, poniendo énfasis en las dimensiones tecnológicas, sociales y simbólicas que tenía el trabajo del cobre entre los antiguos pueblos andinos. ~

CARLOS ALDUNATE: Un asunto interesante para reflexionar sobre esta exhibición es nuestra relación con la Heather [Lechtman], nuestra relación con ella es muy antigua. Heather hizo una estada en este museo de alrededor de un mes estudiando para nuestro libro *Los orfebres olvidados de América* [1991]. Ese es el origen de nuestro interés por los metales, porque ese libro es bien antiguo... Heather fue un importante aliciente para que nosotros entráramos al mundo de los metales, así surgió esta exposición que a todos nos encantó. ~



Heather Lechtman (al centro), en el Laboratorio del Museo, junto a Julie Palma, Luis Solar, Erica Ramírez, María Elena Sagredo y Andrés Rosales. Archivo MCHAP.

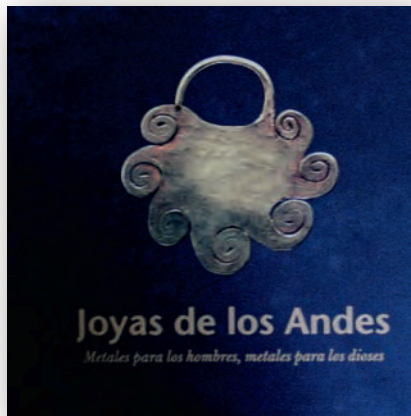


Portada del libro *Los orfebres olvidados de América*, con textos de Heather Lechtman, publicado en conjunto con el Banco O'Higgins, 1991. Archivo MCHAP.

JOSÉ BERENGUER: Al comienzo íbamos a estar asesorados únicamente por Heather Lechtman –de la misma manera que lo habíamos estado por Gary Urton en *Quipu*–, pero finalmente complementamos esa asesoría con la del especialista colombiano Luis González. De hecho, Luis González escribió el texto tanto para el catálogo como para el libro *Joyas de los Andes*, publicación que también estuvo asociada a la exposición. ~

CAROLE SINCLAIRE: Pepe [José Berenguer] propuso el tema, dio el contenido general en términos de objetivos y se aprobó como proyecto. Al principio era sólo metal, con el tiempo se fue reduciendo y enfocándose más en el asunto del cobre; cuando se consiguió el apoyo de la [Minera] Escondida se definió que el cobre era lo propiamente nuestro y eso permitió conseguir el financiamiento necesario. Finalmente se llegó como a una solución de compromiso, donde se muestra la parte tecnológica y la función antropológica del arte del cobre. ~

LUIS CORNEJO: La exposición partió de una idea muy básica y antigua, que era hacer una exposición de metales en general, asociado al hecho de que es uno de los temas que nosotros no habíamos tocado. Coincidió, además, que se iba a celebrar APEC en Santiago ese año y el cobre chileno es una de las cosas que Chile más exporta. Ahí derivó al tema del cobre. También disponíamos de una buena colección para que el cobre fuera protagonista. Heather Lechtman nos ayudó bastante al principio a destacar el valor del cobre. Por eso al final terminó siendo una exposición en que si bien hubo muchos objetos de otras materialidades, el cobre fue el protagonista. ~



Portada de *Joyas de los Andes: Metales para los hombres, metales para los dioses*, con textos de Roberto Lleras, Luis González, Carlos Aldunate y José Berenguer, publicado en conjunto con el Banco Santander Santiago, 2005. Archivo MCHAP.

Exposición *El arte del cobre en el mundo andino*, 2004. Borrador del listado de piezas de la unidad expositiva “Metales para quitar la vida”. Archivo MCHAP.



JOSÉ BERENGUER: En el mundo andino, el oro, la plata y el cobre tienen un significado muy diferente al Viejo Mundo. Aquí, estos metales no se usaron tanto con fines utilitarios, sino como elementos simbólicos, por razones culturales. Una de las cosas que queríamos hacer con esta exposición era que la gente mirara el cobre de otra manera. Nos planteamos romper o desafiar las ideas que las personas tenían sobre este tema. Buscábamos mostrar que la nobleza de un material puede residir precisamente en sus características ocultas. ~

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: Hay una idea del cobre como un material modesto, basada en la cañería o la artesanía del cobre. (Entre esas dos cosas yo prefiero la cañería, porque la artesanía la encuentro abominable). Nuestra intención con esta exposición era demostrar que en América, en los Andes prehispánicos, se trabajaba el cobre de manera increíble, tenían mucho conocimiento, mucha maestría. El cobre no era el material que es para nosotros, medio desechable, sino que al contrario, era una joya y ellos le tenían un nicho muy especial dentro de su cultura. No fabricaban ni cañerías ni herramientas ni armas, sino que fabricaban lo que para nuestra cultura es hoy día una joya. ~

Conjunto de cuchillos (*tumi*) de cobre, detalle de la unidad de exhibición “Metales para quitar la vida”. Archivo MCHAP.



Una larga vitrina suspendida en el centro de la sala, que incluía diferentes unidades de exhibición, entre ellas, “Color y sonido” y “Color y brillo”. Archivo MCHAP.



LUIS CORNEJO: Un gran tema era destacar que el uso del metal estuvo más dirigido a cuestiones de estatus, de simbología, que a cuestiones prácticas. Esa es una característica propia de la metalurgia andina. Y detrás de eso también, estaba el objetivo permanente del Museo que es destacar la diversidad cultural como una de las grandes cualidades del mundo precolombino. Es un mundo que si bien tiene muchas cosas en común, es también muy diverso y, por supuesto, distinto al de otras partes del globo. ~

CARLOS ALDUNATE: En el fondo, había un primer discurso que era muy simple respecto del mundo precolombino y que tiene mucho que ver con nuestro mundo indígena actual también: que en América hubo culturas complejas, que tuvieron conocimientos científicos, conocimientos estéticos, artísticos y tecnológicos muy importantes. Ese es un primer discurso muy básico, muy elemental que queríamos transmitir, para eliminar el estereotipo del “indio flojo y borracho”. ~ Ahora, con la exposición de metales esto se dio en forma bien interesante, porque la metalurgia es un proceso muy complejo donde entran tecnologías súper sofisticadas y en el cual los pueblos andinos lograron un conocimiento muy acabado. Queríamos también dar un mensaje en esta exposición que tiene que ver con la cosmología, con las creencias de esos pueblos, ya que muchas veces ocuparon estas altas tecnologías más para aspectos rituales simbólicos que para cosas utilitarias, como ocurre hoy día. Para mí es muy interesante difundir este valor, toda esta dimensión espiritual de los pueblos, que tiene que ver con el arte y con todas las cosas, en realidad. ~

PILAR ALLIENDE: Era interesante además que la gente en Chile se diera cuenta de que el cobre fue un material sumamente importante en la época precolombina y que las minas se conocían desde mucho antes. Yo creo que el minero del cobre es un personaje muy importante en Chile y contarle a los chilenos que tienen una raíz, todo un pasado tan antiguo, fue interesante también. ~ Una de las particularidades es que esta exposición fue mucho más tecnológica que otras. Considero que la manera cómo fueron hechas [las piezas] requería de una especialidad y de un conocimiento muy acabado no sólo del metalero, no sólo del que conocía cómo fundir, machacar, golpear el mineral o transformar ese cobre arsenical para producir una maza, por ejemplo, sino que hay especialistas dedicados a elaborar estas cosas para los dioses. ~

LUIS SOLAR: Aunque no sé si se cumplió completamente el objetivo, la idea era darle a esta [exposición] un carácter distinto al resto de las exposiciones desde el punto de vista temático cultural. Se enfatizó la parte tecnológica, la manufactura. Nunca se había estructurado una exposición a partir de ahí. Muchas veces uno ve los objetos terminados y se puede admirar con su belleza, pero la admiración es mucho mayor si se conoce cómo se elaboraron estos objetos. ~



Unidad de exhibición
“Color y sonido”, con
diferentes instrumentos
musicales de cobre, entre
ellos, sonajeros y silbatos.
Archivo MCHAP.



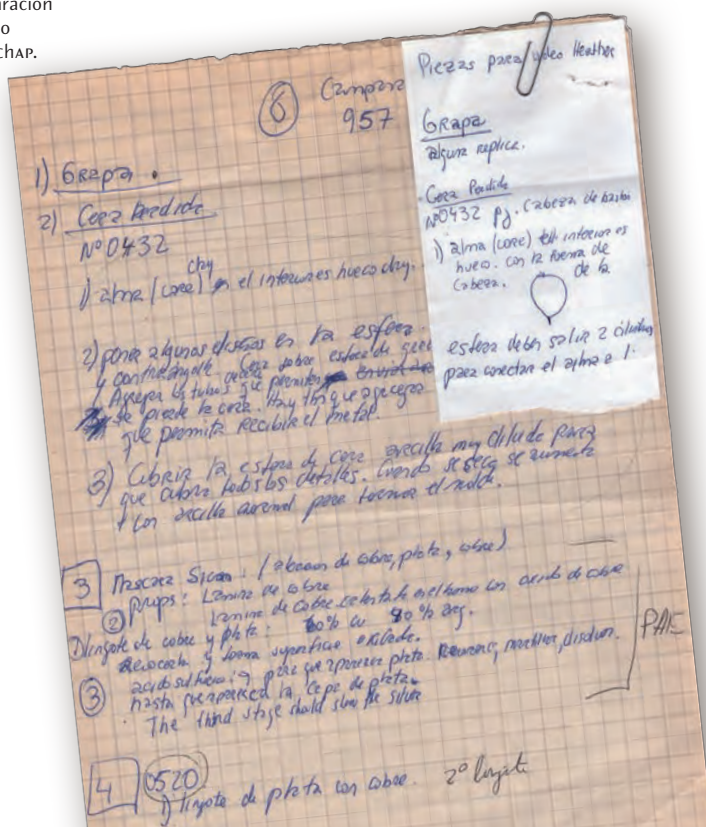
Detalle de una placa con
cascabeles de cobre, de la
unidad de exhibición
“Color y sonido”. Archivo
MCHAP.

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: En esta exposición hubo dos grandes problemas: uno, es que para poder explicar el tema de los metales, necesariamente había que explicar la producción metalúrgica, que es un tema bastante árido. No la podíamos explicar en vivo y en directo porque es un proceso que no está ocurriendo, entonces teníamos que utilizar otros recursos. ~

ANDRÉS ROSALES: Esta vez se mostraron técnicas, que son cosas que a la gente le interesan mucho. Aunque este es un museo de arte y esa palabra determina a sus exposiciones, está bien mirar [de vez en cuando] hacia la tecnología. Creo que es una de las partes que más atraen debido a que el ser humano está muy involucrado con las técnicas, le gusta aprender, le gusta hacer y saber cómo se hacen las cosas. En este caso, decidimos mostrar [a través de un video] de qué manera se habían hecho las piezas. Tomamos una de ellas y recopilamos antecedentes para replicar los pasos que se ejecutaron para dar forma a la pieza. ~

La cabeza de maza, por ejemplo, que es musical y sonora, tiene bastante detalle y también misterio en la técnica. Partimos tratando de descubrir cómo se hace un vaciado normal, usando cera dental. Con [la voluntaria] Bárbara Mödinger hicimos una maza en cera, y pensamos más o menos cómo se pudo haber tallado esa pieza en cera. Pero, para hacer esa parte, pensamos, podía haber sido una bolita de madera, o un fruto, que se cubre de cera, y luego se talla y se cala. Después, ¿cómo sacar la parte de adentro?: cortando y separando los dos casquitos, sacando lo del interior y después volviendo a juntar. Pero hay una parte que no logramos aclarar, porque la maza lleva unos colgajos a modo de cascabeles que no van enganchados en el cuerpo de la pieza, sino fundidos o metidos al mismo tiempo de la fundición. Tampoco fueron puestas mediante soldaduras. ~

Documento de trabajo sobre el análisis de piezas de metal y preparación del video. Archivo Conservación MCHAP.



Andrés Rosales en el rodaje del video acerca de técnicas metalúrgicas. Foto Andrea Torres.



Registro de las diferentes etapas tecnológicas de la reproducción de la cabeza de maza de metal moche.
Fotos Andrea Torres.

PILAR ALLIENDE: Años antes de la exposición, se acordó aumentar el personal especializado en el área de soportes, ya que hasta ese momento Andrés [Rosales] trabajaba solo, sin la posibilidad de establecer un diálogo e intercambiar experiencias. Al estudiar orfebrería me di cuenta de que había muchos elementos que nos faltaban en nuestros talleres, por ejemplo, faltaba una laminadora para poder cortar el metal de los soportes y dejarlo exactamente de las medidas que necesitábamos. Requeríamos tener más estandarizado el sistema, no tan uno a uno, que pudiéramos ocupar parte del material en las nuevas exposiciones. Entonces para trabajar en los soportes le pedí a Mariela González, quien me hacía las clases de orfebrería, que viniera al Museo a transferirnos su conocimiento y a colaborar directamente. ~

Para mí fue toda una experiencia esta exposición, porque estuve mucho más involucrada, por su materialidad. La verdad es que fue una lección de aprendizaje trabajar con Andrés Rosales, que es un gran maestro y que me obligó a aprender los pasos desde los inicios. Todo lo que hice para esta exposición, él me lo enseñó paso a paso, probándome, además, para ver si realmente iban a quedar al nivel que él exigía. Lo otro interesante fue ver el trabajo de Andrés y Mariela, entre dos personas que saben mucho de metales y que tienen distintos puntos de vista. Ver cómo Andrés le pedía un trabajo específico a Mariela para una pieza, cómo ella lo resolvía y cómo entre los dos llegaban a combinaciones de lujo. ~

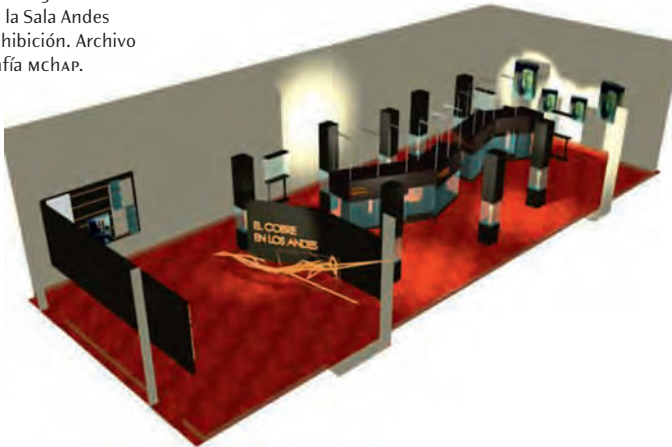


Diferentes momentos de la manufactura de soportes para las piezas de la exhibición; en el taller, en el laboratorio y en el patio del Museo.
Fotos Andrea Torres.

CARLOS ALDUNATE: La museografía fue notable porque, por primera vez, se hicieron unas vitrinas especiales que estaban en la mitad de la exposición, como suspendidas en el aire. ~

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: Para esta exposición recuerdo que con los diseñadores de ENEO, Wolfgang Breuer y Rodrigo Coña, inventamos un sistema totalmente nuevo de vitrinas. Colgaban del techo de la Sala Fundación Andes, no tocaban el piso. Eso generó un espacio muy diferente a todo lo conocido, le dio a la exposición un carácter único en términos del uso de la sala. La cantidad de piezas era enorme y el montaje se hizo para acrecentar esa sensación, poniendo muchas piezas juntas, un poco en la dirección de crear una gran riqueza de piezas de metal, como una

Proyección en 3D con el diseño de la Sala Andes para la exhibición. Archivo Museografía MCHAP.



Durante el montaje de la exhibición. Archivo MCHAP.

Vistas de la exhibición en la Sala Andes. Archivo MCHAP.

joyería o algo así. El sistema de vitrinas funcionó bastante bien para los objetivos buscados, pero era un poco difícil manejar las piezas. No recuerdo esta exposición como algo especial; hicimos un gran panel introductorio, que para mi gusto quedó un poco escolar. ~

FERNANDO MALDONADO: La portada del catálogo de *El arte del cobre* tenía para mí un valor estético, más que nada. Era la foto de una máscara con una textura impresionante. Los títulos y subtítulos estaban en dos colores que tenían que ver con el cobre oxidado y el cobre no oxidado, evidentemente. El catálogo del cobre fue el primero en que ideé una diagramación distinta a las que había hecho antes. ~



Eduardo Osorio trabajando en el dibujo del “hombre de cobre”, que ilustró la unidad de Tecnología.
Fotos Andrea Torres.

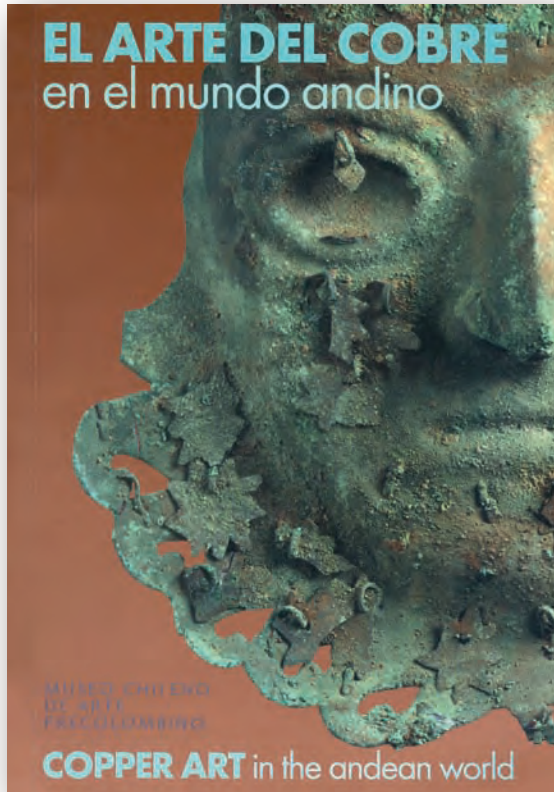


Fotografía del “hombre de cobre”, minero atacameño del siglo VII, actualmente en el Museo Nacional de Historia Natural de Nueva York. Archivo MCHAP.



Vistas de la exhibición
en la Sala Andes.
Archivo MCHAP.

Catálogo de la exhibición
*El arte del cobre en el mundo
andino*, 2004. Diseño y
producción de Fernando
Maldonado. Archivo MCHAP.

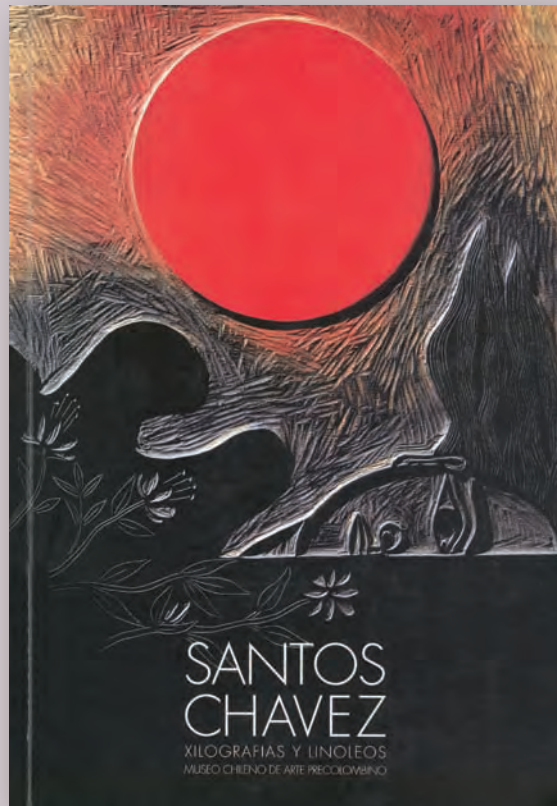


Invitación a la
inauguración de la
muestra, noviembre
de 2004.
Archivo MCHAP.

2004 | Santos Chávez: Xilografías y linóleos

Esta exposición retrospectiva del artista mapuche fue presentada durante cuatro meses en nuestro Museo. Se exhibieron cerca de cien obras de propiedad de su viuda, Eva Chávez, y de coleccionistas privados. La muestra abarcó la trayectoria del artista en grabado, con una sección dedicada a mostrar las matrices de sus obras. Santos Chávez vivió gran parte de su vida fuera de Chile y tiene más de mil obras distribuidas en museos nacionales y extranjeros. ~

FRANCISCO GALLARDO: Ernst Gombrich, un reconocido historiador del arte, afirmó una vez que los “artistas nos enseñan a ver”, aludiendo al carácter visual de la obras en cualquier época de la historia humana. En mi opinión el concepto es saludable, pues toma prudente distancia del misticismo que suele atribuirse al acto creativo. [...] Creo interpretar correctamente a Gombrich al pensar que los artistas de todas las épocas han sido personas cuya experiencia les ha permitido producir nuevas respuestas en el campo de la imaginación visual. De aquí que no es extraño, me haya interesado ocuparme del arte contemporáneo. En especial, los grabados de Santos Chávez, un artista visual del sur de Chile de ascendencia mapuche, cuya obra es conocida desde finales de los años sesenta. ~



El catálogo de exposición incluyó ensayos acerca del artista de Eva Chávez, del poeta Elicura Chihuailaf y Francisco Gallardo, además de treinta y cinco fotografías de una selección de las obras expuestas, de Fernando Maldonado. El diseño de la publicación fue de Bárbara Mery. Archivo mchAP.



Afiche de la exposición *Santos Chávez: Xilografías y linóleos* (2004), con la obra de Santos Chávez *Homenaje a mi pueblo*, 1978.



Diferentes vistas de la exhibición. La museografía estuvo a cargo de José Pérez de Arce, Wolfgang Breuer y Rodrigo Costa. Archivo MCHAP.



Muchos años antes de la exposición *Santos Chávez: Xilografías y linóleos*, mi amiga Flora Vilches (hija de otro fantástico grabador) me enseñó un antiguo catálogo que reproducía algunas obras de Santos. Me impresionó la sencillez de sus imágenes. Quedaron allí, hasta que un día, luego de que Carlos Aldunate y Leonel Lienlaf incluyeran algunas de sus obras en el libro *Voces mapuches*, pensé que el Museo debía hacer una gran exposición con los trabajos del artista. No recuerdo cuánto tiempo me llevó prepararla, pero visité en varias ocasiones la casa de su viuda Eva Chávez, lugar donde pude trabajar con una gran colección de obras, que iban desde sus inicios hasta pocos días antes de su muerte. Hice un minucioso inventario que me permitió ver con claridad los cambios estilísticos en la construcción de sus imágenes. Como dije estas eran sencillas, pero era evidente que luego de su exilio en Europa, su universo (que fue siempre el mismo) se había vuelto más poderoso por su economía visual. Entre sus últimos trabajos, por simplemente citar alguno, siempre me acompaña *Otoño* (1999). Es un bosque de largos y espigados troncos que se recortan contra el cielo, algo que se me ocurre como el silencio de la madera, un reflejo del bosque en el paisaje que Santos dejó por legado visual. ~

CARLOS ALDUNATE: Un aporte de esta notable exposición fue que se exhibieron las plantillas de madera y linóleo de este artista y la intervención del ayudante de Chávez, quien, en actividades presenciales en las salas de exhibición, explicaba y enseñaba las técnicas del grabado. ~

El otoño (1999), xilografía de Santos Chávez publicada en el catálogo de la muestra.



Registro e inventario de las obras de Santo Chávez seleccionadas para la exhibición. Archivo MCHAP.

# Foto	TÍTULO	Año	Técnica y copia	Tamaño h x a cm	Formato	SALA Sector	Observaciones	Imagen
ECH-001	Griso en el bosque	1999	Xilografía P/A	(9 x 16) 24 x 17	Chico	Andes B	En 1 medida imagen	
ECH-002	Griso en el bosque	1999	Xilografía P/A	(9 x 10) 28 x 23	Chico	Andes B		
ECH-008	Noche de amor	1998	Xilografía 5/30	(10 x 16) 24 x 19	Chico	Andes A		
ECH-11	Topiqa y lana El sentido del viento	1998	Xilografía P/A	24 x 27	Chico	Andes B	Es la misma pieza que ECH-20, que no fue seleccionada. Confirmar medidas	
ECH-021	El sueño de don Cristóbal	1999	Xilografía 2/30	(20 x 19) 24 x 34	Chico	Andes B		
ECH-029	Tranquila playa de Quilico	1997	Xilografía P/A	(22 x 22) 35 x 32	Chico	Andes B	Impr. según EVA (Suécia) "prácticamente artista"	
ECH-037	El mundo del Principato	1997	Xilografía P/A	(20 x 22) 38 x 30	Chico	Andes B	Original "Vale de infancia", Eva nos dio esta (Suécia)	
ECH-045	Reclutaje	1998	Xilografía 3/25	(24,5 x 30) 36 x 40	Grande	Andes B	Original "Troncos en la costa", Eva nos dio esta (Suécia)	
ECH-047	Viento en la primavera	1997	Xilografía 5/60	(40 x 50) 37 x 45	Grande	Andes B	Otro título "Aromas de primavera" e "plancha (Suécia)	
ECH-050	Después de la lluvia	2000	Xilografía 7/30	(22 x 20)	Sin montaje	Fueron	e "hongos. Im. estado de impresión original "Después de la lluvia 2"	
ECH-53	Tormenta	2000	Xilografía 3/30	(30 x 20)	Sin montaje	Fueron		
ECH-056	Después de la fiesta Anterrestre	1980	Xilografía 5/60	(29 x 26) 48 x 38	Grande	Andes A	C/Plancha	

2005 | Oro de Colombia: Chamanismo y orfebrería

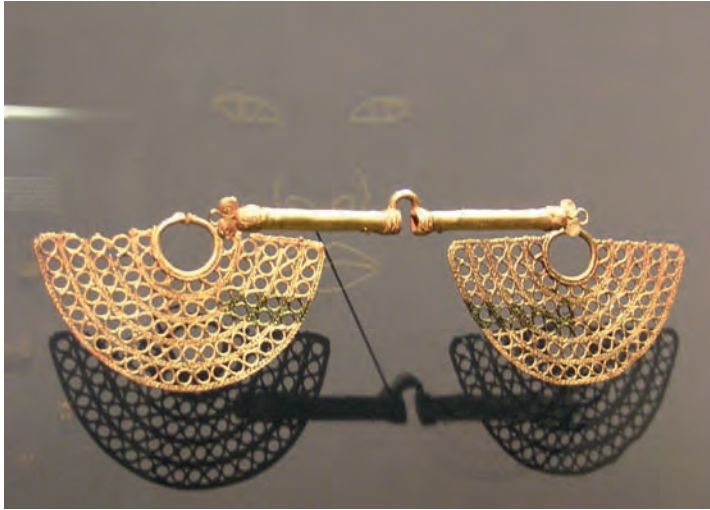
Esta exposición, organizada en conjunto con el Museo del Oro de Bogotá, Colombia, se propuso revelar el mundo cosmológico de las sociedades amerindias del pasado y del presente colombiano. Con ese objetivo, la exposición desarrolló conceptos centrales del pensamiento indígena americano a través de temas como la naturaleza humanizada, la persona en las sociedades indígenas, las transformaciones del chamán, las plantas de poder, el canto creador, la guerra y el sacrificio, los destinos de las almas, la mirada colonial y los herreros contemporáneos. La muestra expuso un universo que integra lo sagrado y lo profano, la naturaleza y la cultura, el oro y el cobre, la vida y la muerte. ~

CARLOS ALDUNATE: Esta segunda exposición sobre el oro de Colombia me gustó mucho más que la que hicimos a mediados de los años noventa [*El Dorado: Oro de Colombia*]. Estaba mucho más trabajada, tanto desde el punto de vista curatorial como museográfico, porque giraba en torno al tema del arte chamánico con importantes obras de la orfebrería prehispánica de ese país. Venía con la curaduría hecha. ~

Exposición *Oro de Colombia: Chamanismo y orfebrería*, 2005. Diferentes vistas de la exhibición en las salas Andes y Furman. Diseño museográfico de Wolfgang Breuer y Rodrigo Costa. Archivo MCHAP.



Narigueras y orejeras de oro Zenú. Detalle de los montajes. Archivo mchAP.



Vista de la sala de exhibición. Archivo mchAP.



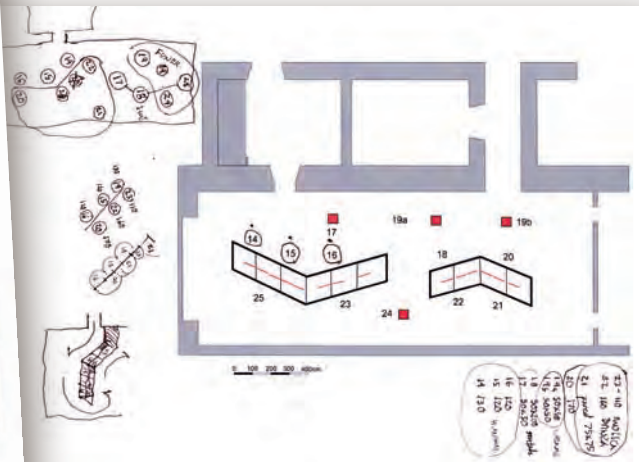
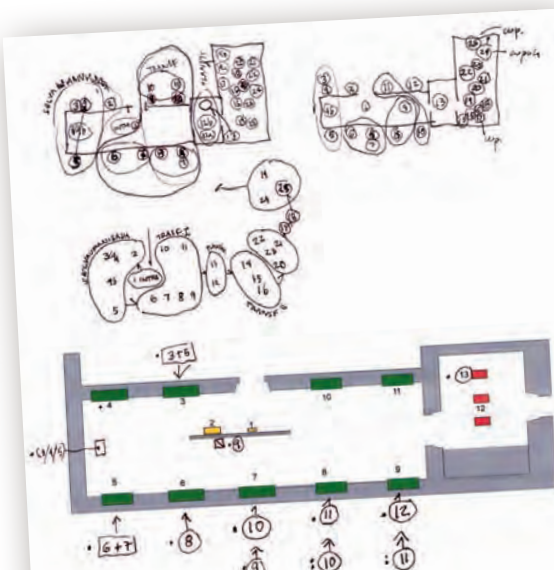
JOSÉ BERENGUER: La exposición trajo otra visión curatorial y otra visión museográfica, que, de alguna manera, quedaron plasmadas en el montaje que hizo nuestro Museo. Fue una exposición bien presentada y exitosa en términos de público. ~

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: Para el montaje de esta exposición viajó a Chile Pablo Obando Arango, del Museo del Oro de Bogotá, a montar las piezas. Eso significó que hubo que hacer todo un trabajo de preparación previo por correo, que duró varios meses, un tipo de trabajo que yo nunca había hecho de ese modo antes. El trabajo con Pablo fue muy agradable, aprendimos mucho de los sistemas de montaje. Esta ha sido la única exposición en que los textos han estado dentro de las vitrinas, interactuando con las piezas. El resultado de este sistema de poner la información, que las encuestas demostraron de una efectividad enorme, fue extraordinario. La gente entendía el mensaje que se quería transmitir, asociaba las piezas con ese mensaje y salía aprendiendo mucho más de lo común. Esos dos aspectos son los que recuerdo como propios y distintos de esta exposición. ~

Unidad de exhibición
“La selva humanizada”.
Archivo MCHAP.



Unidad de exhibición
“Narigueras y transformaciones”.
Archivo MCHAP.



Planos de las salas
Andes y Furman con la
distribución de las unidades
de exhibición. Archivo
Museografía MCHAP.

El montaje fue parecido a otros, bastante tradicional en el sentido de usar montajes y sistemas de vitrinas convencionales, pero era tan espectacular el diseño y la finura de las piezas que indudablemente era lo que más convenía. ~

LUISA EYZAGUIRRE: Para hacer la campaña de difusión fuimos a BBDO. Estos publicistas, que nos asesoraban gratuitamente, tenían la idea de asociar la exposición a la contingencia, a lo que estaba pasando. Como en esos momentos estaba por estrenarse una película sobre Batman, decidieron tomar una figura de oro de un individuo con atributos de murciélago y utilizarla en uno de los carteles con la imagen de ese personaje de historieta detrás. El diario *Las Últimas Noticias* no halló nada mejor que agarrarse de eso y decir que nosotros habíamos faltado el respeto a las piezas. ~



Montaje central de la exhibición en la Sala Andes. Archivo MCHAP.



Publicidad de la exhibición en las estaciones del Metro de Santiago. Archivo MCHAP.

JOSÉ BERENGUER: El problema no es la asociación con la contingencia, que me parece muy bien, sino que los publicistas tienden a banalizar a veces las cosas y los periodistas a concentrarse en lo controversial. A mi juicio, en esa campaña publicitaria nos faltó criterio. Hay un asunto de dignidad de las piezas que no se puede pasar a llevar solo porque queremos enganchar al público con nuestra exposición. Creo que aprendimos la lección. ~

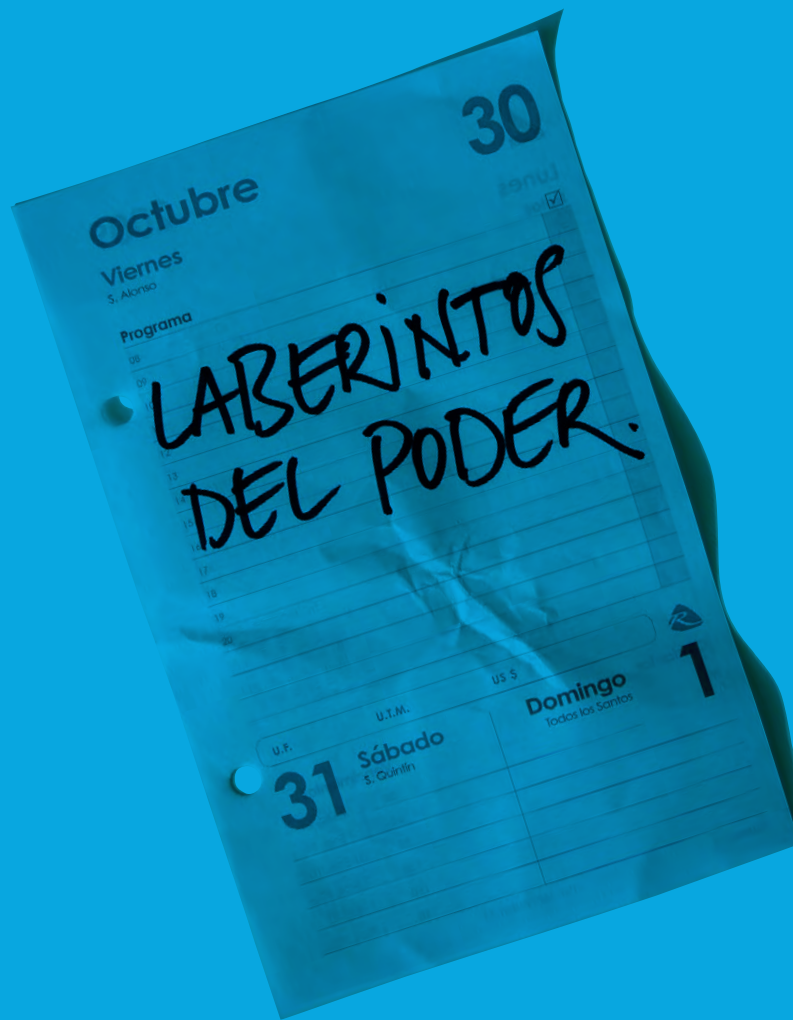
LUIS CORNEJO: Esta fue una de esas exposiciones donde Curaduría estuvo al margen del proceso creativo. Lo único que recuerdo es lo cómico que fue que llegara al Museo un inspector del SAG [Servicio Agrícola Ganadero] a multarnos porque estábamos haciendo una exposición sobre “El loro de Colombia” sin haber pasado por sus controles sanitarios. ~

JOSÉ BERENGUER: El catálogo para esta exposición recibió críticas porque, supuestamente, no respondía a lo que se estaba haciendo en esos momentos en materia de diseño. Es que lo hicimos en la línea del anterior [*El arte del cobre en el mundo andino*, 2004], que había sido objeto de la misma crítica. Fernando Maldonado argumentaba: “son ustedes los que a mí me obligan a que los

catálogos sean formales y por lo tanto yo respondo a eso; puedo hacer cosas mucho más lanzadas desde el punto de vista del diseño”. El tema abrió un debate en el Museo y los siguientes catálogos cambiaron de diseño. A mí me gustan ambos tipos de realizaciones porque le introducen mayor variedad a este tipo de publicación. ~



Catálogo de la exhibición *Oro de Colombia: Chamanismo y orfebrería*. Textos y fotografías del Museo del Oro del Banco de la República, Colombia. Diseño de Fernando Maldonado. Archivo MCHAP.



2005 | Chimú: Laberintos de un traje sagrado

La exposición se elaboró en torno a una pieza clave de la colección textil del Museo: un traje compuesto por faldellín, estola y camisa, tejidos en una delicada gasa, con flecos y reproducciones de plantas en tres dimensiones. Perteneció a un poderoso dignatario del reino Chimú y se relaciona con la fertilidad del desierto donde asentó esta cultura de la costa norte del Perú. El montaje consistió en un laberinto de muros de papel que imitaban las altas paredes y los largos corredores de los palacios de Chan Chan, la capital de este reino. Al principio del recorrido, se ubicó un recinto que informaba sobre la cultura Chimú. Al final, se localizaron otros recintos cuyas vitrinas informaban en detalle acerca de la iconografía y los aspectos más técnicos de esta verdadera joya de la textilería andina prehispánica. ~

CARLOS ALDUNATE:

Esta fue una exhibición importante, pues la pieza más relevante era un extraordinario traje ceremonial Chimú de la colección fundacional del Museo, que había sido exhibido en contadas ocasiones, pues su delicadeza es tal que no nos atrevíamos a someterlo a las condiciones de iluminación que imponía su exhibición al público. En esta ocasión usamos LEDs, inaugurando esta nueva tecnología para soluciones museográficas en Chile. Ahora, esta pieza integra nuestra exhibición permanente en una sala especialmente diseñada al efecto con todos los modernos requisitos de conservación, que aseguran su integridad. ~ Para la exhibición *Laberintos* pedimos unas piezas al Museo de Antropología y Arqueología del Perú que ilustraban el concepto del poder en la jerárquica y teocrática sociedad Chimú. Simulamos un laberinto en la gran ciudad precolombina de Chan Chan, para que los visitantes, después de transitar por sus pasillos y recintos, llegaran a ver esta maravilla del arte textil de la costa norte del Perú. ~

El traje ceremonial en la exposición del Museo *Trajes y joyas del antiguo Perú*, de 1984. Archivo MCHAP.



Erica Ramírez y Luis Solar restaurando el traje ceremonial Chimú en 1982. Archivo MCHAP.

Traje ceremonial Chimú, pieza principal de la exhibición, en un montaje de 1989 para tomas fotográficas del libro del Museo *Arte mayor en los Andes*. Archivo MCHAP.



PAULINA BRUGNOLI: A mí me llamó Julie Palma cuando llegó el traje ceremonial Chimú, que estaba todo arrugadito, que era frágil y no muy inteligible y empezaron a estirarlo para saber qué pasaba con el tema, ella trabajó también con Isabel Baixas en el traje, especialmente en el tema de los colorantes de teñido. ~

PILAR ALLIENDE: Una exposición donde tuvimos bastante que ver nosotros, en la que nos involucramos muy de adentro –yo digo nosotros como equipo de Laboratorio–, fue en la del traje Chimú. La idea fuerza que tenía metida en mi cabeza hace mucho era que quería hacer una exposición en que se mostrara una pieza y que a través de esa pieza contáramos el proceso de formación de una exposición. Tenía esa idea fija hacía muchos años, encontraba que el público podía aprender de cómo era la diferencia entre una galería y un museo, y que a través de una pieza uno podía contar todas las cosas que se podían hacer... Y empezó a prender esa idea y gustó, pero era una idea que no venía de Curaduría, sino que venía de otro lado y además era difícil de tomarla cien por ciento. De hecho después bajó pánico y se dijo “no, no puede ser nada más que el traje Chimú, tiene que haber más piezas porque si no esta cosa se va a caer, una pura pieza no puede ser”. Mi idea era realmente una pieza, que todo te fuera llevando a esa pura pieza, pero la verdad es que al final terminó siendo un poco más de piezas que eso. ~

Viaje del equipo del Museo a la costa norte de Perú. Los recintos de las audiencias, el reservorio de agua o “huachaque” y la gran plaza ceremonial de Tschudi, una de las ciudadelas de la urbe de Chan Chan. Fotos José Berenguer y José Pérez de Arce.



JOSÉ BERENGUER: A fines de 2004, Carlos Aldunate encargó a los curadores idear una exposición en torno al traje Chimú, una de las piezas de la colección textil más valoradas por el Museo. El atuendo, ricamente decorado con diseños de plantas en volumen, había sido intensamente investigado por Julie Palma en los años ochenta y por Paulina Brugnoli y Soledad Hoces de la Guardia en los años noventa, incluyendo la publicación de un libro sobre esta investigación editado por Francisco Mena. El plan original era ubicar este “jardín” en la Sala Textil, pero antes Carlos quería mostrarlo en una exposición que lo contextualizara dentro de la cultura Chimú, una de las sociedades tardías más desarrolladas de la costa norte del Perú. El encargo coincidió

El equipo de exposición del Museo visita la ciudad de Chan Chan. En las fotos, Luis Cornejo y Carole Sinclair recorren los recintos de la gran ciudad de barro. Fotos José Pérez de Arce.



con un viaje que yo iba a hacer a esa zona en el verano, así que aproveché de internarme en las ruinas de la enorme ciudad de barro de Chan Chan, capital del reino Chimú. Quedé particularmente impresionado con el Palacio Tschudi, que es una de las diez ciudadelas construidas por la dinastía gobernante. Con muros de hasta doce metros de altura y unos seiscientos metros de largo, el interior del palacio es una red de largos pasillos, plazas ceremoniales, residencias de la elite y un reservorio de agua lleno de plantas acuáticas, absolutamente cerrado para el común de los mortales. Me pareció que ese laberinto constituía la metáfora perfecta para la exposición, porque tenía el mismo intrincado trazado del traje Chimú, incluso con un jardín en su interior. ~

LUIS CORNEJO: Uno de los mejores ejemplos de la potencia de viajar al lugar sobre el cual estamos hablando es el de Chimú, donde la idea de la exposición surgió en gran medida recorriendo las calles de Chan Chan, viendo la arquitectura y el ambiente. Además, recorrer algunos de los sitios íconos



Balsillas de totora o “caballitos” en el puerto de Huanchaco, en la costa norte. Foto José Pérez de Arce.



Diferentes vistas de la “Huaca de la Luna”, principal centro ceremonial de la cultura Moche, en Trujillo. Fotos José Pérez de Arce.

de la cultura Moche fue realmente increíble, como estar parado en Huaca Prieta. Además como nuestro amigo [el arqueólogo] Luis Lumbreras era en ese momento Director del INC [Instituto Nacional de Cultura], en todas partes nos trataron como reyes. Nos mostraron lugares a los que comúnmente no se puede acceder siendo un simple turista. Esto fue especialmente así en Trujillo. Nos invitaron al momento cuando estaba levantando la tumba de la Señora de Cao, incluyendo una ceremonia dirigida por un chamán que filmaron para *National Geographic*. A la noche siguiente, la cosa llegó a un nivel más increíble, ya que permitieron que ese mismo chamán nos hiciera una ceremonia nocturna en Chan Chan, donde José Pérez de Arce y Claudio Mercado fueron objetos de la ceremonia. Carole Sinclair, Francisco Gallardo y yo sólo fuimos testigos. Incluso al final, cosa inédita, la directora provincial del INC nos invitó a que desarrolláramos alguna investigación en Chan Chan. También fue un agrado hacer parte de este viaje con nuestro amigo Elías Mujica. Lástima que la exposición quedó como cambucho, ya que el material no se comportó como José Pérez de Arce esperaba. La famosa iluminación del traje fue también un desastre. ~

JOSÉ BERENGUER: Los pasillos recreados en la exposición guiaban el recorrido de los visitantes. La primera detención era un cuarto donde se daba un amplio panorama sobre la sociedad Chimú. Siguiendo por el pasillo, con una pantalla al fondo que reproducía el recorrido por el interior del propio palacio Tschudi, se llegaba a otro cuarto donde se mostraba la rica tradición de la

El equipo del Museo visitando la "Huaca El Dragón -Arco Iris", en la ciudad de Trujillo. Foto José Pérez de Arce.



Vista en el atardecer de la gran urbe de Chan Chan. En la foto, Francisco Gallardo realiza registros en video para la exposición. Foto Carole Sinclair.

Representación de un cortejo funerario, en la unidad de exhibición “Metáfora”. Pieza en préstamo del Proyecto Arqueológico Huacas de la Luna y del Sol, Trujillo. Archivo MCHAP.



Materia prima, tinturas y colorido del traje ceremonial, en la unidad de exhibición “Textilería Chimú”. Archivo MCHAP.

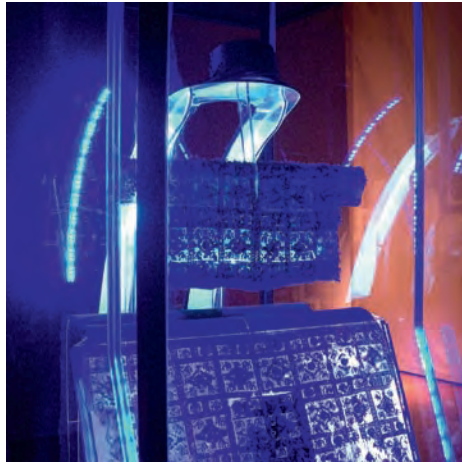
textilería de esta cultura. Siempre en este trayecto laberíntico, se pasaba a un cuarto donde se exponían los significados del atuendo ceremonial Chimú. Al final, solo al final del recorrido, en lo más oculto del “palacio”, estaba el traje sagrado, como quien dice “la joya de la Corona”, con un elaborado sistema de iluminación que iba cambiando para mostrar los diferentes colores de la pieza. A un costado, un cuarto donde se explicaba todo el proceso técnico del traje, de su restauración y de su exhibición; algo así como una exposición de la exposición. Al otro costado, una sala de videos. ~

Maqueta arquitectónica con la representación de una ceremonia funeraria. Pieza en préstamo del Proyecto Arqueológico Huacas de la Luna y del Sol, Trujillo. Archivo MCHAP.



Unidad de exhibición “Textilería Chimú”, donde se explica cómo está confeccionado el traje ceremonial. Archivo MCHAP.

El traje ceremonial, vista desde el pasillo de acceso y detalles del montaje.
Archivo MCHAP.

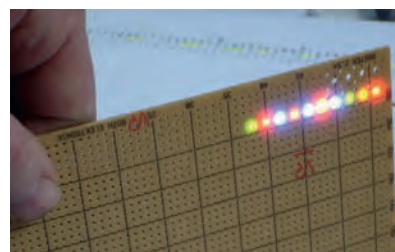
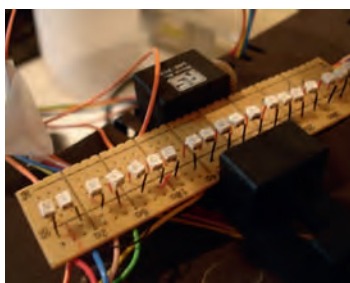
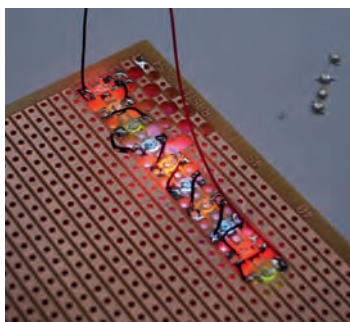


Montaje de la unidad “Desafíos expositivos”, en la que se explicaba el proceso de restauración, construcción de la vitrina, y el soporte e iluminación del traje para su exhibición.
Archivo MCHAP.



ANDREA TORRES: Para la exhibición del traje Chimú hicimos [con Daniel Opazo] una serie de videos que mostraban todas las fases del proceso de elaboración de una exposición. Ya habíamos hecho algo similar para la exposición del cobre, pero ahora fue mucho más detallado y los videos se integraron como parte de la muestra. Filmamos muchas horas para hacer estos *clips* que eran mudos –para no mezclarse con la banda sonora que había hecho José Pérez–, y que contenían textos bilingües que explicaban las imágenes. Se iban rotando entonces los videos sobre la construcción del soporte del traje en la cárcel de Colina [a cargo de la empresa DOT], la elaboración de los circuitos con LEDs para el soporte, el trabajo de los físicos en la Universidad Católica, y las actividades del Laboratorio, como el lavado del traje, el estudio del color, la recreación de un fragmento y finalmente el montaje. La idea era mostrar cómo todas las áreas del Museo se activan en torno a una exhibición y, en este caso particular, en torno a una pieza, que consideramos era una especie de paradigma de la colección. ~

PILAR ALLIENDE: Fue una exposición, yo diría, que ha recibido las mejores y las peores críticas. Las mejores críticas las he recibido de gente de afuera y de gente del área del arte. La verdad es que yo reconozco que la parte final de la presentación del traje se escapó, porque el diseño de la iluminación lo terminaron haciendo los mismos científicos que veían la cosa de la luz y no debieron ellos haberse hecho cargo de eso. Sin embargo el trabajo con ellos fue súper enriquecedor, en el sentido de que aprendimos mucho y hasta el día de hoy tomamos en cuenta que ellos lograron una gama de color, una cosa que es increíble, que no la haces



Construcción de circuitos con diferentes series de luces LED (*Light-Emitting Diodes*) para hacer las mezclas de color de la iluminación del traje ceremonial. Edmund Wyndham, físico de la Universidad Católica, trabajando en su laboratorio. Fotos Andrea Torres.

en ningún otro lado. Cuando hay una infraestructura alrededor y hay investigadores y hay gente que estudia la parte técnica de cómo fue hecha, otros la cronología, que estudian el color, que hacen réplicas, es increíble cómo te sirve para mostrar cómo se involucran las distintas áreas [en un museo]. Esa parte la encuentro muy enriquecedora, el proceso de darle profundidad a lo que es un museo fue interesante... ~

CECILIA VICUÑA: [En esta exposición] es la única vez en mi vida que yo he visto representado de una manera espacial lo que, al entrar, te sucedía. Tu cuerpo, no tu cabeza, comprendía el significado de una forma de ver el mundo que existió en el universo andino y que tuvo una expresión magnífica en la cultura Chimú, donde todos los niveles de la realidad están entrelazados desde la arquitectura, del sistema de regadío al tejido, todos son espejos uno del otro; es la forma de intercambio recíproco mediante la cual funciona el cosmos. Eso estaba representado en esta exposición de una manera absolutamente magistral, única: los textos, las películas, las obras mismas, los huesitos, todo creaba una lectura, no una lectura lineal, era una lectura que sobrepasaba el alfabeto con creces, se convertía en una lectura que seguía trabajando en tí y yo hasta el día de hoy sigo realizando obras inspiradas en esta exposición que hubo en el Museo Chileno de Arte Precolombino. La más reciente es una performance que hice en el Museo de Brooklyn, que era un nuevo *Paracas*, donde hice el *Paracas* proyectado en tres realidades, tres pantallas, en donde las tres pantallas se unían la una con la otra creando un patrón de perturbación, que es también un lenguaje cuántico, pero los Chimúes estaban en el lenguaje cuántico hace seiscientos años. ~



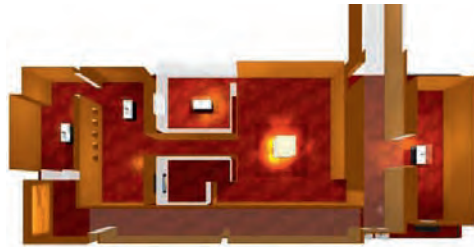
En el Laboratorio, María de los Ángeles Callejas realiza el registro de color del traje Chimú.



Proceso de secado del faldellín del traje. Fotos Andrea Torres.

JOSÉ PÉREZ DE ARCE:

Esta exposición partió con un viaje a la región costera del norte de Perú, donde descubrimos la increíble presencia de la arquitectura en las culturas de la zona. Fue tan importante esta experiencia, que tomamos la decisión de que la exhibición fuera construida “dentro” de la ciudad de barro de Chan Chan, que estaba en pleno proceso de excavación. Esa decisión determinó el estilo de trabajo en la sala. Desde un comienzo, con Wolfgang Breuer y Rodrigo Costa, los diseñadores, tuvimos claro que nuestra recreación no iba a ir por el lado de una recreación del adobe, de tratar de pasar gato por liebre, sino que íbamos a sugerir los espacios, íbamos a aludir al material, pero mediante una propuesta nuestra, contemporánea. El gran desafío era el costo: para todas las exposiciones se daba una dinámica, bastante desagradable, de tira y afloja respecto a la museografía, en que el tema constante por parte del Museo era abaratar costos, pero la exigencia era siempre hacer todo de una forma impecable y ojalá *top*. Ese tira y afloja hizo crisis en esta exposición: por mi parte yo quede feliz con el resultado, logramos lo que queríamos mediante un sistema sumamente barato y de acuerdo a nuestras posibilidades en Chile, que fue utilizar el papel *kraft*, que une las condiciones de ser un papel muy barato, usado para envoltorios, y al mismo tiempo tener una calidez propia del barro. Luego pintamos sobre el papel los bajorrelieves que ornamentan las paredes de [los palacios de] Chan Chan, y el resultado quedó formidable, con gruesas paredes de ochenta centímetros, pero livianas y con la textura del papel. Pero la reacción de casi todos en el Museo fue la opuesta: criticaron que cómo podíamos usar un material tan “rasca”, que hacer paredes de papel era lo último y, por supuesto, no importaba que antes hubiéramos hablado del tema. Fue bastante desagradable todo ese episodio, pero de todos modos yo pude sentir que la gente que más me interesaba en cuanto a criterio y mirada lo encontró genial, del mismo modo como lo considero yo hasta ahora. ~



Maquetas en 3D de la museografía de la exposición, de Wolfgang Breuer y Rodrigo Costa, de ENEO Diseño. Archivo MCHAP.

VARINIA VARELA:

Me pareció que era como una buena idea pero una mala ejecución. Me refiero a la cosa museográfica. Te encontrabas con los papeles rotos o arrugados. Esos cambios de luminosidad, en cambio, me resultaron maravillosos. Me pasé todo un día mirando ese tejido, aunque me costaba mucho abstraerme de todo ese aparataje del que estaba rodeado. ~

Construcción de la museografía de la exposición, recreando la arquitectura de la ciudad de barro de Chan Chan. Archivo MCHAP.





PAULINA BRUGNOLI: Lo que tenía que ver con el traje no [me gustó], pero lo del contexto sí, eso fue muy rico, pero para mí fue un acto sacrílego contra el traje ceremonial Chimú. ~

SARA VARGAS: En *Chimú: Laberintos de un traje sagrado* mucha gente venía a ver solo el traje. ~

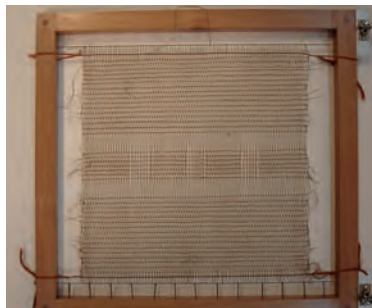


MARÍA VICTORIA CARVAJAL: Para esta exposición hicimos la reproducción de un fragmento del traje ceremonial Chimú, que fue un trabajo muy inspirador. Cuando me dijeron si lo podía hacer, yo dije “sí”, porque yo siempre digo sí, y después veo cómo lo soluciono, y pensaba, “¿iremos a ser capaces?”. Y lo hicimos tal cual. El fragmento en realidad es una parte [del traje], pero que tomó diseños de distintas partes del traje, para que hubiera más variedad. Yo considero que fue un trabajo de lujo, porque nosotros hilamos teñimos, realizamos la tela de soporte y todo el trabajo volumétrico, de las flores, de las plantas de maíz, del algodón... lo único que no hicimos fue la tapicería porque no nos iba a dar el tiempo, entonces la simulamos, y quedó impecable. ~

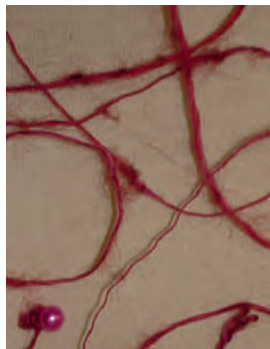


JOSÉ PÉREZ DE ARCE: Aparte del gran desafío de imitar sutilmente los muros de barro de los palacios, tuvimos otro que fue encontrar un sistema de iluminación revolucionario que diseñamos con Hernán Chuaqui, físico de la Universidad Católica. El problema fue, una vez más, el tiempo. Era un problema sumamente complejo, tanto desde el punto de vista de la construcción de soportes y vitrina, como del sistema de iluminación y sus comandos. Volvimos a los habituales horarios nocturnos, trabajando las noches completas antes de la inauguración, pero las últimas decisiones de iluminación fueron tomadas por el equipo de Hernán y el resultado se fue hacia el lado del *show* de luces extremo, con muchos cambios rápidos muy extremos, entonces

Imágenes de las diferentes tonalidades que adquiriría el traje, según el cambio de las series luces LED. Fotos Andrea Torres.



María Victoria Carvajal trabaja en la recreación del fragmento del traje; este fue utilizado para las pruebas de iluminación por LED y exhibido en la unidad “Desafíos expositivos”. Fotos Andrea Torres.





Recreación del fragmento del traje, terminado y en su montaje definitivo.



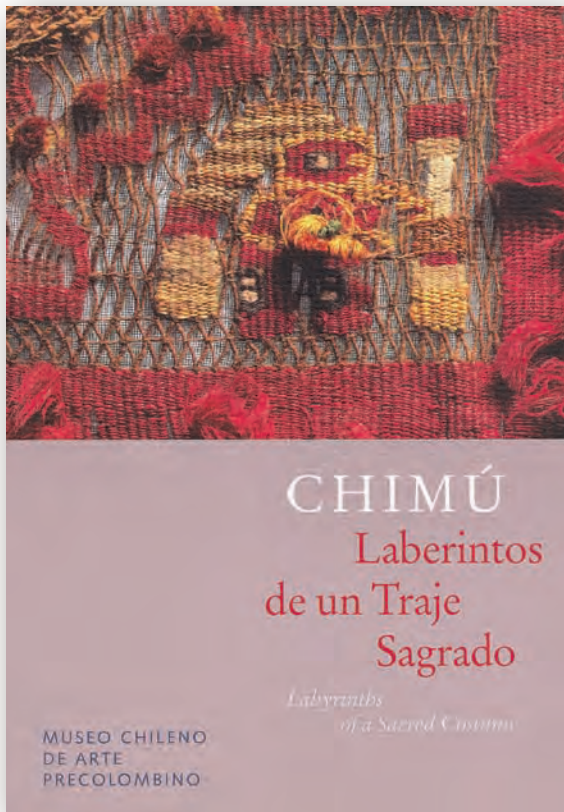
Diferentes etapas de la recreación del fragmento del traje ceremonial. En la foto, María Victoria Carvajal y Nancy Valdivia trabajan en el Laboratorio del Museo. Fotos Andrea Torres.



quedó como un “arbolito de pascua”, que en verdad no dejaba ver bien la pieza. Sin embargo, dejando de lado su extrema solución, nos enseñó que, sin mover una pieza de su lugar, podemos generar un movimiento sumamente interesante para verla. Las distintas piezas que iban apareciendo a medida que la luz cambiaba eran fascinantes, y la gente se quedaba igual mirando por largo rato un textil que, de otro modo habrían pasado rápidamente sin apreciarlo realmente. Fue la primera vez que también hablamos acerca de cómo hacemos la exhibición, mostrando el sistema de iluminación y su desarrollo como un producto aparte. ~

JOSÉ BERENGUER: A pesar de que yo fui uno de los que estigmatizó internamente esta exposición con el mote de “la exposición cambucho”, creo que el tiempo pasado ha permitido valorarla más allá de los desgraciados sucesos del papel *kraft* y el “arbolito de pascua”. Conceptualmente, me parece una exposición impecable, desde las perspectivas curatorial, museográfica y de conservación. Creo que los visitantes experimentaban lo que nosotros pretendíamos que experimentasen, la inmersión en un ambiente recluso y laberíntico, que iba gradualmente conduciéndolos a un tesoro escondido en lo más profundo de una ciudadela prohibida. Además, el catálogo es, a mi juicio, uno de los mejores que se han hecho, tanto por la nueva

propuesta de diseño de José Neira como por los contenidos, que fueron trabajados colectivamente por un gran número de personas. En ese catálogo fue la primera vez que usamos la infografía, un recurso importado del periodismo para comunicar rápidamente, en forma sintética y de manera visual contenidos que, de otra manera, serían muy largos de exponer. ~



Catálogo de la exhibición
*Chimú: Laberintos de un
traje sagrado*, 2005.
Diseño y producción de
José Neira. Archivo MCHAP.

“El museo del mapa”

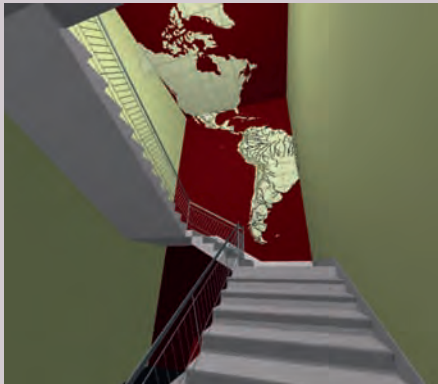
JOSÉ BERENGUER: El actual mapa de la caja escala tiene antecedentes en uno muy anterior que se diseñó prácticamente a fines del año 1980 con la ayuda de don Sergio Larraín, de don Julio Philippi y también de Carlos Alberto Cruz junto a Carlos Aldunate. En ese grupo de cinco personas pensamos que era fundamental tener un mapa que ordenara cronológica y culturalmente las piezas que íbamos a presentar a fines del año 81 en la inauguración de la exposición. Inmediatamente surgió la idea de no solamente exponer estas piezas con relación a la geografía del continente, sino también en un cuadro cronológico con una carta donde estuvieran las dimensiones espaciales y cronológicas de las piezas. Ese fue el primer diseño y la realización estuvo a cargo de Francesco Di Girolamo y fue una realización que nos satisfizo durante muchos años hasta que, finalmente, a mediados de la década del noventa, nosotros pensamos que ya había quedado obsoleto tanto en su materialidad como en su gráfica y comenzamos a pensar en la idea de cambiar este recurso museográfico. ~

Yo recuerdo que a mediados de la década del noventa, cuando ya llevábamos catorce o quince años con la exposición permanente en curso y en utilización, nos dimos cuenta de que teníamos que hacer una apuesta y cambiar la exposición y actualizarla. Y en esa medida surgió el tema del mapa, no solamente de cómo íbamos a concebir la nueva exposición sino de qué manera íbamos a incorporar este recurso que habíamos tenido durante años. No hay que olvidar que durante los primeros 15 años el mapa fue usado en gran parte por los guías para poder contextualizar el recorrido que hacían con la gente, de manera que había una utilidad bien considerada. Sin embargo, los primeros diseños de esa nueva exposición significaron la ruptura de la pared donde estaba el cuadro cronológico para abrir la gran sala de introducción, por lo tanto desapareció ese cuadro y solamente quedó el mapa y ahí tuvimos una primera mutilación del concepto original. Finalmente las primeras aproximaciones fueron hechas a fines del año 98 y las primeras propuestas de Curaduría fueron a fines del 99, que es la propuesta, yo diría, original, la que finalmente prevaleció durante estos años. La propuesta original enfatizaba el hecho de que queríamos una relación que no fuera meramente estética, sino también funcional, que tuviera relación con los contenidos. Y básicamente, yo diría que el criterio fue darle a la gente una primera aproximación, una apertura al tema, antes de entrar a la exhibición, una especie de compendio, de síntesis de lo que iba a ser la exposición y luego –a través de un recorrido que es fundamentalmente temático y fragmentario, porque fragmenta el continente a través de las salas de exposición–, al regreso, al bajar la escala e irse retirando de la exposición, la gente tuviera nuevamente una síntesis. En buenas cuentas, un proceso de síntesis, de análisis y de síntesis nuevamente, con un efecto de recordatorio de lo que habían experimentado a lo largo del recorrido por las salas. Ese fue, yo diría, el principio o la premisa fundamental por la que nos guiamos como Curaduría. Y después vinieron los detalles de contenido. ~



Gráfica sobre el primer mapa del Museo, al que se le incorporó iconografía de los principales sitios arte rupestre americano, durante la exposición *El arte rupestre en Chile*. Este permaneció así hasta la construcción del nuevo mapa de América, en 2006. Archivo MCHAP.

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: El diseño envolvente del mapa fue un trabajo que yo propuse. Partí de que había ya una imagen y una propuesta de diseño respecto a los mapas que están en interior de sala, y mi propuesta como museógrafo fue que el mapa que tenemos en caja escala debía ser una unidad respecto al conjunto del museo y una unidad respecto a los mapas que la gente va a ver adentro. Es decir, la gente va a relacionar necesariamente un mapa con otro. Esos mapas tenían características de diseño, de materialidad, de fierro y características de contenido, es decir, los mapas interiores de salas están abarcando las áreas de cada sala. Entonces, yo reuní toda esa información gráfica y puse todos esos mapas en un mapa de América, y de ahí salió claramente una zona que privilegiamos, porque ahí están las colecciones, y otra zona que no privilegiamos porque no tenemos colecciones. Y esa zona privilegiada fue la que yo hice calzar en el muro de fondo, porque para colocar información compleja como la que estábamos poniendo, con muchas culturas de nombres raros que a la gente le resulta complicado de descifrar, en la medida de que se tenga más espacio hay más posibilidades de colocar más amablemente información que puede ser confusa. La idea fue agrandar al máximo la zona donde estamos poniendo información y la zona más carente de información dejarla en las paredes de los lados. De ahí surgió la idea del diseño envolvente, que me sugirió una cosa muy bonita en términos de espacio y de aprovechamiento de la caja escala. —

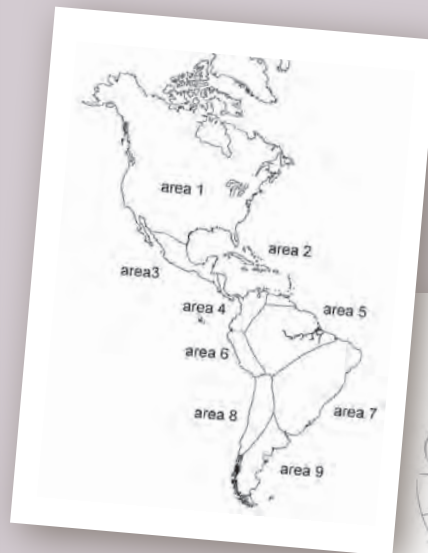


Imágenes en 3D del diseño del nuevo mapa de América, en la caja de escala del Museo. Diseño de José Pérez de Arce. Archivo MCHAP.



LUIS CORNEJO: Pero algo que sí ganamos, que no estaba en el mapa anterior, fue destacar las áreas culturales, para que la gente hiciera una asociación entre las salas y las distintas partes del continente. A ese tema le dimos muchas vueltas con un diseñador externo, José Neira, que es un especialista en textos, en gráfica, en tipografía, y una de las cosas más interesantes que él mostró es que había espacio para más información. Si nosotros lo hubiéramos incorporado antes al trabajo, a la discusión que habíamos tenido internamente, a lo mejor no hubiéramos perdido tanto terreno en ese campo, porque él fue partidario de maximizar la cantidad de información y eso se puede solucionar con cuestiones gráficas, de tipografía y todo ese cuento. ~

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: Respecto a la materialidad, el principal argumento fueron los mapas de sala que están hecho de fierro y que tienen una distancia del muro, entonces queríamos mantener esa cualidad. Para ese trabajo llamamos a Luis Acoña, artista visual que tenía experiencia en murales modulares (había trabajado en el que está en la estación de Metro Pedro de Valdivia) y a Fernando Arancibia, diseñador que había trabajado bastante con metales. Ellos se hicieron cargo de la producción del mapa, que en su etapa final duró casi dos años, hasta su instalación, proceso durante el cual hicimos un prototipo y reuniones semanales con todos los involucrados para conocer los avances. ~



Bocetos desarrollados para el nuevo mapa de América para el Museo. Diseño de José Pérez de Arce. Archivo mchap.

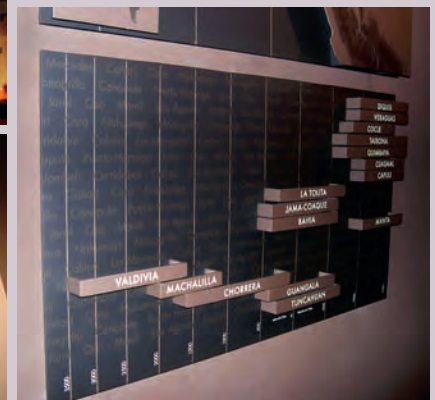
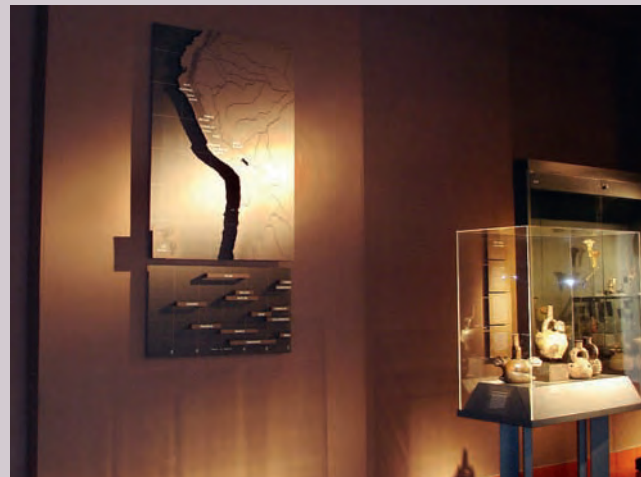


RAMÓN LÓPEZ: En términos de iluminación, el mapa era difícil, porque llegaba hasta arriba, era complicado trabajar y no había muchas posibilidades. Trajimos unos equipos bastante de última generación, unos focos italianos, de una fabricación sofisticada... pero era difícil porque estaba el mapa y además estaba el gráfico arriba de todas las épocas... Fue complicado para todos, porque también hicieron pruebas primero, hicimos prototipos, me acuerdo, y en cada una de esas pruebas fuimos y probamos con la luz también. Ahí la Julita estaba preocupada, Carlos, José... pero fue bastante entretenido y quedó muy bien. ~

JOSÉ BERENGUER: Ese proyecto duró como diez años desde las primeras ideas. Se postergó, a lo mejor no hubo presupuesto o no hubo buenas ideas, porque se consideraron varias, en algún momento se quería hacer una obra de arte con ese mapa, más que una cosa informativa. Entonces hubo muchas visiones, muchas reuniones, costó realmente que nos pusiéramos de acuerdo, incluso las primeras proposiciones se olvidaron. Se inauguró finalmente en el 2006, o sea, tuvo un



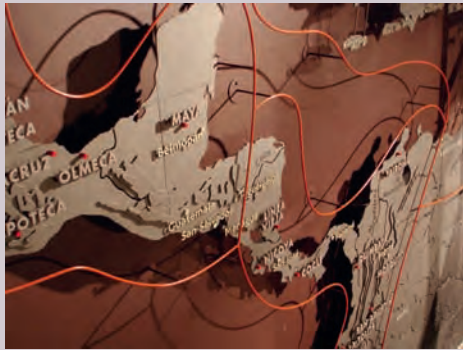
Mapas y cuadros cronológicos de Sala. (A) Sala Sur Andina; (B) y (C) Sala Andina. Archivo MCHAP.



Cuadro cronológico de la sala del Área Intermedia. Archivo MCHAP.

largo proceso de terminación que realmente es una característica [de este Museo], porque en realidad muchos proyectos nuestros se demoran una barbaridad. Hay muchas voces, muchas opiniones, se vuelve atrás muchas veces en cosas que están decididas, entonces eso hace muy difícil el trabajo, eso hay que reconocerlo. Pero en buenas cuentas, una vez colocado ese mapa quedó muy lindo, muy bien, es la marca del Museo, es como el elemento icónico. Yo siempre le decía a Carlos “mira, así como el Museo de la Quinta Normal lo conocen como el ‘museo de la ballena’, este probablemente podría ser el ‘museo del mapa’, del mapa de toda América”. Y es importante esto, no solamente un recurso de esta naturaleza, sino que nosotros consideramos un factor que habla mucho de la filosofía del museo, un museo de todo el continente y por lo tanto un factor de integración de la cultura de todos los países que forman nuestro continente. Es un poco ese el papel que vendría a tener este mapa y es una obra en sí. Tiene información, y aun teniendo información es agradable verlo y cumple su papel en ese aspecto también. ~

Trabajos durante la instalación del nuevo mapa de América, en la caja de escala del Museo. Fotos Andrea Torres.



JOSÉ PÉREZ DE ARCE: Tú entras, te encuentras con un mapa de estas dimensiones y te das cuenta de que estás en un museo que se toma en serio el cuento de su contenido. Además, las mismas dimensiones del mapa y la importancia que se le da en material, en tamaño, en presencia, en lugar, en ubicación física, ayudan a que el visitante se meta en el tema, que es un tema desconocido, es un tema difícil, lleno de nombres que no se manejan. A uno no le gusta cuando va a un museo que lo traten como ignorante, cosa que ocurre muchas veces cuando te dan una información muy incompleta o te dan una información en que tú partes de la base que el visitante tiene una información previa, y si no la tienes, te sientes idiota y eso es muy desagradable. En Chile estamos acostumbrados a conocer Chile, a lo más Perú. No nos manejamos bien en el continente y no nos manejamos para nada con nuestra prehistoria y yo creo que el mapa es una excelente ayuda para eso, para ese gran tema de la introducción y prepararse para el tema que va a ver adentro en vitrina. El museo tiene el gran problema que no tiene guion entonces es muy disperso, eso provoca un tremendo cansancio y una desorientación muy grande, entonces yo creo que el mapa amarra muy bien esa desorientación. ~

REBECA ASSAEL: Yo creo que a través de los años este museo y el trabajo de quienes aquí participan está instalado en el inconsciente colectivo de este país, o al menos de Santiago, o al menos del mundo, porque viene mucho extranjero ya con referencias. Pero el conocimiento del público no creo que haya variado. Yo creo que el Museo se ha posesionado de una cultura, de un país, pero el conocimiento del público, así tal como yo lo observo todas las veces en mis guías, no ha variado mucho, hay una negación a la América precolombina. Yo cuando estoy en el mapa pregunto: “¿quién descubrió América?” y me contestan “Colón”, entonces yo digo “miren el mapa, no me miren a mí, la respuesta no está completa, miren el mapa, ¿quién descubrió América?”. Entonces les digo “¿quiénes estaban antes de Colón?”, entonces “¡ah! Los indígenas”. Entonces les digo “Colón descubrió América para Europa, pero América estaba descubierta antes de Colón”, y ese *switch* les hace cambiar altiro. Cuando tú dices “Colón descubrió América”, la gente lee “aquí no había nada, aquí no había nadie, viene Colón y civiliza, viene Colón y culturiza, viene Colón y dignifica a un grupo de personas en estado evolutivo precario”. Bueno, tú dices “Colón descubrió América para Europa, pero América ya estaba descubierta, ya estaba desarrollada, ya estaba civilizada”, algo pasa en la neurona que te cambia la mirada. Y yo empiezo así, prácticamente, todas mis introducciones al tema junto al mapa, sobre todo con los niños. ~



Vista del actual mapa de América del Museo.
Archivo MCHAP.

2007 | Morir para gobernar: Sexo y poder en la sociedad Moche

A través de un centenar de piezas de la cultura Moche pertenecientes al Museo Larco, de Perú, la muestra buscó destacar los aspectos menos conocidos de las representaciones sexuales en la cosmovisión de esta sociedad prehispánica de la costa norte del Perú. La curaduría se basó en un reciente estudio del Dr. Steve Bourget, que analiza un gran número de estas representaciones, concluyendo que, en esta sociedad –así como en diversas culturas de la India, África y Asia– el sexo ocupaba un lugar trascendente y en directa relación con la muerte, el sacrificio y, en especial, con el poder político. Puesto que de los jefes de esa sociedad dependían la fertilidad de los campos, de los productos marinos y, en definitiva, de la vida misma del pueblo Moche, los actos sexuales y su representación en piezas cerámicas, textiles o murales, cumplían la función de asegurar la sucesión, evitando los peligros y las catástrofes naturales y sociales que podía implicar la muerte del gobernante de turno. —

CARLOS ALDUNATE:

Esta exposición había sido ofrecida por el agregado cultural de la Embajada del Perú hace cosa de ocho años. Su base era una colección importante de representaciones de actos sexuales de la cultura Moche, hecha por el fundador de ese destacado museo peruano. Nuestro Museo, sin embargo, consideraba que no podíamos exhibir estos elementos sin un trabajo académico que diera un contexto cultural e interpretara estas representaciones desde un punto de vista antropológico. Iniciamos un proceso de consultas con especialistas y Christopher Donnan nos informó de un estudio exhaustivo hecho recientemente por Steve Bourget, que se introducía precisamente en estos intrincados temas y los explicaba como un medio de representación



Exposición *Morir para gobernar: Sexo y poder en la sociedad Moche*, 2007. Representación de hombres esquelizados, en la unidad de exhibición “Mundo de los muertos”. Archivo MCHAP.

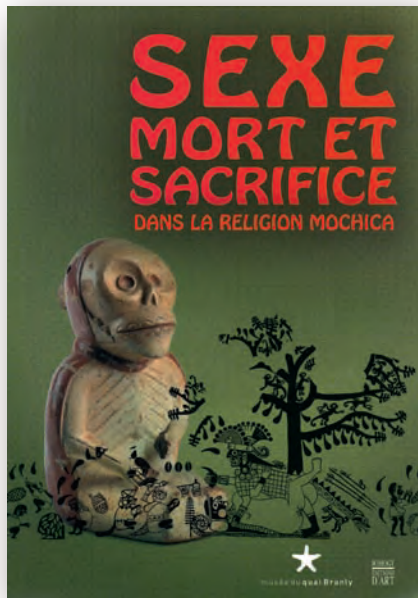


Vista general de la exhibición. Archivo MCHAP.

del poder dentro de la sociedad mochica. Invitamos al Dr. Bourget a hacer la curaduría y el resultado fue muy exitoso, tanto, que modificó la antigua exhibición de estos objetos en el Museo Larco. El Museo de Quai Branly en París, llevó la exhibición a sus instalaciones y nos solicitó permiso para reproducir el guión, la museografía y el catálogo. Esa muestra fue inaugurada en marzo de 2010 con el nombre de *Sexe, mort et sacrifice dans la religion Mochica*. ~

JOSÉ BERENGUER: Con *Morir para gobernar: Sexo y poder en la sociedad Moche*, quisimos alejarnos del tema de lo erótico y lo genital, que había sido la forma con que se habían tratado hasta ese momento los así llamados “huacos eróticos”. Buscábamos una aproximación más contextual. Christopher Donnan, Consejero de nuestro *Boletín*, me dio el dato de un libro de Steve Bourget que estaba por aparecer [*Sex, Death, and Sacrifices in Moche Religion and Visual Culture*, 2006]. Fue providencial, porque su autor hacía precisamente eso, abordar esas piezas desde la cultura Moche. Sostenía que en esa sociedad las actividades sexuales se relacionaban con creencias en torno a la muerte y el paso al más allá, y que el sexo estaba íntimamente ligado con la reproducción del poder político de la clase dirigente. ~

De todas maneras, el tema provocó diversas reacciones entre la gente del Museo, algunas de abierto rechazo. Aproveché un viaje a Europa en mayo de 2007 para visitar el Museo Erótico de París. Eran cuatro o cinco pisos que recorrían el erotismo desde los comienzos de la humanidad hasta nuestros días y a través de todo el mundo. Dudo que todo calificara como erótico, especialmente las piezas más antiguas (griegas, indias, japonesas), que parecían relacionar el sexo con aspectos de la sociedad muy diferentes a los nuestros. Traje un montón de fotos y al mostrarla en el Museo surgieron opiniones encontradas. Esa experiencia y todo el proceso de la exposición fueron ricos en sugerencias, ya que nos enfrentaron con nuestras propias percepciones y prejuicios sobre el sexo. ~



Portada del catálogo de exposición hecho por el Museo Quai Branly, Francia. Archivo MCHAP.

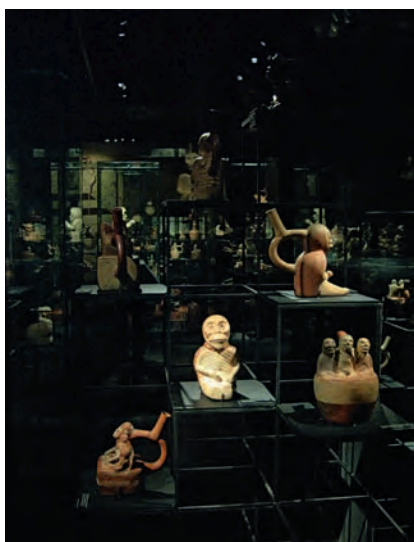


Representación de hombres esqueletizados y mujeres, en la unidad de exhibición “Tránsito al mundo de los ancestros”.

LUIS CORNEJO: Esta exposición fue un verdadero parto, pues tuvimos que “estirar” la propuesta de Steve Bourget, cerrándola un poco con un argumento que el autor no había hecho. Yo al menos tuve un arduo trabajo convirtiendo el largo texto que él me mandó, para producir una versión más acotada a los requerimientos de nuestros catálogos. La estadia de los curadores junto a José Pérez de Arce en el Museo Larco de Lima, nos ayudó mucho a empezar a trabajar la idea de exposición. Además para mí fue muy estimulante estar varios días en la inmensa colección Moche que tiene ese museo. ~

JOSÉ BERENGUER: Basados en el libro de Steve Bourget, pero extremando su argumento central, planeamos un guion circular para la exposición. Muy resumidamente: cuando moría un gobernante emprendía un “viaje” que, a través de diferentes ritos de pasajes, lo llevaba desde el Mundo de los Vivos al Mundo de los Muertos, y de este al Mundo de los Ancestros, donde quedaba instalado como gobernante del más allá. Supuestamente, en el mundo de los vivos no asumía el cargo un descendiente, tampoco un regente, sino un gobernante que provenía del Mundo de los Ancestros, dotado con los mismos emblemas y características que el recién fallecido. Como ambos personajes siempre llevaban el rostro cubierto con una máscara, se creaba una idea de inmortalidad del gobernante entre sus súbditos: este no moría, sino que “regresaba” de su periplo en el más allá. En otras palabras, en todo momento (y eventualmente en cada valle importante abarcado por la cultura Moche) existía un gobernante “en ejercicio” en el Mundo de los Vivos y otro “de reserva” en el Mundo de los Ancestros. ~
Según el planteamiento de Steve, los ritos sexuales no vaginales (sodomía, felación, masturbación, etcétera) se efectuaban durante los primeros dos tercios de la jornada al más allá, en cambio los ritos sexuales vaginales (cópulas entre animales, entre animales y mujeres, y entre el dios Cara Arrugada y mujeres) se realizaban en el último tercio. O sea,

Diferentes vistas de la museografía de la exhibición *Morir para gobernar: Sexo y poder en la sociedad Moche*. Archivo MCHAP.

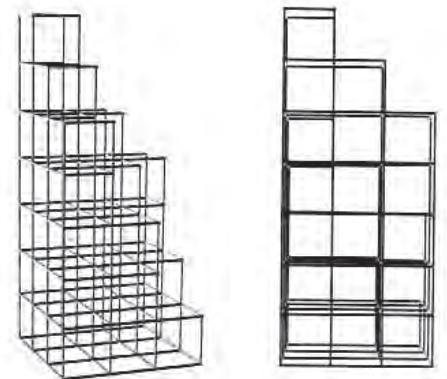




Bocetos de las gráficas de iconografía moche utilizadas en la exhibición. Archivo MCHAP.



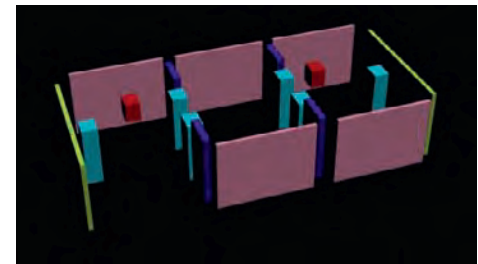
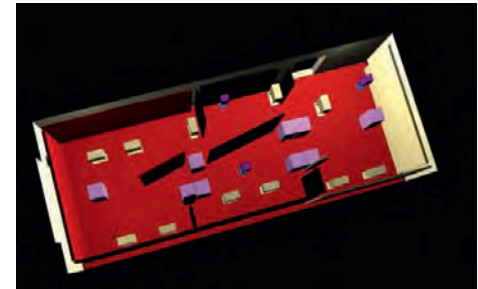
Un equipo de ilustradores reproduce la iconografía moche en las paredes de la sala de exhibición. Archivo MCHAP.



concluimos nosotros, la fertilidad en la sociedad provenía del más allá y quedaba asegurada con el gobernante “de reserva” que retornaba a la vida desde el Mundo de los Ancestros para transformarse en el gobernante titular. Obviamente, esta ideología constituía un poderoso recurso de legitimación de la clase dirigente. Así, la exposición era más una reflexión sobre la sucesión del poder, que sobre el sexo propiamente tal. ~

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: Esta exposición, a diferencia de la mayoría de las otras, se basó en una suerte de historia que organizaba las piezas en un relato con “capítulos” muy marcados, muy diferentes, que se sucedían como un cuento. La decisión de transformar la Sala Fundación Andes en varias salas diferentes, tanto en la espacialidad como en el tratamiento fue la base de toda la exhibición. Para eso contábamos, además, con una de las culturas más ricas en iconografía, con cientos de dibujos de gran belleza, hechos con pincel sobre la cerámica. Luego de escoger varios de esos dibujos, un equipo de ilustradores, bajo la dirección de Ángel Antonelli, los trasladó a la pared. Eran como diez ilustradores que llenaron la sala de andamios y comenzaron a realizar enormes dibujos. Antes habíamos pintado la sala con tres colores, que corresponden a los tres “mundos”, amarillo crema, negro, y rojo. El resultado fue extraordinario, con esos enormes murales que hablan de otra cultura, de otra manera de vivir y mirar, llenando el espacio. El resto de la museografía estuvo marcado por este sistema gráfico. Hicimos divisiones en la sala, pusimos las vitrinas de modo que formaran una arquitectura, con pasos estrechos por donde se circulaba entre mundo y mundo, y en esos pasos pusimos las piezas, que aludían

María Victoria Carvajal trabajando en el montaje de las unidades de exhibición. Archivo MCHAP.



Gráficas en 3D de la museografía de la exhibición. Archivo MCHAP.

MAÑANA ABRE EXPOSICIÓN "MORIR PARA GOBERNAR, SEXO Y PODER EN LA SOCIEDAD MOCHE"

¡Sólo para mayores!: tazas sin orejas y vasijas con vagina

SUSANA FREIRE

En el siglo XXI la sociedad está más abierta a temas que años antes eran tabú. El sida, el uso del preservativo, o las relaciones homosexuales ya no sorprenden a nadie en el diálogo cotidiano. Pero si hablamos de rituales sexuales, eróticos o de imágenes fálicas, lo más probable es que muchos se espanten y las cataloguen en el ámbito de lo pornográfico.



En épocas antiguas, el sexo y lo erótico formaban parte de un todo, del cosmos. Así lo demuestra la cultura Moche, que se desarrolló en el norte del Perú entre los siglos II al VIII, quienes dejaron de herencia artesanías e imágenes sexuales: tazones que



Para evitar crisis que se podían producir con la muerte del gobernante, se aseguraba su retorno a la vida por medio de ritos sexuales.

se toman de un pene erecto, vasijas con vaginas e imágenes de sexo anal u oral.

Estas obras relacionadas a la guerra, al sacrificio humano y al concepto de la fertilidad humana y de la naturaleza, podrán apreciarse desde mañana en el

Museo Chileno de Arte Precolombino en la muestra "Morir para gobernar, sexo y poder en la sociedad Moche", que, lo lamentamos pokemones, sólo está disponible para mayores de 18 años. El director del recinto, Carlos Aldunate, ahonda el por qué de la califica-



ción: "quisimos hacerla para mayores por precaución porque puede haber gente que se puede molestar que sus hijos vean estas cosas. Si miras esta exposición con los ojos de hoy, pueden, incluso, ser consideradas por algunos pornográficas, tienes que mirarla en forma seria y de la manera de cómo la produjeron los pueblos".

Los ritos para mantener el poder en la sociedad Moche eran de carácter sexual

y buscaban asegurar la continuidad de los jerarcas, que no podía verse interrumpida con su muerte, ya que de su simiente dependían la fertilidad de los campos, de los productos marinos y de la vida misma.

"La explicación que dan a estas piezas —alrededor de 160— es que estas eran rituales de paso que tenía que hacer el gobernante entre la vida y la muerte, el gobernante tenía que pasar por el mundo de los muertos. Esto es muy interesante porque más del noventa por ciento de todas estas piezas contienen representaciones de sexo no fértil, sino de sexo anal u oral, los dioses eran los linicos que hacían sexo fértil para volver a regenerar a este gobernante", cuenta Aldunate.



DATO

El Reino Unido pondrá a la venta el 8 de enero una serie postal con imágenes de las portadas de varias novelas de la serie de James Bond, el agente 007, anunciaron los correos británicos.

Diferentes referencias a la exposición *Morir para gobernar: Sexo y poder en la sociedad Moche* en los medios periodísticos escritos. Archivo MCHAP.

MARTES 20 DE OCTUBRE DE 2007

La Segunda
PLAZA CULTURA

Museo Precolombino abre muestra para mayores de 18 años

"El público se encontrará con un conjunto de piezas de arte de la cultura Moche, desaparecida hace un milenio, que son representaciones sexuales relacionadas con la muerte, el sacrificio y la religión", anticipa Carlos Aldunate del Solar, director del Museo Chileno de Arte Precolombino, sobre la gran muestra que se inaugura esta tarde en la sede de la entidad.

La exposición propone una relectura de las conocidas piezas que han ganado notoriedad en su paso por museos de Europa, Estados Unidos, Japón y Latinoamérica, a la vista de los planteamientos del arqueólogo Steve Bourget, de la Universidad de Texas, quien ha reinterpretado el significado atribuido al sexo en el conjunto.

"Las piezas Moche consideradas eróticas son elementos simbólicos que forman

Las piezas han ganado notoriedad en su paso por museos de Europa, Estados Unidos, Japón y Latinoamérica.



"Morir para gobernar: sexo y poder en la sociedad Moche" se inaugura esta tarde y estará abierta en forma gratuita hasta el 30 de marzo de 2008.

te de la religión y del sistema ideológico de esta cultura", comenta Bourget, autor de la publicación "Sex, Death and Sacrifice in Moche Religion and Visual Culture".

"De manera más precisa, se relacionan con la guerra ritual, el sacrificio humano y el complejo concepto de la fertilidad humana y de la naturaleza", analiza.

Procedentes del Museo Larco de Lima, el centenar de obras data de los siglos II al VIII y se presentan en la sede de Bandera 361 con el apoyo de Minería Escondida y la gestión del Instituto Nacional de Cultura de Perú y la embajada de ese país en Chile.

El director del museo local, Carlos Aldunate, resalta que la exposición se orienta "a todos los que se interesen por el arte de los antiguos pueblos americanos, y los interesados en los diferentes ámbitos que abarca la sexualidad humana".

En su planteamiento está implícita la advertencia que acompaña a la muestra: para mayores de 18 años. "Esto no se enfatiza,

sino que se advierte al público que hay escenas que podrían ser mal interpretadas o no comprendidas sin el contexto cultural en que estas piezas fueron producidas", puntualiza.

Sobreponerse a la muerte

Los Moche construyeron grandes ciudades con edificios monumentales, sectores residenciales para la élite, talleres para la producción de artesanías, extensas barridas para la gente común y numerosos cementerios.

Habitantes del norte de Perú, desarrollaron una economía basada en la agricultura de riego, la explotación de los recursos marinos y la participación en vastas redes de intercambio.

Dado que no patentaron un sistema de escritura, sus artesanos se inclinaron por representar leyendas y valores de la élite gobernante en cerámica, metal, textiles y pintura mural, con fuerte realismo.

Parte esencial de los ritos que perpetuaban en el poder a la clase gobernante eran de carácter sexual y tenían por objeto asegurar la continuidad de los jerarcas, de quienes dependía en la mitología local la fertilidad de los campos, los productos marinos y, en definitiva, la vida misma del pueblo.

Ello explica la urgencia por sobreponerse a la muerte mediante ritos de pasaje en que los juegos sexuales jugaban un rol preponderante.

Por ejemplo, el tránsito desde el Mun-



El centenar de trabajos data de los siglos II al VIII y procede del Museo Larco de Lima.

do de los Vivos al Mundo de los Muertos era representado por actos sexuales que eludían la fertilidad. Otro tanto ocurría con la permanencia del gobernante en la antecámara a la Nueva Vida, cifrado en esqueletos y actos onanistas.

En la misma iconografía, las divinidades se permitían relaciones procreativas sólo en el umbral llamado el Mundo de los Antepasados, donde —según el mito— era concebido el futuro gobernante.

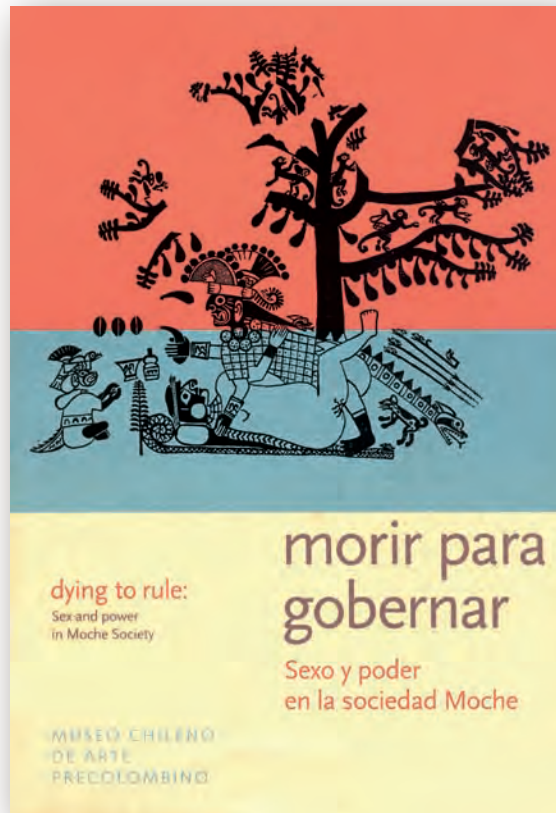
"Morir para gobernar: sexo y poder en la sociedad Moche" estará abierta a público de martes a domingo, de 10.00 a 18.00 horas, con entrada liberada hasta el 30 de marzo de 2008.

J.L.V.

a escenas de contenido sexual. El montaje lo hicimos muy transparente, para ayudar a que esta sensación de paso se viera aumentada por aquella de entrever hacia dónde se pasaba. El resultado fue bien mágico, con una atmósfera absolutamente única, distinta a todas las otras exposiciones que hemos realizado. Fue tan fuerte la presencia de esos murales, que los utilizamos para una serie de conciertos absolutamente memorables de La Pichimuçhina, pero ese es otro cuento. ~

VARINIA VARELA: Yo la encontré una exposición demasiado fuerte en realidad, no por el tema del sexo, sino por la gestualidad. Además, esa cantidad de “huacos” resultó para mí agotadora. Francamente no me gustó. Muy sesuda además. ~

LUIS CORNEJO: A propósito de la edición del catálogo de *Morir para gobernar*, así como de los de *Gorros del desierto* y *Laberintos de un traje sagrado*, todos los cuales estúvieron a mi cargo, lo que más recuerdo es que ser editor es para mí una experiencia un poco estresante, ya que se requiere un nivel de concentración en los detalles que, aparentemente, no me sale fácil. Sufrí un montón, pero, sin duda, la forma profesional de trabajar de José Neira, que estuvo a cargo del arte y la producción de esas publicaciones, me ayudó a sobrellevarlo. ~



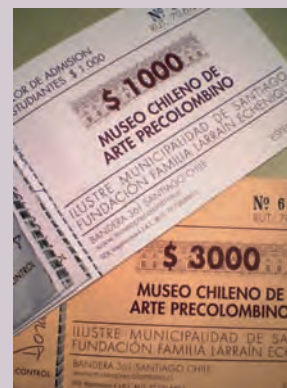
Catálogo de la exhibición
con texto de Steve Bourget.
Diseño y producción
José Neira, de TesisDG.
Archivo MCHAP.

La primera línea

- CARMEN LUZ LAGOS: La recepción es la primera cara visible del Museo, entonces hay que ser muy responsable. Hay que hacer que se cumplan los horarios de visita, pero, sobre todo, que la gente que llegue esté contenta y que salga fascinada con el Museo, esa es la idea. ~
- MARÍA TERESA FLÓREZ: Me siento orgullosa del Museo, lo poco que conozco de cultura precolombina lo he aprendido aquí. Así que mi aporte es recibir bien a la gente que nos visita, darles una buena cara del Museo, que se lleven la mejor imagen. ~
- CARMEN LUZ LAGOS: Yo creo que el Museo es más conocido afuera de Chile que acá. Aunque me da la impresión que ahora eso está cambiando, porque vienen más chilenos. Antes no se veían muchos [compatriotas]. ~
- MARÍA TERESA FLÓREZ: [No es por el costo del boleto] cuando llegué al Museo Julia Arriagada me dijo: “miren, esto queda a criterio de ustedes. Cobren la entrada, pero si ven que algunas personas no pueden hacerlo, déjenlos pasar no más”. ~
- CARMEN LUZ LAGOS: Si hay personas que no pueden pagar, no pagan, porque la idea es que conozcan el Museo. Que venga una familia entera con sus niños, yo encuentro que es súper valioso. ~



Recepción del Museo, antes de su remodelación. En la foto, Rebeca Assael y María Teresa Flórez reciben a los visitantes. Archivo MCHAP.



Actuales talonarios de entradas que acreditan el ingreso al Museo. Archivo MCHAP.

ERIKA DOERING: Cuando yo llegué al Museo [1983] la entrada costaba treinta pesos para los adultos y veinte pesos para los niños. Ahora está a tres mil y mil pesos, respectivamente, siempre no que no sean escolares, porque para ellos es gratis. ~

CARMEN LUZ LAGOS: Falta información sobre el Museo. Los turistas por ejemplo reclaman, que se dan vueltas y vueltas y nadie en Santiago sabe dónde está. En la Plaza de Armas debiera haber un cartel, de esos típicos que hay en otras ciudades, que diga “Museo Chileno Precolombino para allá, Museo Histórico Nacional para allá, la Catedral, para acá”, pero no hay nada. Incluso, la gente está en el pasaje y no se da cuenta que hay un museo. ~

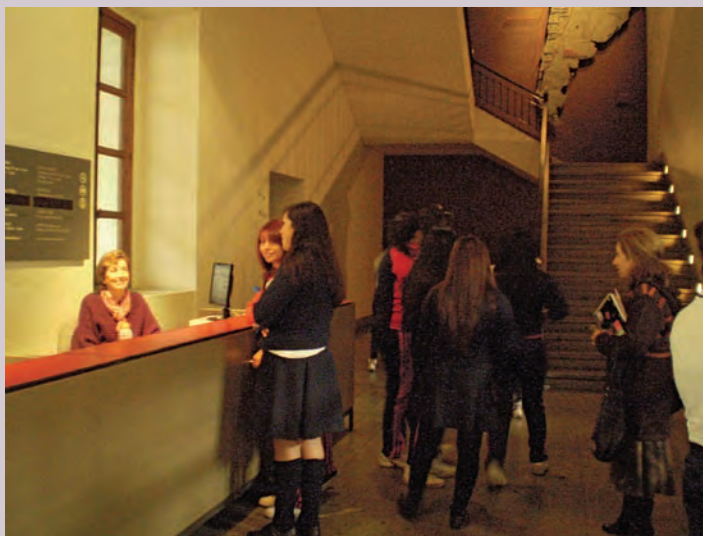
MARÍA TERESA FLÓREZ: Mucha gente me dice: “me costó mucho llegar, en la Plaza de Armas nadie sabía, aquí no hay una oficina que informe”. La gente dice que en el Metro se informaba que teníamos una exposición temporal, pero no hay información [sobre localización en ninguna parte]. Ni los carabineros saben indicar dónde está o cómo se llega al Museo. ~

CARMEN LUZ LAGOS: Me preguntan mucho si las piezas son originales. Creen que son réplicas. Yo les digo que lo que pasa es son demasiado lindas y se hallan demasiado bien conservadas, pero son originales. ~

MARÍA TERESA FLÓREZ: Yo creo que hay mucha gente, más de la que uno imaginaría, que preguntan por qué no tenemos nada de la Isla de Pascua. Vienen con esa expectativa y no lo encuentran. ~



Cartel en Huérfanos con Bandera, que en los años noventa indicaba la dirección del Museo. Archivo MChAP.



La nueva cara de la Recepción del Museo. En la foto, Carmen Luz Lagos. Archivo MChAP.

La tienda del Museo

CAROLINA BLANCO: El año 82 se me ocurrió abrir la tienda. Dije “Carlos, hay un espacio vacío con unos muebles que hizo [Luis Fernando] Moro, por qué no hacemos una tienda, igual que en Estados Unidos”. Estaban los muebles, dos mesones que parecían ataúdes bien grandes con vidrio. Y Carlos dijo que sí, empezamos con las reproducciones y en eso Luis Cornejo dice “ah no, qué barbaridad ¿hacer reproducciones? Eso es una frivolidad... el Museo no puede caer a ese nivel”. Pero yo las mandé a hacer igual. Lo primero que vendimos fue un perro, en un mes. ~
Al principio atendía Isabel Carrasco, yo la conocía hace muchos años y ella entró a trabajar en la tienda. Boleteábamos a mano y en la tarde había que hacer una lista de lo que se vendía, claro, en un día un perro, un jaguar, dos chalecos y un marcador de libro, hoy día imposible. ~

ISABEL CARRASCO: Carolina Blanco, que ya estaba a cargo de la tienda, me conocía y necesitaba a una persona rápido. Había poquitas cosas, era como un quiosquito chiquitito. Yo venía con todas las ganas, porque era una cabra joven y para ganarme unos pesos, dije “a ver qué pasa”. Y parece que caí en gracia, así que al final fui creciendo junto con la tienda. ~



La tienda del Museo en la década de los ochenta, separada de recepción con una mampara de vidrio. Archivo MCHAP.



Piezas de la colección del Museo en las que se basaron las reproducciones que se encuentran en la tienda.



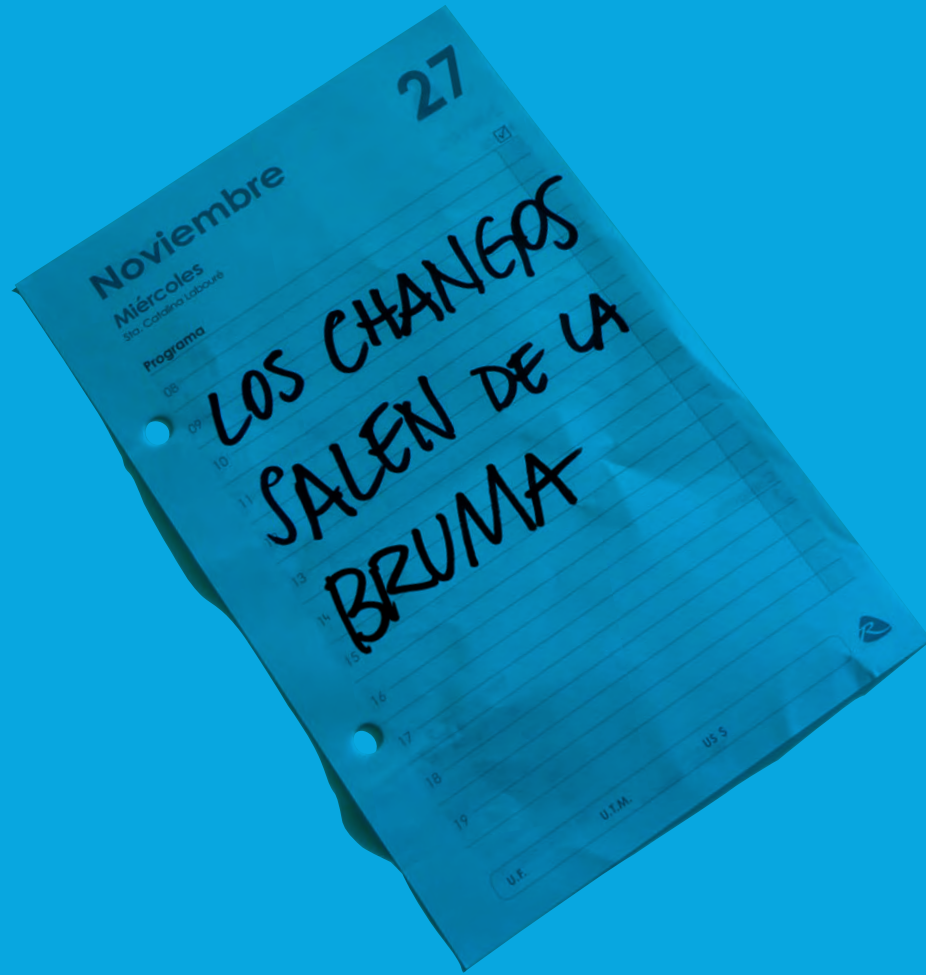
JOSÉ BERENQUER: Me acuerdo que en algún momento nos pedían a Curaduría que validáramos algunas réplicas. Al principio eran similares, pero con el tiempo no se parecían tanto [a la pieza original], entonces uno decía “¿cómo es esto? ¿La idea es ajustarse a los originales o no?”. Esa pelea Curaduría la perdió en los años ochenta. ~

CAROLINA BLANCO: Después pasó algo muy cómico. Hay una feria artesanal frente a la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile y vendían unos perros [de la cultura] Colima preciosos, que les alargaron las piernas y les achiaron la guata: [esos son los] “Perro Colima Museo Chileno Precolombino”. Yo lo encontré bonito, porque eso es darnos a conocer. A mí no me importaba que el perro saliera entre chancho y ganso, pero que saliera. ~

Creo que la tienda no ha cambiado, lo que cambia son las reproducciones. Hay algunas cosas que no se venden entonces sacas otras al mercado, se trata de coordinar muy bien con las exposiciones. También las piezas se van “calentando”, eso es muy entretenido, de repente empiezas a vender el perro, el perro, el perro, el perro y al año siguiente no vendes ni un perro, pero empiezas a vender la cabeza [de la cultura] Tolita, y dele con la cabeza Tolita, es lo más impresionante que hay. Y hay piezas que se mueren y las liquido, porque realmente nunca más salieron. Hay reproducciones que fueron un hito, por ejemplo el *quipu* y los *chemamulles*, de eso había que tener también postales, poleras, todas con imágenes de eso. Y también cosas de las culturas importantes, que no las puedes obviar. ~



Vistas de la tienda a inicios de los años dos mil. Archivo MCHAP.



2008 | Pescadores de la niebla. Los changos y sus ancestros

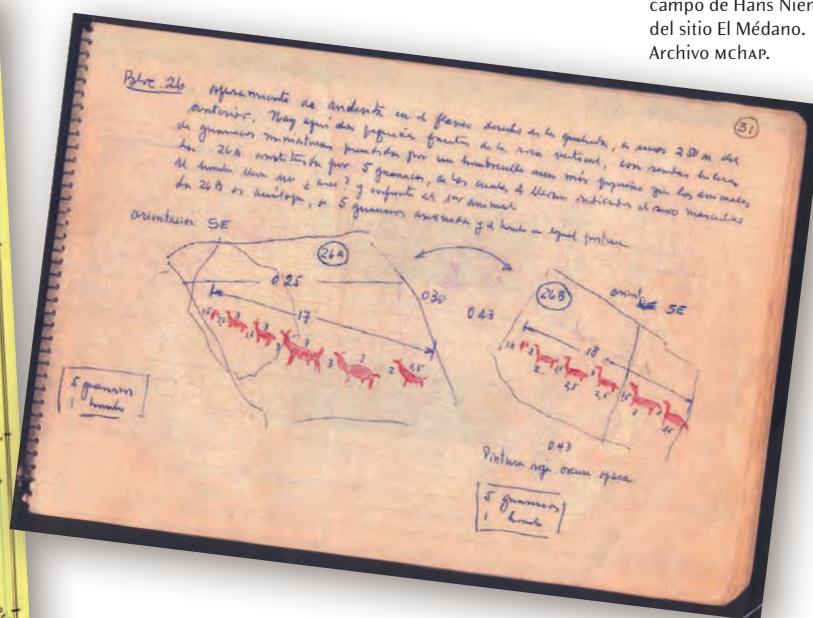
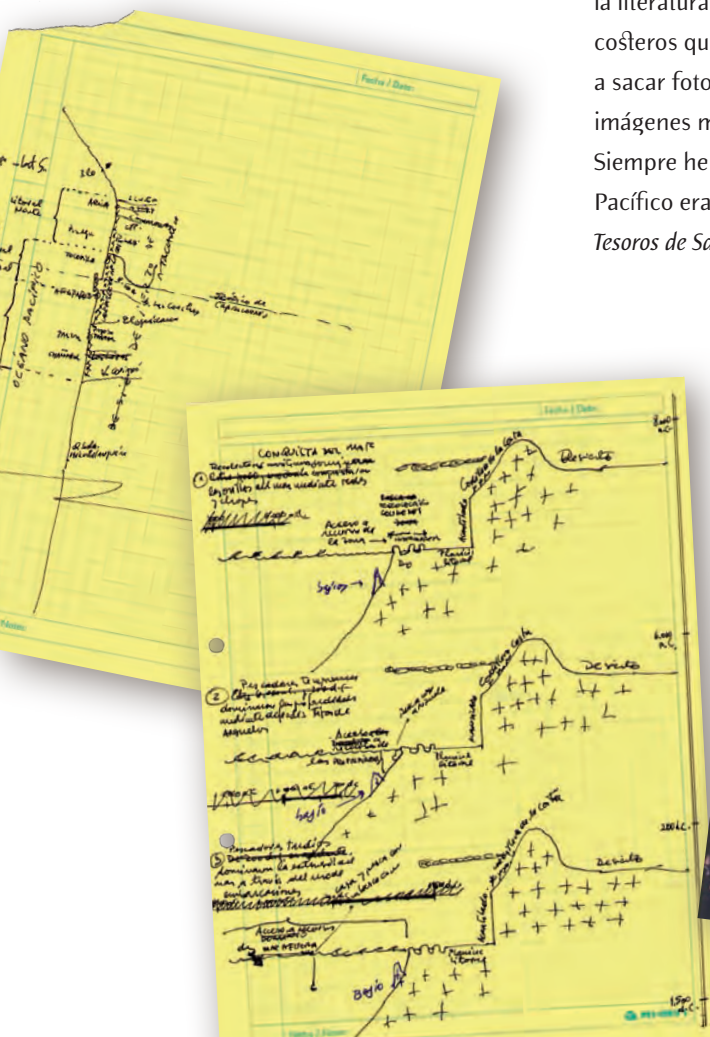
Esta exposición reúne por primera vez colecciones de doce museos en Chile para destacar el ingenio de los pueblos costeros del desierto nortino, cuyos exponentes históricos, los changos, fueron despreciados por los europeos y generalmente omitidos o marginalizados en las exposiciones sobre el norte de Chile. Se enfatizó que estos constituyen el último eslabón de uno de los procesos más notables de adaptación al litoral y dominio del océano, desde la simple recolección de mariscos en la costa hasta la navegación mar adentro. La exposición muestra la vida doméstica de los changos y sus ancestros, su rica vida espiritual y sus diversas costumbres funerarias. Destaca también la continuidad con este pasado que se observa en muchas de las técnicas usadas por los actuales pescadores artesanales. ~

Exposición Pescadores de la niebla, 2008. Representación de la "conquista del mar" a través del tiempo; borradores para el texto del catálogo de José Berenguer. Archivo Curaduría MCHAP.

JOSÉ BERENGUER: El origen de esta exposición se remonta a 2006, cuando Francisco Gallardo me invita a prologar el libro póstumo de Hans Niemeyer sobre el arte rupestre de El Médano [Crónica de un descubrimiento: Las pinturas rupestres de El Médano, Taltal, 2010]. Para escribirlo, no sólo examiné los dibujos, el diario de campo, las notas y las publicaciones de Niemeyer, sino también la literatura sobre los changos [indígenas históricos de la costa norte de Chile] y los grupos costeros que los antecedieron. Tan en serio me tomé el asunto, que incluso fui especialmente a sacar fotos al acuario de San Alfonso del Mar, en Algarrobo, para entender mejor las imágenes marinas de ese fascinante arte rupestre. ~

Siempre he investigado en el interior del Norte Grande, así que esa incursión en el litoral del Pacífico era en gran parte un entusiasmo nuevo para mí. Me ocurrió como en las exposiciones Tesoros de San Pedro de Atacama y Nasca, vida y muerte en el desierto [véanse capítulos 4 y 8,

Extracto del diario de campo de Hans Niemeyer, del sitio El Médano. Archivo MCHAP.



respectivamente], simplemente me enamoré del tema. Me bullían las ideas en la cabeza, no podía controlarlo, pasaba pensando en los cambios y sus ancestros prehispánicos. Leía un diario cualquiera y no faltaba el artículo que me remitía a ese arte rupestre y a la vida de esos pescadores. Tanto es así, que en noviembre de 2007 le entregué a Francisco un prólogo de quince páginas, que, por cierto, excedía lo que me había pedido. Al final, creo que en diciembre de ese año, reduje el texto a tres páginas. —

Derecha, arpones, anzuelos y capachos, en la unidad de exhibición "Vivir. Conquista del mar, caza, pesca y recolección". Archivo MCHAP.



Vasijas cerámicas de la costa e interior del norte de Chile, en la unidad de exhibición "Relaciones interregionales". Archivo MCHAP.



Vista de la sala de exhibición. Archivo MCHAP.

CARLOS ALDUNATE: La exhibición *Pescadores de la niebla* fue un interesante proyecto del Museo. Enfatizaba la importancia que el océano Pacífico tuvo para aquellas sociedades que vivían en el hostil ambiente de una costa desértica, en algunos lugares casi sin agua dulce, pero con acceso a los inagotables recursos del mar. Mostrábamos la cultura marítima de Chile desde tempranas épocas, con sus tecnologías de pesca y navegación. Para ello colaboraron importantes museos de la costa norte de Chile. La museología puso en valor aquellos objetos tan simples de la cultura marina, rescatando las tecnologías de caza, pesca y navegación marina. ~

JOSÉ BERENGUER: No me acuerdo cuándo propusimos hacer esta exposición, pero estimo que debe haber sido en 2006. El nombre *Pescadores de la niebla* era una obvia referencia a la frase de Niemeyer en su Crónica del Rescate de su mencionado libro póstumo: “la quebrada [de El Médano] y los cerros vecinos aparecen como suspendidos en un mar de algodones”, o sea, sumergidos en la densa camanchaca que caracteriza a la costa del norte de Chile. En diciembre de 2007, hicimos un PowerPoint de la propuesta para obtener financiamiento. Encantó de inmediato a los auspiciadores y la exhibición quedó programada para fines de 2008. En el intertanto, mi obsesión con el tema continuaba. Ese verano me fui a Antofagasta y de ahí, a recorrer las caletas para conversar con los pescadores y comer todo tipo de pescados y mariscos, también a fotografiar cuanto animal marino se me puso por delante. El periplo me llevó a Taltal, desde donde Rodolfo Contreras, Director del Museo Augusto Capdeville, me condujo a El Médano. Acampamos una noche en ese lugar mágico y pude fotografiar todas las pictografías, desde las nacientes de la quebrada hasta su desembocadura en el acantilado costero. Éxtasis absoluto. En un diario, me parece, leí semanas después un artículo sobre el arte en el mundo antiguo. Decía algo así como “no saben esos dioses cuánto le deben a esos artistas”. Yo me preguntaba qué dioses eran deudores de los pintores de esa quebrada. Con eso les digo todo lo “rayado” que estaba con el tema. ~

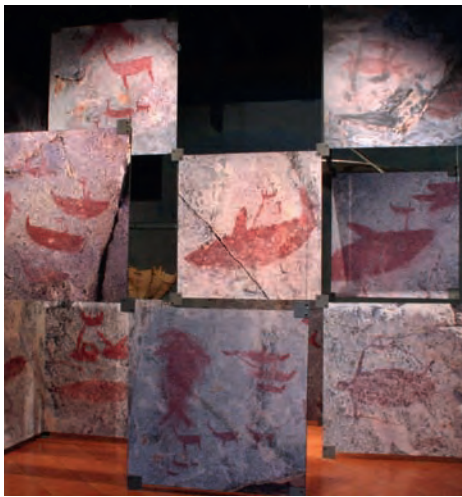
En marzo y abril de 2008 elaboramos el guion de la exposición. Luis Cornejo propuso dividir el espacio de la exhibición en cuatro grandes ejes temáticos. En “La costa como un lugar para



Distintas vistas del sitio de arte rupestre Quebrada El Médano, al norte de Taltal. Archivo personal José Berenguer.

vivir”, abordábamos la conquista del mar a través de las sucesivas innovaciones tecnológicas, incluyendo redes, anzuelos y embarcaciones. En “La costa como un lugar para imaginar”, nos concentrábamos en el arte rupestre, en las piedras geométricas de estilo Huentelauquén y las láminas de Taltal. En “La costa como un lugar para trascender”, nos concentrábamos en las momias Chinchorro, en el esqueleto de un pescador de Mejillones y en la Capacoña [sacrificio humano inkaico] del Cerro Esmeralda, en Iquique. Y en “La costa como un lugar de continuidad”, presentábamos los remanentes actuales de esas antiguas culturas pescadoras a través de un video. ~

En mayo, Carole Sinclair, Luis Cornejo y yo viajamos al norte para seleccionar piezas en los museos de Taltal, Antofagasta, Mejillones, Tocopilla e Iquique. El resto del año lo ocupamos en escribir los textos de las vitrinas y del catálogo de la exposición. Además, Mariela González hizo un completo barrido de toda la iconografía asociada al tema. ~



Paneles con imágenes del arte rupestre de Quebrada El Médano, instalados en el ingreso de la exhibición. Archivo MCHAP.



La museografía incluyó la reproducción a escala natural de una balsa de madera miniatura. Archivo MCHAP.

Capachos y bolsas-chinguillos utilizados en la recolección de productos marinos. Archivo MCHAP.



Los restos de un antiguo pescador de Mejillones, junto a su ajuar funerario. Archivo MCHAP.



Unidad de exhibición "Un lugar para trascender", momias de la cultura Chinchorro del norte de Chile. Archivo MCHAP.



Conjunto de hojas líticas de los más antiguos pescadores de la costa norte de Chile. Archivo MCHAP.

Proceso de construcción de las réplicas de las balsas utilizadas en la museografía de la exhibición. Archivo MCHAP.



Trabajo de conservación de la balsa miniatura de madera en el laboratorio del Museo, previo a su exhibición. Archivo MCHAP.

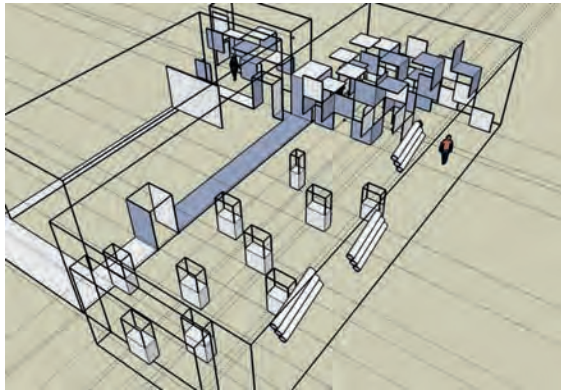
LUIS CORNEJO: Nuevamente viajar a los lugares fue muy útil, especialmente en este caso, donde el ambiente era un gran protagonista de la exposición. El viaje se hizo poco después del terremoto de Tocopilla y fue bien impactante estar en lugares que estaban bien afectados aún. Recorrimos desde Iquique a Taltal. ~

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: Esta fue una exposición bastante rara, porque, por una parte, teníamos unas piezas en general muy pequeñas, poco impresionantes visualmente, junto a una enorme balsa de cuero de lobo que es, creo, la pieza más grande y espectacular (por tamaño) que hayamos mostrado; por otra parte, teníamos muchos temas muy diferentes entre sí, sin una secuencia ni un equilibrio plástico que permitiera unirlos. El resultado fue apoyarnos mucho en las balsas, que hicimos reconstruir según un modelo hipotético que discutimos bastante, y que fue hecho por el escultor Cristian Arrué, quien los hizo en *plumavit* para que fueran lo suficientemente livianos para colgarlos dentro de la sala. Al otro tema que le sacamos partido fue el arte rupestre de El Médano, que vincula una temática sumamente interesante, como son los balseros que cazan ballenas, con una factura sumamente simple, mínima. El poner este arte rupestre en un soporte totalmente arbitrario, al comienzo de la Sala Fundación Andes permitió adecuar al visitante para enfrentarse a la muestra de un modo nuevo, con una mirada enriquecida por la experiencia de ese paso, y creo que funcionó muy bien. ~

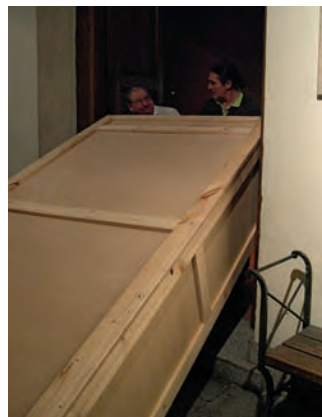
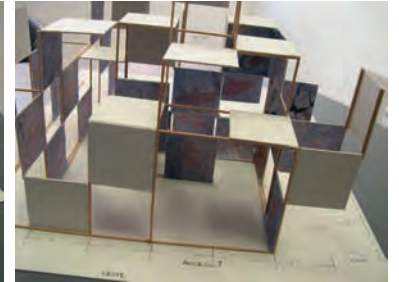
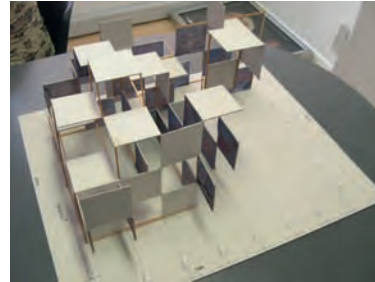
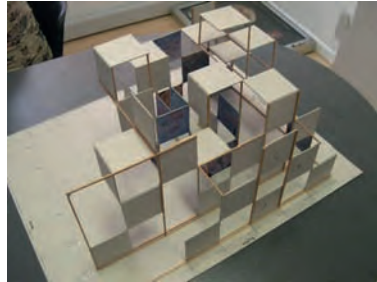


Al frente, diversas miniaturas de balsas arqueológicas y al fondo, la balsa de cuero de lobo marino, construida en 1965. Archivo MCHAP.

Plano 3D de la Sala Andes y paneles en el acceso a la exhibición. Archivo MCHAP.



Maqueta del diseño de la instalación de los paneles con arte rupestre del sitio El Médano. Archivo MCHAP.

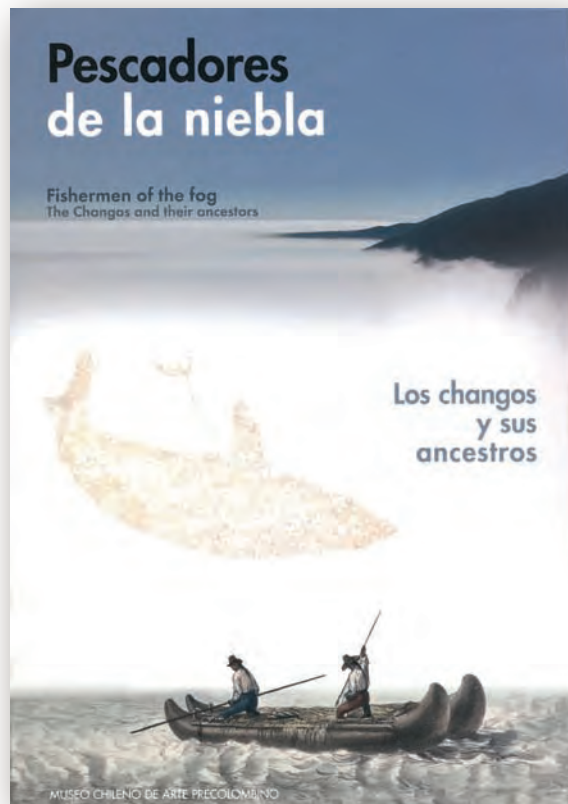


Arribo al Museo de la balsa de cuero de lobo del Museo Arqueológico La Serena. Archivo MCHAP.

En una sala aparte pusimos el tema de la muerte y el video, en una combinación que quedó más confusa de lo pensado porque, luego de inaugurado, el sistema de circulación lo tuvimos que modificar, y la gente tuvo que volverse por dentro de toda la exhibición que había visto, lo cual no ayudaba a la experiencia total. Los videos fueron muy importantes en esta exhibición. Me tocó presenciar cómo los niños entraban medio distraídos a la exhibición, sin prestar mucha atención, pero luego de ver el video introductorio, comenzaban a mirar con mucha atención. Todo un logro pedagógico. ~

FERNANDO MALDONADO: A través de la computación hoy se puede hacer casi cualquier cosa. En la portada del catálogo de esta exposición ocupé los elementos ambientales que caracterizan a la zona, el arte y la actividad de los changos. Fue una mezcla de esas tres cosas. Metí el arte rupestre, los balseros changos de un grabado del siglo XIX, más la niebla, la camanchaca, que cubre todo. Fue un montaje en el que partí de una foto de Carlos Aldunate, la deformé, la transformé, le agregué cosas y la mezclé con esta figura de El Médano. ~

FRANCISCO GALLARDO: El video que más me ha gustado fue el que hicimos con Claudio Mercado para *Pescadores de la niebla*. Fue un material muy original y tuvimos una suerte loca con los pescadores que pudimos entrevistar, con la gente que filmamos cazando pulpos. El material quedó bien para ese tipo de documentales. ~



Catálogo de la exhibición *Pescadores de la niebla*.
Diseño y producción de Fernando Maldonado.
Archivo MCHAP.



Invitación a la muestra *Pescadores de la niebla*.
Diseño de Nicolás Pérez de Arce. Archivo MCHAP.

CLAUDIO MERCADO: Me gustó el video de los changos, porque era mucho más bonito, interesante, tenía acción. Estaba ese señor que cazaba pulpos. Filmarlo fue una maravilla. Me acuerdo que se le rompían las chalupas [calzado artesanal] con que andaba. Y yo andaba a pie pelado detrás del viejo, entre las rocas y los erizos que te pinchaban. La entrevista era también una joya. Había una luz que lo hacía todo fotográficamente muy interesante. ~

CARLOS ALDUNATE: Un aspecto relevante de la exhibición fue resaltar la continuidad que exhiben las sociedades que viven en el litoral marino, desde la prehistoria temprana hasta hoy, en aspectos tecnológicos, patrones de asentamiento, movilidad, etcétera. El rescate de este “modo de vida” de pescadores recolectores marinos creo que fue uno de los mejores aportes de esta actividad, en un país como Chile que vive de espaldas al mar. ~

JOSÉ BERENGUER: Es extraño lo que pasó con *Pescadores de la niebla*, porque les gustó a todos, tanto a los visitantes como a los miembros del Museo. Los auspiciadores no dudaron un segundo en financiar esa exposición y a los periodistas que nos entrevistaban se les notaba en la cara una abierta empatía con el tema de los changos. El público expresó también de diversas maneras su encanto con la muestra. Tal vez –estoy especulando– hay algo en el chileno que lo vincula muy internamente con los pescadores, un poco como pasa también con los mineros. Ambos parecen que están en el *ethos* de todos nosotros. ~

Ahora, también es verdad que la exposición tenía un relato, una épica que despertaba el interés y la simpatía por esos antiguos habitantes de las nieblas. Para empezar, los changos no sólo habían sido despreciados por los primeros europeos que llegaron a nuestras costas; habían sido marginados también por los propios museos en sus exposiciones. Siempre figuraban como comparsas de lo que ocurría en el interior del Norte Grande, donde “sí había culturas que valía la pena mostrar”. En *Pescadores*, en cambio, los changos y sus ancestros eran los protagonistas principales y las culturas del interior los actores de reparto. Así intentábamos sacarlos de la bruma. Por otra parte, eran portadores de una gesta de innovación tecnológica y conquista del océano de más de diez mil años y de un mensaje de respeto del medio ambiente con innegables ecos en el Chile contemporáneo. Finalmente, había una identidad de discurso entre la curaduría y la museografía, que producía los efectos que queríamos producir. Existía una ambientación visual y sonora que trasladaba al espectador al medio marino y embarcaciones a tamaño natural que mostraban con mucha claridad el ingenio naval de esos modestos pescadores. También había una buena muestra de su arte rupestre, un espacio donde la gente experimentaba la trascendencia de los rituales mortuorios y un documental que, en síntesis, nos decía que los changos todavía están aquí, probablemente en los genes de muchos de los chilenos. ~



Imágenes que ilustran el modo de vida de los pescadores recolectores. Archivo MCHAP.

VARINIA VARELA: De las exposiciones de los últimos años me gustó mucho la de los Ñangos [*Pescadores de la niebla*]. Por los colores, la elección de piezas a exhibir y porque sentí absolutamente dignificado al oficio del pescador. Era una exposición para el grueso público. En la museografía me gustó la sensación que se producía al entrar. No tanto el cubo [con fotos del arte rupestre de El Médano], que era algo dificultoso, pero una vez que entrabas al espacio mayor sentías, no sé si la humedad, pero sí el frescor [del aire marino], se sentía como aire circulando. ~

CECILIA VICUÑA: La exposición *Pescadores de la niebla* me pareció magistral porque desde la entrada conectaba la riqueza del mar chileno y la cultura del mar en Chile, que tiene una antigüedad de más de diez mil años, con la muerte del mar ahora, debido a la sobreexplotación y la falta de leyes que protejan la vida marina, la de los pescadores y la de las especies mismas. Es ver cómo Chile está matando a Chile, porque ves la vida, pero no ves la muerte, y eso es lo que está haciendo nuestro país. Este Museo es uno de los pocos lugares donde existe esa posibilidad de mirarse a sí mismo. Esa posibilidad de verse y escucharse es la potencia de este Museo. ~



El “cazador de pulpos”, fotografías tomadas durante el rodaje del video en Cobija. Fotos Claudio Mercado.



Capítulo 18



2009 | Chile bajo el imperio de los inkas

Fue la última exposición temporal en el período de 30 años abarcado por este libro. Buscó dar a conocer el dominio ejercido por el imperio Inka en el actual territorio chileno y, a la vez, transmitir el mensaje de que la construcción de Chile como país fue obra de todos aquellos que llegaron, unos antes y otros después, a esta larga y angosta faja de tierra, incluyendo los inkas y los pueblos que los acompañaron en su empresa de conquista. En cierto sentido, se puede decir que con esta exposición los inkas regresaron a Chile Central después de 480 años. La exhibición se montó en las salas Andes y Furman, comenzando con una muestra de artefactos inkaicos traídos especialmente desde el Perú. Un enorme mapa mostrando la extensión de la ocupación inkaica en el país, fotografías de la arquitectura inkaica provincial en Chile, las variaciones estilísticas de la cerámica Inka entre Arica y Rancagua y una serie de temas como el arte rupestre, la metalurgia y la textilería, ofrecieron un panorama bastante completo sobre este importante episodio de la prehistoria chilena. ~

CARLOS ALDUNATE: El nombre de esta exhibición, *Chile bajo el imperio de los inkas*, fue especialmente elegido para aguijonear al público chileno. Los amigos peruanos no podían entender que hubiésemos sido tan atrevidos. ~

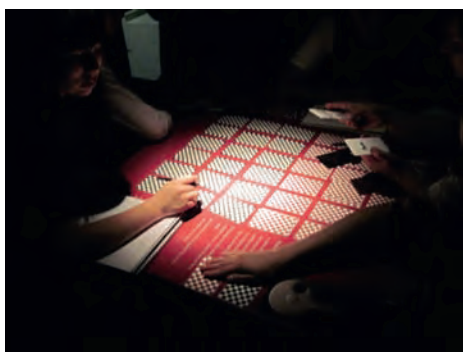
JOSÉ BERENGUER: Los inkas eran una de las grandes deudas que teníamos en materia de exposiciones. El asunto era toda una paradoja, porque el tema de los inkas era parte fundamental de las investigaciones que Carlos Aldunate y Vicky Castro habían venido realizando desde los años ochenta. De hecho, acababan de terminar un proyecto sobre el camino inka en la Región de Antofagasta y yo estaba terminando otro sobre el mismo tema. En suma, había una larga sintonía con los inkas, pero estos habían brillado por su ausencia en nuestras exposiciones. ~

CARLOS ALDUNATE: Fue muy entretenida la preparación de esta exhibición para los arqueólogos del Museo, pues todos habíamos trabajado en temas relacionados con la ocupación inka de diferentes lugares del territorio nacional, de manera que estábamos muy involucrados en la exhibición. ~ Entre los conceptos usados, estuvieron las diferentes maneras con que el inka impactó a las sociedades locales, la repercusión de las ideologías cusqueñas y, por último, algo que era fundamental: aquellas palabras quechuas que hasta hoy utilizamos en nuestro vocabulario cotidiano y que son producto de la influencia inkaica en Chile. Nos esmeramos, además, en hacer una sala especial para niños, con juegos, crucigramas y otros medios que los hicieran aprender acerca de este tema. ~

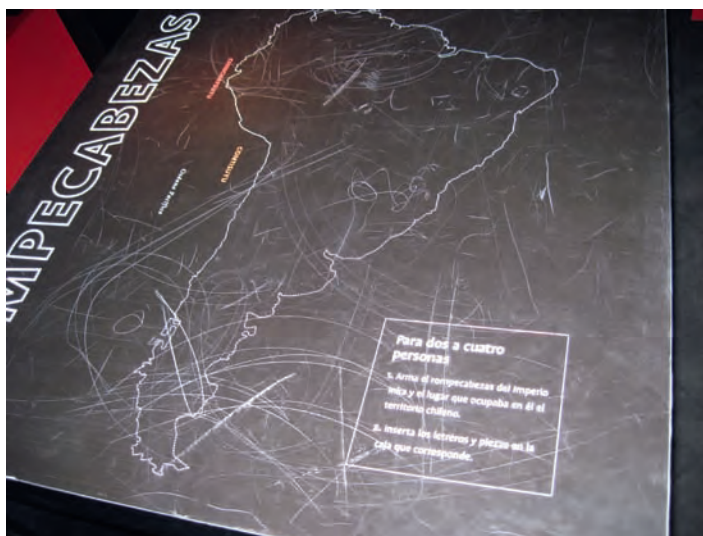
Exposición *Chile bajo el imperio de los inkas*, 2009. Sala didáctica con juegos y lectura para los niños y en las paredes pintadas las palabras quechuas de uso común en nuestro vocabulario. Archivo MCHAP.



JOSÉ BERENGUER: Contando un poco la trastienda de *Chile bajo el imperio de los inkas*, recuerdo que esa exposición careció inicialmente del consenso curatorial que nos había galvanizado detrás del proyecto *Pescadores de la niebla*. Muy al comienzo, yo era partidario de centrarla en el *Collasuyu*, el cuadrante sur del imperio, que comprendía el sur del Perú, Bolivia, Chile y Argentina. También de enfocarla más desde la etnohistoria que desde la arqueología. Proponía, por ejemplo, darle una mayor preponderancia a los relatos de las crónicas, incluso imitando las voces de los cronistas como recurso expositivo y utilizar viñetas como las de Guamán Poma y Martín de Murúa a tamaño natural en las salas para que los visitantes circularan entre imágenes de gente del imperio. Sugerí también trazar una especie de *Qhapaq Ñan* [camino inka] en el piso de las salas, un poco como los geoglifos en la exposición *Nasca* [véase Capítulo 8] y usar los tambos como unidades de exposición para poner conjuntos de vitrinas o los aparatos de multimedia. Me inclinaba asimismo por tratar los diferentes temas de la expansión inkaica (santuarios de altura, arquitectura, vialidad, alfarería, textilera, minería, metalurgia, arte rupestre) de manera conjunta por regiones. Ninguna de esas ideas prosperó. Encontraron complicado traer piezas desde los países vecinos, especialmente de Bolivia, pese a que nunca las relaciones entre nuestros gobiernos estuvieron mejores que en la segunda mitad de la década pasada. Lo de las voces fue desechado no me acuerdo con qué argumento y lo de las viñetas les pareció un recurso demasiado manido. Así, tempranamente, se impuso la propuesta de centrarse en Chile y de basar el guion en las secciones del libro *Tras la huella del Inka* [2001]. Cuento todo esto para mostrar que el proceso creativo de una exposición, es decir, la tarea de proponer los conceptos básicos, de elaborar el discurso y de poner a dialogar los objetos que se van a exponer, es siempre una contienda de ideas, muchas de las cuales quedan en el camino. ~

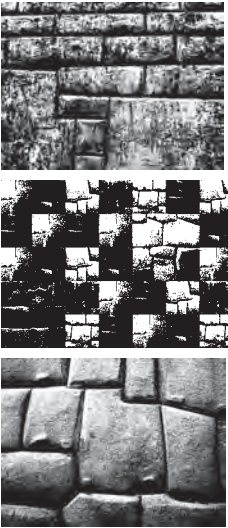


Juego "memorice" con temas de la exposición, en la sala didáctica. Archivo MChAP.



Rompecabezas "Reconstruyendo el imperio Inka", en la sala didáctica. Archivo MChAP.

JOSÉ PÉREZ DE ARCE: Esta exposición fue muy entretenida para mí porque antes de hacerla tuve la oportunidad en mis vacaciones de visitar la zona de Cusco y conocer directamente la increíble riqueza del trabajo escultórico y arquitectónico, que no son dos cosas separadas sino la misma cosa para esa cultura. Parte de ese viaje quedó en la exposición en la sala introductoria, con las fotos de las paredes de piedra. El otro gran tema fue el gran mapa del sur del imperio Inka, que ocupaba toda una pared. La historia de ese mapa fue entretenida también, porque yo llevé una idea que era bien tecnológica, que le habría dado a la exposición un *look* totalmente distinto, pero al fin lo desechamos principalmente porque el nivel de detalles que queríamos poner no lo teníamos claro y el sistema era muy rígido al respecto, además de ser bastante caro. El resultado fue un gigantesco mapa que ocupaba más de la mitad de la Sala Andes. Además hicimos algunos murales en las paredes, pero en realidad la presencia del Inka en Chile era tan dispersa y falta de elementos unitarios coherentes que poder mostrar, que el resultado fue bastante menos espectacular de lo que me habría gustado en términos de la idea que se llevara el visitante. El resultado no me dejó muy contento, los contenidos fueron demasiado intelectuales y separados en capítulos inconexos. ~



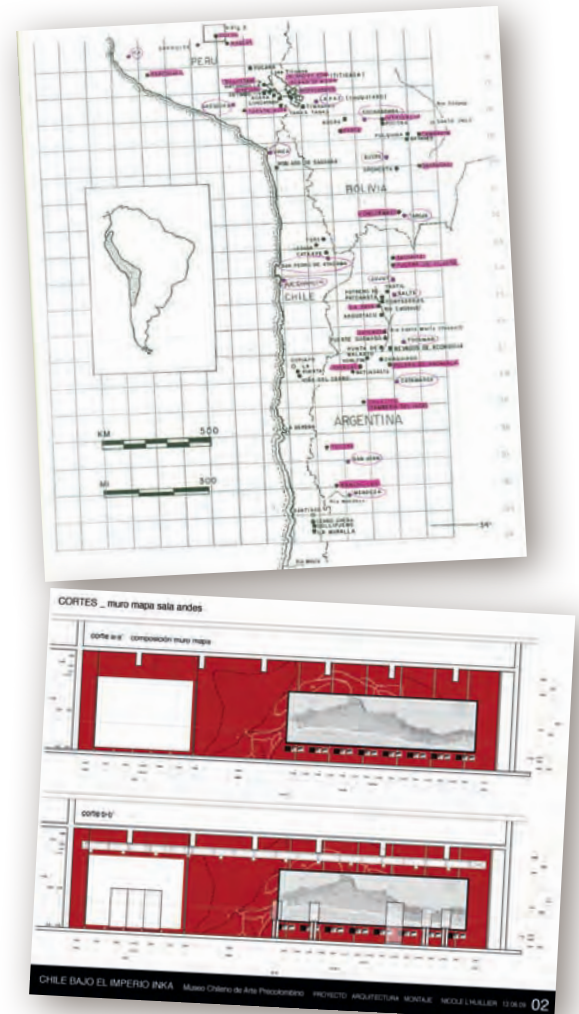
Imágenes de muros de piedra inka utilizadas en la museografía de la exhibición.
Archivo MCHAP.

Primeros bocetos con la información del mapa.
Archivo Curaduría MCHAP.



Mapa del territorio chileno bajo el imperio Inka. Diseño de Fernando Maldonado. Archivo MCHAP.

Gráfica del diseño de la instalación del mapa en la sala de exhibición. Archivo Museografía MCHAP.



Recuerdo que para el patio trabajamos con Nicole L'Huillier un sistema basado en los sistemas incaicos de caídas de agua por canales, que era realmente fantástico, una de los mejores trasposos que he conocido de un material a otro, de un espacio a otro, que habría sido un éxito total de haberlo incluido, le habría dado a esa exposición otro cuento, pero en el Museo les dio miedo y no lo hicimos. ~

- JOSÉ BERENGUER:** Una observación que nos hacía Cecilia Puga por ahí por 2006 o 2007, era que notaba que los diferentes productos de nuestras exposiciones no tenían una unidad gráfica. Eché de menos una cierta identidad visual entre el folleto, el catálogo, el afiche, la invitación, los pendones, etcétera. Por lo tanto, para esta exposición se trabajó fuertemente en lograr esa identidad. Elegimos como base el diseño ajedrezado de los *unkus* o túnicas de los guerreros incaicos, en primer lugar por ser un elemento icónico del arte inka, pero también para transmitir la idea de que el imperio no se expandió en Chile solamente a través de la diplomacia, sino, muchas veces, mediante la fuerza de un ejército conquistador. El estudio gráfico y su materialización en los diferentes soportes estuvieron a cargo de Pablo y Fernando Maldonado. Así, desde que uno se acercaba al Museo, en el interior de los patios, en la tienda, en el acceso a las salas, todo estaba plagado de esos ajedrezados. Puede que hayamos exagerado un poco, pero no tengo la menor duda de que cuando la gente se acuerda de esta exposición, lo primero que se le viene a la mente son esos cuadrados blancos, negros y rojos. Logramos con ellos que en los diferentes productos se reconociera una misma firma visual. ~
- CLAUDIO MERCADO:** El video para *Chile bajo el imperio de los inkas* era mucho más complicado de realizar que el de *Pescadores de la niebla*. En este último, teníamos las imágenes de ese señor que mariscaba y cazaba pulpos, en cambio en el de la exposición inka todo lo que teníamos eran caminos, arquitectura y unos señores que hablaban. No había movimiento. Las filmaciones tampoco eran buenas. Es que es difícil filmar en ambientes tan áridos con un camino inka que apenas se veía. Además, los entrevistados no decían mucho y en varias ocasiones la luz no era la más óptima para filmar. Las que sí funcionaron bien fueron las filmaciones en Santiago. Le pedí a la gente del Museo que me dijera palabras quechuas, de uso común en el castellano del chileno. Puse las grabaciones sobre una filmación de gente del Paseo Ahumada. ~
- LUISA EYZAGUIRRE:** El *making of* de la exposición *Chile bajo el imperio de los inkas* lo filmamos desde el primer dibujo que se hizo. Lo fuimos poniendo en Facebook y la gente lo agradeció, le encantó. La pena es que ese material ya no lo tengo, porque lo filmaba con mi cámara, lo subía, lo dejé sólo dentro de Facebook y ya no existe. ~
- REBECA ASSAEL:** Esa exposición fue extraordinaria. Creo que fue una de las mejores, por las piezas que se trajeron, por el montaje, por la información, por el mapa. En cambio los monitores con animaciones y los videos nadie los vio. Intervienen la exposición de una manera poco grata



Eiis nissi coreet lore
doluptat desde el lore
feugait eu faccumshan
etue er sent augait desde
siempre.



Vistas generales de la
exhibición *Chile bajo el
imperio de los inkas*, 2009,
en Sala Andes.
Archivo mchAP.

para mí. No estoy en contra [del uso] de la tecnología, pero yo creo que es un error suponer que la tecnología puede ayudar a que las personas lo pasen mejor en la sala de exhibición. Yo sacaría esas cosas de las salas de exhibición. ~

SARA VARGAS: [Desde mi perspectiva como guía] la exposición sobre los inkas en Chile fue una de las que más conectó con la gente. Ocurrió lo mismo con *Quipu* [véase Capítulo 14]. ~

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ: Vi la exposición *Inka*, tenía piezas importantes. Sin embargo, no sobrecogía [como aquellas que se hicieron a principios de los noventa o antes]. ~

VARINIA VARELA: La exposición sobre los inkas no me gustó para nada, la encontré muy pobre. ~

LUIS CORNEJO: Aquí lo más complejo fue la elaboración del gran mapa, ya que se hizo una especie de catastro de todos los sitios Inka de Chile, al menos de los principales, y del camino, y luego hubo que referenciarlos y después transferir esa información a Fernando Maldonado que consiguió una muy buena base geográfica para hacer el mapa. Creo que ese mapa fue un buen aporte. ~



Detalle del montaje de las piezas cerámicas. Archivo MCHAP.



Vista de la exhibición desde el espacio dedicado al imperio Inka. Se ingresaba atravesando un "muro" de piedra inka. Archivo MCHAP.

CARLOS ALDUNATE: El gran mapa era, en sí mismo, una pieza fundamental, pues no había mejor prueba de la intensidad del dominio inka entre el extremo norte y el centro de Chile [ocho regiones del Chile actual, entre Arica y Rancagua]. Contenía el camino inka, sitios administrativos, metalúrgicos, cementerios, santuarios de altura, topónimos y otros sitios testigos de la ocupación imperial. Si bien la densidad de información conspiraba en contra de la lectura del mapa, su sola vista demostraba lo que queríamos transmitir. ~

FERNANDO MALDONADO: El trabajo [del mapa] fue complejo, por sus grandes dimensiones. Yo llevo haciendo mapas de todo tipo durante muchos años, casi desde que empecé a trabajar para el Museo, incluso de antes y [en ese lapso] fue cambiando la forma de hacerlos. El sistema que uso ahora y que al Museo le gusta, es emplear una imagen digital que se extrae de un sistema que no me acuerdo cómo se llama [SIG CASEB]. Tomo esas imágenes, las trabajo, proceso los colores, los contrastes y sobre eso empiezo a poner la información que se necesita. El mapa impreso para esta exposición tenía diez metros de largo por unos 2,80 metros de ancho. O sea, el archivo total del mapa terminado pesaba unos seis GB. Para usar una imagen como esa, que cuando la estás trabajando es un poco más pesada aun, porque tiene como cuarenta capas de información, tuve que comprar un computador nuevo, con la mayor cantidad de memoria que existía en el momento. ~

JOSÉ BERENGUER: Pocos se dieron cuenta del mensaje subyacente de la exposición *Chile bajo el imperio de los inkas*, porque lo pusimos al final, cuando la gente iba saliendo de la muestra. Ese fue claramente un error mío. La idea era identificar el proceso expansivo inkaico en Chile con las inmigraciones que se han producido durante las últimas décadas. Queríamos decirle al público que Chile como país se formó no únicamente con mapuches, atacameños, aymaras, rapa nui, españoles, italianos, alemanes, libaneses o croatas, sino también con los pueblos traídos hace quinientos años por los inkas desde Ecuador, Perú, Bolivia y Argentina. Pretendíamos infundirles la idea de que la inmigración es un proceso común en la historia de los países y que no tenía sentido asumir actitudes xenófobas con los recién llegados, porque nosotros mismos, incluso los propios pueblos originarios, descendemos de inmigrantes. Es que si lo pensamos bien, toda la historia de la humanidad, desde su cuna en África hasta hoy en día, es un largo proceso de migración. ~



Imagen usada en el material gráfico de la exposición *Chile bajo el imperio de los inkas*, 2009. Archivo MCHAP.

Un libro sobre el Inka

CARLOS ALDUNATE: Siempre habíamos querido hacer un libro sobre el Inka en nuestro país, pero lo encontrábamos difícil. Y de repente alguien lanzó la idea de nuevo. Estaba todo el material en Chile, era cosa de viajar a todos los sitios inkaicos. Con Luis Cornejo recorrimos desde Arica hasta Rancagua visitando todos los museos y sitios inkaicos. Conocimos sitios tan clásicos como Mollepampa, Chungara, Saguara [Región de Arica y Parinacota]. Fue una experiencia muy bonita, porque nos permitió tomar contacto con toda la gente que estaba trabajando en el tema. Me acuerdo específicamente de Jorge Hidalgo. Jorge tenía muy poco tiempo, entonces me daba ciertos indicios y yo los trabajaba. Esos recuadros, por ejemplo, como el del Oro del Inka, donde sale el famoso relato de Huaiyuyo, fueron parte de esas pistas que me daba él. También me dio el dato del lavadero de Marga Marga [Chile Central], un dato maravilloso, pues eran trabajados por niñas vírgenes. Otro tema que trabajé con él fue el de la dualidad, sobre todo las etimologías quechuas de los nombres personales de Miñhimalonko y de Tanjalonko, que eran bien interesantes, porque uno era cacique de arriba y el otro de abajo, los nombres precisamente aludían a eso. ~

La foto para la portada del libro se le ocurrió a Fernando Maldonado cuando íbamos viajando. Antes de llegar a Copiapó, nos dijo que tenía una foto de la figurita del niño de El Plomo. Propuso que en la portada apareciera por el anverso y en la contraportada por el reverso;

estas figurillas tan pequeñitas se pueden ampliar y verse gloriosas. Y así fue, se ven como la corona de Moctezuma. ~

A todos les gustaba “La huella del Inka” o algo así para el nombre del libro. A mí se me ocurrió *Tras la huella del Inka*, ya que reflejaba un poco lo que nosotros habíamos hecho, ese viaje de norte a sur, donde íbamos tras sus huellas. ~



Libro *Tras la huella del Inka en Chile* (2001), publicado en conjunto con Banco Santander. Diseño y producción de Fernando Maldonado. Archivo MCHAP.

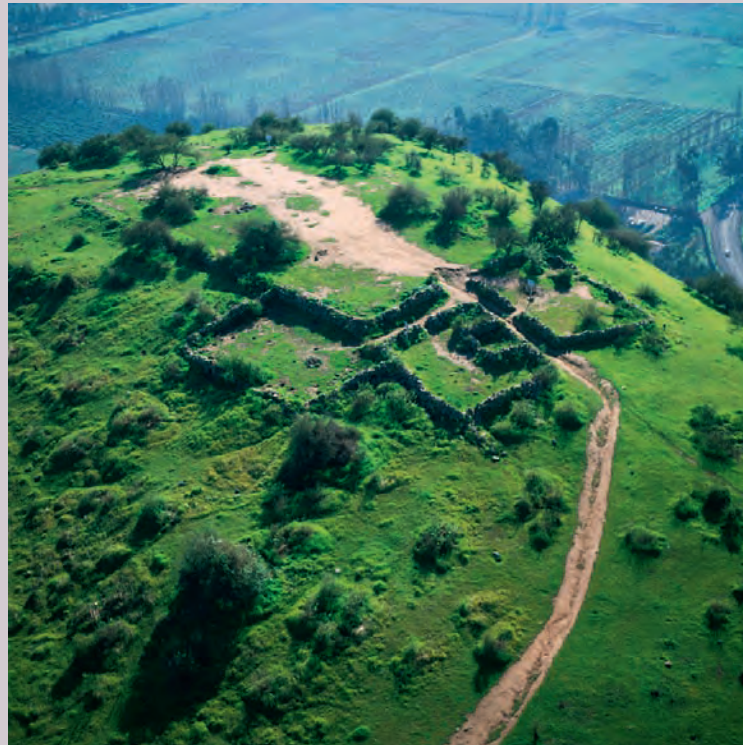
LUIS CORNEJO: Lo mejor [de la realización del libro] fue el recorrido por sitios inkas y por museos que realizamos con Carlos Aldunate y Fernando Maldonado. En la primera parte nos fuimos a Arica, para visitar sitios como Zapahuira, Saguara y Tambo Quemado [también conocido como Tambo de Chungara]. Este último fue todo un descubrimiento, ya que nos pareció que era el sitio con mejor arquitectura inka en Chile. Llegar a algunos sitios fue toda una aventura porque los mapas y algunas instrucciones que nos dieron eran muy confusas. Luego estuvimos en la Región de Antofagasta, donde dimos vuelta por lugares que ya conocíamos, pero los miramos con otros ojos. En seguida, estuvimos en Copiapó, donde visitamos lugares tan impresionantes como Iglesia Colorada. ~

En un segundo viaje fuimos solos con Fernando Maldonado a tomar fotos aéreas de algunos de los sitios clásicos del río Loa, el río Salado y San Pedro de Atacama. Volamos en una avioneta que más parecía una citroneta con alas. De ahí nos fuimos al Museo Arqueológico de La Serena y al Museo Arqueológico de Ovalle a fotografiar materiales. ~

En una tercera etapa, Carlos Aldunate consiguió que Carlos Cardoen nos llevara en su helicóptero a fotografiar sitios de la Región Metropolitana. Primero subimos por el Cajón del Maipo para fotografiar un sitio inkaico que yo había descubierto hace poco en el río Yeso, pero estaba cubierto de nieve. A continuación, bajamos al valle a tomar muy buenas imágenes de los *pukaras* de Chena y Cerro Grande de La Compañía. Cardoen habló todo el camino del famoso puente inka sobre el Maipo y estuvimos revoloteando por ahí e incluso aterrizó en un lugar donde se veían unos trabajadores para preguntarles. ~



Vistas áreas de los *pukara* inkas de Cerro La Compañía y Cerro Chena, respectivamente. Fotos de Fernando Maldonado para el libro *Tras la huella del Inka en Chile* (2001).



Proyecto Bicentenario y creación del Área Chile en el Museo

CARLOS ALDUNATE: Chile quiere presentarse hacia el exterior sobre la base de su naturaleza, sus ordenadas finanzas, su modernidad y su estabilidad. Sin embargo, nuestro patrimonio humano ancestral –nuestro desarrollo como país desde la prehistoria– ha estado completamente ausente de esta concepción de país que se quiere construir y presentar. En la era de la globalización, este tema es de vital importancia ya que en el concierto latinoamericano Chile es percibido como un país con una identidad cultural débil. ~

La celebración del Bicentenario ofrece una oportunidad inmejorable de mostrarnos como un país con espesor cultural, cuyas raíces se remontan mucho más allá de 1810, abarcando una historia de más de diez mil años. Haciéndonos cargo de este pasado profundo será más fácil rescatar nuestra verdadera identidad, dando mayor complejidad y riqueza a la construcción de nuestra nación. Nos permitirá reapropiarnos de nuestro pasado estableciendo una relación más sana y verdadera con los pueblos originarios que hasta ahora hemos ignorado o, en el menor de los casos, subvalorado. ~

Los doscientos años de Chile también dan una renovada oportunidad a las instituciones públicas y privadas para reforzar su voluntad y compromiso en este proceso de construcción de nuestra identidad como país. ~

Es preciso aprovechar esta instancia conmemorativa para dar a conocer las raíces indígenas de nuestro país a través de sus pueblos originarios, los paisajes que construyeron desde tiempos ancestrales y las obras que crearon a lo largo del tiempo, en momentos en que Chile se proyecta en el siglo XXI con una nueva imagen de país. Más que promover la “unidad de la diversidad” cultural de Chile, al Museo Chileno de Arte Precolombino le interesa exponer las “diversidades de esa unidad”, a fin de que estas experiencias, logros y legados sirvan al público para conocer su pasado indígena, valorar su presente multicultural e imaginar el futuro, mientras se construye un nuevo sentido de comunidad nacional. ~

Forjar una sociedad genuinamente pluralista, pero con un sentido compartido de pertenencia, donde comunidades de diferentes orígenes étnicos y culturales puedan vivir juntas como una comunidad-país, es un apremiante desafío para este siglo. Difundir la idea de un Chile profundo es no sólo hablarles de identidad a nuestros connacionales, es también imprimirle densidad cultural al eslogan “Chile hace bien” de la nueva estrategia de posicionamiento de imagen de nuestro país en el mundo. ~

La creación de un Área Chile en el Museo Chileno de Arte Precolombino corresponde a la primera etapa de lo que denominamos Proyecto Bicentenario, una iniciativa sin precedentes en el país que este Museo y Minera Escondida acordaron llevar a cabo para dar a conocer los orígenes indígenas de Chile, difundiendo, con los más altos estándares científicos y técnicos, el arte y la cultura de quienes domesticaron este territorio desde hace milenios y de sus actuales descendientes. ~

La propuesta incluirá el montaje de una exposición permanente que, aprovechando la nueva Colección Museo Chileno de Arte Precolombino-Minera Escondida y desarrollando un amplio programa de acercamiento del Museo al público, le permita a este celebrar la profundidad de la historia, apreciar la singularidad de las creaciones y experimentar la riqueza del capital cultural de los pueblos originarios de nuestro país y de sus ancestros prehispánicos. ~



El Museo en remodelación,
febrero de 2011.
Foto José Neira.





EPÍLOGO

Tres décadas. Ese es el tiempo que el Museo Chileno de Arte Precolombino cumplió este año en el noble edificio que lo alberga desde sus inicios. El ejercicio de la memoria realizado a lo largo de este libro partió recordando los tiempos en que se ideó la institución, para luego recorrer su trayectoria desde los comienzos, durante el gobierno militar, pasando por el retorno a la democracia, hasta la recién terminada década del Bicentenario. La construcción del recuerdo se hizo a través de los testimonios de los propios integrantes del Museo, de aquellos que lo integraron por algún tiempo y de quienes giraron o giran todavía en torno a su quehacer, teniendo como eje vertebrador treinta y tres de las exposiciones que ellos más valoran o recuerdan. Entre los testigos no están todos lo que debieran haber estado. Esa es una falencia que los autores de este proyecto debieron asumir tardíamente en su desarrollo, debido a la difícil ecuación entre lo planificado y los plazos de ejecución. Con todo, los treinta y siete entrevistados constituyen una muestra, en general, representativa de las personas que trabajan o han trabajado en el Museo a lo largo del período considerado. ~

Vale la pena referirse a las características del documento expuesto en este volumen. Algunos teóricos sostienen que la memoria es cambiante, fragmentaria y deformada. Cambiante, porque el recuerdo de un hecho particular no sólo varía de testigo a testigo, sino en un mismo individuo de un tiempo a otro. Lo primero es visible en el libro en las diferentes versiones sobre algún acontecimiento específico y lo segundo, no es evidente en los testimonios, pero sí lo fue para los entrevistadores cuando hicieron una segunda o tercera entrevista. Por otra parte, la memoria es fragmentaria porque nadie puede haber estado en todas partes ni en todo momento y menos recordarlo y comunicarlo todo. Hubo, por supuesto, testigos memoriosos y espontáneos, pero también testigos desmemoriados, contenidos o reticentes a recordar, incluso dudosos de exteriorizar sus recuerdos. Existieron, por lo tanto, sesgos y recortes, silencios y lagunas, pero éstos son inevitables en esta clase de ejercicio. Esa es

una de las causas de que las rememoraciones, en general, estén plagadas muchas veces de discontinuidades o “tiempos muertos”. Además, la memoria es fragmentaria debido a su carácter selectivo, al punto que Pierre Nora dice que recordar es siempre olvidar algo. De hecho, lo que los editores de este libro seleccionaron, seguramente no siempre coincide con lo que los testigos consideran que era más importante en su testimonio, luego, también hubo “olvidos” imputables a los editores. Por último, la memoria es deformada porque los testimonios revelan no necesariamente lo que en realidad ocurrió, sino lo que los testigos recuerdan, o bien, creen o dicen recordar. Es más: parafraseando a Paul Ricoeur, al momento de transponer las memorias y testimonios individuales por la escritura y ligarlos en un documento de memoria colectiva, como se ha hecho en este libro, inevitablemente los editores intervienen ese recuerdo y construyen uno nuevo. Probablemente, por este carácter cambiante, fragmentario y deformado de la memoria es que el tema de su fiabilidad figura de manera tan prominente en las teorías sobre este enfoque del estudio del pasado. —

No todas, sin embargo, son limitaciones. Más que veracidad, lo que se buscaba en este proyecto era verosimilitud, que los testimonios fueran creíbles. Y eso, en alguna medida, se logra contrastándolos unos con otros. Aun así, lo importante no era la precisión del recuerdo, sino su capacidad para producir sentido sobre un pasado común. Pocos medios son más poderosos que este para descubrir, afirmar o generar una identidad, es decir, una diferencia. En la acertada frase de Umberto Eco: la memoria del pasado nos dice por qué somos lo que somos y nos confiere nuestra identidad. Otra cualidad de la memoria es que los testimonios individuales aportan ángulos de visión únicos sobre un hecho o acontecimiento. Aquí, cada testigo cuenta “su” Museo, “su” exposición, “su” recuerdo, según los diferentes espacios y tiempos en que le tocó actuar. Todo es personal en sus evocaciones. Pero el conjunto que surge de todas esas remembranzas individuales muestra, mejor que cualquier otro recurso, las razones, la complejidad y la ambivalencia de las cosas que sucedieron. Por eso es que compartir esta memoria puede ser útil para otras instituciones similares, porque, como diría Laurent Fabius, no sólo se relata desde diferentes perspectivas lo que pasó en este Museo durante sus tres décadas de vida, sino, en varios casos, cómo se produjo, quién lo hizo y por qué. —

En este punto, ha transcurrido toda una generación en el Museo Chileno de Arte Precolombino. Actualmente, la treintañera institución se apronta a reinventarse y a empezar un nuevo ciclo. Era oportuno, por lo tanto, repasar el camino recorrido, pues si bien toda rememoración se refiere al pasado, es decir, a lo que alguna vez existió, siempre apunta al futuro, a algo que todavía no existe. Y ese futuro es el Museo que emergerá en su cuarta década de vida. En este sentido, digamos con Alain Touraine que los significados que la comunidad que rememora le da al pasado vivido en la institución, reflejan de algún modo sus aspiraciones para el porvenir. En otras palabras, con este libro la comunidad del Museo moviliza su pasado porque desea participar en la elección de su futuro. —



English translation

Preface

The Bicentennial commemorates the beginning of Chile's process of independence and celebrates the efforts of all those who worked to make our country a free and democratic Republic in 1810. The date also offers an opportunity to update and rethink our collective vision of that proposition in order to build the nation we envision for the twenty-first century. ~

Cultural institutions often participate actively in these rituals of reminiscence, using the occasion to bring home the national imperative to reflect on where we have come from, what we have experienced, and where we are going. The substance of these remembrances is found in the memory, their vehicle is the individuals who instill meaning into those experiences, and the result is a shared awareness of a common identity forged through a particular institutional project. For both the country commemorating such milestones and the institutions associated with those celebrations, the venues and dates provide the framework through which groups, communities and societies uphold their collective memory. ~

200 years of Chile, 30 years of the museum

The physical space that the Museo Chileno de Arte Precolombino occupies can be traced back to early colonial times, and even the pre-Hispanic past, but it was between 1803 and 1807 that the original building, the Palacio de la Real Aduana (Royal Customs House), was built. Located at the center of the nation's capital city, the building has witnessed the unfolding history of Chile as an independent nation. Historic documents tell us that in the early days of the Republic the building housed the National Library and the country's first National Museum. In the mid-nineteenth century, it was home to the Supreme Court and the Court of Appeals of Santiago, and in the twentieth century it housed various judicial branch offices. After a fire partially destroyed the building in 1968, the former Custom's House rose from the ashes, restored by the Illustrious Municipality of Santiago. On December 10, 1981, the Museo Chileno de Arte Precolombino was inaugurated at the site by the Municipality of Santiago, in collaboration with the newly created Fundación Familia Larraín Echenique. This year marks the thirtieth anniversary of the Museum, which coincides almost exactly with the Bicentennial of Chile and therefore provides a unique opportunity to review the Museum's institutional trajectory. This is especially relevant now, as the Museum is embarking on a

new stage that will see the inauguration of a permanent exhibition on Chile's native heritage. ~

The Museo Chileno de Arte Precolombino was created with the mission of fostering a knowledge and appreciation of pre-Hispanic America among the young people of our continent, enabling them to recognize themselves as the heirs of a common past. In a very real and profound sense, this message also was aimed at generations not yet born but whose presence had already been taken into account. The institution was envisioned as a museum that would house artistic creations from across the entire continent, from the earliest times to the European invasion. But this Americanist museum had an even more ambitious objective: to stand as a model for neighboring countries, encouraging the establishment of pre-Columbian art museums that would do their part to fostering continental unity. In this sense the Museum's vision is tied to that of the illustrious men and women who fought to make our nation independent; but, at a time when the artistic value of our pre-Columbian heritage is still a topic of debate, that vision also helps to endow American art with the importance and recognition it deserves in the eyes of the world. ~

Since its inception, the Museum has counted among its objectives the conservation of its collections, the investigation of these artistic works and of pre-Columbian art in general, and the dissemination of the region's pre-Columbian heritage through exhibits, scholarly publications and outreach activities. The two permanent exhibitions, more than fifty temporary ones, numerous traveling exhibits and close to eighty publications the Museum has produced over the last thirty years represent a prolific cultural output, through which the institution has fostered the appreciation and knowledge of pre-Columbian arts across an America without borders. Throughout the three decades of its existence, the Museo Chileno de Arte Precolombino has upheld certain core values that include promoting cultural diversity, addressing issues and groups excluded from official discourses, fostering artistic expressions inspired in the indigenous world, linking the public and private sectors and presenting indigenous cultures as examples of an intelligent approach to living in the world. ~

Despite its rich history, this Museum had never before undertaken a review of its trajectory as an institution. This exercise is important not only for sharing the Museum's experience with other similar institutions; it also provides a sense of collective identity to

those who have breathed life into our institution over the years, enhancing their ability to face new challenges. The purpose of the new stage mentioned above therefore goes beyond envisioning the institution's future horizons; it also includes examining the traditions and orthodoxies established over the past three decades and the systems of thought that underpin them. This process will generate a convincing, legitimate vision of change for those involved in this new stage. ~

The commemoration of both Chile's Bicentennial and the Museum's thirtieth anniversary has the advantage of transporting us back to our origins, our original intentions, but it can also stimulate us to take a look at the road we have traveled. It prompts us to remember what we had hoped to accomplish, and to ask ourselves whether we kept to the path we set for ourselves, or took a different one. This is how institutional milestones are like national ones: they lead us inescapably to revisit our original aims and interpret the events that have transpired in the meantime, always with a sense of our collective identity and a forward-looking desire for improvement. In this way, "remembering" helps to endow past events with meaning in the present and extends their influence over future actions because, as someone once said, "if a person is left without a memory, it is not that he is left without a past, but simply that he is left without a future." ~

The collective memory and its recovery

Many institutions undertake this review process by focusing on the facts, on precise accounts and accurate reconstructions of events. While that is certainly a valid and legitimate approach, it runs the risk of allowing a single version of the past to become the "official story", the "touchstone for the truth." An alternative is to avoid focusing on the facts and instead focus on the story itself, not seeking the "real version" but the most likely versions, not attempting to create a single version but having multiple perspectives. We subscribe to the notion that bringing together different points of view of the same events results in a richer history than seeing those same events from a single lens. Therefore, in this project we have given preference to memory over history, the collective version over the individual one. ~

Building the *collective memory* has been defined as a social process of reconstructing a past experienced and/or having significance for a group, community or society. It is not the past itself, but a representation of the past. It is nourished by many individual memories and is never a single voice, for the simple reason that everyone's interpretation of an event is different. When one remembers, one reinterprets the past in light of more recent memories, both one's own and, to a lesser degree, those of others. Thus, from beginning to end the art of memory is a social construct, a complex outcome of the tension between events as they happened, collective and personal memories of those events, and representations of them by one or more authors. In our

opinion this is the best form of memory, because the choral voice of the community remembering inevitably reflects its history with a rich mixture of nuances, contradictions and memories. The result is never a consistent, fixed or one-dimensional story, but one that is uncertain, fluid and multifaceted, some would say kaleidoscopic; it is a story in which different lenses or viewpoints combine to produce a three-dimensional picture "of the memory of what was experienced." ~

Those memories are deposited in our institution's different departments, in its surroundings, in the everyday places in which its members live their lives, and in those memorable places where the Museum was envisioned and planned even before it actually existed. They are also stored in the dates and periods that its members consider significant to them. Thus, space and time provide the social framework that contains, upholds and sustains the collective memory, and its content is the product, first and foremost, of the testimonies of those who saw, heard, and/or experienced the events in question, as well as of those who were marked, affected or otherwise impacted by those events. In that regard, testimonies provide an experiential narrative that bridges the gap between memory and the record of memory. ~

But the recovery of the past cannot be reduced to oral stories. On the one hand we have the artifacts of memory, which have enabled certain experiences to be set down that otherwise would have faded over time. On the other hand are the artifacts with memory, that is, objects that preserve the marks or traces left voluntarily or involuntarily by people and events of the past. All of these elements, tangible and intangible, conscious and unconscious, are useful in recovering the collective memory of an institution. ~

The project

The aim of this initiative was to rebuild the collective memory of the Museo Chileno de Arte Precolombino from the beginning to the present day. Our intention has been to recover what the Museum's history means to the people who are and have been involved in its operation. The interviews contained herein consist of individuals in the inner circle simply reviewing their experiences in the Museum that they helped to build and, through that process, reflecting on the Museum's existence as an institution in a given context. Specifically, the project sought to communicate to a broad audience the stories behind key milestones in the Museum's three decades of service to the community, to disseminate this experience among other museums and in the academic world, and to evaluate the institution's history in terms of its original scope, principles and objectives. We hoped that this unusual approach of compiling different perspectives would enable us to reach a wider audience, contribute to the field, and provide input for the Museum's own plans for the second decade of the twenty-first century, based on an identity firmly rooted in its own memory. ~

Through meticulous investigative work that included collecting,

analyzing and classifying documentary sources (texts, images, sounds and film) and testimonials (semi-formal interviews with individuals who are or were associated with or working in the Museum), we identified a series of milestones in the institution's history and collected multiple reflections on the significance of these events, linking them where possible to Chile's economic, social and political context over the past three decades by examining both historic and media sources, in the latter case mainly print and broadcast press reports. In other words, we sought out stories to form the nucleus of our project but we needed the facts as an underlying structure to link together the testimonials. ~ Visualizing the Museum's operations on a timeline, we were able to identify around thirty key exhibitions since its inauguration. In our view, the creative process of mounting exhibitions is an ongoing activity that has continually renewed the institution's dynamic. Therefore, discussing how and why different exhibitions were produced allowed us to examine the relationships, agreements and tensions that in one way or another form the fabric of the history that we are interested in uncovering. Next, we examined the most relevant exhibitions in detail by allowing those interviewed to identify the most memorable ones and evaluate the quality and success of their concept, implementation and related aspects. These exhibits served as the focal points for meaningful situations and events that unfolded within and outside of the Museum, organizing individual memories and lending structure to the story itself.¹ ~

These 'organized' memories are represented here in a selection of photographs, documents, paperwork, recordings, and written and oral testimonials, different formats in which they were stored over the past thirty years. Most of them come from the Museum's own archives, but we must also express our appreciation for the collaboration of other institutions, which allowed us to access material from their own collections and archives. Naturally, as with all selection processes, we had to leave out a good part of this heritage; however, we are currently building a Digital Archive that will make these resources available online. ~

This project was an experiment from beginning to end. We found no precedents to guide us in terms of approaches or methodologies, and in fact discovered along the way that initiatives of this kind were unheard of in museums in Chile and most likely anywhere. Furthermore, despite everything affirmed in this Preface, in the midst of the project we had serious doubts about the time we had chosen to embark on this task. In the Bicentennial, everyone was focused on reflecting on the previous two centuries of the Republic; at the Museum, however, we spent less time commemorating the nation than on examining the first thirty years of our institution, choosing instead to focus on the Museum's history against all advice and perhaps even future reproaches. We also worked hard to maintain the pertinence of the experience

that we wish to share. Obviously, in publishing this book we have ultimately assumed all of these risks and responsibilities. ~ We leave you with a few words on the style and content of this work, the nature of the testimonials and the order in which they are presented herein. Given the differences between spoken and written language, editing the transcripts of the interviews was unavoidable. However, we have strived to maintain the fluid, conversational tone of the stories themselves, including personal anecdotes and shared memories whose nuances may not be fully understood by all readers. We also have not ignored conflicts or differences of opinion where we offer more than one version of a particular story. In certain cases, owing to the availability of the interviewees or the process of investigation itself, the testimonials were recorded in writing. Lastly, it is important to clarify that selecting and organizing the testimonials was undertaken exclusively by the editors. ~

Organization of the text

The first testimonials and accompanying images allude to the *Founding Years*, the period in which the Museo Chileno de Arte Precolombino was being formed. Then, the core of the book covers the Museum's entire operating period. In order to address the issue of memory, however, this long period needed to be differentiated in some way, and so the thirty years were broken down into three decades, each with its own section. Thus, the periods 1981-1990, 1991-2000 and 2001-2010 are covered in the sections entitled *The Early Years*, *Growing in Democracy* and *Challenges of the New Millennium*. The sections have six chapters, each focused on one or more key exhibitions, with titles that allude to (but do not simply replicate) those of the original exhibits. Each exhibition is described in a brief paragraph, while the grey insets that are sprinkled throughout the text refer to events or episodes generally associated with these exhibitions or provide additional background. The bulk of each chapter is a selection of the testimonials deemed most pertinent and meaningful to the Museum community, illustrated with images of the events described. The book concludes with an *Epilogue* that contains some reflections on memory and on the nature of this book. ~

1981-1990 | The early years

In its first decade, the Museo Chileno de Arte Precolombino strove to carve a place for itself in the country's cultural arena. The Museum's inaugural exhibition in 1981 conveyed the message that the countries of the Americas share a common past, a past embedded in the history and art of the continent's indigenous peoples, and that the people of Chile must be informed of this collective past in order to recognize their indigenous roots once and for all. This Museum of art—pre-Columbian, Americanist and

1. The narrative was built using three complementary media, all formats used traditionally by the Museum: a series of audiovisual pieces for dissemination, a traveling exhibition, and this book.

without borders—filled an evident cultural gap, as nothing of its kind existed in Chile or even Latin America before that time. The Museum also sought to make a name for itself, both among peer institutions and in the national and international academic arenas. It pursued this goal by organizing well-attended workshops, seminars and symposia, developing a broad network of contacts, and building its reputation through numerous publications. But the Museum's real masterpiece during this breaking-in period was its focus on public-private partnerships to fund exhibitions, even at a time when an economic crisis was shaking the country, and this funding model has remained in place since then. ~

In the middle of the decade the Americanist message of the Museum's permanent exhibition was enhanced through a series of temporary exhibits that were intended to show the Chilean people the diversity and depth of their own pre-Columbian past. Other museums in the country collaborated generously in this initiative, temporarily loaning the Museum archaeological and ethnographic pieces from their collections to make the project a reality. Even more notable, because it was quite uncommon in those days, institutions in other Latin American countries showed their support by loaning pieces from their own collections for some key exhibits. ~

By the end of the decade the original goal had largely been achieved. While few people had understood the term "pre-Columbian" at the beginning of the decade, by the end of that period the Museum itself had come to be known colloquially in the media and to the general public as "el Precolombino".

The decade's twelve temporary exhibitions and more than twenty-five publications, including a scientific journal, had installed the Museum as a key player in Chile's cultural sphere and a distinguished institution in academic circles both in Chile and abroad. ~

The evolution of the Museum's permanent staff was a gradual but steady process. Individuals were attracted to and became part of the Museum organically, through specific projects and by the work environment itself. In a period of harsh political conflict in Chile, when freedom of expression was curtailed in other institutions and opportunities for those with different perspectives were few, the professionals that joined the Museum found a venue in which they could develop their talents and creative abilities. The ten staff members who had mounted the inaugural exhibition in 1981 had grown to twenty-four by 1990. They joined the Museum one by one over the years rather than being hired as part of an institutional policy, and they have helped to give the Museum its special hallmark, which is especially important when we consider the uniqueness of this cultural institution. Perhaps most importantly, however, it was during those years that a community was born—of shared interests and close bonds, and with a strong sense of mission. ~

THE ART OF DRAWING ON STONE

1983 | Rock art in Chile

This exhibit explored the rich legacy of rock art in Chile, from the gigantic geoglyphs of the Atacama Desert to the hand paintings of Patagonia. The exhibit consisted of a series of large photographs of petroglyphs and pictographs accompanied by sketches that linked them to the economic, social and ideological aspects of local cultures. Life-size photographs of the rock art panels of Taira welcomed visitors at the entrance to the exhibit. From 1983 to 1991, a smaller version of this exhibit was shown around Chile and abroad. ~

GOLD FEVER

1984 | Clothing and jewels of Ancient Peru

With the collaboration of Peru's Instituto Nacional de Cultura, Chile played host to this major collection of artifacts, which included clothing, gold objects and other items from some of the most prominent cultures of pre-Hispanic Peru. The objects were explored not only as conspicuous expressions of wealth and opulence, but as a testimony to the social, economic and religious complexity of these cultures. The news items and reports on this exhibit produced a veritable gold rush among Santiago residents, who flocked to see it. ~

FROM THE FAR NORTH TO THE GREEN NORTH

1984 | Treasures of San Pedro de Atacama

This exhibit was mounted in cooperation with the Universidad Católica del Norte's Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige S. J., located in San Pedro de Atacama. Through a carefully selected collection of grave goods from that region, the exhibit offered an overview of more than two thousand years of cultural development among the peoples that inhabited the desert oases surrounding the Atacama salt flat. Special attention was given to the fine, elaborately decorated wooden carvings on display, most of which were used in the ritual consumption of hallucinogenic substances.

1985 | Arica, ten thousand years

Based on a collection belonging to the Museo Arqueológico San Miguel de Azapa of Arica, this exhibit explored the cultural development of the pre-Hispanic peoples of the Lluta and Azapa valleys. The display of clothing items, headdresses, bags and other textile artifacts from different periods had been preserved by the exceptionally dry conditions found in this part of the country. Accompanying the display was a specially made series of drawings that showed individuals from different periods of Arica's pre-Columbian history. ~

1986 | The Diaguita: People of the Green North

Between the arid Atacama Desert and the fertile Central Valley of Chile lies a territory that in prehistoric times witnessed the development of a unique culture: the Diaguita. With the collaboration of the Museo Arqueológico de La Serena, this display provided a series of ‘snapshots’ of different times during the almost twelve thousand years of human history in this region. These included the ancient hunters who lived off animals now extinct and the relationship that developed between the Diaguita people and the Inka Empire. ~

THE DISCOVERERS OF COLON AND MAGELLAN**1987 | People of the South**

Mounted in collaboration with the Congregation of Salesians, this exhibit was dedicated to the peoples of Chile’s southern territories: the Aonikenk, the Selk’nam, the Yámana and the Kawashkar. Through displays of the few material goods used and produced by these nomadic hunting and gathering peoples, the exhibit sought to introduce the public to their rich ideological world and show how these peoples and their pre-contact ancestors were able to survive in one of the harshest environments on the plane. ~

1988 | Taíno: The discoverers of Columbus

Columbus was the first European to witness the artistry of the Taíno people, upon which this exhibit was focused. When the Genoan navigator arrived in the island region he named the “West Indies”, he and his crewmembers observed the unique shamanic rituals of the Taíno people, many of which were performed with the aid of mythical figures crafted from wood and bone, known as *cemíes*. This exhibit displays examples of these objects, along with many others related to the religious and social life of the Caribbean Taíno people. ~

1988 | The Art and jewelry of Ancient Ecuador: the La Tolita Culture

Situated between Central America and the Central Andes, the territory that is now the country of Ecuador was influenced in the past by both neighboring cultural areas, but also developed its own cultural traditions. This exhibit introduced the La Tolita culture, developed by the inhabitants of the oldest settlement in the region. It included the culture’s characteristic art forms representing the human body. The exhibit was based upon a collection loaned from the Museum of the Banco Central del Ecuador. ~

DEATH ON EXHIBITION**1990 | Moche: Lords of Death**

This exhibit explored the links between death, art and political power among the ruling classes of Moche society, an ancient nation that inhabited the northern coast of what is now Peru. The exhibit was mounted with the support of Peru’s Instituto Nacional de

Cultura, the Museo Nacional de Antropología and the Banco Central de Reserva del Perú, and included a collection of objects related to death and rich in iconography. ~

1991-2000 | Growing in democracy

The second decade begins with Patricio Aylwin as President of Chile and ends with Augusto Pinochet returning from house arrest in London and the socialist Ricardo Lagos taking office as President of the Republic. All of this upheaval came in a decade when Chile’s institutional framework was gradually being reconstructed, the economy was growing significantly, and the country was gaining more and more international recognition. On the flip side, however, were many unmet social demands and a lengthy political transition that was testing the patience of many Chileans. ~

In a certain sense, in this decade the Museum reaped the fruit of what it had sown in the previous one, while at the same time proving its ability to gain ground in the new social and cultural landscape that was opening up as the country progressed politically. The decade began virtually on the eve of the 500 Year Anniversary of the Spanish arrival, but the growing voice and visibility of Chile’s indigenous peoples sent the clear message that this was not the time to celebrate “discovery,” and not even to commemorate “contact” between the Old and New Worlds. At the same time, although the “Museo Chileno de Arte Precolombino” brand had been well established, the Museum was no longer the big fish in a little pond. Many other cultural venues had recently opened in Chile, offering strong competition and forcing the Museum to update its approach to maintain its position. This decade of change also extended to technology, being the time when the electric typewriter gave way to word processing programs, regular mail to email and land lines to cell phones. Everything was digitalized, including museum exhibitions. ~

This was also the decade in which the thematic approach to exhibits superseded once and for all the cultural-historical approach, as the former offered more flexible formats and was more attractive to the general public. Several exhibits on pre- and post-Columbian Chile were combined with displays from Argentina, Peru and Colombia. The remodeling of the Museum’s permanent exhibition was completed in the final years of the decade, around the same time as the institution mourned the passing of two of its founders: Julio Philippi Izquierdo in 1998 and Sergio Larraín García-Moreno in 1999. ~

Nineteen temporary exhibitions, countless video screenings and educational programs, and more than twenty-four publications—including three issues of the *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*—reflect a Museum that continued to produce prolifically throughout the decade, although not without a few problems. Internally, the institution’s “growing pains” were

manifested in a more critical attitude towards the work being undertaken, a growing conviction that the institution required a more formal approach, and a weakening of team spirit. Staff had become more aware of internal processes, especially when these interfered with their work, which had become much more demanding than before; but tools that could effectively address this problem had not yet emerged. The economic boom the country was experiencing at the time and the strong support the Museum received from the municipal government obscured—even in the midst of the Asian financial crisis—dark clouds on the horizon. These clouds foreshadowed the major challenges the Museum would face in the decade to follow. ~

FEATHERS, COLORS AND HEADWEAR

1989 | Plumage of the Gods

This exhibit included important pieces from the collection of the Fundación Cultural Quipus of Bolivia. It explored the use and significance of feathers in artwork and the beliefs and rituals of the Altiplano groups involved. The aridity of the Central Andean coast has preserved many remarkable examples of featherwork, an artistic tradition that came into being more than six thousand years ago in fishing communities that knew nothing of agriculture, weaving or ceramics. Using Amazon bird feathers obtained through exchange, the Altiplano peoples became highly skilled in featherwork art. Like many native cultures of the Americas, these people placed a high value on feathers and developed a complete symbolic and ritual system around their use, giving rise to one of the most exquisite though relatively unknown forms of pre-Columbian art. ~

1992 | Colors of America

This exhibit explored ways in which color was used in the artwork of different societies of the Americas. It highlighted, for example, how color was used to mark differences between men and women or among different groups of people, how it was used in creation myths and in transmitting esthetic values. The exhibit focused mainly on two of Chile's largest indigenous groups: the Mapuche of southern Chile and the Aymara of the north. ~

1993 | Identity and prestige in the Andes:

Toques, turbans and tiaras

In the Andes, attire was one of the main ways of symbolizing differences among individuals and communities. This exhibit focused on a particular item of clothing—headwear—in the prehistory of Chile's Far North. The display explored how the turbans of the Formative Period of Arica expressed major historic changes, how different kinds of hats from Arica and San Pedro de Atacama represented the different forms of connection between the region's inhabitants' and the Altiplano Tiwanaku empire, and

how the variety of hats from later periods reflected the great ethnic diversity that existed at the end of the pre-Hispanic period. ~

2006 | Desert Hats

This exhibit offered a new perspective on headwear and included more than one hundred pieces, most of them from the Museum's own collection, the rest from other museums in northern Chile and from private collections. As noted in the display, these ancient head coverings were well preserved because of the exceptionally arid conditions of the desert, which drastically reduces the decomposition of organic material. The exhibit included turbans, head bands, helmets, hoods and diadems made by the region's indigenous inhabitants from perishable materials such as yarn, straw, wood, cotton, leather and feathers. These headpieces were from many different historical periods, ranging from the hunters of the late Archaic period to the height of Inka imperial times. The exhibit focused on head wear as an expression of the wearer's identity, but also alluded to topics such as war, functional relationships with the environment and linkages to pre-Hispanic states that exerted influence over the desert peoples. ~

THE ORCA AND THE JAGUAR

1994 | Jaguar Dreams

Argentina's Andean region, better known as Northwest Argentina, has a vast and rich pre-Columbian art tradition that is hardly known in Chile. Cultural development in the region was complex, with different groups interacting intensely with each other, contributing to the rich ethnic, historic and cultural character of the indigenous Southern Cone. This exhibit reflects these processes. It was based on a major Argentinean collection of Andean artifacts and focused on the figure of the Jaguar, a feline native to the continent's eastern jungles, and on pre-Hispanic art from the eastern Andes. ~

1996 | Nasca: Life and Death in the Desert

The Nasca culture developed in one of the most arid regions of ancient Peru, and for this reason its ideology placed great emphasis on fertility. This exhibit demonstrated how the art of the Nasca culture, and particularly the image of the orca, reflected the culture's concern for the fertility of plants, animals and the people themselves. The display was mounted with the collaboration of five of Peru's leading museums. ~

MAPUCHE CULTURE IN THREE DECADES

1985 | Mapuche!

This exhibit on the art of the Mapuche people was another in the Museum's series on Chile's aboriginal peoples, and coincided with the donation of a private collection of artifacts. The exhibit's ceramic, stone, textile and silver objects illustrated the

development of the Mapuche culture from pre-historic times to the present, with special attention paid to economic, political and ideological aspects. The display also emphasized the continued importance of Mapuche institutions, despite their erosion due to contact with the larger society. ~

1992 | Mapuche: Seeds of the Chilean Soul

This year, as the region marked we commemorated the 500th anniversary of the European conquest of America, the Museo Precolombino held its first ever exhibit outside of Chile, in the city of Philadelphia, USA. The exhibit included a selection of the best Mapuche pieces in our collection, which illustrated different aspects of the life and history of the Mapuche people. Since then, a smaller version of the exhibit has been mounted in different cities abroad, including New York, Venice and São Paulo. ~

2008 | 马普切·智利的起源 (Mapuche: Seeds of Chile)

This exhibit was inaugurated in April 2008 in the Capital Museum of Beijing, China, on the occasion of the official visit of Chilean President Michelle Bachelet to that country. It included more than three-hundred objects from Chile's rich cultural heritage, including photographs and audiovisual material from the Museum's collections that illustrate the cosmovision, culture and art of the Mapuche people. ~

BEFORE THE CONDOR AND THE HUEMUL

1997 | Chile before Chile

This exhibit was mounted with the collaboration of more than a dozen museums across the country and highlighted important milestones in Chilean prehistory. The display spanned the time between the arrival of the region's first inhabitants twelve thousand years ago, the expansion of the Inka Empire, and the disappearance of the last hunter gatherer groups from the far south. The exhibit divided entire the territory of what is now Chile into six regions: the Far North, the Near North, Central Chile, the Araucanía Region, the Far South, and Easter Island. ~

SOUNDS IN TIME

1982 | Music in pre-Columbian Art

This exhibit highlighted the importance of music in indigenous and pre-Columbian cultures of the Americas and was the Museum's first temporary exhibit. Mounted in the second floor gallery of the Museum's north wing, the exhibit displayed a variety of musical instruments made and played by the peoples of the Americas such as drums, wind instruments and rattles. The display was accompanied by audio tracks reproducing the sounds of the instruments on display. ~

1995 | Music on Stone

More than thirteen years after the Museum's first exhibit on pre-Columbian music, our institution wanted to offer a new perspective on this topic. After more than a decade of studies by researchers at the Museum, we proudly mounted this in-depth and engaging experience on pre-Columbian musical techniques, musicology, and the art of sound-making. ~

THE MUSEUM RENEWED

2000 | Pre-Columbian America through Art

This was the first updated version of the Museum's permanent exhibit, first inaugurated in 1981. A new museum script was prepared and the space was expanded from four to seven rooms to accommodate a significantly larger collection of pre-Columbian artwork. The connecting hallways and galleries were turned into display spaces and new information was added inside and outside the exhibit rooms on engraved metal plates. New plates with maps and chronological tables were designed for each room of the exhibit that situated the cultures included in the display in space and time. The remodel took four years and the full commitment of staff in all Museum departments. ~

1999 | Ties that bind: The art of dyeing in the Andes

This exhibit focused on a set of pre-Hispanic Andean textiles decorated with polychrome designs made using the technique of tie-dyeing, in which tight knots are tied around sections of fabric to prevent the dye from impregnating a certain area or areas of the cloth. This technique has been used extensively around the world, and reached a high degree of complexity and sophistication among the indigenous groups of Bolivia, Argentina's Chaco region and those of both northern and southern Chile. ~

2001-2010 | Challenges of the new millennium

The Museum's third decade and its first in the twenty-first century opened with Ricardo Lagos as President of Chile and ended with Sebastián Piñera in the nation's highest office. It was a period of financial stability and moderate economic growth, but one that still suffered from a shameful level of income inequality. The much-awaited alternation of power occurred at some point, but no one seemed to take much notice, and few actually cared at all. In the words of one analyst, the changes that were to come had already happened, both in Chile and abroad, as the election of Michelle Bachelet, Evo Morales and Barack Obama as presidents of their respective countries proves. The changes referred to also shifted values, social conduct and cultural consumption habits. Whether we like it or not, life in the early years of this new century meant

taking part in social networks, competing for recognition, and favoring transparency over corruption; it also meant being vigilant of the faulty logic of the market, statistical persuasion, and the invasion of our private lives. ~

For the Museum, it is a decade of great challenges: How can the institution respond to ever-shrinking municipal support, a local public that seems to be less receptive to what it has to offer, and sponsors understandably concerned about measuring the impact of the initiatives they support? Efforts to resolve this conundrum ran throughout the decade, involving everyone at the Museum, from the Foundation's board members to every last employee. The Museum was envisioned and re-envisioned, new partnerships were sought and exhibitions mounted that target a variety of different audiences and discourses. Although none of the testimonials in this section mention the issue explicitly, the institution's staff members were convinced that this was the most fast-paced period of growth and innovation in the Museum's thirty-year history, not only in terms of technological advances—in which the Museum is showing itself to be a pioneer in several areas—but also, and above all, in the diversity of its projects. ~

Twenty-one exhibitions, several of them held abroad in world class museums, a web site that was fast becoming a global reference point for pre-Columbian matters, and thirty-seven—including fourteen issues of the *Boletín*—are just a sample of the Museum's continually expanding output. Its greatest achievement, however, is qualitative. The temporary exhibitions in this period include displays oriented to children, others focused on a single type of artifact or great work of pre-Columbian art, while still others examined topics usually avoided by the media or groups historically ignored by the Chilean museum community. The period also includes a traveling exhibition that over the past ten years has visited most of Central Chile. Despite this intense effort, it is still not clear whether the Museum is in step with the more active, discriminating, and informed citizens of today. ~

But as the Museum's longstanding collaborators fully acknowledge, there is no turning back the clock; the institution must renew itself in order to continue, and the era of the family-style Museum is coming to a close, regardless of how enjoyable it has been. It is understandable, however, that there is a feeling of apprehension, fear of "throwing the baby out with the bathwater". That dilemma is implicit across all three decades of the Museum's history and it will be our task in the upcoming decade to disprove the old adage. ~

INDIGENOUS FACES OF CHILE

2001 | Faces of pre-Columbian Chile

This exhibit consisted of twenty-two large-scale drawings that detailed scenes from the lives of Chile's indigenous peoples, from Arica to Tierra del Fuego, at different moments of history. The exhibit was based on the book of the same name published in 1997

and was mounted as a traveling exhibit. Since 2001, the exhibit has been shown in different parts of Chile, including shopping centers and community centers in low-income neighborhoods. ~

ANIMALS AND KNOTS FOR COUNTING

2002 | Animal Tales

This exhibit was designed for children and families with the aim of making the Museum's collections attractive to young people. As such, for the first time the exhibit's theme was given precedence over the artifacts themselves, which were used to illustrate different pre-Columbian myths and legends involving animals. The stories were written on cubes illuminated from within. Replicas of some of the artifacts on display were made available for young visitors to handle. The exhibit also included a display of ceramic pieces inspired by the exhibit and created by children in a free workshop that was funded by EXPLORA-CONICYT. ~

2003 | Quipu: Counting with knots in the Inka Empire

Inaugurated during the 51st International Congress of Americanists, this exhibit was the first in the world to focus exclusively on these instruments that used knotted cords to record information. Reaching their peak of splendor and complexity with the Inka Empire, at first glance the *quipus* are quite unremarkable objects and very similar to each other in appearance. For this reason, only a few were used in the exhibit, including two quipus from the American Museum of Natural History in New York, pieces from Laguna de los Cóndores in ChaChapoyas, Peru, from the Museo del Banco Nacional de Reserva del Perú and from Arica, which represent the two extremes of the known geographic distribution of this fascinating instrument. The exhibit was organized in collaboration with Harvard University and with the curatorial and academic assistance of Dr. Gary Urton, the leading authority on these instruments. ~

METALS, SACRED AND PROFANE

2004 | The Art of Copper in the Andean World

This exhibit was the first ever in Chile to focus on the metalcrafts, especially coppercraft, practiced by the peoples that inhabited ancient Argentina, Bolivia, Chile and Peru. The exhibit included thousand-year-old masks, bells, cattle bells, knives, weapons and ritual objects, and reflected on the high value placed on copper, which the pre-Hispanic people considered a noble metal like silver and gold. From an artistic perspective, the exhibit explored the metallurgical achievements of our most remote ancestors, emphasizing the technological, social and symbolic dimensions of the copperwork of ancient Andean peoples. ~

2004 | Santos Chávez: Woodcuts and Linocuts

This retrospective exhibit of the Mapuche artist Santos Chávez was on display for four months in our Museum. The display included close to one hundred works owned by the artist's wife, Eva Chávez, and by other private collectors. The exhibit explored the artist's development through his engravings, with a special section on its themes. Santos Chávez lived outside of Chile for much of his life and left behind more than a thousand works, which are now housed in museums in Chile and abroad. ~

2005 | Shamanism and Goldsmithing in Colombia

This exhibit, organized in collaboration with the Museo del Oro de Bogotá, Colombia, explored the cosmological world of Columbian Amerindian societies of the past and present. With this focus the exhibit examined central concepts of American indigenous thinking through themes such as humanized nature, the individual in indigenous society, shamanic transformation, plants of power, the song of creation, war and sacrifice, the destiny of souls, the colonial gaze and contemporary goldsmiths. The display offered a picture of a universe that integrated the sacred and profane, nature and culture, gold and copper, life and death. ~

LABYRINTHS OF POWER**2005 | Chimú: Mazes of a Sacred Ensemble**

The exhibit centered on a key item in the Museum's textile collection: a ceremonial ensemble composed of an overskirt, stole and tunic, woven in fine gauze with fringes and three-dimensional plant motifs. The ensemble belonged to a powerful dignitary of the Chimú kingdom. Its symbolic function was related to the fertility of the desert environment in which this northern Peruvian coastal culture lived. The exhibit was designed as a maze of paper walls that imitated the high walls and long corridors of the palaces of Chan Chan, the capital of the Chimú kingdom. At the entry to the maze there was an area with information about the Chimú culture, and at the end were other displays that explored the iconography and more technical aspects of this treasure of pre-Hispanic Andean textile-making. ~

2007 | Dying to Rule: Sex and Power in Moche Society

This exhibit displayed a hundred pieces from the Moche culture loaned by the Museo Larco in Peru to explore the theme of sexual representation in the cosmology of this pre-Hispanic society of the Peruvian northern coast. The curation of the exhibit was based on a recent study conducted by Dr. Steve Bourget that analyzed the large number of sexual representations in objects attributed to the Moche people, concluding that in this society—as among other ancient peoples of India, Africa and Asia—sex played a symbolic role that was directly related to death, sacrifice, and especially political power. As the leaders of this society were seen to be responsible for agricultural fertility, the abundance of marine

resources and even the very existence of the Moche people, sexual acts and their representation on ceramic objects, textiles and murals performed the function of ensuring succession, avoiding danger and preventing natural and social catastrophes that could lead to the death of the current ruler. ~

THE CHANGOS EMERGE FROM THE FOG**2008 | Fishermen of the Fog: The Changos and their ancestors**

This exhibit brings together for the first time pieces from the collections of twelve different museums in Chile to explore the ingenuity of the ancient inhabitants of the country's northern desert coast and their later descendants, the Changos, who were looked down upon by Europeans and usually omitted or marginalized in exhibits that focused on northern Chile. The display emphasized how these groups represented the final step in one of the most remarkable processes of coastal adaptation and ocean mastery that began with shellfish gathering on the coast and culminated in navigation on the high seas. The exhibit illustrated the domestic life of the Changos and their ancestors, their rich spiritual traditions, and varied funerary customs. It also highlighted the historic continuity of their technologies, which are still used today by small scale fishermen living along the same coast. ~

THE INKA RETURN TO SANTIAGO**2009 | Chile under the Inka Empire**

This was the most recent temporary exhibit in the Museum's thirty-year history. It explored the period of Inka rule in Chilean territory while communicating the message that our nation was built through the collective effort of all those who came through the ages to this long, narrow strip of land between the mountains and the sea, including Inka people and the other cultural groups that accompanied them in their conquest. In a certain sense, the exhibit brought the Inka back to Central Chile after a 480-year absence. The exhibit was mounted in the Museum's Andes and Furman galleries and included a display of Inka artifacts brought from Peru for the occasion, an enormous map showing the extent of Inka occupation in Chilean territory, photographs of Inka provincial architecture in Chile, displays of stylistic variations in Inka ceramics from Arica and Rancagua, and a series of other aspects such as rock art, metallurgy and textile-making. In all, it offered a comprehensive view of this important episode in the prehistory of Chile. ~

The Bicentennial Project and the Creation of the Museum's Chile Area

Carlos Aldunate: Chile wants the world to know the country for its natural beauty, secure financial environment, modern society and stable government. However, our ancestral heritage—our development as a country from prehistoric times—has been

completely absent from this notion of Chile that is being constructed and promoted. This is a vitally important issue in this era of globalization, especially since in the Latin American mosaic Chile is perceived as a country with a weak cultural identity. ~ The country's Bicentennial celebrations offer an unparalleled opportunity to showcase our nation's rich cultural heritage, whose roots reach back much further than 1810 through ten thousand years of history. Acknowledging our deep past will make it easier to recover our true identity, which will make the task of constructing our nation a more complex and rich endeavor. This task in turn will enable us to re-appropriate our past and establish a healthier and more authentic relationship with the indigenous peoples who up to now have been ignored and in some instances even undervalued. ~

Celebrating Chile's two hundred years of history also offers public and private institutions another opportunity to reinforce their willingness and determination to continue the process of constructing our national identity. ~

At a time when Chile is launching itself into the twenty-first century with a new national image, it is worth taking advantage of this commemorative event to raise awareness of our country's indigenous roots by focusing on its native peoples, the landscapes they have inhabited since ancient times, and the works they created throughout the ages. In addition to promoting the unity in Chile's cultural diversity, the Museo Chileno de Arte Precolombino wishes to display the diversity in that unity in order to use these different experiences, achievements and legacies to teach the public about our indigenous heritage and the value of our multicultural present as we envision our future and build a new sense of national community. ~

Forging a genuinely pluralist society that also shares a sense of belonging, one in which groups of different ethnic and cultural origins can live together as a national community, is a pressing issue for this century. Disseminating the idea of Chile as a culturally rich country means more than speaking to our fellow citizens about identity; it also means instilling cultural weight into the slogan *Chile hace bien* (Chile is good for you), which is part of the new strategy to position our country's image in the world. ~

The creation of a Chile Area at the Museo Chileno de Arte Precolombino is the first stage of what we are calling the Bicentennial Project, an initiative unprecedented in our country that is being implemented by the Museum in partnership with Minera Escondida. The aim of this project is to draw attention to Chile's indigenous origins, in accordance with the highest technical and scientific standards, by disseminating the art and culture of those who tamed this land thousands of years ago and their present day descendants. ~

The initiative includes a permanent exhibition to showcase the new Museo Chileno de Arte Precolombino-Minera Escondida collection as well as a wide-ranging public outreach program that will allow the institution to celebrate the wealth of history, unique artwork, and cultural capital of the indigenous peoples of our country and their pre-Hispanic ancestors. ~

Epilogue

Three decades. That is the anniversary that the Museo Chileno de Arte Precolombino is celebrating this year in the distinguished building that has housed it since it opened in 1981. The testimonials found throughout this book constitute an exercise in memory that began with reminiscences of the institution's planning stage, followed by a review of the Museum's history, from its inauguration to the end of the Bicentennial decade. This collective memory was constructed through the testimonies of the Museum's associates themselves, those who worked here or were otherwise involved in the operation of our institution. The reminiscences centered on 33 exhibitions that these individuals deemed the most memorable and valuable in the Museum's history. Not everyone who should be represented is included here; despite the best intentions, planning and deadline constraints made it impossible to include each and every person. The 37 people interviewed can therefore be considered a representative sample of the individuals who work and have worked in the Museum over the past three decades. ~ A word on the qualities of the text is in order. Memory, according to some theorists, is changeable, fragmentary and deformed. It is changeable because the memory of a particular event does not only vary from witness to witness, but even within the same individual over time. This book illustrates the former in the different versions it offers of a single occurrence; the latter, while perhaps not evident in the testimonies, was obvious to the interviewers who interviewed the same people two or three times. Memory is also fragmentary, because no one can have been in all places at all times, much less remember and convey everything that went on. Some witnesses cited in this text had more detailed and spontaneous memories, while some were more forgetful, restrained or reluctant to be quoted, or were even doubtful about expressing their memories to others. Therefore there are gaps and discontinuities, breaks and silences in the conversation. But these are inevitable in this type of exercise; that is one of the reasons why reminiscences are often plagued with discontinuities or "dead air." And memory is fragmentary also because of its selective nature; indeed, in the words of Pierre Nora, remembering means always forgetting something. There is no doubt that the selections made by the editors of this book will not always coincide with what the witnesses themselves consider to be the most important parts of their testimony, and indeed there were "selective omissions"

that are attributable to the editors. Lastly, memory is deformed, because what the testimonies reveal is not necessarily what actually happened, but what the witnesses remember happened, or believe or say they remember. Indeed, to paraphrase Ricoeur, in transposing individual memories and testimonies into writing and stringing them together in a document of collective memory such as this book, the editors inevitably intervene in that memory and construct a new one. Probably, it is that changeable, fragmentary and deformed nature of memory that makes the issue of reliability figure so prominently in theories about this approach to studying the past. ~

Not everything is a limitation, however. More than truthfulness, the aim of this exercise was verisimilitude: to collect testimonies that were credible. And to some degree that was achieved by contrasting them. Even so, the most important thing was not the precision of the memories themselves, but their collective ability to make sense of a shared past. Few media are more powerful than this one for discovering, affirming or generating an identity—which is to say, a difference. In the wise words of Umberto Eco: memory of the past tells us why we are who we are and confers our identity upon us. Another quality of memory is that individual testimonies contribute unique points of view on specific facts or events. In this book, each contributor speaks about “his” Museum, “her” exhibition, “his” memory of a certain event, and each depends on the time and nature of his or her involvement. In the things they call to mind, everything is personal. But the picture that emerges from the overlay of these individual memories illustrates, in the best way possible, the reasoning, complexity and ambivalence behind the events that unfold. This is why sharing that collective memory can be useful for similar institutions; because, as Fabius would say, not only do the testimonies offer us different perspectives about what occurred in the Museum over the past three decades, in several cases we also learn about how events unfolded, who did what, and why. ~

There is no discussion of results or conclusions in this document. We have chosen deliberately to leave this task to our readers. ~ An entire generation has passed since the Museo Chileno de Arte Precolombino first opened its doors. Today, on its thirty-year anniversary, the institution is preparing to reinvent itself and embark on a new stage. This makes it an auspicious time to review the journey so far, for while all remembrances refer to the past—meaning to that which once existed—they always point toward the future—to that which does not yet exist. That future is the Museum that will emerge in the fourth decade of its existence. In this regard we agree with Touraine, who said that the meanings a community gives to its remembrances of the past reflect its aspirations for the future. In other words, through this book our Museum community wishes to mobilize its past in order to participate in deciding its future. ~

Bibliografía consultada

- CANAU, J., 2002
Memorias y amnesias colectivas.
www.cholonautas.edu.pe/
Biblioteca Virtual de Ciencias
Sociales.
- CARRETERO P., Á. ENRIQUE, 2008
Maurice Halbwachs: Oficialidad
y clandestinidad de la memoria.
Atenea Digital, número 13: 95-113,
primavera.
- DANIELS, S., 2006
Suburban pastoral:
Strawberry Fields forever
and Sixties memory.
Cultural Geographies 13: 28-54.
- HALBWACHS, M., 2002
Fragmentos de la memoria
colectiva. Selección y traducción
de Miguel Ángel Aguilar,
Atenea Digital, número 2, otoño.
- MENDOZA GARCÍA, J., 2004
Formas del recuerdo.
La memoria narrativa.
Atenea Digital, número 6, otoño.
- MENDOZA GARCÍA, J., 2005
Exordio a la memoria colectiva
y el olvido social.
Atenea Digital, número 8: 1-26.
- NORA, P., 2009
Les Lieux de Memoire. Lom-Trille,
Santiago.
- PISCITELLI, A, 2009
*Nativos digitales. Dieta
cognitiva, inteligencia colectiva
y arquitecturas de la participación*.
Ediciones Santillana S. A.,
Buenos Aires.
- RICOEUR, P., 1999
¿Por qué recordar? Academia
Universal de las Culturas,
Buenos Aires.

Participantes

Aldunate del Solar, Carlos

Arqueólogo y abogado, Universidad de Chile. Desde 1981 es Director del Museo Chileno de Arte Precolombino (de aquí en adelante referido como “el Museo”). Investigador y miembro del Comité Editorial del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* (1986-presente).

Alliende Estévez, Pilar

Arqueóloga, Universidad de Chile. Estudios en el Departamento de Arqueología y Medio Ambiente del Institute of Archaeology, Londres, y miembro de planta del Museum of London (1987-1989). Trabajó en el Laboratorio (1982-1986) y luego pasó a ocupar el cargo de Conservadora Jefa del Museo (1989-presente).

Arriagada Palma, Julia

Ocupó el cargo de Jefa Administrativa del Museo (1981-2011).

Assael Mitnik, Rebeca

Arqueóloga, Universidad de Chile. Se desempeña como guía del Museo (1982-presente).

Berenguer Rodríguez, José

Arqueólogo, Universidad de Chile. Ph. D. en Antropología, University of Illinois at Urbana-Champaign. Fue Subdirector del Museo (1981-1984) y es Investigador y Curador Jefe (1981-presente). Es Editor del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* (1986-1989 y 1992-presente).

Blanco Vidal, Carolina

Estuvo a cargo de las Relaciones Públicas (1983-1997). Administra la tienda del Museo (1983-presente).

Brugnoli Bailoni, Paulina

Diseñadora, Universidad de Chile. Investigadora Asociada del Museo (1990-presente).

Burgos Frías, Jaime

Arquitecto, Pontificia Universidad Católica de Chile. Restaurador del edificio y arquitecto del Museo.

Cáceres Roque, Iván

Arqueólogo, Universidad de Chile. Cofundador del Grupo Chileno de Antropología Forense, ha sido perito-arqueólogo en casos judiciales vinculados con violaciones a los derechos humanos.

Carrasco Paineñil, Isabel

Técnico Superior en Bibliotecas y Centros de Documentación, Universidad Tecnológica Metropolitana. Trabajó en la tienda del Museo (1983-1990) y luego pasó a desempeñarse en la Biblioteca (1990-presente).

Carvajal Campusano, María Victoria

Profesora de Ciencia Básica, Escuela Normal. Curso de Teoría de la Conservación en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Trabajó como voluntaria en el Laboratorio (1989) y posteriormente como Conservadora-Restauradora especializada en textiles (1990-2008).

Cornejo Bustamante, Luis

Arqueólogo, Universidad de Chile. Doctor © en Historia, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina. Es Curador e Investigador del Museo (1984-presente) y miembro del Comité Editorial del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* (1987-presente). Profesor Asociado, Departamento de Antropología, Facultad Ciencias Sociales, Universidad de Chile (1991-presente). Consejero, Consejo de Monumentos Nacionales (2010-2013).

Dittborn Baeza, Alberto

Diseñador, con experiencias en Inglaterra, Francia y España. Profesor Asociado Pontificia Universidad Católica de Chile, Sede Villarrica. Tuvo a su cargo el montaje de las piezas y fue Museógrafo del Museo (1981-1984).

Doering Araya, Erika

Contadora General, Contadora Auditora, Licenciada en Auditoría, Universidad Diego Portales. Contadora del Museo (1983-presente).

Enríquez Bello, Marcela

Bibliotecaria, Universidad de Chile. Licenciada en Tecnologías de la Información, Universidad de Playa Ancha. Dirige la Biblioteca del Museo (1988-presente).

Eyzaguirre Letelier, Luisa

Periodista y Licenciada en Comunicaciones, Universidad de Chile. Tiene a su cargo las Relaciones Públicas del Museo (1997-presente).

Flórez Labra, María Teresa

Se desempeña como Recepcionista del Museo (2003-presente).

Gallardo Ibáñez, Francisco

Arqueólogo, Universidad de Chile. Trabajó en el Departamento de Curaduría del Museo (1985-2000) y fue Editor de la revista *Mundo Precolombino*. Es Investigador y Curador y se desempeña en el Área Audiovisual (2001-presente).

Hoces de la Guardia, Soledad

Diseñadora, Pontificia Universidad Católica de Chile. Investigadora Asociada del Museo (1990-presente).

Lagos Dougnac, Carmen Luz

Se desempeña como Recepcionista del Museo (2002-presente).

López Cauly, Ramón

Arquitecto, Pontificia Universidad Católica de Chile. Posgrado en Diseño Teatral, English National Opera, 1975, y Posítulo de Dirección Teatral, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1991. Ha tenido a su cargo el trabajo de iluminación de las exposiciones (1981-presente). Decano de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Maldonado Roi, Fernando

Arquitecto, Universidad de Chile. Ha trabajado como fotógrafo y diseñador de publicaciones del Museo (1983-presente). Se ha desempeñado como productor del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* (1986-2004) y como Asesor Artístico de esta revista (2005-presente).

Marín Schmidt, Mónica

Secretaria, Manpower Institute. Ocupa el cargo de Secretaria de la Dirección (1991-presente).

Martínez Cereceda, José Luis

Etnohistoriador, Doctor en Antropología Social e Histórica, Escuela de Altos Estudios en Ciencias, París. Fue Investigador Asociado del Museo (1983-1992) y Curador de varias exposiciones (1984, 1988, 1990, 1992). Es miembro del Comité Editorial del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* (1986-presente).

Mena Larraín, Francisco

Arqueólogo, Universidad de Chile. Ph. D. en Antropología, University of California, Los Angeles. Fue Subdirector del Museo (1989-2010), Editor del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* (1989-1991) y miembro del Comité Editorial de esta revista (1992-2010).

Mercado Muñoz, Claudio

Licenciado en Antropología y Magíster en Musicología, Universidad de Chile. Investigador, trabaja en el Área Audiovisual y tiene a su cargo el Archivo Audiovisual (1990-presente) y el sitio web del Museo (2001-presente).

Padilla Izamit, Raúl

Ayudante de Administración en el Museo (1981-presente).

Puga Larraín, Gonzalo

Diseñador, Magíster en Diseño Industrial, Domus Academy, Milán. Director de la Escuela de Diseño de la Universidad Andrés Bello.

Pérez de Arce Antoncih, José

Museógrafo del Museo (1985-presente). Investigador en Musicología y miembro del Comité Editorial del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* (1986-presente). Inicialmente, trabajó como Ilustrador.

Ramírez Rosales, Erica

Se desempeña en el Laboratorio como Conservadora-Restauradora, especializada en textiles (1981-presente).

Reñelli Valdivia, Guillermo

Encargado de la mantención del edificio del Museo (1983-presente).

Rosales Zbinden Andrés

Curso de Museología, Museo Nacional de Historia Natural. Se desempeña en el Laboratorio como Conservador-Restaurador especializado en metales (1982-presente).

Sinclair Aguirre, Carole.

Arqueóloga, Universidad de Chile. Diplomada en Arte Precolombino (2004) y estudios de Máster Oficial en Arqueología y Prehistoria (2011-2012), Universidad Autónoma de Barcelona. Trabajó en el Laboratorio en conservación textil (1981-1984) y formó la Biblioteca del Museo (1981-1986). Se desempeña como Curadora e Investigadora (1987-presente).

Solar Labra, Luis

Licenciado en Arte, Universidad de Chile. Se desempeña en el Laboratorio como Conservador-Restaurador especializado en cerámica (1982-presente). Se encarga del montaje de las piezas desde 1985.

Torres Vergara, Andrea

Periodista y Licenciada en Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Coeditora del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* (2006-presente) y encargada de las publicaciones del Museo.

Varela Guarda, Varinia

Arqueóloga, Universidad de Chile. Es Investigadora y trabaja en el Laboratorio como encargada del Registro de Colecciones (1989-presente).

Vargas Neira, Sara

Profesora de Estado en Inglés, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Se desempeña como guía del Museo (1992-presente).

Vicuña Ramírez, Cecilia

Artista visual, poeta y editora. Estudios en Arte, Universidad de Chile. Estudios de posgrado en la Slade School of Fine Arts del University College, Londres.

Agradecemos la colaboración de las siguientes personas e instituciones en el proyecto "Compartiendo memoria: 30 años del Museo Chileno de Arte Precolombino":

Laura Aguirre, Carolina Ardiles, Diego Artigas, Johanna Ananía, Eduardo Espinosa, Paula Fiamma, María Elena Guerrero, Viviana Lamas, Javiera Maino, Daniel Opazo, Pamela Palma, Rodrigo Palma, Denise Rogers, Manuel Sarmiento, Iván Tarride

Archivo de Arquitectura Chilena, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile

Archivo Consejo de Monumentos Nacionales

Archivo Fotográfico Chilectra

Biblioteca Nacional de Chile

Canal 13

Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico

El Mercurio

Ilustre Municipalidad de Santiago

Museo Histórico Nacional

Red Televisiva Megavisión

Televisión Nacional de Chile

Fotografías en páginas 2 a 7; 361, 363 y 365, José Neira Délano, TesisDg.

Auspiciadores de exposiciones temporales

La música en el arte precolombino

(septiembre-diciembre 1982).

Con el auspicio de Lan Chile.

El arte rupestre en Chile

(agosto 1983-marzo 1984).

Colaboración de Jockey Club y Lan Chile.

Trajes y joyas del antiguo Perú: Oro del Perú

(agosto-septiembre 1984).

Con los auspicios de El Mercurio S.A.P., Aero Perú y The Chase Manhattan Bank.

Tesoros de San Pedro de Atacama

(octubre 1984-marzo 1985).

Con los auspicios de CAP, Citibank, Compañía de Seguros Cruz del Sur S.A. y Lan Chile.

Mapuche!

(agosto 1985-julio 1986).

Con el auspicio de Compañía General de Electricidad Industrial.

Arica: Diez mil años

(noviembre 1985-julio 1986).

Con los auspicios de Sonda, Lan Chile y Banco de Chile.

Diaguitas: Pueblos del Norte Verde

(noviembre 1986-agosto 1987).

Con el auspicio de Compañía Minera El Indio.

Hombres del Sur:

aonikenk, selk'nam, yámana, kaweshkar

(diciembre 1987-junio 1988).

Con los auspicios de Banco de Crédito e Inversiones, El Mercurio S.A.P., Corporación de Televisión de la Universidad Católica de Chile y Lan Chile.

Taíno: Los descubridores de Colón

(noviembre 1988-julio 1989).

Con los auspicios de Banco Exterior S.A. Chile (Grupo Banco Exterior de España) y El Mercurio S.A.P.

Artes y joyas del Antiguo Ecuador: Cultura La Tolita

(agosto-octubre 1988).

Con los auspicios de Ladeco y El Mercurio S.A.P.

Plumas de los dioses

(noviembre de 1989-junio 1990).

Con los auspicios de Lan Chile y El Mercurio S.A.P.

Moche: Señores de la muerte

(octubre 1990-mayo 1991).

Con los auspicios de El Mercurio, Lan Chile y Compañía Chilena de Fósforos.

Colores de América

(noviembre 1992-junio 1993).

Mapuche: Seeds of the Chilean Soul

(marzo-junio 1992).

Con los auspicios de Commonwealth of Pennsylvania, Fidelity Bank, SmithKline Beecham, EE.UU., y Compañía Sudamericana de Vapores, Chile.

Identidad y prestigio en los Andes:

Gorros, turbantes y diademas

(noviembre 1993-junio 1994).

Con el patrocinio de Fundación Andes.

Los sueños del jaguar:

Imágenes de la puna y la selva argentina

(diciembre 1994-junio 1995).

Con los auspicios de Fundación Andes, Compañía Sudamericana de Vapores S.A., Impresora Ograma S.A., Entel Chile, El Mercurio S.A.P., Shell Chile, Ladeco y Ministerio de Educación, Chile.

Música en la piedra:

Música prehispánica y sus ecos en Chile actual

(noviembre 1995-junio 1996).

Con los auspicios de Swiss Bank Corporation, El Mercurio S.A.P. y Shell Chile.

Nasca: Vida y muerte en el desierto

(noviembre 1996-junio 1997).

Con los auspicios de El Mercurio S.A.P., Aero Perú, Shell Chile y Chilena Consolidada de Seguros.

Chile antes de Chile

(noviembre 1997-diciembre 1998).

Con el auspicio de ELEC METAL.

Amarras: El arte de teñir en los Andes prehispánicos

(noviembre 1999-marzo 2000).

Con los auspicios de Minera La Escondida y Banco de Chile.

Rostros de Chile precolombino

(diciembre 2001-enero 2002).

Presentada por Minera Escondida.

Cuentos de animales

(diciembre 2002-mayo 2003).

Con los auspicios de El Mercurio y EXPLORA-CONICYT.

Quipu: Contar anudando en el imperio Inka

(julio 2003-abril 2004).

Con los auspicios de Compañía Sudamericana de Vapores, Chile; Banco de Crédito del Perú; Solución Financiera de Crédito, Perú; Universidad de Harvard, EE.UU.; Metro de Santiago, Chile, y El Mercurio, Chile.

Santos Chávez: Xilografías y linóleos

(julio-septiembre 2004).

Con el auspicio de Banco del Desarrollo.

El arte del cobre en el mundo andino

(noviembre 2004-mayo 2005).

Presentada por Minera Escondida.

Oro de Colombia: Chamanismo y orfebrería

(mayo-julio 2005).

Con el patrocinio de Compañía Sudamericana de Vapores S.A.

Chimú: Laberintos de un traje sagrado

(noviembre 2005-mayo 2006).

Presentada por Minera Escondida.

Gorros del desierto

(octubre 2006-mayo 2007).

Presentada por Minera Escondida.

Morir para gobernar: Sexo y poder en la sociedad Moche

(octubre 2007-marzo 2008).

Presentada por Minera Escondida.

马普切·智利的起源 (Mapuche: Seeds of Chile)

(abril-junio 2008).

Con los auspicios de BHP Billiton y Compañía Sudamericana de Vapores.

Pescadores de la niebla: Los changos y sus ancestros

(noviembre 2008-mayo 2009).

Presentada por Minera Escondida.

Chile bajo el imperio de los inkas

(noviembre 2009-mayo 2010).

Presentada por Minera Escondida.

El texto fue compuesto en
Elemental Sans Pro, tipografía
diseñada en Chile
por Francisco Gálvez Pizarro.

Las páginas interiores
se imprimieron a cuatro tintas
más barniz acuoso de
protección en papel UPM
Fine de 120 gramos. La portada
se imprimió a dos tintas
especiales más folia
transparente brillante en
cartulina duplex reverso café
de 300 gramos contraplacada
en papel Nettuno de 140 gramos

Impreso y encuadernado
por World Color Chile S.A.
en junio de 2011.



ILUSTRE
MUNICIPALIDAD
DE SANTIAGO

MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO

FUNDACIÓN
FAMILIA
LARRAIN ECHENIQUE



**Consejo
Nacional de
la Cultura y
las Artes**

Fondo Nacional de
Desarrollo Cultural
y las Artes
FONDART

Gobierno de Chile



MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO