

# UNA FORMA DE CONFINAMIENTO DE PIEZAS DE EXHIBICIÓN EN EL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

## A WAY OF CONFINEMENT OF ART PIECES IN EXHIBITION IN CHILEAN MUSEUM OF PRE-COLUMBIAN ART

**ALBERTO SATO\***

**RESUMEN:** El caso que se trata aquí es una exposición de nuevas adquisiciones, protegidas y exhibidas dentro de fanales, de objetos pertenecientes a las culturas originarias americanas que el Museo Chileno de Arte Precolombino realizó a propósito de la celebración de los 40 años de su apertura. El objetivo de esta nota es ejemplificar esta experiencia museística con lo que se denomina actualmente “aprendizaje situado” en la teoría sociocultural de Vygotsky. En este caso, se trata de establecer vínculos inseparables entre el conocimiento de la cultura precolombina y la realidad cotidiana del visitante, que vive el confinamiento (covid-19). La experiencia se extiende al análisis de un tipo particular de vitrina que confina la pieza exhibida dentro de una campana de vidrio, brindando un punto de observación totalizador, háptico, pero de visión lejana – como señalara Hildebrand –, protegida del contacto físico. La asociación, en apariencia lejana, apela a las transferencias que permite el conocimiento profundo proporcionado por la emocionalidad. La llamada nueva museografía puesta en juego aquí, se interesa en entregar al visitante una experiencia de alcances cualitativos que trasciende la información, y permite vincularla con su propia existencia.

**PALABRAS CLAVE:** aprendizaje situado, confinamiento, nueva museografía, emocionalidad, fanales

**ABSTRACT:** The case analyzed here is an exhibition of newly acquired pieces corresponding to artifacts belonging to the original American cultures exhibited and protected under bell glasses in the Chilean Museum of Pre-Columbian Art, in the context of the 40th anniversary of the museum. The objective of this note is to highlight a museum experience that is part of what is currently called “situated learning”, according to Vygotsky’s Sociocultural Theory. It is about establishing inseparable links between knowledge (pre-Columbian culture) and the daily reality of the visitor, who experiences confinement (COVID-19). The experience is extended to the analysis of a particular type of showcase that confines the exhibited piece under a bell glass providing a totalizing, haptic, but distant view, as Hildebrand claimed, protected from physical

\* Doctor en Arquitectura. Profesor titular de la Universidad Diego Portales, Santiago, Chile. Correo electrónico: [alberto.sato@udp.cl](mailto:alberto.sato@udp.cl). Orcid: <https://orcid.org/000-0002-9827-8419>

contact. The association, apparently distant, appeals to the transferences that the deep knowledge provided by emotionality allows. Thus, the so-called New Museography put into play here is interested in giving the visitor an experience of qualitative scope that transcends information and allows linking it with their own existence.

KEYWORDS: Situated Learning, Confinement, New Museography, Emotionality, Bell Glasses

Recibido: 24.07.22. Aceptado: 07.06.23.

## ANTECEDENTES

EN EL SIGLO XVI –siglo de navegantes–, la guía nocturna de quienes se arriesgaban a surcar los mares y los océanos consistía en una antorcha o vela protegida del viento por una caja con vidrio llamada *fanale*, dispositivo que luego se trasladó a casas y templos con el propósito de proteger del polvo y de manos torpes las imágenes religiosas, y otros objetos delicados y preciosos.

Es así como los fanales evolucionaron y se convirtieron en campanas de vidrio o cristal que sellaban y confinaban los objetos del culto o cuidado, así como también se protegían del polvo algunas piezas de valor o mecanismos delicados como relojes e instrumentos ópticos y de laboratorio. Entre estos objetos, interesa señalar su aplicación en el culto religioso hacia la figura del Niño Dios.

El culto de la imagen del Niño Dios tiene su origen en el uso de pesebres fomentado por San Francisco de Asís, quien, en 1223, para celebrar la llegada de Cristo, hizo construir una representación del nacimiento en el bosque del pueblo de Greccio, al noroeste de Roma (Directorio Franciscano, 2023). Posteriormente, el *presepe napoletano* desarrollado durante el Barroco en el siglo XVIII, con profusión de adornos y policromías, cobró celebridad, traspuso los claustros y templos, y: “... es adoptado por civiles adinerados que lo rescatan de los templos para convertirlos en un acto social, de base religiosa pero, cada vez más, al margen del culto oficial” (Valiñas, 2009, p. 420). Este hecho marca un hito en el culto hacia las imágenes cristianas.

Señalaba la investigadora Vanina Scocchera (2013), que, sin embargo:

... la devoción al Divino Infante no parece ser una heredera directa de la representación de pesebres, pues presenta al Niño Jesús como figura exenta. Esta devoción que representa al Niño exento tuvo especial desarrollo en España a partir del siglo XVI y en las colonias americanas entre

los siglos XVII y XVIII. Son conocidos los casos de su devoción en las ciudades de Quito, Bogotá, México, La Paz, Potosí y diversas regiones de Chile con especial desarrollo entre los siglos XVI y XVIII. (Scocchera, 2013, p. 177)

De este modo, las transformaciones que operaron en el pesebre fueron, desde la representación viviente de la escena natalicia franciscana del siglo XIII, el culto al Niño Dios como figura exenta, hasta su miniaturización. Es en este último estadio que interesa una forma particular de localización y protección, sea en el convento o en casas particulares. El culto católico desarrolló esta práctica. Los investigadores Báez y Vargas (2019), la describen de este modo:

El fanal es una pieza de origen colonial que consiste en una pieza tallada de madera policroma que representa al Niño Dios, esta imagen está dispuesta en diferentes posturas y, generalmente, acompañada de pequeñas figurillas y elementos ornamentales dispuestos sobre una base de madera. El conjunto está recubierto por una campana de vidrio soplado. ... Los fanales están compuestos por una imagen o talla de madera policromada procedente de la Escuela Quiteña, que se elaboraron en los siglos XVIII y XIX, la que proveía de figuras a la gran demanda proveniente de diferentes lugares de Latinoamérica en busca de piezas devocionales. La cúpula de vidrio, el fanal, es de fecha posterior, se importaba desde Francia y España durante el siglo XIX, y los variados elementos y figurillas se iban incorporando a lo largo del tiempo. (Báez y Vargas, 2019, p. 2)

Sin embargo, el investigador Héctor Schenone ubica los fanales en siglos anteriores: "... la elaboración de fanales de tradición andaluza fue introducida en Córdoba a partir de 1612 con la fundación del convento de Santa Catalina ..." (Barbieri y Schenone, 2006, p. 153) Asimismo, existe una colección de 11 fanales del Niño Dios expuesta en el Museo de Artes UANDES y cuyas piezas indican una fecha cercana a 1780<sup>1</sup>, y existen 2 más en el Museo Histórico Nacional.

Cuando los fanales ingresaron a los museos como objetos de colección patrimonial, el conjunto se "congela", manteniendo su apariencia en su complejión definitiva, debido a que no es posible agregar más elementos

<sup>1</sup> Ver catálogo en: <https://www.uandes.cl/nosotros/informacion-institucional/vinculacion-con-el-medio/museo-de-artes-uandes/>

decorativos al conjunto, en tanto que pieza patrimonial. Al respecto, precisa el investigador Emilio Vargas:

Quando el fanal ingresa al museo de clausura la inclusión de elementos que constituyen la organicidad de la pieza, solo se permite la inclusión de elementos que responden al sustento del bienestar de la pieza en términos de conservación ... pero no hay nuevos objetos participantes en la presentación del fanal. (Vargas, 2019, p. 69)

En la América colonial, fue costumbre que la figura del Niño Dios estuviera confinada en fanales. Es necesario aclarar que “[e]n el contexto de la producción colonial se le llama fanal a la pieza en su totalidad, considerando la parte por el todo” (Vargas, 2019, p. 16). Esta sinécdoque se aplicó al arte colonial quiteño, producto del proceso de la “conquista espiritual” española del continente americano y que adquirió una doble significación: “expresión de devoción y de lo suntuario” (Vargas, 2019, p. 19). La innovación protegía cualquier otro objeto precioso o delicado, como los relojes y joyas que se podían mirar, pero no tocar; esta fue la característica funcional del *fanale*. A diferencia de otras imágenes del culto religioso católico, las cuales podían ser besadas y acariciadas, especialmente sus manos y pies, los Niños Dios mantenían su distancia, mostrando su desnudez protegida por los fanales.

En Chile, así como la mencionada colección del Museo de Artes de la Universidad de Los Andes, de reciente instalación, hay expuesta una colección de fanales albergando al Niño Dios en el Museo del Convento de La Merced de Santiago, cuyos orígenes son predominantemente quiteños. La muestra de La Merced, después de mantenerse cerrada al público por doce años, reabrió sus puertas el 23 de octubre de 2003, ubicando los fanales en su segundo piso. La colección, integrada por 79 piezas que se fueron armando con adquisiciones desde 1981 hasta 2015, es una de las más grandes de Latinoamérica. Allí, los museógrafos buscaban “el impacto visual por sobre criterios de orden más narrativos. En consecuencia, en la sala solo se puede constatar la información básica acerca de las piezas: fecha, procedencia, aspectos materiales y relación con la Navidad” (Vargas, 2019, p. 24).

Este antecedente de la primera colección de fanales o imágenes del Niño Dios protegidas por campanas de vidrio en Chile, se presentó al público con una técnica museográfica que no modificaba su carácter doméstico, y su agrupamiento obedece más a una noción de bulto, de simultaneidad, que repite en distintas posiciones, estados y contextos la misma imagen del

infante. No obstante, este significativo antecedente que se reabrió al público en aquella fecha, no se podría asociar con ningún aspecto de la actual realidad sanitaria (2020-2022), pero, sin embargo, hizo presente el cuidado que la feligresía brindaba a sus objetos de culto, aislándolos de polvo, contacto físico, incluso de la respiración de los visitantes.

#### 40 AÑOS DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

El Museo Chileno de Arte Precolombino celebró el año 2021, 40 años de su apertura al público. En efecto, el Museo se inauguró el 10 de diciembre de 1981 con la colección de piezas precolombinas de la Fundación Familia Larraín Echeñique que fueron cedidas a la nueva institución. La exposición celebratoria se propuso presentar piezas de su patrimonio que hasta el momento no habían sido expuestas, así como nuevas adquisiciones que abandonaron su pertenencia doméstica de bien privado y se incorporaron en su dimensión cultural y científica al patrimonio del Museo, dando señales de continuidad de sus colecciones. La botella de cerámica “Colibríes y flores” de la cultura Nazca –una de las primeras piezas que integran la colección original del arquitecto Sergio Larraín García Moreno– inauguró la muestra.

La historia del Museo Chileno de Arte Precolombino como edificio-sede data de 1803-7 y originalmente albergó a la Real Aduana. En 1823, con la Independencia de Chile, en ese sitio de calle Bandera esquina Compañía, se construyó la sede de la Biblioteca Nacional de Chile, obra del arquitecto José María Atero, sobre la base de un proyecto de Joaquín Toesca, edificación que en 1845 se destinó a los Tribunales de Justicia. En 1968 el edificio fue afectado por un incendio de proporciones y sus ruinas quedaron a resguardo de la Ilustre Municipalidad de Santiago. Finalmente, y en asociación con dicha Municipalidad, la Fundación Familia Larraín Echeñique (que había atesorado una significativa colección de piezas precolombinas) el 10 de diciembre de 1981, con la restauración del edificio, inauguró la sede actual del Museo Chileno de Arte Precolombino.

Relata Carlos Aldunate, director del Museo desde su fundación hasta 2021, que la intención expresa de su fundador, el arquitecto Sergio Larraín Echeñique, fue “... el mejor vehículo para estimular la curiosidad y el conocimiento de las culturas americanas pretéritas” (Aldunate, 2019, p. 183).

En 2014, se marca un hito en su museística: la exposición “Chile antes de Chile” incorpora de manera específica salas destinadas a la cultura precolombina chilena. Con la ampliación de 450 metros cuadrados en el subsuelo, el arquitecto Smiljan Radic desarrolló la nueva sala, junto con laboratorios que completan el programa de investigación arqueológica y etnográfica que posicionan al Museo como uno de los mejores del mundo, en calidad, rigor investigativo y propuestas museográficas.

Así, en su celebración de los 40 años, el Museo abrió otra vez sus puertas con una colección de 188 piezas, integrada por objetos diversos no pertenecientes a series temáticas y con un intencionado grado de dificultad para un agrupamiento que ocupó las salas Furman y Andes, destinadas en general a muestras transitorias, y es allí donde en realidad el Museo revitaliza sus programas museísticos y experimenta nuevas propuestas museográficas.

## LA EXPERIENCIA

Al respecto, la institución y los museógrafos produjeron una doble mutación: las piezas precolombinas transformaron su condición doméstica, debido a que se trasladaron desde el ámbito particular del coleccionista hasta el Museo, donde cada pieza fue estudiada científicamente y catalogada para ser puesta a disposición del público como objeto de estudio y/o de fruición, adquiriendo condición patrimonial. La otra mutación pertenece al ámbito de las significaciones, y las piezas –de uso cotidiano para la cocina, el adorno, el abrigo, la defensa, la cacería, la música, los rituales y cultos que dan cuenta de la cosmovisión del usuario originario–, se organizaron en tres hipotéticas “rutas”: Animales fantásticos, Tecnologías del deseo, e Identidades líquidas. Las piezas fueron objeto de un extrañamiento gracias al dispositivo del fanal que confinó cada una, lo que constituyó el aspecto central del referido modo de exhibirse. El extrañamiento las convirtió en únicas, recuperando su *aura*: “En este sentido cada pieza es única y rodeada de su propio aire”, dijo el arquitecto Smiljan Radic (Sato, 2022, párr. 4), quien proyectó y realizó la muestra junto con el diseñador y fotógrafo Gonzalo Puga.



Figura 1. Sala Furman. Ingreso<sup>2</sup>.

Los fanales, montados sobre delgados pedestales, se alinearon con una intención expositiva que elimina todo vestigio de improvisación o arrebató creativo; no reproducen los altares, capillas, mausoleos domésticos o mesas esquineras: están fríamente alineados para eliminar toda concesión al gusto. Están para señalar su unicidad a través de la percepción sensible de los propios objetos, para inducir a un conocimiento profundo, porque de la información objetiva se ocuparán las paredes sobre las que se fijan las palabras.

La captura de la pieza dentro del fanal incluye su atmósfera. A diferencia de las imágenes religiosas coloniales, estas piezas precolombinas son de escala real, no son miniaturizadas –como el caso del Niño Dios–, por lo tanto, la proximidad no está sacralizada ni sublimada: son lo que son. Su presencia distante convierte al fanal en una cámara de captura que invita a la lectura de un texto cuya sintaxis debe ser construida. El alineamiento de los fanales semeja un renglón de escritura sin discurso, porque esta “ruta” la construye el visitante. No se debe insistir en la lectura de estas líneas de

<sup>2</sup> La totalidad de las imágenes fotográficas que se muestran en este artículo fue realizada y cedida gentilmente por su autor, el diseñador y fotógrafo Gonzalo Puga Larrain.



soporte de los fanales que aparentan renglones, sino que la experiencia del conocimiento es libre: cuando se necesite información para profundizar el conocimiento, el Museo como tal dispone de todos los recursos que lo permitan a través de catálogos, información mural, códigos QR, e itinerarios lumínicos, junto con la presencia de la cultura musical precolombina, cuyos sonidos no son de ambientación, sino que exponen la cultura intangible que forma parte inseparable de la muestra, presente además con la exhibición de diversos instrumentos musicales.

Así, como en un gabinete de curiosidades, tras las rutas míticas mencionadas y en un riguroso alineamiento militar que críticamente elimina toda fantasía, las piezas están instaladas dentro de fanales. Intencionadamente, las piezas “confinadas” pueden ser observadas con ojos científicos o como lo que son: piezas de uso cotidiano, que en su ordinariez cobran nobleza, es decir, son “objetos exhibidos con campanas de vidrio”, no son los fanales del culto religioso, que asocian la campana de vidrio con la imagen de su interior conformando una unidad semántica. Su confinamiento proporciona esa lejanía anti háptica que refuerza su valor cultural: se mira y no se toca, como le sucede a la corona de Inglaterra o al cuadro de la Gioconda.



Figura 2. Sala Andes.



Este confinamiento no es inocente, desde su cotidiano originario a la construcción de un *aura* que, como pieza única, crea un paradigma visual que Walter Benjamin presentaba ante todo como el poder de la distancia. Respecto del *aura*, este autor explicaba: “Única aparición de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (Benjamin, 2003, p. 47).

Allí, encapsuladas, confinadas, las piezas cotidianas tienen la doble distancia, la histórica y la física, y “quedan libres de la servidumbre de tener que -o significar- ser útiles” (Benjamin, 2007, p. 56). De este modo, las piezas son doblemente inalcanzables: están provistas de un *aura* y en su unicidad son inalcanzables, y también, en su coreografía, cada pieza parece ser independiente de las otras de la misma línea.

Los itinerarios propuestos en ambas salas del Museo, en apariencia rígidos, intentan neutralidad sin jerarquías, con el propósito de invitar al visitante a construir el relato. Prescribía un especialista: “El diseño puede ser utilizado para realizar algunas rutas a través del espacio expositivo para que aparezcan más pertinente que otras... Los canales semióticos guían a los visitantes en su interpretación de los diferentes medios interpretativos” (Forrest, 2017), en este caso, los fanales y su alineamiento. De este modo, la sala transforma su espacialidad con el alineamiento, y se transforma en pasillo, que tiende a “acelerar el paso”, pero a su vez no permite pasar por alto alguno de los fanales. Como paso obligado, las piezas son observadas en su valor tridimensional, incluido el escorzo, improbable en las vitrinas convencionales –salvo los textiles–, realizando un recorrido visual desde todos sus ángulos facilitados por el recurso de los fanales. Esta forma de mirada totalizadora es instantánea, se registra en la retina e impacta la sensibilidad.

En efecto, la totalidad es una ilusión, pero ese “algo” quedará sellado profundamente. De este modo, esta exposición precolombina, tras su apariencia ordenada, lineal y encapsulada, casi hospitalaria y aséptica, propone una fruición; luego el conocimiento, y finalmente una información precisa, catalogada y sistematizada de las piezas, que es tarea del Museo; lo otro es tarea de quien mezcla, caóticamente y sin lógica generalizable, el momento de la experiencia del conocimiento proporcionada por los museógrafos Smiljan Radic y Gonzalo Puga.

Cuando estos museógrafos se proponen ofrecer al visitante experiencias que afectan su sensibilidad, se acercan a un estrato profundo que impacta incluso a visiones del mundo que preexistían en su interioridad: se trata del conocimiento profundo como resultado del vínculo emocional del visitante con los contenidos que se exponen a través de lo visto. El *ethos* precolombino transforma la experiencia y hace presente la potencia de las culturas

originarias del continente. Es bueno aclarar que esta vivencia se diferencia de la frecuentemente empleada intención UX (User Experience) porque no busca satisfacción, sino el despertar de una conciencia de la cultura continental que nos precedió.

En la búsqueda totalizadora del abordaje museológico, declaraba la especialista Isabel García Fernández (2019): “Una epistemología consiste en el conocimiento sobre los objetos, los visitantes, los propios museos, las comunidades y la sociedad” (p. 25), refiriéndose a los propósitos de la *nueva museología*. Esta visión holística no difiere demasiado de la autoexigencia de cualquier otra disciplina, pero en general, en la *nueva museología* prevalece la emocionalidad. El primer director del Centro Pompidou, Pontus Hulten, declaraba que los museos: “... no tratan de explicar, sino de soñar, de excitar”; luego, Diana Vreeland, asesora del Instituto de Vestuario del Metropolitan Museum of Art’s Costume Institute, declaraba: “No quiero que me eduquen, quiero que me ahoguen en la belleza” (como se citó en *Newhouse*, 2006, s.p.). Ambas figuras relevantes de la museística de los años setenta coincidían en la experiencia sensible que debería dominar la acción museística. Esta insistencia es un desafío para los museos que suponen que la simple exhibición informada de modo riguroso es acción suficiente para el cumplimiento de su rol social; pero hay evidencia acerca de su limitada eficacia, no solo por su rol discriminatorio en tanto supone dialogar con entendidos o dar lecciones a los no iniciados, sino porque se ocupa principalmente de la información cuantitativa que carece de la profundidad capaz de transformar al individuo, que es el propósito de todo conocimiento.

Es de interés señalar que la museografía ya había dado un giro copernicano desde los primeros años de la década de 1970: de objetos de culto intocables –y casi impenetrables– a participativos y “tocables”; además, en 1971, la X Conferencia internacional del ICOM realizada en Grenoble, Francia, dio lugar al concepto de *ecomuseo*, neologismo introducido por Hugues de Varine (2020) que daba cuenta del interés por el conocimiento y la divulgación de los recursos naturales y su vinculación con las comunidades. En 1972, la UNESCO organizó una mesa redonda en Santiago de Chile que constituyó un importante punto de partida para la nueva museología: allí se introdujo la noción de *museo integral* destacada por la directora del Museo Nacional de Historia Natural y pionera en el campo museológico chileno, la antropóloga Grete Mostny, que establecía la relación necesaria entre sociedad, patrimonio, historia, recursos y condiciones históricas. Ya en 2010, ICOM publicó una compilación realizada por André Desvalleés y

François Mairesse, a objeto de uniformar nociones y conceptos acerca del tema museográfico y museológico (Desvallées y Mairesse, 2010).

Esta expansión del campo disciplinar interroga acerca de su propia especificidad; pero, sin duda, los museos proporcionan conocimiento hoy, especialmente a través de la emocionalidad.

Transitando así en el terreno epistemológico, se afirma que la emocionalidad no solamente es el motor del conocimiento sino que hace actuar a todas las redes neuronales del cerebro humano, en las que la lógica y la razón desempeñan roles importantes, pero que ceden ante aquella (Eich et al., 2000). Así, de acuerdo con el “aprendizaje situado” de Vygotsky (2012), el visitante tiene frente a sí un objeto de conocimiento motivador, que es la cultura precolombina, y una señal de contexto, que es el aislamiento, como ocurre con los enfermos de covid-19 en la UCI. En esta operación, el proceso conduce a leer no solo a la pieza encapsulada, sino a pensar que ella no podría contagiarse con ninguna peste traída de algún remoto tiempo y lugar; y, de esta manera, observarla con mayor confianza, en este juego benjamiano de lejanía.

En la exposición del Museo Chileno de Arte Precolombino, las evidencias de la cultura ancestral americana se hacen presentes en un momento histórico de nuestra historia republicana, precisamente cuando está recuperando su espacio y su dignidad, y en nuestro caso han sido rodeadas de prevenciones y cuidados especiales por medio de los fanales. Por estas razones, estas piezas protegidas por este medio son la expresión simbólica de todos los cuidados que exigen nuestros ancestros.



Figura 3. Sala Andes.

De este modo, una irrupción que retoma el doble propósito de introducir un ángulo novedoso a la tradición museística de las vitrinas –y también, de hacer presente el confinamiento como detonante proyectual–, constituye una interesante señal de vitalidad museográfica. En su tradición, un museo es lugar de confinamiento y custodio, un lugar de cuidado de un bien patrimonial para ser exhibido, tomando resguardo ante cualquier agente de deterioro, salvo una nueva museística de participación, que en su mayoría se hace con reproducciones, porque se puede convenir que el contacto físico produce el deterioro de la pieza exhibida, aunque solo sea la respiración de los visitantes, como ocurrió con las pinturas rupestres de las cuevas de Lascaux.

Hacer presente un aspecto de la profilaxis pandémica o cuidado ante el contagio del virus covid-19 –y sus diferentes y cada vez más agresivas mutaciones–, es un modo de manifestar la preocupación de los diseñadores y arquitectos ante el pulso de los acontecimientos. El recuerdo de una arquitectura que, con sus propios recursos abordara las enfermedades, es lejano. Sin embargo, la metáfora del cuidado o protección de una pieza confinada en una campana de vidrio es una señal de sensibilidad disciplinar ante nuestra realidad sanitaria.

Más allá de la preocupación de investigadores e historiadores acerca de ese interés y compromiso de los arquitectos modernos por el bienestar físico de la población, y que dejó profundas huellas en el desarrollo de la disciplina, hoy estas acciones se aprecian como lejanos e irrecuperables recuerdos. Aquellos principios ya quedaron afuera de la agenda arquitectónica, y en momentos como los actuales, en que una nueva peste recorre el mundo, el arquitecto -mezclado entre la multitud-, observa impotente sin poder construir cultura de esta situación pandémica, al menos hasta el momento.



Figura 4. Sala Furman.

#### UNA ASOCIACIÓN DE INTERÉS: LA MUSEOGRAFÍA, LA SALUD Y LA ARQUITECTURA

Con la tradición católica colonial y las preocupaciones y compromiso de los arquitectos de la vanguardia de la década de los años veinte, se puede comprender el significado de las estrategias de diseño empleadas en la exhibición del Museo Chileno de Arte Precolombino que se analiza. En efecto, por una parte, la tradición revisitada de los fanales que, si bien el caso del Museo del Convento de La Merced no fue referente para los museógrafos Radic y Puga, es una evidencia empírica que existe como recurso museográfico recordando la sinécdoque, porque el Niño Dios ya venía encapsulado; por otra parte, las realidades inevitablemente permean los imaginarios del diseño que se filtran entre sus pliegues, aun cuando hoy la arquitectura no se ocupa de modificar sus proyectos por motivos de salud, como fue la preocupación de las vanguardias acerca de la higiene, la helioterapia para los baños de sol en terrazas y balcones en bloques de viviendas y edificios de departamentos, la iluminación natural y grandes ventanales, la limpieza en

cocinas y baños, los colores claros, y muchas otras indicaciones del diseño, los paradigmas actuales están encaminados a enfrentar aspectos sociales de comunicación, del empleo de la tecnología como emblema de progreso, de la pobreza, de las relaciones sociales, pero la salud está fuera de programa.

Finalmente, y en cuanto respecta a la museografía que aquí se presenta, las piezas colocadas en fanales, a diferencia de cualquier vitrina, se exhiben en su plenitud tridimensional, como se dijo inicialmente, es posible observarlas desde cualquier ángulo, pero evitando su manipulación, recuperando su *aura* de pieza única; y, de este modo, piezas precolombinas trascienden su cotidianeidad, pero están en confinamiento profiláctico.

Es una forma sin duda original de mostrar con proximidad, protegida, pero con mascarilla, recordando que se transitaba una pandemia: en definitiva, es una propuesta situada, que habla de la cultura precolombina, pero *hic et nunc*.

## REFERENCIAS

- Aldunate, C. (2019). Chile antes de Chile: los Nuevos Tiempos del Museo Chileno de Arte Precolombino, *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 51(2), 181-190.
- Báez, R. y Vargas, E. (2019). *Protocolo para la descripción de figuras religiosas del Niño Dios en fanal*. Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Obtenido de: [https://www.surdoc.cl/sites/default/files/library\\_file/protocolo\\_para\\_la\\_descripcion\\_de\\_figuras\\_religiosas.pdf](https://www.surdoc.cl/sites/default/files/library_file/protocolo_para_la_descripcion_de_figuras_religiosas.pdf)
- Barbieri, S. y Schenone, H. (2006). *Patrimonio artístico nacional: inventario de bienes muebles. Iglesia y monasterio de Santa Catalina de Siena de Córdoba*. Academia Nacional de Bellas Artes.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica* (trad. de A. Weikert). Itaca.
- Benjamin, W. (2007). *Libro de los pasajes* (trad. de L. Castañeda). Akal.
- De Varine, H. (2020). *El ecomuseo singular y plural: un testimonio de cincuenta años de museología comunitaria en el mundo* (trad. de M. Orellana). Consejo Internacional de Museos (ICOM); Comité Chileno de Museos (COM). Obtenido de: <https://www.museoschile.gob.cl/sites/www.museoschile.gob.cl/files/2022-04/EL%20ECOMUSEO%20SINGULAT%20Y%20PLURAL.pdf>
- Desvallées, A. y Mairesse, F. (2010). *Key Concepts of Museology*. ICOM. Obtenido de [https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Museologie\\_Anglais\\_BD.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Museologie_Anglais_BD.pdf)
- Directorio Franciscano. (23 de febrero de 2023). *Enciclopedia Franciscana*. La

- Navidad de Greccio celebrada por San Francisco (1223): Relato de Tomás de Celano (1 Cel 84-87): <https://www.franciscanos.org/enciclopedia/navidad1223>
- Eich, E., Kihlstrom, J., Bower, G., Forjas, J. y Niedenthal, P. (2000). *Cognition and Emotion*. Oxford University Press.
- Forrest, R. (16 de mayo de 2017). Museum: Design as Choreography. *Revista EVE Museology*. Obtenido de <https://evmuseography.wordpress.com/2017/05/16/museum-design-as-choreography/>
- García, I. (2019). La nueva museografía. *Revista de Museología*, 75, 21-33.
- Newhouse, V. (2006). *Towards a New Museum*. The Monacelli Press.
- Richardson, B. (2004). *Hygeia, A City of Health (1876)*. e-Book Paul Murray (ed.).
- Sato, A. (26 de mayo de 2022). Muestra con mascarillas. *Litoralpress*, pág. s/n. Obtenido de [https://www.litoralpress.cl/sitio/Prensa\\_Texto?LPKey=5HCFKFXV7NE2YBN4CAZSVGBWFPVUFAMZGUI3RKKCYD6T5LR73BQ](https://www.litoralpress.cl/sitio/Prensa_Texto?LPKey=5HCFKFXV7NE2YBN4CAZSVGBWFPVUFAMZGUI3RKKCYD6T5LR73BQ)
- Scocchera, V. (2013). “Protege a mi Niño” Los reposos del Divino Infante en Córdoba del Tucumán en el siglo XVIII. *Revista Sans Soleil*, 5(2), 176-186.
- Valiñas, F. (2009). El belén ante la historia del arte. Apuntes para el estudio de sus elementos y contenidos escenográficos. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 40, 415-432.
- Vargas, E. (2019). El fanal: un mundo transparente. La relación entre la colección de fanales del Museo La Merced y su espacio expositivo. [Tesis de Magíster, Universidad Alberto Hurtado]. Obtenido de: <https://repositorio.uahurtado.cl/bitstream/handle/11242/24514/MESIVargasP.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Vygotsky, L. (2012). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Austral.