

Cuatro miradas

SOBRE DISEÑO Y PATRIMONIO

FOUR PERSPECTIVES ABOUT DESIGN AND HERITAGE

ESTADO / GOVERNMENT

Entrevista a Carlos Maillet A.

CHILE Y LA PROTECCIÓN DE SUS BIENES CULTURALES / CHILE AND THE PROTECTION OF ITS CULTURAL ASSETS

Trinidad Guzmán H.

EL DISEÑO COMO HERRAMIENTA DE COMUNICACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL / DESIGN AS A COMMUNICATION TOOL OF CULTURAL HERITAGE

ACADEMIA / ACADEMIA

Dra. Margarita Alvarado P.

LA IMAGEN DE LO EXTRAÑO: FOTOGRAFÍA, PATRIMONIO VISUAL Y PUEBLOS INDÍGENAS DEL SUR DE AMÉRICA / THE IMAGE OF THE UNKNOWN: PHOTOGRAPHY, VISUAL HERITAGE AND INDIGENOUS PEOPLES OF SOUTH AMERICA

Marisol Richter y María Josefina Tocornal

EL DESAFÍO DE FORMAR GESTORES PARA EL PATRIMONIO CULTURAL / THE CHALLENGE OF TRAINING MANAGERS FOR CULTURAL HERITAGE

PRIVADO / PRIVATE

Entrevista a Elena Cruz T.

LA PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO / THE ENHANCEMENT OF HERITAGE

Entrevista a Magdalena Krebs K.

"EL GRAN DESAFÍO DEL TRABAJO EN EL PATRIMONIO CULTURAL ES CONJUGAR CONSERVACIÓN CON DESARROLLO" / "THE GREAT CHALLENGE OF WORKING IN THE CULTURAL HERITAGE AREA IS TO COMBINE CONSERVATION WITH DEVELOPMENT"

CHILE Y LA PROTECCIÓN DE SUS BIENES CULTURALES
CHILE AND THE PROTECTION OF ITS CULTURAL ASSETS

Entrevista a Carlos Maillet A.

FOTOGRAFÍAS / PHOTOS: ARCHIVO CARLOS MAILLET

UNA NUEVA OLA DE CUIDADO DEL PATRIMONIO CULTURAL ESTÁ VIVIENDO NUESTRO PAÍS. PREOCUPADO DE LA CONSERVACIÓN DE PIEZAS HOY RECONOCIDAS COMO PARTE DE NUESTRO ACERVO, EL TRABAJO DE CARLOS MAILLET, DIRECTOR DEL SERVICIO NACIONAL DEL PATRIMONIO CULTURAL, ESTÁ ENFOCADO EN EDUCAR A LOS CIUDADANOS Y EN DEVOLVER –A MODO DE PRÉSTAMO, EN ALGUNOS CASOS– BIENES A LOS PUEBLOS ORIGINARIOS.

A NEW WAVE OF CULTURAL HERITAGE CARE IS GOING ON IN OUR COUNTRY. CONCERNED ABOUT THE CONSERVATION OF PIECES THAT ARE NOW RECOGNIZED AS PART OF OUR ACQUIS, THE WORK OF CARLOS MAILLET, DIRECTOR OF THE SERVICIO NACIONAL DEL PATRIMONIO CULTURAL (NATIONAL SERVICE OF CULTURAL HERITAGE), IS FOCUSED ON EDUCATING CITIZENS AND RETURNING—AS A LOAN, IN SOME CASES—GOODS TO NATIVE PEOPLES.

Cuando en 1980 Chile ratificó lo estipulado por la Unesco en la Convención sobre Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural (1972), se adhirió a la preservación y difusión tanto del acervo del material como el inmaterial nacional.

Dentro del patrimonio material encontramos edificios, objetos y sitios de carácter arqueológico, arquitectónico, artesanal, artístico, etnográfico, folclórico, histórico, religioso o tecnológico. Por su parte, el inmaterial es rico en manifestaciones como arte, artesanía, bailes, costumbres, festividades, gastronomía, juegos, música y tradiciones, entre otros.

Para reafirmar el compromiso del país con la preservación de la herencia cultural, desde 1999 se celebra el Día del Patrimonio, permitiendo el acceso al público a diferentes edificios históricos a lo largo y ancho del territorio.

UNA NUEVA VISIÓN PARA EL SERVICIO NACIONAL DEL PATRIMONIO CULTURAL

En medio de un contexto complejo —la instauración del Ministerio de las Culturas y la Ley de Monumentos—, Carlos Maillet asumió en marzo de 2018 la dirección del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

El arquitecto de la Universidad Mayor, con un Máster en Historia y Gestión del Patrimonio Cultural de la Universidad de Los Andes, agrega a su labor, además de su currículum, un particular detalle: sus cuatro años viviendo en un monasterio con los benedictinos. Años que, en sus propias palabras, le dieron una visión sobre la educación patrimonial.

When in 1980 Chile ratified the stipulations of Unesco in the Convention on the Protection of the World's Cultural and Natural Heritage (1972), it adhered to the preservation and dissemination of both material and intangible national assets.

Within material heritage we find assets of diverse nature as: buildings, objects and archaeological, architectural, artisanal, artistic, ethnographic, folkloric, historical, religious or technological. On the other hand, the immaterial is rich in manifestations such as art, crafts, dances, customs, festivities, gastronomy, games, music and traditions, among others.

To reaffirm the commitment of the country with the preservation of cultural heritage, since 1999 we celebrate Día del Patrimonio (Heritage Day), allowing access to the public to a variety of historical buildings throughout the territory.

A NEW VISION FOR THE NATIONAL SERVICE OF CULTURAL HERITAGE

In the midst of a complex context—the establishment of the Ministry of Cultures and the Monuments Law—Carlos Maillet assumed the leadership of the National Service of Cultural Heritage in March 2018.

The architect of Universidad Mayor, with a Master's Degree in History and Management of Cultural Heritage at Universidad de Los Andes, adds to his curriculum, adds to his work a particular detail: his four years living in the monastery with the Benedictines. Those years provided him, in his own words, of a vision about patrimonial education.

CARLOS MAILLET ARÁNGUIZ

Arquitecto de la Universidad Mayor y Máster en Historia y Gestión del Patrimonio Cultural de la Universidad de Los Andes. Diplomado de Innovación de Construcción en Tierra de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Experto en patrimonio en el Ministerio de Obras Públicas (2011 – 2014) y director de Patrimonio de la Municipalidad de Santiago (2017–2018). Director del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio desde enero de 2019.

Architect of Universidad Mayor and Master in History and Cultural Heritage Management at Universidad de los Andes. Diploma in Innovation in Land Construction, Pontificia Universidad Católica de Chile. Expert in Heritage in the Ministry of Public Works (2011–2014) and director of Heritage of the Municipality of Santiago (2017–2018). Director of the National Cultural Heritage Service of the Ministry of Cultures, Arts and Heritage since January 2019.

WHAT HERITAGE ASSETS ARE PROTECTED?

The Law of National Monuments No. 17.288 indicates that the following are national monuments under the tuition and protection of the State: property of historical and artistic value belonging to collections of the State or individuals declared by supreme decree. All the archaeological assets, ruins or deposits, human remains; stone tools (for example, arrowheads); ceramics and fabrics, among others. All the paleontological pieces and the places where they are found.

WHAT IS CHILE'S POSITION REGARDING ILLICIT TRAFFIC OF HERITAGE ASSETS?

This misappropriation of objects from museums, monuments, religious sites and patrimonial assets—public and private—causes irreparable damage to the country's memory and legacy. We can all help if we know the laws that protect our heritage assets and their archaeological, historical, literary, artistic and/or scientific value.

In September 2014, Chile ratified the “Convention on the measures to be adopted to prohibit and prevent illegal importation, exportation and transfer of property of cultural heritage”, proclaimed by Unesco (Paris), in November 1970. With the ratification of this convention, the country subscribed to an international legal framework that enables to adopt more efficient measures for the protection of its cultural heritage.



Máscara de cuero pintado, Yámanas



18



Proceso de traslado de piezas nacionales a modo de préstamo desde el Museo de Historia Nacional al Museo Antropológico Martín Gusinde de Puerto Williams

LOS CIUDADANOS TAMBIÉN PUEDEN COLABORAR AL SER VISITANTES RESPONSABLES...

No extrayendo bienes arqueológicos o paleontológicos como recuerdo y, si hacen un hallazgo, informando a las autoridades correspondientes. Además, es importante asegurarse de que los objetos que se compren no estén protegidos por ley. Si tienen dudas sobre su origen, no los compren. Las denuncias se pueden realizar a la Brigada Investigadora de Delitos Contra el Medioambiente y Patrimonio Cultural (Bidema) de la Policía de Investigaciones o a Carabineros de Chile. Ningún objeto o estructura que forme parte de un sitio arqueológico declarado Monumento Nacional puede ser removido sin autorización del Consejo de Monumentos Nacionales (CMN).

CITIZENS CAN ALSO COLLABORATE BY BEING RESPONSIBLE VISITORS ...

Not extracting archaeological or paleontological goods as souvenirs and, if they find something, informing the corresponding authorities. In addition, it is important to make sure that the objects that are purchased are not protected by law. If you have doubts about their origin, do not buy them. Reports can be presented to the Investigative Brigade of Crimes Against the Environment and Cultural Heritage (Bidema) of the Investigative Police or to Carabineros de Chile. No object or structure that forms part of an archaeological site declared a National Monument may be removed without authorization from the Council of National Monuments (CMN).

WHAT DOES THIS POLICY OF PROTECTION OF CULTURAL HERITAGE RESPOND TO?

To the protection of the material cultural heritage of a culture and nation. However, there is another context that is the loan of Cultural Assets between institutions of the former DIBAM, today National Service of Cultural Heritage, to value the pieces that have been part of the Original Cultures and that for various reasons were transferred from one place to another and that nowadays, due to local demands, have been exhibited in appropriate places for their closer appreciation.

IN THIS SENSE, WHAT RESTITUTIONS OF CULTURAL PROPERTY HAVE BEEN MADE?

We do not speak of "restitutions", but in this case of inter-institutional loans of museums, which considers the exhibition of identity elements of local cultures in the regions of our country. They respond to the demands of communities. The goods are stored in high-level technical and professional conditions, safeguarding their security and preservation in the same conditions that they have had since their conformation.

WHAT NEW PROJECTS WITHIN THE CULTURAL HERITAGE SERVICE ARE COMING IN THE FUTURE?

A diagnosis was made of the Anthropology section of the National Museum of Natural History (MNHN), where we have appreciated the complete collection of Martín Gusinde that it keeps, both that of the Yagán culture and the Mapuche and Chilotá. This visit was highly appreciated for the immeasurable heritage value of this collection and also for the conservation and custody work carried out by MNHN officials. Some proposals about the continuity of the work in the future are currently discussed around the central theme, which is the restitution of the pieces to Puerto Williams.

This initiative would be inserted into the activities planned in the context of the 500 years of the passage of Hernando de Magallanes by the Strait of the same name (in 2020). To specify this preliminary idea, it is necessary and essential to form an adequate preparation committee to continue discussing and projecting it.

Preliminarily it is considered that the ideal place to set up this exhibition would be the MNHN itself and, in a second phase, in the Magallanes Region, cradle of fueguinos villages.

¿A QUÉ RESPONDE ESTA POLÍTICA DE PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL?

A la protección del patrimonio cultural material propia de una cultura y nación. Sin embargo, existe otro contexto que es el de préstamos de Bienes Culturales entre instituciones de la ex DIBAM, hoy Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, para poner en valor las piezas que han sido parte de las culturas originarias y que por diversos motivos fueron trasladadas de un lugar a otro y que hoy, por demandas locales, se ha considerado exponerlas en lugares apropiados para su apreciación cercana.

EN ESTE SENTIDO, ¿QUÉ RESTITUCIONES DE BIENES CULTURALES SE HAN HECHO?

Nosotros no hablamos de "restituciones", sino en este caso de préstamos interinstituciones de museos, que consideran la exhibición de elementos identitarios de las culturas locales en las regiones de nuestro país. Responden a las demandas de comunidades. Los bienes se conservan en condiciones técnicas y profesionales de alto nivel, salvaguardando la seguridad y preservación en las mismas condiciones que han tenido desde su conformación

¿QUÉ PROYECTOS DENTRO DEL SERVICIO DEL PATRIMONIO CULTURAL ESTÁN POR VENIR?

Se realizó un diagnóstico de la sección de Antropología del Museo Nacional de Historia Natural (MNHN), donde hemos apreciado la completa colección de Martín Gusinde que custodia, tanto de la cultura yagán como de la mapuche y la chilotá. Se valoró muy positivamente esta visita por el inmenso valor patrimonial de esta colección y también por el trabajo de conservación y custodia que han realizado los funcionarios del MNHN. Se discuten actualmente algunas propuestas acerca de la continuidad del trabajo a seguir en torno al tema central, que es el de la restitución de las piezas hacia Puerto Williams.

Para concretar esta idea preliminar, la cual se insertaría dentro de las actividades programadas en el contexto de los 500 años del paso de Hernando de Magallanes por el estrecho homónimo (en 2020), se considera necesario e imprescindible formar una comisión de preparación *ad hoc* para seguir discutiendo y proyectando esta idea.

Se considera preliminarmente que el lugar ideal para montar esta exposición sería el propio MNHN y, en una segunda fase, en la Región de Magallanes, cuna de los pueblos fueguinos.

19

El antropólogo y sacerdote Martín Gusinde fue testigo de lo que se pensaba era el ocaso de las comunidades de la Tierra del Fuego. Ya diezmados por el agresivo contacto con la civilización occidental y al borde de la extinción, fue quien rescató la memoria cultural de las etnias más australes en el fin del mundo. Los registros etnográficos que dejó plasmados en sus viajes constituyen un material de inmenso valor para el conocimiento de los pueblos originarios sell'nam de la isla, los yaganes en Isla Navarino y los kawéskar de los archipiélagos patagónicos.

¡Alaya - La!, que en lenguaje yagán significa "muchas gracias", es una exclamación frecuente en estos días en el Cabo de Hornos, Región de Magallanes. No solo porque en 2020 se conmemoran los 500 años de la ruta interoceánica que realizó Hernando de Magallanes o porque también este 2019 se cumplen los 100 años del primer viaje (1919) de Gusinde a estas tierras del sur. Hoy celebramos la restitución de piezas singulares por parte del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio a la comunidad yagán de Isla Navarino, que el mismo antropólogo coleccionó en sus viajes y que fueron elaborados por la misma comunidad 100 años atrás.

De esta manera realizamos uno de nuestros compromisos culturales esenciales como Servicio Nacional del Patrimonio Cultural de Chile: la descentralización de la cultura. Se han restituído bienes culturales, representados en tres piezas singulares provenientes de la colección Gusinde depositada en el Museo Nacional de Historia Natural, como préstamo indefinido para ser expuestas en el Museo Antropológico Martín Gusinde de Puerto Williams. Un paso histórico para la revitalización y salvaguardia cultural de la comunidad yagán, reconociendo sus demandas locales.

No hace falta que expliquemos más de la relevancia de Martín Gusinde y todo lo que significa su trabajo tanto fotográfico, documental y antropológico para las culturas del extremo austral de Chile. Es sencillamente notable y, por ello, celebramos también que en el aniversario 100 de su primera expedición a Tierra del Fuego, este Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio hiciera estas gestiones para devolver parte de la "Colección Gusinde" a su lugar de origen, la Isla Navarino.

Se trata de elementos que viajaron hace un siglo miles de kilómetros para ser resguardados en Santiago y hoy vuelven para poner en valor la cultura de esa región. Los objetos son:

1. La máscara ceremonial Kina. Pieza única, ya que fue muy documentada como se puede ver en las fotos de 1922, pero de la que –hasta este momento– no había ningún ejemplar en ese territorio. Es de los objetos más emblemáticos de la cultura yagán, rescatada en la expedición de 1926. Esta era utilizada en la ceremonia Kina, rito donde los hombres yaganes jóvenes eran introducidos al mundo mitológico.
2. La réplica en miniatura de una embarcación, específicamente una canoa de corteza que utilizaban los yaganes y que data de 1919.
3. Un cesto de tipo *tawela* de 1923, utilizado para la recolección de frutos.

The anthropologist and priest Martín Gusinde witnessed what was thought to be the decline of the communities of Tierra del Fuego. Already decimated by the aggressive contact with Western civilization and on the edge of extinction, it was he who rescued the cultural memory of the most southern ethnic groups at the end of the world. The ethnographic records that he left in his travels constitute a material of immense value for the knowledge of the sell'nam native peoples of the island, the yaganes on Navarino Island and the kawéskar of the Patagonian archipelagos.

¡Alaya - La!, that in Yagan language means "thank you very much", is a frequent exclamation these days in Cape Horn, Magallanes Region. Not only because 2020 commemorates the 500 years of the interoceanic route that Hernando de Magallanes made or because this 2019 also marks the 100th anniversary of Gusinde's first trip (1919) to these southern lands. Today we celebrate the restitution of singular pieces by the Ministry of Cultures, Arts and Heritage to the Yagan community of Isla Navarino, that the anthropologist collected in his travels and which were produced by the same community 100 years ago.

In this way we carry out one of our essential cultural commitments as National Service of Cultural Heritage of Chile: the decentralization of culture. Cultural assets have been restored, represented in three unique pieces from the Gusinde collection deposited in the National Museum of Natural History, as an indefinite loan to be exhibited at the Martín Gusinde Anthropological Museum in Puerto Williams. A historic step for the revitalization and cultural safeguard of the Yagan community, recognizing their local demands.

We do not need to explain more about the relevance of Martín Gusinde and all that his photographic, documentary and anthropological work means for the cultures of the extreme south of Chile. It is simply remarkable and, therefore, we also celebrate that on the 100th anniversary of his first expedition to Tierra del Fuego, this Ministry of Culture, Arts and Heritage made these efforts to return part of the "Gusinde Collection" to its place of origin, Navarino Island.

These are pieces that traveled thousands of kilometers ago to be sheltered in Santiago and today they return to value the culture of that region. The objects are:

1. *The Kina ceremonial mask. Unique piece, documented in 1922 as shown in the photographs, but of which–until this moment–there were no specimens in that territory. It is one of the most emblematic objects of the Yagan culture, rescued in the expedition of 1926. It was used in the Kina ceremony, a ritual where young Yagan men were introduced to the mythological world.*
2. *The miniature replica of a boat, specifically a bark canoe used by the Yagans dating from 1919.*
3. *A tawela type basket from 1923, used for fruit harvesting.*

Despite the passage of time, some of the traditions of the community still remain, such as the practice of basketry in reed and the construction of canoes. Both

¡Alaya - La!, que en lenguaje yagán significa "muchas gracias", es una exclamación frecuente en estos días en el Cabo de Hornos, Región de Magallanes.

¡Alaya - La!, that in Yagan language means "thank you very much", is a frequent exclamation these days in Cape Horn, Magallanes Region.

A pesar del transcurso del tiempo, algunas de las tradiciones de la comunidad aún se mantienen vigentes, como la práctica de la cestería en junco y la construcción de canoas. Ambos objetos que retornan al territorio, así como también la máscara de cuero pintado, son artículos de gran valor para los yaganes y se relacionan directamente con sus antepasados.

Con el objetivo de seguir con las restituciones a la comunidad yagán, el Ministerio de las Culturas busca establecer un plan de trabajo y una política pública que considere otras 200 piezas pertenecientes a la Colección Gusinde.

El proceso de traslado se realizó con todos los protocolos de conservación suscritos por la institución: cajas que salvaguarden la seguridad, la temperatura y la aislación necesaria de los elementos de los cambios de ambiente, por medio de materiales libres de ácido y envueltos de manera correcta.

Así, viajaron miles de kilómetros con nosotros para ser exhibidos en un museo público, con acceso para todos los visitantes de la región. De esta manera, la política pública apunta a confeccionar protocolos que salvaguarden el devenir de las comunidades locales, sus demandas, sus necesidades de identidad. Y, por otra parte, que realcen la estructura patrimonial de las regiones por medio de políticas de descentralización.

objects that return to the territory, as well as the painted leather mask, are items of great value to the Yaganes and are directly related to their ancestors.

In order to continue with the restitutions to the Yagan community, the Ministry of Cultures seeks to develop a work plan and a public policy that considers another 200 pieces belonging to the Gusinde Collection.

The transfer process was carried out with all the conservation protocols subscribed by the institution: boxes that safeguard their security, temperature control and the necessary isolation of the objects against environment changes, by means of acid-free materials and wrapped in a correct way.

Thus, they traveled thousands of kilometers with us to be exhibited in a public museum, with access for all the visitors of the region. In this way, public policy aims to create protocols that safeguard the future of local communities, their demands, their identity needs. And, on the other hand, that enhance the patrimonial structure of the regions through decentralization policies.

EL DISEÑO COMO HERRAMIENTA DE COMUNICACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL
DESIGN AS A COMMUNICATION TOOL OF CULTURAL HERITAGE

Por
Trinidad Guzmán H.

FOTOGRAFÍAS / PHOTOS: ARCHIVO MINISTERIO DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO GOBIERNO DE CHILE

EL RECONOCIMIENTO ACTUAL DE LA DIVERSIDAD DE IDENTIDADES CULTURALES EN CHILE HA COMPLEJIZADO LA DEFINICIÓN DE POLÍTICAS CON RELACIÓN A LA PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL, TANTO MATERIAL COMO INMATERIAL. FRENTE A ESTE PROBLEMA, ¿QUÉ ROL DEBIERA ASUMIR EL DISEÑO? SI SE LE RECONOCE COMO UNA HERRAMIENTA QUE TRADICIONALMENTE HA SIDO SENSIBLE A LOS CONTEXTOS DE USO, LOS QUE NO NECESARIAMENTE SE RESTRINGEN A LA MERA FUNCIONALIDAD, ES RAZONABLE PENSAR QUE PUEDE JUGAR UN ROL CLAVE EN LA PRESERVACIÓN Y DIFUSIÓN DE TRADICIONES Y VALORES QUE CONSTITUYEN LA MEMORIA POPULAR Y LA IDENTIDAD CULTURAL DE NUESTRO PAÍS. DE ESTA FORMA, POTENCIAR LOS VÍNCULOS DE DISEÑO Y PATRIMONIO PERMITE RESIGNIFICAR UNA FUNCIÓN BÁSICA DE ESTA DISCIPLINA COMO ES LA COMUNICACIÓN, MEDIANTE ESTRATEGIAS QUE ATIENDAN A LA REALIDAD LOCAL DE CADA TERRITORIO.

THE CURRENT RECOGNITION OF THE DIVERSITY OF CULTURAL IDENTITIES IN CHILE HAS COMPLICATED THE DEFINITION OF POLICIES RELATED TO THE PRESERVATION OF CULTURAL HERITAGE, BOTH TANGIBLE AND INTANGIBLE. FACED WITH THIS PROBLEM, WHAT ROLE SHOULD DESIGN PLAY? IF IT IS RECOGNIZED AS A TOOL THAT HAS TRADITIONALLY BEEN SENSITIVE TO THE CONTEXTS OF USE, WHICH ARE NOT NECESSARILY RESTRICTED TO MERE FUNCTIONALITY, IT IS REASONABLE TO THINK THAT IT CAN PLAY A KEY ROLE IN THE PRESERVATION AND DISSEMINATION OF TRADITIONS AND VALUES THAT CONSTITUTE THE POPULAR MEMORY AND CULTURAL IDENTITY OF OUR COUNTRY. THEREFORE, STRENGTHENING THE LINKS BETWEEN DESIGN AND HERITAGE MAKES IT POSSIBLE TO REDEFINE A BASIC FUNCTION OF THIS DISCIPLINE, SUCH AS COMMUNICATION, THROUGH STRATEGIES THAT ADDRESS THE LOCAL REALITY OF EACH TERRITORIO.

En Chile, el proceso de configuración identitaria y, por consiguiente, la valoración de su patrimonio material e inmaterial, ha sido lento y complejo, lo cual se explica en parte por la estructura político-administrativa establecida desde la Colonia. El Premio Nacional de Historia Lautaro Núñez (2010) ha explicado de la siguiente manera el origen de una presunta identidad chilena: “Surgió así una nueva sociedad mestiza, ni indígena ni española, parida en el régimen colonial, que será lo más cercano al prístino ser ‘chileno’, bajo un término que creaba una sensación de homogeneidad oficial para encubrir las diversidades sociales, étnicas y territoriales ocultas por el proyecto colonial”.

Este empeño de forjar un sentido único de nación, en una sociedad históricamente diversa, solo se vio reforzado con la constitución del Estado en la era portaliana, al establecerse un sistema centralista, lo cual fue borrando los elementos propios de cada territorio, como valores, símbolos, costumbres y usos. Nos recuerda nuevamente Núñez (2010): “El Chile que caminó desde el primer al segundo centenario pensó que estaba listo para creer que, por fin, ya era un solo país de norte a sur, tan homogéneo como subordinado a un poder central, bajo una sola identidad nacional con sus símbolos asociados, su himno, su historia oficial sin el protagonismo de sus pueblos, su cueca, la educación uniforme, su servicio militar y el sistema político y religioso, operado desde Santiago”.

El impacto de este proceso es evidente y tangible: la extinción de comunidades, costumbres y elementos culturales materiales e inmateriales, con sus consecuencias lamentables e irrevocables.

Por contraste, parece haber hoy también una mayor sensibilidad a la diversidad irreductible de identidades culturales que constituyen nuestro territorio. Una de las causas que explican este proceso, como ha señalado el historiador Eduardo Cavieres (2010), es que el proceso modernizador de un Estado hegemónico, no avanzó hacia el proceso de unificación cultural, sino que solo se quedó en el logro de una unidad política administrativa.

Atendiendo a la razonable duda que puede inspirar el vocabulario de “identidad nacional”, es que la cantautora Margot Loyola (2010), en la línea del reconocimiento de la profunda multiplicidad que alberga nuestro país, nos ha legado este hermoso pasaje de descripción poética: “¿Qué hace que Chile sea Chile? Es su historia, su paisaje y su gente. Según cuenta la leyenda, cuando Dios creó el mundo le sobraron

TRINIDAD GUZMÁN HERRERA

Historiadora con mención en Mentalidades y diplomada en Gestión Cultural. Especializada en gestión de programas, proyectos y presupuestos públicos y en políticas públicas en cultura. Coordinadora del Área de Diseño del Ministerio de Cultura, las Artes y el Patrimonio.

Major in History of Mentalities and a diploma in Cultural Management. Specialized in management of programs, projects and public budgets and in public policies in culture. Coordinator of the Design Area of the Ministry of Culture, Arts and Heritage.

In Chile, the process of identity configuration and, consequently, the valuation of its material and immaterial heritage has been slow and complex, which is partly explained by the political-administrative structure established since colonial times. Lautaro Núñez, National History Award (2010), has explained the origin of a presumed Chilean identity as follows: “A new mestizo society emerged, neither indigenous nor Spanish, born in the colonial regime, which is the closest to the pristine ‘Chilean’ being; this term created a sensation of official homogeneity to cover up the social, ethnic and territorial diversities concealed by the colonial project.”

This effort to forge a unique feeling of nationhood in a historically diverse society was only reinforced by the constitution of the state in the Portalian era, when a centralist system was established erasing the characteristic elements of each territory, such as values, symbols, customs and uses. Núñez (2010) also notes: “The Chile that moved from the first to the second century thought it was ready to believe that, finally, it was a single country from north to south, as homogeneous as it was subordinated to a central power, under a single national identity with its associated symbols, its anthem, its official history without the participation of its peoples, its cueca, its uniform education, its military service and the political and religious system, operated from Santiago.”

The impact of this process is evident and tangible: the extinction of communities, customs and material and immaterial cultural elements, with their regrettable and irrevocable consequences.

By contrast, there also seems to be greater sensitivity today to the intricate diversity of cultural identities that make up our territory. One of the causes that explain this process, as historian Eduardo Cavieres (2010) has pointed out, is that the modernizing process of a hegemonic State did not advance towards the process of cultural unification, but remained only in the achievement of an administrative political unity.

Considering the reasonable doubt that the vocabulary of “national identity” can inspire, is that the singer Margot Loyola (2010)—in line with the recognition of the profound multiplicity in our country—has bequeathed us this beautiful passage of poetic description: “What makes Chile be Chile? It’s its history, its landscape and its people. Legend has it that when God created the world he had mountains, deserts, rivers, trees, eternal ice and lakes to spare, and angels asked him, ‘What do we do with all this?’ He replied, ‘Throw it behind that mountain range! This is why we are the sum of many landscapes... And in those landscapes live Chile’s people, our people: the miner in the gorge, the

Los bienes culturales responden a un deseo de otra índole: testimonio, recuerdo, nostalgia, evasión. Se siente la tentación de descubrir en ellos una supervivencia del orden tradicional y simbólico.

Cultural property responds to a desire of another kind: testimony, remembrance, nostalgia, evasion. There is a temptation to discover in them a survival of the traditional and symbolic order.

Guía La Ruta de los Palacios y las grandes Casas de Santiago

montañas, desiertos, ríos, árboles, hielos eternos y lagos, y los ángeles le preguntaron: ‘¿Qué hacemos con todo esto?’ Él respondió: ‘¡Tírenlo detrás de esa cordillera!’ De esta manera es que somos la sumatoria de muchos paisajes... Y en este paisaje vive su gente, nuestra gente: el minero en el filón, el pampino en la pampa, el pescador en el mar, el arriero en la montaña, el mapuche en La Araucanía, afrontando el día a día, cada uno luchando por su pan”.

Una de las consecuencias de este reconocimiento a la multiculturalidad de Chile se ve retratada en la conciencia de la importancia de preservar y cuidar el patrimonio cultural como registro histórico de nuestra singular forma de concebir las identidades chilenas.

Esta conciencia es un proceso gradual, que crece en la medida en que la sociedad vincula ciertos bienes materiales e inmateriales a su historia. Para esto, es necesario lograr identificar la existencia de elementos valorativos para los individuos e instituciones de una comunidad determinada y que, por consecuencia, se sienta en la necesidad de protegerlos.

Como señalaba el filósofo francés Jean Baudrillard (2010), la categoría de “patrimonio” implica una

pampino in the pampas, the fisherman in the sea, the muleteer in the mountains, the Mapuche in Araucanía, facing the day to day, each one struggling for his bread.”

One of the consequences of the recognition of Chile's multiculturalism is portrayed in the awareness of the importance of preserving and caring for cultural heritage as a historical record of our unique way of conceiving Chilean identities.

This awareness is a gradual process that grows as society links certain material and immaterial goods to its history. To do this, it is necessary to identify the existence of valuable elements for the individuals and institutions of a given community and, consequently, to feel the need to protect them.

As the French philosopher Jean Baudrillard (2010) pointed out, the category of "heritage" implies a detachment from mere functionality to symbolize through emotional memory.

In this way, cultural property responds to a desire of another kind: testimony, remembrance, nostalgia, evasion. There is a temptation to discover in them a survival of the traditional and symbolic order. But these objects, however different they may be, also form part of modernity and take on their double meaning.

It is no coincidence, therefore, that in the past 20 years there has arisen, in certain groups of Chilean

desvinculación de la mera funcionalidad, para simbolizar a través de la memoria emocional.

De esta manera, los bienes culturales responden a un deseo de otra índole: testimonio, recuerdo, nostalgia, evasión. Se siente la tentación de descubrir en ellos una supervivencia del orden tradicional y simbólico. Pero estos objetos, por diferentes que sean, forman parte también de la modernidad y cobran en ella su doble sentido.

No es casual, por tanto, que en los últimos 20 años haya surgido, en ciertos grupos de la sociedad chilena, una conciencia por rescatar ciertos elementos patrimoniales que son testigos de su historia. Este proceso que se ha ido desarrollando tanto en las ciudades capitales como en provincias, ha desenterrado esas antiguas particularidades de cada territorio, dejando la historia nacional en *stand by*, para adentrarse en aquellos elementos propios de cada región, localidad o barrio. El interés se ha ido volcando en los aspectos subjetivos de los elementos patrimoniales, aquellos que directa o indirectamente pueden dar pistas sobre el origen de nuestros antepasados y cómo preservar sus diferencias, con especial interés en los pueblos originarios.

Dado este contexto de reconocimiento del rol del patrimonio cultural en la conformación de las identidades, uno podría preguntarse por el rol que podría jugar el diseño en este respecto y cuáles son sus desafíos en la sociedad chilena actual.

society, an awareness of rescuing certain heritage elements that are witnesses of their history. This process, which has developed both in the capital cities and in the provinces, has unearthed these ancient particularities of each territory, leaving the national history *stand by*, in order to further explore those elements specific to each region, locality or neighborhood. The interest has been focused on the subjective aspects of the heritage elements, those that directly or indirectly can give clues about the origin of our ancestors and how to preserve their differences, with special interest in the original peoples.

Given this context of recognition of the role of cultural heritage in shaping identities, one might ask what role can design play in this respect and what its challenges are in today's Chilean society.

CONSERVATION AND PROJECTION TOOL

As has been widely discussed in specialized literature, the design of objects and their application in a given territory or nation contributes to the development of emotional experiences that, in turn, foster a sense of identity and, consequently, their valuation as tangible and intangible heritage over the years.

As Margolín (2005) pointed out, design favors situations on the basis of which individuals construct their experience. He referred to the English philosopher John Dewey, who states that “from birth to death we live in a world of people and things; a world that is largely what it is because of those who have done and transmitted previous human activities.”

HERRAMIENTA DE CONSERVACIÓN Y PROYECCIÓN

Como ha sido ampliamente discutido en la literatura especializada, el diseño de objetos y su aplicación en un territorio o nación determinada contribuye al desarrollo de experiencias emotivas que, a su vez, propician el sentimiento de identidad y, por consecuencia, su valoración como patrimonio material e inmaterial a lo largo de los años.

Como lo señalaba Margolín (2005), el diseño propicia situaciones a partir de las cuales los individuos construyen su experiencia. Tomaba de referencia al filósofo inglés John Dewey, el cual afirma que “desde que nacemos hasta que morimos vivimos en un mundo de personas y cosas; un mundo que en gran medida es lo que es en razón de los que han hecho y transmitido las actividades humanas precedentes”.

Sin embargo, aún cuando el valor que tiene el diseño en la cultura es significativo en dos aspectos, ya sea en la “alta cultura” o en la “cultura popular”, no siempre ha sido comprendido. La modernidad y el avance de la disciplina durante el siglo XX fueron tendiendo a llevar a la cultura del diseño a la cultura del diseñador. Es decir, a través de lo que podemos llamar un proceso de marketing y branding, a individualizar el diseño e imponer precios más altos en los productos de tal o cual autor en comparación a aquellos “anónimos”. Si bien eso fue necesario para dar a conocer el rol del diseño y ha potenciado la innovación en variados ámbitos, también ha causado prejuicios en la sociedad, dejando al diseño como una disciplina mal comprendida, ambigua. Por una parte, como algo alejado o inaccesible, vinculado a la “alta cultura”, generalmente asociado al ámbito de la moda o al diseño de objetos. Por otra, como un servicio final, “creativo”, que sería “hacer el mono” o un dibujo. En el caso de la “cultura popular”, recién hace unos años que está comenzando a reivindicarse como manifestación de diseño, por lo menos en Chile. En resumen, se ha perdido el valor del diseño, no solo en la acción de “diseñar”, sino también en el sustantivo o resultado final del objeto.

Ahora bien, el diseño tradicionalmente ha sido una herramienta especialmente sensible a los aspectos contextuales que condicionan nuestra relación con los objetos. En este sentido, el destacado diseñador Gui Bonsiepe (1999) ha ofrecido lo que podría considerarse una definición clásica del diseño: “El diseño debe ser comprendido como la disciplina que tiene como objeto de estudio a los artefactos (de la expresión latina *arte factus*: hecho con arte), entendidos como sistemas que han sido pensados para ser usados en procura de mejorar una situación frente a un contexto específico y en su uso se convierten en productos gracias a una tecnología existente”.

Por tanto, si consideramos los posibles vínculos entre diseño y patrimonio, lo que Bonsiepe afirmaba sobre el diseño resulta en cierto modo restringido, aún cuando, en términos generales, nos da una orientación de las tareas que el diseño puede abrazar con relación a los bienes culturales y patrimoniales. En efecto, el diseño es una herramienta que tradicionalmente ha sido sensible a los contextos de uso, los que no necesariamente se restringen a la mera funcionalidad, como en el caso de los bienes patrimoniales. Esto permite pensar que puede jugar un rol clave en la preservación y difusión de tradiciones y valores que constituyen la memoria popular y la identidad cultural de nuestro país.

However, even though the value of design in culture is significant in two respects, be it in “high culture” or in “popular culture”, it has not always been understood. Modernity and the advancement of the discipline during the twentieth century tended to bring the culture of design to the culture of the designer. In other words, through what we can call a process of marketing and branding, to individualize design and to impose higher prices to the products of this or that author in comparison to the “anonymous” ones. While this was necessary to raise awareness of the role of design and has boosted innovation in various fields, it has also damaged society, leaving design as a misunderstood, ambiguous discipline. On the one hand, as something distant or inaccessible, linked to “high culture”, generally associated with the field of fashion or object design. On the other hand, as a final, “creative” service, which would be to make a drawing. In the case of “popular culture”, it is only a few years ago that it is beginning to be claimed as a manifestation of design, at least in Chile. In short, the value of design has been lost, not only in the action of “designing”, but also in the substantive or final result of the object.

However, design has traditionally been a tool that is especially sensitive to the contextual aspects that condition our relationship with objects. In this regard, the prominent designer Gui Bonsiepe (1999) has offered what could be considered a classic definition of design: “Design must be understood as the discipline that studies artifacts (from the Latin expression *arte factus*: made with art), understood as systems that have been thought to be used in an attempt to improve a situation in a specific context and in their uses they become products thanks to an existing technology.”

Therefore, if we consider the possible links between design and heritage, what Bonsiepe stated about design is somewhat restricted, even though in general, it guides us in the tasks that design can embrace in relation to cultural and heritage properties. Indeed, design is a tool that has traditionally been sensitive to contexts of use, which are not necessarily restricted to mere functionality, as in the case of heritage properties. This allows us to think that it can play a key role in the preservation and dissemination of traditions and values that constitute the popular memory and cultural identity of our country.

Now, the question is what have we done and what can we still do to strengthen this link between design and heritage.

DESIGN AND HERITAGE

The Policy for the Promotion of Design 2017–2022 (2017), issued by the National Council for Culture and the Arts, today the Ministry of Cultures, Arts and Heritage, recognizes the intrinsic link between heritage and design, which is reflected in one of its recitals, called “Design and Heritage”. It defines the notion of heritage on the basis of those pointed out by Unesco: “It contributes to the constant revaluation of cultures and identities; it is an important vehicle for the transmission of experiences, skills and knowledge between generations. It is also a source of inspiration, generating contemporary and future cultural products”.

In the light of the guidelines of this institutional framework, one of the strategies for contributing to the preservation of Chile’s tangible and intangible heritage is to return to one of the basic functions of design, which is to communicate, regardless of its intrinsic role, which is to meet the needs and/or solve the problems of the “users.”

It is necessary to establish strategies that make the role of design visible in society, in order to reach those who manage the market and public and private institutions.



Gráfica de la serie “Ojo con el Diseño Chileno”, dedicada a distintas áreas del quehacer del diseño

Portadas de seis guías patrimoniales de Chile

Ahora, la pregunta es qué hemos hecho y qué podemos todavía hacer para potenciar este vínculo entre diseño y patrimonio.

DISEÑO Y PATRIMONIO

En la Política de Fomento del Diseño 2017–2022 (2017), publicada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, hoy Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, ya se advierte el vínculo intrínseco entre patrimonio y diseño, lo cual se refleja en uno de sus antecedentes, llamado “Diseño y Patrimonio”. En él se define la noción de patrimonio en base a los señalado por la Unesco: “Contribuye a la revalorización constante de las culturas y las identidades; es un vehículo importante para la transmisión de experiencias, aptitudes y conocimientos entre las generaciones. Además, es fuente de inspiración, las que generan productos culturales contemporáneos y futuros”.

Dados los lineamientos de este marco institucional, una de las estrategias para contribuir a la preservación del patrimonio material e inmaterial de Chile es volver a una de las funciones básicas del diseño, que es comunicar, independiente de su rol intrínseco, que es de satisfacer necesidades y/o resolver problemas de los “usuarios”.

Es necesario establecer estrategias que permitan visibilizar el rol del diseño en la sociedad, para así llegar a quienes manejan el mercado y las instituciones públicas y privadas.

Sin embargo, este problema no se resuelve solo a través de estrategias comunicacionales, utilizando medios digitales o impersonales. Más bien, es necesario volcar las energías en reconocer el territorio y a nuestras comunidades locales, para que así –mediante la observación y herramientas creativas específicas– se logre generar un contenido simbólico, que sea capaz de llegar, a través de la emotividad, a los otros y que se entienda que el diseño no es solo ese bien o servicio final, sino que es una herramienta que agrega valor no solo a ideas, negocios o emprendimientos que se quieran desarrollar, sino a proyectos vinculados con el patrimonio e identidad cultural.

El gran rol del diseño a lo largo de la historia ha tenido un carácter formador dentro de la sociedad y la cultura. Citando a Spark (2016), “es capaz de comunicar mensajes complejos mediante su lenguaje visual y material y mediante los valores y contenidos ideológicos que conlleva. En este sentido, los mensajes que el diseño quiere o ha querido comunicar, muchas veces pueden ser mal entendidos, poco precisos o modificados, pero resulta muy difícil ignorarlos”.

Por esta razón, el diseño se inserta como un proceso dinámico, que va cambiando según los momentos históricos y se hace parte de la cultura. El diseño busca llegar a una identidad o destacar identidades. Es una de las características de la vida moderna o pos moderna, si se quiere,

However, this problem is not solved only through communicational strategies, using digital or impersonal media. Rather, it is necessary to focus energies on recognizing the territory and our local communities, so that—through observation and specific creative tools—we can generate a symbolic content that is capable of reaching others through emotion and that we understand that design is not only that final good or service, but that it is a tool that adds value not only to ideas, businesses or undertakings that we want to develop, but also to projects related to cultural heritage and identity.

The great role of design throughout history has been formative within society and culture. To quote Spark (2016), “it is capable of communicating complex messages through its visual and material language and through the values and ideological contents it entails. In this sense, the messages that design wants or has wanted to communicate can often be misunderstood, not very precise or modified, but it is very difficult to ignore them.”

This is why design is inserted as a dynamic process, which changes according to historical moments and becomes part of culture. Design seeks to arrive at an identity or highlight identities. It is one of the characteristics of modern or post-modern life, if you like, the way in which individuals or collectivities depend on the means at their reach to define themselves as a group, to find an identity.

Design is a discipline in constant movement that is influenced by the different social, political, economic and cultural expressions or movements that are taking place.

Design is a bridge, a mediator, between us and objects, images or consumption. Design is an agent of change and a reflection of change, it communicates through its various manifestations. This is the common point that joins the different areas that make up the discipline; the need to express the tension that exists between the different expressions of culture.

It is expressed visually and materially. The great power that designers have is that they can manipulate materials and raw materials in order to create objects with multiple meanings, even though they are all ultimately consumer objects. It is the materials that have obtained a special significance. Before being the object that is now exhibited, they had a minimal cultural character, until they were “designed” and became material objects.

The concept of design today is in constant transformation. It is reflected in a series of practices that are influenced by consumption, the world of fashion, identities of all kinds and production, whether industrial, artisanal or combined, as well as by more general ideologies and discourses beyond its control. And it is in relation to this constant movement that its future depends to a great extent on looking at our past, appealing to memory in order to preserve and project our identities towards the future, and consequently being able to make our common heritage visible and take care of it.



Catálogos New Chilean Design

REFERENCIAS / REFERENCES

- Baudrillard, J. (2010). *El sistema de los objetos*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Bonsiepe, G. (1999). *Del objeto a la Interfase. Mutaciones del Diseño*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Infinito.
- Cavieres, E. (2010). *¿Por qué Chile es Chile? 23 ensayos de premios nacionales*. Santiago, Chile: Ediciones Cultura CNCA.
- Julier, G. (2010). *La cultura del diseño*. Barcelona, España: Ed. Gustavo Gili.
- Margoín, V. (2005). *Las políticas de lo artificial. Ensayos y Estudios sobre Diseño*. México: Ed. Designio.
- CNCA. (2017). *Política de Fomento del Diseño 2017 – 2022*. Santiago, Chile: CNCA.
- Spark, P. *Diseño y cultura, una introducción. Desde 1900 hasta la actualidad*. Barcelona, España: Ed. Gustavo Gili.

la forma en que individuos o colectividades dependen de los medios que tienen a su alcance para autodefinirse como grupo, para encontrar una identidad.

El diseño es una disciplina en constante movimiento, que se ve influida por las diferentes manifestaciones o movimientos sociales, políticos, económicos y culturales que se van desarrollando.

El diseño es un puente, un mediador, entre nosotros y los objetos, las imágenes o el consumo. El diseño es un agente de cambio y un reflejo del cambio, comunica a través de sus diversas manifestaciones. Es ese el punto común que une a las distintas áreas que componen la disciplina. Esa necesidad de expresar la tensión que existe entre las diferentes expresiones de la cultura.

Se expresa visual y materialmente. El gran poder que tienen los diseñadores, es que pueden manipular los materiales y materias primas con el fin de crear objetos con múltiples significados, a pesar de que todos finalmente son objetos de consumo. Son los materiales los que han obtenido una significación especial. Antes de ser el objeto que ahora está expuesto tenían un carácter cultural míntimo, hasta que fueron “diseñados” y se convirtieron en objetos materiales.

El diseño, hoy en día, es un concepto en constante transformación, que se refleja en una serie de prácticas que se ven influidas por el consumo, el mundo de la moda, por identidades de todo tipo y por la producción, ya sea industrial, artesanal o combinadas, como también por ideologías y discursos más generales fuera de su control. Y es en relación a este movimiento constante, que su futuro depende en gran medida de mirar nuestro pasado, apelar a la memoria para así conservar y proyectar hacia el futuro nuestras identidades, y en consecuencia poder visibilizar nuestro patrimonio común y cuidarlo.

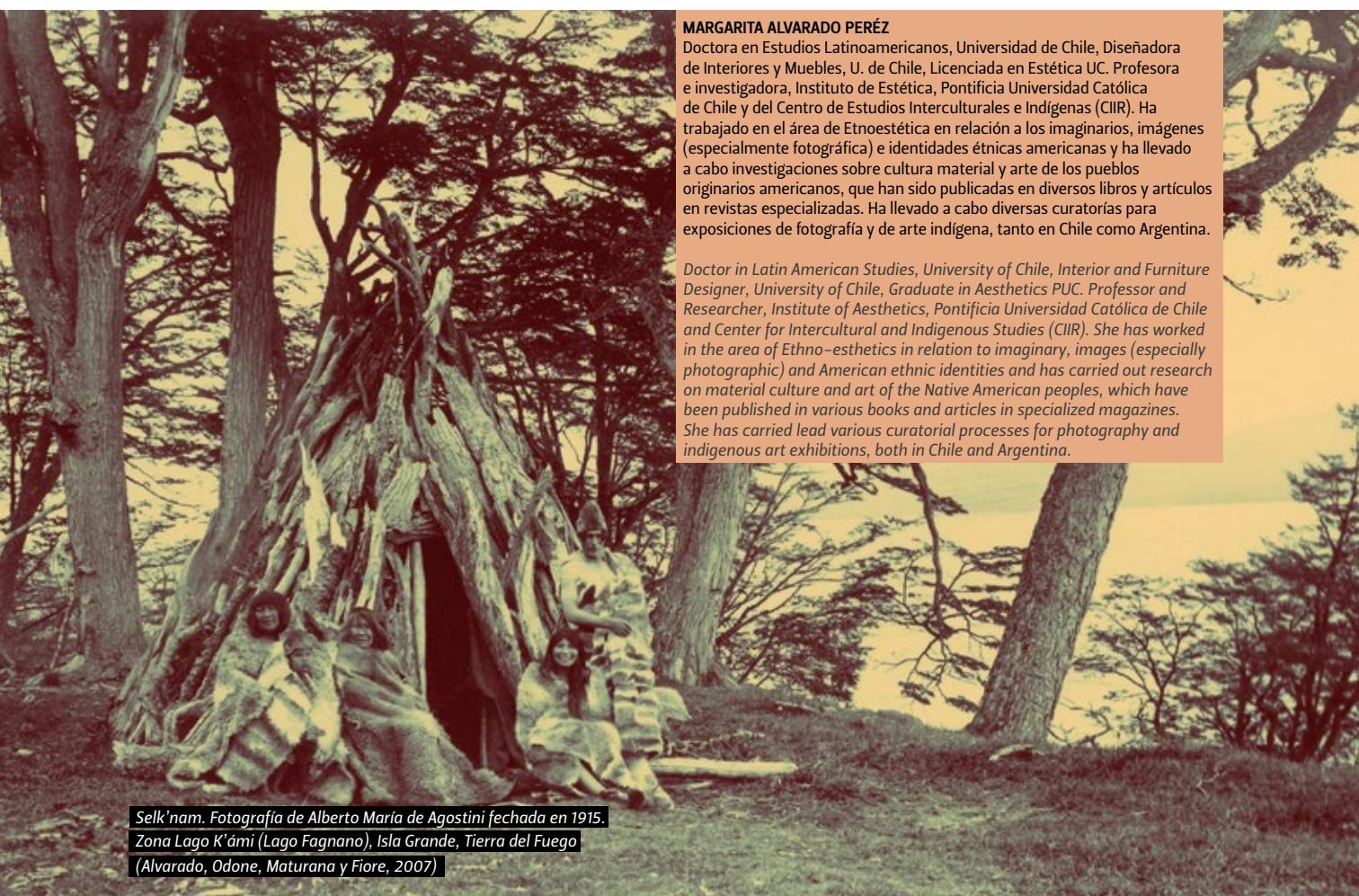
LA IMAGEN DE LO EXTRAÑO: FOTOGRAFÍA, PATRIMONIO VISUAL Y PUEBLOS INDÍGENAS DEL SUR DE AMÉRICA¹

THE IMAGE OF THE UNKNOWN: PHOTOGRAPHY, VISUAL HERITAGE AND INDIGENOUS PEOPLES OF SOUTH AMERICA¹

A TRAVÉS DE UN PAR DE CASOS DE ESTUDIO EJEMPLIFICADOS POR FOTOGRAFÍAS DE MAPUCHES, ANDINOS Y FUEGUINOS, SE LLEVA A CABO UNA REFLEXIÓN PARA COMPRENDER PARTE DE LOS PROCESOS MEDIANTE LOS CUALES ESTAS IMÁGENES, EN SU DOBLE ACEPCIÓN MATERIAL/REPRESENTACIONAL Y EN SU CONDICIÓN DE PATRIMONIO VISUAL, HAN INFLUIDO Y DETERMINADO DIVERSAS IDENTIDADES ÉTNICAS Y LA CONSTRUCCIÓN Y MONTAJE DE CIERTOS IMAGINARIOS.

THROUGH A COUPLE OF CASE STUDIES EXEMPLIFIED BY PHOTOGRAPHS OF MAPUCHE, ANDEAN AND FUEGUINO PEOPLE, A REFLECTION IS CARRIED OUT TO UNDERSTAND PART OF THE PROCESSES BY MEANS OF WHICH THESE IMAGES, IN THEIR DOUBLE MATERIAL/REPRESENTATIONAL MEANING AND IN THEIR CONDITION OF VISUAL HERITAGE, HAVE INFLUENCED AND DETERMINED DIVERSE ETHNIC IDENTITIES AND THE CONSTRUCTION AND ESTABLISHMENT OF CERTAIN IMAGINARIES.

Por Dra. Margarita Alvarado P.



Hoy en día resulta indesmentible que las fotografías que retratan variados pueblos indígenas del sur de América han pasado a constituir un inmenso y complejo patrimonio visual que, bajo el estatuto mimético de la fotografía como imagen, se ha transformado en un registro indesmentible de aspectos culturales, sociales e históricos de aquellos habitantes originarios de esta parte de América². A este hecho viene a sumarse que, a partir de los años 50 del siglo XX, bajo el impulso de investigaciones llevadas a cabo por profesionales vinculados a los estudios visuales y problemáticas sobre la representación en el ámbito de las ciencias sociales, el arte y las humanidades, muchas instituciones –públicas y privadas en América como Europa– comenzaron a tener una conciencia mayor sobre la importancia de estos corpus de imágenes de etnias y pueblos conservados en sus archivos. La puesta en valor de colecciones fotográficas a través de su estudio, documentación y difusión alcanzó un notable protagonismo, contribuyendo de manera definitiva a su consolidación como patrimonio visual.

La trascendencia que ha tomado este inmenso patrimonio visual lleva a preguntarse sobre los procesos de producción, circulación interpretación y significación que se pueden llevar a cabo de estas imágenes bajo dos consideraciones básicas. En primer lugar, como documentos históricos y etnográficos que han contribuido de manera fundamental a la instalación de una visualidad de los diversos pueblos originarios –en este caso, del sur de América– y, en segundo lugar, como fragmentos gravitatorios en la construcción de ciertos imaginarios de nuestro continente y sus habitantes, de acuerdo a diferentes modalidades de representación.

Así, este patrimonio visual debe ser abordado bajo una doble implicancia de significación, pensando la fotografía en su dupla connotación material/representacional. Por un lado, respecto de sus materialidades, porque fueron producidas de acuerdo a tecnologías, formatos y soportes propios

There is no doubt that today the photographs portraying various indigenous peoples of South America have become an immense and complex visual heritage that, under the mimetic status of photography as an image, has become an undeniable record of the cultural, social and historical aspects of those original inhabitants of this part of America². In addition, since the 1950s, as a result of the research carried out by professionals linked to visual studies and problems of representation in the field of social sciences, art and the humanities, many institutions –public and private in America and Europe– began to be increasingly aware of the importance of these corpus of images of ethnic groups and peoples kept in their archives. The valuing of photographic collections through their study, documentation and dissemination reached a notable prominence, definitively contributing to their consolidation as visual heritage

The importance that this immense visual heritage has acquired, leads us to wonder about the processes of production, circulation, interpretation and significance that can be carried out of these images under two basic considerations. In the first place, as historical and ethnographic documents that have contributed in a fundamental way to the installation of a visual image of the different original peoples –in this case, of the south of America– and in the second place as gravitational fragments in the construction of certain imaginaries of our continent and its inhabitants, according to different modalities of representation.

Thus, this visual heritage must be approached under a double meaning implication, thinking of photography in its double material/representational connotation. On the one hand, with respect to their material nature as they were produced according to technologies, formats and support mediums typical of the dawn of photographic activity in the mid-nineteenth century and early twentieth century, which enhances its status as an archaic object that was part of a material culture that had to be preserved as a testimony of some ways of doing things in the early days of analog photography. Its status as a heritage object is based on the fact

¹ Las reflexiones vertidas en este artículo corresponden a los proyectos de investigación (Fondecyt N°1980836,1030979,10606819) realizados por un equipo interdisciplinario de estetas, antropólogos historiadores entre los años 1998 a 2009. Los resultados de estas investigaciones se han publicado en libros y artículos de revistas especializadas que han servido de referentes en la producción de este texto.

¹ The reflections expressed in this article correspond to the research projects (Fondecyt No.1980836,1030979,10606819) carried out by an interdisciplinary team of aesthetes, anthropologists and historians between 1998 and 2009. The results of this research have been published in books and articles of specialized journals that have served as references in the production of this text.

² Al utilizar la nominación "sur de América", se define un área que comprende: Argentina, sur de Bolivia, Chile y sur de Perú. Se ha optado por esta nominación considerando que los límites políticos y territoriales fueron tardíamente establecidos a partir de los procesos de independencia del dominio hispano en el siglo XIX. Por lo tanto, para los pueblos indígenas que habitaban y habitan en estas áreas sus territorios nunca han sido definidos por estos límites.

² By using the nomination "south of America", we define an area that includes: Argentina, southern Bolivia, Chile and southern Peru. This nomination has been chosen considering that the political and territorial limits were belatedly established after the processes of independence from the Hispanic domain in the nineteenth century. Therefore, for the indigenous peoples who inhabited and inhabit these areas, their territories have never been defined by these limits.

de los albores de la actividad fotográfica a mediados del siglo XIX y comienzos del siglo XX, lo que potencia su condición de objeto arcaico, que formaba parte de una cultura material que debía ser conservada como testimonio de unos modos de hacer en los primeros tiempos de la fotografía analógica. Su condición de objeto patrimonial se fundamenta en cuanto a que aquello que llamamos o definimos como patrimonio, como lo ha planteado Llorenç Pratss, es el resultado de ciertos procesos de construcción de una comunidad respecto de lo que social y culturalmente considera digno de conservación. Esta visión sobre el patrimonio evidencia su carácter arbitrario, abriendo sus usos y connotaciones a las invenciones y disposiciones que una sociedad realiza respecto de ciertos objetos como parte de una cultura material que se instala como representación y legitimación simbólica de determinadas ideologías y relaciones políticas, a veces asociadas a identidades, ideas y valores.

Por otra parte, como representación en su condición de imagen, ya que la fotografía puede ser definida como un sistema convencionalizado de representación, como una construcción cultural que transita desde su producción hasta momentos de actualización, donde va siendo significada y resignificada permanentemente. Como imagen, desde la producción, el complejo cámara fotográfica/fotógrafo se despliega de acuerdo a las intenciones codificadoras de un operador, bajo modalidades visuales propias de los paradigmas

that what we call or define as heritage, as proposed by Llorenç Pratss, is the result of certain processes of building a community with respect to what it socially and culturally considers worthy of conservation. This vision of heritage evidences its arbitrary character, opening up its uses and connotations to the inventions and decisions that a society makes regarding certain objects as part of a material culture that is installed as a symbolic representation and legitimation of certain ideologies and political relations, sometimes associated with identities, ideas and values.

On the other hand, as representation in its capacity as an image, since photography can be defined as a conventionalized system of representation, as a cultural construction that moves from its production to moments of updating, where it is permanently signified and resignified. As an image, from production, the complex camera/photographer unfolds according to the codifying intentions of an operator, under visual methods that are typical of the photographic paradigms in force at the time it was made. This is a fundamental constitutive aspect of photography as representation, since as authors such as Szarkowski (1966) have pointed out, it is the formal aesthetic aspects, as well as the use of certain visual devices and procedures that define the visual aesthetics of what a photographer captures. Later, as a representation, as a photographic image, its main characteristic as a cultural artifact will be its capacity to produce and disseminate meanings, which will be displaced in unforeseen and complex ways in direct relation to the

Así, este patrimonio visual debe ser abordado bajo una doble implicancia de significación, pensando la fotografía en su dupla connotación material/representacional.

Thus, this visual heritage must be approached under a double meaning implication, thinking of photography in its double material/representational connotation.

fotográficos vigentes en el momento en que fue realizada. Este es un aspecto constitutivo fundamental de la fotografía como representación, ya que tal como han señalado autores como Szarkowski (1966), son los aspectos formales estéticos, así como el uso de determinados dispositivos y procedimientos visuales los que definen las estéticas visuales de lo capturado por un fotógrafo. Posteriormente, como representación, al transitar como imagen fotográfica, su principal característica como artefacto cultural será su capacidad de producir y difundir significados, los que se irán desplazando de maneras imprevistas y complejas en relación directa con las formaciones discursivas que las atraviesan y contienen como imagen. Bajo estas itinerancia en soportes y contextos discursivos, y tal como lo han planteado autores como Geoffrey Batchen (2004), Peter Burkin (2004) y John Tagg, las imágenes fotográficas irán adquiriendo las más variadas significaciones, demostrando que más que un referente indesmentible de una realidad, constituyen representaciones que pueden ser leídas e interpretadas. En su condición de imagen técnica, como la han definido varios teóricos del siglo XX –como Walter Benjamin (1989), Vilem Flusser (1990) y John Berger (1974), entre otros–, será lo que vemos en la superficie de la imagen fotográfica lo que pesará en su condición patrimonial, porque informa, registra y refiere a lugares, personas, tradiciones y costumbres de diversos pueblos, especialmente de aquellos habitantes del sur de América.

Esta doble implicancia de significación de la fotografía en su dupla material/representacional, con todas las implicancias que tiene la construcción de un patrimonio visual-fotográfico de los pueblos y etnias de la zona sur de América, resulta especialmente relevante para comprender cómo y por qué, ciertas fotografías de los indígenas han influido, condicionado y determinado una visualidad de lo indígena, de identidades étnicas y matices y perfiles de culturas y tradiciones. La propuesta es hacer un breve recorrido sobre un corpus fotográfico de diversas etnias del sur de América, nombradas genéricamente como andinos y fueguinos, en conjunto con fotografías del pueblo mapuche para reflexionar, de acuerdo a diferentes casos de estudio, cómo imágenes fotográficas se han constituido en referentes de ciertas identidades étnicas y de distintos imaginarios³.

DETRÁS DEL LENTE. DE PROFESIONALES Y VIAJEROS

Desde la producción, si se acepta que la fotografía es un sistema convencionalizado de representación que se articula bajo su doble acepción material/visual, se hace evidente el alcance que adquieren aquellos que están detrás del lente, es decir los fotógrafos. Pero más allá de saber quiénes son, importante resulta conocer sus perfiles y motivaciones porque, de alguna manera, es lo que va a orientar y condicionar las modalidades visuales que utilizarán para cumplir sus

³ Al nombrar “andinos” se incluye algunas etnias como los aymara, quechua y atacameños que habitan el área andina de América de Sur que corresponde a la zona norte de Chile y Argentina, y parte de Perú y Bolivia. Cuando se nombra “fueguinos” se incluye a las etnias del extremo sur de América, fundamentalmente, la Isla Grande de Tierra del Fuego y los canales patagónicos, que hoy forman parte de Chile y Argentina. Mapuche nombra una etnia que habita la zona centro sur de Chile y Argentina. Para mayores antecedentes, consultar Alvarado, Mege y Báez, 2001; Alvarado, Odone, Maturana y Fiore, 2007; Alvarado, Mege, Bajas y Möller, 2012.

discursive formations that cross them and contain them as an image. Under these itinerant media and discursive contexts and as proposed by authors such as Geoffrey Batchen (2004), Peter Burkin (2004) and John Tagg, photographic images will acquire the most varied meanings, demonstrating that more than an undeniable referent of a reality, they constitute representations that can be read and interpreted. As a technical image, as it has been defined by various twentieth-century theorists—such as Walter Benjamin (1989), Vilem Flusser (1990) and John Berger (1974), among others—it will be what we see on the surface of the photographic image that will weigh on its heritage condition, because it informs, registers and refers to places, people, traditions and customs of diverse peoples, especially those of the south of America.

This double implication of the significance of photography in its material/representational duo, with all the implications of the construction of a visual-photographic heritage of the peoples and ethnic groups of the southern zone of America, is especially relevant for understanding how and why certain photographs of the original peoples have influenced, conditioned and determined a visuality of the indigenous, of ethnic identities and nuances and profiles of cultures and traditions. The proposal is to make a brief tour of a photographic corpus of diverse ethnic groups in the south of America, generically named as Andean and Fuegino peoples, together with photographs of the Mapuche people to reflect, according to different case studies, how certain photographic images have become referents of certain ethnic identities and different imaginaries³.

BEHIND THE LENS OF PROFESSIONALS AND TRAVELERS

Based on production, if it is accepted that photography is a conventional system of representation that is organized under its double material/visual meaning, the scope acquired by those behind the lens, i.e. the photographers, becomes evident. But beyond knowing who they are, it is important to know their profiles and motivations because, in some way, it is what will guide and condition the visual methods they will use to achieve their objectives. The local or foreign origin—many photographers came from Europe, especially in the 19th century—their condition of occasional or professional photographer that in some way will mark their motivations, will be the aspects that define a visual production. Settings, characters, traditions and profiles of the Andean and Fuegino world, as well as of the Mapuche people will be captured according to these profiles, delivering to the aesthetic images that particularize and personalize them.

For the Mapuche world, the most frequent photographers are what can be defined as professional photographers, in other words, authors whose main activity is “taking pictures”. Paradigmatic examples are authors such as Christian Enrique Valck, Gustavo Milet and Odber Heffer, known as the Founders’ group, who were the first to take portraits and photographs of the Mapuche people at the end of the 19th century⁴. As photographers of the local

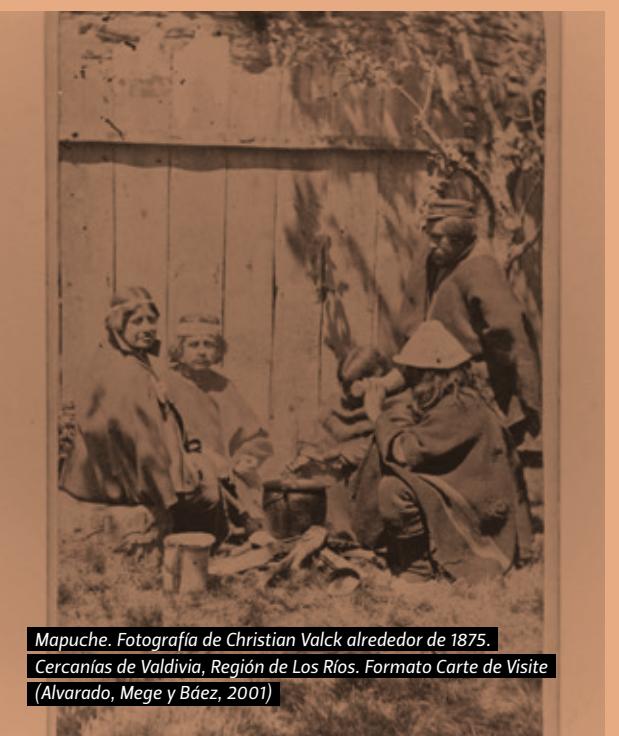
³ The name “Andean” includes some ethnic groups such as the Aymara, Quechua and Atacameños who inhabit the Andean area of South America, which corresponds to the northern zone of Chile and Argentina, and part of Peru and Bolivia. “Fueguinos” refers to the ethnic groups of the extreme south of America including fundamentally, the Big Island of Tierra del Fuego and the Patagonian channels, which today are part of Chile and Argentina. Mapuche names an ethnic group that inhabits the south-central zone of Chile and Argentina. For further information see Alvarado, Mege and Báez, 2011; Alvarado, Odone, Maturana and Fiore, 2007; Alvarado, Mege, Bajas and Möller, 2012.



Mapuche. Fotografía de Odber Heffer alrededor de 1900.
Cercanías de Temuco. Región de La Araucanía (Alvarado, Mege y Báez, 2001)



Yaghan. Fotografía de Charles Wellington fechada en 1907. Estancia Remolino, Canal Beagle, Tierra del Fuego (Alvarado, Odone, Maturana y Fiore, 2007)



Mapuche. Fotografía de Christian Valck alrededor de 1875.
Cercanías de Valdivia, Región de Los Ríos. Formato Carte de Visite (Alvarado, Mege y Báez, 2001)

objetivos. El origen local o extranjero –muchos fotógrafos vinieron de Europa, sobre todo en el siglo XIX–, su condición de fotógrafo ocasional o profesional, que de alguna manera marcarán sus motivaciones, serán los aspectos que definen una producción visual. Escenarios, personajes, tradiciones y perfiles del mundo andino y fueguino, así como del pueblo mapuche serán capturados de acuerdo a estos perfiles, entregando a las imágenes estéticas que las particularizan y personalizan.

Para el mundo mapuche, los fotógrafos más frecuentes son lo que se puede definir como fotógrafos profesionales, es decir, autores cuya actividad principal es “tomar fotos”. Ejemplos paradigmáticos son los autores como Christian Enrique Valck, Gustavo Milet y Odber Heffer, conocidos como el grupo de los Fundadores, primeros en realizar retratos y tomas del pueblo mapuche a fines del siglo XIX⁴. Como fotógrafos de las sociedades locales de pueblos y ciudades en el sur de Chile, junto con retratar personajes y hechos destacados, también hacen tomas de los indígenas mapuche. Sus imágenes tienen entonces las estéticas propias del llamado retrato de estudio de esta época, con telones pintados, una elaborada parafernalia –en este caso de artefactos mapuche– y personajes posando frente al lente, con gestos evidentemente indicados por el autor.

Para el mundo fueguino, la situación es diferente, ya que la mayoría de los fotógrafos son lo que podríamos llamar occasioneles. Son los fotógrafos/viajeros que utilizan la cámara fotográfica como una herramienta de registro en sus recorridos por las regiones australes durante el siglo XIX y comienzos del XX. Entre los autores más destacados, se pueden mencionar a Charles Wellington Furlong y los sacerdotes Martín Gusinde y Alberto María de Agostini, quienes viajan por la Isla Grande de Tierra del Fuego y los canales patagónicos, fotografiando profusamente a los selk’nam, cazadores de las planicies y a los yagan y kaweskar como pueblos canoeros⁵. Sus fotografías están realizadas en escenarios exteriores, en medio del paisaje y los canales magallánicos, porque su interés fundamental se enfoca a la producción de un registro visual que contenga aspectos culturales generales, así como sus modos de vida en lo cotidiano y lo ritual. Si bien sus estéticas están marcadas por ciertas modalidades visuales propias de la fotografía la época, el desplazamiento de estos fotógrafos por escenario naturales marca su construcción visual.

Para el mundo andino, que comprende grupos étnicos como los quechua, los aymara, y los atacameños, entre otros, la situación por diferente es difícil de caracterizar ya que, en comparación con el extenso corpus de imágenes del mundo mapuche y fueguinos, para la zona que comprende parte del norte de Chile y Argentina y el sur de Bolivia y Perú, la producción fotográfica es muy escasa, tanto de profesionales como de fotógrafos/viajeros. Es a partir de fines de la primera mitad del siglo XX donde los indígenas andinos comienzan a ser fotografiados más frecuentemente, rompiendo con complejos procesos de invisibilización visual a los que habían sido sometidos por la sociedad en general. Para estas épocas, destaca especialmente el trabajo de antropólogos como María Ester Grebe, Juan van Kessel, y Vaclav Šolc, quienes

societies of towns and cities in southern Chile, along with portraying prominent people and events, they also took pictures of the Mapuche Indians. Their images consequently have the aesthetics of the so-called studio portrait of this time, with painted curtains, an elaborate paraphernalia—in this case Mapuche artifacts—and characters posing in front of the lens, with expressions evidently indicated by the author.

For the Fueguino world, the situation is different, since most of the photographers are what we could call occasional. They are the photographers/travelers who use the camera as a recording tool in their traveled through the southern regions during the nineteenth and early twentieth centuries. Among the most outstanding authors, we can mention Charles Wellington Furlong and the priests Martin Gusinde and Alberto María de Agostini, who traveled through the Big Island of Tierra del Fuego and the Patagonian channels, profusely photographing the Selk’nam, hunters of the plains and the Yagan and Kaweskar as canoeing peoples⁵. Their photographs are taken in outdoor settings, in the middle of the landscape and the Magellanic channels, because their fundamental interest is focused on the production of a visual record that contains general cultural aspects, as well as their ways of life in the everyday and ritual. Although their aesthetics are marked by certain visual forms typical of photography at the time, the displacement of these photographers by natural scenery marks their visual construction.

For the Andean world, which includes ethnic groups such as the Quechua, the Aymara, and the Atacameños, among others, the different situation is difficult to characterize because, compared to the extensive corpus of images of the Mapuche and Fueguino worlds, for the area that includes part of northern Chile and Argentina and southern Bolivia and Peru, photographic production is very scarce, both of professional and photographers/travelers. It is from the end of the first half of the twentieth century where the Andean Indians began to be photographed more frequently, breaking with complex processes of visual invisibilization to which they had been subjected by society in general. For these times, the work of anthropologists such as María Ester Grebe, Juan van Kessel, and Vaclav Šolc, who see in photographic practice a support tool for their ethnographic work, a means for recording a cultural reality and a subject that each of them wanted to know and study as part of their scientific work, especially stands out⁶.

The center of the motivations that inspire these dissimilar photographers is their attempt to capture what is unknown and different, models and defines the visual aesthetics present in these photographic images. On the one hand, the production of professional photographers is characterized by the use of visual devices with frames and planes centered on those photographed in the portrait modality, to which the ethnic scenes are added, that is to say a true choreographic staging with different objects and indigenous clothing, most of them made in the photographers’ own studios. Sometimes, under these same visual devices and procedures, these photographers take outdoor shots, transforming the landscape into a backdrop. They are images composed under the aesthetic paradigms of the photographic practices of the 19th century, where a visual alternative is expressed, a sum of difference materialized in characters and artifacts of the material

⁴ Mayores antecedentes de estos fotógrafos en Alvarado et al, 2001.

⁵ Further information on these photographers in Alvarado et al, 2012.

⁶ For more information on these photographers, see Alvarado et al, 2012.

El centro de las motivaciones que inspiran a estos fotógrafos tan disímiles es su intento de capturar lo ajeno, lo diferente, modela y define las estéticas visuales presentes en estas imágenes fotográficas.

The center of the motivations that inspire these dissimilar photographers is their attempt to capture what is unknown and different, models and defines the visual aesthetics present in these photographic images.

ven en la práctica fotográfica una herramienta de apoyo para su trabajo etnográfico, un medio para el registro de una realidad cultural y de un sujeto que cada uno de ellos deseaba conocer y estudiar como parte de su trabajo científico⁶.

El centro de las motivaciones que inspiran a estos fotógrafos tan disímiles es su intento de capturar lo ajeno, lo diferente, modela y define las estéticas visuales presentes en estas imágenes fotográficas. Por un parte, la producción de los fotógrafos profesionales se caracteriza por la utilización de dispositivos visuales con encuadres y planos centrados sobre los fotografiados en la modalidad del retrato, a los que se suman las escenas étnicas, es decir un verdadero montaje coreográfico con distintos objetos e indumentarias indígenas, la mayor parte de ellas realizadas en los propios estudios de los fotógrafos. En algunas ocasiones, bajo estos mismos dispositivos y procedimientos visuales, estos fotógrafos realizan tomas en exteriores, transformando el paisaje en un telón de fondo. Son imágenes compuestas bajo los paradigmas estéticos propios de las prácticas fotográficas del siglo XIX, donde se expresa una alteridad visual,

culture, but under the aesthetics of the photographic practices of those times.

On the other hand, the production of photographers/travelers is characterized by the use of visual devices with frames and planes that situate subjects and surroundings, sometimes as examples of a culture, others, carrying out an activity or some ritual event as part of their culture. Although some paradigms of studio photography persist, they are integrated with modalities of so-called anthropological photography and nascent ethnographic photography. In these photographs, the author seeks to highlight a radical difference, portraying subjects and scenes as part of an alterity that is exposed and analyzed as an object of research. The selective power of the photographic image is ideal, since a photograph that registers the subject immersed in its cultural and natural context will always have for the photographer an invaluable amount of cultural and ethnographic information.

Most of these authors do not identify the individuals portrayed with their names, nor are there systematic records of places and dates. This evidences the significance of those photographed as representatives of a culture or a or an ethnic group. They are characters who visually reveal a particular type of differentiation with respect to the experience of the unknown,

⁶ Mayores antecedentes de estos fotógrafos en Alvarado et al, 2012.



Selk'nam. Fotografía Martín Gusinde tomada entre 1920 y 1923. Isla grande, Tierra del Fuego (Alvarado, Odore, Maturana y Fiore, 2007)

una suma diferencia materializada en personajes y artefactos de la cultura material, pero bajo la estética de las prácticas fotográficas de estas épocas.

Por otra parte, la producción de los fotógrafos/viajeros se caracteriza por la utilización de dispositivos visuales con encuadres y planos que sitúan sujetos y entorno, a veces como ejemplares de una cultura, otras, realizando una actividad o algún evento ritual como parte de su cultura. Si bien persisten algunos paradigmas de la fotografía de estudio, estos aparecen integrados con modalidades de la llamada fotografía antropológica y la naciente fotografía etnográfica. En estas, el autor busca destacar una diferencia radical, retratando sujetos y escenas como parte de una alteridad que es expuesta y analizada como objeto de investigación. El poder selectivo de la imagen fotográfica resulta ideal, ya que una fotografía que registre al sujeto inmerso en su contexto cultural y natural, siempre tendrá para el fotógrafo una cantidad invaluable de información cultural y etnográfica.

La mayoría de estos autores no identifican a los retratados con sus nombres, tampoco hay registros sistemáticos de los lugares y fechas. Esto hace evidente la significación de los fotografiados, más bien como representantes de una cultura o un pueblo. Son personajes que revelan visualmente un tipo particular de diferenciación respecto de la experiencia de lo extraño, de lo ajeno, no por sus particularidades individuales, sino como integrantes de una sociedad y portadores de

of the alien, not because of their individual particularities, but as members of a society and bearers of a culture visualized in gestures, artifacts, scenes and landscapes. These images of the unknown concentrate these differences that become visual-aesthetic constructions, associated with ethnic identities under different cultural affiliations.

THE LIFE OF THE IMAGES OF THE UNKNOWN: DISPLACEMENTS, MEANINGS AND RESIGNIFICATIONS

Images of the Mapuche, Fueguinos and Andinos, as images of the unknown, with their varied photographic aesthetics, produced by professional photographers and travelers, acquire diverse meanings as they are displaced and updated in different discursive and iconographic contexts. A tour and analysis of some case studies allows us to establish different areas. In the use and exhibition of some photographs by society in general, iconographic contexts range from academic studies to commercial and tourist uses, passing through political and social contexts. The iconographic contexts are mainly associated with cultural and ethnic claims that are expressed in texts and political propaganda, where the fundamental thing is to show a certain cultural and ethnic authenticity. Both fields are not exclusive, nor are they annulled, but rather they complement and overlap each other, complicating the meanings that each image can acquire and the consequent constructions of diverse subjects and imaginaries.

In exogenous or endogenous uses, on the part of society in general as well as of the indigenous people themselves, images

una cultura visualizada en gestos, artefactos, escenarios y paisajes. Estas imágenes de lo extraño concentran entonces estas diferencias que devienen en construcciones visuales-estéticas, asociadas a identidades étnicas bajo diferentes fidelizaciones culturales.

LA VIDA DE LAS IMÁGENES DE LO EXTRAÑO: DESPLAZAMIENTOS, SIGNIFICACIONES Y RESIGNIFICACIONES

Imágenes de los mapuche, fueguinos y andinos, como imágenes de lo extraño, con sus variadas estéticas fotográficas, producidas por fotógrafos profesionales y viajeros, van adquiriendo diversas significaciones en la medida que son desplazadas y actualizadas en distintos contextos discursivos e iconográficos. Desde la circulación, un recorrido y análisis sobre algunos casos de estudio permite establecer diversos campos. Desde lo exógeno, es decir, en el uso y exhibición de algunas fotografías por la sociedad en general, los contextos iconográficos oscilan desde los estudios académicos hasta usos comerciales y turísticos, pasando por contextos políticos y sociales. Desde lo endógeno, en la puesta en circulación desde el mundo indígena, los contextos iconográficos están asociados principalmente a reivindicaciones culturales y étnicas que se expresan en textos y propaganda política, donde lo fundamental es mostrar un cierta autenticidad cultural y étnica. Ambos campos no son excluyentes ni se anulan, sino que se complementan y superponen, complejizando las significaciones que cada imagen puede adquirir, y las consecuentes construcciones de diversos sujetos e imaginarios.

En usos exógenos o endógenos, por parte de la sociedad en general como de los propios indígenas, las imágenes adquieren significaciones que van desde un sujeto que forma parte de una cultura que se describe y estudia, como en los primeros textos de etnología escritos en Chile a fines del siglo XIX, hasta un sujeto que atestigua y documenta un pasado en el ámbito de su propia historia y su lengua.

Como ejemplos paradigmáticos de desplazamientos, significaciones y resignificaciones de ciertos desplazamientos, están dos retratos. El primero es un Retrato de un mapuche, nombrado como *Cacique Lloncon*, realizado por Gustavo Milet a fines del siglo XIX en el sur de Chile, con la estética característica de una fotografía de estudio, es decir, encuadre muy bien compuesto, plano medio y ángulo frontal. El segundo es una fotografía de un personaje ko'taix o hachai, que forma parte de un ritual selk'nam llamado *Hain*, realizado por un fotógrafo/viajero, el antropólogo Martín Gusinde, en la Isla Grande de Tierra del Fuego. Su estética se revela en una composición de plano general que busca encuadrar al retratado, que muestra gestos y movimiento para exhibir su pintura corporal en toda su magnitud, junto con el paisaje que hace las veces de telón de fondo y escenografía.

Ambas fotografías han tenido una vida notable a través de numerosas actualizaciones, desplazamientos y trashumanacias, que van influyendo y desplegando diversas significaciones expresadas en contextos académicos, en la cultura pop y en las reivindicaciones étnicas. En estos trasladados, sus implicancias expresivas se mueven desde lo documental, a lo narrativo y lo anecdótico, donde subyace una estética fotográfica que exalta un sujeto hasta convertirlo en un referente ineludible de los imaginarios del mundo indígena, tanto para los propios indígenas como para la sociedad en general.

acquire meanings ranging from a subject that forms part of a culture that is described and studied, as in the first ethnological texts written in Chile at the end of the 19th century, to a subject that testifies and documents a past within the scope of its own history and language.

There are two portraits that are paradigmatic examples of shifts, meanings and resignifications of certain displacements. The first is a portrait of a Mapuche, named Cacique Lloncon, taken by Gustavo Milet at the end of the 19th century in the south of Chile, with the aesthetics characteristic of a studio photograph, that is, a very well composed frame, medium plane and frontal angle. The second is a photograph of a Ko'taix or Hachai character, part of a Selk'nam ritual called Hain, taken by a photographer/traveler, anthropologist Martin Gusinde, on the Big Island of Tierra del Fuego. His aesthetics is revealed in a general plane composition that seeks to frame the portrayed, which shows gestures and movement to exhibit his body painting in all its magnitude, along with the landscape that serves as backdrop and scenery.

Both photographs have had a remarkable life through numerous updates, displacements and transhumance, which are influencing and displacing diverse meanings expressed in academic contexts, in pop culture and in ethnic claims. In these transfers, their expressive implications move from the documentary to the narrative and the anecdotal, where a photographic aesthetics underlies that heightens a subject until it becomes an inescapable reference of the imaginaries of the indigenous world, both for the indigenous people themselves and for society in general.

HERITAGE AND IMAGES OF THE UNKNOWN

Thus, these images of the unknown as photographs of the Mapuche, Andean and Fueguinos, from the 19th century to the middle of the 20th century, accepted and consumed by our society and by the indigenous people themselves, in their double meaning of heritage object with its material/representational connotations, as stated at the beginning of these lines, oscillate between their arbitrary construction according to devices and visual procedures typical of photography and the referential weight that every photographic image carries under the condition of mimesis of the reality attributed to it. They are in themselves the necessary and undeniable proof of that different reality, perhaps before the contact between cultures, before the penetration of "civilization" into the indigenous world of the south of America or at the beginning of that process.

In this ambivalence between creation and reality, fantasy and registration, there is something that traps us in these photographs, installing a range of meanings between their expressive coherence as an image and their possible interpretation. Under these ambivalences, these images participate in the conformation of diverse ethnic identities for society in general, as well as for the native peoples themselves. Its condition as a photographic image as a heritage object, subject to combinations and overlapping, both in its production and in its circulation, constitutes some of the foundations that condition, influence and determine diverse ethnic identities and the construction and establishment of certain imaginaries.



Retrato de Cacique Lloncon. Fotografía de Gustavo Milet Ramírez alrededor de 1890. Traiguén, Región de La Araucanía. Archivo Fotográfico, Museo Histórico y Arqueológico Mauricio van de Maele, Valdivia



Ko'taix. Personaje del Hain. Selk'nam. Fotografía de Martín Gusinde fechada en 1923. Laguna de Pescado. Isla Grande, Tierra del Fuego

PATRIMONIO E IMÁGENES DE LO EXTRAÑO

Entonces, estas imágenes de lo extraño como fotografías de los mapuches, andinos y fueguinos, del siglo XIX hasta la mitad del siglo XX, aceptadas y consumidas por nuestra sociedad y por los propios indígenas, en su doble acepción de objeto patrimonial con sus connotaciones materiales/representacionales, como se planteaba al comienzo de estas líneas, oscila entre su construcción arbitraria de acuerdo a dispositivos y procedimientos visuales propios de lo fotográfico y el peso referencial que toda imagen fotográfica carga bajo la condición de mimesis de la realidad que se le atribuye. Son de por sí la prueba necesaria e indesmentible de esa realidad distinta, tal vez antes del contacto entre culturas, antes de la penetración de la “civilización” en el mundo indígena del sur de América o en los inicios de ese proceso.

En esta ambivalencia entre creación y realidad, fantasía y registro, hay algo que atrapa en estas fotografías, instalando una gama de significaciones entre su coherencia expresiva como imagen y su posible interpretación. Bajo estas ambivalencias estas imágenes van participando en la conformación de diversas identidades étnicas para la sociedad en general, como para los propios pueblos originarios. Su condición de imagen fotográfica como objeto patrimonial, sometida a combinaciones y superposiciones, tanto en su producción como en su circulación, va constituyendo algunos de los fundamentos que condicionan, influyen y determinan diversas identidades étnicas y la construcción y montaje de ciertos imaginarios.

REFERENCIAS / REFERENCES

- Alvarado, M., Mege, P., y Báez, C., Editores (2001). *Mapuche. Fotografías siglos XIX y XX. Construcción y Montaje de un Imaginario*. Santiago: Pehuén Editores.
- Alvarado, M., Odone, C., Maturana, F. y Fiore, D. Editores (2007). *Fueguinos. Fotografías siglos XIX y XX. Imágenes e imaginarios del Fin del Mundo*. Santiago, Pehuén Editores.
- Alvarado, M., Mege, P., Bajas, M.P. y Möller, C. Editores (2012). *Andinos. Fotografías siglos XIX y XX. Imágenes e imaginarios del Desierto y el Altiplano*. Santiago: Pehuén Editores.
- Batchen, G. (2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gili S. A.
- Benjamin, W. (1989). *Pequeña historia de la fotografía. Discursos Interrumpidos I. Filosofía del Arte*. Buenos Aires: Editorial Taurus. pp. 63 – 83.
- Berger, J. (1974). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gili.
- Burkin, V. (2004). *Ensayos*. Barcelona: Editorial Gili.
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ciudad de México: Editorial Trillas.
- Pratss, LL. (2001). El concepto de patrimonio cultural. *Cuadernos de antropología Social N°11*, pp. 115 – 136. Universidad de Buenos Aires.
- Szarkowski, J. (1966). *The Photographer's Eye*. New York, Museum of Modern Art of New York.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación*. Barcelona: Editorial Gili.

EL DESAFÍO DE FORMAR GESTORES PARA EL PATRIMONIO CULTURAL
THE CHALLENGE OF TRAINING MANAGERS FOR CULTURAL HERITAGE

Por Marisol Richter S. y María Josefina Tocornal C.

FOTOGRAFÍAS _ PHOTOS: ARCHIVO MÁSTER EN HISTORIA Y GESTIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL DE LA UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

EL MÁSTER EN HISTORIA Y GESTIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL DE LA UNIVERSIDAD DE LOS ANDES YA TIENE 14 AÑOS DE RECORRIDO, FORMANDO PROFESIONALES QUE APORTAN A LA PUESTA EN VALOR Y DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO. LOS PROYECTOS DE GRADO DE SUS ALUMNOS HAN ABARCADO UNA GRAN DIVERSIDAD DE ÁREAS: DESDE EL RESCATE DE OBRAS DE ARTISTAS NACIONALES HASTA LA REORGANIZACIÓN DE MUSEOS LOCALES.

THE MASTER IN HISTORY AND CULTURAL HERITAGE MANAGEMENT OF UNIVERSIDAD DE LOS ANDES HAS 14 YEARS OF EXPERIENCE TRAINING PROFESSIONALS THAT CONTRIBUTE TO THE VALUE AND DISSEMINATION OF HERITAGE. THE DEGREE PROJECTS OF ITS STUDENTS HAVE COVERED A GREAT DIVERSITY OF AREAS: FROM THE RESCUE OF ARTWORK BY NATIONAL ARTISTS TO THE REORGANIZATION OF LOCAL MUSEUMS.

En Chile se ha desarrollado, durante las últimas décadas, una conciencia creciente del valor e importancia del patrimonio cultural, que reconoce bajo este concepto no solo el patrimonio arquitectónico y urbano, sino también las expresiones de la cultura popular y de los pueblos originarios, las colecciones históricas, científicas o de arte, y los museos o programas autogestionados por las comunidades. Esta nueva sensibilidad se ha traducido en la creación de nuevas instituciones y políticas públicas, pero también en la movilización de personas y agrupaciones que emprenden acciones para conservar, revalorizar y difundir el patrimonio histórico y cultural.

En esta coyuntura resulta urgente contar con profesionales especializados en la gestión del patrimonio, capaces de abordar los problemas de este campo con un enfoque integrador e interdisciplinario, generando y liderando proyectos que integran diversas dimensiones, desde lo académico y artístico hasta lo económico y social.

Dentro de este contexto nació el Máster en Historia y Gestión de Patrimonio Cultural el año 2005, junto con el Instituto de Historia de la

During the last decades, a growing awareness of the value and importance of cultural heritage has developed in Chile, recognizing not only the architectural and urban heritage, but also expressions of popular culture and indigenous peoples, historical collections, scientific or art, and museums or programs self-managed by communities.

This new sensitivity has resulted in the creation of new institutions and public policies, but also in the mobilization of individuals and groups that undertake actions to preserve, revalue and disseminate historical and cultural heritage.

In that scenario, it is urgent to count with professionals specialized in heritage management, capable of addressing the problems of this field with an interdisciplinary approach, generating and leading projects that integrate various dimensions, from the academic and artistic to the economic and social.

Within this context, the Master's Degree in History and Cultural Heritage Management was born in 2005, along with the History Institute of the Universidad de los Andes. Its first objective was to promote research on the rich heritage in Chile, a necessary condition for it to be recognized and, therefore, valued by all citizens.

Universidad de los Andes. Su primer objetivo fue promover la investigación sobre el rico patrimonio existente en Chile, condición necesaria para que este pueda ser reconocido y, por lo tanto, valorado por todos los ciudadanos.

Sin embargo, la propuesta de este posgrado ha ido enfatizando progresivamente los aspectos de gestión, buscando instalar ciertas habilidades en las personas que tienen que hacerse cargo de estos bienes, para permitirles un desempeño exitoso. En este sentido el enfoque del programa es claramente profesional: se trata de ampliar el campo laboral de sus egresados, que pueden poner en práctica estas competencias como responsables de una colección, una institución, en forma independiente o desde una comunidad específica.

Para eso, los cursos de la línea de gestión del programa entregan un set de herramientas básicas en materias como finanzas, formulación de proyectos, creación de audiencias, levantamiento de fondos, legislación e institucionalidad cultural.

Al momento de hacer sus proyectos de grado y poner en valor un patrimonio cultural determinado, los alumnos aplican e interrelacionan estos conocimientos, junto a otros de características históricas y conceptuales. Se inicia la tarea con un diagnóstico y registro, proceso base para la conservación del patrimonio, para luego generar y adicionar nueva información sobre este y finalizar el círculo con su difusión, para ponerlo al alcance de las personas.

La metodología de este programa apunta siempre como objetivo final a generar un vínculo entre patrimonio y público, activándolo a través del diseño y la ejecución de un proyecto, y así entregarle a la sociedad distintos "productos", que son elaborados tras realizar la investigación y registro de un conjunto de bienes.

Desde sus inicios este posgrado ha buscado dar una visión histórica amplia del patrimonio que tenemos en Chile: de dónde viene, cuál es el contexto que dio origen a lo que hoy se considera como tal. Como historiadores, intentamos aplicar métodos de investigación de esta disciplina para construir "la historia" de este patrimonio.

EL ROL COMUNITARIO

El patrimonio está incorporado en la sensibilidad de las personas, porque es una cosa viva, no algo del pasado. Patrimonio es lo que ha subsistido hasta hoy, que tiene una historia. Pero si ha perdurado, es porque alguien le da esa manifestación o a ese bien, un valor. En este sentido, la definición de lo que pasa a ser parte del patrimonio depende en gran parte del valor que le asignen las personas, para ellos mismos o sus comunidades.

El patrimonio, por lo tanto, no puede entenderse sin la comunidad. Desde el punto de vista del máster, esto significa trabajar para ella, independiente de si es amplia o acotada. Por ese motivo, se incentiva a los alumnos para que en los proyectos que realizan con el propósito de obtener su grado, identifiquen a las personas que están en el entorno y diseñen sus productos, pensando en esos beneficiarios específicos.

Es por eso que los proyectos de titulación del máster tienen un sello distintivo: no son una tesis tradicional de magíster, que quedará en la biblioteca, o se publicará y circulará por la academia, sino que se trata de un trabajo práctico. Los alumnos lo formulan desde la idea inicial hasta darle forma de proyecto; buscan los recursos, construyen sus redes de

MARISOL RICHTER SCHEUCH

Directora del Máster en Historia y Gestión del Patrimonio Cultural de la Universidad de los Andes. Magíster en Historia, Universidad de Santiago de Chile. Licenciada en Historia del Arte, Universidad Internacional SEK, Chile.

Director of the Master in History and Cultural Heritage Management of Universidad de los Andes. Master in History, University of Santiago, Chile. Degree in Art History, SEK International University, Chile.

MARÍA JOSEFINA TOCORNAL COURT

Directora Académica del Máster en Gestión de Patrimonio Cultural de la Universidad de los Andes. Licenciada en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Diplomada en Responsabilidad Social Empresarial, Universidad Adolfo Ibáñez. Directora Ejecutiva de Fundación Gasco.

Academic director of the Master in History and Cultural Heritage Management at Universidad de los Andes. Degree in History from the Pontificia Universidad Católica de Chile. Diploma in Corporate Social Responsibility, Adolfo Ibáñez University. Executive director of Fundación Gasco.

Nevertheless, the proposal of this postgraduate course has been progressively emphasizing management aspects, seeking to install certain skills in people who have to take care of these goods, to enable them to perform their duties successfully. In this sense, the focus of the program is clearly applied: the goal is to amplify the professional field of its graduates, which can use these skills being responsible for a collection, an institution, independently or from a specific community.

For this reason, the courses of the management line of the program deliver a set of basic tools in areas such as finance, project formulation, creation of audiences, fundraising, legislation and cultural institutions.

At the time of their degree projects, students choose a specific cultural heritage value, to apply and interrelate their knowledge, along with other historical and conceptual features. The task starts with a diagnosis and registering process, the basis for the conservation of heritage, to gather data and add new information and closing the cycle with its dissemination, to put it within reach of the people.

The final goal of the program's methodology is to generate a link between heritage and public, activating it through the design and implementation of a project, and thus giving different society "products", which are made after the investigation and registration of a set of goods.

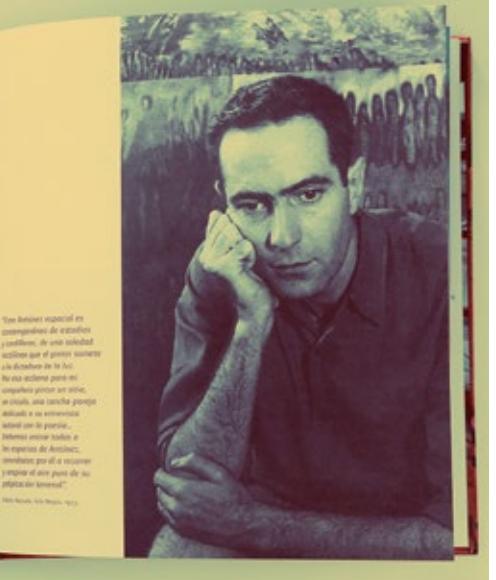
From its beginnings this postgraduate course has sought to give a wide historical vision of the heritage we have in Chile: where it comes from, what is the context that gave rise to what is today considered as such. As historians, we intend to apply research methods of this discipline to build "the history" of this heritage.

THE COMMUNITY ROLE

Heritage is incorporated into people's sensitivity, because it is a living thing, not a thing of the past. Heritage is what has survived until today, and has a history. But if it has endured, it is because someone gives value to a certain manifestation or good. In this sense, the definition of what becomes part of heritage depends to a large degree on the value assigned to it by people, for themselves or their communities.

Provisión de leche,
Hospital de Niños

Libro Taller 99. Sesenta
años de grabado en Chile



El patrimonio, por lo tanto, no puede entenderse sin la comunidad.

Heritage, therefore, cannot be understood without the community.

42

apoyo, ejecutan y evalúan, cierran y presentan. Así generan productos que son reales: una exposición, un libro, un sitio web, material educativo, una ruta. Y todos, por supuesto, realizan una investigación. Cada proyecto es una historia diferente, pero lo importante es que cumplen estas tres funciones: genera o agrega conocimiento; representa un avance hacia el tema de la conservación, porque produce sí o sí una cierta cantidad de fichaje, registro, catalogación y ordenamiento de información; y, finalmente, produce una actividad o un producto concreto que logra involucrar o sensibilizar a otras personas respecto de ese patrimonio en particular.

EL DISEÑO Y LA INNOVACIÓN EN EL PATRIMONIO

Aún existe un amplio campo de trabajo. Por ejemplo, se mantiene sin relevar cierto patrimonio relacionado con el diseño. Es un área riquísima, tangible e intangible, relativa a cómo se generaron las ideas para objetos y obras de esta disciplina. En general, los proyectos que han surgido en el máster vinculados a este saber son acerca de la artesanía, trabajos gráficos e iconografía.

Si el proyecto en sí no se relaciona directamente con el diseño, de todas maneras, necesitará de su aplicación, ya que –en la etapa de difusión– los conocimientos de comunicación visual son fundamentales para poder entrar en contacto efectivo con la comunidad. La mirada del diseñador, en ese sentido, es muy útil: un diseñador lee algo y lo lee distinto que un académico o que un teórico del patrimonio. Es un área que no podemos dejar de lado.

En cuanto a la innovación, esta se encuentra en los medios, en los formatos, en las maneras de comunicar y, también, en la manera de trabajar. En patrimonio, el trabajo es intensamente interdisciplinario, por lo que implica funcionar en equipo y en formato de proyecto, lo que implica una creación y adecuación del estilo tradicional de organización.

En esta tarea de gestionar el patrimonio, lo primordial es articular conocimientos, comunicación y recursos. Por ello, el programa requiere necesariamente que los alumnos asuman una actitud proactiva, colaborativa y totalmente funcional.

En la actualidad, existe una institucionalidad pública, con sus respectivos instrumentos, que ha levantado programas y recursos para apoyar el rescate del patrimonio. Estamos convencidas de que un buen proyecto siempre va a encontrar un buen socio, ya sea del mundo público o privado. La clave es poder “leer” y comprender las aspiraciones de las personas e instituciones, y articularlas con las alternativas que están abiertas para el financiamiento.

Heritage, therefore, cannot be understood without the community. From the point of view of the master degree, this means working for it, independent of whether it is wide or narrow. For this reason, students are encouraged to work in their degree projects by identifying the people present in the environment and to design their products, thinking in those specific beneficiaries.

That is why the projects of the master's degree have a distinctive hallmark: they are not a traditional master thesis, which will stay in the library, or will be published and will circulate in academic journals, but it is a practical work.

Students formulate their proposals from the initial idea until the project is shaped; they seek for resources, build their support networks, implement and evaluate, close and present.

This way the products they create are real: an exhibition, a book, a website, educational material, a route. And all of them, of course, carry out an investigation. Each project is a different story, but what is important is that they meet these three functions: generates or adds knowledge; represents a step toward the issue of conservation, because it produces a certain amount of documentation, registering, cataloging and ordering of information; and, finally, produces an activity or a particular product that manages to engage or sensitize others in respect of that heritage in particular.

DESIGN AND INNOVATION IN HERITAGE

There is still a much broader field of work. For example, certain patrimony related to design has not been recognized yet. It is a rich area, tangible and intangible, relating to idea generation in the design process to create an object or any other manifestation of the discipline. In general, the projects that have emerged in the Master linked to this knowledge deal with craft making, graphic works and iconography.

Even when the project itself may not be directly related to design, it will need design in its application, as –in the dissemination phase– knowledge of visual communication is fundamental in order to contact the community effectively. The vision of the designer, in that sense, is very useful: when designers read something, he/she reads in a different way than an academic or a theorist of heritage. It is an area that we cannot ignore.

In terms of innovation, it is present in the media, in the formats, on ways to communicate and, also, on the way to work. In the area of heritage studies, the work is intensely interdisciplinary, which means working in teams and in project format, which implies a creation and adaptation of the traditional style of organization.

To manage heritage projects, the priority is to articulate knowledge, communication and resources. The program, therefore, necessarily requires that students take a proactive, collaborative, and fully functional attitude.

Currently, there is a public institution, with its respective instruments, which has raised programs and resources to support the rescue of heritage. We are convinced that a good project will always find a good partner, whether in the public or private world. The key is to be able to “read” and understand the aspirations of the people and institutions, and articulate them with alternatives that are open for funding.

PROYECTOS / PROJECTS

ENTRE LOS MÁS DE 35 PROYECTOS DE GRADO REALIZADOS HASTA LA FECHA POR ALUMNOS DEL MÁSTER EN HISTORIA Y GESTIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL DE LA UNIVERSIDAD DE LOS ANDES HAY UNA GRAN DIVERSIDAD DE TEMAS Y FORMATOS. UNA SELECCIÓN DE ESTOS PUEDE REVISARSE EN: [HTTP://NOTICIAS.UANDES.CL/INSTITUTO-DE-HISTORIA/PROYECTOS-PATRIMONIALES.HTML](http://NOTICIAS.UANDES.CL/INSTITUTO-DE-HISTORIA/PROYECTOS-PATRIMONIALES.HTML)

AMONG THE MORE THAN 35 FINAL DEGREE PROJECTS UNDERTAKEN TO DATE BY THE MASTER'S STUDENTS IN HISTORY AND CULTURAL HERITAGE MANAGEMENT AT THE UNIVERSITY OF THE ANDES THERE ARE A WIDE VARIETY OF THEMES AND FORMATS. A SELECTION OF THESE CAN BE CHECKED: [HTTP://NOTICIAS.UANDES.CL/INSTITUTO-DE-HISTORIA/PROYECTOS-PATRIMONIALES.HTML](http://NOTICIAS.UANDES.CL/INSTITUTO-DE-HISTORIA/PROYECTOS-PATRIMONIALES.HTML)

1 COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DEL HOSPITAL VAN BUREN. PRESERVANDO LA MEMORIA DE LA MEDICINA EN VALPARAÍSO / PHOTOGRAPHY COLLECTION OF THE VAN BUREN HOSPITAL. PRESERVING THE MEDICAL MEMORY OF VALPARAISO

La biblioteca del Hospital Van Buren alberga una colección fotográfica que es testimonio de un fragmento de la historia de la salud pública en Valparaíso, pero representativa de la región, considerando la desaparición de otros centros de salud construidos hacia fines del siglo XIX. Este proyecto tuvo la intención de poner en valor esta colección, con el fin de fortalecer el vínculo entre las comunidades usuarias del centro asistencial con estos bienes culturales, generar interés en las autoridades responsables de su conservación y facilitar su acceso, a través de distintos canales de comunicación, que incluyó charlas, dos exposiciones y su catalogación para el Repositorio Bibliográfico y Patrimonial del Ministerio de Salud.

Autores: Francisca Cabezas y Brenda Ibáñez (XI Generación)

The Library of the Van Buren Hospital houses a photographic collection that is a fragment of the history of public health in Valparaíso, and representative of the region, considering the disappearance of other health centers built toward the end of the 19th century.

The objective of the project was to give value to this collection, in order to strengthen the link between user communities of the health-care center with these cultural assets, generate interest in the authorities responsible for its conservation and facilitate their access. All this through different communication channels, which included talks, two exhibitions and its cataloging for the Bibliographic and Patrimonial Repository of the Ministry of Health.

Authors: Francisca Cabezas and Brenda Ibáñez (11th Generation)

2 REENCANTANDO A LOS SANFELIPEÑOS: NUEVO GUION PARA SU MUSEO HISTÓRICO / RE ENCHANTING THE PEOPLE OF SAN FELIPE: NEW SCRIPT FOR ITS HISTORICAL MUSEUM

Este proyecto se propuso rediseñar las salas del Museo Histórico de San Felipe, para mejorar la exhibición de la colección a través de un nuevo guión museográfico y la modernización de las vitrinas. El resultado es un montaje que da cuenta de las culturas precolombinas de la zona, la arquitectura colonial, las actividades económicas del valle y de la vida social aconcagüina desde la colonia hasta los inicios del siglo XX. La nueva exhibición permitió reencantar a la comunidad con su historia local y fortalecer la identificación con el museo. En el proceso se catalogó mayor parte de la rica colección de casi 200 objetos que resguarda la institución.

Autores: Adela Cubillos y Elisa Lira (X Generación)

This project intended to redesign the halls of the Historical Museum of San Felipe, to improve the exhibition of the collection through a new museographic script and modernization of the showcases. The result is a show that gives an account of the pre-Columbian cultures of the area, the colonial architecture, the economic activities of the valley and of social life in Aconcagua from the colony until the beginning of the 20th century. The new exhibit re enchanted the community with its local history and strengthened the identification with the museum. In the process, most of the rich collection of almost 200 objects that the institution protects were catalogued.

Authors: Adela Cubillos and Elisa Lira (10th Generation)

3 TALLER 99. SESENTA AÑOS DE GRABADO EN CHILE / TALLER 99. SIXTY YEARS OF PRINTMAKING IN CHILE

El proyecto busca poner en valor este vanguardista estudio de grabado fundado en 1956 por Nemesio Antúnez y que se mantiene activo hasta hoy como centro de experimentación y colaboración entre artistas único en el mundo. La propuesta se concretó a través de una investigación que recopiló su historia, a través de testimonios personales, recortes de prensa, y un trabajo de catalogación de su colección de grabados y bienes muebles, generando un registro inédito. Este material sirvió de base para la exposición retrospectiva que conmemoró los 60 años del Taller 99 en el Museo Nacional de Bellas Artes en junio 2017, y se publicó como libro en noviembre de 2018.

Autores: Patricia Andaur y Paula Véliz (X Generación)

The project seeks to add value to this innovative printmaking studio founded in 1956 by Nemesio Antúnez and that remains until today as a unique example of a world renowned center of experimentation and collaboration between artists. The proposal was undertaken through an investigation that collected their history, through personal testimonies, newspaper clippings, and cataloguing its collection of prints and movable goods, generating an unpublished record. This material was used as the basis for the retrospective exhibition which commemorated the 60 years of Taller 99 at the Museo Nacional de Bellas Artes in June 2017, and was published as a book in November 2018.

Authors: Patricia Andaur and Paula Véliz (10th Generation)

4 "VOLVER A LA LUZ": PUESTA EN VALOR DE LA VIDA Y OBRA DE TÓTILA ALBERT / "BACK TO LIGHT": VALUE OF THE LIFE AND WORK OF TÓTILA ALBERT

El objetivo de este trabajo fue recopilar y organizar valiosos archivos inéditos de Tótila Albert, artista escultor fallecido en 1967 (fotografías, anotaciones, poemas, recortes de prensa, etc.), los cuales se encontraban en manos de su familia, con el fin de desarrollar una investigación que pusiera en valor su vida y obra. En una segunda etapa, se gestionó la digitalización de los mismos, que, junto al trabajo investigativo, será subido próximamente como minisitio al portal de Memoria Chilena (DIBAM) para su difusión al público general.

Autores: María Luisa Guzmán, Óscar Mancilla, Hugo Ramos, Susan Turner (X Generación).

The objective of this project was to gather and organize valuable unpublished files of the sculptor artist Tótila Albert, who died in 1967 (photos, annotations, poems, newspaper clippings, etc.), that were in the hands of his family, in order to develop an investigation to value his life and work. In a second phase, the documents were digitalized and will be uploaded shortly together with the investigative work, as mini-site to the portal of Memoria Chilena (DIBAM) for its dissemination to the general public.

Authors: María Luisa Guzmán, Óscar Mancilla, Hugo Ramos, Susan Turner (10th Generation).

5 A LOS PIES DEL ALTAR: UNA CITA PARA CONOCER Y VALORAR LA CATEDRAL DE SANTIAGO / AT THE FOOT OF THE ALTAR: AN INVITATION TO UNDERSTAND AND VALUE THE CATHEDRAL OF SANTIAGO

Con más de 200 años de vida, la Catedral de Santiago atesora un importante legado patrimonial, el cual ha sido puesto en valor gracias al proyecto "La Catedral en tus manos", que mezcla la tecnología con la tradición.

A través de la aplicación de celular "Play on Tag", los turistas y fieles pueden escanear los códigos QR impresos en diferentes pedestales informativos, y descubrir asombrosos detalles sobre la arquitectura de las naves y las obras de arte que contienen. Como complemento se instalaron cédulas en los principales puntos de interés y un panel informativo que recibe al visitante.

Autores: Elizabeth Stephens, Andrea Nilo y Patricio Jara (IX Generación)

With more than 200 years of life, the Cathedral of Santiago boasts an important heritage, which has been put in value through the project "The Cathedral in your hands", a mix of technology with tradition.

Through the cell phone application "Play on Tag", tourists and faithful can scan the QR codes printed on different informative stands, and discover breathtaking detail about the architecture of the naves and the works of art that they contain. As a complement ballot papers were installed in the main points of interest and an information panel that receives the visitor.

Authors: Elizabeth Stephens, Andrea Nilo and Patricio Jara (9th Generation)

6 RELANZAMIENTO DEL MUSEO DE ALHUÉ / RELAUNCHING OF THE ALHUÉ MUSEUM

Ubicado en la comuna homónima la Región Metropolitana, es una institución con más de 30 años de vida. Durante años, sin embargo, permaneció cerrado al público, o abriendo solo bajo reserva, lo que dificultaba su relación con la comunidad.

El proyecto propuso nuevos ejes de desarrollo y planificación estratégica para el museo, con el fin de entregar a su directorio un modelo de gestión y financiamiento que les permitiera consolidarse. Para lograrlo se trabajó con directivos, administrativos y la comunidad, y se realizó un catastro de los objetos exhibidos, proponiendo actividades educativas y una nueva imagen gráfica para el museo.

Autores: Pilar Assler, Bernardita Brancoli, Isidora Lira y Milagros de Ugarte (IX Generación)

Located in the homonymous Metropolitan Region, it is an institution with more than 30 years of existence. For years, however, it remained closed to the public, or opened only under reservation, which hindered its connection with the community. The project proposed new axes of development and strategic planning for the museum, in order to offer its board a management and financing model that would enable its consolidation. To achieve this, the team worked with executives, administrators and the community, and a register of the exhibited objects was made, proposing educational activities and a new graphic image for the museum.

Authors: Pilar Assler, Bernardita Brancoli, Isidora Lira and Milagros de Ugarte (9th Generation)



Antiguo Museo de Alhue

46



Ruedas de Larmahue: tradición y sello de identidad de una comunidad rural

7 LOCURA Y ARTE EN EL TEATRO GREZ / MADNESS AND ART IN THE GREZ THEATER

Durante el siglo XIX se construyó al interior del Instituto Psiquiátrico de Santiago un teatro para presentar conciertos y obras teatrales de médicos, funcionarios y pacientes, como una forma de terapia complementaria. Además de contar con una serie de murales que han sido atribuidos al artista nacional Pedro Lira, el lugar alberga un sinfín de recuerdos e historias, los que fueron recopilados en un catálogo para su difusión. También se elaboró un plan de manejo para facilitar el uso del inmueble, garantizar su conservación y contribuir a su sustentabilidad.

Autores: Ximena Gallardo y Alejandra Fuentes (VII Generación)

During the 19th century a theater was built inside the Psychiatric Institute of Santiago to present concerts and plays by doctors, officials and patients, as a form of complementary therapy. In addition to having a series of murals that have been attributed to the national artist Pedro Lira, the space hosts endless memories and stories, which were compiled into a catalog for dissemination. A management plan was also developed to facilitate the use of the property, guarantee its conservation and contribute to its sustainability.

Authors: Ximena Gallardo Saint-Jean and Alejandra Cecilia Fuentes González (7th Generation)

8 PARQUE METROPOLITANO DE SANTIAGO / PARQUE METROPOLITANO OF SANTIAGO (METROPOLITAN PARK)

Redescubrir el Parque Metropolitano de Santiago, con su frecuentado Cerro San Cristóbal, como parte del patrimonio de la ciudad, a través de la recuperación de su historia, es lo que persiguió este proyecto. Las investigadoras registraron y resguardaron los elementos patrimoniales del parque mediante el diseño de un recorrido histórico, que permite conocer el origen de cada uno.

Esto se concretó a través de una investigación en formato digital y un circuito con señaléticas de hitos patrimoniales en tres idiomas.

Autores: Verónica Illanes y Tamara Leiva (VI Generación)

This project pursued to rediscover the Metropolitan Park of Santiago, with its frequented Cerro San Cristóbal, as part of the heritage of the city, through the recovery of its history. The researchers registered and protected the patrimonial elements of the park through the design of an historical route, which enables to learn and value the origin of each element. This was achieved through an investigation in digital format and a circuit with signage of heritage landmarks in three languages.

Authors: Verónica Illanes and Tamara Leiva (6th Generation)

ELENA CRUZ TURELL
 Diseñadora. Diplomada en Gestión Cultural UC y en Responsabilidad Social Empresarial en la Universidad Adolfo Ibáñez.
 Hace casi 10 años es la directora de Proyectos de la Corporación Patrimonio Cultural de Chile, donde ha gestionado y liderado diversos proyectos como la edición facsimilar de los *Manuscritos del Canto General* de Pablo Neruda, el catálogo *Nuestro Patrimonio Hoy*, con el fin de tener un registro de los monumentos que se habían dañado con el terremoto del 27/F y cuyo objetivo era levantar fondos de la empresa privada para su reconstrucción. También editó el libro *Filantropía y donaciones en Chile. Pasado, presente y futuro*, en cuyo volumen se cuenta la historia y evolución de las donaciones desde los orígenes hasta hoy. Otro proyecto destacable es el Museo del Sonido, el cual dirigió y estuvo involucrada tanto en el desarrollo de los contenidos, como en el diseño y ejecución de la museografía y la restauración de la casona que lo alberga. Además de decenas de otros proyectos en los cuales ha participado de la gestión y ejecución como la reconstrucción de Vichuquén después del terremoto, el proyecto Pura Energía Puro Chile con el cual se inauguraron las fiestas del Bicentenario de Chile, el montaje de la obra La casa de los espíritus, el libro y la exposición Las tres dimensiones de la artista Francisca Prieto en el Museo Nacional de Bellas Artes, entre muchos otros.

*Designer. She studied Cultural Management at Pontificia Universidad Católica de Chile, and Corporate Social Responsibility at Adolfo Ibáñez University. For the last ten years she is the Project Director of the Cultural Heritage Corporation of Chile, where she has managed and led various projects such as the facsimile edition of the Manuscripts of the *Canto General* (General Song by Pablo Neruda), the *Nuestro Patrimonio Hoy* (Our Heritage Today) catalog, in order to have a record of the monuments that were damaged by the earthquake of 27/F with the objective of raising funds from private companies for reconstruction. She edited the book *Filantropía y donaciones en Chile. Pasado, presente y futuro*. (Philanthropy and Donations in Chile. Past, present and future), which presents the history and evolution of donations from its origins until today. Other relevant project is the creation of the Sound Museum, in which she was involved both in the development of the contents, and in the design and execution of the museography and restoration of the property that houses the Museum. In addition to dozens of other projects in which he has participated in the management and execution such as the reconstruction of Vichuquén after the earthquake, the Pura Energía Puro Chile (Pure Energy, Pure Chile) project which inaugurated the Chilean Bicentennial celebrations, the production of the *La casa de los espíritus* (The House of the Spirits) play, the book and the exhibition of *Las tres dimensiones* (The three Dimensions) of the artist Francisca Prieto in the National Museum of Fine Arts, among many others.*



Fachadas restauradas del pueblo de Vichuquén

PRIVADO / PRIVATE

LA PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO THE ENHANCEMENT OF HERITAGE

Entrevista a Elena Cruz T.

FOTOGRAFÍAS _ PHOTOS: NICOLAS CALQUÍN – CAROLINA VERGARA: PROYECTO RECONSTRUCCIÓN VICHUQUÉN
ARCHIVO CORPORACIÓN PATRIMONIO CULTURAL DE CHILE

EL TRABAJO DE LA CORPORACIÓN PATRIMONIO CULTURAL DE CHILE VA MÁS ALLÁ DEL RESCATE O DIFUSIÓN DE LA HERENCIA CULTURAL DE NUESTRO PAÍS, SINO QUE SE ERIGE COMO UN PUENTE ENTRE EL CRECIMIENTO Y LA MEMORIA MATERIAL E INMATERIAL. ELENA CRUZ, DIRECTORA DE PROYECTOS DE LA ENTIDAD, REFLEXIONA SOBRE EL TRABAJO QUE REALIZAN Y LOS DESAFÍOS VENIDEROS.

THE WORK OF THE CORPORACIÓN PATRIMONIO CULTURAL DE CHILE (CHILEAN CULTURAL HERITAGE CORPORATION) GOES BEYOND THE RESCUE OR DISSEMINATION OF THE CULTURAL HERITAGE OF OUR COUNTRY. IT STANDS AS A BRIDGE BETWEEN GROWTH AND MATERIA/IMMATERIAL MEMORY. ELENA CRUZ, PROJECT DIRECTOR OF THE ENTITY, REFLECTS ON THE WORK THEY DO AND THE CHALLENGES AHEAD.

En 1994, al alero de la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos (Dibam), se acordó constituir la corporación de derecho privado sin fines de lucro “Amigos del Patrimonio Cultural de Chile”. Esta entidad vino a responder a la necesidad colectiva de atesorar lo propio, articulando las distintas instancias relacionadas con la conservación y divulgación del patrimonio nacional. Los proyectos que se realizan desde entonces con el fin de llevar a cabo estos propósitos se acogen a la Ley de Donaciones Culturales.

Al año y medio de funcionamiento, se advirtió la necesidad de independizarse de la Dibam, debido a la gran carga de obligaciones que normalmente tenía esta institución pública. El 15 de diciembre de 1995, en una asamblea extraordinaria de socios presidida por Hernán Rodríguez Villegas, se acordaron algunas reformas a los estatutos para otorgar a la Corporación Patrimonio Cultural de Chile total autonomía, permitiendo así una gestión más ágil y eficiente.

In 1994, associated with the Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, Dibam (Directorate of Libraries, Archives and Museums), it was agreed to establish the private non-profit corporation “Amigos del Patrimonio Cultural de Chile” (Friends of the Cultural Heritage of Chile). This entity was created in response to the collective need to treasure our own heritage, articulating the different instances related to the conservation and dissemination of national heritage. In order to carry out these purposes, the projects are covered by the Law of Cultural Donations.

After a year and a half of operation, the need to become independent from the Dibam was raised, due to the great burden of obligations that this public institution normally had. On December 15, 1995, at an extraordinary shareholders' meeting chaired by Hernán Rodríguez Villegas, some amendments to the Bylaws were agreed to grant the Chilean Cultural Heritage Corporation total autonomy, thus enabling a more agile and efficient management.

Hay que avanzar en el desarrollo turístico de Chile, ver de qué manera uno puede potenciar distintos destinos y rincones, de manera consciente, sin sobrecargar los lugares y respetando lo local.

We also have to advance in the development of tourism in Chile, seek for ways to promote different destinations and corners, consciously, without overloading certain places and respecting the local culture.

“La misión siempre ha sido crear lazos entre el mundo privado y el mundo público, para generar proyectos en temas patrimoniales y culturales, difundir, poner en valor, rescatar o investigar en temas relacionados”, explica Elena Cruz, directora de Proyectos de la Corporación.

El trabajo de la Corporación se divide en líneas proyectuales, entre las que se cuentan: reconstrucciones, exposiciones, publicaciones y artes escénicas. “Por ejemplo, realizamos el concierto de Juan Diego Florez, con el Banco Santander, que fue algo gratuito y abierto para toda la comunidad. Reconstruimos 25 casas de Vichuquén después del terremoto. Esos proyectos se dan por una alineación de voluntades”, señala la también diseñadora.

¿CÓMO SE GESTAN LOS PROYECTOS?

De maneras muy distintas. Pueden venir gestores o personas independientes a presentar un proyecto, desde algo que es una idea a algo que está muy avanzado. Si está muy avanzado, nos remitimos a lo más administrativo, a acogerlo a la Ley de Donaciones, y llevar la contabilidad. También existen los proyectos propios que se levantan según necesidades percibidas. Por lo general, cada proyecto se financia con una empresa particular.

¿CÓMO SE VINCULAN CON EL MUNDO PRIVADO?

Sabemos por experiencia en qué están las empresas, cuáles son sus líneas editoriales, en qué están enfocadas. Las empresas se dan cuenta de que no pueden abarcarno todo, porque, además, tienen muchas solicitudes. Entonces intentan vincular los proyectos con su *core business* y el aporte concreto que pueden hacer a la comunidad. Con nuestras contrapartes privadas nos vinculamos a través de mesas de trabajo. El objetivo es que, en el caso de proyectos que involucren a la comunidad, por medio de pequeñas encuestas o cabildos, se resuelva cuáles son las necesidades de un lugar y de una comunidad determinada, para potenciar y ayudar, desde lo que saben hacer.

EN LOS PROYECTOS DE RECONSTRUCCIÓN, ¿QUÉ ROL JUEGA LA LEY DE DONACIONES CULTURALES?

Uno muy relevante. Gracias a ella, ahora se puede arreglar un bien privado –que antes no había ninguna posibilidad–, siempre y cuando sea un lugar abierto a la comunidad. Hemos arreglado alguna casa o iglesia, que está dentro de un fundo privado, pero que está abierta a la comunidad. En general, esos proyectos están financiados por la familia misma y, luego, tienen el beneficio tributario para poder recuperar parte importante de la donación.

¿QUÉ IMPORTANCIA TIENE LA COMUNIDAD EN LOS PROYECTOS QUE REALIZAN?

Es fundamental. Siempre debiese haber vinculación con ellos por todo lo que implica trabajar con las personas locales,

“The mission has always been to create links between the private and the public world, to generate projects on heritage and cultural issues, disseminate, value, and rescue or investigate related topics”, explains Elena Cruz, Director of Projects of the Corporation.

The work of the Corporation is divided into project lines, among which are: reconstructions, exhibitions, publications and performing arts. “For example, we held the Juan Diego Florez concert with Banco Santander, which was free and open to the entire community. We rebuilt 25 houses in Vichuquén after the earthquake. These projects are possible by an alignment of wills”, says the designer.

HOW ARE THE PROJECTS CREATED?

In very different ways. Managers or independent people can approach us to present a project, from an incipient idea to something that is very advanced. If it is very advanced, we only support the most administrative tasks, make sure it is accepted under the Law of Donations, and keep the accounts. Other times it is the companies that contact us. There are also independent projects that are raised according to perceived needs. In general, each project is financed with a private company.

HOW DO YOU CONNECT WITH THE PRIVATE WORLD?

We know from our experience the directions in which companies are going, what their editorial lines are, and what they are focused on. Companies realize that they cannot cover everything, because, in addition, they have many other requests. They try to link the projects with their core business and concentrate in the concrete contribution that they can make to the community. With our private counterparts we connect through work tables. In the case of projects that involve the community, we develop small surveys or councils, to understand the needs of a particular setting and community, to empower and help them starting by their own capacities and necessities.

WHAT ROLE DOES THE LAW OF CULTURAL DONATIONS PLAY IN THE RECONSTRUCTION PROJECTS?

A very relevant role. Thanks to it, now you can restore a private property—which was not possible before—, as long as it is a space open to the community. We have restored a house or church, located within a private property, but that the community can access. In general, these projects are financed by the family itself and, afterwards, they have the tax benefit to recover an important part of the donation.

HOW IMPORTANT IS THE COMMUNITY IN THE PROJECTS YOU DEVELOP?

It is fundamental. There should always be a connection with the community in projects that involve working with local people. That way they value what they have and take care of it later. Among our challenges, we wish to involve the community even more, in order to enhance its sense of belonging to the territory and its heritage.



Fachadas destruidas tras el terremoto del 27F

para que valoren lo que tienen y lo cuiden después. Entre nuestros desafíos está involucrarla aún más de manera de potenciar su sentido de pertenencia con el territorio y con su patrimonio.

¿CUÁLES SON LOS DESAFÍOS QUE TIENEN POR DELANTE?

Sobre todo, la descentralización. Poner el termómetro y ver qué es lo que está pasando desde dentro, no lo que uno cree que está en crisis o que merece que le pongamos atención. Sino que ese foco provenga desde las propias comunidades, sin esa mirada centralista.

Otro desafío es el tema del patrimonio natural vinculado al medio ambiente. Cómo se puede dar este equilibrio entre desarrollo y patrimonio, porque una de las riquezas más potentes de Chile, es el patrimonio natural. Mucho más que el otro, en el sentido de que con el patrimonio natural realmente competimos a nivel mundial. Con el otro, hay montones de civilizaciones que tienen muchos más años y que han sido más cuidadosas con su patrimonio. Lamentablemente, los terremotos hacen que eso se haya ido perdiendo en Chile, que ciudades y pueblos que eran increíbles, se hayan caído como Valdivia, Alhué, Melipilla, Lolol, Vichuquén, Cobquecura entre otros. Creo que también hay que avanzar en el desarrollo turístico de Chile, ver de qué manera uno puede potenciar distintos destinos y rincones, de manera consciente, sin sobrecargar los lugares y respetando lo local. En ese sentido hay mucho por hacer.

WHAT ARE THE CHALLENGES THAT LIE AHEAD?

Above all, decentralization. Placing the thermometer inside and sensing what is happening from within, not necessarily what we think is in crisis or deserves attention. Focusing on what comes from the communities themselves, without that centralist approach.

Another challenge is the issue of natural heritage linked to the environment. We need to balance development and heritage, because one of the most powerful and competitive richness in Chile at a global level is our natural heritage. There are many older civilizations that have been more careful with their heritage.

Unfortunately, earthquakes damage the conservation of heritage. Cities and towns that were precious, have fallen like Valdivia, Alhué, Melipilla, Lolol, Vichuquén, Cobquecura among others. I think we also have to advance in the development of tourism in Chile, seek for ways to promote different destinations and corners, consciously, without overloading certain places and respecting the local culture. In that sense there is much to be done.



BASE #4 · DISEÑO Y PATRIMONIO · CUATRO MIRADAS SOBRE DISEÑO Y PATRIMONIO

PROYECTOS / PROJECTS

1 MUSEO DEL SONIDO / SOUND MUSEUM

HUÉRFANOS 2919, BARRIO YUNGAY / METRO QUINTA NORMAL BARRIO YUNGAY (YUNGAY NEIGHBORHOOD) / METRO QUINTA NORMAL

El proyecto, desarrollado e implementado por la Corporación Patrimonio Cultural de Chile con el apoyo de grupo GTD y la Ley de Donaciones Culturales, ha implicado la recuperación y puesta en valor de un conjunto de fonógrafos y gramófonos (vitrolas), pertenecientes a la colección de Arturo Gana, así como la recuperación patrimonial de la Casona Familia Préndez, construida en 1922 y declarada Inmueble de Conservación Histórica dentro de una Zona Típica del Barrio Yungay. La casona fue restaurada por la arquitecta Carolina Vergara.

El Museo, que busca constituirse en un epicentro de intercambio, diálogo y participación en torno a la música, el sonido y las artes sonoras en general, con un énfasis en la experiencia formativa se integra en el circuito patrimonial, cultural, gastronómico y turístico de este barrio de Santiago poniente, potenciando sus dinámicas urbanas y comunitarias. Cuenta con un café y una tienda abiertos a todo público así como bicicleteros para los visitantes y baños para personas con movilidad reducida.

El espacio expositivo permite el ingreso de sillas de rueda. La muestra, dedicada a la historia del registro y la reproducción musical, recurre a una innovadora museografía diseñada por Americanda, que incluye fotografías, videos, instalaciones e ilustraciones, así como textos y audios explicativos para dar cuenta del trascendente cambio cultural y social que significó la posibilidad de atrapar, difundir y transportar el sonido, a partir de la invención del fonógrafo hacia fines del siglo XIX y los avances tecnológicos que lo sucedieron hasta nuestros días.

El relato invita a la reflexión sobre el impacto de la música grabada en la vida cotidiana, la masificación e internacionalización de los músicos y la emergencia de la industria discográfica. En sus contenidos participaron destacados profesionales del área, como el musicólogo Juan Pablo González y la periodista especializada Marisol García. La gestión del proyecto estuvo a cargo de Elena Cruz, Directora de Proyectos de la Corporación Patrimonio Cultural de Chile.

Hasta antes de la grabación sonora, la música –solo interpretada en vivo– constituía una experiencia colectiva y de ubicación fija. La posibilidad de dejar registro y portar el sonido supuso una transformación radical de la experiencia de audición, permitiendo la escucha individual, el acceso a todo tipo de música, el acercamiento de culturas lejanas o el aprecio del talento de músicos ya fallecidos, actividades hoy naturales y habituales pero totalmente impensadas hace poco más de un siglo.

Visitas guiadas y talleres, tanto dirigidos a colegios como a público general, además de charlas, y presentaciones musicales, forman parte de las actividades que desarrollará el espacio, en cuya tienda, además de una librería especializada, podrán encontrarse vinilos, instrumentos para niños y otros objetos relacionados. Asimismo, el museo se sumará al calendario anual de festividades del barrio Yungay y a sus circuitos culturales.

El museo, de carácter privado, pertenece a la Fundación Mariana Préndez de Casanueva.

The project was developed and implemented by the Chilean Cultural Heritage Corporation with the support of the GTD group and the Law of Cultural Donations. It has involved the recovery and enhancement of a set of phonographs and gramophones, which belonged to the collection of Arturo Gana, as well as the patrimonial recovery of the Casona Familia Préndez, built in 1922 and declared a Historic Conservation Property within a Typical Zone of the Barrio Yungay (Yungay neighborhood). The house was restored by the architect Carolina Vergara.

The Museum seeks to become an epicenter of exchange, dialogue and participation around music, sound and the sound arts in general. Its emphasis is set in offering training experience focused on integrating the community into the patrimonial, cultural, gastronomic and touristic circuits of this neighborhood located at the west of Santiago. The objective is to enhance its urban and community dynamics. It has a cafe and a shop open to all public as well as bike racks for visitors and bathrooms adapted for people with reduced mobility. The exhibition space can be accessed using a wheelchair.

The exhibition narrates the history of music recording and reproduction, materialized in an innovative museography designed by Americanda, which includes photographs, videos, installations and illustrations. It also includes explanatory texts and audios to emphasize the transcendent cultural and social change opened by the possibility of catching, spreading and transporting sound, that started with the invention of the phonograph towards the end of the 19th century and the technological advances that followed until today.

The story invites to reflect on the impact of recorded music on everyday life, the massification and internationalization of musicians and the emergence of the record industry. Outstanding specialized professionals participated in the creation of the contents, such as the musicologist Juan Pablo González and the specialized journalist Marisol García. The project management was in charge of Elena Cruz, Project Director of the Chilean Cultural Heritage Corporation.

Before sound recording was possible, music was only played in a fixed location and constituted live collective experiences. The possibility of recording and porting sound meant a radical transformation of the listening experience. It enabled individual listening, access to all types of music, approaching distant cultures, and appreciating the talent of musicians who have died. All these activities are natural and common today, but they were totally unthinkable a little over a century ago.

The museum will offer guided tours and workshops, both aimed at schools and the general public, as well as talks, and musical presentations. The store will contain a specialized bookstore, vinyl discs, children's musical instruments and other related objects. In addition, the museum will be added to the annual calendar of festivities of Barrio Yungay and its cultural circuits.

The museum is private and belongs to the Mariana Préndez de Casanueva Foundation.

2 MI DOCU / MY DOCU

Más de 40 proyectos, provenientes de las distintas regiones a lo largo del país, fueron postulados a la primera versión del Concurso de Minidocumentales sobre Patrimonio Cultural, Mi Docu, convocado por la Corporación Patrimonio Cultural de Chile, con el apoyo de Chiledoc y TVN.

Imágenes que dan cuenta no solo de la riqueza y diversidad social y cultural de nuestro país, sino también del gran interés existente por rescatar la identidad local desde las propias comunidades y la idoneidad del formato corto audiovisual, como lenguaje altamente socializado a través de internet. Los ganadores fueron financiados por el concurso y desarrollados con la tutoría del documentalista Iván Tziboulka y exhibidos posteriormente por TVN.

La iniciativa pone a disposición de realizadores locales un aporte concursable de \$1.000.000 (un millón de pesos chilenos) para la realización y/o postproducción de cortos documentales de cinco minutos de duración que rescaten patrimonio cultural de su propio entorno. En su primera versión, el certamen está dedicado a manifestaciones y cultores del patrimonio inmaterial, dentro del cual se incluye la literatura oral, las fiestas populares y religiosas, los rituales y ceremonias, la música, el patrimonio alimentario, la medicina, la artesanía, los oficios y técnicas tradicionales.

Entre los objetivos de la convocatoria se cuentan el fomento de la descentralización de la gestión y la difusión del patrimonio cultural chileno y su accesibilidad al amplio público y la puesta en valor de la diversidad social, cultural y geográfica, así como la profesionalización de la gestión independiente mediante asesoría especializada.

Tras cumplir 20 años de vida en 2014, la Corporación Patrimonio Cultural de Chile, reforzando su rol de referencia en este ámbito y su misión educativa, ha venido desarrollando una serie de proyectos autofinanciados gracias al apoyo de sus empresas socias, cuyo aporte permite el funcionamiento de esta entidad privada y sin fines de lucro. En esta línea se inscribe su muestra itinerante de educación patrimonial "Descubre tu Patrimonio" –también disponible *on line*–la cual ya ha recorrido más de 30 establecimientos públicos y subvencionados, y su actual convocatoria al Concurso de Minidocumentales Mi Docu, en conjunto con las plataformas de internet y televisión por cable de 24horas, área de prensa de TVN.

More than 40 projects, coming from the various regions throughout the country, applied to the first version of the Minidocumentales (small documentaries) Contest on Cultural Heritage, My Docu, opened by the Chilean Cultural Heritage Corporation, with the support of Chiledoc and TVN.

The films contain images that show the richness of the social and cultural diversity of our country, and also the great interest that exists to rescue the local identity by communities themselves. The short audiovisual format is suitable for this purpose, as a highly socialized language through the internet. The winners were financed by the Contest and developed with the tutorial of the documentary maker Iván Tziboulka and later exhibited by TVN.

The initiative delivers a competitive contribution of \$ 1,000,000 (one million Chilean pesos), available to local filmmakers for the realization and/or post-production of 5-minute short documentaries that rescue cultural heritage from their own environment. In its first version, the contest is dedicated to manifestations and cultors of intangible heritage, which includes oral literature, popular and religious festivities, rituals and ceremonies, music, food heritage, medicine, crafts, trades and traditional techniques.

The objectives of the call are: the promotion of the decentralization of management and dissemination of Chilean cultural heritage and its accessibility to the broad public; the enhancement of social, cultural and geographical diversity; and the professionalization of independent management through specialized advisory.

After celebrating 20 years of life in 2014, the Chilean Cultural Heritage Corporation has reinforced its role as a reference in this field and its educational mission, by developing a series of self-financed projects thanks to the support of its partner companies, whose contribution enable the operation of this private and non-profit entity. Some examples of these initiatives are: the exhibition of patrimonial education "Discover your Heritage" –also available on line–which has already been visited by more than 30 public and subsidized schools, and its current call for the Min Documentary Contest: My Docu, in conjunction with the Internet platforms, 24-hour cable television, and TVN press area.



Antes y después de la refacción de techumbres, pueblo de Vichuquén

3 RESTAURACIÓN CAPILLA RANGUE 2012 / RANGUE CHAPEL RESTORATION 2012

Proyecto ganador de la segunda etapa del Programa de Apoyo a la Reconstrucción del Patrimonio Material, creado por el CNCA, luego del 27F. Recibió aportes del CNCA para la reconstrucción de fachada y muros estructurales.

La capilla de Rangue fue construida en 1942 según los planos del pintor Fray Pedro Subercaseaux y frescos de pintor Juan Cabanas, español a vecindado en la zona de Paine durante la primera mitad del Siglo XX. Es considerada un centro reconocido de expresión religiosa de la zona central.

La Capilla es parte del conjunto de construcciones del sector entre las que sobresale el monumento histórico Casa Esquina (centro social) y las bodegas de la Viña Aculeo. Fue declarada Zona Típica por el Consejo de Monumentos Nacionales el año 2001.

Patrocina y administra: Corporación Patrimonio Cultural de Chile

Winning project of the second stage of the Program to Support the Reconstruction of Material Heritage, created by the CNCA, after 27F. (earthquake of February 27th 2010). It received contributions from the CNCA for the reconstruction of the facade and structural walls.

The Rangue chapel was built in 1942 according to the plans of the painter Fray Pedro Subercaseaux and frescoes by painter Juan Cabanas, a Spaniard living in the area of Paine during the first half of the 20th century. It is considered a recognized center of religious expression in the central area.

The Chapel is part of the set of constructions of the sector among which stands out the historical monument Casa Esquina (social center) and the wineries of the Aculeo Vineyard. It was declared a Typical Zone by the Council of National Monuments in 2001.

Sponsored and managed by: Chilean Cultural Heritage Corporation

PRIVADO / PRIVATE

"EL GRAN DESAFÍO DEL TRABAJO EN EL PATRIMONIO CULTURAL ES CONJUGAR CONSERVACIÓN CON DESARROLLO"

"THE GREAT CHALLENGE OF WORKING IN THE CULTURAL HERITAGE AREA IS TO COMBINE CONSERVATION WITH DEVELOPMENT"

Entrevista a Magdalena Krebs K.

ES UNA DE LAS PROFESIONALES CHILENAS CON MAYOR EXPERIENCIA EN CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO EN CHILE. SU TRABAJO HA ESTADO CONCENTRADO EN EL ÁMBITO PÚBLICO, INTENTANDO CREAR CONCIENCIA POLÍTICA Y CIUDADANA DE LA IMPORTANCIA DE PRESERVAR LA HISTORIA. SIN EMBARGO, ANTE LA ACTUAL OLA "PATRIMONIALIZADORA", ES CAUTA: "ES UNA TENSIÓN QUE LOS PAÍSES TIENEN QUE SABER RESOLVER CON SABIDURÍA".

SHE IS ONE OF THE CHILEAN PROFESSIONALS WITH MORE EXPERIENCE IN HERITAGE CONSERVATION IN CHILE. HER WORK HAS CONCENTRATED IN THE PUBLIC SPHERE, TRYING TO CREATE POLITICAL AND CITIZEN AWARENESS ON THE IMPORTANCE OF PRESERVING HISTORY. HOWEVER, BEFORE THE CURRENT "PATRIMONIALIZING" WAVE SHE IS CAUTIOUS: "IT IS A TENSION THAT COUNTRIES MUST KNOW HOW TO SOLVE WITH WISDOM".

A los pies del Cerro Blanco, en Recoleta, está el IF Blanco, un espacio que acoge diversos emprendimientos del ámbito creativo y a la Fundación Mustakis. Desde ahí, la gerente general de esta iniciativa de una familia de inmigrantes griegos, Magdalena Krebs, está abocada a la misión de contribuir a la excelencia de la formación de las personas y la cultura en la sociedad chilena, impulsando iniciativas –propias y de terceros– que promuevan experiencias transformadoras y den oportunidades de descubrir y desarrollar talentos.

In this scenario, the architect, with an extensive experience in cultural management, reflects on the past, current and future of heritage. She entered in 1983 into the Directorate of Libraries, Archives and Museums (DIBAM), to serve in the Documentation Department of Cultural Heritage. In 1988 she assumed the direction of the National Center of Conservation and Restoration (CNCR), an institution that she led for 22 years. In addition, she was the director of Conserva-

At the foot of Cerro Blanco in Recoleta, is located IF Blanco, a space that hosts various endeavors of the creative realm and the Mustakis Foundation. From there, the general manager of this initiative, and part of a family of Greek immigrants, Magdalena Krebs, is dedicated to the mission of contributing to the excellence in the formation of the people and culture in Chilean society. She promotes initiatives –her own and those of others– that foster transformative experiences and offer opportunities to discover and develop talents.

In this scenario, the architect, with an extensive experience in cultural management, reflects on the past, current and future of heritage. She entered in 1983 into the Directorate of Libraries, Archives and Museums (DIBAM), to serve in the Documentation Department of Cultural Heritage. In 1988 she assumed the direction of the National Center of Conservation and Restoration (CNCR), an institution that she led for 22 years. In addition, she was the director of Conserva-

Restauración (CNCR), institución que dirigió durante 22 años. Además, fue directora de la revista *Conserva*, evaluadora de proyectos Fondart y de proyectos culturales de la Fundación Andes y miembro del Comité Directivo de la DIBAM hasta 2010. Luego, y hasta 2014, fue directora de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, y vicepresidenta ejecutiva del Consejo de Monumentos Nacionales, dependiente del Ministerio de Educación de Chile.

Entre sus principales proyectos se encuentra la gestión integral del proyecto del Centro Patrimonial de la Recoleta Dominica y el haber impulsado la compra por parte del Estado del Palacio Pereira, junto con dirigir el proyecto para su puesta en valor.

¿CÓMO COMENZÓ A PRESERVARSE EL PATRIMONIO EN CHILE?

El interés nace muy pronto en la joven república, la que incluso antes de obtener su total independencia, busca generar por múltiples caminos pertenencia y espíritu de nación. Así nace en 1813 la Biblioteca Nacional, y ya en 1830 el Museo de Historia Natural, sentando las bases para la preservación del patrimonio bibliográfico y la recolección de evidencias de todo el territorio. Las celebraciones del centenario de la independencia en 1910 sumaron la creación del Museo Histórico y la consolidación del Museo de Bellas Artes, dotándolo del precioso edificio que lo alberga hasta hoy. Una preocupación más integral por el patrimonio surge con la ley de Monumentos Nacionales que data de 1925 y con la creación de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos en el año 1929.

Los diferentes gobiernos continuaron aportando cada uno según su visión. En el Gobierno de la Unidad Popular, no hubo cabeza ni momento para preocuparse del patrimonio construido; pero sí un interés por difundir la cultura popular y llegar a mayor diversidad de audiencias. En esa corriente existió el propósito de abrir el Bellas Artes a nuevos públicos y Nemesio Antúnez como director construye la sala Matta, un proyecto muy bonito.

Después del Golpe Militar y coincidente con un interés generalizado a nivel mundial, comienza un etapa donde el Estado, desde la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, bajo al dirección de Enrique Campos Menéndez da inicio a un desarrollo profesional de la conservación del

MAGDALENA KREBS KAULEN

Gerente General de la Fundación Gabriel y Mary Mustakis. Arquitecto de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ex directora del Máster en Historia y Gestión del Patrimonio Cultural de la Universidad de los Andes. Directora Nacional de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos y Vicepresidente ejecutiva del Consejo de Monumentos Nacionales desde 2010 al 2014. Directora del Centro Nacional de Conservación y Restauración desde 1988 al 2010.

General Manager of the Gabriel and Mary Mustakis Foundation. Architect, Pontificia Universidad Católica de Chile. Former director of the Master in History and Cultural Heritage Management at Universidad de los Andes. National Director of the Directorate of Libraries, Archives and Museums and Executive Vice-president of the National Monuments Council in the period 2010–2014 and director of the National Center for Conservation and Restoration from 1988 to 2010.

magazine, evaluator of Fondart and cultural projects of the Andes Foundation and a member of the Directive Committee of the DIBAM until 2010. After that, and until 2014, she was director of the Directorate of Libraries, Archives, Museums, and executive vice president of the National Monuments Council under the Ministry of Education of Chile.

Among her main projects is the integral management of the project of the Centro Patrimonial de la Recoleta Dominica (Heritage Center of Recoleta Dominica) and has driven the purchase by the State of the Palace Pereira, along with directing the project for its valuation.

HOW DID HERITAGE BEGIN TO BE PRESERVED IN CHILE?

The interest started very soon in the young republic, which even before obtaining its full independence, seek to generate belonging and national spirit by multiple pathways. Thus, the National Library was born in 1813, and already in 1830, the Museum of Natural History, laying the foundation for the preservation of bibliographical heritage and the collection of evidence throughout the territory. The centenary celebrations of independence in 1910 welcomed the creation of the Historical Museum and the consolidation of the Museo de Bellas Artes (Museum of Fine Arts), located in the beautiful building that houses it until today. A more comprehensive concern for heritage arises with the law of National Monuments dating back to 1925 and with the creation of the Directorate of Libraries, Archives and Museums in the year 1929.

The different governments continued contributing each one according to its vision. In the Popular Unity Government, there was no space nor time to worry about the built heritage; but there was interest in disseminating popular culture and reaching a greater diversity of audiences. In this spirit, with the purpose of opening the Museum of Fine Arts to new audiences, Nemesio Antúnez as its director, builds the Matta room, a beautiful project.

After the military coup and coinciding with a widespread interest at the global level, begins a stage where the State, from the Directorate of Libraries, Archives and Museums, under the direction of Enrique Campos Menéndez impulses a professional development of heritage conservation. He promoted a diagnosis of the state of the art of the institutions that protected cultural property, information that is presented in the Book Museums. The report explained the lack of professionalism in the documentation and intervention of heritage and as a result in 1982, some entities

Pienso que aciertos como el Día del Patrimonio Cultural, han contribuido muy fuertemente a generar conciencia y a involucrar a la ciudadanía.

I think that great initiatives as the Día del Patrimonio Cultural (Cultural Heritage Day), have contributed very strongly to raise awareness and to involve the citizenry.

patrimonio. Él promovió un diagnóstico del estado del arte de las instituciones que resguardan bienes culturales, información que se volcó en el libro *Museos*. El informe daba cuenta de la carencia de profesionalismo para la documentación e intervención del patrimonio y como consecuencia se crearon en 1982, algunas entidades que son relevantes hasta el día de hoy: la Subdirección Nacional de Museos, el Centro Nacional de Conservación y Restauración y el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales. De esa década datan también los primeros programas universitarios dedicados a formar especialistas.

Y así, al igual que en todas partes del mundo se fueron generando capacidades técnicas. Para mí es un gran orgullo haber contribuido desde el Centro Nacional de Conservación y Restauración a ese proceso.

¿HAY CONCIENCIA EN LA CIUDADANÍA DEL VALOR DEL PATRIMONIO?

Pienso que aciertos como el Día del Patrimonio Cultural, han contribuido muy fuertemente a generar conciencia y a involucrar a la ciudadanía. También genera interés ciudadano, las terribles tragedias que tenemos en Chile, que cada tanto tiempo nos sacuden, donde la gente se da cuenta lo frágil que es el patrimonio. Y lamenta su pérdida. El tercer factor que habría que observar, es la fuerza del desarrollo económico. Chile ha tenido un desarrollo económico formidable en los últimos 40 años, y eso también es una tensión para la conservación del patrimonio. Si ustedes observan, por ejemplo, una ciudad como Quito, que no tuvo un gran desarrollo económico durante el siglo XIX, mantuvo casi intacto su centro histórico. Y si bien su formidable patrimonio colonial sufrió un deterioro relevante, se logró recuperar cuando se entendió que ese patrimonio tenía valor histórico, simbólico y también económico. Es de esperar que en La Habana, cuyo crecimiento está congelado hace 70 años, se logre preservar no solo sus principales edificios, sino también el tejido urbano.

were created that are relevant to this day: The Subdirectory of National Museums, the National Center for Conservation and Restoration and the Documentation Center of Patrimonial Goods. The first university programs dedicated to train specialists were also created during that decade.

And so, as in all parts of the world, technical capacities were generated. For me it is a great pride to have contributed from the National Center for Conservation and Restoration to that process.

IS THERE AWARENESS IN THE CITIZENSHIP ABOUT THE VALUE OF HERITAGE?

I think that great initiatives as the Día del Patrimonio Cultural (Cultural Heritage Day), have contributed very strongly to raise awareness and to involve the citizenry. The terrible tragedies that we have in Chile which from time to time shake us, also generate citizen interest, where people realize how fragile heritage is. And regrets its loss. The third factor that should be noted, is the driving force of economic development. Chile has had a formidable economic development over the past 40 years, and that is also energizing for heritage conservation. If you observe, for example, a city like Quito, which did not have a great economic development during the 19th century, kept almost intact its historical center. And while its formidable colonial heritage suffered relevant deterioration, it was recovered when it was understood that this heritage had historical, symbolic and also economic value. Hopefully the same happens in La Habana, whose growth has been frozen for 70 years, they manage to preserve not only its main buildings, but also the urban fabric.

On the other hand, Chile, had an interesting economic development in the nineteenth century, but unfortunately, we were very little aware of the value of a city like Santiago, which, if we look at photos of the beginning of the twentieth century, was a beautiful city. And constructions of modernity made the previous city almost disappear. The historical center was a treasure. A beautiful city, like a little piece of Paris. Then, heritage is linked to consciousness, but also to economic development, and politics. Always one thing is linked to the other.

En cambio, Chile, tuvo un desarrollo económico interesante en el siglo XIX, pero lamentablemente fuimos muy poco conscientes del valor de una ciudad como Santiago, que, si uno mira fotos de principio del siglo XX, era una ciudad preciosa. Y las construcciones de la modernidad hicieron casi desaparecer la ciudad anterior. El centro histórico era un tesoro. Una ciudad preciosa, como un pedacito de París. Entonces el patrimonio está vinculado a la conciencia, pero también al desarrollo económico, a la política. Siempre una cosa se vincula con la otra.

Y ahora, donde por diversos motivos, hemos perdido ya mucho edificio de valor, la sociedad se asusta y desconfía de lo nuevo, y como reacción se genera lo que percibo como "sobrepatrimonialización". El gran desafío del trabajo en el patrimonio cultural es conjugar conservación con desarrollo, y conservación con uso efectivo. Siento preocupación cuando se protegen sectores urbanos de gran extensión, pues se genera una disyuntiva compleja, se congelan sectores, excluyendo a nuevos usuarios de esas céntricas zonas de la ciudad. Es una tensión que los países tienen que saber resolver con sabiduría.

PERO ES INTERESANTE ESO, PORQUE FINALMENTE HAY UN AFÁN DE DEFINIR LO QUE ES PATRIMONIO. HAY MUCHAS PERSONAS QUE LUCHAN POR PATRIMONIALIZAR COSAS QUE NO SON PATRIMONIALES. ¿QUÉ ES PATRIMONIO, ENTONCE?

Estamos muy atrasados en nuestros planes reguladores y, en el fondo, no hemos definido las ciudades que queremos. Entonces se acude a la declaratoria patrimonial, buscando salvaguardar un modo de vida, un cierto grano urbano, una relación más de barrio, más ciudadana. Pero ello tiene como consecuencia que se termina congelando ese territorio. Hay por ello una fuerte presión sobre el Consejo de Monumentos Nacionales, porque la ciudadanía ve que, si le van a destruir aquello que quiere, puede acudir a esa legislación, muchas veces sin la conciencia que la intervención sobre los inmuebles que conforman una zona típica, queda restringida. En teoría, cuando uno quiere conservar un patrimonio material, lo que quiere hacer es conservar íntegramente la materialidad de ese patrimonio. A diferencia de cuando uno conserva un patrimonio intangible o inmaterial, que lo que uno quiere conservar es una tradición. Entonces, creo que en Chile no hemos hecho una buena discusión. Estamos al debe.

Y a la pregunta sobre qué es el patrimonio, hay que explicar que el patrimonio es una construcción cultural. Es aquello que la ciudadanía decidió proteger. No existe una norma... es una decisión. Y esa decisión la toma para el patrimonio construido un cuerpo colegiado, que en el caso chileno es el Consejo de Monumentos Nacionales. En ese sentido, cada país resguarda, según ciertos valores, aquello que le parece importante conservar. No es más complicado que eso.

And now, where for various reasons, we have already lost a great deal of valuable buildings society is scared and distrusts what is new, which as a reaction generates what I perceive as "excessive patrimonialization". The great challenge of working in the area of cultural heritage is to combine conservation with development, and conservation with effective use. I feel concern when large extensions of urban sectors are protected, because it generates a complex dilemma, some sectors become frozen, excluding new users of these central areas of the city. It is a tension that countries have to know how to solve with wisdom.

BUT THAT IS INTERESTING BECAUSE EVENTUALLY THERE IS A DESIRE TO DEFINE WHAT IS HERITAGE. THERE ARE MANY PEOPLE WHO ARE STRUGGLING TO TRANSFORM INTO HERITAGE THINGS THAT ARE NOT PATRIMONIAL. WHAT IS HERITAGE THEN?

We are very late in our regulatory plans and, that happens because, we have not defined the cities that we want. Then we seek for a patrimonial declaration, trying to safeguard a way of life, a true urban grain, a neighborhood relationship, closer to the citizens. But this has the consequence that it ends up freezing that territory. There is therefore a strong pressure on the Council of National Monuments, because citizens see that, if what they love is being destroyed, they can protect themselves with the legislation, often without the consciousness that the intervention on the buildings that make up a typical area, is restricted. In theory, when you want to preserve a material heritage, what you want to do is to preserve the whole materiality of this heritage. On the other hand, when we preserve an intangible or immaterial heritage, what we want to rescue is a tradition. I think that in Chile we have not done a good discussion. We owe ourselves this understanding. And the question of what is heritage, we need to explain that heritage is a cultural construction. It is something that the citizens decided to protect. There is no standard... it is a decision. And that decision, in the case of built heritage is done by a collegial body, which in the case of Chile is the Council of National Monuments. In that sense, each country shelters, according to certain values, what its inhabitants think is important to keep. It is not more complicated than that.

THERE ARE CERTAIN PLACES THAT ARE VERY CAREFUL...

There are some countries that have been very systematic. Decisions have been made, for example, to protect all the temples, churches and chapels of a certain period, and they generate declarations. Then, they decide that for that country the haciendas, the fields, large farms, are important, they investigate, document, and declare. In the United States it was done that way. If you look at the history of the declared goods, they were very organized. We have been less systematic; we are always a little bit behind. Here, too often, the declarations have been done facing the danger of imminent demolition, in a reactive process. As a country



•

Fachada del edificio Museo Histórico Nacional

HAY CIERTOS LUGARES EN QUE SON MUY CUIDADOSOS...

Existen ciertos países que han sido muy sistemáticos. Han tomado decisiones, por ejemplo, de proteger todos los templos, iglesias y capillas de un cierto período, y van generando declaratorias. Despues deciden que para ese país las haciendas, los campos, los fundos, son importantes, entonces investigan, documentan y declaran. En Estados Unidos fue así. Cuando uno mira la historia de los bienes declarados, fueron muy organizados. Nosotros hemos sido menos sistemáticos, estamos un poco atrasados siempre. Aquí, con mucha frecuencia, las declaraciones han sido frente al peligro de una inminente demolición, en un proceso reactivo.

Como país debemos ser responsables, porque cuando uno decide conservar un bien, es fundamental asignarle una función y luego se constituye en un deber su mantención. No hay otra forma. Y esto es como los patrimonios familiares. Quien hereda la cómoda de la abuela, le será difícil venderla posteriormente, pues hay un valor sentimental. Se asume una responsabilidad. Al final los países son como una familia grande. Y en esto, claro, hay ciencia, hay estudio, hay rigor, pero más que nada hay una emoción detrás.

¿QUÉ ROL JUEGA EL DISEÑO DENTRO DEL PATRIMONIO?

Lo miraría desde dos puntos de vista. Creo que la historia del Diseño tiene un valor cultural innegable. Un tiempo, cuando era directora del Centro Nacional de Conservación y Restauración, me armé, muy informalmente, una colección de invitaciones a exposiciones, y las clasificaba por año. Perdí esa colección a raíz del terremoto del año 2010, pues el Centro de Restauración sufrió mucho. Me dio mucha tristeza, pues esa historia gráfica de afiches, de invitaciones, de calendarios, recogía varios años de historia cultural de la ciudad de Santiago. Mostraba no sólo las exposiciones de esos años, sino que eran muy atractivas desde la gráfica. Igualmente sucede con los objetos. Hay mobiliario chileno, todo lo que llamamos artes decorativas, que es parte de la

we must be responsible, because when we decide to preserve an asset, it is essential to assign a function to it and assume that maintenance constitutes a duty. There is no other way. And this is the same as family patrimony. The person that inherits the furniture from the grandmother, will find it very difficult to sell it later, as there is a sentimental value. By accepting it, there is a responsibility. In the end, countries are like a big family. And in this, of course, there is science, there is study, there is rigor, but more than anything, there is an emotion behind.

WHAT IS THE ROLE OF DESIGN IN HERITAGE?

I would look at it from two points of view. I believe that the history of design has an undeniable cultural value. Once, when I was director of the National Center for Conservation and Restoration, I organized, in an informed way, a collection of invitations to exhibitions, and classified them by year. I lost that collection in the aftermath of the earthquake of 2010, since the Restoration Center suffered greatly. I was very sad, because that graphic history of posters, invitations, calendars, documented several years of cultural history of the city of Santiago. It showed not only the exhibitions of those years, but in addition their graphics were very attractive. The same happens with the objects. There is Chilean furniture, all that we call decorative arts, which is part of the history of Chile. And I think there is a major field of safeguard measures in that regard, and accompaniment to the great history, which is extremely beautiful. It illustrates very well the aesthetics of the different periods, the taste, the interests of the people, all the elements that accompany everyday life. For me, design itself, is a valuable heritage recovery line.

And, on the other hand, design has an extremely attractive role, contributing to link the past with the contemporary world. It is precisely the vehicle that enables you to make the connection of what is being guarded with the present. And that is through all media. It may be the poster, the banner, the convocation, the web page, the signage of the building, the book that is designed, the label that accompanies an object, the catalog. And that design

historia de Chile. Y creo que hay un campo importante de salvaguardia en ese sentido, y de acompañamiento a la gran historia, que es sumamente bonito. Ilustra muy bien la estética de los distintos períodos, el gusto, los intereses de las personas, todos los elementos que acompañan la vida cotidiana. Para mí, el diseño en sí mismo es una línea valiosa de recuperación patrimonial.

Y, por otro lado, el diseño tiene un rol sumamente atractivo, en contribuir a vincular el pasado con el mundo contemporáneo. Justamente es el vehículo que te permite hacer la conexión de lo que se está salvaguardando con el presente. Y eso se da a través de todos los medios de difusión. O sea, puede ser el afiche, el pendón, la convocatoria, la página web, la señalética del edificio, el libro que se diseña, el rótulo que acompaña un objeto, el catálogo. Y ese diseño facilita tremadamente la conexión al visitante, al usuario, con aquello que está visitando. Creo que no hay mejor herramienta de conexión que el buen diseño.

¿CÓMO SE VE EL PATRIMONIO EN EL FUTURO?

Ya estamos en transición a eso. Yo creo que, si durante muchos años había una visión muy ortodoxa de intervención, hoy, nos estamos permitiendo, con mucha más libertad en el mundo, hacer aportes contemporáneos, a edificios de valor histórico. Por lo demás, fue así en la historia. Este paréntesis ortodoxo es un paréntesis de la profesionalización post Segunda Guerra, pero antiguamente, conservaban lo que era valioso, demolián parcialmente, le agregaban alas y edificios enteros. Un ejemplo entre muchos, es el Palacio de la Alhambra, que fue construido por los árabes, y una vez que los españoles reconquistan la península ibérica, Carlos V instala un palacio adentro, un castillo desproporcionado y bastante toscos en medio de la finura árabe. Pienso que no entendió Carlos V que su innovación más quitaba que agregaba, pero al parecer quería demostrar su enorme poder. Siempre las culturas dominantes han intentado imponerse sobre la cultura dominada, en América tenemos muchos de esos ejemplos. Si tú ves las iglesias en México y en Cuzco, y también aquí, Santiago se fundó sobre asentamiento existente, recuerda el reciente artículo sobre el Mapocho inciaco... y eso es natural. Siempre la gente se instala en el mejor lugar. Vuelves a construir sobre el mejor lugar, pero también es un tema de demostrar el dominio. Tal vez el desafío del siglo XXI es buscar una mayor complementariedad; el respeto por el patrimonio al cual se le agrega una construcción de arquitectura contemporánea.

¿Y QUÉ OCURRE CON LOS OBJETOS?

En el ámbito de los objetos es más natural, es más orgánico, porque como son bienes, se agregan nuevos bienes que se van sumando. Hay reinterpretación permanente. Si pensamos en el diseño de vestuario, hay una tendencia, entonces hay un rescate de una etnia, o de un período histórico, se vuelve a una época anterior, se reinterpreta. Es la manera como se va creando. Se crea por continuidad o por oposición, ese patrimonio se recoge, se estudia, se toma. A veces más consciente y otras veces más inconscientemente.

facilitates tremendously the connection between the visitor, and the place he is visiting. I believe that there is no better connecting tool than good design.

HOW DO YOU SEE HERITAGE IN THE FUTURE?

We are already in transition to that. I believe that if for many years we had a very orthodox vision of intervention, today, we are allowing, with much more freedom in the world, to make contemporary contributions, to buildings of historical value. That is how it has happened in history. This is an orthodox parenthesis of post Second War professionalization, but once, they kept what was valuable, they partially demolished, added wings and entire buildings. One example among many, is the Alhambra Palace, which was built by the Arabs, and once the Spanish peoples reconquered the Iberian Peninsula, Charles V installed a palace inside, a disproportionate castle too crude in the middle of the Arab fineness. I think Carlos V did not understand that his innovation removed more than added, but apparently he wanted to demonstrate his enormous power. Dominant cultures have always tried to impose over dominated culture; in America we have many examples. If you look at the churches in Mexico and in Cuzco, and also here, Santiago was founded on an existing settlement, remember the recent article on the Inca Mapocho... and that is natural. People always settle in the best place. We build again on the best place, but it is also a matter of demonstrating the domain. Perhaps the challenge of the 21st century is to look for greater complementarity; respect for heritage with an added construction of contemporary architecture.

AND WHAT HAPPENS WITH THE OBJECTS?

In the field of objects, it is more natural, more organic, because as they are goods, new goods are added up. There is a permanent reinterpretation. If we think about fashion design, there is a tendency, then there is the rescue of an ethnic group, or a historical period, it relates to an earlier era, it is reinterpreted. It is the way in which it is created. It is created by continuity or by opposition, that heritage is collected, it is studied, it is taken. Sometimes with awareness and other times more unconsciously.

ORÍGENES DEL PATRIMONIO / ORIGINS OF HERITAGE

POR MAGDALENA KREBS

Desde la década de 1980 hasta hoy, la visión del patrimonio ha ido modificándose. Estamos hablando casi de 40 años de diferencia, durante los que el interés por este ámbito ha sido creciente y fascinante.

En ese entonces, la preocupación por el patrimonio estaba casi exclusivamente radicada en el Estado. Los primeros indicios de apertura en Chile, pienso surgen con la creación del Museo Chileno de Arte Precolombino, que se inauguró en 1982, gracias a la generosa donación de don Sergio Larraín, quien entrega su administración a una corporación privada.

El tema ciudadano, político, de interés general, era aún lejano. La gran trayectoria que ha habido en el ámbito del patrimonio es justamente hacer el traspaso de las instituciones a la ciudadanía, proceso que no se dio solo en Chile, sino que en todo el mundo.

El gran auge de la creación de museos surgió en Europa a fines del siglo XVIII y en el siglo XIX. Los museos nacionales tuvieron su gran impulso con Napoleón. Durante la Revolución Francesa, se discutió si cabía destruir todo lo que había generado la aristocracia, la nobleza, pero reconociendo su valor, decidieron en vez abrirla al pueblo. Su objetivo fue llevar los bienes que estaban reservados a la élite a la ciudadanía.

Posteriormente a la brutal destrucción del patrimonio construido en Europa durante la Segunda Guerra Mundial, las Naciones Unidas comenzaron a tener una preocupación por su protección. En paralelo, se generaron asociaciones gremiales, grupos de personas que sabían de conservación y restauración, que empezaron a pensar las mejores prácticas para la recuperación de este patrimonio. Y ahí surge una inquietud por formar profesionalmente a personas con un conocimiento científico y no solo desde el oficio.

Hay algunos países que tenían organizaciones anteriores a la Guerra, como Bélgica, con el Instituto Real de Patrimo-

Since the 1980s until today, the vision of heritage has been changing. We are talking about almost 40 years, during which the interest for this field has grown in a fascinating way.

At that time, the concern for heritage was almost exclusively rooted in the State. The first signs of opening in Chile, I think arise with the creation of the Museo Chileno de Arte Precolombino (Chilean Museum of Pre-Columbian Art), which opened in 1982, thanks to the generous donation of Mr. Sergio Larraín, who yielded his administration to a private corporation.

The topic of citizenship and politics, for the general public, was still very incipient. The great trajectory that has taken place in the area of heritage is precisely the transfer of institutions to citizens, a process that took place not only in Chile, but throughout the world.

The great development through the creation of museums arose in Europe at the end of the XVIII century and during the XIX century. National museums had their great impulse with Napoleon. During the French Revolution, it was discussed whether it was possible to destroy everything that the aristocracy had generated, the nobility. But recognizing its value, they decided instead to open it to the people. Its objective was to bring the goods that were once reserved to the elite, to the citizens.

Subsequent to the brutal destruction of the European built heritage during World War II, the United Nations became concerned for its protection. In parallel, guild associations were created, groups of people who knew about conservation and restoration, who began to think about the best practices for the recovery of this heritage. And the concern to train people professionally with scientific knowledge in addition to trade expertise arose.

There are some countries that had organizations prior to the war, such as Belgium, with the Royal Institute of Artistic Heritage, and Italy, with the Istituto Centrale del Restauro.

nio Artístico, e Italia, con el Istituto Centrale del Restauro. Ellos convocan a sus pares para relevar la restauración desde una base científica. Dentro de las disciplinas que confluyen en el trabajo patrimonial, fueron los conservadores y restauradores quienes impulsaron la confluencia interdisciplinar, en la comprensión de que se requerían equipos más amplios para intervenir el patrimonio –que va desde los historiadores del arte, los curadores, hasta los restauradores.

Ese camino de profesionalización se une con otra hebra que parte en Estados Unidos con sus museos con fuerte vocación pedagógica y que en Europa comienza a florecer, más o menos en 1970, coincidente con un ciclo de mayor prosperidad post recuperación de los estragos de la Segunda Guerra. Surge una visión que busca incrementar el número de asistentes a los museos y se desarrollan iniciativas para convocar masivamente a familias, estudiantes y turistas.

Ahí hay algunos hitos como la exposición de Tutankamón, que se hizo en Londres. En esa instancia surgió el término *blockbuster exhibition*, porque había masas, filas de personas, para entrar a ver esa exposición. Su puesta en escena y estética fue muy cuidada, y tuvo un componente político: la inauguró la Reina.

Este proceso de poner a disposición de la ciudadanía, de la manera más completa posible, bienes que se consideran que tienen valor ha sido desde entonces continuo. Y ese valor puede ser muy diverso: desde la historia natural, los tesoros máspreciados que puede tener un país hasta la tendencia actual de coleccionar los elementos de la vida cotidiana y popular. Actualmente se continúa con la aspiración de eliminar las barreras de acceso a la información y a la cultura, incorporando todas las herramientas que las tecnologías nos ofrecen para la digitalización de colecciones, consiguiendo así un alcance mundial.

They summon their peers to sustain restoration from a scientific basis. Within the disciplines that converged in heritage work, were the conservatives and restorers who promoted the interdisciplinary confluence, in the understanding that larger teams were required to intervene heritage ranging from art historians, curators, to restorers.

This path of professionalization took place in addition with another strand that starts in the United States with the creation of museums with a strong pedagogical vocation. Europe begins to flourish, around 1970, coinciding with a cycle of greater prosperity after recovering from the ravages of the Second War. A new vision emerges, which seeks to increase the number of assistants to museums and initiatives are developed to massively summon families, students and tourists.

There are some milestones like the Tutankhamun exhibition, which took place in London. In that show the term "blockbuster exhibition" arose, because there were masses, rows of people, waiting to enter. The staging and aesthetics of the exhibition was carefully executed and had a political component: The Queen inaugurated it.

This process of making valuable goods available to citizens, in the most complete possible way, has been continuous ever since. And that value can be very diverse: from natural history, the most precious treasures that a country can have, to the current tendency to collect the elements of everyday and popular life. Currently, the aspiration to eliminate barriers to access information and culture continues, incorporating all the tools offered by technologies for the digitalization of collections, thus achieving global reach.