

DECLARACIÓN DE

# SIGNIFICADOS

Museo del  
Carmen de  
Maipú

## FONDO DEL PATRIMONIO CULTURAL

Acercamiento a la metodología de Evaluación  
y Declaración de Significados en el Museo del  
Carmen de Maipú



MUSEO  
DEL CARMEN  
DE MAIPÚ



Ministerio de  
las Culturas,  
las Artes y  
el Patrimonio

Gobierno de Chile



Servicio  
Nacional de  
Patrimonio  
Cultural

Ministerio de las Culturas,  
las Artes y el Patrimonio

Gobierno de Chile

Proyecto financiado  
por el Fondo del  
Patrimonio Cultural

**WLB**  
The democracy of design

# DECLARACIÓN DE SIGNIFICADOS

Museo del  
Carmen de  
Maipú

El proyecto Declaración de Significados estuvo destinado a las y los visitantes de Maipú y de las comunas aledañas, que representan la zona sur-poniente de la Región Metropolitana. La propuesta en sí buscó desarrollar una investigación patrimonial participativa, que fuera capaz de incrementar, conservar y comunicar las reflexiones o valoraciones que realizan especialistas y visitantes, para revertir la visión tradicional distante del patrimonio cultural. En otras palabras, buscó comprender cómo y por qué las colecciones del Museo son significativas para la comunidad.

Este proyecto fue desarrollado entre septiembre de 2021 y mayo de 2022, gracias al financiamiento del Fondo del Patrimonio Cultural.




MUSEO  
DEL CARMEN  
DE MAIPÚ



# ÍNDICE

Presentación	<b>PÁG 1</b>
Introducción	<b>PÁG 2</b>
Agradecimientos	<b>PÁG 7</b>
Declaración de Significados. Colección de Textiles	<b>PÁG 8</b>
Declaración de Significados. Colección de Documentos históricos	<b>PÁG 10</b>
Declaración de Significados. Colección de Carruajes	<b>PÁG 13</b>
Declaración de Significados. Colección de Pinturas	<b>PÁG 17</b>
Declaración de Significados. Colección de Culturas precolombinas	<b>PÁG 20</b>
Declaración de Significados. Colección de Imaginería religiosa	<b>PÁG 23</b>
Declaración de Significados. Colección de Artes decorativas	<b>PÁG 26</b>
Declaración de Significados. Colección de Mobiliario	<b>PÁG 29</b>
Declaración de Significados. Colección de Reliquias históricas	<b>PÁG 33</b>
Declaración de Significados. Colección de Fotografías	<b>PÁG 35</b>
Referencias	<b>PÁG 40</b>
Créditos	<b>PÁG 42</b>



# PRESENTACIÓN

El Museo del Carmen de Maipú y el equipo del proyecto **Acercamiento a la metodología de Evaluación y Declaración de Significados** se alegran de presentar los resultados de esta investigación patrimonial participativa, investigación inédita que recogió las voces de más de cien personas que sábado a sábado se reunieron a conversar sobre los significados que tiene el patrimonio cultural y las colecciones que se albergan en nuestro Museo.

Este proyecto, financiado por la Convocatoria 2020 del Fondo del Patrimonio Cultural y administrado por el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, nos permitirá ser una institución tradicional que escucha al coro ciudadano y que trabaja por conectar el legado histórico con las nuevas generaciones de visitantes.

Esperamos que esta publicación digital sea una forma de agradecer el tiempo y el sentimiento tan generoso que tienen las comunidades con la memoria histórica, religiosa y cultural de nuestro territorio. Agradecemos también a cada una y cada uno de los especialistas, que renovaron las lecturas sobre nuestras colecciones y facilitaron encuentros horizontales y cercanos con la ciudadanía.



**Germán Domínguez Gajardo**  
Director del Museo del Carmen de Maipú



# INTRODUCCIÓN

El desarrollo de esta investigación patrimonial participativa buscaba incrementar, conservar y comunicar las reflexiones o valoraciones realizadas por especialistas y por visitantes del Museo del Carmen de Maipú, para revertir la visión tradicional distante que se tiene del patrimonio cultural.

El objetivo principal del proyecto fue comprender cómo y por qué las colecciones del Museo del Carmen de Maipú son significativas para la comunidad, otorgándole el protagonismo a las comunidades; la oportunidad de diálogo, de compartir y de socializar sus propias formas de valorar el patrimonio cultural resguardado en este museo emblemático del territorio sur-poniente de Santiago. Esto se logró a través de la realización de diez talleres participativos presenciales en el museo, entre noviembre de 2021 y enero de 2022, con la participación de más de cien asistentes, quienes mayoritariamente eran habitantes de la comuna de Maipú.

Estos resultados permitirán al Museo del Carmen vincularse de mejor manera con la comunidad maipucina y la amplia diversidad de sus visitantes, así como socializar y difundir su trabajo y colecciones más allá de la audiencia cautiva que ya poseían antes de la realización de este proyecto. La metodología utilizada se basó principalmente en la publicación australiana *Significance. A guide to assessing the significance of collections* que promueve una reflexión y fundamentación de la valoración de las colecciones culturales, así como en los talleres participativos, que consisten en procesos de trabajo colectivo que conciben a los/as participantes como agentes activos en la construcción de estos, y no como agentes pasivos o simples receptores de información o servicios. También, cabe destacar, son metodologías flexibles que permiten adaptar lo originalmente planificado a los/as participantes concretos/as y a su desenvolvimiento en cada instancia específica de participación.

## NICOLE GONZÁLEZ HERRERA

Maestra en Museología (ENCRyM, México)

Licenciada en Artes, mención Teoría e Historia del Arte (Universidad de Chile)

## CONSTANZA CHRISTIAN ROJAS

Maestrante (c) en Estudios Latinoamericanos (UNAM, México)

Antropóloga Social (Universidad de Chile)

---

1 A fines del año 2021 y mientras ya estaba en desarrollo el proyecto, se publicó la versión en español de la metodología bajo el nombre: *Significancia 2.0. Una guía para evaluar el significado de las colecciones*.

2 Existen muchas otras metodologías participativas además de los talleres, como son las dinámicas rompe hielo, las dinámicas de presentación, las dinámicas de evaluación, el teatro y video comunitario, etc. (Pers, 2009; Proyecto JALDA, 2008).

Cada taller estuvo estructurado bajo tres momentos:

1. Bienvenida y visita guiada (30 min.)
2. Juego y diálogo patrimonial (30 min.)
3. Charla del/a especialista (30 min.)

A continuación, se presenta una segmentación de los/as participantes de los diez talleres realizados en este proyecto, formulada a partir del tipo de valoración y vinculación que realizan con el museo y sus colecciones. Más allá de la relevancia histórica o estética de una colección o pieza en particular, es importante relevar que la valoración afectiva es primordial en los procesos de significación del museo y sus colecciones.

<b>TIPO DE VISITANTE</b>  Visitantes maipucinos/as	<b>DESCRIPCIÓN</b>  Refiere a los/as habitantes de la comuna de Maipú	<b>SUB-TIPO DE VISITANTE</b>  Vecinos/as históricos/as	<b>DESCRIPCIÓN</b>  Refiere a los/as habitantes antiguos/as de la comuna de Maipú, cuyas familias llegaron a este territorio antes de la finalización del Templo Votivo en 1974. Éstos sienten un profundo orgullo territorial vinculado al rol de Maipú en la historia republicana de Chile (la Batalla de Maipú, Independencia, Cuna de la patria, Voto nacional). Poseen una identificación territorial, familiar y personal con la comuna y su historia, y figuras como Bernardo O'Higgins o la Virgen del Carmen forman parte relevante de su identidad. Consideran al Templo Votivo y su entorno, como parte de un centro de socialización y reunión comunitaria territorial, más allá de su fe religiosa.
----------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

TIPO DE VISITANTE	DESCRIPCIÓN	SUB-TIPO DE VISITANTE	DESCRIPCIÓN
Visitantes institucionalizados	Refiere a los visitantes que llegan al museo a través de una vinculación institucional, más allá de su interés personal (o no) en el patrimonio	Escolares	Niños/as y jóvenes de entre 4 y 18 años, de Maipú y otras comunas del gran Santiago, que llegan al museo en una visita que es parte de su educación formal en la escuela. Pueden (o no) tener un interés personal en las colecciones del museo, pero su acercamiento es a través de la institución.
		Universitarios/as y estudiantes del patrimonio	Jóvenes estudiantes entre 18 y 25 años que, si bien llegan al museo en una visita que es parte de su educación formal en la universidad, poseen un interés personal en el patrimonio o colecciones específicas del museo, debido a su formación profesional dentro de este ámbito. En general, estudiantes de Artes plásticas, Historia del Arte, Museografía, Restauración, Arqueología, Antropología, etc



TIPO DE VISITANTE	DESCRIPCIÓN	SUB-TIPO DE VISITANTE	DESCRIPCIÓN
Visitantes amantes del patrimonio	Refiere a los/as visitantes de otras comunas, que llegan al museo por su interés en el patrimonio cultural.	Visitante institucionalizado	Jóvenes, adultos/as y adultos/as mayores que llegan al museo a partir de su pertenencia a una institución concreta (no educativa), la que organiza una visita o "paseo" como actividad recreativa. Mayoritariamente instituciones sociales como el Hogar de Cristo, Club del Adultos Mayores, etc. Estos visitantes pueden (o no) tener un interés personal en el patrimonio y las colecciones del museo.
Visitantes religiosos	Refiere a los/as visitantes de otras comunas, que llegan al museo por su interés religioso.		Visitantes de todas las edades, de todas partes de Chile e incluso del extranjero, que llegan al museo a partir de su interés personal en el patrimonio cultural. En general son asiduos visitantes de museos y consumidores de cultura, y ocupan parte importante de su tiempo de ocio en visitarlos. Se incluye a recreadores históricos.
			Visitantes de todas las edades, de todas partes de Chile e incluso del extranjero, que llegan al museo a partir de su interés personal en el Templo Votivo de Maipú, la devoción a la Virgen del Carmen, o la religiosidad católica en general. Éstos visitan el museo como un "añadido" a su visita al Templo, y en ocasiones pensando que es un museo netamente religioso, dedicado a la Virgen del Carmen.





Como investigadoras y gestoras de este proyecto, nos parece urgente fomentar más y nuevas formas de escuchar y de abrir espacios para la participación activa de los públicos y las audiencias, es decir, empatizar con sus visiones, esforzarnos por incluir no sólo a los grupos sociales históricamente oprimidos o subrepresentados, sino trabajar enfáticamente por cuidar y alentar el respeto de sus opiniones, identidades, sensibilidades y decisiones. En línea con el museólogo brasileño Mario Chagas, creemos que “El desafío es democratizar la herramienta museo y colocarla al servicio de los movimientos sociales; a favor, por ejemplo, de la construcción de otro mundo, de otra globalización, con más justicia, humanidad, solidaridad y dignidad social” (Chagas, 2007).

*“Nosotras les contamos a nuestros papás que íbamos a venir y nos decían: “Van a ver unos carruajes que son como los autos y unos trajes de antiguos soldados” y es muy lindo conectar desde ahí. Antes no veníamos en familia, pero teníamos recuerdos en común del Museo y, aunque no vengamos juntos, se siente esa conexión de recuerdos bonitos en este lugar”.*

*(Javiera, 23 años)*



# AGRADECIMIENTOS

Vecinas y vecinos de Maipú

Corporación Voto Nacional O'Higgins

Familia Navarro Sandoval

Santuario Nacional de Maipú

Ilustre Municipalidad de Maipú

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

Elige Cultura

Alexis Ponce Sánchez

Carmina Arcos Salvo

Xaviera Salgado Ferrufino

Abigail Alcántara Troncoso

Leonardo Matus Naranjo

La Voz de Maipú

Ana Gloria Guerrero Baeza

Esteban Torres Hormazábal

Museo de los Museos

Memoria Chilena

Wikimedia Chile

Wavelab | The democracy of design





# 1. COLECCIÓN DE TEXTILES

**NICOLE GONZÁLEZ HERRERA<sup>3</sup>**

**HILVANAR NUEVOS SENTIDOS PATRIMONIALES.  
A PROPÓSITO DE LOS TEXTILES DEL MUSEO DEL  
CARMEN DE MAIPÚ**

La colección de Textiles del Museo del Carmen de Maipú se encuentra conformada por una gran cantidad de piezas, ubicadas en distintas salas de la institución. Si bien existe un núcleo inicial en la donación que Darío Brunet Molina hiciera al Museo en 1966, ésta actúa como la primera hebra que introduce a las colecciones europeas y al imaginario religioso, vinculado a atavíos, ornamentos y ritos propios de la Iglesia Católica. Sin embargo, al continuar por sus salas, los públicos podrán notar que la materialidad del textil, los tejidos, las telas, las costuras y los géneros están allí, atravesando cuerpos, muebles, espacios y representaciones.

De hecho, la riqueza de pensar los textiles más allá de la clasificación tipológica que se hace desde la museología o desde el manejo integral de colecciones, nos permite re-pensar que una pintura está plasmada sobre un lienzo (una tela, una arpillera, o cualquier otra), por lo tanto, la dimensión táctil y sensorial se activa desde otras percepciones cuando somos capaces de ver el volumen en estos objetos que habitualmente percibíamos como bidimensionales. De igual manera, si se recorre la Colección de Fanales o de Imaginería religiosa, cada una y cada uno, notará que el culto trasciende; desde la santidad hacia cada elemento que viste su imagen, siendo sus ropajes y atuendos, clave y sentido de su interpretación. También hay textiles presentes en la Colección de Carruajes, dispuestos a suavizar cualquier sobresalto del camino. Este despliegue ampliado sobre la colección de textiles, reescribe la lectura singular sobre los objetos y permite realizar lecturas críticas relacionales, donde cada pieza es solidaria de su simbolismo, es colectivizante y actúa como dinamizadora en la construcción epistemológica del pasado y las sociedades.

Así, en línea con los planteamientos liberadores de Paulo Freire<sup>4</sup>, cada presencia textil podría ser generadora de un dinamismo semántico, por analizar, incluso, por descubrir o desbloquear. No en vano las materialidades almacenadas por el Museo plasman una relación histórica desde el siglo XIV y con muy variados usos; por ejemplo, para instancias personales primarias como cubrir el cuerpo y protegerse del clima (vestidos, zapatos, mantas, sombreros, pañuelos, abanicos, etc.), para instancias litúrgicas y ceremoniales (muñecas chancay, fragmentos tiwanaku, dalmáticas, casullas, capas pluviales, velo de cáliz, mitras, estolas, escapularios, entre otros), para instancias militares (uniformes, banderas, bicornios, morriones, chaquetas, porta espadas, charreteras y más) o, también, para usos domésticos y decorativos (manteles, alfombras, tapicerías y almohadas).

<sup>3</sup> Nicole es historiadora del arte de la Universidad de Chile y maestra en museología.

<sup>4</sup> Paulo Freire (1921-1997) en la *Pedagogía del oprimido* plantea que: "nadie educa a nadie, así como tampoco nadie se educa a sí mismo, los hombres [y las mujeres] se educan en comunión, y el mundo es el mediador" (1970: 61).



La sesión del Taller participativo <sup>5</sup> asumió la tarea de pensar los textiles en ligazón con los cuerpos, las identidades y las subjetividades de quienes los usan o los visten, así cada elemento fue acompañado del acto performativo o kinésico que refuerza la aproximación educativa. Por ejemplo, el comportamiento de un acto heroico; como izar una bandera en una campaña militar o la sensibilidad de un acto amoroso; como proteger la mesa familiar con los tejidos a mano de nuestras abuelas. Estos códigos o convenciones sociales, que permean en nuestro inconsciente, son transmitidos, moldeados y reforzados desde los espacios museales. Por ello;

**“LA NECESIDAD DE QUE SEA A TRAVÉS DEL ESPACIO MUSEAL, DISPOSITIVO NORMALIZADOR POR EXCELENCIA, DONDE SE ACTIVE UN LEGÍTIMO DESMONTAJE Y REESCRITURA DE AQUELLAS MEMORIAS USURPADAS. SABERES Y SUBJETIVIDADES AL MARGEN, CUERPOS Y EMOCIONES QUE PERVIVEN LATENTES EN ESTE PALIMPSESTO QUE ES NUESTRA GRAN NARRATIVA NACIONAL” (BARRENECHEA, 2016)**

En este ejercicio reflexivo de comprender el significado de las colecciones emergieron, de manera recurrente, las memorias personales y familiares de cada asistente; como José Gregorio, quien recordaba las vestimentas militares de su natal Venezuela o Tatiana Quevedo, quien recordó cómo los mantones de Manila fueron la única pieza amable y suave que debió usar al recrear el vestuario femenino para una película de época, a diferencia del corsé, las faldas y escotes que buscaban ceñir y estilizar la silueta, siguiendo los patrones occidentales y patriarcales de (in)comodidad.

Reflexionar y situar nuestra propia relación con los objetos al interior de los museos, donde nosotras y nosotros le otorgamos su sentido, permite experimentar que la historia no circula previa o lateralmente a nuestra existencia, sino, somos sujetos históricos con conciencia de mundo, dispuestos a reflexionar sus continuidades, transformaciones y propuestas.

<sup>5</sup> Actividad facilitada por Marcela Matus Thomas en el Museo del Carmen de Maipú, el día jueves 4 de noviembre de 2021.





## 2. COLECCIÓN DE DOCUMENTOS HISTÓRICOS

**NICOLÁS ROJAS INOSTROZA <sup>4</sup>**  
**COLECCIÓN DE DOCUMENTOS HISTÓRICOS DEL MUSEO DEL CARMEN DE MAIPÚ (● UN TESORO DE PALABRAS)**

Según los primeros resultados arrojados por Google, las personas registran sus primeros recuerdos, en promedio, a la edad de **tres años y cuatro meses**. Lo que pasa antes se conoce como “amnesia infantil”. Viajemos, entonces, hasta 1992: mi primer recuerdo de niño se sitúa a bordo de una micro amarilla, por Esquina Blanca, rumbo al centro de Santiago mientras por la radio suena “Tren al sur”. En ese soleado recorrido comenzó a operar mi memoria. Algunos años después intentaría dibujar con lápices scripto en repetidas ocasiones (y sin éxito) a los próceres Bernardo O’Higgins Riquelme y José de San Martín y Matorras, dándose el abrazo que aparecía en el escudo municipal que decía: “Cuna de la Patria / 5 de abril de 1818 / MAIPÚ”. Cada vez que caminábamos con mi mamá por la avenida 5 de abril, a la altura del Estadio Santiago Bueras, con el fin de pagar la luz en Chilectra, el agua en SMAPA o el teléfono en la CTC aparecía imponente el Templo Votivo, ese sitio histórico donde se había consolidado la Independencia de Chile.

En septiembre de 2021 recibí, con entusiasmo, la invitación del Museo del Carmen de Maipú para explorar su colección de documentos. El desafío contemplaba realizar una actividad presencial abierta al público en la que pudiéramos reflexionar sobre este valioso material. La metodología de este proceso, que culmina con el presente texto, incluyó una visita mediada por René Navarro, administrador del museo; la revisión de los documentos facilitados por el museo en formato digital; una reunión de preparación con el historiador Raúl La Torre y la museóloga Nicole González Herrera, seguida por el encuentro con los y las asistentes al museo el sábado 6 de noviembre por la mañana.

Algunos de los documentos consultados para esta actividad fueron: recepción de aguardiente para el ejército por parte de doña Ana Josefa Irigoyen el 5 de abril de 1818; una cálida carta del José Miguel Carrera a su “Mercedes amada”; la misiva de M. Martínez a su “amigo y compañero” Bernardo O’Higgins; el agradecimiento e invitación de Manuel Montt a Ignacio Domeyko para formar parte de la naciente Universidad de Chile como secretario de la Facultad de Ciencias Físicas; el certificado de nacimiento de don Diego José Pedro Víctor Portales y Palazuelos; una carta de José de San Martín a su “más querido amigo y brabo patriota” Antonio Bauzá; un manuscrito de José Miguel Carrera, firmado en enero de 1812, que dice: “El Gobierno de Chile se halla en circunstancias críticas: y la Junta que sabe la infructuosidad de sus desvelos sin la protección de Cristo, ha determinado que se le hagan rogaciones públicas para adherirlo, como dispuesto siempre á las

<sup>4</sup> Nicolás es periodista y máster en patrimonio mundial y proyectos culturales por la Universidad de Barcelona.

plegarias de los hijos de su Madre Santísima"; el detallado "Resumen Gral de todos los gastos" para la construcción de la nueva Real Casa de Moneda (actual palacio de gobierno), firmado por el arquitecto Joaquín Toesca en 1787; el documento en que la Junta implora el auxilio de la Divina Providencia "en la presente angustia" (1813); el acta de la Primera Junta Nacional de Gobierno (1810); un "Plano de la Batalla de los Llanos de Maipú. 5 abril de 1818" y el "Hymno Patriótico de Chile puesto en música por R. Carnicer y dedicado a su Exa. Dn. Mariano de Egaña, Ministro Plenipotenciario de la República en Londres".



"Plano de la Batalla de los Llanos de Maipú", original de Alberto Bacler de Albe, 5 de abril de 1818.

Sin lugar a dudas esta colección es significativa, pues constituye un tesoro de palabras para comprender el primer siglo del Chile republicano. Los documentos nos muestran diversos aspectos de la sociedad (desde la relación de los próceres de la Independencia con sus cercanos hasta la cantidad de aguardiente que bebieron los soldados para celebrar el triunfo de la Batalla de Maipú, pasando por los rudimentarios certificados de nacimiento, la relación indisoluble de la naciente patria con la Virgen del Carmen y diversos testimonios de lo que fue la construcción de un país libre luego de casi tres siglos de Colonia española).

De la conversación que sostuvimos en sala destaca la reflexión realizada por la estudiante Javiera Huenteleo:

**"LAS NUEVAS GENERACIONES TENDEMOS A CUESTIONAR CÓMO PASARON LAS COSAS EN CHILE, ESE RELATO MILITAR-ECLISIÁSTICO-ESTATAL, PERO TENEMOS QUE ENCARGARNOS DE ESTO QUE PASÓ, ES NUESTRA HISTORIA. Y AUNQUE UNO LO CRITIQUE, LO INTERESANTE ES QUE IGUAL TE GENERA ALGO ESTE PATRIMONIO QUE ESTÁ AQUÍ: TE INTERPELA".**

En el encuentro comentamos los documentos históricos y usamos, a modo de ejemplo, una libreta de notas de un estudiante de un quinto año básico de un colegio de Maipú (1999). ¿Qué documento hablaría de cada uno/a de nosotros/as? ¿Cuáles hemos conservado en nuestras propias casas? ¿Cuáles no? ¿Por qué nos parecen significativos? ¿Qué podrían saber de nosotros/as las próximas generaciones? ¿Y si nosotros/as fuéramos los personajes de los que la historia pudiera hablar? ¿Qué dirían los objetos/documentos/imágenes de nuestras propias vidas como ciudadanos/as promedio?.

Aun más preguntas que nacen al revisar la colección de documentos del Museo del Carmen de Maipú: ¿Cómo se constituyó? ¿Cuál fue el rol de las donaciones? ¿Quiénes donaron ese material? ¿Qué voces están ausentes? ¿Dónde están los pueblos originarios? ¿Los/as afrodescendientes? ¿Las mujeres? ¿Los documentos de los territorios más apartados del naciente país? ¿Cuáles voces se deberían relevar para quienes consulten el museo en 200 años más? ¿Cómo hemos conservado la historia del territorio donde se libró la batalla que consolidó la Independencia de Chile? ¿Qué rol juega el museo ante esa pregunta? ¿Cómo las escuelas pueden aportar a preservar la memoria para el futuro y/o explorar eventuales reconstituciones del pasado a través de la educación?



Taller participativo sobre la Colección de Documentos históricos desarrollado por Nicolás Rojas Inostroza.

*“El Museo es como un resumen de la fe que ha existido en nuestro país, mucha gente aún la mantiene, quizás no practican o no mantienen los sacramentos, pero es bueno recordar esas cosas. Además, sirve para cultivar la tolerancia, aceptar otras religiones y otras maneras de pensar”*

*(Rafael, 76 años)*

### 3. COLECCIÓN DE CARRUAJES



**VICENTE CAMUS MELLA<sup>7</sup>  
Y EMILIA CAMUS SALINAS<sup>8</sup>**

**CORRER A CRISTO: MANIFESTACIÓN ESCOLTA DE UNA  
RELIGIOSIDAD Y PATRIMONIO DE UN PUEBLO: LA  
IMPORTANCIA DEL COCHE COMO FIGURA SIMBÓLICA**

Cuasimodo es una fiesta colorida de tradición y fe; una manifestación propia de la piedad popular, al igual que los bailes religiosos o el canto a lo divino, que tiene por fin, atender la necesidad de aquellas personas que producto de su avanzada edad o por problemas en su estado de salud no pueden vivir la Eucaristía con regularidad. Razón suficiente para mover a cientos de familias, a lo largo de varias generaciones, para escoltar a Cristo, que por medio de la hostia es llevado por un sacerdote o diácono a todas aquellas personas que lo requieren.

En efecto, cuando las calles se comienzan a vestir con pañuelos y esclavinas albas y doradas, ramas de palmas, imágenes de santos o de la Virgen María; muchas veces con globos, flores de todos colores, ya sean naturales o de papel, con los repiques de las campanas y el relincho de cientos de caballos, es posible notar que estamos en medio de la Fiesta de Cuasimodo, uno de los acontecimientos más significativos del Valle Central de Chile y que acontece el fin de semana siguiente a Pascua de Resurrección.

Por consiguiente, así es posible comprender que, la misma “Fiesta de Cuasimodo no solo es una expresión de religiosidad, sino también un fuerte símbolo de la tradición chilena de campo, un testimonio vivo de su historia, creencias y folclore. Es una prueba de fé y devoción del pueblo chileno, expresada con alegría y mucho esfuerzo” (Santuario Nacional de Maipú), también es posible comprender que, dicha festividad está construída gracias a diversos símbolos que le otorgan la vida, como es el caso del coche.

Por lo que atañe a la reflexión en torno a la figura del coche, primero, es esencial hacer hincapié en la definición de este. La diferencia de <carro> y <coche> radica en que, el carro corresponde a un carruaje que posee dos ruedas y que su armazón está diseñado, más bien, para llevar diversos tipos de carga, mientras que, por su parte, el coche posee cuatro ruedas y el armazón dispone de asientos para al menos dos personas. Dicho de otra manera, el coche está destinado a trasladar personas y no cosas.

<sup>7</sup> Vicente es presidente de la Asociación Nacional de Cuasimodistas de Chile y padre de Emilia.

<sup>8</sup> Emilia es licenciada en arte y docente de la Universidad Católica de Chile. Además, hija de Vicente.





"Berlina Rockaway", carrocería Bardeau Hnos. Santiago, siglo XIX.

En este sentido, al retroceder en el tiempo, a pesar de que los coches eran el medio de transporte más utilizado, especialmente por la clase burguesa, en la actualidad, pasaron a ser piezas de colección resguardadas por coleccionistas y museos. Lo que por un lado, puede considerarse un aspecto positivo, puesto que se asume una alta valoración por quienes buscan resguardar aquellos elementos simbólicos de una época histórica y un sometimiento a sus respectivos tratamientos de restauración. Sin embargo, ¿qué ocurre cuando el rol de los museos comienza a -quizás- no responder a las exigencias y necesidades de la sociedad? Vale decir, por el simple hecho de que una pieza esté resguardada en un museo, las personas fácilmente van a comprender que tienen un valor, pero no necesariamente comprenden o se comprometen con ese valor. Entonces, ¿podríamos hablar de que hoy los museos se asemejan más a la figura de un mausoleo y no a un ente que aproxima e involucra la sociedad desde un rol activo con la cultura y el patrimonio?

Sin ir más lejos, un "proceso de evaluación contempla el estudio de la "historia, contexto, proveniencia, lugares relacionados, memorias y conocimientos" y "describe por qué y cómo el objeto es importante y qué significa" (Ossa, Benavente, Martínez y Molina, 2015). Empero, contar con una serie de información que nos permite estar al tanto de los antecedentes históricos de un elemento o pieza, no es un acto suficiente y eficiente para hacer referencia al resguardo que debemos tener en cuanto al patrimonio. Patrimonio es hablar de una herencia que recibimos desde un ayer, pero que también generamos en un presente para entregar en un futuro. Por lo mismo, ¿acaso no es importante también hablar de cómo lo hacemos? ¿Cómo hacemos patrimonio?

Cabe destacar que, es de suma importancia que los coches, piezas de gran valor económico e histórico social, se sometan a un proceso permanente de mantenimiento, para así protegerlos de los diversos deterioros a los que están expuestos, puesto que, nos permiten vislumbrar hitos significativos en cuanto a las épocas y por ende, el devenir histórico de estos. Así, tomando las palabras de Salvador Muñoz Viñas, conservador-restaurador español, es posible decir que, los coches “son objetos o bienes “que simbolizan (describen, presentan, caracterizan) una cultura, identidad, unos sentimientos personales o colectivos” (Muñoz Viñas, 2004). No obstante, este desafío no debiese caer solo en los hombros de profesionales que se dedican al resguardo del patrimonio, sino que, en los de todas las personas.

Sin ir más lejos, el plantear que “los valores y significados que tiene un objeto, o una colección, para un grupo determinado de personas, en un contexto determinado” (Russell y Winkwoth, 2009), puede definir decisiones sumamente importantes en cuanto a la intervención de la sociedad en torno, por ejemplo, al patrimonio.

Al poner por caso la Fiesta de Cuasimodo, donde el coche es una de las piezas claves para efectuar dicha tradicional festividad, ya que, dentro de todos los medios de transporte que se pueden divisar: bicicletas, motocicletas, automóviles, camiones, caballos e inclusive peatones, el coche es el único que traslada al sacerdote y el sagrado pan ácimo; lo cual, resulta ser una fiel evidencia de que la valorización y significancia de un bien o un objeto, hay que también cederlo a quienes pueden mantenerlos vigentes desde la acción misma. Dicho de otro modo, por medio de Cuasimodo que es, a su vez, patrimonio, es posible reactivar el rol de las personas, quienes sirven como agentes que logran mantener vivo una tradición y el vínculo con elementos históricos tal como lo es la figura del coche.



Taller participativo sobre la Colección de Carruajes desarrollado por Vicente Camus Mella.



En definitiva, es elemental “empezar a oír otras voces, más allá de las paredes de [la] institución, con el fin de ser incorporadas en este levantamiento de valores y significados” (Ossa, Benavente, Martínez y Molina, 2015), porque en el caso de los coches, no solo hablamos de los fierros y maderos que fueron empleados para su construcción, o la ostentación de las estructuras que podrían significar para algunas personas un exceso; sino que, hablamos de un proceso de valoración y en cualquier proceso de valoración debe considerarse la indagación de elementos tales como la historia: narración de sucesos históricos y sociales, el contexto: elementos que nos dan pista para comprender un hecho y conocimientos: memorias y sentires, que responden a una identidad, a una cultura.

Es ahí donde el sentido de la conservación y restauración cobra vida, donde no solo debe entenderse “como la realización de intervenciones técnico-materiales, sino que como un proceso de comprensión del bien a intervenir, en el que estas operaciones técnicas son un medio para lograr un objetivo: reconstruir la comunicación entre el objeto y el sujeto que lo valora” (Ossa, Benavente, Martínez y Molina, 2015). Reconstruir un diálogo que está abierto a la deformidad de su significado inicial, porque tendrá que responder también a los códigos que van surgiendo en el tiempo.

Por eso, es de suma importancia la figura del coche, porque así como este se caracteriza por una estética que demarca diversos periodos históricos y por ser un elemento histórico que acarrea personas, también debe contemplarse como un elemento histórico que, así como ha acarreado sentires, creencias, tradiciones y más, debe acarrear fenómenos del tiempo actual, desde el sincretismo cultural, críticas, nuevos testimonios, reformas, innovaciones, esperanza y más.



## 4. COLECCIÓN DE PINTURAS

**GLORIA CORTÉS ALIAGA<sup>9</sup>**

**HACIA UNA REFLEXIÓN SOBRE LAS CAPAS DE SIGNIFICADOS DE UNA COLECCIÓN DE PINTURAS**

¿Qué determina que una colección de pintura de orígenes disímiles pueda ceder grados de pertinencia a una comunidad? La pregunta acciona tantas respuestas diversas como diversas son las autohistorias de quienes conforman un grupo humano que convive con un corpus de obras en un territorio cultural y político.

La colección de pinturas del Museo del Carmen de Maipú, tiene sus inicios en legados y donaciones —entre ellos del Museo Larraín Gandarillas ubicado en el Seminario de Santiago, del Cabildo Eclesiástico o de acciones de donantes como del Presbítero Elías García-Huidobro o provenientes del coleccionismo privado laico— cuyas temáticas están destinadas a la formación de una moral pública burguesa. Sin dudas, el origen de la colección determina la perpetuación de una memoria religiosa o devocional que permite concretizar un linaje de carácter moralizante, salvador e iniciático ante la ausencia de una genealogía común pos ruptura con el mundo hispano. Se presenta también desde un carácter republicano por cuanto se conforma a partir de la promesa conmemorativa de la lucha por la emancipación política, idea retomada más de 150 años después durante la dictadura cívico-militar para legitimar un discurso hegemonizado. La instalación de esta noción fundacional en un territorio marcado por la llamada *simbólica americanista* —Maipú—, refuerza entonces la ordenación y difusión de valores vinculados a la creación de símbolos inmateriales asociados a las esferas del poder, la construcción de la noción de monumentalidad y una planificación urbana acorde a los idearios de régimen y políticas desarrollistas posteriores (Riquelme Gálvez, 2019). En ese mismo sentido, las pinturas que conforman la colección del Museo están en sintonía con un sistema de representación que perpetúa las nociones señaladas.

El conjunto pictórico del Carmen es rico en la amplitud de artistas y lugares de proveniencias, constituyéndose en un acervo de gran interés de estudio. Originales y copias europeas, artífices del ámbito virreinal, producciones republicanas y prácticas artísticas de la modernidad se entrecruzan y dialogan entre sí, conformando un imaginario difícil de obviar. Más allá de su inigualable valor estético y/o artístico, estas obras entregan información sobre los itinerarios iconográficos que resultan más adecuados para el poder y la élite a la hora de transformar nociones fundamentales de gobernabilidad.

<sup>9</sup> Gloria es historiadora feminista del arte, magíster en historia del arte y curadora del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile.

Ejemplo de lo anterior son las múltiples formas de representación sobre lo femenino. Santas mártires revictimizadas a través de su exhibición pública, castigadas por los actos de desobediencia civil; marginadas y racializadas localizadas en los bordes; maternidades santas, ángeles del hogar y hermanas leales; madres de la patria, viudas de la heroicidad bélica y constructoras de una identidad nacional, constituyen las principales formas en que las mujeres aparecen incorporadas al relato nacional. Todas ellas subalternizadas en distintos grados y formas. Sin embargo, podemos encontrar puntos de subversión al interior de las mismas representaciones, como el perfilamiento de identidades autónomas y los modos en que su estatus social y político o incluso, cultural, se exhibió como puente entre los espacios de lo público y lo privado. Los elementos simbólicos de origen popular, indígena o los espacios de la domesticidad, entendidos desde un lugar de construcción política, de micro-geografías disonantes y de repertorios afectivos, cruzan iconografías sagradas y profanas donde las mujeres son portadoras de idearios con implicaciones físicas, simbólicas y políticas que son necesarias de analizar con profundidad con las comunidades que participan permanentemente en la construcción del museo.



“Retrato de mujer”, Clara Filleul (1822-1878), ca. 1856.

Los avances del feminismo en estas materias ha permitido la puesta en cuestión de la naturalización de prácticas de omisión o violencia simbólica y cuyos efectos se vio reflejado en el comentario de Vale —asistente del taller liderado por Constanza Christian, Marco Acosta y Nicole González Herrera— cuando señala su incomodidad frente a ciertos elementos en la colección que le permitían inferir que “la mujer estaba tan estructurada o estigmatizada de una manera [en] que la mujer no tenía una libertad”<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Taller realizado en el Museo del Carmen de Maipú el sábado 27 de noviembre de 2021. En la actividad participaron: Marco, Maximiliano, Macarena, Valentina, Lolo, don René, Nicole y Constanza. Vale es una joven estudiante secundaria residente de Maipú quien, junto a su madre, participaron de la conversación y la visita asociada al taller. Es una declarada asidua visitante del museo y del Templo, además, promotora de su difusión entre sus compañeras/os, Valentina manifestó su interés por el estudio de la historia de las mujeres, a la cual podría llegar a dedicarse profesionalmente.

En el amplio espectro de imágenes, la autoría sin identificar aparece como una posibilidad de establecer recorridos e hipótesis sobre la identidad velada (o vedada) al interior de una noción de campo que se abre a lo colectivo. Es así que ante la ausencia de autoras, la categorización de autoría sin nombre permite igualmente intuir la presencia de creadoras al interior de los talleres de pintura, ya sea en el ejercicio de la creación autónoma o en la práctica de la copia en las escuelas europeas; en los ámbitos familiares de la producción virreinal o en la masificada reproducción de retratos de la alta burguesía chilena y latinoamericana. Un caso ejemplificador de lo anterior es el único retrato femenino ejecutado por otra mujer, al menos el único identificado hasta ahora en la colección. Se trata de la artista Clara Filleul (Francia, 1822-1878), creadora independiente, profesora y maestra de dibujo en Chile y Francia, iluminadora de fotografías y escritora, pero que ha sido relegada a un segundo plano por la historiografía (Báez & Cortés, 2019).

En contraposición a lo anterior, nos encontramos con figuras masculinas —o masculinizadas— que ocupan un lugar relevante para el diseño de imaginarios nacionales, ya sea mediante la inmortalización del uso del retrato o la pintura de historia. El manejo del poder y de la continuidad del orden social y jerárquico quedan aquí manifestados a través de la glorificación de las nociones de libertador o salvador, genios, buenos súbditos, gobernantes, líderes o ciudadanos. El culto a los héroes se empalma al culto a los santos cuya aparición en escena es comparativamente análoga al concepto mesiánico que se otorga al hecho de la salvación-liberación del yugo español. Misma que es resignificada a través de la pintura de historia, demarcando territorios de dominio y potestad. Sin dudas que también al interior de estos modelos de representación —o de quienes los ejecutan— es posible inferir la presencia o, en su defecto, la ausencia de sujetos sociales alejados de las esferas de poder en ejercicios contraculturales asociados a experiencias sociales, negociaciones sobre las prácticas e imaginarios de los dispositivos políticos que permiten mantener cohesionada a la comunidad y sus evidentes transformaciones.



“Reyes Incas y Españoles”, autoría desconocida, siglo XVIII.

Con todo, las numerosas lecturas sobre una colección de pintura abren infinitas posibilidades de significancias para quienes acceden al acervo visual y material del Museo del Carmen de Maipú. La teorización sobre sus efectos se opone, probablemente, a las nociones afectivas con las que transitan sus visitantes, a la pertinencia al territorio que habitan y a la tradición instalada sobre el valor simbólico en el que se desplazan. Poner atención a estos aspectos permite conjugar la mirada crítica y la mirada situada para generar relatos que actualicen y conecten a nuevas realidades, nuevas historiografías y museologías emancipatorias.



## 5. COLECCIÓN DE CULTURAS PRECOLOMBINAS

**RODRIGO ROMERO RIVERA<sup>11</sup>**

**DECLARACIÓN DE SIGNIFICADOS RELATIVOS A LA COLECCIÓN DE ARTE PRECOLOMBINO, SALA GUZMÁN-WATINE, MUSEO DEL CARMEN DE MAIPÚ**

Se presenta a continuación un breve análisis sobre aspectos considerados fundamentales para una valoración y apreciación de la colección de arte precolombino existente en el Museo del Carmen de Maipú.

Primero, la colección de arte precolombino perteneciente al Museo del Carmen de Maipú tiene un *nombre propio* por estar asociada a una familia de importancia en la historia reciente chilena, ligada a las artes y a la vida política, iniciada por Juan Guzmán Cruchaga, escritor y diplomático, y continuada por Juan Guzmán Tapia, Juez de la República en colaboración con su esposa Inés Watine, de quienes toma el nombre la sala de exhibición. La colección contiene más de 100 piezas y fue donada el año 2019, siendo una de las más recientes incorporaciones al Museo.

En términos más generales, el hecho de que la donación sea el único espacio en que se exhiben artefactos culturales prehispánicos podría verse beneficiado si se generan nexos más explícitos con el resto de las colecciones existentes en el museo, por ejemplo, a nivel geográfico, iconográfico, material, etc., de modo que la influencia de las culturas prehispánicas a la cultural colonial y republicana se torne más visible, explorando los procesos de transculturación, mestizaje y colonialismo que caracterizaron la conformación del Estado-Nación chileno.

En términos de las distintas dimensiones con que puede apreciarse la colección, destacamos las siguientes:

Valor estético: las piezas prehispánicas presentadas en la colección muestran un alto grado de conservación y se caracterizan por su diversidad geográfica, abarcando piezas provenientes de diversos puntos de la costa pacífica y de la cordillera de los Andes, por su amplitud cronocultural, incluyendo piezas de la cultura Calima, desarrollada siglos antes de Cristo en la actual Colombia, hasta piezas del Período Inka provenientes de distintos lugares del actual Chile, además de artefactos con origen Rapa Nui y Mapuche. La diversidad de objetos y el excelente estado de conservación posicionan a esta colección como una de gran valor estético, con expresiones artísticas muy ricas, como es el caso de las botellas-retrato de origen moche, las miniaturas antropomórficas de distintos puntos de los Andes que utilizan variadas técnicas de producción, así como el uso de distintas materias

<sup>11</sup> Rodrigo es licenciado en antropología, arqueología y magíster en análisis sistémico aplicado a la sociedad.

primas: cerámica, maderas, textiles... El uso de técnicas variadas en la producción de las piezas permite explorar la complejidad de las estéticas indígenas, destacando aquí los antropomorfos textiles y la Mano de origen Rapa Nui tallada en toromiro, posiblemente de uso ceremonial. Visualmente, el conjunto presenta una variada gama decorativa (incisiones, modelados, pigmentos, uso de fibras, etc.) y formal (sobre todo a nivel cerámica, que presenta escudillas, platos, botellas, contenedores, etc.), que releva a los visitantes sobre los distintos modos de producción de objetos y símbolos de los pueblos precolombinos.



**“Mano ceremonial”, origen Rapa Nui, tallada en madera de Toromiro.**

Valor histórico-cultural: las piezas expuestas tienen un alto valor patrimonial e histórico, mostrando artefactos vinculados a distintos aspectos de la vida social de las personas que las crearon, por ejemplo; religiosos, políticos, domésticos, económicos, ideológicos, etc. Podemos ver que varios artefactos reúnen aspectos prácticos (sobre todo los conjuntos cerámicos, que incluyen botellas, contenedores, fuentes, etc.), mientras que otros también nos hablan de las ideas que tenían para representar aspectos de la vida social, por ejemplo, sobre lo femenino y lo masculino y sus diferencias, expresado en objetos como las figuras antropomorfas cerámicas y textiles, provenientes de muy distintos contextos culturales y geográficos. Al ser el conjunto cerámico el más numeroso, de su observación se puede extraer la multiplicidad de técnicas y formas de decoración existentes en la América Prehispánica, y que siguió existiendo tras la conquista y

colonización europea. Entre estas piezas destacan las asociadas al período inkaico, como aríbalos con diversas formas, con engobe, policromados y motivos decorativos diversos, incluyendo distintos tipos de geometría y representaciones de animales. Este conjunto es notable por su variabilidad interna, mostrando la riqueza de las técnicas de elaboración del período, y también destacando la presencia de los desarrollos locales, por ejemplo, Diaguita-Inka. También resulta de interés aquellos asociados a la zona cultural de Arica, que permiten explorar, si bien de forma limitada, los cambios y continuidades presentes entre los períodos Maytas-Chiribayas, San Miguel y Gentilar. Se trata de piezas representativas de estos períodos que abarcan aproximadamente desde el siglo VIII d.c. hasta siglo XVI d.c., expresiones del alto grado de especialización del trabajo cerámico desarrollado en estos territorios y que al adquirir perspectiva histórica (reflejada en los procesos culturales señalados) se ve enriquecido considerablemente, puesto que permite indagar en una serie de cuestiones tales como las influencias externas, v.g. las provenientes de Tiwanaku, algo que se ha discutido largamente en la arqueología de esta zona, o bien las transformaciones internas que operaron en la producción cerámica. Por otro lado, los metawes mapuche representan desarrollos culturales que no solo informan sobre la riqueza cultural del pasado de las culturas de la zona sur de Chile, sino que pueden vincularse de modo más claro a procesos sociales recientes, por ejemplo, en relación al uso de objetos y vestimentas tradicionales, así como mapuzungun, con fines de reivindicación social y política.





Taller participativo sobre la Colección de Culturas precolombinas desarrollado por Rodrigo Romero Rivera.

Piezas destacadas: las piezas destacadas por el museo (por ejemplo, indicadas en el tríptico dedicado a la colección) sin duda son algunas de las más representativas del centenar existente. Si bien los distintos artefactos cerámicos señalados son de un alto valor estético y constituyen el grupo más numeroso de piezas, otros ítems presentes agregan una dimensión particular a la misma, por tratarse de piezas que tienden a estar ausentes tanto de las colecciones museográficas como de los análisis académicos y también, por lo general, de la representación popular que existe sobre el pasado prehispánico. En este punto, los artefactos textiles antropomorfos de origen Tiwanaku (muñecas) tienen un lugar destacado, ya que son objetos inmediatamente reconocibles por la gente y presentan un lado cotidiano y sensible que no es reconocido habitualmente por el gran público, sobre todo considerando su uso funerario, práctica que es habitual, igualmente, en nuestra cultura.

La colección es de tamaño reducido comparada con otros museos, pero al tratarse de un museo comunal y dedicado centralmente a períodos post-hispánicos, es de destacarse su presencia en términos de vinculación con el medio y también la necesidad de ampliarla, especialmente con objetos de origen local o que estén vinculados al territorio de lo que hoy es Maipú.

Finalmente, pese a la relevancia de las piezas, es importante señalar que en términos arqueológicos su descontextualización, algo habitual en este tipo de colecciones, es un impedimento para la comprensión integral del valor cultural y social de las mismas, sobre todo en cuestiones más concretas como los distintos usos y prácticas que se pueden asociar a ellas y que les otorgan especificidad, por ejemplo; interacciones con otros artefactos, asociación a plantas o animales para consumo, ritualidad, etc.



“Muñeca”, origen chancay, Perú, 1100 d.C.



## 6. COLECCIÓN DE IMAGINERÍA RELIGIOSA

**PATRICIA DÍAZ RUBIO**<sup>12</sup>

**REFLEXIONES EN TORNO A UNA COLECCIÓN DE IMAGINERÍA RELIGIOSA: APROPIARSE DE LO SAGRADO PARA ACTUALIZAR SUS SENTIDOS**

“Imaginería religiosa” o sólo “imaginería” se le llama a un tipo particular de expresión artística escultórica de sentido religioso, normalmente de tallado en madera policromada de mediana o pequeña escala, usada para transmitir el sentido de la fe cristiana y particularmente la católica. La palabra imaginería viene de la idea de imagen, de la representación visual que nos hacemos de las cosas, normalmente de aquello que no podemos palpar, pero sí sentir, como la fe.

Si bien el ser humano ha pasado parte importante de su historia tratando de representar lo divino, tema central para el desarrollo del arte occidental, la imaginaria con fines catequísticos vivió un auge a partir del siglo XVI, cuando la Iglesia Católica comenzó a potenciar las artes plásticas como una manera de transmitir y explicar la fe a sus comunidades de fieles, muchos de ellos situados más allá de los límites de Europa.

En el caso del territorio americano, la imaginería religiosa ocupó un papel importante en la conquista española y en la instauración de la fe católica como religión imperial. Su uso tenía una finalidad comunicacional, representando pasajes de la vida de Cristo, pero también educativa, transmitiendo el temor de Dios. Los artistas -en las Américas existieron varias escuelas de imaginería religiosa, siendo particularmente relevantes para el reino de Chile las escuelas quiteña y cusqueña- buscaban representar de manera realista a figuras como los santos, los personajes bíblicos, pero también etapas en la vida de Cristo; para ello ocupaban el poder del tallado y la pintura en las figuras e incorporaban diferentes accesorios como ropa, pelo natural o incluso dientes u otros detalles de origen humano, para hacer representaciones evocadoras y sensibles que pudieran cautivar la atención de los fieles y dar cauce a su devoción.



“Mal Ladrón”, autoría desconocida, tallado en madera, siglo XVIII.

<sup>12</sup> Patricia es comunicadora, especialista en patrimonio comunitario y directora ejecutiva de Wikimedia Chile.

Pero la imaginería religiosa también tuvo un rol social y simbólico como articuladora de la práctica religiosa en el espacio doméstico y privado (Martínez, 2012). Las familias -colonizadoras o criollas, principalmente- que podían adquirir una de estas piezas solían instalarlas en sus hogares creando o dedicando espacios domésticos para la espiritualidad y funcionaban en torno a la presencia de estas figuras. Ya fuera en pequeños oratorios familiares, en alguna pieza al interior del hogar, o incluso en improvisados altares al aire libre -grutas que todavía se observan en los patios de las casas grandes. Las imágenes religiosas permitían la creación de un espacio sagrado; allí se reunía la familia para orar a la imagen conmemorativa, la que actuaba de vínculo o puente con Dios.

Esta práctica de apropiación de la imagen celebrada también se reflejaba en la manera en que los propietarios incorporaban elementos de su propia historia familiar a las piezas veneradas. Retazos de ropa que habían pertenecido a un miembro del hogar, recortes de cabello, colores o materiales de los propietarios podían ser incorporados a la figurilla a forma de homenaje, pero también para marcar el sentido de pertenencia de la imagen al apellido familiar.



“Virgen del Carmen de Chocalán con Niño Dios”, autoría desconocida, Quito, siglo XVIII.

De la misma forma, dichas figuras, ya incorporadas al imaginario de efectos significativos en/del hogar, eran cuidadas, mantenidas y luego traspasadas de padres a hijos, para continuar la tradición de veneración personal. La valorización de la veneración de dichas imágenes por parte de los herederos podía estar asociada a la comprensión de sus valores materiales y estéticos -muchas de éstas eran, efectivamente, obras de artistas o talleres reconocidos en la tarea- pero

también a su rol simbólico como portadores de una memoria familiar, de las prácticas religiosas asociadas a éstas, pero también de una serie de sentires, saberes y valores familiares, que se representan en la apreciación y apropiación de estas imágenes, cuando éstas devienen patrimonio familiar.

Hoy, la imaginería religiosa no ocupa el mismo lugar en el seno del hogar como durante la formación de la identidad chilena o durante la articulación de la República, con cuya narrativa se vincula el programa y las colecciones del Museo del Carmen de Maipú; pero aquello no significa que ésta haya desaparecido como práctica simbólica. Ésta persiste, en su dimensión de representación y en el hecho de asignar valor y sentido a las imágenes, en pleno siglo XXI, en los objetos que coleccionamos y exhibimos en nuestros espacios privados: en las grutas familiares, en los santitos de la casa de los abuelos, o en los objetos propios y en los heredados, y también en los que significamos o resignificamos como parte de una herencia espiritual y una educación católica, aunque ya no nos reconozcamos en ella (Zamorano Varea, 2010). Persiste, por ejemplo, en los crucifijos guardados en el fondo de una cartera como amuleto de buena suerte, en los pesebres o los árboles pascuales decorados eclécticamente por nuestros hijos a lo largo de los años, en el pañuelo de mamá o la corbata del abuelo, la que usamos en las fechas importantes, o en los altares que improvisamos con recuerdos de nuestros viajes, a los que nos volcamos en los momentos oscuros en busca de consuelo <sup>13</sup>.



**Taller participativo sobre la Colección de Imagenaría religiosa desarrollado por Patricia Díaz Rubio.**



**“Fanal con el Niño Jesús”, autoría desconocida, siglo XIX.**

Esta acción de apropiación y de reinterpretación de las imágenes, incluso aquellas de vocación sagrada, no es un fenómeno de la época postmoderna que nos caracteriza. La rica e histórica colección de fanales del Museo del Carmen de Maipú, también evidencia en algunas de sus piezas modificaciones posteriores que podrían considerarse como micro-apropiaciones que actualizan los sentidos de dichas imágenes. Papeletos adhesivos imitando las velitas de un candelabro en un fanal que representa a la Sagrada Familia, animalitos de un safari plástico complementando la imagen de un nacimiento... son maneras de darle continuidad a dichos objetos que alguna vez fueron religiosamente significativos para nuestros antepasados.

<sup>13</sup> Según comentarios emitidos por las y los asistentes al Taller realizado en el Museo del Carmen de Maipú el sábado 11 de diciembre de 2021.



## 7. COLECCIÓN DE ARTES DECORATIVAS Y POPULARES

**ROLANDO BÁEZ BÁEZ <sup>14</sup>**

**LA COLECCIÓN DE ARTES DECORATIVAS Y POPULARES DEL MUSEO DEL CARMEN DE MAIPÚ: APROXIMACIONES A UNA DECLARACIÓN DE SIGNIFICADOS**

En el campo del registro y documentación de bienes patrimoniales la categoría de artes decorativas suele ser bastante flexible en relación a los criterios que establece cada museo para el manejo y gestión de los materiales que resguarda. Bastaría señalar, por ejemplo, que la serie de **fanales del Museo del Carmen de Maipú** se ubican en la colección de imaginería religiosa, mientras que en el Museo Histórico Nacional estas mismas piezas son catalogadas como artes decorativas. En el primer caso, claramente vemos que se han privilegiado sus componentes temáticos y devocionales; y en el segundo la condición ornamental que poseían en los espacios domésticos de la élite chilena del siglo XIX. ¿Una es más válida que la otra? Para nada, es solo que la mirada de quienes ejercieron la función catalogadora respondía a distintos intereses en relación a la trama narrativa que define el sentido y valor específico de ambas instituciones.

Por lo mismo, es importante subrayar que los objetos no portan una identidad a priori a la hora de ingresar a una institución patrimonial, sino que responden a una perspectiva de interpretación que los selecciona, define y otorga un valor estético, histórico y/o testimonial a partir del relato que ofrecen a la comunidad.

En este sentido, la Colección de Artes Decorativas del Museo del Carmen de Maipú corresponde a un tradicional modelo de lectura histórica que establece dos periodos claramente diferenciados: el colonial y el republicano. De esta manera, los objetos son puestos en contextos de producción, circulación y uso diferenciados cronológicamente. Por un lado, el de la sociedad chilena durante el periodo de administración hispana en que se privilegian los sentidos religiosos y sus relaciones con el llamado barroco mestizo, donde destacan los elementos decorativos, las soluciones técnicas más cercanas a la artesanía que al arte en tanto testimonios de un momento histórico pre-ilustrado donde las jerarquías de la alta y la baja cultura no se encontraban plenamente definidas. Y por otro lado, el de la formación de una identidad nacional diferenciada al resto de los países de la región en donde encontramos una inscripción de la cultura material en el mercado internacional de la modernidad, estableciendo nuevos referentes para la conformación del gusto de la élite como Francia, Estados Unidos e Inglaterra.

<sup>14</sup> Rolando es historiador del arte de la Universidad de Chile y curador de barroco andino y artes populares.

Bajo esta perspectiva esquemática, se vuelve difuso el sentido y valor de piezas que transitan por ambos regímenes de la mirada como son los fanales, por ejemplo. Por tratarse de piezas en que participan distintos momentos, funciones y actores en su elaboración su tránsito por la cultura material suele ser conflictivo. Es tal vez por ese motivo que vemos esa diferencia conceptual en su inscripción documental ya señalada.

Tal vez sería interesante profundizar en esas zonas de conflicto en los discursos ya instalados en la cultura material y estética con el fin de destacar el carácter dinámico de los objetos en tanto portadores de tiempos, sentidos y alcances multívocos que nos hablan de una sociedad que no cortó de raíz con los órdenes anteriores como sugiere la historiografía más positivista, sino que debe ser entendida en el contexto de una *heterocronía* como plantea el historiador del arte Keith Moxey en su ensayo “El tiempo de lo visual. La imagen en la historia”. En dicha publicación el autor señala la importancia de pensar los objetos visuales y/o artísticos desde la conciencia del “variado significado del tiempo en diferentes contextos culturales” (Moxey, 2015).



Taller participativo sobre la Colección de Artes decorativas y populares desarrollado por Rolando Báez Báez.

Esta propuesta de Moxey, a mi juicio, permitiría por un lado conservar la propia especificidad de estos materiales en relación a una sociedad periférica donde la modernidad no es un proyecto plenamente operativo a partir de las guerras de independencia; y donde la persistencia de ciertas tecnologías de la mirada surgidas durante el barroco se mantienen en vigencia más allá de las coordenadas establecidas en expresiones como la religiosidad y las artes populares.



“Mueble con retablo quiteño”, autoría desconocida, siglo XVIII.

En relación a este último concepto, resultaría también interesante establecer un diálogo con lo que tradicionalmente se ha catalogado como artesanías para así explorar los evidentes puntos de cruce entre las artes decorativas y populares en el mundo chileno e hispanoamericano. La profundización en los componentes de etnia de quienes realizaban ciertos artefactos para mercados diferenciados podría resultar de utilidad para ofrecer una mirada menos esquemática de la producción material fuera de las clases sociales privilegiadas. Pienso, por ejemplo, en los carpinteros, talladores y ebanistas implicados en distintos momentos en la fabricación del mueble que contiene en su parte superior un nacimiento.

Así, pensar una colección de artes decorativas más allá de los modelos colonizados que usualmente operan para este tipo de materiales permite nuevas aproximaciones para la comunidad maipucina, la que podría verse más vinculada con las colecciones desde su propia experiencia de clase en relación a los/as autores/as de las piezas que se exhiben en el museo.

*“Mi abuelo nació en 1913 acá en Maipú, y él pasó toda su infancia subiéndose a un carro de sangre, que pasaba por afuera de la Capilla de la Victoria (ahí se casaron mis padres y ahí fue donde me bautizaron). Estoy muy arraigada a este sitio y a la comuna en general. Para mí la colección del Museo es super vinculante a mi propia historia familiar. El Santuario tiene una importancia familiar y personal, porque nosotros nacimos en este pueblo”.*

*(Marcela, 42 años)*



## 8. COLECCIÓN DE MOBILIARIOS

MARIO ROJAS TORREJÓN <sup>15</sup>

El Museo del Carmen de Maipú, institución creada en 1956, resguarda en sus salas y depósitos, una interesante colección que va desde piezas históricas relacionadas a la época colonial y las guerras de la Independencia; a objetos de índole religioso y social; vestigios arqueológicos; elementos de caballería y carruajes; fotografía; pintura; y una interesante muestra de artes decorativas y mobiliario.

La disposición espacial del museo, permite al visitante moverse con facilidad y recorrer cada una de las salas, empapándose de diferentes aspectos de la historia republicana, pues despliega con generosidad, una infinidad de objetos de los siglos XVII, XVIII y XIX que revelan el sentir y la evolución cultural de una sociedad en constante transformación, que supo adaptarse y adoptar los diferentes cambios acaecidos en el mundo occidental.

Este devenir cultural es apreciable con mayor claridad en la colección de mobiliarios, siendo los objetos que resguarda el museo, un valioso testimonio de cómo a medida que la sociedad chilena comienza a afianzarse, lo hace también su necesidad por habitar mejor sus espacios, concentrándose en obtener muebles utilitarios pero también suntuarios, que hablan de los gustos (o más bien, la disponibilidad de muebles) en la Capitanía de Chile. Prueba de esto son los arcones de madera, los bargueños o escritorios portátiles, las escribanías, sillas y mesas; hasta llegar al refinado *cabinet* de estilo *chippendale* lacado en rojo, que perteneció al Marqués de Casa Real, cuya presencia da cuenta del proceso final de expansión comercial español de fines del siglo dieciocho, una época donde ya los ciudadanos de las colonias americanas podían acceder al comercio de muebles y artículos suntuarios en distintas latitudes de la Corona.

*“Con otros compañeros de Maipú nos sentíamos realmente orgullosos y superiores por el hecho de ser maipucinos, no sé si hoy en día se comparte ese sentimiento”*

*(Fernando, 60 años)*

<sup>15</sup> Mario es co-fundador del Estudio Brüggmann y licenciado en conservación y restauración de la Universidad Internacional SEK.





“Escribanía”, escritorio inglés estilo chippendale, siglo XVIII.

El sentir de la era republicana también se hace presente en el Museo del Carmen de Maipú. Resulta extremadamente atractivo observar el universo de muebles y utensilios creados durante el siglo diecinueve, una centuria donde la sociedad burguesa se complejiza en hábitos y costumbres, adoptando un modo de vida refinado y en contacto con nuevos ejes de poder, como son Inglaterra y Francia.

El mobiliario conservado en la institución es una valiosa selección de piezas que conforman el imaginario de la vivienda burguesa del siglo diecinueve. Es, en sí misma, muestrario del estilo ecléctico imperante, de la complejización del espacio doméstico donde cada habitación tenía un uso definido, y de cómo los miembros de esta sociedad, vieron en el diseño, una forma de diferenciarse de sus pares, adoptando no sólo riqueza ornamental, sino también nuevas tecnologías aplicadas al uso doméstico. No es menor la presencia de distintos tipos y formas de muebles, cuya relevancia se centra en expresar a través de su manufactura y acabados, la magia del proceso de revolución industrial y expansión comercial que vivió Europa, donde las nuevas técnicas de producción, la proliferación de talleres especializados, los cambios en los métodos de aleación metálica o procesamiento de madera; la importación de materias primas provenientes de Asia, América y África; así como la expansión de la influencia de las escuelas artísticas ligadas al diseño y la industria; provocaron la aparición de objetos y muebles inigualables en cuanto a su calidad constructiva y riqueza ornamental.

Prueba de esto son los conjuntos de salón ubicados en diferentes salas del museo, donde predomina el estilo Imperio francés, muy del gusto de la burguesía santiaguina de principios del siglo diecinueve, expresado en el uso de la caoba, las formas rectas y ortogonales; las aplicaciones de bronce dorados y elementos de la arquitectura como columnas y efigies. Por supuesto siguió produciéndose durante toda la centuria, y en la colección de pueden observar consolas con calcomanías doradas; cómodas de caoba; arrimos; arañas de cristal; sillas y sofás; y espejos del tipo *trumeau*. Adicionalmente se observa un piano marca Erard, el preferido de las altas esferas europeas decimonónicas, y llamativos *secrétaire à abbatant*, un tipo de mueble escritorio con mesa abatible y cajones pequeños para la correspondencia, muy popular en la vivienda burguesa por su funcionalidad, tecnología y agradables terminaciones decorativas.



“Lámpara con lágrimas de cristal”,  
autoría desconocida, siglo XIX.

Sin embargo, el conjunto más atrayente es el denominado salón de *papier maché*, un impresionante juego de mesas, sillas, brasero, máquina de coser y espejos, fabricados bajo la técnica de papel machacado originaria de Asia central, y que adquirió fuerza por un breve momento, durante el extravagante Segundo Imperio Francés, un período de experimentación decorativa, impulsado por la proliferación de talleres de manufactura de lujo, cuyas creaciones se mostraban en las exposiciones internacionales. El caso del salón de *papier maché* del Museo es excepcional dentro de Latinoamérica, no sólo por su relevancia dentro de la historiografía nacional o por las interesantes escenas de paisajes de Santiago que exhiben los muebles; sino que también, por la cantidad de piezas conservadas, siendo en la actualidad, muy escasas en las colecciones públicas del mundo.



“Mesa de arrimo de papier maché”, siglo XIX.



“Chez Lounge de papier maché con vista de la Real Casa de Moneda de Santiago”, siglo XIX.

Es gratificante para un amante de las artes decorativas y las piezas de mobiliario, observar que en Santiago se conserva una colección tan completa y tan atractiva que da cuenta de la evolución del mueble y el diseño durante al menos tres siglos de nuestra historia. Las y los participantes en la visita al Museo durante el Taller de Declaración de Significados,<sup>16</sup> pudieron no sólo apreciar el despliegue visual que otorga este tipo de mobiliario, sino que también pudieron constatar que sus formas, materiales, tecnologías, estilos y usos son parte de un proceso mucho más complejo al meramente decorativo, que da cuenta de la evolución propia de las sociedades, que en su búsqueda por la comodidad y la representación social, son capaces de crear piezas de calidad excepcional. Además, las y los asistentes pudieron asociar estas creaciones a su propia historia de vida, donde uno de los asistentes fabricaba muebles para su casa; y gracias a su intervención fue posible generar el vínculo para constatar que detrás de cada una de estas creaciones, se esconde la presencia de cientos de mujeres y hombres anónimos.

El Museo del Carmen de Maipú es un espacio digno de conocer, y debiera potenciar su Colección de Mobiliarios como un elemento relevante dentro de su museografía que dé cuenta de la riqueza decorativa de estos muebles, pero también de su valor implícito como piezas de manufactura creadas por diseñadores y artesanos de otros tiempos, que supieron trabajar diferentes materialidades, y aplicar diferentes tecnologías para crear objetos únicos inalterables al paso del tiempo.

*“El Templo es tan monumental, que también invisibiliza el espacio del Museo dentro del territorio”*

*(Esteban, 39 años)*



Taller participativo sobre la Colección de Mobiliarios desarrollado por Mario Rojas Torrejón.

<sup>16</sup> Este Taller fue realizado en el Museo del Carmen de Maipú el día sábado 8 de enero de 2022.



## 9. COLECCIÓN DE RELIQUIAS HISTÓRICAS

JAVIER CAMPOS SANTANDER <sup>17</sup>

La Colección de Reliquias Históricas del Museo del Carmen de Maipú está constituida por bienes patrimoniales de diversas procedencias, materialidades y soportes que abarcan desde la madera, el metal, el marfil, el papel, la pintura y los textiles, cuyo vínculo y criterio de agrupación principal es el haber pertenecido o ser obra de próceres o personajes clave de la historia de Chile, especialmente del siglo XIX.

La denominación de *reliquia* resulta heredera de las reliquias religiosas de siglos pasados, las cuales consistían en fragmentos corporales o textiles atribuidos a santos o mártires que eran objeto de veneración (Tesauro, 2022), tanto en el ámbito público como privado. Hoy este concepto se ha extendido a bienes culturales que son objeto de valoración por haber pertenecido a un personaje histórico o por estar asociados directamente a hechos de relevancia para la historia del país.

Esta colección, construida principalmente en base a donaciones de descendientes y de coleccionistas particulares en el transcurso del siglo XX, constituye, desde los inicios del Museo, uno de sus principales atractivos, y adquiere relevancia global en cuanto permite aproximarse no sólo a los modos de vida y cosmovisiones de épocas pasadas, sino también a la vida privada de sus propietarios originales, revelando aspectos como sus creencias religiosas —es el caso de los escapularios de Bernardo O'Higgins y Arturo Prat, así también del denario de Manuel Baquedano—, o bien, una poco conocida sensibilidad y destreza artística, demostrada en el caso puntual del autorretrato miniatura ejecutado por Bernardo O'Higgins en torno a 1830 (Cruz de Amenábar, 2016).

Así también, permite abordar temáticas como el ejercicio del poder reflejado a nivel visual y material. Es el caso de los bastones de paseo, cuya constitución -en muchos casos con estructura de madera o carey, con incrustaciones y/o revestimientos de metales nobles- y nivel de manufactura hacían patente el estatus socioeconómico del propietario frente a sus pares, relegando a un segundo plano su función práctica. En el caso de las condecoraciones, estas cumplían la función, además de gratificar al propietario, de acreditar visualmente la condición de militar destacado o de ciudadano ilustre -es el caso de las medallas de la Legión del Mérito, instituida en 1817 (Traub Gainsborg, 1999)- o bien de participante de un hecho bélico, como en el caso de las condecoraciones de la Guerra del Pacífico, las cuales aluden a diversos enfrentamientos en el marco del conflicto, entre éstos las Batallas de Chorrillos, Miraflores y Huamachuco.

<sup>17</sup> Javier es diseñador gráfico, conservador-restaurador e investigador histórico.



"Autorretrato de Bernardo O'Higgins", Bernardo O'Higgins (1778-1842), siglo XIX.

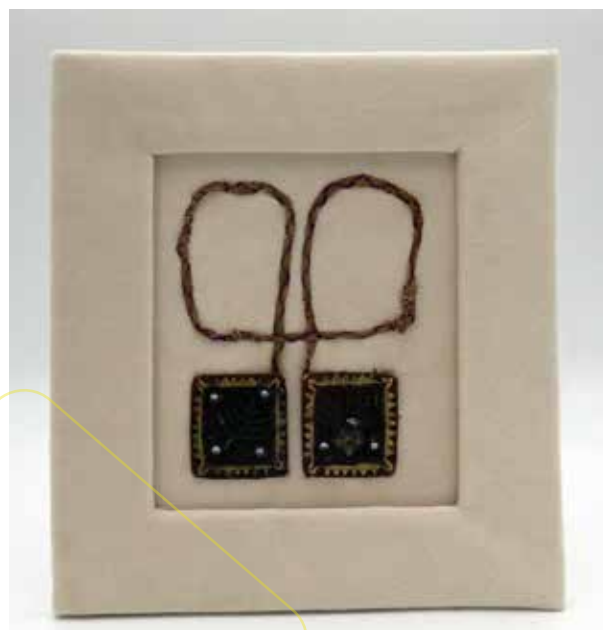
Otros objetos remiten a las y los espectadores, de forma muy directa, hacia los roles desempeñados por los personajes durante su vida. Es el caso del catalejo atribuido a Thomas Alexander Cochrane, quien fuera el primer almirante de la Armada de Chile, y de las charreteras y bicornios pertenecientes al general y presidente de Chile entre 1831 y 1836, José Joaquín Prieto.

Las reliquias son testigo, además, de conductas y personalidades particulares de los personajes históricos a los cuales se encuentran asociadas. El escapulario de Arturo Prat, por ejemplo, corresponde a una pieza recogida del cadáver del capitán tras el Combate Naval de Iquique y remitida junto a otras pertenencias personales por el comandante vencedor, Miguel Grau, a Carmela Carvajal, viuda de Prat. Esta actitud llamativamente sensible y empática entre ciudadanos de países enfrentados en una guerra, llevó a que Grau

fuese reconocido en la historiografía como "El caballero de los mares" y refleja, por otra parte, el lado más humano de los protagonistas del conflicto. Para las y los visitantes, la Colección de Reliquias Históricas es relevante por el hecho de evidenciar modos de vida, ocupaciones, procesos de manufactura, personalidades y momentos particulares de la historia de Chile, así como de sus personajes más reconocidos, por lo tanto, su estimación trasciende el plano estrictamente material, valorándose además, que las reliquias formen parte del acervo de un Museo, de libre acceso y emplazado fuera de la zona céntrica de la Región Metropolitana.

*"Me gusta mucho lo barroco, lo exagerado, porque las cosas ya no se hacen así, ahora todo es más pulcro y minimalista"*

*(Marco, 22 años)*



"Escapulario de la Virgen del Carmen", autoría desconocida, siglo XIX.



## 10. COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍAS

**IGNACIO CHÁVEZ TOLEDO <sup>18</sup>**

**UN ACERCAMIENTO A LA FOTOGRAFÍA EN CHILE EN EL  
1900S DESDE LA ACTUALIDAD**

La Colección de Fotografías del MCM es un conjunto de documentos fotográficos de diversa procedencia que a la fecha se encuentra en vías de identificación y organización. Como tal, la plenitud de sentido de este grupo de imágenes se encuentra aún abierta. Es decir, si bien existe en términos formales una relación de las imágenes con las donaciones, este grupo de imágenes aún presenta múltiples formas de relación, de motivos y finalidades que pueden ser exploradas dependiendo del interés de las y los investigadores.

Desde ahí surge la necesidad dar cuenta de cómo está compuesta la colección, cómo interpretarla y qué valor posee; siendo estos los objetivos a desarrollar en esta primera apertura o acercamiento al esclarecimiento de la Colección de Fotografías del Museo de Carmen de Maipú. Esto a través de tres puntos: primero, la cuestión del origen que nos lleva a entender el valor de culto de la fotografía en la sociedad chilena del siglo XIX y principios del XX, o la formación del interés por la fotografía; segundo, la materialidad, que nos arrojará las características técnicas de los documentos; y, finalmente, un breve comentario sobre las imágenes y la relevancia que tienen para pensar la historia desde la actualidad.

### I. Sobre la cuestión de origen

Considero relevante plantear la cuestión del origen de la colección como un ensamble organizado tipológicamente -es decir, que obedece al tipo de documentos, en este caso fotografías- por el Museo o institución que custodia los documentos. De manera que en gran medida las imágenes responden a un patrón de interés vinculable a los principios de la institución y los focos de interés. Un esquema central de temas basado en los siguientes argumentos: a. Republicanismo como cuestión política, b. Militarismo como la cuestión de la guerra, c. Religiosidad como la cuestión eclesiástica del orden del catolicismo; forman una primera serie de conjuntos basados en los principios de la patria y el progreso, la relevancia de la figura masculina, la familia patriarcal y el Estado.

Pero esto no es suficiente, una revisión simple del material arroja distintos motivos como paisajes y vista de la ciudad, retratos femeninos e infantiles, reprografías (reproducciones o copias de copias), retratos de los próceres de la patria, actividades de la cultura popular, arquitectura, residuos de hechos y desastres históricos, y otros tantos motivos fotográficos particulares que abren dichas categorías centrales a un gran atlas enciclopédico de la cultura republicana de

<sup>18</sup> Ignacio es fotógrafo profesional y estudiante de licenciatura en filosofía de la Universidad de Chile.

Chile durante el siglo XIX y principios del XX. De esta manera, la riqueza de las imágenes se amplifica y alcanza una panorámica mayor, así como también en algunos casos más íntima. Lo importante, por el momento, es dejar ver el alcance que se proyecta desde el origen de las imágenes, puntualmente desde su contexto de producción y su posterior circulación, que adosa a las imágenes un valor de exposición –la capacidad de mostrar– que hace que estas fotografías adquieran a su vez un valor histórico, esto finalmente hace que estas fotografías posteriormente sean preservadas por el Museo, dado su valor de culto.



**“Vista de la Plaza de Armas”, autoría desconocida, siglo XIX.**

Este valor de culto se explica en la cuestión de la reproducción y alcance de la fotografía en términos culturales expandiéndose hasta los lugares más recónditos de la sociedad: retratos de intelectuales y figuras públicas, la clase política y los grupos electos, héroes de guerra, familiares de los llamados “nombres de la historia” son intercambiadas como laminas y guardadas en álbumes que circulan y marcan la vida pública y privada. Esto genera una serie de instancias en torno a la fotografía que van desde el interés dominical por retratarse como una actividad social, hasta y en el hecho de preservar la imagen de los seres queridos y parientes –en un sentido íntimo-. Aquí la

exposición de las fotografías moviliza a las imágenes hasta hacerlas parte del fenómeno de auto-reconocimiento de los individuos como seres públicos de la sociedad burguesa de la época –en un sentido social- al mismo tiempo en que se vuelven postales educativas. Sobre la forma de producción de la fotografía a finales del siglo XIX y principios del XX, el historiador Eugenio Pereira Salas en sus *Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano* refiere:

*A partir de esta época la fotografía se bifurca por dos cauces diferentes: una rama profesional y comercial que se ocupa exclusivamente del retrato de moda, y que aspira a complacer a una clientela numerosa en busca de una imagen narcisista de sí misma, o atiende a las necesidades de retratos profesionales, a todos aquellos que quieren fijar escenas para ellos inolvidables.*

*Estos fotógrafos no piensan en las calidades intrínsecas de la fotografía como arte propio, sino únicamente en un público consumidor al que halagan con la técnica del retoque o con la honestidad del parecido exacto. A este grupo pertenecen los innumerables talleres que a partir de 1887 surgieron en todas las ciudades de Chile (Pereira Salas, 1992).*

En síntesis, tras este explosivo auge de los usos de las imágenes fotográficas es que registros y copias circularon y abundaron en álbumes, que a su vez se intercambiaron y fueron guardados dado su propia particularidad. Es ese mismo momento donde halla su origen la Colección del Museo, tal como un atlas de retratos y vistas: ya sea por ser imágenes provenientes de las grandes casas de estudio de la época como las de *Spencer y Cia.*, *Díaz y Spencer*, *Garreau*, *LeBlanc*, *Helsby*, *Palomino*, *Valck*, *Carvajal* o *Marks*; o dado su importancia política social los retratos de *Carrera*, *Pedro Montt*, o un joven

Vicuña Mackenna a la edad de veinte años entre muchos; por ser retratos de parientes vinculados a estos “nombres masculinos de la historia local”; o por ser bellas vistas del Santiago antiguo en constante remodelación hasta las vistas de edificaciones y puentes como marca del progreso del país; por ser registros de expediciones o por ser reproducciones de momentos históricos como lo son las copias del álbum del “Incendio de la Compañía” de Leslye.

## II. Sobre la materialidad

Sobre las cuestiones materiales y técnicas es posible encontrar una muy variada forma de registros y reproducciones. Éstas fueron producidas en las distintas casas de estudio que proceden desde las ciudades de Santiago, Valparaíso y Concepción, principalmente.

Sus soportes son en la gran mayoría en papel albuminado (1850-1920) que es una mezcla de cloruro de amonio y clara de huevo en un papel de calidad que podía ser secado y guardado, para posteriormente ser sensibilizada en un baño de nitratos de plata para su uso fotográfico. Dado la composición orgánica, estos papeles una vez positivados se adherían a un soporte secundario que les otorga rigidez. El resto es papel de gelatina para revelado (1880 a la actualidad) y copias litográficas. Fuera de este tipo de papeles es importante mencionar la única fotografía en soporte de vidrio presente en la Colección, un daguerrotipo<sup>19</sup> (1839-1860) que posteriormente era guardado en un bello estuche con el retrato de doña



Petronila Riquelme O’Higgins de Pequeño, pieza que es sin dudas la fotografía más antigua e importante del conjunto.

Por otra parte, los formatos de presentación son extremadamente variados, van desde la tradicional y compacta *Carte de visite* (10,7 x 6,3 cm.) y el formato *Cabinet* (10,8 x 16,6 cm.) para los retratos hasta el formato imperial (25,2 x 17,5 cm.). Aún más, algunas copias de gran formato se escapan como panorámicas de retratos grupales.

<sup>19</sup> “Una placa de cobre plateada y sensibilizada con yodo y revelada con vapor de mercurio que era expuesta directamente en la cámara produciendo una imagen positiva. Como la imagen producida era muy frágil y con solo tocarla se borraba, los fotógrafos protegían la plata cubriéndola con un marco de metal dorado o de bronce, luego con un vidrio y finalmente se le ponía un borde de metal que envolvía todo” (Csillag Pimstein, 1997).



### III. Sobre las imágenes

La mayor relevancia de una fotografía es su condición de documento. ¿En qué sentido? Las imágenes fotográficas operan como registros de un tiempo pasado, a la vez que cargan un principio de realidad. De esta manera a través de su contexto de producción o estudio e interpretación accedemos a una fuente de información que opera en múltiples sentidos, pues las fotografías son quizás el tipo de documento más polisémico que se resguardan en los archivos e instituciones históricas y/o patrimoniales.

Desde el estudio del alemán Walter Benjamin que a su vez constata el origen de la historia de la fotografía, *Pequeña historia de la fotografía (1931/2018)*, tenemos conciencia de estos principios. Este diálogo no solo problematiza el valor artístico de la fotografía sino también la cuestión histórica en sí. Pues, para Benjamin el gran valor de la historia es que ésta puede ser transformada. El pasado puede reinterpretarse a través de la sensibilidad actual que se tiene con respecto a los problemas del mundo, y un mundo que constantemente se actualiza, tiene el deber de reinterpretar su historia. Lo interesante es que esta visión está fundada en la capacidad de la fotografía de hacernos ver, de comunicarnos y de exponernos, desde la actualidad, un tiempo pasado. Mi interés aquí es plantear el valor que las fotografías tienen para la historia.



Taller participativo sobre la Colección de Fotografías desarrollado por Ignacio Chávez Toledo.

*“Es relajante cuando uno va en el carruaje, como para dormir”*

*(Tomás, 6 años)*

Hoy, frente al caso de las fotografías del MCM se constata, a través de los nuevos puntos de vistas que surgen en la sociedad. Ya esta colección que presenta la posibilidad de ser reinterpretada, a través de la perspectiva de las nuevas generaciones puede proveer un sin número de elementos. El mismo gesto que encarna el presente proyecto de Declaración de Significados, por ejemplo. Como tal propongo realzar las particularidades de la Colección que quedan sobre los viejos tópicos históricos y poner atención a los detalles. Considero, en particular y a modo de ejemplo, las fotografías de mujeres y niños que constituyen una de las partes más interesantes no solo por su belleza, sino también para pensar la historia y los documentos con un sentido de género, de cuidados y de infancias con una perspectiva más sensible a la nueva visión crítica del mundo.

# REFERENCIAS

Báez, R. & Cortés, G.. (2019). Primeras aproximaciones críticas al concepto de género y discipulaje. El caso de Clara Filleul. En Monvoisin en América. Avances de Investigación. Centro de Estudios del Patrimonio, Universidad Adolfo Ibáñez. Santiago: Ril Editores.

Barrenechea, P. (2016). Por una lectura des-generada de la práctica museal contemporánea. (en)clave Masculino y las narrativas del arte nacional. En (en)clave Masculino. Colección MNBA 2016. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.

Benjamin, W. (2018). Breve historia de la fotografía. Madrid: Editorial Casimiro.

Chagas, M. (2007). La radiante aventura de los museos. En IX Seminario sobre Patrimonio cultural: Museos en obra. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museo.

Cruz de Amenábar, I. (2016). Patrimonio artístico de Chile. De la Independencia a la República 1790-1840. Santiago: Origo Ediciones.

Csillag Pimstein, I. (1997). Conservación de fotografía patrimonial. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile.

Consejo Australiano de Colecciones. (2009). Significance 2.0: a guide to assessing the significance of collections. Australian Government: Collections Council of Australia.

Freire, P. (1970). Pedagogía del oprimido. Recuperado de:

<https://www.servicioskoinonia.org/biblioteca/general/FreirePedagogiadelOprimido.pdf>

Martínez, J. M. (2012). Arte y culto. El poder de la imagen religiosa. Santiago: Museo Histórico Nacional de Chile.

Recuperado de: [https://www.mhn.gob.cl/sites/www.mhn.gob.cl/files/images/articles-9739\\_archivo\\_01.pdf](https://www.mhn.gob.cl/sites/www.mhn.gob.cl/files/images/articles-9739_archivo_01.pdf)

Moxey, K. (2015). El tiempo de lo visual. La imagen en la historia. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.

Muñoz Viñas, S. (2004). Teoría contemporánea de la restauración. Madrid, España: Síntesis.

Ossa Izquierdo, C., Benavente Covarrubias, A., Martínez Silva, J. M. & Molina Otárola, R. (2015). Compartiendo decisiones en torno a los valores. La (no) restauración de una pintura. Recuperado de:

[https://www.cncr.gob.cl/sites/www.cncr.gob.cl/files/images/articles-57154\\_archivo\\_12.pdf](https://www.cncr.gob.cl/sites/www.cncr.gob.cl/files/images/articles-57154_archivo_12.pdf)

Pereira Salas, E. (1992). Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano. Santiago: Editorial Universitaria.

Pers, H. (2009). Guía de metodologías participativas y juego educativo. Bolivia: Fundación Educación para el Desarrollo – FAUTAPO. Recuperado en:

[https://issuu.com/leidyjohannarodriguezsandoval/docs/gu\\_\\_a\\_de\\_metodologias\\_participativa](https://issuu.com/leidyjohannarodriguezsandoval/docs/gu__a_de_metodologias_participativa)

Proyecto JALDA (2008). Manual de técnicas participativas. Sucre: Proyecto JALDA. Recuperado en

<http://centroderecursos.alboan.org/es/registros/2741-manual-de-tecnicas-participativas>

Riquelme Galvez, O.. (2019). Después de la Batalla de Maipú. Simbología americanista, planificación urbana y herencia barroca en los llanos de Maipú entre 1818-1823. En Revista de Historia Americana y Argentina, Segundo Semestre, vol. 54, n° 2, Instituto de Historia Americana y Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo.

Recuperado de: <http://www.scielo.org.ar/pdf/rhaa/v54n2/v54n2a02.pdf>

Russel, R. y Winkworth, K. (2009). Significance 2.0. A Guide to Assessing The Significance of Collections (2ª ed.). Australia: Collections Council of Australia Ltd.

Santuario Nacional de Maipú. (sin fecha). 23 de abril: Fiesta del Cuasimodo. Recuperado de:

<http://santuarionacional.cl/fiesta-del-cuasimodo/>

Traub Gainsborg, N. (1999). La legión de mérito de Chile, una conocida algo desconocida. En Revista Medallas, N° 4. Círculo de Coleccionistas de Medallas, p. 5-8.

Tesouro de Arte y Arquitectura. (2022). Término Reliquia. Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales. Recuperado de: <https://www.aatespanol.cl/terminos/300250795>

Zamorano Varea, P. (2010). Prácticas de religiosidad en el mundo familiar y doméstico. Santiago, siglo XVIII: las imágenes religiosas “por lo que representan” y ¿cómo se presentan?. En Revista de Historia Social y de las Mentalidades, Volumen 14, No 2, 173-215.



# CRÉDITOS

## ASISTENTES

---

Escuela Ronaldo Muñoz Gibbs de Lampa  
Fabián  
José Gregorio  
Leonor  
Roberto  
Jair  
Valeska  
Valentina  
Carlos  
Marcela  
Esteban Torres Hormazábal  
Javiera Huenteleó  
Gonzalo Orellana Hidalgo  
Maximiliano Guajardo  
Bustamante  
Macarena Moya Solís  
Valentina Solís  
Juan Humberto Christian  
Guerrero  
Claudio Jorquera  
Elba Henríquez Catalán  
Víctor Muñoz  
Fernanda Muñoz  
Francisca González Cabezas  
Mauricio González Gálvez  
Josefa  
Millaray  
Daniela  
Rose Mary  
Lorena Romero  
Camila Marambio Canales  
Javiera Isabel Marambio Canales  
Emilio Cardemil  
Rafael Castillo  
Carlos Villablanca  
Melany Pino Ponce  
Tatiana Quevedo Díaz  
Alejandro Rojas  
Hijo de Tatiana y Alejandro  
Scarlett Yavar  
Iván Núñez Rojas  
Daniel  
Fernando Imas Brüggman  
Teresa Urbina  
Cristián Calderón  
Francisca Castro  
Catalina Mella Norambuena  
Camila  
Mabel  
Sergio Christian  
Javier Cardemil

## EQUIPO DEL MUSEO DEL CARMEN DE MAIPÚ

---

### Dirección

Germán Domínguez Gajardo

### Secretaría y contabilidad

Juana Parraguez  
Gloria Silva

### Conservación y colecciones

Marcela Alarcón Rodríguez  
Clara Navarro Sandoval

### Mediación y educación

Carla Miranda Vasconcello  
Ivonne Muñoz Oteiza

### Comunicaciones y relacionamiento

Raúl La Torre

### Administración

Sandoval  
René Navarro

### Personal de salas

Consuelo Navarro Sandoval  
Antonio Fuentes  
Amed Ramírez  
Belén Vergara  
Gustavo Hernández

### Pasantes

Marco Acosta  
Alejandro Carte

## EQUIPO DEL PROYECTO DECLARACIÓN DE SIGNIFICADOS

---

### Responsable

Nicole González Herrera

### Participación Ciudadana

Constanza Christian Rojas

### Digitalización

Ignacio Chávez Toledo

### Diseño Gráfico

César Luco Contreras  
Wavelab | The democracy of design

### Especialistas

Marcela Matus Thomas  
Nicole González Herrera  
Nicolás Rojas Inostroza  
Vicente Camus Mella  
Emilia Camus Salinas  
Gloria Cortés Aliaga  
Patricia Díaz Rubio  
Rolando Báez Báez  
Rodrigo Romero Rivera  
Mario Rojas Torrejón  
Javier Campos Santander  
Ignacio Chávez Toledo

DECLARACIÓN DE  
**SIGNI  
FICA  
DOS**  
Museo del  
Carmen de  
Maipú



MUSEO  
DEL CARMEN  
DE MAIPÚ