



# DISEÑO MUSEOGRÁFICO. REPRESENTACIONES (POST) NATURALISTAS DE LA VIDA ANIMAL. Gabinetes, Dioramas y Estaciones en el Museo Nacional de Historia Natural, Chile.

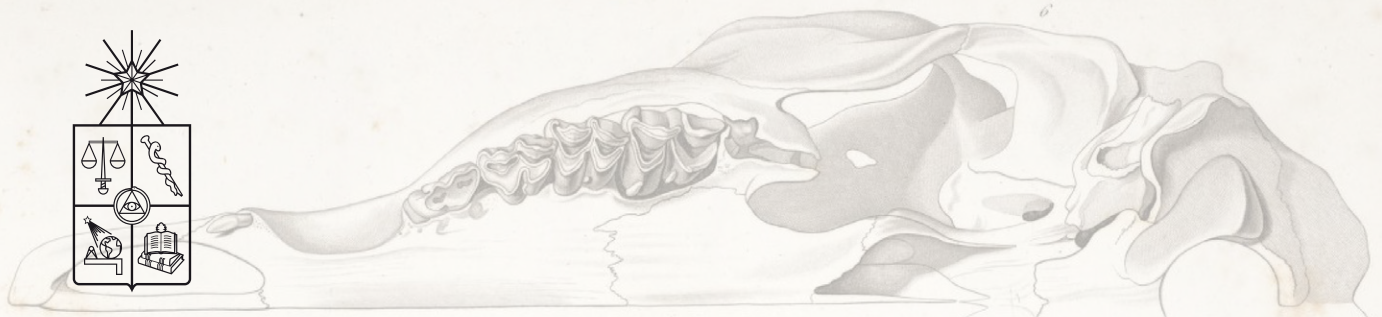
Universidad de Chile  
Facultad de Arquitectura y Urbanismo  
Escuela Única de Pregrado

2014

Tesis para optar al título de diseñador, mención gráfico  
Alumno: Camilo González Leiva  
Profesor Guía: Cristián Gómez Moya

PORTADA: ESTACIÓN DE TRABAJO, TAXIDERMIA 2013  
DERECHOS DE IMAGEN PERTENECIENTE AL MUSEO DE HISTORIA NATURAL DE CHILE.

PÁGINA DERECHA: ATLAS DE LA HISTORIA FÍSICA Y POLÍTICA DE CHILE  
PROYECTO DE DIGITALIZACIÓN BHL Y ARCHIVE.ORG. IMAGEN EN DOMINIO PÚBLICO.

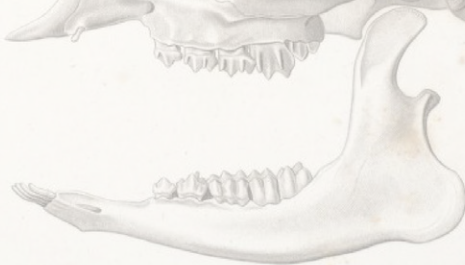
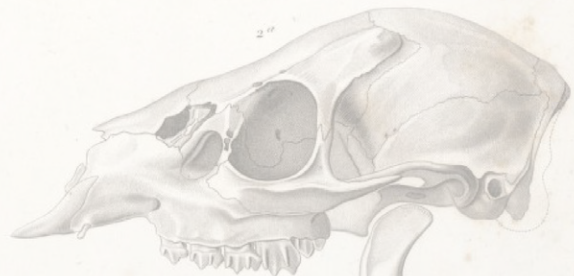
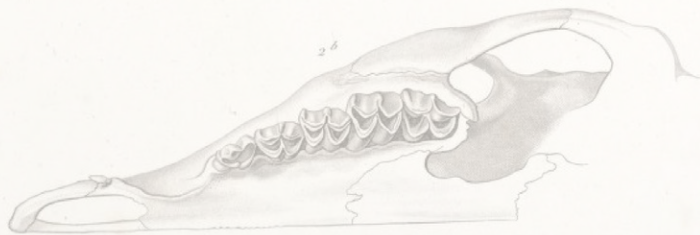
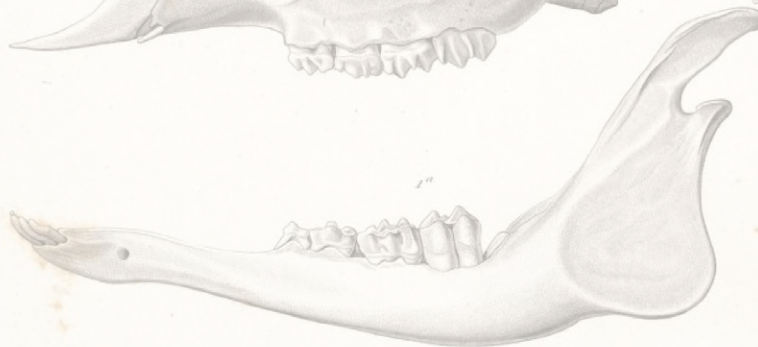
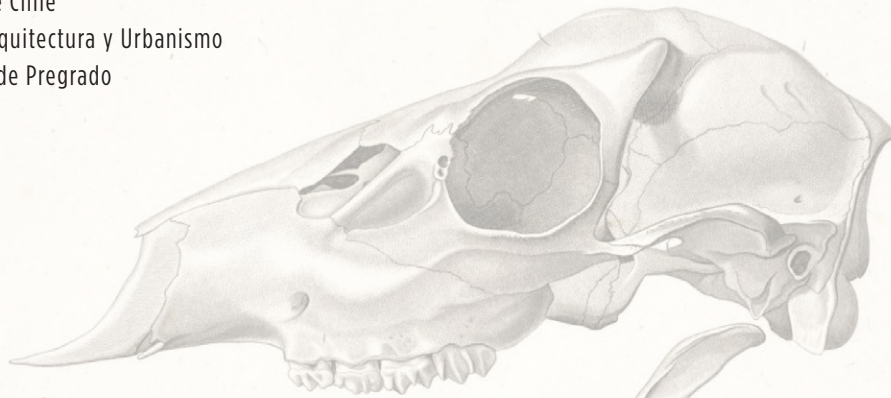


# DISEÑO MUSEOGRÁFICO. REPRESENTACIONES (POST)NATURALISTAS DE LA VIDA ANIMAL.

Gabinetes, Dioramas y Estaciones en el Museo Nacional de Historia Natural, Chile.

Universidad de Chile  
 Facultad de Arquitectura y Urbanismo  
 Escuela Única de Pregrado

2014



Tesis para optar al título de diseñador, mención gráfico. *tab. 2 Cervus Pudú cerv.*

Alumno: Camilo González Leiva

Profesor Guía: Cristian Gómez Moya

# ÍNDICE GENERAL

	ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	06
	ABSTRACT	11
	INTRODUCCIÓN	15
1.2	Problematización	20
1.3	Preguntas de investigación e hipótesis	24
1.4	Objetivo general y específico	25
1.5	Justificaciones	26
1.6	Marco metodológico	30
1.7	Diagrama de sujetos	33
1.8	Tabla de fotografías de campo	36
	CAPÍTULO 1 : FUNDACIÓN	
1.1	Institución y los modos de mirar lo natural	41
1.2	Claude Gay: Una apreciación a la mirada naturalista fundacional	47
1.3	Rudolph Philippi y la concepción del museo de historia natural	56
	CAPÍTULO 2 : GABINETES	
2.1	El animal como condición del relato museográfico-naturalista	63
2.2	EL Museo, Philippi y el complejo exhibicionario desde 1876	71
2.3	Taxidermia: Técnica generadora de visualidad animal	88
2.4	Gabinets: Miradas naturalistas en el contexto local	96
2.4	Coexistiendo con grupos biológicos en una época dorada para los gabinetes naturalistas	110
2.5	La exploración, caída y auge del modelo decimonónico	122

### CAPÍTULO 3 : DIORAMAS

3.1	Talleres de diseño museográfico: construcciones de la mirada	130
3.2	El centro nacional de museología: un nuevo y fugaz paradigma de la educación	137
3.3	El proyecto Chile biogeográfico	143
3.4	Diorama: Contextualizaciones sobre la mirada natural	146
3.4	Pars pro toto, de la descripción al conocimiento natural.	153

### CAPÍTULO 4 : ESTACIONES DE TRABAJO

4.1	Estaciones de trabajo, una breve descripción de su origen	183
4.2	Estrategias de un diseño clínico para el entendimiento animal	194
4.3	Representaciones encarnadas: El diseño museográfico (post)naturalista como interfase enactiva	202

### ASPECTOS FINALES

	Mapa visual de la problemática estudiada	217
	Conclusiones	219

	ANEXO A: SUJETOS	226
--	------------------	-----

	ANEXO B: DOCUMENTOS	230
--	---------------------	-----

	ANEXO C: PLANO INSTALACIÓN LUMÍNICA	232
--	-------------------------------------	-----

	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	234
--	----------------------------	-----

## ÍNDICE GENERAL DE IMÁGENES

- PÁG. 44** Plano trazado por C. Gay.  
**PÁG. 49** Claude Gay obra litográfica.  
**PÁG. 50** Claude Gay obra litográfica.  
**PÁG. 52** Obra litográfica / obra taxidérmica.  
**PÁG. 59** Trabajos de Rudolph Philippi.  
**PÁG. 67** Free trade ensambladura, M. Corvalán.  
**PÁG. 67** Untitled, Pierre Huyghe.  
**PÁG. 67** A journey that wasn't, Pierre Huyghe.  
**PÁG. 72** Plano "exposición internacional"  
**PÁG. 73** Plano de Sada de Carlo, "Quinta Normal"  
**PÁG. 74** Exposición Universal, Chile.  
**PÁG. 76-77** Evolución estructural, MNHN.  
**PÁG. 79** Estudio de los delfines, R.A. Philippi.  
**PÁG. 80** Cráneos estudiados por R.A. Philippi.  
**PÁG. 82-83** Guía museográfica por Philippi.  
**PÁG. 84-85** Comparación museográfica.  
**PÁG. 86-87** Evolución edificio MNHN.  
**PÁG. 89** Salón de taxidermia MNHN.  
**PÁG. 91** Taxidermias expuestas.  
**PÁG. 93** Colección ornitológica de Philippi.  
**PÁG. 94** El arte de la taxidermia.  
**PÁG. 95** Mamíferos taxidermizados.  
**PÁG. 97** Salas diversas y central MNHN.  
**PÁG. 99** Salón aves y central MNHN.  
**PÁG. 101** Modos de identificar especies  
**PÁG. 103** Etiquetas de identificación  
**PÁG. 104** Mueble de drogas.  
**PÁG. 105** Muebles para clasificar especies.  
**PÁG. 106** Mobiliarios para gabinetes.  
**PÁG. 107** Mobiliarios diversos. En desuso.  
**PÁG. 108** Salones museográficos anexos.  
**PÁG. 109** Salones museográficos anexos.  
**PÁG. 113** Salones ornitológicos.  
**PÁG. 115** Grupos biológicos como mini-dioramas.  
**PÁG. 99** Acercamiento Grupos biológicos.  
**PÁG. 118** Ulk taxidermia histórica.  
**PÁG. 119** Fresia, taxidermia histórica.  
**PÁG. 120** Exhibición teratología.  
**PÁG. 121** Exhibición teratología.  
**PÁG. 125-A** Miembros expedición Macqueen.  
**PÁG. 125-B** Alteración paisaje. Tiempo de Latcham.  
**PÁG. 126-127** Museografías tiempos de Latcham.  
**PÁG. 132** Plano museográfico circa 1950.  
**PÁG. 135** Talleres museográficos circa 1950, MNHN.  
**PÁG. 140** Reestructuración del recorrido.  
**PÁG. 141** Comienzo de ordenación biomática.  
**PÁG. 149** Alteración del paisaje natural.  
**PÁG. 151** Exhibición acompañante al diorama.  
**PÁG. 154** Estructura de diorama guaneras.  
**PÁG. 157** Bocetos Dioramas.  
**PÁG. 158** Diorama Series, Hiroshi Sugimoto.  
**PÁG. 159** Diorama bisontes AMNHN.  
**PÁG. 160** Diagrama: informávoros e interfase.  
**PÁG. 162-163** Dioramas zona norte MNHN.  
**PÁG. 164** Diorama norte chico.  
**PÁG. 165** Diorama guaneras.

● MODELO GABINETE

● ILUSTRACIÓN / FUNDACIÓN EXHIBICIONARIA

**PÁG. 166** Esquemas Dioramas junto con salas.  
**PÁG. 167** Dioramas bosque de araucarias.  
**PÁG. 168** Diagrama Diorama bosque de hojas.  
**PÁG. 169** Diorama zona central.  
**PÁG. 170** Diorama zona austral.  
**PÁG. 171** Salas octogonales.  
**PÁG. 172** Diagrama diorama pingüinos.  
**PÁG. 173** Diorama pingüinos.  
**PÁG. 174** Plano entrada túnel biogeográfico.  
**PÁG. 175** Plano ala sur túnel biogeográfico.  
**PÁG. 176** Plano ala norte túnel biogeográfico.  
**PÁG. 177** Plano ala norte túnel biogeográfico.  
**PÁG. 178** Plano ala este túnel biogeográfico.  
**PÁG. 179** Plano salida túnel biogeográfico.  
**PÁG. 187-1** Imagen MoMa, sala de exhibición.  
**PÁG. 187-2** Laboratorio paleontológico Smithsonian.  
**PÁG. 187-3** Field Museum of Natural History.  
**PÁG. 187-4** Vitrinas, Damien Hirst.  
**PÁG. 187-5** Laboratory, Mark Dion.  
**PÁG. 187-6** Micrarium, Grant Museum of Zoology.  
**PÁG. 189** *Render* Estaciones de Trabajo.  
**PÁG. 190** Modelo de estaciones.  
**PÁG. 191** Contrastación *render* y exhibición.  
**PÁG. 192** Planos Estaciones MNHN.  
**PÁG. 193** Planos Estaciones MNHN.  
**PÁG. 195** Consideración lumínica.  
**PÁG. 197** Estética clínica.  
**PÁG. 199** Performance clínica, mujer.

**PÁG. 201** Performance clínica, hombre.  
**PÁG. 207** Superior: Estación interior. Inferior: Público.  
**PÁG. 209** Actividad performática.  
**PÁG. 210** Escenificación trabajador.  
**PÁG. 211** Escenificación público.  
**PÁG. 213** Diagrama: Estación e interfase enactiva.  
**PÁG. 226-229** Documentación sujetos.  
**PÁG. 230-231** Documentos autorización.  
**PÁG. 232** Plano lumínico MNHN.  
**PÁG. 233** Plano recorrido actual MNHN.

● MODELO DIORAMA

● MODELO ESTACIÓN

● ANEXOS





# Agradecimientos

A todas las *personas* que creyeron que mi trabajo encerraba una promesa y un *sentido*, de lo contrario hubiese sido muy difícil para mí continuar.

**Gracias.**



# Abstract

La presente investigación reside en un estudio visual, historiográfico y documental sobre el diseño museográfico, abordando específicamente la representación naturalista del animal dentro del contexto del Museo Nacional de Historia Natural de Chile, desde los modelos de exhibición naturalistas decimonónicos hasta los trabajos de diseño contemporáneos.

Considerando como antecedente inicial las ilustraciones naturalistas introducidas por el científico francés Claude Gay desde 1828, que guardan relación con la primera formación museal en Chile, se categorizaron y estudiaron tres modelos museográficos desarrollados en el transcurso histórico, que tienen como objeto nuclear al animal taxidermizado: Gabinetes (1850), Dioramas (1980) y Estaciones de Trabajo o Laboratorios (2012).

A partir de lo observado, la tesis plantea que las decisiones de diseño museográfico naturalista, que giran en torno a la representación del animal, se enmarcarían contemporáneamente en una derivación post-naturalista, desde la que diseñadores, artistas y otras profesiones afines, han generado importantes giros museográficos sobre el problema de la mirada.

## Keywords.

Diseño Museográfico, Post-naturalismo, Animal, Mirada, Taxidermia



# Abstract

The present research lies in a historiographical, visual and documentary study about naturalist exhibition design in Chile. The central theme is animal representation in the local natural history within the context of Museo Nacional de Historia Natural de Chile (MNHN), from nineteenth century displays until contemporary exhibition design.

Considering naturalist illustrations introduced by the french scientist Claude Gay since 1828, which relate to the first natural history cabinet on Chile, were categorized and studied three museographic models developed in the course of history, which have had mounted animals as central topic: Cabinets (1850) Dioramas (1980) and Work Station or Laboratory (2012).

From the observed, the thesis concludes that naturalist museographic design decisions that revolve around animal representation, can be framed in a post-naturalist condition, from which designers and artists have produced important museological turn about the gaze problem.

## Keywords.

Museographic design, Post-naturalism, Animal, Gaze, Taxidermy



# MUSEOGRAFÍA Y MIRADAS

## *Introducción*

El siguiente proyecto de investigación, de énfasis teórico, se enmarca dentro del protocolo de titulación aprobado por el Departamento de Diseño de la Universidad de Chile (DDD). Además, se encuentra vinculado con el Museo Nacional de Historia Natural de Chile (MNHN) por medio de su protocolo de tesis para la realización de los estudios de campo pertinentes.

El contexto general de la siguiente tesis se posiciona desde el diseño museográfico naturalista, abordando la construcción cultural de la mirada sobre el animal desde el MNHN. Se plantean como objetos de estudio, tres modelos de representación naturalistas desarrollados en el transcurso histórico de la institución museal: Gabinetes (1850), Dioramas (1980) y Estaciones de Trabajos (2012). Estos modelos, levantados para la visualización de la vida animal se ubicarían entre el período decimonónico y el contemporáneo, presentando el animal taxidermizado como objeto en común.

Los modelos descritos anteriormente responden a los preceptos de la academia científica y a los nuevos paradigmas museológicos que se comienzan a levantar desde el siglo XIX en Europa. En este ámbito, el Museo de Historia Natural de París inaugurado en 1794 se vuelve un hito fundamental del mundo occidental, que guía bajo los preceptos de progreso decimonónico, la inauguración paulatina de una gran cantidad de museos en el mundo, dentro de los cuales surge en 1813 el Museo Nacional de Historia Natural de Chile. Desde luego, estas relaciones entre los modelos descritos y la influencia museológica europea en Chile, son mucho más evidentes al valorar la posterior llegada de los científicos naturalistas como el francés Claude Gay, con su obra ilustrada; y Rudolph Philippi, como impulsor de los primeros trabajos museográficos en el MNHN.

Por otro lado, la ciencia, amparada en el concepto de historia natural desde el museo, se movería en tres tareas principales: recolección, investigación y exhibición, siendo esta última un área crítica desde donde se estructurarían las ideas que construyen posteriormente los relatos visuales o imágenes para mirar el animal. Esta área del museo que construye visualidades, es precisamente la que permitiría hablar de una construcción social de la mirada, pues, emana de una función muy explotada desde el siglo XIX (especialmente desde las exposiciones universales que tenían un marcado acento en el progreso), en

la que se asimilan tecnologías estéticas que responden, cada una, a distintos contextos socio-políticos en los que se inscriben<sup>01</sup>.

A partir de la esquematización anterior, el siguiente trabajo investigativo no se propone cuestionar las tecnologías de exhibición a nivel de técnicas gráficas o industriales, ni realizar una historia general del campo museográfico en Chile. Por el contrario, se busca comprender específicamente cómo se establecen las decisiones de diseño museográfico que guardan relación con la representación de la vida animal hoy, en el MNHN. Es decir, se trata de entender, por medio de una curva histórica de objetos de diseño muy particulares (Gabinete, Dioramas y Estaciones) una condición museográfica que podríamos denominar bajo la categoría teórica de “post-naturalista”. Por supuesto, lo anterior es planteado con el fin de posibilitar así, una lectura del diseño como proceso que es tanto de inscripción (al considerar distintas formas de exhibición que giran alrededor del animal), como de conocimiento (al variar según los pensamientos y aprehensiones de un época).

Pensándolo entonces desde el panorama actual y en particular desde los fundamentos contemporáneos de una disciplina como el diseño, las preguntas serían: ¿cómo se establece una decisión de diseño museográfico respecto al animal? y ¿qué implicaría un diseño de la mirada naturalista hoy? Además, considerando que los modelos descritos son construcciones en correlación a un mismo objeto (taxidérmico), pero asimiladas en contextos históricos distintos, ¿cómo el análisis en relación a estos tres diseños museográficos como imágenes, permitiría la comprensión de un momento histórico?

Una exploración desde esta perspectiva abriría una discusión posterior sobre el rol teórico que ejerce el diseñador en un campo en el que la ciudadanía, en su condición política, se vincula con una institucionalidad que diseña y genera mediaciones visuales. Asimismo, cabría una discusión desde la disciplina del diseño, pero en particular desde el diseño museográfico naturalista, en el momento que surgen y se estructuran las ideas relativas al mundo animal, diseñándose y construyéndose categorizaciones y taxones que intentan mirarlo.

---

<sup>01</sup> En esta investigación este hecho no se cuestiona. Tal como lo deja ver Langdon Winner (1986), las diversas tecnologías implicadas en cualquier forma de diseño nunca son un asunto “neutral”, responden a contextos socio-políticos desde los que se estructuran, encarnando ciertas formas de poder y autoridad específica. En este caso de visualidades y mirada. Winner comenta que: “Más que insistir en que reduzcamos todo a una mera interrelación entre fuerzas sociales, se sugiere que prestemos atención a las características de los objetos técnicos y al significado de tales características. Siendo un complemento necesario para, más que un sustituto de, las teorías de la determinación social de la tecnología, esta perspectiva identifica ciertas tecnologías como fenómenos políticos por sí mismas” (Winner 1980:123). La postura de Winner, va dirigida a reconsiderar los artefactos y las formas de diseño en sí mismas y circunscritas en períodos, yendo en contra de los estudios sociales que determinan el pensamiento como algo ajeno de lo material, ofreciendo varios casos de cómo operarían los modos de diseño en la cultura. Véase Langdon Winner, “Do artifacts have politics?”, [traducción propia], en *Daedalus*, Vol. 109, No. 1, *Modern Technology: Problem or Opportunity?*, pp. 121-136, 1980.



Como lo recuerda el fotógrafo Joan Fontcuberta (1997), toda representación visual es siempre una forma esquiva de acercamiento a un hecho objetivo, que muta a través del tiempo. La subjetividad en el campo visual, diría, es siempre latente, sobre todo en nuestros tiempos.

Los cuestionamientos anteriores, se han estructurado de esta manera en la siguiente tesis de acuerdo a dos partes principales. La primera está centrada en discutir los aspectos metodológicos que el problema de forma más específica, abordando las consecuentes preguntas de investigación y objetivos que se esperan alcanzar durante el desarrollo teórico, así como el planteamiento de la hipótesis a validar. La segunda parte, en cambio, se ha estructurado de acuerdo a cuatro capítulos que narran, desde textos e imágenes, los modelos o tipologías de la mirada, construidos desde la noción de diseño museográfico naturalista. Sobre el resto del trabajo se ofrece un resumen a continuación:

El primer capítulo de la tesis consiste en una breve panorámica del surgimiento museográfico y su relación con la historia natural en Chile. Además, se establecen los orígenes del pensamiento naturalista en relación a dos figuras importantes: Claude Gay y Rudolph Philippi. El primero como fundador del Gabinete Naturalista de Santiago, autor del primer modelo de visualización del animal local por medio de la representación litográfica; y el segundo como el primer curador del MNHN, que se nutre del referente anterior para conformar los primeros Gabinetes que se abren al visitante.

El segundo capítulo discute en relación al modelo museográfico de representación animal en Gabinete. En este capítulo se establece la noción del animal como relato fundacional, guiando el sentido posterior de los tres objetos de estudio. Asimismo se da en este capítulo una visión general sobre el Gabinete decimonónico y la práctica “taxidérmica” como técnica generadora de visualidad.

El tercer capítulo se relaciona con el mundo del Diorama. La discusión en éste es propia del mundo moderno, constituyéndose en un comienzo una relación con los contextos socio-políticos de la época en la que se instauran.

Finalmente, en el cuarto capítulo se dan las pautas para comenzar una discusión del diseño de manera contemporánea, en pos de problematizar en torno a las prácticas museográficas y entender el rol del diseño en los espacios de diversidad de la mirada y las formas de subjetividad de distintos actores políticos. El análisis en este punto es crítico, haciendo una lectura de los modelos de Estaciones en relación al cuerpo, y en particular al ojo, como factor subjetivo y situado en una condición diseñada que es tópica.



# ASPECTOS FORMALES

*primera parte*

## PROBLEMATIZACIÓN

Entre 1830 y 1840 el científico francés Claude Gay, contratado por el gobierno local<sup>02</sup>, inicia el desarrollo de la primera obra científico-naturalista que tiene como fin la descripción del espacio natural chileno. Su trabajo, asociado al paradigma de conocimiento de la época moderna, comienza a levantar un mundo relativo al estudio natural, incluyendo por primera vez representaciones botánicas, cartográficas y zoológicas, que dan cuenta del espacio natural del nuevo país republicano. Como resultado de lo anterior, nace la primera publicación ilustrada de la historia natural local: el *Atlas de la Historia Física y Política de Chile*, que se vuelve el referente fundacional del naturalismo decimonónico al considerar lo físico y lo político como categorías básicas del nuevo orden social.

Aunque todas las representaciones previas que conforman el atlas son igualmente importantes al ser parte del modelo naturalista fundacional, para los propósitos investigativos del siguiente estudio la consideración del antecedente anterior (en relación a la obra litográfica de Claude Gay) se hace exclusivamente desde la representación del animal en su calidad de imaginario y en relación con el hombre. Esta consideración histórica no es aleatoria, sino que responde a la mirada inédita sobre el mundo animal que hasta entonces no había sido establecida de forma tan rigurosa y concreta<sup>03</sup>. El atlas además, es un imaginario para la cimentación del nuevo modelo museológico<sup>04</sup> y museográfico que comenzaba a establecer el gobierno con Gay, bajo el nombre de “Gabinete Naturalista de Santiago<sup>05</sup>”. Este primer hito de la museografía llegará hasta nuestros días, siendo renombrado como Museo Nacional de Historia Natural de Chile (MNHN).

---

<sup>02</sup> Claude Gay suscribe un contrato con el Gobierno de facto en Chile, presidido por José Tomás Ovalle, pero liderado por Diego Portales. En éste, se respalda la idea de generar un estudio descriptivo de la biogeografía local, el cual pudiera posibilitar una posterior publicación (*Atlas de la Historia Física y Política de Chile*). Se establece además, generar un gabinete de historia natural que recolecte y exponga al público de la época los hallazgos científicos más significativos. Lo anterior daría cuenta, del vínculo existente entre obra litográfica y la representación a través del diseño museográfico desde sus inicios. Véase Barros Arana, *Don Claudio Gay, su vida i sus obras. Estudio biográfico y crítico*, Chile, 1876, p 34.

<sup>03</sup> Existieron otros precursores a Gay, como Jean Dauxion Lavaysse, José D’Albe y Ambrosio Lozier, quienes intentaron llevar a cabo una obra naturalista similar, sin embargo ambos fracasaron. El primero por no contar con la preparación necesaria y el segundo por tener que volver a Francia, dejando ambos el trabajo de descripción inconcluso. *Ibíd.*, p 2.

<sup>04</sup> Para el siguiente proyecto se entiende lo museológico como el “estudio del museo” o “museum studies”, pero no en su aspecto práctico o de exhibición, sino que en su influencia en la sociedad, desarrollo en la historia y especialmente en su aspecto como institución. Por el contrario, lo museográfico alude particularmente a la práctica de lo museológico. En esta tesis, se tomará el concepto museográfico bajo su sentido operacional más difundido, el de “exhibición”. La diferenciación previa se hace siguiendo los criterios de ICOM (international council of museum), en su publicación *Key concepts of museology*, pp 52-56, 2010.

<sup>05</sup> El Gabinete Naturalista de Santiago surge como reemplazo del antiguo “Museo Nacional de Santiago” inaugurado en 1813. Su funcionamiento se da entre 1830 a 1853, siendo Claude Gay director entre 1830 a 1842.

En esta investigación se aborda entonces esta noción del animal en relación al hombre, bajo el sentido de la historia natural y su representación a través del diseño museográfico naturalista en el tiempo. Considerando lo anterior, el trabajo de Claude Gay emerge como un referente fundamental al ser la primera aproximación que participa en esta dependencia hombre-animal por medio de la ilustración, configurando el inicio museográfico-naturalista en el contexto local que desarrolla de modo genealógico las tres formas de representación que han tenido subsumida la idea del animal: Gabinetes (1850), Dioramas (1980) y Estaciones de Trabajo contemporáneas (2012). Cabe destacar que las tres formas descritas han tenido como fin utilitario ser la mediación entre el mundo perceptual objetivo de la academia científica sobre la vida natural, y el hombre a través de su mirada subjetiva.

Es en base a estos modelos descritos que el proyecto elabora una metodología basada en la investigación cualitativa, para entender cómo surgieron y se dan actualmente las decisiones de diseño museográfico naturalista que median esta relación de imaginario entre hombre y animal.

De este cuestionamiento, el MNHN<sup>06</sup> surge como el espacio institucional que alberga y expone los idearios relativos al mundo animal a través de la praxis museográfica, constituyéndose como el punto de encuentro de los antecedentes señalados<sup>07</sup> anteriormente y desde donde han emanado las construcciones visuales más representativas de la historia natural local.

El MNHN, como “museo”, se vuelve de este modo un espacio práctico y físico que reproduce los modelos descritos anteriormente, actuando en él diseñadores, artistas y científicos. Se configuraría como el articulador o columna principal de la problemática que se estudia. Sería, en palabras más filosóficas, el “topos”<sup>08</sup>, entendido como “lugar” o “base” desde la cual se ha levantado el mundo histórico relativo al entendimiento del animal. Un “lugar” que no

---

<sup>06</sup> La primera referencia museológica en Chile, como país soberano, está suscrita a este museo hacia 1813 y cuyo primer director fue Manuel Velasco, cargo que asumirá Claude Gay en 1830. Véase *Revista Chilena de Historia Natural*, 63: 211-230, 1990, *Índice de los anales y boletines* (MNHN)

<sup>07</sup> Para una visión más profunda de su importancia como punto de encuentro del problema, en la cual se sistematiza la historia y los principales trabajos de exhibición realizados por el museo hasta 1983. Véase *Museo Nacional de historia Natural*, Grete Mostny, Colección Chile y su cultura, 1983.

<sup>08</sup> Se entiende este “topos”, para el planteamiento del problema, no en su sentido aristotélico clásico, sino más bien ligado a una lógica no dualista del fenómeno. Es decir, que el “museo”, se instala de distintas formas en nuestra historia local, ya sea por medio de una institucionalidad como el MNHN, o encarnado en la obra de personajes como Gay. La idea anterior, apelaría en cierto sentido, a lo que Michel Foucault (1966) describe en su idea de la heterotopía. Foucault, establece que el estudio del “topos” pasa precisamente por la consideración de los espacios físicos, en este caso el museo, como algo no fijo o muerto, sino que conformado por el empleo activo que las personas hacen del lugar desde su diseño, siendo tanto físico como mental. Véase *Topologías (dos conferencias radiofónicas)*, 1966, en <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>, transcripción.

es en un sentido profundo, ni un constructo material ni biológico a estudiar, sino la actividad museográfica como formadora cultural-histórica de la mirada sobre el animal que acaece localmente en el MNHN.

La problematización estaría entonces dada en que tendríamos por un lado una primera encapsulación ligada a la obra litográfica y representativa de la vida natural, como antecedente de una primera mirada sobre el animal; y una segunda en la cual la taxidermia, como técnica visual, es asimilada por el diseño museográfico-naturalista del MNHN en tres modelos característicos.

Además, los antecedentes expuestos hasta el párrafo anterior estarían asociados al problema epistémico a desarrollar, en función de poder entender y estudiar la vinculación que tiene el diseño como disciplina en los trabajos museográfico naturalistas. Lo anterior, es considerado sobre todo en el escenario actual en el que se plantearía un giro a este modelo de conocimiento moderno erigido desde Claude Gay. Esto, en una condición que iría en relación con la idea de un “post-naturalismo museográfico”, desde la cual el diseño se vuelve actualmente un conocimiento de elucubración necesario para el aparato museal.

Los hechos mencionados se relacionan finalmente a una tesis que implica que lo que aquí se produce es un modelo o paradigma de “diseño”, entendido éste como la forma de construir o materializar el mirar hacia el mundo natural, y específicamente del mundo animal, cuyo objeto taxidérmico será revisado bajo tres formas de representación muy particulares: Gabinetes, Dioramas y Estaciones de Trabajo.

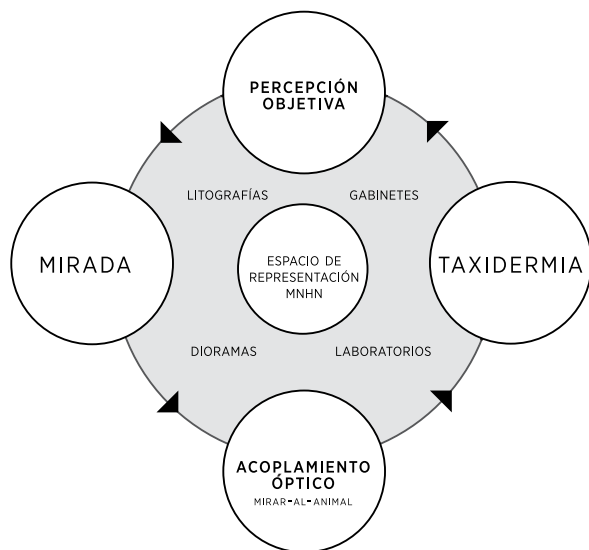


DIAGRAMA PARA EL PROBLEMA DE ESTUDIO  
ELABORACIÓN PROPIA

El diagrama superior descompone la problematización de manera visual en cuatro puntos fundamentales. En primer lugar la elección del concepto “mirada<sup>09</sup>”, se hace en base a la subjetividad política emanada del término —por sobre palabras como sujeto y usuario— comprendiendo la actividad corporal de la persona que actúa respecto a distintas construcciones visuales. Así pues, la elección de la palabra para este caso se encuentra en el marco disciplinar del diseño, tomado como concepto general que alude a la visualidad que relaciona a la persona con una exhibición museográfica particular en una interfaz social.

La mirada tiene su contraposición en la taxidermia como figura común de los modelos que se estudian. Ambas, se relacionan además con el espacio de representación del MNHN, que opera desde el diseño museográfico-naturalista construyendo modelos para mirar la vida animal.

En base a los modelos diseñados, se genera un acoplamiento óptico que hace emerger un mundo de significación relativo a la historia natural. Este mundo, se encuentra a su vez asociado a un relato perceptual de las ciencias objetivas ligadas a la institución museal. Finalmente, la mirada sobre la vida animal, es una construcción cultural que se va desarrollando en este espacio de representación por medio de la delimitación central de modelos muy específicos.

<sup>09</sup> El concepto de “mirada” se encuentra adherido también a la problematización sobre visualidad que han desarrollado autores como Martin Jay (1993) y Hal Foster (1988), considerados para este trabajo. Ambos han generado estudios sobre visualidad que discuten en torno a esta categoría, como un antecedente que se ha ido construyendo a través de la historia y socialmente, con distintos significados que emanan desde el discurso visual que se relaciona con la persona.

## CONTEXTUALIZACIÓN

La mirada es un aspecto que ha tenido una gran incidencia dentro del desarrollo de nuestra cultura occidental. Al estar vinculada al órgano crítico del ojo, que posibilita el acto de visión, ha jugado un rol preponderante en el conocimiento que se tiene del mundo, siendo numerosas las estrategias visuales que han intentado diseñar y construir representaciones que homologuen su condición. En relación con esto, el diseño museográfico naturalista del MNHN, ha desarrollado numerosas tecnologías de visión que han intentado expresar las cualidades de la vida animal por medio de la representación visual entre las que se destacan Gabinetes (1850), Dioramas (1980) y Estaciones (2012). A partir de esta condición general, surgen entonces los siguientes cuestionamiento a considerar.

## PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo se diseña actualmente la mirada de la vida animal en el MNHN, considerando que sus modelos de exhibición emanan desde el paradigma naturalista?

## SUB PREGUNTAS

—¿Es posible hablar de un post-naturalismo museográfico al considerar los tres modelos de estudios del MNHN?

—¿Qué implicaría un diseño de la mirada naturalista hoy en el MNHN?

—¿Qué involucra la representación del animal, como relato de la historia natural, en el MNHN?

—¿De qué manera la obra de algunos diseñadores y artistas actuales, relacionada con lo museográfico y la historia natural, han generado giros respecto al modelo museológico naturalista?

## HIPÓTESIS DE TRABAJO

Tomando en cuenta que los Gabinetes (1850) y Dioramas (1980) del MNHN se configuran desde el paradigma descriptivo del naturalismo decimonónico, las Estaciones de trabajo (2012) establecen un giro museográfico respecto a estos modelos en la forma de representación visual. El cambio señalado previamente, responde a que los primeros modelos de exhibición, esto es Gabinetes y Dioramas, mantienen al observador, distante y ajeno respecto al discurso visual que se construye, mientras que las Estaciones de trabajo contemporáneas permiten que sea éste quien construya la idea del animal desde sus propias capacidades interpretativas y del lugar en que éste mira. De este modo, existe un cambio



hacia un diseño museográfico que es post-naturalista, en el cual la persona se vuelve consciente de su mirada, estableciéndose desde la formalidad de la Estación una relación performática en la cual ésta se auto-observa como un animal constantemente.

### OBJETIVO GENERAL

Desarrollar un estudio de visualidad acerca de los modelos de representación museográfica presentes en la historia del MNHN, entendidos como una genealogía de cambios paradigmáticos en torno al pensamiento naturalista, con el propósito de comprender y ampliar el campo de conocimiento del diseño museográfico contemporáneo.

### OBJETIVOS ESPECÍFICOS

\_\_Clasificar y diseñar un mapa de antecedentes sobre la mirada museográfico naturalista local e internacional, desde los trabajos del MNHN y las obras de diseñadores y artistas particulares.

\_\_Identificar los cambios de paradigmas en torno al naturalismo y sus formas de representación en el contexto nacional.

\_\_Identificar distintos modelos museográficos dominantes en el período: Gabinetes (1850), Dioramas (1980) y Estaciones de Trabajo (2012).

### OBJETIVOS PROCEDIMENTALES

\_\_Registrar los modelos museográficos del MNHN desde sus espacios físicos hasta boletines y publicaciones.

\_\_Entrevistar personas relacionadas con el diseño museográfico del MNHN.

\_\_Definir tecnologías estéticas empleadas en el diseño museográfico del MNHN.

## JUSTIFICACIÓN

La presente investigación se enfoca en el estudio del diseño museográfico naturalista en el contexto chileno, abordando los modos de representación del animal en la historia natural local. Desde este ámbito, se ha considerado el MNHN como el lugar desde el cual se levanta la problemática que se estudia, siendo la institucionalidad pública que ha conformado el sentido cultural y perceptual de la relación animal-hombre en Chile<sup>10</sup> a través de tres modelos museográficos que ha poseído durante su trayectoria. A partir de este contexto general, se intentará entonces situar la siguiente justificación.

El argumento inicial para levantar este estudio desde el museo naturalista (MNHN) que se instaura en Chile a principios del siglo XIX, parte principalmente por su condición visual como temática poco considerada dentro del ámbito teórico<sup>11</sup>. En este sentido, los trabajos historiográficos, sobre todo los de autores como Stuardo (1962), Saldivia (2004), Schell (2006), Azocar (2008; 2013) entre muchos otros, si bien han profundizado enormemente en el rol institucional del museo naturalista como conformador de nuestro estado-nación desde la época decimonónica, suelen obviar muchas veces la importancia que ha tenido el factor visual en estas materias. Lo anterior no deja de ser considerable, sobre todo en consideración que las visualidades emanan precisamente desde las prácticas museográficas, diseñando el hasta el día de hoy espacios y representaciones que median entre la imagen natural y un público visitante<sup>12</sup>.

Desde la historia del arte y la visualidad, los trabajos de destacados autores como Berger (1980), Burt (2005), Alpers (1991), Patchett (2010), Poliquin (2008), Griffith (2008) y hasta cierto grado Haraway (1984; 1991) que se han referido específicamente a las prácticas museográfico-naturalista anteriores, reconociendo su valor y estrategia visual, por lo general no entregan antecedentes sobre la inscripción de modelos museográficos, desarrollados por las instituciones naturalistas, que han sido determinantes en su devenir histórico para la conformación de visualidades que se relacionan con las personas.

---

<sup>10</sup> Patentado luego en la ley N° 17.288, 1970 que considera al MNHN el centro oficial de las ciencias naturales y del hombre en Chile.

<sup>11</sup> Digo poco considerado, pues actualmente existen obras como la de Rafael Sagredo (2009; 2012), que exploran desde el campo de la geografía el rol visual del Gabinete Naturalista de Santiago (actual MNHN), pero especialmente desde los estudios litográficos de Claude Gay.

<sup>12</sup> Según su director “[...] Actualmente, el MNHN tiene casi 11000 m<sup>2</sup> útiles, de los cuales 6700 m<sup>2</sup> son para exhibiciones, educación y administración y otros 4200 m<sup>2</sup> para depósitos, laboratorios e investigación”. Desde este punto de vista se observa la fuerte inclinación que tiene actualmente el museo hacia la “exhibición”. Para ahondar mayormente en esto véase *El MNHN de Chile: breve reseña de su historia y aspectos de su gestión estratégica*. Revista Mus. Argentino Cienc. Nat. 2012.

Desligado de lo anterior, los cuestionamientos de esta investigación no estarían entonces dirigidos a los tópicos tradicionales de la disciplina del diseño, relativos a la generación de un producto hacia un consumidor específico o el análisis de cierta materialidad. Por el contrario, estarían orientados a esclarecer y discutir el campo museográfico-naturalista actual en el que se movería el MNHN, entendido principalmente desde su aspecto visual y como consecuencia de una deriva de modelos de diseños que se inicia con los primeros Gabinetes en 1850, fuertemente caracterizados por la descripción natural que ejercen las técnicas taxidérmicas.

Sobre el último punto, la taxidermia sin ser el objeto de estudio principal, representa además un punto de encuentro interesante para la disciplina del diseño, pues se erige como una técnica muy utilizada dentro los modelos museográficos que se estudian, teniendo completa vigencia en las curatorías actuales que ha planteado el MNHN, en las que el espacio físico se ha vuelto un circuito de diseño en el que surgen consideraciones de iluminación, vitrinismo y técnicas ilustrativas como soporte estéticos que miran a este animal-reconstruido<sup>13</sup>.

Ahora bien, ligado a la institucionalidad museológica internacional y a los estudios que de ahí se pueden levantar, son también favorecedoras para la presente justificación las declaraciones establecidas por uno de los miembros más sobresalientes del comité ICOM<sup>14</sup>, Adrian Norris<sup>15</sup> (2005), quien declara:

Al pasar los años, en especial los últimos veinte, los museos naturalistas han asumido la implementación de prácticas y líneas de pensamiento más “modernos” las cuales han producido una “tecnologización” en pro de una mayor “interactividad”, con el afán de lograr mayores audiencias o visitas,

---

<sup>13</sup> Es interesante notar que los estudios actuales realizados por el MNHN, señalan una mayor propensión a estudiar el fenómeno de la representación desde aspectos del tipo estratégico, en búsqueda de un consumidor o de una mayor afluencia de público. Además, si se consideran las tesis de diseño o museografía actuales de la Universidad de Chile, aparecidas en [www.cibertesis.cl](http://www.cibertesis.cl), éstas se han basado en la consideración de un usuario y en la generación de entornos agradables, en pos de un estilización de los espacios existentes, más que una verdadera comprensión de estos lugares en los que se da una construcción cultural de la mirada. Una muestra de la primera tendencia la podemos observar, por ejemplo, en el informe del director del MNHN, “*El MNHN de Chile: breve reseña de su historia y aspectos de su gestión estratégica*”. Sobre tesis de diseño, relacionados con lo establecido previamente, véase como ejemplo: Jorge Durán Mendéz, *Sistema de información multimedial para el Museo Nacional de Historia Natural basado en la señalética corporativa*, 2006, y desde otra perspectiva véase también Claudia Gómez, *Un recorrido por la colonia con enfoque de género: material pop-up de carácter didáctico como apoyo a un recorrido pedagógico de una exhibición del MHN*, 2008.

<sup>14</sup> ICOM es el International Council of Museum. Con sede en Francia, reúne a los museos del mundo de acuerdo a principios universales. Por su parte ICOM NATHIST, es un sub área exclusiva para los Museos de Historia Natural.

<sup>15</sup> Adrian Norris es un miembro de la Junta ICOM NATHIST y Co-Presidente del Grupo de Trabajo sobre el Arte de la Taxidermia y su Patrimonio Cultural. Cabe destacar que sus palabras son importantes porque están en sintonía con el modelo “universal” establecido por el museo, asimiladas también por ICOM Chile, de la cual el MNHN es miembro. Véase para una lista completa <http://icomchile.org/about/miembros/>

propiciadas en parte por gobiernos o políticas locales, que ha generado un detrimento de las áreas museográficas destinadas a la exposición e exhibición, produciendo recortes abruptos y departamento que ya no se sostienen.

Más adelante y a modo de conclusión señala e insta a los museos a tomar consideración respecto al diseño museográfico, comentando que:

Debe existir una mayor preocupación por el concepto museográfico, sobre todo en lo que respecta al concepto “expositivo” de la historia natural que presenta la institución, dado que es parte fundamental del patrimonio.

Estas declaraciones son de este modo una muestra de la importancia que ha comenzado sufrir el campo del diseño museográfico naturalista, desde el que se puede generar un verdadero estudio que revitalice la teoría y visualización científica hacia la sociedad, recuperando a su vez el sentido de conceptos como exposición y representación, tan propios para nuestra disciplina del diseño.<sup>16</sup>

Los cuestionamientos anteriores, expresados por una figura tan influyente en los estudios museológicos y museográfico-naturalistas, son una muestra clara de un campo que se nos abre como diseñadores para ser explorado más allá de las consideraciones “modernas” de exposición<sup>17</sup>, las cuales no profundizan en el verdadero sentido que tiene la representación naturalista para la gente. Por lo tanto, establecer lineamientos de pensamiento, que teoricen sobre este sentido, nos ayudaría entender el modo en el que el diseño se instala contemporánea y prácticamente en el museo.

Finalmente dentro del marco de los principios deontológicos de ICOM, de la cual el MNHN es un miembro local, se establece que la museografía es uno de los aspectos claves de cualquier museo, siendo los aportes investigativo en esta línea de vital importancia. De hecho el texto *Key concepts of museology*<sup>18</sup> que nace de esta apelación, define que la museografía es el arte de exhibición desde y para el museo, la cual no se puede limitar sólo a la construcción de un

---

<sup>16</sup> Con el fin de crear una mayor conciencia pública de estos temas un grupo de trabajo se estableció en la reunión celebrada en ICOM NATHIST Jacobstad, Finlandia, en 2005. Esto atrajo la atención de numerosos diseñadores y artistas que comenzaron a trabajar en torno a publicaciones y trabajos académicos internacionales que tocaban el tema en cuestión. Véase las declaraciones de Adrian Norris en <http://www.icomnathist.org/?p=103> (consultado 20/12/13)

<sup>17</sup> Con respecto a esto, Norris lamenta la pérdida de muchas colecciones que actualmente han caído en galerías o depósitos museales. Norris, presiente que el tema expositivo debe reconsiderarse y afrontar nuevas consideraciones. Creo de esta forma, que no deberíamos ir en contra de la “tecnologización”, sino plantearnos las posibilidades de estudio que ofrece el campo museográfico para el diseñador, desde la cual emanen las decisiones de diseño que se basen en la disponibilidad tecnológica.

<sup>18</sup> Véase texto completo en: <http://tinyurl.com/kvfd9xo>

contenido gráfico para un público visitante, sino que debe problematizar sobre la representación que ella forja. Asimismo, sostiene que son actualmente los “diseñadores de exhibición” o “diseñadores museográficos”<sup>19</sup> los profesionales responsables de esto, siendo ellos quienes deben argumentar, criticar y reflexionar en torno a esta función de generar nuevas visualidades.

Por supuesto son sugerentes todos estos modos que describe ICOM y especialmente Adrian Norris, de otorgar la carga de exhibición al “diseñador”, estableciendo que éste por su parte debe crear los escenarios para los contenidos, proponiendo formas de lenguaje que incluyan los recursos mediales que permitan la comprensión de un fenómeno determinado. Es decir, el diseñador no debería ser entonces un creador de estilos particulares, sino por el contrario, un profesional que considera desde su práctica tanto los espacios físicos como las personas que los recorren.

Ciertamente la idea de intermediario entre curador, arquitecto y sociedad iría en línea con los planteamientos que esgrime Claudio Gómez Papic<sup>20</sup>, actual director del MNHN, en los cuales destaca la importancia de generar estudios visuales que problematizan respecto a la exhibición desde un punto de vista teórico. Además, agrega que debe existir por parte del diseñador siempre una consideración por los diversos *stakeholders*, esto es, un respeto y consideración por los distintos grupos que conforman el museo (científicos, artistas, administrativos públicos y privados, etc.), dado que cualquier intervención afecta también sus compromisos tanto económicos como laborales.

---

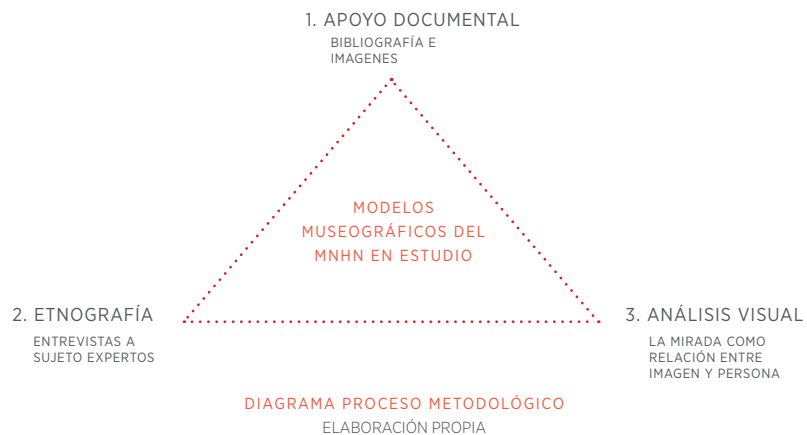
18 Sobre esto, se debe recordar que el término museografía tiene su primera concepción hacia el siglo XVIII (Neikel 1722) siendo más antiguo que la palabra museología. Actualmente la palabra estaría más asociada a los trabajos de diseño como “mediador”. En inglés en tanto se prefiere el concepto “práctica museológica”, que diferencia de cierta forma lo museográfico —usado más por la academia francesa— de los trabajos aplicados realizados por diseñadores. Para esta parte de la investigación no será tan riguroso, dado que el MNHN se ha nutrido de ambas academias apareciendo muchas veces conceptos como museografía, diseño de exhibición o diseño museográfico casi indistintamente. Lo importante es destacar que en cualquier caso se refieren a la actividad de “diseño”, tanto como práctica en tiempos pasados y como disciplina contemporáneamente. Estas ideas emanan por cierto del texto publicado por ICOM, *Key Concepts of Museology*, 2010. Para una profundización y respaldo de lo escrito previamente véase el capítulo referido a museografía en la pág. 52.

20 Según entrevista realizada el día 12 de diciembre de 2013 en la que se conversó sobre este trabajo investigativo.

## MARCO METODOLÓGICO

La presente investigación corresponde a un estudio de orden cualitativo, con enfoque en los estudios de cultura visual, orientado a examinar el diseño museográfico del MNHN en distintos períodos<sup>21</sup>, y prestando especial atención a la representación de la vida animal desde tres modelos de exhibición característicos: Gabinetes (1850), Dioramas (1980) y Estaciones de Trabajo (2012).

En relación con el enfoque de estudio visual descrito previamente, el marco metodológico planteado para la presente investigación, buscó responder precisamente a un ámbito de importancia creciente para la disciplina actual del diseño: el de la visualidad. De esta forma, y basado fundamentalmente en el tipo de trabajo teórico sobre cultura visual que han establecido autores como Nicholas Mirzoeff (2006) y en cierto grado Martin Jay (1993) y Hal Foster (1988), los cuales han buscado entender el proceso de formación cultural de los discursos visuales a través de un cruce interdisciplinario de estrategias metodológicas<sup>22</sup>, se intentó comprender la problemática de la representación naturalista planteada anteriormente desde una sucesión de tres técnicas de aproximación particulares: la documentación histórica en primer término, la etnografía y el análisis visual en último lugar. Así pues, la esquematización metodológica para el siguiente estudio visual quedó establecida de la siguiente forma:



<sup>21</sup> Se debe recordar que el siguiente trabajo de investigación se encuentra asociado con el MNHN por medio de su protocolo de tesis de pregrado, siendo aceptado por la dirección del museo y los jefes de área respectivos en octubre del año 2013, dejando como tutor responsable al jefe de exhibiciones museográficas, señor Richard Faúndez Faúndez.

<sup>22</sup> Tal como lo ha desarrollado Mirzoeff (2006), para la realización de estudios visuales se requiere el abordaje de una serie de técnicas procedentes de distintos campos disciplinares (antropología, historia, filosofía, etc.), las cuales en conjunto permiten el análisis de un discurso visual que entiende la relación entre persona e imagen desde determinados momentos históricos. De este modo, el proceso metodológico de esta tesis se encuadraría con lo que ha desarrollado contemporáneamente Mirzoeff (2006).

Teniendo en cuenta el diagrama previo, en los siguientes puntos profundiza en cada una de estas tres estrategias que conformaron el proceso metodológico del siguiente estudio visual. Desde luego, se debe hacer hincapié en que esta investigación consignó la siguiente estructura metodológica en el mismo orden que se señala y describe a continuación:

## 1. DOCUMENTACIÓN HISTÓRICA

Para el primer ámbito de aproximación se delimitó el estudio de recursos bibliográficos y el análisis de fotografías testimoniales. Respecto al primer caso, las consultas bibliográficas fueron realizadas principalmente en el salón de investigadores de la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile, Archivo Central Andrés Bello y Biblioteca Científica Abate Juan Ignacio Molina durante los meses de septiembre de 2013 a febrero de 2014, constituyéndose en lecturas de boletines, documentos y proyecto de remodelación generados por el MNHN entre 1850 a 2012. Asimismo, sobre la consulta y registro de fotografías e imágenes digitales, éstas fueron en su mayoría levantadas desde tres ámbitos generales: repositorios del departamento de exhibición del MNHN, colecciones privadas de personas que facilitaron el uso de algunas y 190 registros fotográficos personales que permitió realizar la institución durante diversas visitas de campo<sup>23</sup> a las exhibiciones.

## 2. ETNOGRAFÍA

La estrategia etnográfica consistió en la demarcación de entrevistas y conversaciones con tres tipos de sujetos expertos, los cuales tuvieron como característica común el haber interactuado, directa o indirectamente, con el espacio de representación planteado por el MNHN. Los sujetos en cuestión fueron trabajadores (fijos y retirados), artistas en residencia y diseñadores museográficos, quienes estuvieron dispuestos a dialogar en torno al problema de representación demarcado en este estudio. Asimismo, la aproximación en este caso no siguió preguntas sobre audiencias o datos estadísticos, sino cuestionamientos que fuesen apoyando el marco documental del estudio visual. Desde luego, para una perspectiva de estas personas, el diagrama de la página 32-33 ofrece un cuadro completo y con información detallada de cada sujeto, describiendo si correspondía a un diseñador, artista o personal del MNHN.

---

<sup>23</sup> Un listado de las fotografías de campo que he realizado dentro del museo, y con previa autorización de la dirección del MNHN, puede ser consultado en el cuadro resumido de la página 36. En este cuadro se observa que las imágenes correspondieron principalmente a los dioramas del túnel Chile biogeográfico y a mobiliarios utilizados a principios del siglo XX. Se debe agregar que en el anexo-B, pág. 230 y 231, se puede ver en detalle el protocolo de documentación fotográfica suscrito entre el investigador y la dirección del MNHN.

### 3. ANÁLISIS VISUAL

Una vez que fueron realizadas las dos estrategias previas, que delimitaron el campo histórico-social del problema de la representación en el MNHN, se procedió a realizar el análisis del discurso visual que emana desde las imágenes recolectadas. Sobre este ámbito de trabajo, esta última estrategia no consistió en una simple observación o descripción de los registros fotográficos adquiridos durante el transcurso del proyecto, sino en una comprensión específica del fenómeno visual que ocurría en la fotografía respecto con el espacio que se muestra. Es decir, el análisis visual se focalizó en lo que ocurría en el registro visual como entorno, relacionando a las personas en diversos momentos históricos respecto a discursividades visuales particulares. Para la delimitación de este ámbito, las dos estrategias planteadas previamente (apoyo documental y etnográfico) se vuelven críticas en la realización de un análisis que intenta entender un momento de inscripción histórico desde el diseño visual como mirada, que fundamenta una interfaz social entre el objeto y la persona.

Finalmente el cuadro de la página contigua, referente al plan de trabajo, contiene las tres actividades previamente descritas, pero esquematizadas de manera general para ser realizadas en el MNHN durante los primeros meses de investigación. Se debe resaltar que este cuadro fue presentado de la misma forma en el departamento de exhibiciones del museo, en una reunión a la que asistieron Richard Faúndez como jefe de exhibiciones, Guillermo Castillo como jefe de colecciones y Soledad Villagrán como jefa de comunicaciones el día 18 de octubre del 2013, en la que se conversó principalmente sobre la metodología y plan de acción a realizar en el museo, de manera de levantar el presente estudio visual sobre los modelos museográficos del MNHN. Vale destacar, que se acordó generar en última instancia una copia de esta tesis, la cual deberá ser entregada, como máximo, 6 meses después de su defensa en la Biblioteca Abate Juan Ignacio Molina del MNHN.



## PLAN DE TRABAJO

	SEPTIEMBRE	OCTUBRE	NOVIEMBRE	DICIEMBRE
	s1 s2 s3 s4	s1 s2 s3 s4	s1 s2 s3 s4	s1 s2 s3 s4
<b>CONSULTA DOCUMENTAL: RECOLECCIÓN BIBLIOGRÁFICA</b>				
Consulta material salón de Investigadores Biblioteca Nacional de Santiago.	● ● ● ●	● ● ● ●	● ● ● ●	● ● ● ●
Consulta de material en Archivo Central Andres Bello U. Chile.			●	● ● ● ●
Consulta de material en Biblioteca Científica Abate Juan Ignacio M.		● ●	● ● ● ●	● ● ● ●
<b>TRABAJO DE CAMPO MNHN REGISTRO FOTOGRÁFICO*</b>				
Realización de fotografías sobre exhibiciones permanentes.		●	● ● ● ●	● ● ● ●
Realización de fotografías sobre colecciones del área de zoología.		●	● ● ●	
Documentación referente a proyectos de remodelación museográficos: Dioramas y Estaciones de Trabajo.		●	● ● ● ●	
<b>DOCUMENTACIÓN EXTERNA AL MNHN</b>				
Recopilación de antecedentes desde empresas de diseño y sujetos externos. Bocetos, imágenes, archivos etc.		● ● ●	● ● ● ●	
<b>ENTREVISTAS CON SUJETOS EXPERTOS EN EL CAMPO**</b>				
Ligados al MNHN.		● ●	● ● ● ●	● ● ● ●
Externos al MNHN.		● ● ●	● ● ● ●	● ● ● ●
<b>ETAPA DE CORRELACIÓN: CONSTRUCCIÓN DE TESIS</b>				
Diseño de mapas, infografías y análisis visuales.			● ● ●	● ● ● ●
Fundamentación y elaboración de la tesis planteada en base al material obtenido.			● ● ●	● ● ● ●

\* VÉASE TABLA DE REGISTRO FOTOGRÁFICO PÁGINA 36.

\*\* VÉASE DIAGRAMA DE SUJETOS EN PÁGINA 34-35

## DIAGRAMA DE SUJETOS\*

### TRABAJADORES DEL MNHN

**1 CLAUDIO GÓMEZ PAPIC**

Director del MNHN, desde 2007 a la fecha.

claudio.gomez@mnhn.cl

**2 JOSÉ YAÑEZ**

Curador jefe y jefe científico del MNHN, desde 1977 a la fecha.

jose.yanez@mnhn.cl

**3 HERMAN NUÑEZ**

Curador jefe del área de vertebrados del museo.

herman.nunez@mnhn.cl

**4 JOHAN CANTO**

Curador del área de vertebrados del MNHN.

johan.canto@mnhn.cl

**5 NURIA TORES**

Curador del área de ornitología en el MNHN.

nuria.tores@mnhn.cl

**6 RICARDO FUENTES**

Trabajador del MNHN. Ocupa la estación de taxidermia

ricardo.fuentes.mv@mnhn.cl

**7 HAROLD KRÜSELL**

Artista a cargo de Chile biogeográfico en 1979.

no vinculado.

**8 GUILLERMO CASTILLO**

Actual Jefe de colecciones del museo.

guillermo.castillo@mnhn.cl

**9 RICHARD FAÚNDEZ**

Jefe de exhibiciones y encargado de museografías. Tutor de tesis.

jose.yanez@mnhn.cl

**10 CARLOS BERNER**

Técnico museográfico. Encargado de dioramas y taxidermias.

www.mnhn.cl

**11 RICARDO VERGARA**

Taxidermista de la dinastía Vergara en el museo. Nieto de Zacarías Vergara, primer disector.

r.vergara@mnhn.cl

**12 MIGUEL ANGEL AZOCAR**

Curador jefe y jefe científico del MNHN, desde 1977 a la fecha.

jose.yanez@mnhn.cl

**13 LAUTARO VELOSO**

Diseñador museográfico y artista U. Chile. A cargo de exhibiciones, junto con Richard Faundez.

lautaro.veloso@mnhn.cl

\*VÉASE ANEXO A, PÁGS. 226-229, PARA UNA BREVE BIOGRAFÍA DE LOS SUJETOS MÁS IMPORTANTES

## DISEÑO MUSEOGRÁFICO

### 14 ALEJANDRO SOFFIA

Arquitecto y diseñador museográfico. Miembro del desaparecido colectivo URO1.ORG  
alejandro.soffia@gmail.com

### 15 ROBERTO BENAVENTE

Arquitecto museográfico. Renovó la exhibición del MNHN-París en 1989.  
rbenaventer@gmail.com

### 16 ALFREDO JAAR

Artista visual. Aportó en las estrategias de intervención MNHN+ 2006.  
www.alfredojaar.net

### 17 DIAV LIGHT DESIGN

Empresa de diseño e iluminación. Realizó intervenciones en los dioramas en 2010.  
ppadruno@diav.cl

### 19 RECREA DISEÑO

Empresa de diseño que participó en los inicios de la reestructuración museográfica de 2010  
www.recrea.cl

### 20 DUSAN CATRICHEO

Diseñador gráfico. Ha participado realizando diseños gráficos para las exhibiciones del MNHN  
san\_bassale@hotmail.com

## ARTE

### 21 TANIA GONZÁLEZ

Ex artista en residencia en el MNHN. Ha trabajado además como artista dentro de las Estaciones de trabajo.  
tania.gonzalez@gmail.cl

### 22 FLORENCIA GRISANTI

Ex artista en residencia en el MNHN. Actualmente trabaja como taxidermista en el MNHN, París.  
www.florenciagrisanti.com

### 23 ANTONIO BECERRO

Ex artista en residencia en el MNHN. Actualmente dirige *La Perretera Arte*.  
www.perrerarte.cl

### 24 PATRICIA DOMÍNGUEZ

Artista visual. Diseñó la exhibición *Jardín de rocas*, junto a macarena molina en el MNHN. 2012.  
ppadruno@diav.cl

### 25 MÁXIMO CORVALÁN

Artista visual. Ha explorado y trabajado con el concepto del Diorama en sus obras.  
www.recrea.cl

## FOTOGRAFÍAS DE CAMPO REALIZADAS

MUSEO NACIONAL DE HISTORIA NATURAL

CANTIDAD	NOMBRE / DESCRIPCIÓN
x 12	ANIMALES TAXIDERMIZADOS EN EL MUSEO (1876 -1910)
x 12	ANIMALES TAXIDERMIZADOS EN EL MUSEO (1910-1950)
x 15	MOBILIARIOS Y VITRINAS ANTIGUOS
x 5	ETIQUETAS DE IDENTIFICACIÓN (1876 -1910)
x 20	BOCETO Y DIAGRAMAS DE “CHILE BIOGEOGRÁFICO”
x 15	MOBILIARIOS Y VITRINAS (1980 - HOY)
x 20	BOCETOS Y DIAGRAMAS DE ESTACIONES DE TRABAJO
x 1	PLANO DEL MUSEO, PUBLICADO EN FOLLETO
x 10	DIORAMA ZONA DESÉRTICA
x 10	DIORAMA ZONA SUB DESÉRTICA
x 10	DIORAMA ZONA MEDITERRÁNEA
x 10	DIORAMA ZONA DE TRANSICIÓN
x 10	DIORAMA ZONA TEMPLADA
x 10	DIORAMA ZONA AUSTRAL
x 10	DIORAMA ZONA ANTÁRTICA
x 20	ESTACIONES DE TRABAJO POR DENTRO, PREVIO CONSENTIMIENTO

Las fotografías superiores se contemplaron como parte del marco metodológico para trabajar en el estudio visual planteado. Asimismo, una lista similar, previa conversación con los jefes de área respectivos, fue entregada a la dirección del museo el día 18 de octubre para su aprobación. Sobre esto último véase el anexo B, págs. 230-231, para una descripción general del protocolo fotográfico suscrito con el MNHN.





# I FUNDACIÓN

*“El conocimiento aislado que ha obtenido un grupo de especialistas en un campo estrecho no tiene valor en sí mismo de ninguna clase. Sólo tiene valor en el sistema teórico que lo reúne con todo el resto del conocimiento, y solamente en la medida en que contribuya realmente en esta síntesis, a responder la pregunta ¿Qué somos nosotros?”*

Erwin Schrödinger





# CAPÍTULO 1

## *Fundación*

### INSTITUCIÓN Y LOS MODOS DE MIRAR LO NATURAL

Según Haraway (1991) el museo de historia natural es una tecnología visual. Como tal, se ha instalado en nuestra cultura occidental desde las grandes exploraciones acaecidas en la época moderna<sup>24</sup>, sugiriéndonos desde entonces los modos de mirar lo natural y en particular los modos de mirar al animal.

Desde esta condición y amparado en el paradigma de conocimiento moderno, proclamado en parte por la academia europea, la institución museal instaura en el período decimonónico las primeras representaciones museográfico-naturalistas que tienen como finalidad el estudio objetivo de los especímenes naturales y el conocimiento del imaginario animal. La mirada, en este aspecto, se vuelve toda una metáfora de la adquisición de conocimientos gracias a los nuevos espacios museales que se comienzan a abrir en la sociedad y al predominio que otorga la cultura occidental a los aspectos de la vista. De hecho, el ojo, según lo establece Martin Jay (1993), se vuelve el órgano sensorial privilegiado epistemológicamente en esta época, que establece fuertemente nuestras relaciones con el mundo y con los conceptos de verdad y conocimiento.

De esta manera la mirada naturalista fundacional ha estado inscrita desde sus inicios en la forma de gabinetes de curiosidades, laboratorios de histología, teatros de anatomía, colecciones naturalistas, etc. Se reunían vastas variedades de especímenes que eran sometidas —por regla general— a incipientes labores de disección y preparación taxidérmica, teniendo como función hegemónica

---

<sup>24</sup> La noción de museo en relación con la historia natural es muy anterior, sobre todo si consideramos las colecciones privadas existentes desde tiempo antiguos. Pero su asimilación como una máquina de producción visual, que representa la vida natural y que se expande a la sociedad, se resalta mayormente hacia fines del siglo XVIII, según dejan entrever autores como Donna Haraway (1984), Michele Foucault (1966) y Tonny Bennet (1995). Lo anterior se daría profundamente en el período decimonónico de la formación del capital, en el que se suman a los exploradores naturalistas otros actores como cartógrafos, fotógrafos, ilustradores, etc., iniciando el desarrollo posterior del Museo de Historia Natural como un dispositivo social que problematiza desde la representación de lo vivo hacia la sociedad, contribuyendo fuertemente en la formación de los estados nación y en la toma de decisiones estratégicas y políticas. (Saldivia 2004)

ser el medio visual para conocer las especies naturales, que en algunos casos eran posteriormente expuestas a la curiositas del vulgo, casi como si de una verificación de la cultural de la verdad se tratase.

La museografía naturalista debe gran parte de su desarrollo a estas configuraciones prototípicas que vuelven los elementos de la historia natural, desde las que se desliga el imaginario animal, una representación desde signos que responden al contexto decimonónico en el que se circunscriben.

Desde el sentido anterior, una perspectiva que sigue una línea en relación con la construcción de la mirada decimonónica sobre la vida natural, pero enfocada directamente en lo animal, es la que desarrolla John Berger (1999) en su famoso texto *Why look at animal?* En su ensayo, Berger, enfatiza en cómo la visión sobre lo animal comienza a ser dividida en la etapa decimonónica, estableciéndose una ruptura que lo hace desaparecer de la vida cotidiana, pasando desde una época de unidad a una de alienación<sup>25</sup>. Lo que esgrime Berger es, desde luego, la conversión de las categorías naturales en tipologías visuales que, ignorando su carácter de vida, se vuelven un asunto derivado de la cultura del capital que se comienza a desarrollar. Precisamente, lo que se desata desde el contexto decimonónico, serían básicamente imágenes compensatorias en la forma de animales taxidermizados, exposiciones zoológicas o animales fílmicos, que afloran en diversos puntos del mundo occidental.

Si bien Jonathan Burt (2005) comparte la apreciación que esgrime Berger, lo insta a preguntarse sobre cuál sería el desarrollo de todo este proceso, es decir, de lo natural, de lo animal, de lo vivo, etc., como “mercancía” de exhibición inscrita en la historia, ya sea desde el punto de vista institucional, práctico o experiencial. En homologación con este pensamiento que se levanta desde Burt, la historiadora del arte Svetlana Alpers (1991), evidencia este síntoma de “captura material”, como algo que se levanta principalmente desde los lugares museísticos, clarificándolos como sitios en los que se construyen “*modos de ver*”, que poco tienen del objeto o animal real que se expone, evidenciando antes un significado dado que se alejaría de su sentido tal vez más auténtico. En este sentido, Alpers, reconoce el museo como una *máquina de diseño*, que manifiesta desde la posición espacial respecto a un observador, las aprehensiones visuales de una época determinada.

---

<sup>25</sup> Si bien el ensayo de Berger establece una crítica crucial con respecto a los modos de relacionarse con el animal desde el punto de vista visual, originados desde la época decimonónica de la formación del capital, su punto de vista es también ampliamente criticado por ser un argumento romántico estancada en lo poético. Frente a esto, Burt (2005), expande las ideas de Berger cuestionándose los modos de relación en torno a las instituciones que lo permiten hasta el día de hoy.

Si adherimos entonces a la noción museográfica naturalista del siglo XIX, considerando el desarrollo que experimenta la *vista* desde los museos y exposiciones universales que se comienzan originar, nos encontramos con un contexto notable en el levantamiento de mediaciones desde signos o taxones asociados a “dispositivos de interpretación”<sup>26</sup>. Precisamente se desliga el valor de lo natural por medio del animal-taxidermizado o animal-objetivado, en relación a estos espacios manejados desde lo temporal. Y en este sentido, las nociones que establecía Michele Foucault (1966) sobre las *heterotopías* resuenan inmediatamente. Tanto museos como exposiciones universales, permiten construcciones visuales situadas, que emanan como lugares orientados para la acumulación y el cruce relacional de observadores. La descripción de Foucault establece:

“La idea de acumularlo todo, la idea de detener el tiempo de alguna manera, o más bien de dejarlo depositar al infinito en un espacio privilegiado, de constituir el archivo general de una cultura, la voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas y todos los gustos, la idea de constituir un espacio de todos los tiempos, como si ese espacio pudiera estar él mismo definitivamente fuera de todo tiempo, es una idea moderna. Los museos y las bibliotecas son heterotopías de nuestra cultura.” (Foucault, 1966)

Esta caracterización sobre los espacios temporales, los modos de comenzar a mirar lo natural y el estudio de lo animal devenido en objeto de la cultura visual —tal vez como un recordatorio de superación del estado de salvajismo—, tienen por supuesto su eco en el contexto chileno, el cual no es ajeno, comenzando prontamente a reproducir todos los antecedentes previamente reseñados.

La academia local ingresa a la vorágine de este “movimiento museográfico-naturalista”, estableciendo las bases de nuestro Museo Nacional de Historia Natural en 1813<sup>27</sup>, en momentos concordantes con el proceso independentista y de formación republicana, al que se le suman otros espacios fundacionales como la Biblioteca Nacional, el Instituto Nacional y el Jardín Botánico.

---

<sup>26</sup> Interpreto la crítica de Berger como el traspaso del museo desde un asunto coleccionismo hacia uno productor de significaciones. Así, un ejemplo de esto es la creación del Museo de Historia Natural de París en 1794, que conlleva el desarrollo de los primeros modelos museográfico-naturalista que serán referentes importantes para la institución local. De esto, el diseño de Gabinetes, será uno de los primeros modos de estructurar el pensamiento, permitiendo a su vez la visión localista de cada país soberano. Además, cuando hablo de “dispositivos de interpretación”, es en relación a un quehacer de Diseño, como disciplina no formada aún en esta época.

<sup>27</sup> Originalmente el Museo de Historia Natural fue fundado en 1813 como Museo Nacional de Santiago. Su nombre es cambiado en 1838 por el de Gabinete Naturalista de Santiago con la llegada de Claude Gay. Actualmente es conocido como Museo de Historia Natural de Chile (MNHN), nombre que lleva desde 1929.

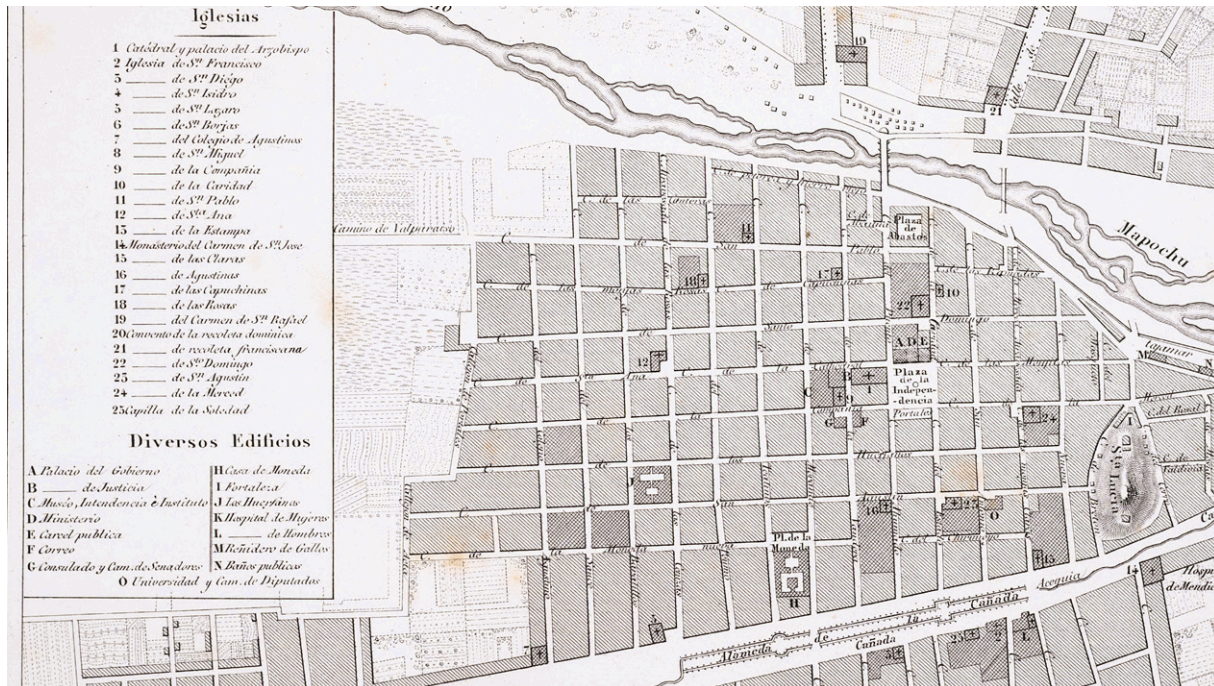


Imagen superior: Plano de Santiago de 1831, trazado por Claude Gay. Extraído de *Atlas de la Historia Física y Política de Chile*, proyecto de digitalización BHL.

Sin embargo, se debe hacer hincapié en que nuestra primera concepción museológica-naturalista si bien había quedado escrita en el papel fundacional, su construcción formal llegó recién en 1830, manteniéndose durante años en conversaciones e ideas que sólo se logran concretar con la llegada e impulsos que da Claude Gay a los estudios naturalistas en Chile.

Por su parte, el museo quedó fundado en un exiguo espacio otorgado por la Universidad de San Felipe, en el que difícilmente existió un verdadero desarrollo a nivel museológico y de técnicas museográficas. Al respecto, Patience Schell (2004), ha expresado que una de las causas fundamentales de este retroceso en su desarrollo, fue precisamente por la carencia de personas que tuvieran estudios y conocimientos para llevar a cabo un museo naturalista de la magnitud que se esperaba entonces. Razón por lo que no es extraño que se hubiera decantando en sus inicios en un depósito de colecciones y objetos relegados en una habitación, que en una institución propiamente tal. Más aún, no es de extrañar entonces las escasas referencias que hablen en la primera mitad del siglo XIX sobre un museo de historia natural”, pues su verdadero desarrollo comenzó muy posteriormente.

De todos modos, aunque la construcción museal fuera en sus inicios lenta e incipiente, se debe destacar que existió desde siempre una temprana preocupación por adquirir los ideales y modelos europeos. En este sentido, la imagen de la página izquierda que es tomada de la parte introductoria del atlas de Gay es, de hecho, una contrastación visual importante de aquello, en la que se intenta dejar de manifiesto que se vivía un fecundo momento de desarrollo nacional, en el que se conformaban “centros” del saber intelectual<sup>28</sup>.

Por supuesto, debemos considerar que las autoridades mostraban una enorme preocupación por el desconocimiento del territorio, lo cual restringía enormemente las decisiones políticas que pudieran tomar desde un punto de vista de explotación e industrialización del nuevo país que se formaba. De hecho, es a raíz de esto que surge la iniciativa de una política de contratación de científicos extranjeros para incentivar el desarrollo de la ciencia y la modernización del panorama intelectual y académico en Chile<sup>29</sup>.

El contexto de institucionalización de la república queda de esta forma marcado por la presencia extranjera en el país. De aquí en adelante, se posibilita la llegada de extranjeros, principalmente alemanes y franceses, quienes comienzan a erigir un modo de construir la historia natural en Chile, basada fuertemente en el modelo continental.

---

<sup>28</sup> Es interesante recalcar el hecho de que esta imagen ocupe una posición introductoria privilegiada en el atlas de Gay, pues si recordamos que éste fue primero editado en Francia en la imprenta de E. Thunot y Cía en 1854, se da a entender muy claramente la idea que expresa Schell (2006) de que se quería “mostrar un Chile de estatus moderno, progresivo y científico, dirigido en la trayectoria de un futuro europeo”

<sup>29</sup> De esta campaña, impulsada principalmente en la primera mitad del siglo XIX, surgen figuras como la de Claude Gay, gestor de la primera obra litográfica naturalista del país; y Rudolph Philippi, principal curador y constructor de los primeros modelos museográficos del MNHN. Ambos contribuyen geopolíticamente al ampliar el conocimiento de la fauna y rutas, aportando conocimientos estratégicos para la toma de decisiones en esferas administrativas, normativas y de políticas públicas (Saldivia 2004:27)



## CLAUDE GAY

### UNA APRECIACIÓN A LA MIRADA NATURALISTA FUNDACIONAL

La fundación y construcción de la mirada sobre el animal en el contexto local es sin lugar a dudas deudora del trabajo científico del naturalista francés Claude Gay. Tras su llegada en 1828 logra establecer luego de dos años de conversaciones<sup>30</sup>, un acuerdo con el gobierno de facto que imperaba en Chile —dirigido en aquel tiempo por José Tomas Ovalle como vice presidente y Diego Portales como su ministro de guerra— desde el cual proyectan la idea de generar el primer estudio riguroso de la historia física y geográfica del país.

Encomendado en la tarea de estudiar y plasmar el espacio natural del nuevo país emergente, Claude Gay desde su motivación naturalista, es el primero en generar un *corpus* de pensamiento “visual” que se encuentra con el “animal”<sup>31</sup> circunscrito a un espacio geográfico. Su obra, que fue sistematizada en 28 volúmenes y 2 atlas de zoología chilena, incluye 20 mapas, 315 ilustraciones, 55 vista típicas de alrededores y 235 estudios sobre zoología complementados con los aportes de animales taxidermizados realizados por su ayudante disector, el chileno Bernardino Cortes. Se configura de esta manera el nuevo territorio a través de ilustraciones y disecciones que sirven de base para nuestro primer topos temporal; “el museo”, como corte singular del tiempo natural, que se sitúa en concordancia con los ideales de acumulación, constitutivos de un archivo general de lo cultural, propios de nuestra herencia occidental moderna<sup>32</sup>.

De este modo, la visualidad natural que levanta Claude Gay (1844) es trascendente, estableciendo una conformación ocularcéntrica de lo animal, en el que se otorga por primera vez un valor significativo a la imagen visual, supeditando de cierta forma la palabra escrita<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> Estas “conversaciones” pueden leerse de diversas formas, pues si bien existía un interés por parte del gobierno para la realización de la empresa, no era menor su desconfianza, sobre todo respecto a lo que había sucedido en exploraciones pasadas.

<sup>31</sup> La particularidad del trabajo de Gay es situar al “animal” dentro del contexto cultural. Sostengo que esta forma de representación nos entrega una visión republicana inédita, en la que se considera un “otro” que también participa del espacio circunscrito, el cual por lo general había sido extirpado, glorificando un paisaje a ratos demasiado romántico. En este último punto el trabajo de Rugendas encarna esta visión más bucólica y sentimental, fuertemente comprometida con el concepto patriarcal. Véase Cid-Vergara, *Representando la copia feliz del edén, Rugendas: paisaje e identidad nacional en Chile* S. XIX, 2001.

<sup>32</sup> Esta relación del museo como un archivo constitutivo de lo natural, puede apreciarse de mejor forma en esta tesis desde el capítulo dos hacia adelante. Por cierto, la idea de asociar el museo a un espacio constitutivo de un archivo de lo natural, se encuentra en directa relación con los conceptos de heterotopías descritos por Michel Foucault (1966)

<sup>33</sup> En su texto, *Geografía y Nación*, Rafael Sagredo, habla del valor que tiene la representación geográfica de

Un repaso general por los antecedentes de la mirada naturalista nos lleva a considerar en primer término que ésta es heredera de los síntomas culturales franceses, derivados en gran parte del régimen escópico renacentista. Precisamente, desde esta época, comenzaron a surgir una inmensidad de estudios visuales y filosóficos que renovaron la noción de verosimilitud respecto a lo visible. Sobre esta perspectiva, René Descartes, fundador del racionalismo moderno, es quizás uno de los autores más influyentes y quien tiene mayor incidencia en el nuevo modo de construir las imágenes que reflejan la realidad. Por ejemplo, si consideramos sus investigaciones como la *dioptrique* u *óptica*, que son muy significativas al renovar el espectro visual-científico, nos damos cuenta como éstas afectaron incluso el modelo clásico de conocimiento, que ahora buscaba la verificación por medio de una imagen que era casi una proyección de la realidad, delimitando aquella particular idea del acto de la visión como un proceso de identificación o recuperación de un mundo externo —un “otro” animal objetivado para el caso, como lo intentan demarcar las láminas de Gay— que es pre-dado y que se asimila mental y materialmente<sup>34</sup>.

Para Merleau Ponty (1945), este programa que inauguraba el racionalismo de Descartes, determinado entre la frontera renacentista y moderna, hacía evidente aspectos como que los colores eran meros adornos, siendo sólo el “dibujo” limpio en donde se hallaría una relación reglada con el espacio según la proyección perspectiva.

Según Martin Jay (1993), estos antecedentes se vuelven aún más claro como estrategia visual si consideramos que “El renacimiento fue testigo de una de las innovaciones más decisivas de la cultura occidental: el desarrollo teórico y práctico de la perspectiva en la artes visuales, un logro que marcó época.” (Jay 1993: 41). Desde luego, este invento perspectivista permite designar imágenes como las contiguas, en las que se manifiesta la idea de un “cuadro natural” bidimensional, con medidas de ancho y alto bien establecidas, y con una profundidad trazada de manera perpendicular al animal que nos dejan aquella sensación del “ojo inmóvil y capturador”

---

Claude Gay como “visualidad”, en el contexto de la organización de las repúblicas, la consolidación de los estados y la formación de las naciones luego de la independencia. Asimismo, destaca el descrédito que ha sufrido esta “imagen” en los estudios históricos, en contraposición con la “palabra”, situando a la primera en una categoría inferior. Si bien el tema difiere con el tópico del animal, es interesante notar la valoración de la imagen de Claude Gay como formadora cultural.

<sup>34</sup> Este punto nos lleva a considerar el fenómeno de la visión ligado a aquella escisión entre sujeto y objeto resaltada en estas primeras representaciones científicas del animal. Según Martin Jay (1993), Descartes legitima esto, a través de un modo de investigación basado en la observación visual de evidencias, en una dirección empírica, que lucha por recobrar aquel campo de sensaciones externo al cuerpo y en un sentido a-histórico.





**Superior:**

Lámina de huemul, extraída del *Atlas de la Historia Física y Política de Chile*. Sección Zoología. Proyecto de digitalización BHL.

**Inferior:**

Lámina de cisne, extraída del *Atlas de la Historia Física y Política de Chile*. Sección Zoología. Proyecto de digitalización BHL.

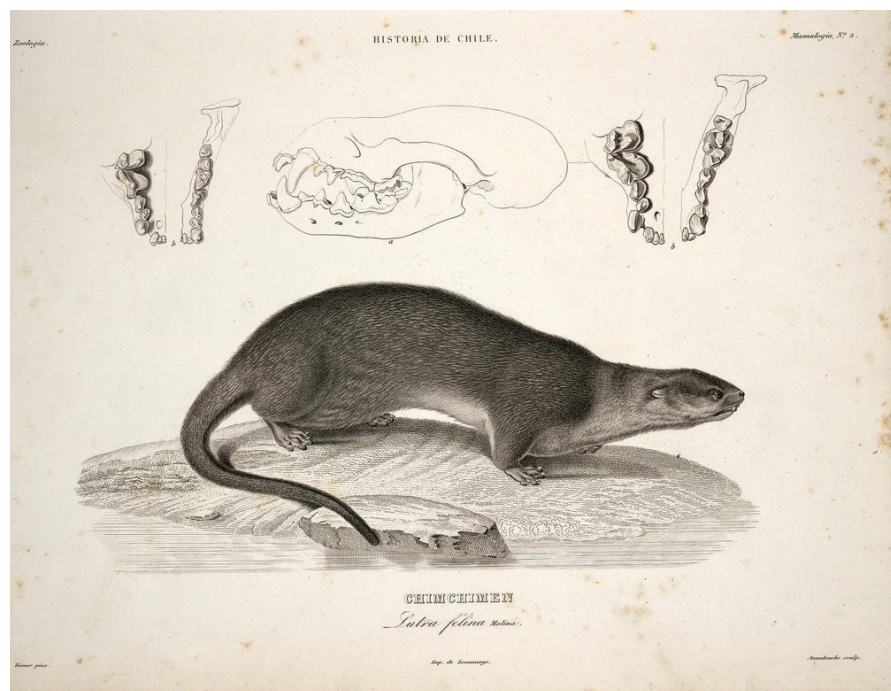


**Superior:**

Láminas de tagua y roedor, extraídas del *Atlas de la Historia Física y Política de Chile*. Sección Zoología. Proyecto de digitalización BHL.

**Inferior:**

Láminas de chinchimen, extraídas del *Atlas de la Historia Física y Política de Chile*. Sección Zoología. Proyecto de digitalización BHL.



Tomando en cuenta esta esquematización del modelo escópico renacentista, la obra del naturalista Claude Gay se nutre y alimenta de aquella tradición investigativa para levantar un registro visual que ahonda en intentar lograr el ideal de reconocimiento o mimesis del “animal” enteramente objetivado, como frontera que distingue lo natural de lo humano, bajo lo que bien Jay cita de Berger como una “racionalización de la vista” (Ibíd. 1993:34). En este aspecto, las imágenes de las páginas 49 y 50, extraídas del atlas de Gay, evidenciarían esta forma de construir la mirada sobre lo animal basada en la racionalización, con el animal desde un punto de vista frontal, enteramente detallado, casi como si de una evidencia o contrastación empírica se tratase.

Por supuesto, hablaríamos de un ideal en el trabajo de Gay que se compromete en superar cualquier subjetivismo, en una actitud descarnada (según diría Merleau-Ponty, 1945) y absolutizada, que recupera aquella imagen externa y concreta del mundo local, en donde ya no se establecerían relaciones hermenéuticas, sino puramente abstractas. Bajo esta forma de trabajo se posibilita un tipo de episteme desde Gay que relaciona la representación mental con un espejo que refleja un mundo pre-configurado<sup>35</sup>. De hecho, la actitud anterior es abordada por él mismo en relación a la ilustración como método de captación naturalista, cuando dice al recorrer Chile recolectando especies que:

“No pintaré todas las sensaciones de placer i de horror que esperiménté cuando llegué a la cumbre del Cerro Alto, a la del inglés i a otras [sobre la exploración que realizó en Juan Fernández].” (Aranas 1876: 72).

“Querría describir aquí de un modo bastante especial la disposición de las capas de estos terrenos, pero temo que un trabajo de esta naturaleza, que al fin debo hacer en otros tiempos i lugares, me arrastre a largas digresiones, a descripciones secas i estériles, a citas enfadosas de observaciones locales, a una multitud, en fin, de pormenores que no puedo ni debo tocar en este momento, i me limitaré a decir que el suelo pertenece enteramente a ese terreno volcánico que algunos jeólogos llaman de lavas.” (Ibíd. 1876:73)

Podríamos observar un poco del ideal científico humboldtiano en las palabras expresadas por Gay. Según Humboldt, la mirada del artista, debía captar el diálogo entre la precisión científica y el impacto sensorial y emocional en la mente del observador. Así pues, precisaba que “Lo poético debía desprenderse de la relación presentida entre lo sensorial y lo intelectual, del sentimiento de

---

35 Parafraseando la idea desde el pensamiento de Richard Rorty en *Filosofía y el espejo de la naturaleza*, cap. 1.



**Superior izquierda:**  
Litografía de huiña, animal capturado en el momento natural exacto. Lámina extraída del *Atlas de la Historia Física y Política de Chile*. Sección Zoología. Proyecto de digitalización BHL.



**Superior derecha:**  
Grupo biológico. Cualidades museográficas que adaptan la mirada ocularcéntrica de Gay hacia 1900. Registro personal, colección MNHN.

la comunicación universal, de la limitación mutua y de la unidad de la vida de la naturaleza” (Cid-Vergara 2011: 118).

Bajo estos principios, Gay emprende un viaje por el territorio nacional recuperando el mundo naturalista de las distintas regiones de país, en conjunto con el disector Bernardino Cortes, fundando los principios de la mirada naturalista por medio de la recepción del animal. Se comienza a construir desde la ilustración y la taxidermia, amparados en las técnicas ocularcéntricas, los primeros pasos hacia a la conformación museográfica-naturalista local. Sobre esto, dice Gay:

“Los otros ramos de la historia natural no han atraído menos mi atención; i si se establece el Museo, podremos intercalar entre los objetos que le compongan, una multitud de animales de estas provincias [...] Según un cálculo aproximativo, los animales colectados suben a dos mil ochocientos ochenta i siete, i creo que los vegetales no bajan de la mitad de este número.” (Ibíd. 2011: 97)

La exploración del espacio naturalista se constituye de este modo de acuerdo a la mirada de Gay. Se hace tacita la superposición del sujeto en el espacio natural<sup>36</sup>, en la que la definición de lo que se puede mirar queda supeditada este nuevo ojo “soberano”<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Debemos hacer entonces una distinción entre el artista, quien pinta lo posible, lo que mira, y lo que capte su visión, frente a una figura soberana que afronta el espacio, captando el mundo en un marco perspectivista, que recupere-el-mundo. Debo hacer notar que cuando hablo de un artista que pinta lo posible, me ciño a la visión de Merleau-Ponty en *La duda de cezanne* (1945), que en ningún caso es una vuelta a lo “subjetivo o individualista”, sino una superación a la alternativa por medio de la corporalidad ojo-mente.

<sup>37</sup> Hablo de Gay como un “soberano”, en relación a que su trabajo de descripción del mundo natural permite tener una noción geopolítica del nuevo país, complementado las decisiones administrativas, normativas y sociales del joven estado-nación para la formación de una imagen-país. Como señala Saldivia (2004) sobre Gay

Si observamos la lámina superior extraída del atlas de Gay, en relación a la imagen de su derecha de los primeros dioramas del MNHN, notamos que el animal comienza a quedar subordinado a este cambio de actitud propiciada por el naturalismo decimonónico, en lo que Jay vuelve a citar de Berger como la superposición de “un ojo soberano”<sup>38</sup>, implicando la ausencia de múltiples puntos panorámicos que son sustituidos por un-mirar particular, en este caso los dibujos de Gay. Se lleva la cuestión visual, a un espectador que asume un punto de vista, central y fijo de un otro natural, inmóvil o estacionario (igual que las imágenes de las páginas 49-50), en una narración descriptiva que fluctúa desde el animal taxidermizado “como material presencial y como marcador abstracto dentro de un sistema teórico” (Poliquin 2008:129), siendo esta construcción la que veremos posteriormente cuando el animal traspase la línea ilustrativa para situarse en el espacio museográfico en lo que serán los primeros modelos taxidermistas que representan las mismas escenas cotidianas de las láminas litográfica<sup>39</sup>.

El *Atlas de la Zoología Chilena*, asumido como un dispositivo que se instala en el pensamiento cultural, es entonces partidario de una visualidad domesticada del animal, que se aleja de la vida salvaje para situarse en el contexto social y cultural del nuevo orden soberano. En éste se transforma el animal en un término neutro, que posiciona lo propio del hombre-chileno, siendo como concepto la frontera de los ideales del nuevo modelo de vida republicano. La extrañeza natural, propia de la “bestia”, se vuelve un objeto del cual se comienza a alimentar el pensamiento chileno. Así, la obra de Gay, se vuelve un modo de visualización latente de aquel sentido de domesticación del cual hablaba Derrida (2006), cuando se refiere a que “la socialización de la cultura humana va de la mano con la domesticación del animal amaestrado *das zahme vieh* [...] No habría ni socialización, ni constitución política en sí misma, sin la domesticación de la vida salvaje” (Derrida 2006:96).

Esta última cita refuerza aquella idea del ojo “soberano” que recae sobre Gay. El acto de separación y clasificación, comenzado desde sus exploraciones y legitimado en su obra litográfica, son los indicios de una confrontación de los opuestos binarios humano-animal, que acarrearán la significación de una bestia del uno al otro, dominándose aparentemente por medio de la práctica de su diseño museográfico, volviendo luego necesaria la representación del animal por medio del Gabinete Naturalista de Santiago. Sobre esto, dice Schell (2010):

---

y su trabajo “[...] al establecer interacciones entre lo animal y lo humano trasciende lo meramente científico, [...] sólo hay que saber leer bien lo que Gay proyectaba”.

<sup>38</sup> La referencia está suscrita a la cita que hace Jay de Berger (1993:50)

<sup>39</sup> Puesto en evidencia en las Guías museográficas desarrolladas más tarde por Rudolph Philippi, en las que se insinúan como los ejemplares posteriores de Gay son dispuestos en la exhibición del museo.

“La colección nacional, recogida por los chilenos y los extranjeros mientras exploran el territorio nacional, sirve como una fuerza unificadora que refuerza la imagen de un Chile unido y diverso (Nación). Prolongándose en un trabajo científico creado en Chile y para Chile en un momento particular en el que Europa miraba el continente como un objeto de estudio.” (Schell 2010)

Podríamos asumir entonces que la composición, materialización e idea de forjar un atlas en conjunto con el gabinete, tal cual lo planteaba el contrato suscrito con Portales, es desde un punto de vista derrideano, la superación del estado “salvaje”, tras la que surge la diferencia hombre-animal necesaria para la declaración del estado-soberano. En este sentido, la figura de un “ojo soberano” que diseñe nuestra mirada cultural es fundamental, dado que otorga y da el sentido de tener que construir/diseñar hasta el día de hoy localmente a una fauna autóctona por medios institucionales. El animal preparado, se vuelve un objeto artificial, diseñado y construido por naturalistas para responder a las necesidades científicas. Según estos propósitos, Gay, plantea la fundación del próximo Gabinete de Santiago de la siguiente forma:

“Esta capital se adornará con un gabinete de historia natural, a cuya vista nacerá en nuestros jóvenes la afición a una ciencia que recrea con utilidad del género humano i que produce ideas sublimes. Los extranjeros que visiten tendrán que admirar, los sabios que aprender, los manufactureros en donde encontrar muestras de las materias de sus establecimientos, clasificadas i espesadas con la nomenclatura técnica i su correspondencia vulgar.” (Aranas 1876: 38)

En esta última cita encontramos adheridas algunas reflexiones de Gay sobre el dispositivo museológico que apoyan la preocupación sobre el mirar decimonónico que se comienza a diseñar a razón de las exigencias del nuevo estado independiente. Son llamativas las palabras que esgrime Gay sobre una “vista” que recreará con utilidad del “género humano”, asumiendo una mirada construida en el museo que imprime ideas sobre la naturaleza chilena desde un punto de vista antropocéntrico. Según Bennet (1995), esto se explicaría porque:

“Los relatos de la historia natural se conectan con los de la historia humana en vista del hecho de que “los museos de Historia Natural y de Antropología se reúnen siempre en un terreno común: el hombre. El primero tratando la relación hombre-animal, mientras que el segundo la relación hombre-hombre<sup>40</sup>.” (Bennet 1995:180)

---

<sup>40</sup> Es importante señalar que el MNHN es un museo que posee las dos narraciones, dado que es tanto del hombre como del animal (no humano), natural y antropológico. Relación que en muchas oportunidades ha causado reacciones encontradas. Lo anterior, al menos, es lo que han consignado algunos entrevistados para esta tesis.

Thorsen (2006), que asume este planteamiento de Bennet tanto desde el Gabinete como desde el zoológico<sup>41</sup> decimonónico, establece además que cuando los visitantes asisten a las exposiciones para ver animales como animales estos se vuelven “representaciones de su especie desprendidos de su tiempo y espacio histórico, más cercanos a una representación del hombre que al animal como ser vivo natural” (Thorsen 2006:279)

Podríamos hacer también desde esta idea, nuevamente una alusión a la crítica de Berger, volviendo al tema de esta nueva significación de “representatividad” del objeto-taxidermizado que es expuesto, desde el cual podemos disponer visualmente para alimentar nuestra curiosidad. Bajo esta perspectiva Alberti dice que “El museo ya no es simplemente un canal de diseminación del conocimiento elitista, sino más bien sitios en los que se construyen las ideas sobre la naturaleza” (Alberti 2008:76), así, incluso el extranjero, aquel individuo ajeno, podría tener un encuentro con el animal local a través de la admiración del cuerpo disecado, que actúa como mediador de la mirada cultural propuesta por las técnicas museográficas.

El párrafo anterior cobra mucho más sentido si lo entendemos como un proceso que se dio fuertemente en el museo de historia natural, desde fines del siglo XIX, en el que el mirar lo animal se fue transformando poco a poco en una suerte de órtesis o espacio para la visualidad, sugiriendo la vista como un acto social en el cual, tal como lo reseña Foster en su texto *Vision and Visuality*, se comienza a ver involucrada la corporalidad y psique del sujeto en un acto personal de interpretación frente a un objeto determinado.

---

<sup>41</sup> Recordemos que para Berger (1980) y Benett (1992), tanto el zoológico como el jardín, son tecnologías de exhibición carcelarias, que sustraen en ambos casos el carácter “vivo” del animal, mostrando por obliteración un sentido que es principalmente “exótico” y “primitivo”. A diferencia de ambos, el museo naturalista experimentaría, a mediados del siglo XX y principalmente desde la técnica museográfica, una función que sería más social y pedagógica al enfrentar una escisión entre ciencia e historia natural (Rader; Cain 2008), vislumbrando un giro respecto el contexto decimonónico.

## RUDOLPH PHILIPPI

### Y LA CONCEPCIÓN DEL MUSEO DE HISTORIA NATURAL

Tras la finalización de sus estudios naturalistas en el país, Claude Gay vuelve a Francia en 1842 a concluir los 24 volúmenes y 2 atlas de la zoología chilena, dejando como legado, la fundación y establecimiento del Gabinete Naturalista de Santiago, confinado por mucho tiempo a un edificio con 2 salas de exhibiciones en la calle compañía<sup>42</sup>.

Tras su partida, la colección del Gabinete no quedó en el mejor estado de conservación, siendo saqueada en numerosas oportunidades y terminando nuevamente en un estado de decadencia y polvo. Además se presumía que muchas de las piezas más valiosas habían sido extraídas por Claude Gay antes de su partida a Francia. Frente a esta situación, la guía del museo de 1878 declaraba:

“El museo fue encargado al director de la biblioteca nacional; i con frecuencia solía recibir obsequios remitidos por su fundador, pero desde esa época, el Museo no progresó; el museo no se conservó, antes bien sufrió menoscabos i deterioros de tanta consideración que en 1850 sólo se conservaban las aves i las plantas, no pudiendo estas sin embargo representar ni la mitad de las especies chileno; el reino mineral, i casi todos los órdenes del reino animal estaban casi totalmente ausentes. El museo era entonces, un caos de mil cosas amontonadas en una sala.”

(Guía del museo 1878: 4)

Los curadores posteriores del gabinete naturalista, de los que destacan Francisco García Huidobro, Andrés Antonio de Gorbea, Francisco de Borja Solar y Philiberto Germain intentaron hacer lo suyo en la reconstrucción del espacio museal, pero no fue sino hasta la llegada de Rudolph Philippi en 1853, que se le dio un fuerte impulso a lo que era el verdadero trabajo museológico, insertándose también los primeros modelos museográficos para el conocimiento del animal.

Philippi, inmigrante de origen alemán, quien se había unido al movimiento reivindicativo de un régimen constitucional tras la revolución de 1848 en Alemania<sup>43</sup>, huye de su país llegando a Chile motivado por su hermano —un agente colonizador nombrado por el gobierno chileno en Valdivia— quien lo

---

<sup>42</sup> Véase plano de Santiago de Claude Gay de la página 44 para una correspondencia exacta.

<sup>43</sup> Estos y otros antecedentes, de la vida de Philippi y de sus viajes, pueden ser explorados profundamente en el texto de Rafael Sagredo, *La ruta de los naturalistas Las huellas de Gay, Domeyko y Philippi*, 2012.



hace ingresar por medio de las políticas de contratación de científicos iniciadas por Portales (Zaldivia 2002), comenzando prontamente un arduo trabajo dentro del Gabinete Naturalista de Santiago, que tiene como resultado volverlo una de las instituciones de investigación más importantes en términos investigativos, siendo además el principal museo del país en la segunda mitad decimonónica, del cual emanaba un gran corpus de conocimiento<sup>44</sup>.

Si bien la línea de trabajo de Philippi compartía mucho de los antecedentes señalados previamente en la caracterización de la mirada de Gay<sup>45</sup>, dado que ambos descendían de un modelo cultural similar, su línea de pensamiento estuvo mucho más abocada a forjar un museo de carácter y espíritu nacionalista, con una colección que fuese propiamente “chilena”<sup>46</sup>. Sin embargo sobre esto último, Schell (2006), comenta que bajo el dominio de Philippi, los objetos recolectados y los muebles dispuestos distaban enormemente de algo propiamente local. Se podría considerar esta ambigüedad como resultado del modo de operar que tenía Philippi sobre el museo, desde el cual no solía contratar personas que fueran chilenas, pues consideraba que tenían un nivel de conocimiento insuficiente y baja dedicación para el trabajo de categorización y clasificación taxonómica, corazón del trabajo museal a su entender. Un tipo de prejuicio que Philippi intentó subsanar de algún modo, llevando estudiantes de ciencias del Instituto Nacional al museo, a quienes obligaba a trabajar en la clasificación de alrededor de 500 especímenes, como condición para aprobar los ramos de historia natural que impartía.

Estas características del trabajo de Philippi, determinan el paradigma y el modelo de museo que se construía en Chile. En este sentido, los lazos que tenía Philippi y su hijo —Federico Philippi— con Europa y especialmente con Alemania, se hicieron evidentes durante los casi 50 años en los que intervinieron el museo. Con trabajadores procedentes de Francia, Inglaterra y Alemania, la nueva museografía-naturalista estuvo fundamentada esencialmente en los diseños, ideas y pensamientos que de ahí se exportaban<sup>47</sup>. Estas características

---

<sup>44</sup> Durante mucho tiempo, los únicos centros educacionales fueron el Instituto Nacional y la Universidad de San Felipe. Por lo mismo, y en un intento por influir en el progreso de los estudios científicos, el Museo de Historia Natural es anexado a la Universidad de Chile fundada en 1842, de la cual se verá un impulso definitivo con la contratación de Philippi en 1853 (Cruz y Stuardo 1962).

<sup>45</sup> Al igual que Claude Gay, dijo muchas veces que su trabajo era eminentemente una empresa científica y como tal, no importaba las apreciaciones personales que él pudiera compartir, sólo le interesaba desarrollo científico en pos de fomentar y ayudar el estado-nación. Estas ideas las deja entrever al inicio de *Viaje al desierto de Atacama*, 1854, una de sus obras más conocidas.

<sup>46</sup> De hecho una de sus primeras medidas fue retomar el antiguo nombre: Museo Nacional de Santiago, dado durante el proceso independentista de 1813.

<sup>47</sup> De estos lazos sobresalen personajes como Louis Landbeck, antiguo taxidermista del museo; Carlos Rhanner, Edwyn Reed, entre otros. Todos naturalistas que llegan a complementar los esfuerzos de Philippi

se reflejaban además en multitud de trabajos publicados desde el museo por Philippi, los cuales por regla general venían escritos en alemán, siendo traducidos<sup>48</sup> posteriormente y enviados a Chile por barco. De hecho, Schell (2006), relata que en su forma de trabajo:

“Philippi se veía asimismo y su museo, como parte de un comunidad de investigadores que intercambiaban materiales e investigaciones por beneficio mutuo; sus vínculos con otras instituciones lo mantuvieron al tanto de las investigaciones en el mundo, mientras enriquecían la colección en casa<sup>49</sup>”  
(Schell 2006)

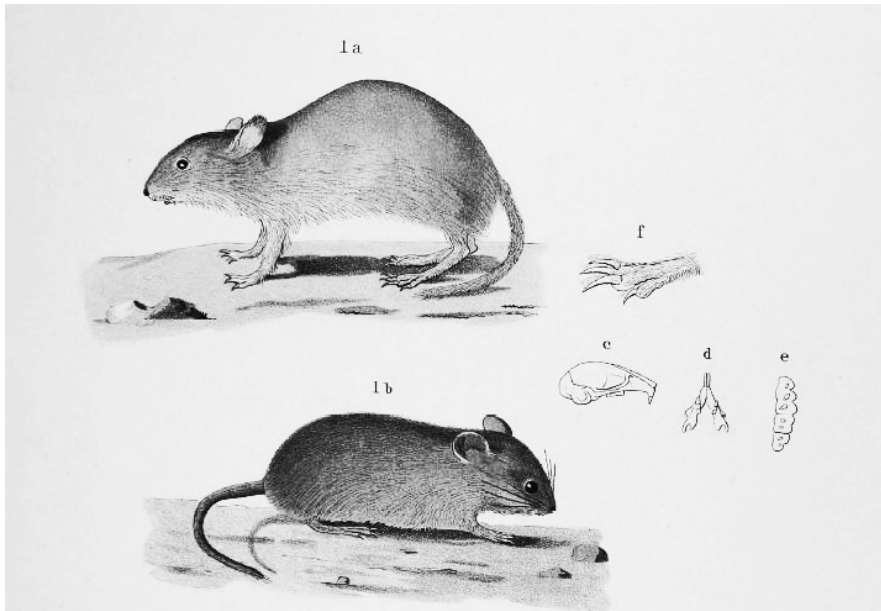
De esta forma, los principales objetivos curatoriales de Philippi estuvieron abocados a la colección y categorización de especímenes, de manera de recobrar el sentido museal perdido tras la partida de Claude Gay. Por esta razón, la segunda parte del siglo XIX estuvo particularmente dada a incrementar las exploraciones científicas y la adquisición de materiales que se pudieran obtener de las regiones. De hecho Philippi, consciente de las implicaciones geopolíticas que conllevaban sus exploraciones naturalistas, así como del valor que tenían al incrementar el prestigio nacional, utilizó este pretexto en más de una oportunidad para explorar la región de Atacama, obtenida tras la guerra con Perú y Bolivia en el año 1854, consiguiendo numerosos objetos naturalistas que ampliaron el conocimiento científico y que posibilitaron posteriormente su publicación *Viaje al Desierto de Atacama*.

El museo era entonces el punto de acción bajo el cual Philippi pudo continuar la labor de Claude Gay, siendo el dispositivo desde el cual se fomentaba la idea de un estado-nación moderno y comprometido con las ideas de progreso decimonónico. Se visualiza el entorno natural como un referente al cual ingresa el chileno decimonónico, satisfaciendo las necesidades locales y extranjeras que comienza a exigir el nuevo orden cultural.

---

<sup>48</sup> Patience Schell (2006), quien se ha dedicado al estudio de los museos en Chile a través de su proyecto *Relic and Selves: Latin America*, comenta en su trabajo *In the Service of the Nation: Santiago's Museo Nacional* que Philippi tenía como costumbre hablar alemán mientras trabajaba con su hijo, así como también mientras trabaja en el museo. Y si bien aprendió español, siempre existió un fuerte compromiso con el modelo de pensamiento Europeo.

<sup>49</sup> Como lo señala Saldivia (2002), se nos habla de cómo Philippi se intenta mantener al margen de la comunidad internacional, forjando concepciones de Chile en torno a una comunidad de científicos europeos que se instalaron en Santiago ocupando los principales centros educacionales. Lo relevante es que lo hacen desde el museo, un espacio que como veremos posteriormente, se abre a la sociedad diseminando conocimientos ya no solamente a una elite.



**Imagen superior:** Ilustraciones de Philippi aparecidas en el *Estudio de los Mamíferos Chilenos*. 1875. Registro personal. Colección MNHN.

**Imagen inferior:** Maqueta realizada durante los años de Philippi, circa 1890, que simula la ilustración superior. Registro personal de la colección de Philippi. Colección MNHN.





## II GABINETES

*“You can know the name of that bird in all the languages of the world, but when you’re finished, you’ll know absolutely nothing whatever about the bird. You’ll only know about humans in different places, and what they call the bird. [...] I learned very early the difference between knowing the name of something and knowing something.”*

Richard Feynmann



# CAPÍTULO 2

## *Gabinetes*

### EL ANIMAL COMO CONDICIÓN DEL RELATO MUSEOGRÁFICO-NATURALISTA

Afrontar la cuestión del animal es una tarea en apariencia compleja. Bajo este aspecto, su condición podría estar fácilmente circunscrita en una primera instancia con los discursos biológicos, etológicos o incluso filosóficos, sólo por nombrar algunas de las disciplinas que se han hecho cargo del tema en algún instante del pensamiento. Desde luego, afrontar entonces la temática desde un punto de vista de diseño, y esto es, como una noción clave de los trabajos museográficos dentro de los museos de Ciencia e Historia Natural que se han forjado en nuestra cultura occidental, no deja de ser por lo menos curioso. Sobre todo en vista que las problemáticas contemporáneas de los discursos de diseño, de exhibición o museográficos-naturalista, han apelado, generalmente, a una resolución de casos pre-establecidos con intereses ligados a usuarios y audiencias que visitan las instituciones<sup>50</sup>. Para este caso, la noción de animal inscrita en el relato museográfico, no debería entenderse entonces en esta última perspectiva que he trazado.

Anteriormente, se planteaba que durante el siglo XIX se había producido un gran auge de los temas relativos al mundo naturalista con sus consecuentes modos de ver instaurados desde los espacios manejados por la temporalidad. Por supuesto, los antiguos gabinetes de curiosidades que en tiempo pasados habían sistematizado el conocimiento natural, de formas más bien mágicas y misteriosas, se convertían en establecimientos formales organizados en el nuevo orden político y social, conociéndose hasta el día de hoy como museos. Asimismo, la incidencia de aspectos del pensamiento cartesiano desde el epílogo renacentista, con su valorización por la razón y la duda metódica en los planos científicos y expandido a través de las academias, habían sido desde luego una referencia influyente para la concreción de estos nuevos lugares institucionales, como centros intelectuales que intentaban afrontar desde el contexto decimonónico,

---

<sup>50</sup> Lo cual no es algo ligado sólo a al diseño museográfico-naturalista, sino también a otras áreas que se relacionan con el diseño mismo. Basta tan sólo preguntarse por el paradigma actual de la disciplina.

las nuevas problematizaciones humanistas que se venían gestando. Las cuales por cierto habían tenido su corolario en múltiples hechos que habían acaecido en el mundo continental<sup>51</sup>.

En cierto sentido, la esquematización del capítulo anterior resultaba en un cuadro muy general que nos permitía rápidamente identificar el museo —y especialmente el museo naturalista de principios del siglo XIX— como uno de los referentes fundamentales desde el cual situarnos a la hora de iniciar las discusiones sobre museografías y diseño. Sin embargo, el centrarnos exclusivamente en tal consideración resulta en principio insuficiente. Digo lo anterior no porque sea desde luego un argumento erróneo, sino, porque tal asociación invisibiliza el carácter que a continuación se intenta clarificar<sup>52</sup>, esto es, la noción de lo animal como una de las características fundamentales que se orquestan desde la obra museográfico-naturalista fundacional, desde la que luego derivarían las tres concepciones de diseños que se han desarrollado a lo largo de este brete entre museo y superficie de inscripción, es decir, la tesis fundamental: Gabinete, Diorama y Laboratorio como resultados que lo diseñan.

Debemos recordar que durante el contexto decimonónico, con su consecuente representación del hombre moderno y no-barbárico, el trabajo litográfico de aquellos agentes naturalistas que ejecutaban los lineamientos y principios de los ideales republicanos, en pos de erigir museos y dirigir exposiciones universales, resultaban por lo general, en la manifestación más clara de un modo preciso de hacer ciencia y sociedad. Dirigido en general por una hegemonía y una forma de hacer las cosas que era siempre ilustrado, positivista y heterosexual.

En torno a esto, Claude Gay, como lo veíamos en el tema dedicado a él, mediante el predominio ocularcéntrico de su trabajo, es la figura clave y a quien hemos de recurrir en primera instancia, si queremos entender la proyección que ha tenido el diseño museográfico dentro del panorama naturalista criollo. Desde luego es él, y no otro, quien introduce una forma muy particular de entender la sociedad por medio de la representación litográfica, dividiendo dos nociones que serían en apariencia contradictorias: lo animal y lo político<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> En este sentido la revolución francesa y su consecuente “Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano” es uno de los hechos más trascendentes al delimitar la idealización del “hombre” por sobre el “animal”

<sup>52</sup> El animal es una noción que cruza tangencialmente la investigación. Básicamente todo recurso visual quedará, de una u otra forma atravesado por él.

<sup>53</sup> Claude Gay es quizás nuestro naturalista-social más importante. Como lo deja ver el material gráfico expuesto en las páginas del capítulo 1, su obra fundacional, muy característica de la sociedad chilena, suele ser una contrastación republicana que ejemplifica de buena forma: cartografías, botánica, zoología, costumbres, espacios públicos, etc., amalgamado todo en un sentido único que es la domesticación de la vida salvaje. Sólo basta leer bien la obra de Gay, para conceder que su sentido científico, es fácilmente “puesto entre paréntesis”.



Si consideramos el carácter de la obra de Gay, *Atlas de la Historia Física y Política de Chile*, como un dispositivo ocularcéntrico de fundación e institucionalización, corroboramos que el predominio que existe sobre la categoría animal se encuentra circunscrito a un modo entender lo social. En este sentido, el mismo Gay declara ya en el título de su trabajo, dedicado al forjamiento de una obra en aspecto científico, la aparente separación y la aparente complementación entre lo físico y lo político<sup>54</sup> devenido como imagen-país, estableciendo una forma de entender al sujeto socializado, formado y republicano, bajo la aparente dominación y consecuente manifestación de una visualidad que es tanto autorreferente como egológica, que requiere en primera instancia la formalización de lo animal, pero sin aproximarse a este<sup>55</sup>.

El referente fundacional, deja tras de sí, la consideración de lo animal, no como un origen estable ni concreto, sino situado como una relación desde la que se erigen posteriormente “resultados” de diseño, que permiten nuestro ingreso a la interfase de representaciones naturalistas, desde la cual la condición de lo animal distingue lo político y lo político a su vez inscribe lo animal. En un continuo *tête à tête* entre diseño y aspiración.

Sin embargo, para considerar la noción del animal como parte fundamental del relato museográfico-naturalista, no nos debemos situar en una óptica humanista. Tal ejercicio nos llevaría a plantear la problemática del animal como “sólo lo carente de”. En este sentido caeríamos en la autorreferencia del concepto, que no posibilitaría comprender por ejemplo las Estaciones contemporáneas (2012) del MNHN, derivadas de los otros dos modelos de estudio (Gabinete y Dioramas), de una manera adecuada.

Frente a esta situación, surge entonces la consideración por el prefijo de lo “post”, entendido como un marco de lectura, posibilitado desde Lyotard (1979) y la condición post-moderna, el cual nos permitiría hablar contemporáneamente de un diseño museográfico-postnaturalista<sup>56</sup>, en el cual se ponen en entredicho la

---

<sup>54</sup> Lo físico, respondería a toda noción de salvajismo, a todo carácter fenomenológico en sentido natural, mientras que lo político resguardaría todo aquel orden social. Lo uno es condición *sine qua non* de lo otro, de modo que pensar lo último, es pensar la dominación de lo primero.

<sup>55</sup> Esta forma de visualidad es en apariencia primordial tanto del Gabinete, a revisar en este capítulo, como la del en el capítulo 3. La Estación de Trabajo o Laboratorio, según convenga, quedará de momento entre paréntesis, siendo una categoría a desarrollar y problematizar, pues esta forma de diseño nos ha tocado mucho más contemporáneamente.

<sup>56</sup> Utilizo aquí, por primera vez, la palabra post-naturalismo como parte del relato. La noción, más allá de ser un concepto general, es el sentido de “postura” y “compromiso” ontológico de mi parte. En este sentido, el marco de lectura de lo museográfico-naturalista, se hace siguiendo el posterior período histórico en el que circunscribe la temática del animal, esto es, la aparente superación del humanismo desde los discursos post-humanos. Dado esto, surge la consideración por autores como Donna Haraway (1984; 1991), Francisco Varela (1991; 1999), Humberto Maturana (1984; 2001; 1991), Bruno Latour (1979), Martin Jay (1993), Jacques Derrida (2006), entre

construcción de los mega relatos generados desde la condición moderna, pero más aún, se pone en firme crítica el sujeto mismo, que pierde su consistencia procedente del naturalismo, desde que reclamaba toda centralidad epistémica.

Desde una lectura y posición post-naturalista, para Jacques Derrida (2006), el juego de oposiciones entre lo animal y lo político —entendido como lo que le falta al animal— no es nunca azaroso<sup>57</sup>. Lo paradójico, establece, es el hecho de que es imposible pensar en lo segundo sin tomar en cuenta lo primero. La condición animal, según dice, se ha inscrito en la historia del pensamiento occidental desprovista de toda aquella dimensión social del hombre, siendo cualquier apelación respecto a su noción, tan sólo búsquedas por subsanar las carencias de éste. Asimismo, la palabra “animal”, dice Derrida (2006), es tan sólo un “mote” que subsume, a la cual se le opone violentamente la condición política del “hombre”, una “extrañeza”. Luego, dice Derrida:

“No se trata solamente de preguntar si tenemos derecho a negarle este o aquel poder al animal (palabra, razón, experiencia de la muerte, duelo, cultura, institución, técnica, vestido, mentira, fingimiento, [...] la lista es innecesariamente indefinida) Se trata también de preguntarnos si lo que se ha denominado el hombre tiene derecho a atribuir con todo rigor al hombre, de atribuirse, por lo tanto, aquello que le niega al animal y si tiene acerca de esto, alguna vez, el concepto puro, riguroso, indivisible en cuanto tal.” (Derrida 2006:162)

Precisamente, lo que habríamos desarrollado desde Claude Gay hasta nuestro días, serían tan sólo reflejos de una apreciada condición humanista. Los animales, como imágenes o representaciones dispersas en los trabajos de diseño museográficos, que saltan a la vista incesantemente —sean tanto como objetos taxidermizados, como partes de un gabinete o como insinuaciones de un paisaje ilustrado— al observar la cultura visual del museo, estarían ahí no como verdaderos expositores de lo que es la vida natural-animal (sería una ingenuidad pensar de tal modo), sino como soporte especular que intenta entender realmente al sujeto domesticado. Bajo esta idea, lo que se posiciona entre lo que miramos y lo que conocemos, es básicamente nuestro reflejo social.

Profundizando un poco en esta última idea, se podría decir sobre este “reflejo social” producido en el museo, que el animal queda definido de cierto modo

---

otros. Asimismo, se siguen autores menos conocidos, pero que se han enfocado en los aspectos post-humanos como asuntos del campo del diseño, la visualidad y lo performático, dentro de los que estarían, Pia Tikka (2008; et al. 2010), Vivian Sobchack (2004) Laura U. Marks (1993) entre otros.

<sup>57</sup> La lectura de Jacques Derrida (2006) se toma aquí con mucha consideración. Derrida alude a una deconstrucción del concepto “animal” inscrito en el pensamiento filosófico, criticando la postura que va desde la racionalización establecida por Descartes y el comienzo del pensamiento moderno, pasando luego por Kant, Lévinas, Lacan, Heidegger.



lacaniano, como aquella pantalla entre la representación naturalista y nuestro modo cultural de ejercer la mirada pública. Para Lacan (1973), la “mirada” diseñada (Gaze), quedaría delimitada como aquel discurso visual construido entre la persona y el objeto que observa, en el cual se intercambian y acarrear todas las concepciones culturales, ambientales y físicas del contexto en el que se mira.

Imagen superior: *Free trade ensambladura*, (2005). Registro de Máximo Corvalán. Imagen reproducida con permiso del artista.

Desde este punto de vista, la imagen animal, aparecida en Gabinetes y Dioramas, como objeto de espectáculo, es mero espejo que encierra las aprehensiones sociales del sujeto, determinadas por la época y mucho más ferozmente por su modo de diseño visual que encierra cierta experiencia retiniana. La representación del animal inscrita por medio de las exhibiciones museográficas sería un autoengaño que diseñamos, pero de nosotros mismos. Gabinetes y Dioramas, son sencillamente modos de contrastación históricos en los cuales nos observamos como sujetos civilizados.

Bajo este juego en el que se sumerge la museografía-naturalista y en la cual se encierra la mirada desde Gay como figura clave, se podría decir de forma quizás más literaria que: “no vemos que no vemos”. A lo mejor es tan sólo mediante el ejercicio contemporáneo post-natural que se propone, de encerrarnos con un animal dispuesto y a merced de reificación según el ideal del gabinete, en el que surge el actual cuestionamiento de ceguera museística: ¿Qué vemos?

Sobre esta situación, es interesante apreciar el ejercicio museográfico post-natural realizado por el artista chileno Máximo Corvalán en su trabajo de 2005, *Free Trade Ensambladura* (imagen superior). Corvalán, basándose aparentemente en los trabajos del artista y museógrafo chileno Harold Krüssell<sup>58</sup>, realiza una operación

---

<sup>58</sup> Harold Krüssell, antiguo jefe de exhibiciones del MNHN diseñó los dioramas de Chile biogeográfico en 1980. Según Herzberg (2005), Corvalán se habría basado en ellos para *free trade ensambladura*. Para una profundización de estos aspectos véase el capítulo 3 de esta tesis.

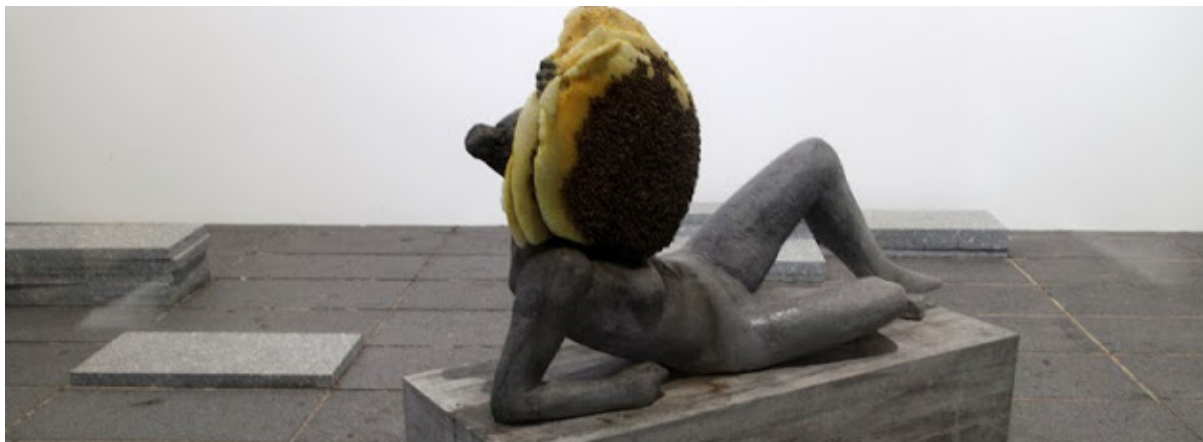


Imagen superior: *Untitled* (2011-2012). Proyecto presentado para la Documenta 13. La imagen superior corresponde a la exhibición de Huyge en el Centre Pompidou. La apelación por esta experimentación guarda cierto enigma al establecer un relato que estaría en el límite de un panal vivo y la materialidad escultórica del sujeto humano. Imagen extraída de [www.gallery.ca](http://www.gallery.ca)

expositiva en la que pone en evidencia, por medio del diorama, esta situación del museo-naturalista que configura al “sujeto” desde la noción de “animal” a la que aludo. En este caso sin embargo, el papel del animal es transferido a un grupo de indigentes que se apoderan de un hábitat-diorama, y el visitante mediante una proyección que muestra la escena exterior dentro del museo, construye la noción de lo que es un animal contemporáneamente. Visualmente, el diseño exhibitivo que establece Corvalán, expone de manera sutil aquel sentido del espejo museográfico-naturalista<sup>59</sup>, estableciendo lo que he reseñado previamente: la forma de entender al sujeto domesticado se da precisamente a través del animal expuesto, los indigentes que cumplen esta función como un objeto viviente bajo cierto ready-made performático según dice Corvalán, aspirarían a ser la contraparte postmoderna del animal civilizado.

En este contexto de experimentación museográfico-naturalista en el que se inscribe Corvalán (así lo define él), vale la pena homologar al artista y diseñador francés Pierre Huyghe. La Consideración por Huyghe se da en base a que es uno de los referentes actuales más llamativos en relación al tema relacional y al museo de ciencias desde sus “experimentos tecnológicos” que cuestionan la línea naturalista clásica. Precisamente Huyghe, trabaja con el museo científico como un biotipo cultural que representa la vida natural en el cual todo se entiende como un interminable proceso performático. El artista, es muy preciso desde obras como *A journey that wasn't* (2005, página izquierda) y *Untitled* (2011-12), en fijar la línea de lo natural, de la que se desprende lo animal, como un relato derivado de lo que podríamos llamar una política-ficción circunscrita en las exhibiciones naturalistas, en las que lo animal, como organismo, sería más bien una manifestación o pieza escénica que intenta comprender y configurar lo social desde la institucionalidad.

---

<sup>59</sup> Esta apreciación no es sólo una interpretación mía de su obra, ha sido comentada con el mismo Máximo Corvalán quien sostuvo una apreciación similar en una entrevista realizada el día 23 de Nov. del 2013.



Reconsiderando nuevamente a Derrida, vale la pena cuestionarse y preguntarse desde lo que planteaba, si tenemos el derecho de atribuir al hombre precisamente aquello que estuvimos negando. Nos damos cuenta, como el gorila que se mira a sí mismo frente a un espejo<sup>60</sup>, de la aparente paradoja de nuestra determinación que mira individualmente la imagen de un animal. Y esto precisamente ahí, en el espacio físico, tal vez estático o estacionario, que significaría la disponibilidad museográfica de las instituciones naturalistas. A modo de espacio mental u utópico, diría Foucault (1966), convertido en nuestra historia en un topos preciso para la “reflexión” visual.

Sólo al constatar la aparente circularidad de este espejo que se circunscribe entre lo animal y lo humano en el cual estamos presos, se hace evidente pues que el diseño no puede ser visto de manera sencilla. Las diversas construcciones que inscriben lo animal, desde el museo y en particular desde las museografías naturalistas como un asunto y acto de lo político, han establecido formas de pensamientos que se instalan bajo el cuerpo de conocimientos que pretenden aportar. Comprendido esto, lo que viene a continuación sería una manifestación o desfile incesante de animales en imágenes, comenzando desde la estructuración de un Gabinete, pasando por Dioramas, hasta llegar la condición Post-natural de las Estaciones del MNHN, en las que el sujeto político emana constantemente.

**Imagen superior:** *A Journey that wasn't* (2005). Esta exhibición consistió en dos partes. La primera supuso el registro documental de una pseudo expedición a la Antártida en busca del pingüino albino. La segunda, que es a la que alude la fotografía, es una teatralización de todo este proceso mediante la instalación en Central Park de un diorama al aire libre. Huyghe, configuró, al igual que Corvalán, toda un espectáculo que va del hecho a la ficción y desde los animal a las relaciones políticas. Imagen extraída de [www.gallery.ca](http://www.gallery.ca)

---

<sup>60</sup> La idea de la confrontación frente a una espejo realizada por el gorila, es una paráfraseo de lo dicho por Maturana y Varela (1984) en el capítulo 1 de *El Árbol del Conocimiento*, pp12. En éste se refieren a la paradoja de conocer por uno mismo su propio *self*, enfrentando de este modo nuestros límites como observadores.



## EL MUSEO, PHILIPPI

### Y EL COMPLEJO EXHIBICIONARIO DESDE 1876

Había pasado mucho tiempo desde la fundación del Gabinete Naturalista de Santiago, y desde la partida de Gay de Chile. El trabajo en el Museo Nacional continuó bajo la dirección de Philippi, haciendo la colección cada vez más grande para un lugar tan reducido. Además, hacia 1866 las colecciones ocupaban tanto espacio que muchas habían tenido que ser relegadas a algunos de los salones de la universidad de Chile. Philippi, consciente de estos inconvenientes, exigía al gobierno que el museo fuera cambiado de su ubicación actual, a un lugar en el que pudiera desplegar su valor exhibitivo<sup>61</sup> que hasta el momento, consideraba, se estaba perdiendo.

En 1870, el país había alcanzado un buen desarrollo en el área económica y política. Los conocimientos en historia natural, provenientes de los científicos extranjeros residentes en Chile habían posibilitado conocer nuevas regiones y ampliar el control geopolítico de la nación. En este ámbito, el gobierno a cargo del presidente Errázuriz, en un intento por demostrar el crecimiento del país, organizó hacia 1873 la primera “exposición internacional de industrias<sup>62</sup>” en el parque de la Quinta Normal, siendo el arquitecto francés Paul Lathoud<sup>63</sup>, responsable del diseño y construcción del palacio que debía albergar las exhibiciones temporales, de las que destacaría la muestra principal referente a tecnologías agrícolas a cargo de la Sociedad Nacional de Agricultura.

Tras la finalización de la exposición internacional en 1876, el edificio quedó desocupado, siendo el Museo de Historia Natural de Chile y su creciente colección el candidato ideal para ocupar el espacio. Esto, en consideración por

---

<sup>61</sup> La idea del “complejo exhibicionario” va en relación con este “valor exhibitivo” que agrega Philippi desde los nuevos recorridos, guías y gabinetes que comienza a desarrollar. Con respecto al concepto de “complejo exhibicionario”, éste se encuentra asociado a las ideas de Tony Bennet (1992) en, *The birth of the museum: History, Theory, Politics*, en donde analiza la exhibición museográfica-naturalista que aparece en el período decimonónico, no sólo como una tipología, sino como una forma de pensar desde la cual se hace una analogía de la exhibición como un método de educación autoritario, cuya función es educar por medio de la visualidad dentro de paredes, en detrimento de una mirada pública. Por lo demás, este complejo exhibicionario, se daría además en relación a las exposiciones internacionales que despliegan los logros de la civilización, los sueños del consumo y las utopías científicas propiciadas por el capitalismo industrial. En nuestro país este efecto es patente si consideramos que el MNHN se instala precisamente en el “Palacio de la Exposición”, construido en 1876 para celebrar la primera exposición internacional de la Quinta Normal.

<sup>62</sup> La exposición internacional tenía como fin situar la imagen de Chile como un país emergente y en desarrollo, siendo una exposición que mostraría los adelantos tecnológicos de la época. Es destacable también, que dentro del comité de la exhibición se encontraba Rudolph Philippi

<sup>63</sup> Lathoud, discípulo de Des Baines y Henuel, desarrolló la mayor parte de su obra en América del Sur. Otro destacado edificio capitalino del arquitecto fue el Palacio Cousiño, concluido hacia 1878.

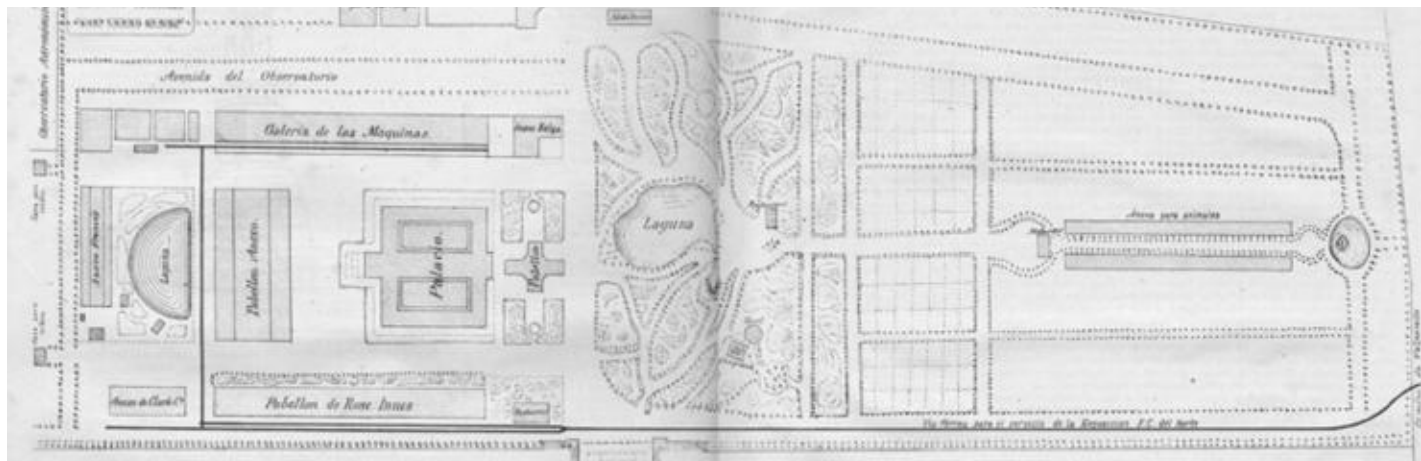


Imagen Superior: Plano trazado por lathoud para la exposición internacional de 1875. Extraída de memoria chilena.

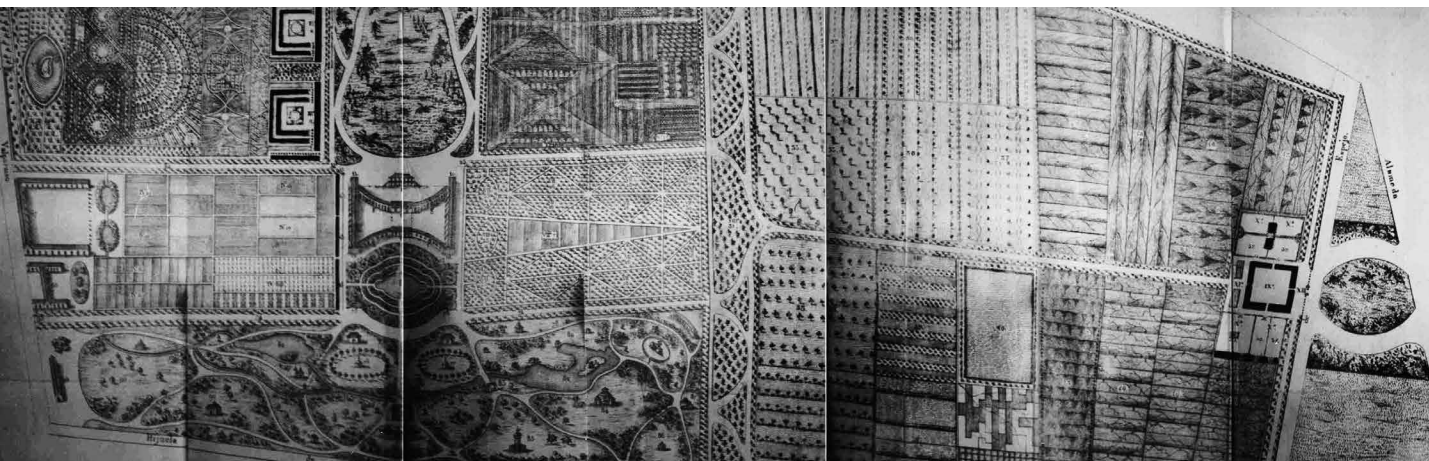
el rol que cumplía como institución histórica, tras la que habían participado un sinnúmero de intelectuales importantes para el desarrollo científico en Chile. Así el traslado se produjo rápidamente el día 15 de enero del mismo año, en decreto establecido por el gobierno como resultado de las continuas insistencias que Philippi venía realizando.

La instalación del museo no estuvo exenta de ciertas situaciones. Cabe recordar que Chile se encontraba en aquellos años en medio de la guerra del pacífico, debiendo el museo mismo en su calidad de edificio institucional y de servicio al país, funcionar como albergue y hospital de sangre para los soldados que caían en combate. Además, una vez instalado en el nuevo edificio de la Quinta Normal, la institución museal debió compartir espacio con la Sociedad Nacional de Agricultura, dejando sólo el salón central y parte del ala oriente para gabinetes museográficos, mientras que el ala poniente quedaba a libre disposición para las prácticas de la Escuela Agrícola<sup>64</sup>.

El hecho de que el lugar escogido para realizar la exposición internacional y ubicar finalmente el Museo Nacional correspondiese a la Quinta Normal, nunca fue una situación aislada. El parque se había planteado desde el gobierno de José Joaquín Prieto en 1841, rondando siempre la idea de construir un centro de experimentación de tecnologías agrícolas que se pudieran masificar hacia distintos sectores del país (imágenes superiores). Recordemos que eran tiempos en los cuales cambiaban las estructuras de poder en el mundo occidental, desplazándose principalmente en Europa, los discursos religiosos y monárquicos en favor de las nuevas corrientes de civilización, evolución

<sup>64</sup> Durante mucho tiempo el museo continuó reclamando por más espacio. Por otro lado, la Escuela Agrícola que compartía espacio con el museo, es trasladada recién cerca de 1920 a otro sector, al volverse parte de la Facultad de Ciencias Veterinarias de la Universidad de Chile.





y ciudadanía. De hecho, las 4 primeras imágenes que aparecen en la página 70, correspondientes a la exposición de la Quinta señalada previamente, son una buena manifestación visual de este progreso, que intenta representar por medio de la exhibición los logros del nuevo estado. En ellas se hace tácito, por medio de un orden sistemático de las cosas, las sintomatologías y pensamientos eurocéntricos, que distribuyen las proezas del estado.

**Imagen superior:** Plano trazado por Sada de Carlo para el proyecto de remodelación de la Quinta Normal 1875.

Los antecedentes expuestos hasta este punto, explicarían de cierta manera el que se le hubiera encomendado entonces a Claude Gay que trabajará en una primera instancia planos sobre el eje Quinta Normal y posteriormente a Luis Sada de Carlo, ingeniero italiano y administrador del parque entre 1850 y 1853. De hecho, éste último esgrimía sus aprehensiones sobre la Quinta diciendo:

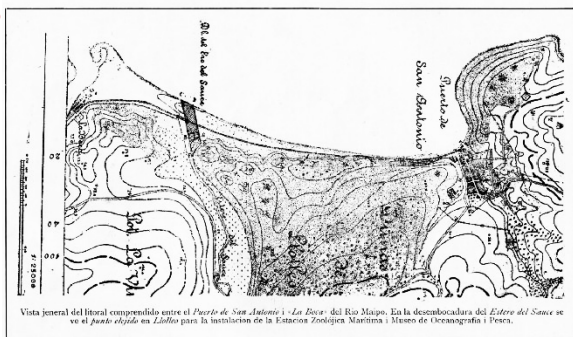
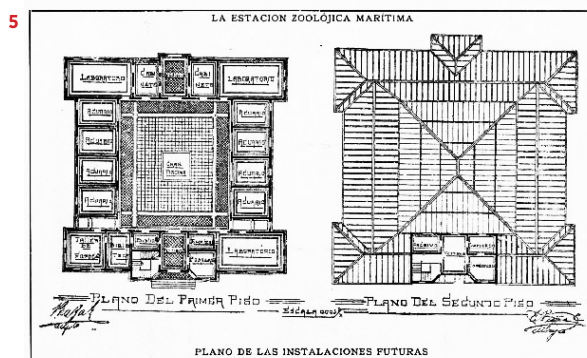
“La Quinta Normal ha nacido en Chile, como una de esas instituciones que, siguiendo los progresos del entendimiento humano se realizan en los países de civilización muy adelantada”<sup>65</sup>

Sin embargo, fue solamente durante el mandato de Philippi en la Quinta Normal, entre 1853 y 1880 como jefe del jardín botánico, en que el parque se desarrolla como un verdadero cordón de la sociedad intelectual de la época, dedicado a la exhibición de la nación y del hombre sobre la naturaleza, como valores preponderantes hasta los inicios del siglo XX.

Desde esta noción decimonónica exhibicionaria, Philippi, estuvo determinado a formar dentro de este nuevo espacio de intelectualidad de la época, una de las colecciones más completas de Chile que serían albergadas por el prestigioso

La fotografía superior, ha sido rescatada del trabajo del seminario de investigación sobre la Quinta Normal del arquitecto PUC, Francisco Díaz P. El material es inédito y ha sido facilitado por el arquitecto Alejandro Soffia, para los propósitos investigativos y educacionales de este trabajo.

<sup>65</sup> Extraído del “seminario de investigación Quinta Normal” 1960, colección Archivo de Arquitectura Chilena, Ardach. Material inédito.



1 Interior del gran salón, palacio de la exhibición. 1875.

2 Salón de pintura y escultura. palacio de exhibición. 1875.

3 Interior de sección francesa, palacio de la exhibición. 1875.

4 Interior de la sección francesa 2,

palacio de la exhibición. 1875. Imágenes 1-4 han sido extraídas del Archivo de Arquitectura Chilena, Ardach, Fau. *Catálogo Oliver*.

5 Plano de la estación marítima del Museo Nacional. Planteada

hacia 1914 para ser instalada en San Antonio como institución dependiente del Museo Nacional. Obra realizado durante la dirección de E. Moore en el MNHN. Registro personal. Colección MNHN.

6 Mapa con la zona en la que se haría la intervención de la estación para hacer “crecer” el museo a nuevos territorios de Chile. Proyecto completo en Boletín Museo Nacional 1914. Colección MNHN.

Museo Nacional. Del mismo modo, Philippi algunas veces no reparaba en si lo obtenido tenía una relación directa con el concepto de historia natural, adquiriendo en variadas oportunidades artículos que tenían mayor valor por el oro que poseían, más que por el objeto propiamente tal.

Sobre esta cruzada exhibicionaria, Schell (2006), narra que el afán por las colecciones fue muy grande en Philippi, instruyendo muchas veces a los naturalistas<sup>66</sup> que salían de exploración sobre el modo de proceder en la recolección de objetos naturales, detallándoles las cosas que debían traer y que hacían falta urgentemente en el museo. Asimismo, continúa Schell (2006), notificaba continuamente al ministerio de instrucción pública<sup>67</sup>, comentándole que poseía “cajas”<sup>68</sup> especialmente diseñadas con material científico que podían ser enviadas a distintos museos de Europa sin costo, como monedas de intercambio, para adquirir otros tipos de colecciones para mostrar en el Museo. Del mismo modo, dice Schell (2006), Philippi hacía mucho énfasis en comprar el MNHN de Chile con el Museo de Ciencias de Buenos Aires, de manera de generar un espíritu nacionalista en lo que llamaba un gobierno reacio.

La colección que inventaba Philippi tenía entonces como estrategia ser la mirada de un país productor de pensamiento científico, confrontando a los principales centros de conocimientos del mundo. Además según comenta el boletín de 1914, hacia esa fecha casi la totalidad del espacio geográfico chileno había sido explorado de una u otra forma, faltando tan sólo las regiones más septentrionales. En este sentido, las palabras de Tony Bennet nos recuerdan que:

“El desarrollo de los museos en el siglo XIX se rige por la idea de que sería posible alcanzar mediante una visualización ordenada de los objetos una representación total de la realidad humana y de la historia. Es decir, Los Museos, eran el lugar para construir la visión que simulaba la organización del mundo - humano y natural- que se encontraba fuera de las paredes del museo.” (Bennet 1995: 126)

Desde el planteamiento de Bennet, se ofrece a continuación una visualización de cómo el MNHN manifestaría la idea del complejo exhibicionario, transformándose estructuralmente desde el siglo XIX hasta hoy:

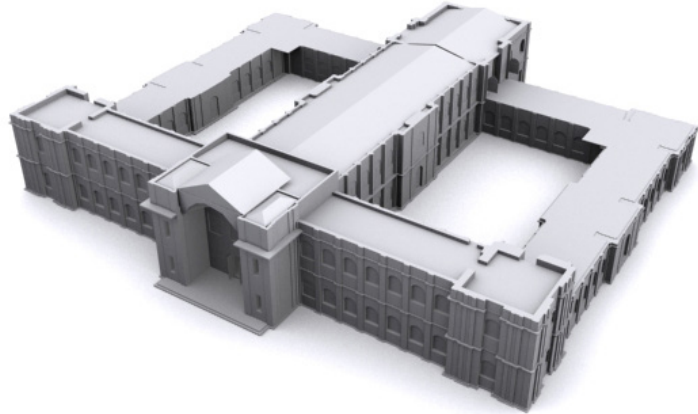
---

<sup>66</sup> Los naturalistas eran por lo general el mismo personal del museo. Además, según el boletín de 1914 del MNHN, no existía personal “explorador”, por lo que estas tareas eran hechas en su mayoría por Philippi, su hijo u otros científicos relacionados con el museo.

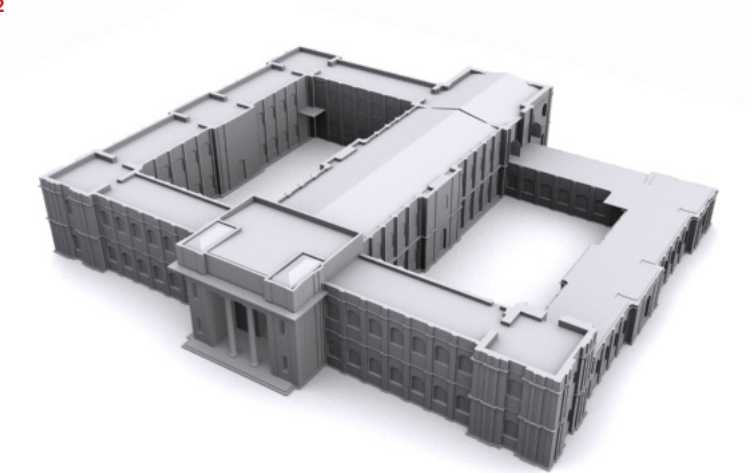
<sup>67</sup> Nombre dado en 1887 al actual ministerio de educación.

<sup>68</sup> Estas cajas a las que se hace referencias solían tener cueros de diversas especies chilenas, desconocidas para otros museos del mundo y útiles como “monedas” de intercambio de objetos.

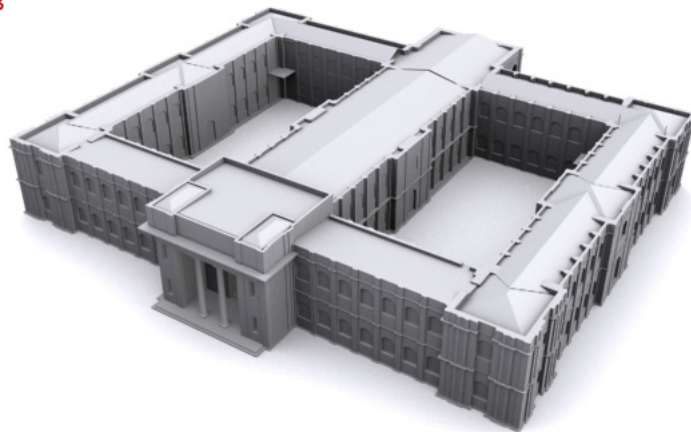
1



2

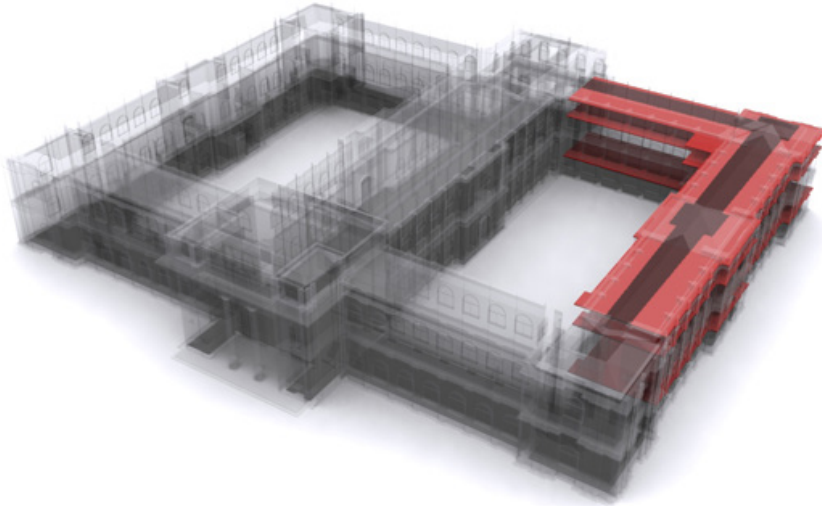


3

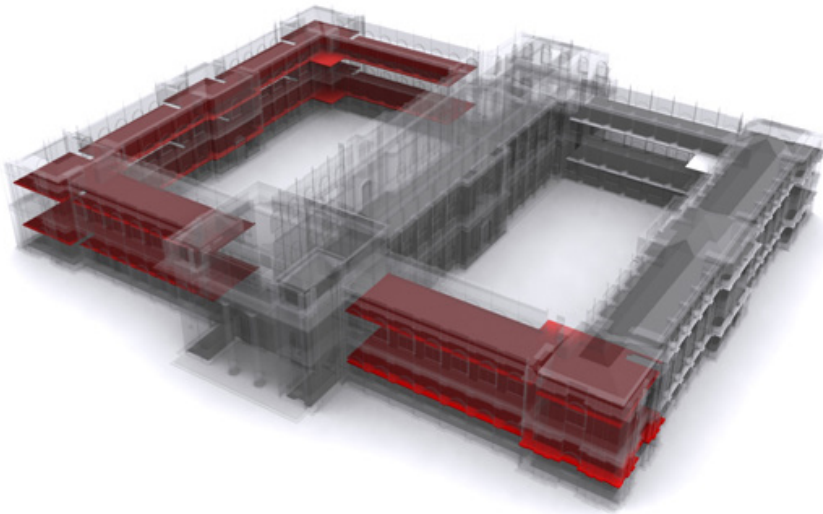


**Imágenes:** *La evolución del complejo exhibicionario.* Visualización en modelos 3d que describen el cambio del edificio. Equipo mnhn+URO1 / Benavente /Jaar/ Piwonka. Imágenes reproducidas con permiso de Alejandro Soffia.

4



5



**1** Edificio en 1875 para la exposición internacional.

**2** Edificio en 1927. Se levanta un segundo piso en el ala oriente tras el terremoto. Se elimina el arco de acceso y se reemplaza con un dintel de 2 columnas.

**3** Edificio en 1964. Se levanta el segundo piso en el ala poniente tras el terremoto

**4** Edificio también en 1964. Se agregan 2 entresijos. Posteriormente funciona el centro de museología

**5** Edificio en 1980. Se agregan los entresijos formando dependencias y laboratorios nuevos. Los cambios 4-5 afectan más fuertemente la exhibición museográfica, dado que el techo de la planta baja es rebajado,

dándole la connotación de “túnel”, que al quedar con poca iluminación, se vuelve la base para “Chile biogeográfico”.

Las páginas previas que visualizan la conformación estructural de esto que llamamos “complejo exhibicionario”, son una buena base para advertir la forma que toma el edificio del MNHN durante su historia. Arquitectónicamente se hace claro mediante la visualización, el desarrollo de la institución como un espacio que permite obtener una perspectiva inusitada, amplia y dominante de los saberes culturales (véase de las páginas 82 a 85 para una contrastación de esto). Desde luego, las acciones del individuo quedan controladas y disciplinadas bajo una visualidad que ejercer y autorregula su comportamiento social.

Bajo este contexto, el trabajo curatorial de Philippi desarrolló el recorrido del museo, diseñando guías (pág. 82) y anexando relatos a los animales disecados, desde los que se desprendían en algunos casos detalles muy particulares que rivalizaban entre lo humano y lo animal (cultura/naturaleza), hablándonos de una nación joven, saludable y con recursos. El trabajo de Philippi, era de este modo, símil a una especie de retórica nacionalista y literaria, admirable en esta nueva mirada cultural que diseñaba y construía en el museo.

Las siguientes son algunas de las descripciones sobre los animales que acompañaban las guías museográficas que diseñó Philippi durante su tiempo como curador en el museo, evidenciando la estrategia de construir visualidad desde una mirada cultural sobre el animal:

“Estante N° 46, esqueletos de cisnes, avestruz, buitres, garzas y flamenco. [...] En la pared del oriente [actualmente la primera sala del recorrido] hai al centro un estante con esqueletos de nuestra perfecta y sabia especie humana.” (Guía del museo nacional 1878: 16)

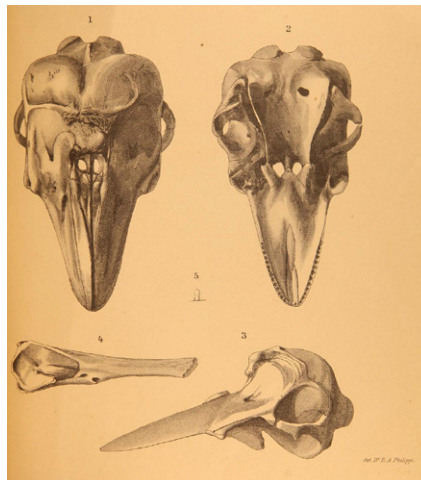
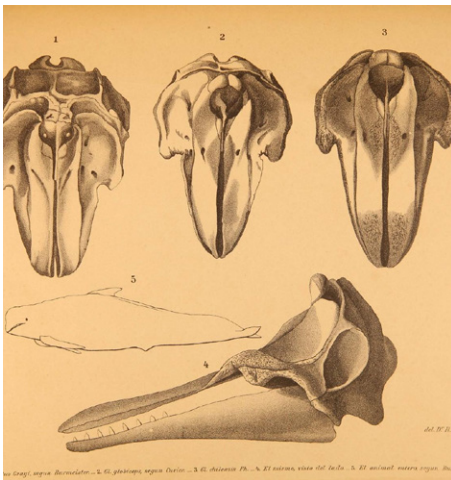
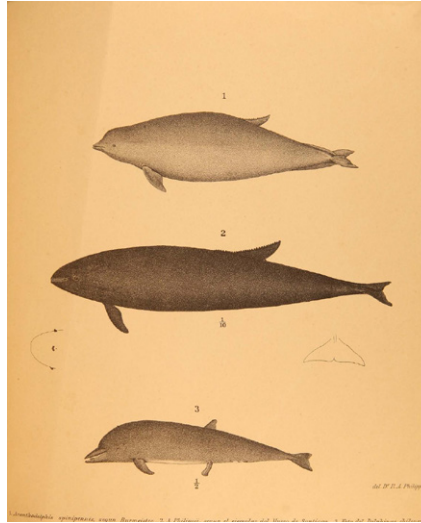
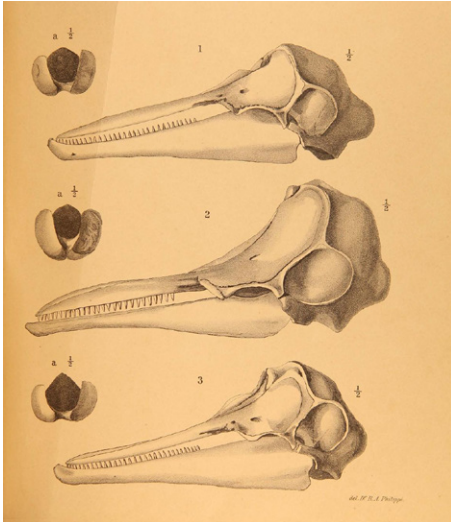
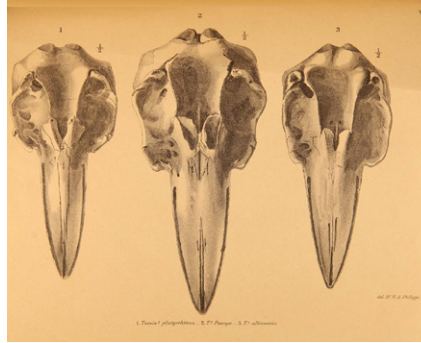
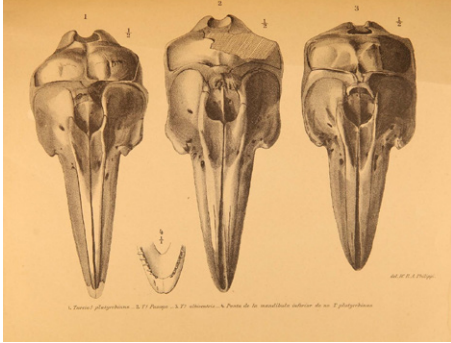
“Estante N° 45, Mamíferos Chilenos [...] León Chileno, es cobarde y sólo asalta a los ganados”<sup>69</sup> (Guía del museo nacional 1878: 17)

“Cat. Núm. 462-466, El huemul. Es mui conocido tanto porque figura en el escudo chileno, cuanto porque ha servido de tema a muchos escritores para fabulas y cuentos [...]” (Guía del museo nacional 1878: 17)

“La llama es el animal más parecido al camello [...]. Se conoce sólo al estado domesticado siendo mui útil como animal de carga, por su lana y por su carne para los habitantes de zonas aledañas.” (Guía del museo nacional 1897:11-12)

---

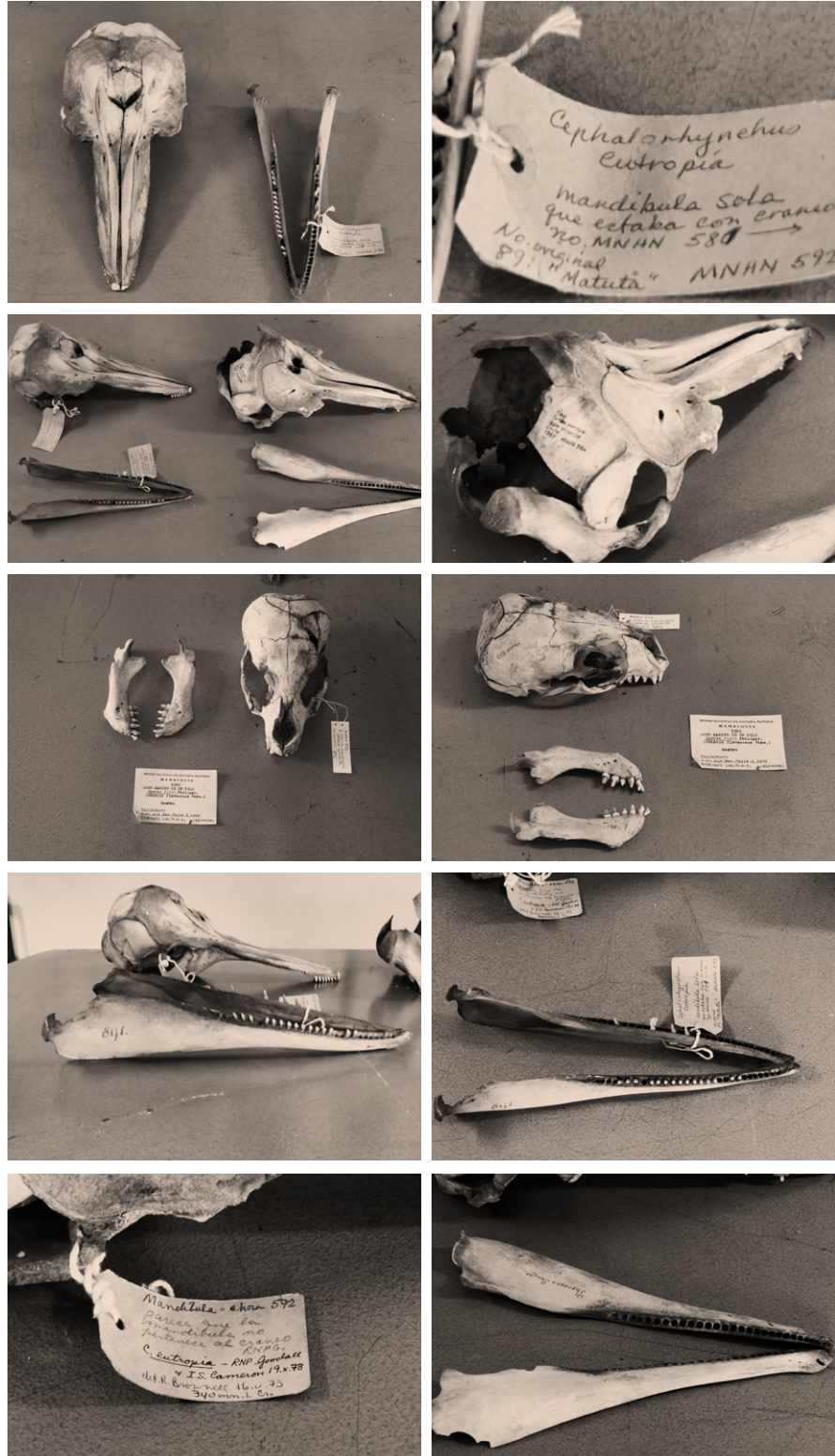
<sup>69</sup> Una descripción presumiblemente construida para hacer notar que Chile era un país sin peligros ni conflictos, totalmente seguro para el estudio científico.



**Imágenes:** *Los cráneos de los delfines chilenos*. R. A. Philippi (1896). Las imágenes son un registro personal del trabajo de historia natural, *Los Cráneos de los Delfines Chilenos*, por Rudolph Philippi, hacia fines del siglo XIX. Se evidencia la cadaverización y categorización de una especie por medio de la técnica litográfica. La función de la imagen en este caso estaba orientada para los trabajos de descripción y análisis científicos llevados a cabo en el museo, guardando cercanía con las museografías planteadas Registro personal. Colección MNHN.

**Imágenes:** Los cráneos de los delfines chilenos. R. A Philippi (1896). Fotografías de campo realizadas en el MNHN.

El ejercicio se hizo para contrastar con el objeto real. Las cualidades del dibujo de la página anterior, en contraste con las imágenes fotográficas, demuestran el ideal de mirada mimética que se reproducía en el museo. Se hace patente la influencia de Gay al observar lo natural, consolidando la cadaverización expuesta de lo animal. Objetos de la Colección MNHN. Área de Zoología.





Pero, además de este sentido que inauguró Phillippi sobre la representación animal, debemos considerar también el aspecto del animal cadavérico, que se comenzó a mostrar en conjunto con las descripciones previas.

Existieron durante este tiempo numerosas representaciones del animal conservados desde su estructura ósea, siendo uno de los ejemplos más notables de esta cadaverización expuesta la actual ballena que se encuentra en el salón central del edificio<sup>70</sup>, traída en tren desde Valparaíso en 1889, convertida a día de hoy en la imagen institucional del museo. De esta condición visual, el fin presumible de un período, se convierte desde la ballena en la representación más palpable de la vida estacionaria. Es en este momento, desde donde se comienzan a amparar las ciencias naturales, con trabajos como el *Estudio de los delfines chilenos* de 1897 (páginas 79 y 80), para conformar una muestra categórica de la representación del animal como cadáver, que dialoga con el estudio de la vida natural, al alero de la calavera que manifiesta el saber, la riqueza y por sobre todo la ciencia y objetividad.

Retrotrayendo la profundización de este complejo exhibicionario, con una institucionalidad firme y anclada definitivamente en el país, el siguiente curador doctor Eduardo Moore, hace notar a comienzos del nuevo siglo el rol del museo. En este instante Moore destacó el MNHN como una institución muchos más comprometida en la educación de los ciudadanos y alejado totalmente de ser una exhibición exclusivamente elitista<sup>71</sup>, definiendo su papel dentro de la sociedad así:

“El museo nacional es un establecimiento, hoi por hoi, destinado a conservar los representantes de la fauna, flora i del suelo del país i del extranjero, para mostrarlos al público dos veces por semana, jueves i domingos por la tarde. Sirve a la enseñanza de los alumnos de los colejos i a la investigación científica de los que se dedican a la ciencia. Además se dan consultas gratuitas a los industriales que van a pedir datos.” (Boletín 2: 1911: 207)

A continuación, se ofrecen entre las páginas 82 y 87 una comparación entre los modelos museográficos decimonónicos y los actuales. El ejercicio intenta poner finalmente en evidencia la contrastación del complejo exhibicionario desde esta salida visual.

---

<sup>70</sup> Según se plantea en algunos textos, la posición de la ballena en el centro del hall se debía a que Philippi recibía constantes solicitudes por parte de elite, para realizar bailes y ceremonias en el salón central. De manera de evitar estas molestas solicitudes, se habría apresurado en conseguir este esqueleto para interrumpir el tránsito en el salón. Véase: *...De como una ballena llevo a adquirir un museo*. Museos, 1989. MNHN

<sup>71</sup> El Dr. Eduardo Moore, señalaba también lo oportuno de la existencia de los dos nuevos museos de historia natural, el de Concepción y el de Valparaíso “que desde ahora podrían descentralizar el conocimiento a otras regiones, educando a nuevas generaciones a través de la vista sobre la historia natural.” (Boletín del museo Nacional 1911: 207-208)

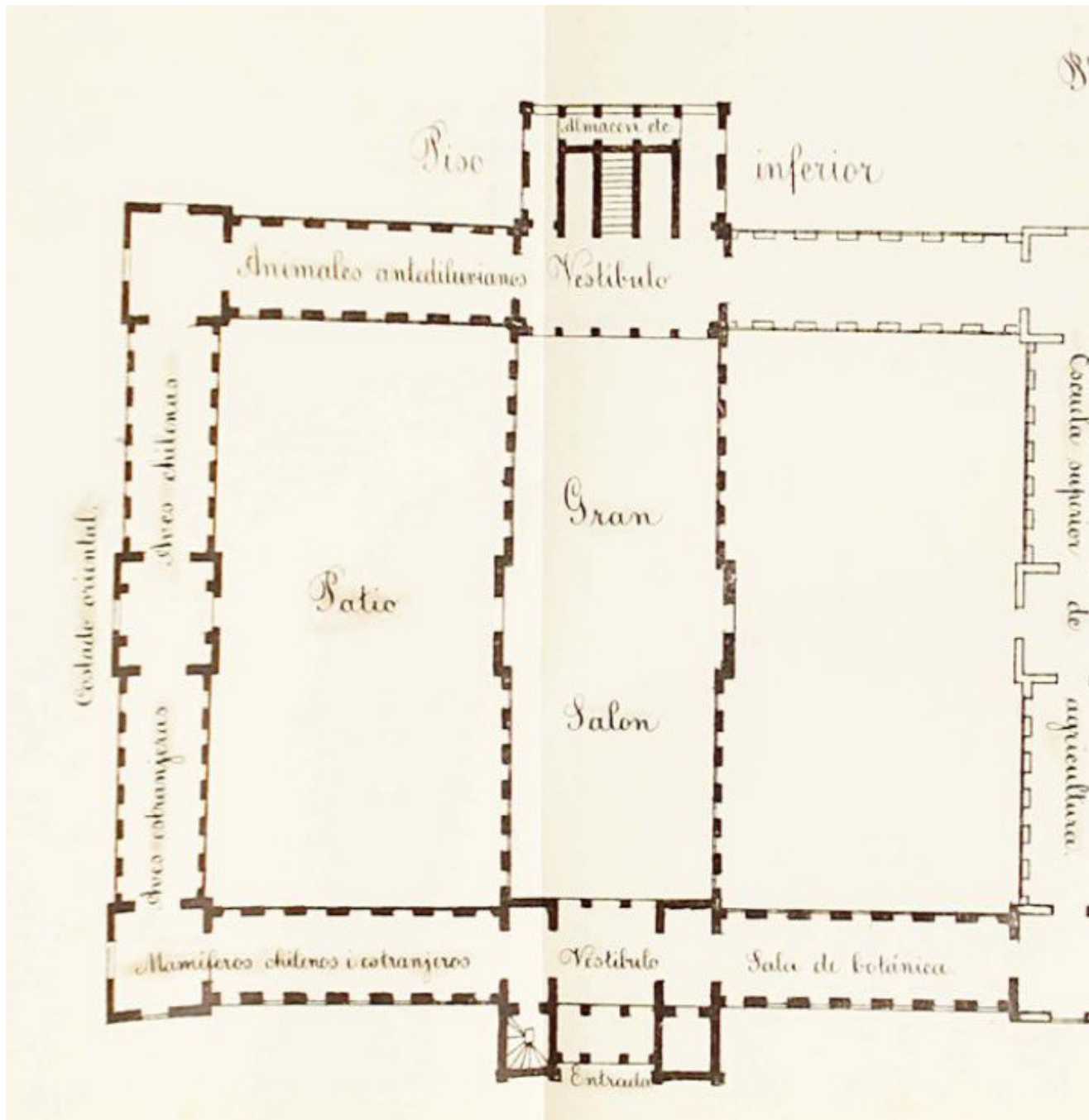
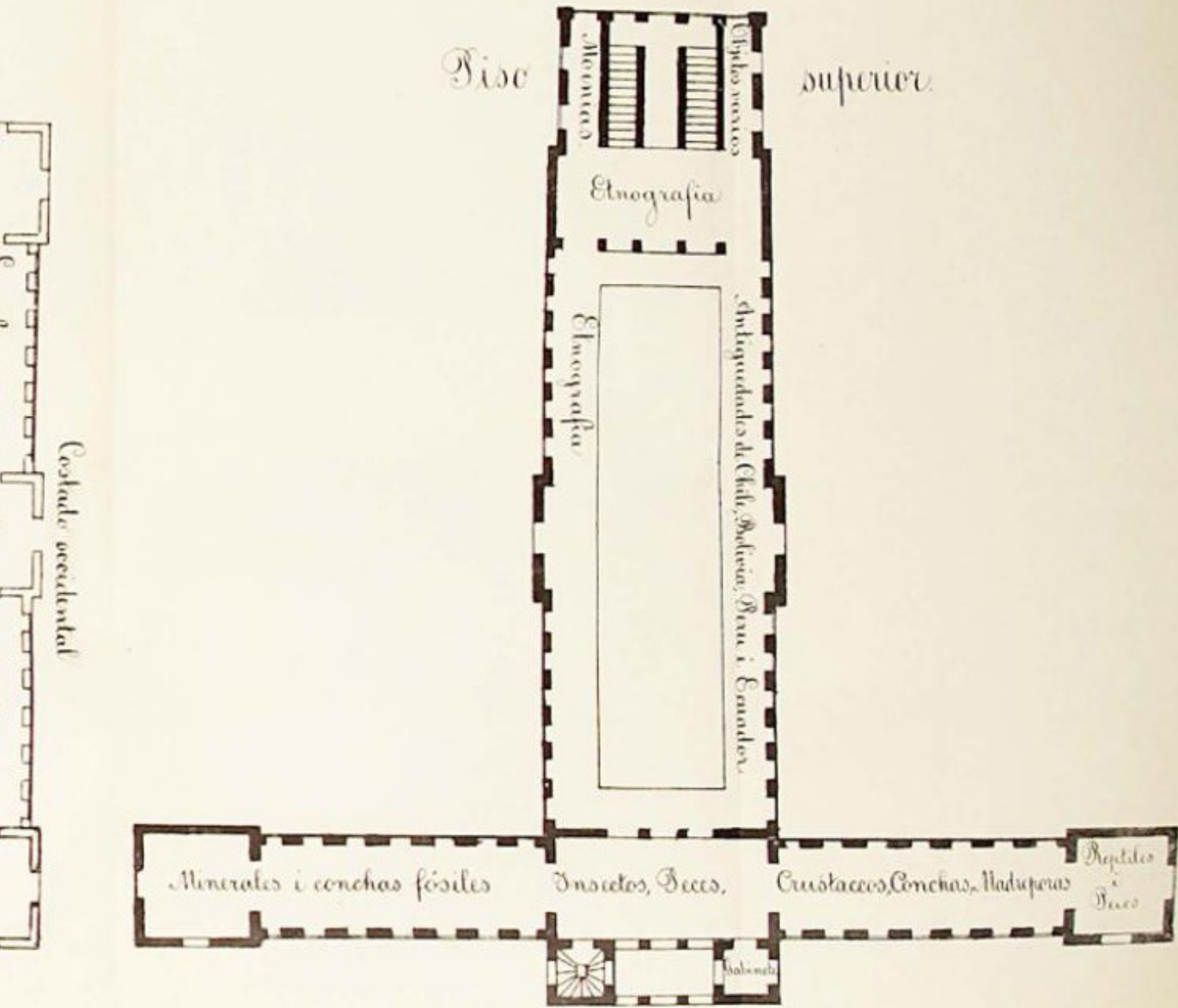
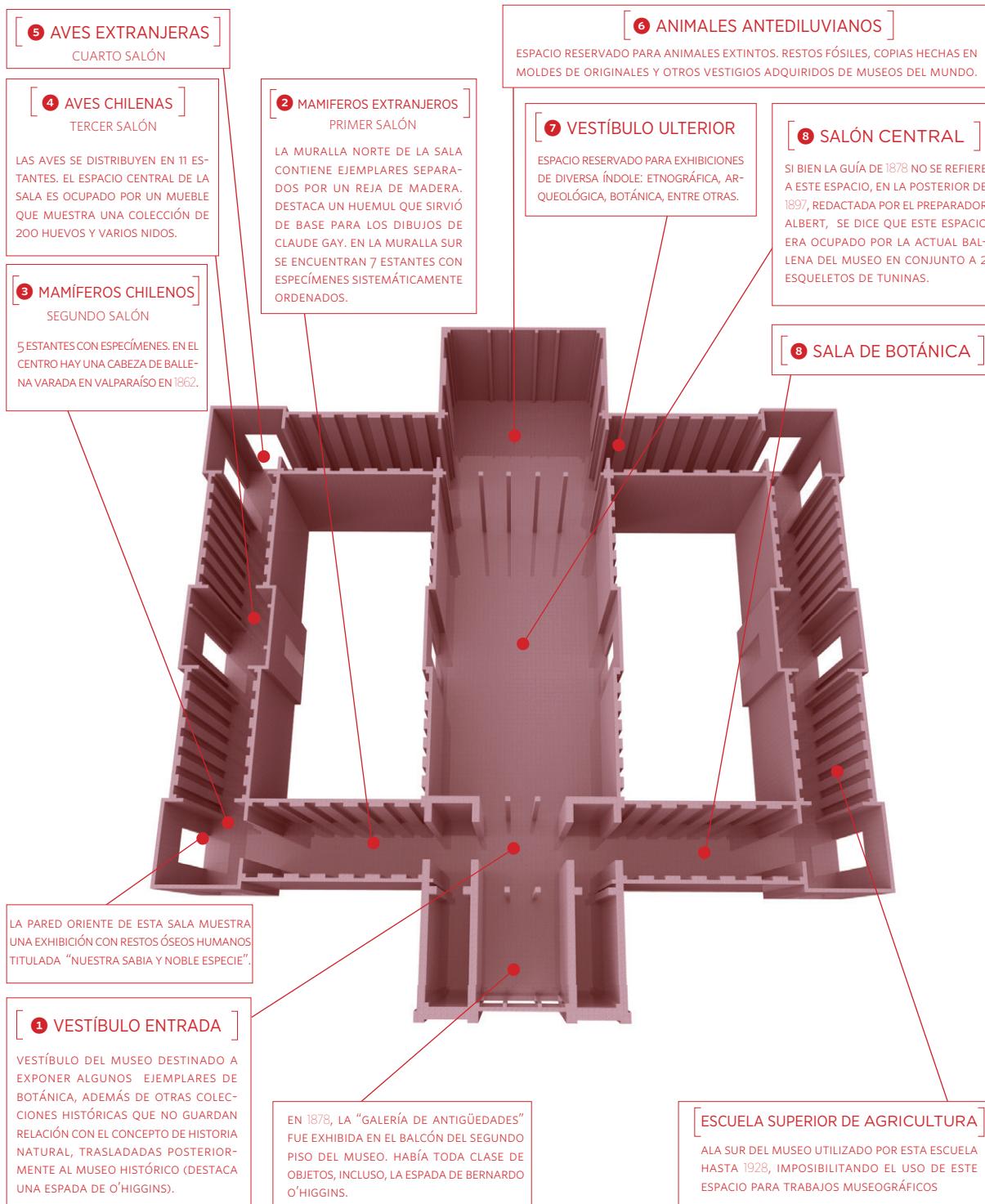


Imagen superior: *Guía del museo 1876*, Plano dedicado a los visitantes del museo, con una explicación detallada de las salas. Página derecha, primer piso. Página izquierda: segundo piso. Colección MNHN. Fuente Consultada en Archivo Central Andrés Bello. Registro personal.

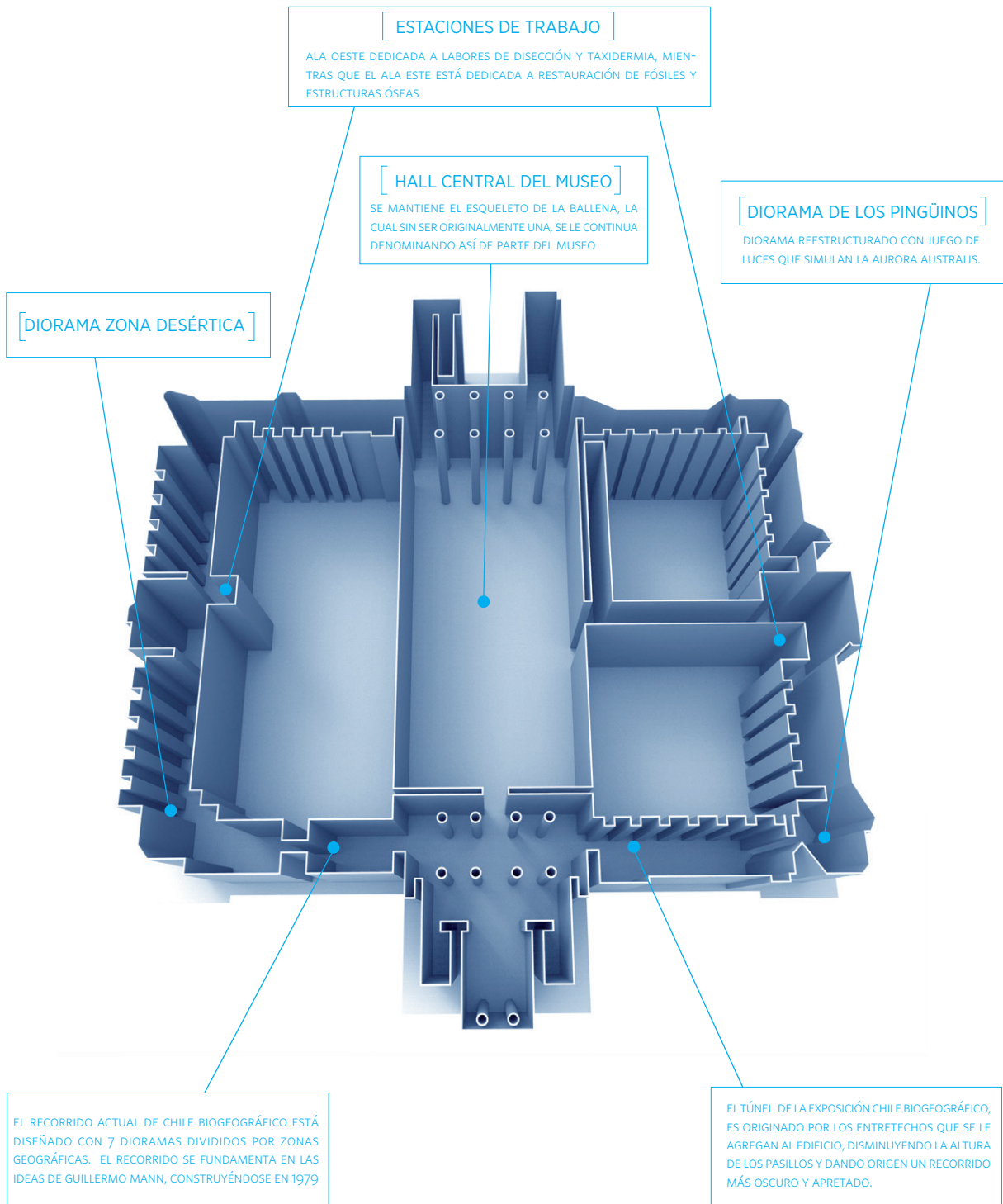
Plano del Museo.



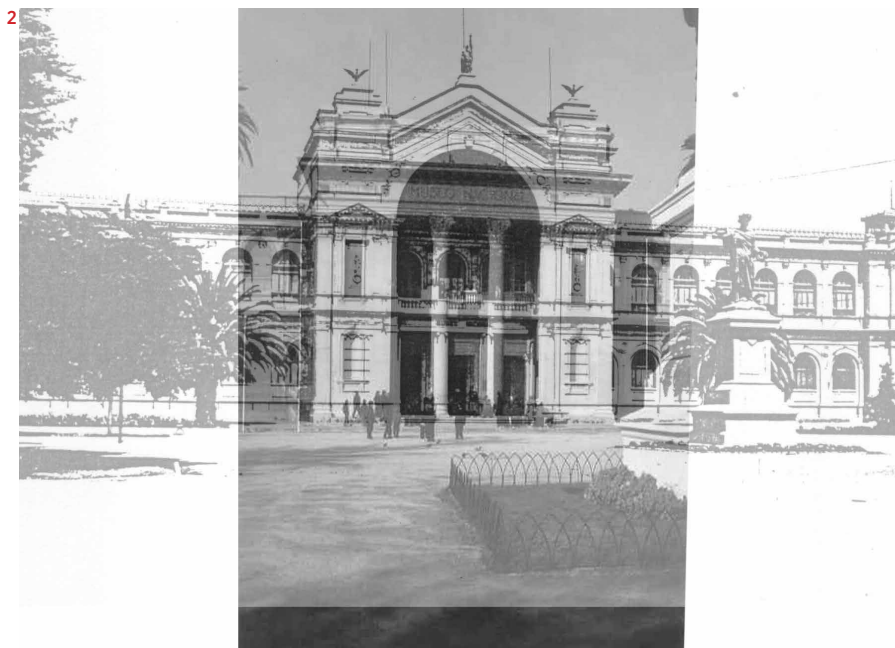
ORGANIZACIÓN MUSEOGRÁFICA SEGÚN GUÍA DEL MUSEO NACIONAL 1878



## ORGANIZACIÓN MUSEOGRÁFICA SEGÚN CHILE BIOGEOGRÁFICO / CONTRASTE 2012



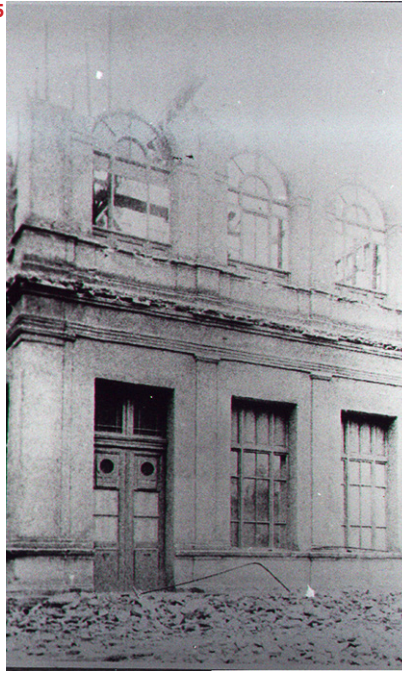
**Transformaciones estructurales del MNHN:** Antecedentes fotográficos de como afectaron los terremotos la infraestructura y el recorrido museográfico del edificio. Contrastar con la página anterior.” Imágenes pertenecientes a Francisco Díaz P. reproducidas con permiso de Alejandro Soffia.



**1** Fachada del Palacio tras el terremoto de 1926. Extraída del seminario de investigación del Arquitecto PUC. Francisco Díaz P. Material inédito.

**2** Fachadas superpuestas. Evidencia de los cambios estructurales. Francisco Díaz P. Material inédito.

**3** Imagen izquierda: terremoto de 1906. Se observan daños en el techo. Imagen derecha: segundo piso actualmente, con daños de 2010 y con el techo rebajado. Imagen izquierda: Francisco Díaz, Imagen derecha, registro personal.



4 Salones museográficos del primer piso. Dado el registro de mobiliario de fondo, se podría presumir que corresponde a la sala de mineralogía, ubicada en la parte alta del edificio. (Contrastar con imágenes págs 97, figura 4).

5 Registro terremoto 1906. Esquina del edificio. Imagen, Francisco Díaz P.

## TAXIDERMIA:

### TÉCNICA GENERADORA DE VISUALIDAD ANIMAL

La taxidermia, como representación de la vida orgánica, ha sido considerada en occidente por diversos autores como el arte más apropiado para poner en práctica los distintos tipos de mirada naturalista debido a sus condiciones estéticas y epistemológicas (Poliquin 2008; Milgrom 2010). La técnica, elucida la “ambigua experiencia de la perfección orgánica” (Haraway 1984:34), generando una extraña ambigüedad, al ser una mezcla de lo artificial entrelazado con el sentido de algo vivo o presencial, es decir una *artificialia-naturalia*. Esta dualidad presente, ha sido difícil de especificar, dado que “el espécimen montado alguna vez fue un ser vivo” (Patchett 2006:6). La taxidermia, visto de este modo, representa una zona de curiosidad, misterio y asombro circunscrita en los primeros Gabinetes, tremendamente útil para el museo y el trabajo curatorial al guiar los modos de entendimiento sobre las cosas vivientes.

Las imágenes de la página derecha, correspondientes a los primeros salones de taxidermia del MNHN *circa* 1930, narran el uso de la técnica en función de orientar hacia diversas formas de imaginación el encuentro físico de una extrañeza natural y un observador. Se vislumbra, tanto desde las mesas de disección como de las maquetas en solitario que se enmarcan en este tema, aquella latente indeterminación y promiscuidad calológica que va entre lo animal y lo objetual, tal vez como la consecuencia de ciertas *vanitas* barrocas pero centradas en este caso exclusivamente en el cadáver y la categoría perenne de lo animal, encontrándonos como dice Madruga “ante un simulacro, una representación perpetua de una idea particular, que nos habla acerca de la clasificación, organización y sentido del mundo natural.” (Madruga 2007:2).

Por cierto, la consideración respecto al concepto taxidérmico se ha desarrollado entre los límites que bien se podrían categorizar, de manera general, como científico-artísticos, sobre todo al considerar sus primeros usos en gabinetes. Esto pues, la taxidermia dentro de este contexto, se caracteriza de manera distinta al ancestral “relleno” o embalsamamiento animal practicado desde mucho antes<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> Según la literatura de la época, tanto guías del MNHN como los manuales de Davie (1894), Browne (1878; 1896), Brown (1853), además de textos más clásicos como los de Dufresne, enfatizan en esta distinción. Así se distinguen palabras como *empailler* (francés), *stuffing* (inglés), *ausstopfen* (alemán) y la más propia del mundo latino “disecar” que refieren en este contexto a la preparación de cadáveres para exponer (aunque actualmente se acostumbra el intransitivo “taxidermizar”, pero su uso aún no es consignado por el DRAE.). Todas estas prácticas serían llevadas a cabo por un *préparateurs* (preparador, disector o taxidermista artista dependiendo del año de la guía del MNHN que se lea), que en ningún caso era un “empajador”, ni menos un “embalsamador”.





**Imagen superior:** Sala de Trabajos taxidérmicos. Hacia la izquierda se distingue el pez luna utilizado en el recorrido de 1970 Registro personal. Colección MNHN.

**Imagen inferior:** Modos de preparar un animal. Bernardino Quijada dice sobre esta escena que “El antiguo sistema de armar los embalsamados rellenándolos con aserrín o paja, ha sido sustituido por el método de reproducir el animal, haciendo un cuerpo firme con paja i cáñamo, después de haber tomado cuidadosamente las medidas de la cabeza i demás partes del cadáver.” (1914: 80). Registro personal. Colección MNHN.



Desde una noción histórica, la primera idea más rigurosa del concepto taxidérmico señalado previamente, pero relacionada con el trabajo museográfico-naturalista, se encuentra adherida a la labor científica, circunscrita a la definición realizada por el taxidermista jefe del museo nacional de París, Louis Dufresne, hacia 1803 en el libro *Nouveau dictionnaire d'histoire naturelle*. En este libro, se encuentra una de las primeras reseñas sobre lo se denomina “objeto taxidérmico”<sup>73</sup>, el cual se aparta de la figura clásica del embalsamador, configurando el propósito moderno de la técnica (dentro de los museos naturalistas) como algo eminentemente visual, con propósitos de exhibición, para el desarrollo de las ciencias naturales, la recreación y ocio de las elites de las sociedades heredadas de las sintomatologías escópicas renacentistas.

En el contexto chileno, el desarrollo de la taxidermia en relación a la exhibición museográfica adoptó las mismas técnicas y estilos que la academia parisina. Se hacía evidente mediante los métodos que describían los sucesivos directores que integraban el museo nacional, los cuales eran idénticos a los empleados por el Museo de Historia Natural de París, siendo llevados a cabo según se detalló en escritos posteriores, en las mismas oficinas utilizadas durante el día para las actividades administrativas. De hecho esto trajo como consecuencia la pérdida de la vista del entonces sub-director taxidermista Louis Landbeck, por la constante manipulación de arsénico utilizado en la limpieza de pieles<sup>74</sup>.

Sin embargo pese a los inconvenientes, las primeras plazas de taxidermia como un actividad formal y necesaria para los gabinetes se abren recién en 1889, una vez que el museo ya se había asentado en el espacio de la Quinta Normal, y en un momento en que el gobierno había vuelto a dar un impulso a los estudios naturalista, fijando la primera planta oficial con sueldos y departamentos de estables. En este contexto, uno de los primeros taxidermistas en ocupar la plaza fue el chileno Zacarías Vergara<sup>75</sup>, primer miembro de la familia Vergara existente hasta el día de hoy en el MNHN.

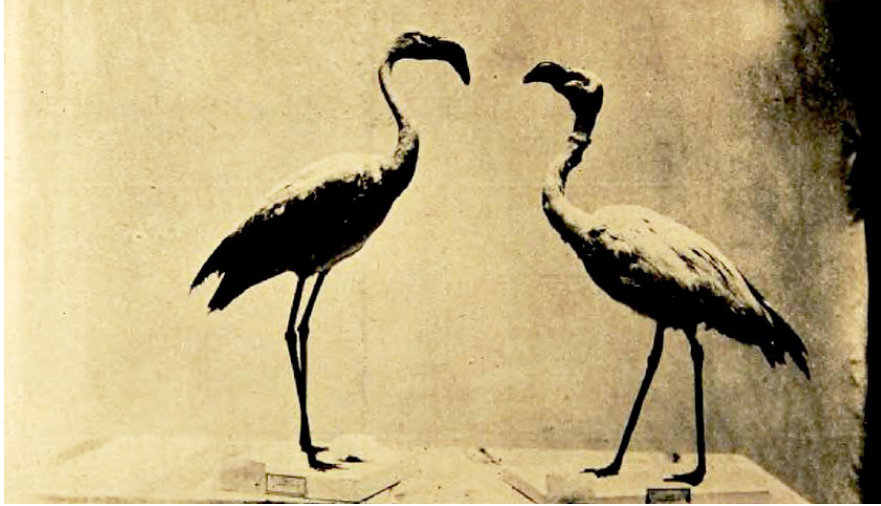
La taxidermia se hizo cada vez más necesaria y la guía del museo nacional de Chile de 1897 lo recalca cuando antes de proceder en la descripción museográfica, explicaba sobre la técnica y su utilidad dentro de las tareas de exhibición. Así pues, se detallaban cosas como:

---

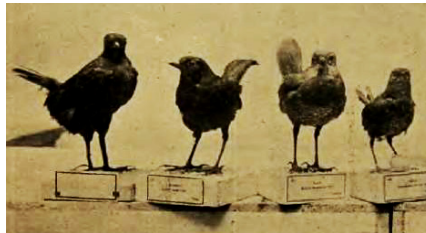
<sup>73</sup> La calificación está abierta a discusión, pues si bien es la reproducción de algo vivo con propósitos de exhibición museográficos, en muchas otras definiciones manifiesta un matiz en el que existe cierta presencia material viva.

<sup>74</sup> Como dicen los boletines escritos en 1907, gracias al trabajo de Lanbeck se pudo elevar en más de mil la colección de animales, posibilitando la configuración de un proto “archivo” de la fauna chilena.

<sup>75</sup> Zacarías Vergara era abuelo de Ricardo Vergara, actual jefe de taxidermia del MNHN. Según Carlos Berner, en conversación el 8 de mayo de 2013, Zacarías sería además el primer taxidermista “artista” del MNHN.



Taxidermias para ser expuestas circa 1910: Trabajos taxidérmicos fotografiados durante el período Ricardo Latcham (1930) para la guía del museo de ese año. Registro personal. Colección MNHN.



“Es creencia jeneral [que los animales taxidermizados] se rellenan con aserrín o pasto; sistema que se adoptó hace más de un siglo: en la actualidad se forma un armazón de madera i fierro sobre el cual se hace un cuerpo firme con pasto y cordel. Sobre éste se modela con greda los músculos y huesos del animal según las indicaciones de la anatomía superficial i enseguida se viste éste con el cuero curtido.” (Guía del museo nacional 1897: 8)

Asimismo, hacia 1911 y tras la muerte de Philippi, Eduardo Moore, nuevo curador del MNHN, en carta al ministro de instrucción pública le solicitaba continuamente dinero para las nuevas museografías que incluían taxidermias cada vez más complejas:

“Los ejemplares acumulados en el Museo destinados a ser preparados i los que se pueden recolectar son tantos que, no puede el personal i elementos actuales, alcanzar a terminarlos: de ahí es que pido la inclusión en el presupuesto, por una sola vez, de la cantidad de \$ 1,000 para formar el gabinete de Taxidermia. Por la misma razón pido se consulte el sueldo de el-preparador en \$ 4,000.” (Guía del museo nacional 1907: 80)

En efecto, como se constata desde los animales contiguos que responden al mismo período de las taxidermias de la página 91 y 95 (*circa* 1900), resultaba cada vez más plausible para un taxidermista, según las conveniencias que le impusiera el museo o el curador a cargo, dotar de cualquier tipo de carácter a un animal. Se lograba pasar un puma u otro espécimen desde un semblante muy pasivo a uno totalmente sanguinario. Como se configura desde las imágenes, todo comienza a depender de la capacidad de interpretación de quienes montaban e imaginaban. La función visual de la taxidermia se establece así como la de una estrategia rigurosa y en cierto sentido algo grosera al comprender que es el diseño de una mirada o *gaze* simbólico de lo natural constituido desde el hombre, pero intuitivamente didáctica al superponer y contextualizar lo animal, ya sea en solitario o biogeográficamente, desde prolijos muebles de gabinete que vuelven visible una colección a través de su disposición y recorrido particularmente organizado (véase imgs. págs. 105-109).

Dado los enormes beneficios y cualidades que había adquirido la técnica taxidérmica en cuanto a la maravilla que causaba sus públicos, el MNHN abrió nuevas plazas de trabajo, destacando la del “taxidermista artista”, en alusión al trabajo que mediaría entre la visualización científica y la propuesta artística al momento de exhibir al público. Por lo mismo, el museo orgulloso de acto declaraba en su noticiario de 1907, en un apartado dedicado a la museografía, sobre este nuevo rol del taxidermista moderno:

5



7



6



8



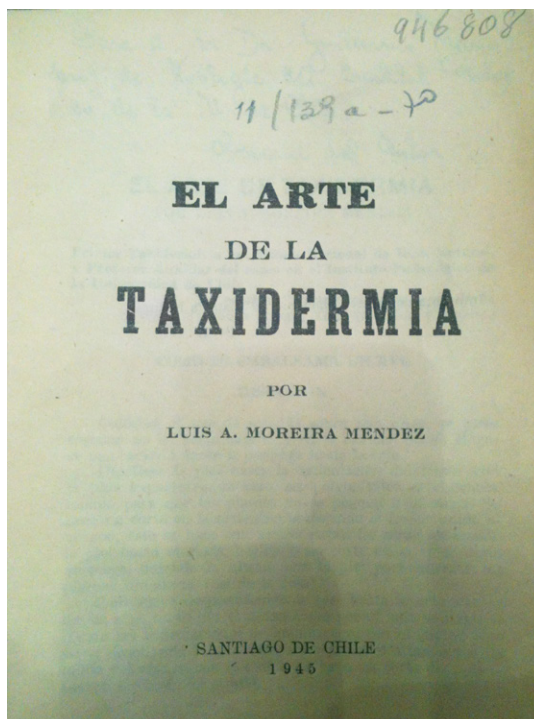
**5-8** Selección de aves de la sección ornitológica del museo. Animales guardados en depósito dada su condición histórica (originales de tiempos de Philippi). Registro facilitado por Nuria Torés, Administrador de Colecciones. Área Vertebrados, MNHN.

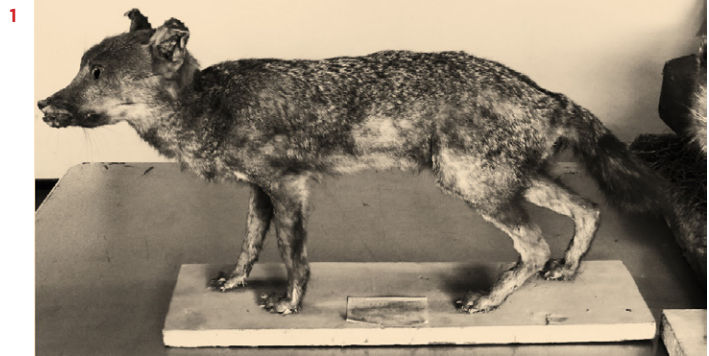
“El taxidermista de hoy no es, pues, el embalsamador de otro tiempo, sino un profesional que debe ser a la vez artista i naturalista, buen observador de lo vivo, para que pueda representar con la mayor naturalidad los animales antes de colocarlos en las vitrinas” (Guía del museo nacional 1907: 81)

Era un hecho que la taxidermia contribuía fuertemente con el compromiso que tenía el museo de ser un aporte en la educación de la ciudadanía, pues permitía generar construcciones visuales que resultaban muy práctica y fáciles de asimilar con el discurso científico-objetivo del momento histórico. De cierta forma, estos hechos permitieron que Luis Moreira, taxidermista del Museo Nacional contratado cerca de 1900, publicara en 1945 el primer manual pedagógico sobre taxidermia en Chile (imagen inferior), dirigido tanto a estudiantes como al público visitante, en el cual recalca las posibilidades exhibitivas del objeto taxidermizado, haciendo mucho hincapié también en los vínculos artísticos y científicos que emanaban de ella y que hacían posible aquella conformación museográfica “realista” del gabinete.

**El arte de la taxidermia:**

Libro escrito por Luis Moreira, taxidermista del MNHN. En éste se narra de manera muy pedagógica los fines prácticos y utilitarios de la técnica. Publicado por el MNHN, su carácter es principalmente educativo. Registro personal, Colección Biblioteca Nacional y Biblioteca Abate Juan Ignacio Molina.





1 MNHN 127, Dusicyon culpaeus 1904. Zorro culpeo.

2 MNHN 40, Felis Colocolo, Año no determinado. Circa 1900.

3 MNHN 40, Felis Colocolo, Año no determinado. Circa 1900.

4 MNHN 90, Felis Colocolo, 1912.

Registro personal realizado con ayuda de Johan Canto, Curador Vertebrados. Colección MNHN.

## GABINETES

### MIRADAS NATURALISTAS EN EL CONTEXTO LOCAL

El Gabinete naturalista es una de las primeras construcciones de “diseño” museográfico, asociado a una visualidad, que se da en el transcurso histórico del museo de historia natural moderno. Basado fundamentalmente en la repetición de animales disecados a través de largos y elegantes pasillos neoclásicos (imágenes 1-4), su forma responde principalmente a la categorización científica, que ordena taxonómicamente los especímenes en series interminables de muebles.

Por supuesto, se debe hacer la distinción entre “Gabinete” respecto del “Gabinete de Curiosidades” o *wunderkammer* que tenía como fin práctico ser un depósito de las “maravillas” del mundo. El primero refiere principalmente a una estrategia propia del museo moderno, con un carácter científico y riguroso, mientras que el segundo refiere a un tipo colección, por lo general privada, con una fuerte tendencia al fetiche<sup>76</sup>. Si bien ambos nombres provienen de un sentido común de “colección”, compartiendo características al ser uno consecuencia del otro, sus fines prácticos y epistemológicos difieren sustancialmente. Por ejemplo, Philibert Germain, famoso naturalista vecindado en Chile y que trabajaba en el área del entomología del MNHN durante el tiempo de Philippi, se refería en aquella época al Gabinete de Curiosidades como “La categoría que consiste en la reunión de elementos semejantes hecha para recrear la vista de los ociosos, sin sacar de ello ningún provecho ni utilidad.” (MNHN 1910:155), mientras que al Gabinete, como forma de conocimiento y exhibición museográfica naturalista dice que es “La que comprende los elementos, que los sabios, por sentirse ignorantes, reúnen, estudian, consultan, esperando aprender algo sobre las leyes que rijen este mundo de enanitos.” (MNHN 1910:155).

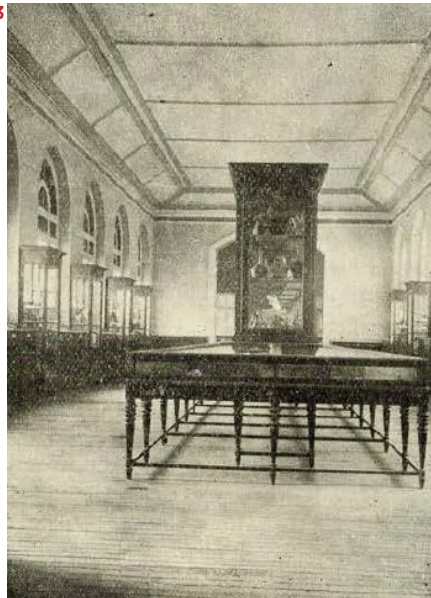
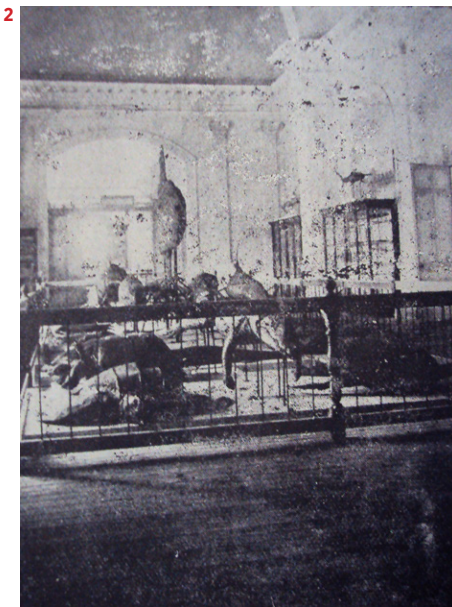
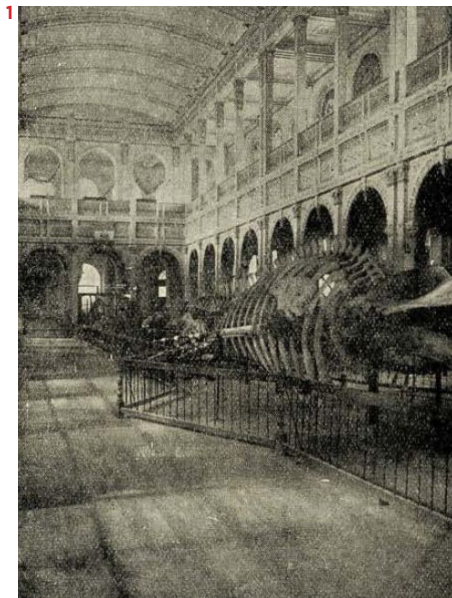
Tal como se refleja desde la imágenes de la página derecha, Germain aludía como diferencia principal a una mirada que era diseñada y construida institucionalmente para “conocer” desde una ordenación espacial con numerosos muebles de madera especialmente diseñados, mientras que a la otra como una “vista” que sólo recreaba y que era llevada a cabo por cierto “tipo de personas<sup>77</sup>”. Por supuesto en Chile

---

<sup>76</sup> En este caso hago la diferencia, para delimitar el campo del “Gabinete” dentro de las museografías naturalista y el museo moderno. Así también la discusión del Gabinete de curiosidades es mucho más antigua, encontrando referentes en el Medioevo y parte del renacimiento. Para una profundización histórica véase Rader y Cain (2008), Chaplin (2008) y para una contrastación del sentido de Gabinete en relación a la taxidermia véase Asma (2001), Thorsen Liv Ema (2007), Milgron (2010) y Poliquin (2008; 2010).

<sup>77</sup> Germain solía nombrar a los coleccionista al margen del aparato museográfico como “Seres con el cerebro algo desequilibrado” (MNHN 1910:155), además de otros calificativos.





**Gabinets a inicios del siglo XX:**

**1** Salón central del museo. Vista de la ballena desde el lado sur.

Notar que esta se encuentra hacia la puerta del museo.

**2** Museografía para la sala de Mineralogía. Los modelos dispuestos guardan relación a la tipología utilizada en la sala de vertebrados.

**3** Salón de los peces. La imagen muestra el recorrido cercado.

Se dice que los peces era lo más difícil de taxidermizar y por lo general las muestras eran escasas.

**4** Salón de los vertebrados. Las modelos de muebles que se utilizan en esta sala, tienen la particularidad de haber sido re-interpretados en 1965, con los talleres de diseño museográfico del MNHN. Convirtiéndose en las vitrinas del segundo piso al quitarles sus patas.

Registros personales, extraídos de Boletín 1914. Colección MNHN.

los principales modelos en Gabinete se dieron desde el MNHN (1813), así que presumiblemente Germain hacía la diferenciación aludiendo a las colecciones privadas parisinas propias de la época victoriana, en las cuales se reunían grupos de elite a admirar depósitos que carecían del valor pedagógico que intentaba infundir el museo y, fundamentalmente, de una “clasificación” rigurosa derivada del trabajo museográfico, la cual conlleva no sólo el exhibir a través del vidrio, sino toda una consideración por quién visitaba y miraba lo que ahí se construía.

Considerando esta distinción, si observamos el mundo que se forjaba desde el Gabinete, corroboramos que el despliegue de éste tuvo como condición común en sus inicios la abundante exhibición ornitológica<sup>78</sup> (imagen 1 y 2). La facilidad representativa de esta clase de animal para lograr escenas de mayor dramatismo, en contraposición al mamífero que conllevaba muchos problemas de trabajo por ser un tipo de construcción muscular y de expresión facial de difícil representación, hacía que existiera una estrecha dependencia aún entre taxidermias e ilustraciones

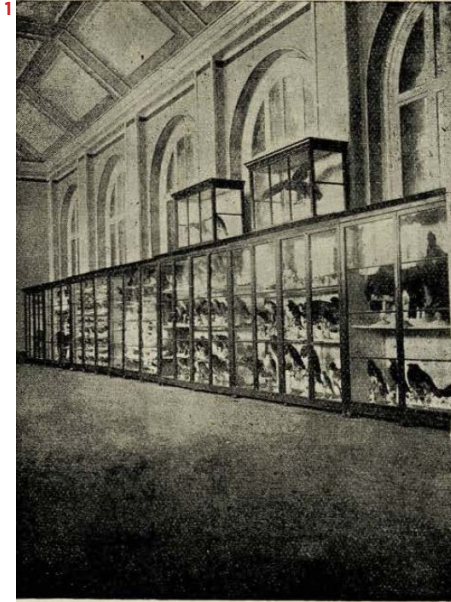
Desde lo anterior se podría hablar de una primera etapa del Gabinete naturalista como de “taxidermia temprana”, en alusión a un estadio de re-presentación prematuro, que no podía expresar, dada las condiciones técnicas en Chile, todo el ideal de la mirada científica-mimética (imagen 2 pág. 97). De hecho en el contexto local, el mismo Claude Gay se había referido a los desafortunados encuentros que había tenido con la taxidermia en gabinete, una vez que quiso montar en el museo una clase de pez que previamente había dibujado. Así Dijo:

“Estos dibujos, que pasan de ciento, son tanto más preciosos cuanto que representan objetos sobre los cuales la taxidermia no ha sido muí feliz, i que se conservan tan imperfectamente; ellos tienen la ventaja de haber sido pintados de orijinales vivas, i de reunir todos los caracteres específicos capaces de hacerlos conocer al primer aspecto” (Barros Aranas 1876:71)

Sin embargo, lo que para Gay resultaba complejo de expresar mediante dispendios técnicos, al tiempo de Rudolph Philippi en 1876, ya estaba siendo subsanado. Una posibilidad que explicaba la evolución y el avance en lo Gabinetes, se debía a la publicación de Pray Leon Luther de 1862, *Taxidermy*, que logró introducir métodos de factura muchos más “sanos” que los jabones arsenicales usados a la

---

<sup>78</sup> Esta tradición de preparar aves viene también dada por la experimentación con métodos preservativos de las cuales surgen también las investigaciones realizadas por Jean Baptiste Bécœur, creador del método arsenical de preparación taxidémico usado popularmente en el siglo XIX. Dufresne reconoce en “*Nouveau dictionnaire d'histoire naturelle*” que es gracias al aporte de Becœur que pueden verse tantas aves en distintos gabinetes naturalistas. Las aves preparadas serán una de las grandes atracciones para el Jardín des Plantes, del conocido museo de historia natural de Paris.



**Gabinete a inicios del siglo XX:**

**1** Salón de las aves. Disposición en “Gabinete”. Diseño del recorrido lineal, estructurando una imagen del animal de “representatividad”

**2** Vitrina de exhibición. Tiene la particularidad de ser un diseño que se divide en 5 puntas. Para el caso, es interesante la denominación de “Mueble Quiosquiforme” que le da Federico Philippi, en el boletín de 1914.

**3** Ballena del salón central. Vista de la ballena desde el lado norte. Al fondo se observan las escalares hacia el segundo piso. Es interesante destacar en esta imagen, la composición de “grupo biológico” para representar la vida de focas, que se observa atrás de la ballena (Si bien la imagen no es tan detallada, se puede observar esta exhibición de mejor forma en la imagen 2 de la página 140).

Registro personal. Colección MNHN.

hora de construir animales para montar, mejorando notablemente los tiempos de facturación y permitiendo explorar profundamente la posibilidades de la técnica con fines museográficos.

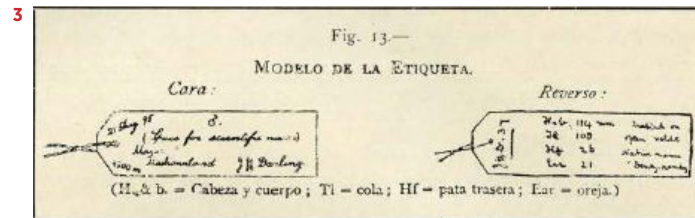
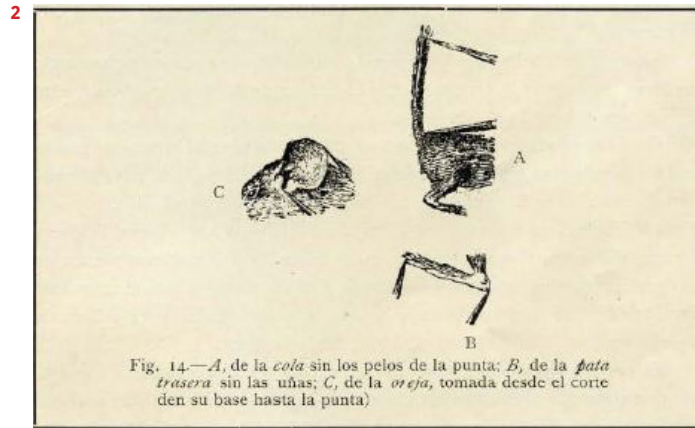
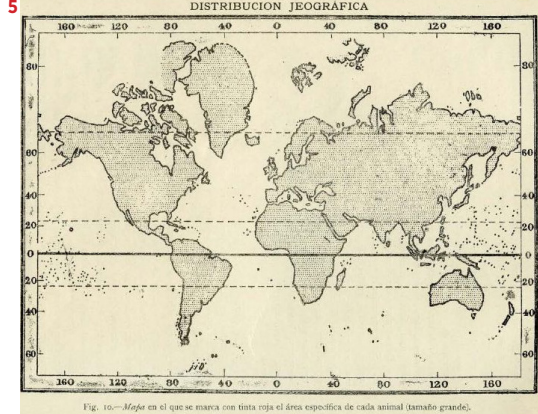
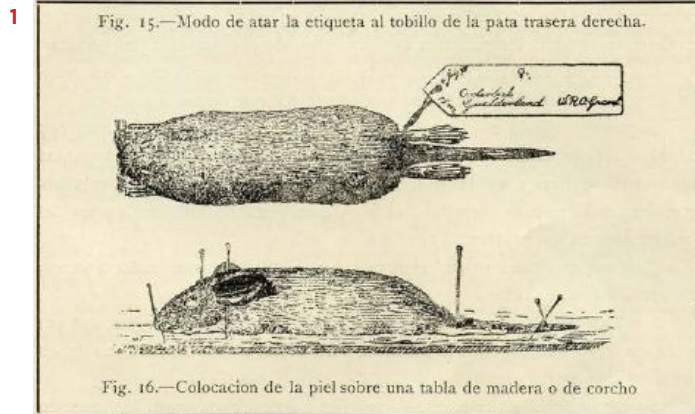
Sobre el espécimen montado en Gabinete, en momentos en que Philippi era director del Museo Nacional de Santiago, una descripción del ejercicio que gira en torno a los aspectos más propios de la visualidad y la mirada, la podemos encontrar adherida en uno de los tantos manuales sobre taxidermia y recreación museal del capitán Brown hacia 1883, en el que dice:

“Los museos y gabinetes reúnen objetos naturales de todo tipo, desde los puntos más extremos del planeta, y son presentados en una forma que nos permite, por así decirlo, mirar [*to look*] el poderoso campo de la naturaleza en una sola vista, con la ventaja adicional de contar con las distintas clases y géneros presentados en un orden sistemático, para investigar lo que en sus selvas, sería el negocio de varias vidas [...]” (Brown 1883:1)

La cita es sugerente, pues abre la posibilidad de entender la construcción del mirar como algo innato asociado al objeto de taxidérmico y que se comenzaba a ligar a una construcción de diseño particular. En este sentido, permite la asimilación de un mundo natural como pre configurado, por medio del valor que tiene el animal en la presentación. Así, respecto esta forma de apreciación naturalista que es el Gabinete, Michel Foucault establece en *Las Palabras y las Cosas* que:

“Los jardines botánicos y los gabinetes de historia natural eran, en el nivel de las instituciones, los correlativos necesarios de este corte. Y su importancia, con respecto a la cultura clásica, no se refiere esencialmente a lo que permitían ver, sino a lo que guardaban y a lo que, por esta obliteración, dejaban surgir: sustraen la anatomía y el funcionamiento, ocultan el organismo, para suscitar ante los ojos que esperan la verdad el relieve visible de las formas, con sus elementos, su modo de dispersión y sus medidas. Son el libro ordenado de las estructuras, el espacio en el que se combinan los caracteres y en el que se despliegan las clasificaciones.” (Michel Foucault 1966: 134)

En este conciso párrafo, Foucault apela muy claramente al sentido de lo visual que emana de los Gabinetes, aludiendo a la capacidad de absorber, quizás lo fundamental de un organismo (imágenes pág. 97-99), para luego *dejar ver* antes bien, una estructura ordenada de la vida natural. El desarrollo de los gabinetes de historia natural optaría entonces por un tipo de construcción



4

SIGNIFICACION DE LOS COLORES I SIGNOS

El color rojo: Chile.	El azul: África.
El > negro: América (excepto Chile).	El amarillo: Asia.
El > rosado: Oceanía.	El verde: Europa.
El signo ♂: Macho.	
El signo ♀: Hembra; i	
La letra J: Joven.	

- 1 Preparación del espécimen (véase imagen superior página 207).
- 2 Partes de un animal a las que se añade la etiqueta de identificación.
- 3 Tipo "General" de etiqueta utilizada. Se imprimían en el mismo museo.
- 4 La etiqueta debe ser marcada antes de ser añadida al espécimen.
- 5 Mapa en el que se anota el lugar al que pertenece el espécimen. De suma importancia, para determinar la "historia" del animal. Actualmente un espécimen sigue teniendo valor en la medida en que es geo-referenciado y especificado con exactitud al lugar en el que se encontró.

Registro personal. Colección MNHN.

expositiva que ensalza la “representatividad”<sup>79</sup> del espécimen, surgiendo luego una especificación del animal desde el modelo taxidérmico, la cual se ejemplifica con el diseño particular de una “etiqueta de identificación”<sup>80</sup> que abre todo un cuadro, como ventana superpuesta, al espectáculo del mundo.

Tomando en cuenta las imágenes de las páginas 101 y 103, si bien se entiende que la etiqueta es una herramienta suscitada desde las necesidades científicas, desde un óptica museográfica moderna, puede ser también interpretada como una estrategia de diseño que es a la vez reificadora<sup>81</sup> del animal a través de mirada, otorgando aquel sentido de representación decimonónico al cual aludía Foucault anteriormente. Por lo demás, las imágenes 1 y 3 de la página anterior, que muestran en detalle el modo de sujetar una etiqueta, son de hecho una forma de clasificar el mundo natural por medio de un elemento prostético, bajo el cual se ampara todo el sentido básico del Gabinete: recomponer la imagen animal ante la inminencia de su desaparición y olvido. Así, la etiqueta maneja no sólo un significado de algo descriptivo, sino también un contenido histórico (imagen 4-5 pág. 101), y una significación cultural y experiencial de quién mira esto desde una posición privilegiada por muebles en el espacio (imágenes págs.105-109).

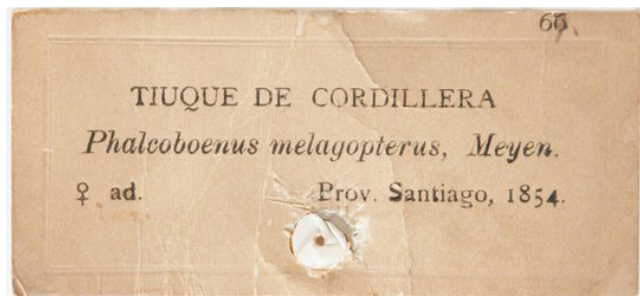
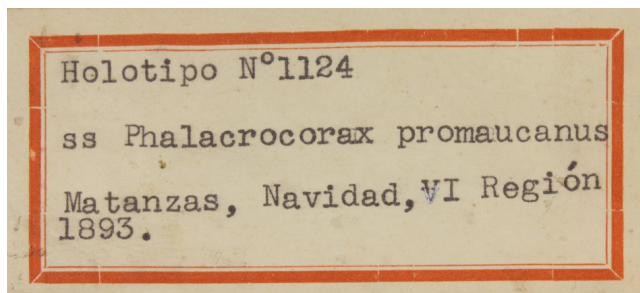
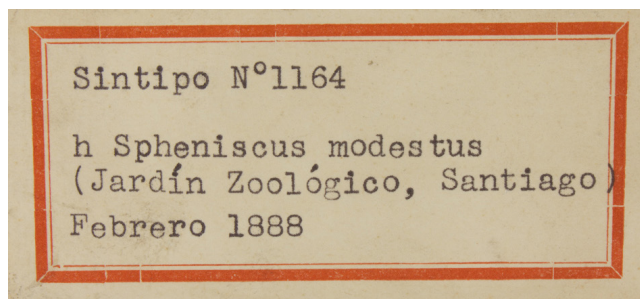
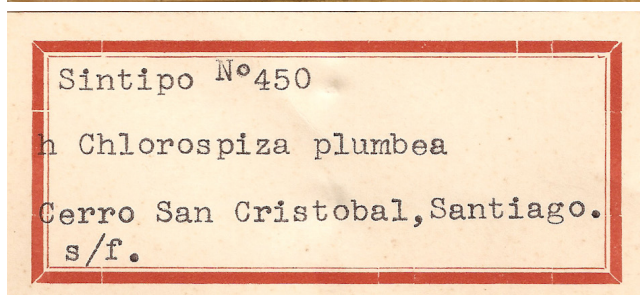
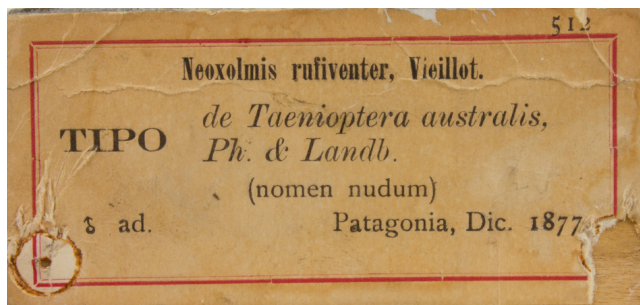
Sthepen Asma, señala sobre estas prótesis visuales que se superponen a lo que se mira dentro del gabinete que “[el espécimen] tiene historia interesantes y elaboradas que no pueden ser contadas, porque a diferencia del objeto artístico, su individualidad, debe subyugarse ahora a las necesidades científico-pedagógicas” (Asma 2001:3). El valor visual de la etiqueta, ofrece finalmente una consideración en la que el animal aparece simplemente como una descripción de un sistema teórico complejo y como un asunto particular del museo científico. Por supuesto, sobre esta estrategia de reificación, enfrentada a un animal para ser taxidermizado y luego presentado, los manuales dirigidos a la exposición museal eran enfáticos en el modo de proceder:

---

<sup>79</sup> La idea de “representatividad” esta contrapuesta a la de “individualización”. La primera refleja una condición de diseño desde el objeto taxidérmico y su relación con el gabinete, en tanto que lo expuesto es una representación de todo la especie. Por el contrario, la “individualización” se daría en los casos en que el objeto taxidérmico es expuesto como trofeo. Véase Liv-Ema Thorsen (2007:79).

<sup>80</sup> Poliquin refiere a esta representación con la etiqueta, con el concepto de “Lectura descriptiva”, siguiendo una idea que hablaría del valor exhibicionario del animal, el cual presume de cualidades miméticas que describen las características de la criatura (imágenes pág. 101 y 102). Sobre esto Véase Rachel Poliquin(2008:128)

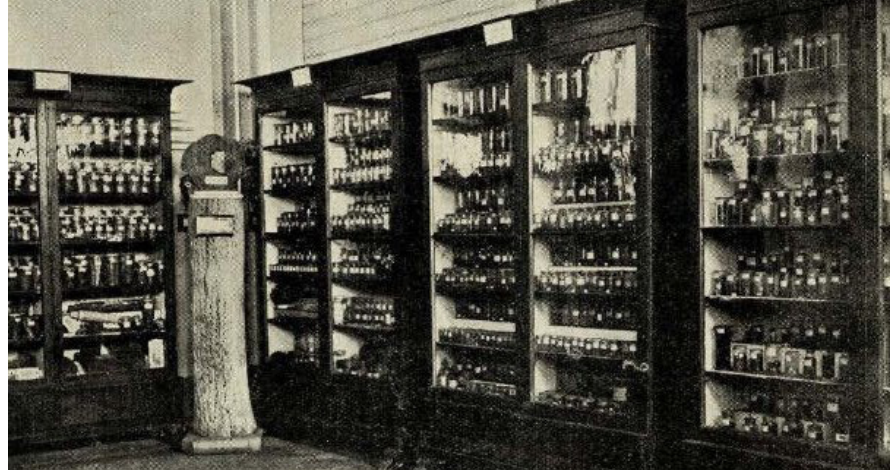
<sup>81</sup> Con esta idea de reificación no establezco una diferenciación significativa respecto del concepto de cosificación seguido por Marx u otros autores. La utilización aquí responde exclusivamente a un sentido estético en el cual lo que está vivo termina siendo tratado como una cosa inerte o abstracta.



**Etiquetas de identificación:**

Herramienta de identificación de una especie. Las imágenes corresponden al período de Philippi. Se añadía una etiqueta a la taxidermia expuesta, la cual servía tanto de mediador con el público como para los trabajos de descripción.

Registro personal. Reproducido con permiso de Nuria Torés, Jefa sección ornitológica. MNHN.



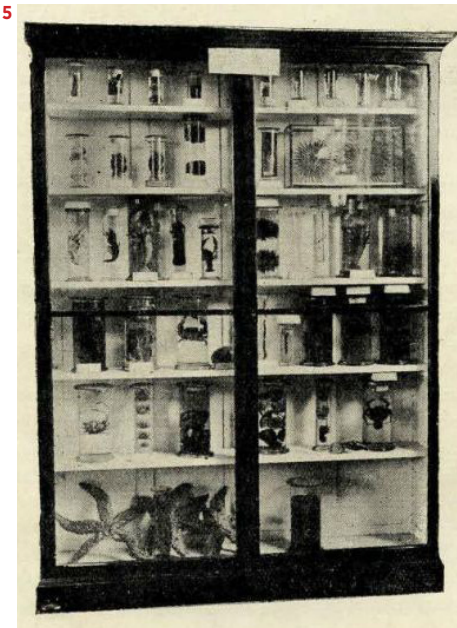
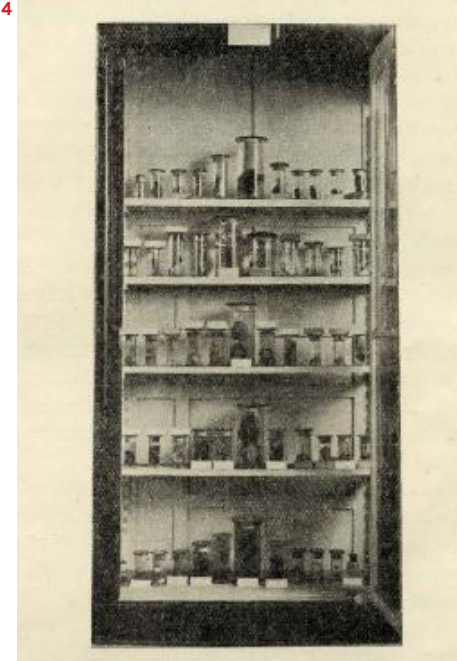
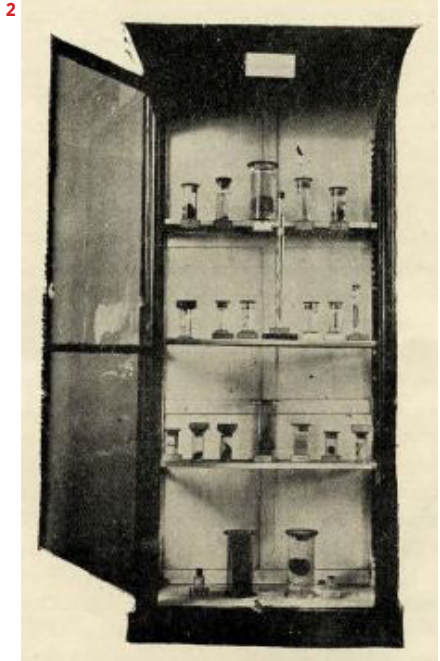
“Todas las pieles preparadas para el gabinete y todos los especímenes montados deben tener una etiqueta adjunta a la pata, indicando la especie, sexo, localización, fecha de recolección, etc. En muchos pájaros adultos, el sexo puede ser determinado por el color del plumaje. En la mayoría de los casos el cuerpo debiera ser examinado para estar seguro del sexo del espécimen.” (Oliver Davie 1890: 109)

Se constituye un primer momento que captura a la especie por medio de la réplica, en un simulacro que muestra a través de la mirada al animal como si estuviera en vida. Siguiendo este sentido los muebles que acompañan la exhibición conforman una estrategia de exhibición que es exclusiva del museo y en particular del “gabinete naturalista” (Asma 2001, Thorsen 2006). Así dice Foucault:

“El gabinete de historia natural y el jardín, tal como se les ha instalado en la época clásica, sustituyen el desfile circular del “especimen” por la exposición del “cuadro” de las cosas. Lo que se ha deslizado entre estos teatros y este catálogo no es el deseo de saber, sino una nueva manera de anudar las cosas a la vez con la mirada y con el discurso. Una nueva manera de hacer la historia [...]” (Michel Foucault 1966: 132)

De la cita anterior, se extrae finalmente el principio básico que reglamenta esta nueva apreciación que va desde la mirada hacia lo no-visible, enmarcando y reglamentando al espécimen natural que se adecua y a las condiciones que normalizan su forma: los mobiliarios. Es en este momento de naturalismo decimonónico, que la taxidermia en conjunto con los trabajos curatoriales, se vuelve aquel objeto con miras museográficas que he planteado previamente.





**Gabinete a inicios del siglo XX:**

**1** Sala de frutos y drogas. 482 frascos con productos nacionales y 625 de productos extranjeros.

**2** Estante con proto-vertebrados en frascos.

**3** Según narran la guía de 1914, se trataría de un estante que describe un árbol genealógico del reino animal.

**4** Moluscos en alcohol, según detallan los documentos, existirían 2 muebles similares.

**5** Estante con diversas novedades ingresadas al museo. Idea similar a la que se funda en el período Mostny, con la exhibición de la "vitrina del mes"

Registro personal. Colección MNHN.



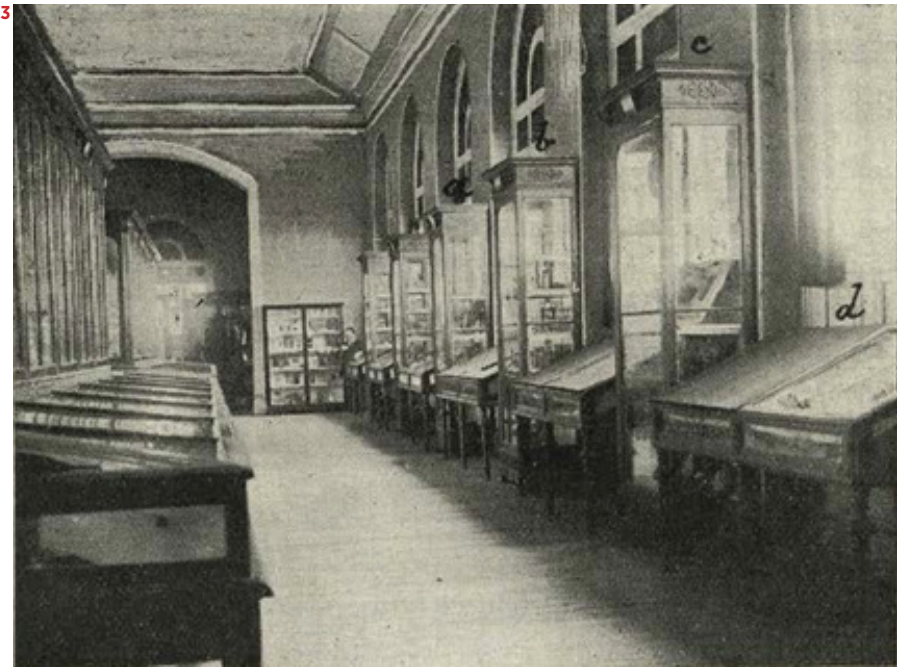
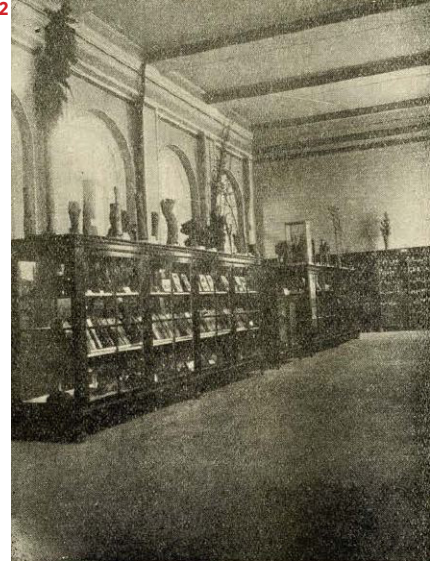
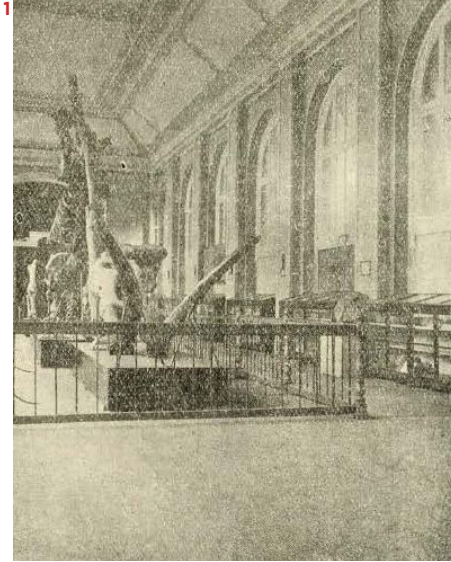


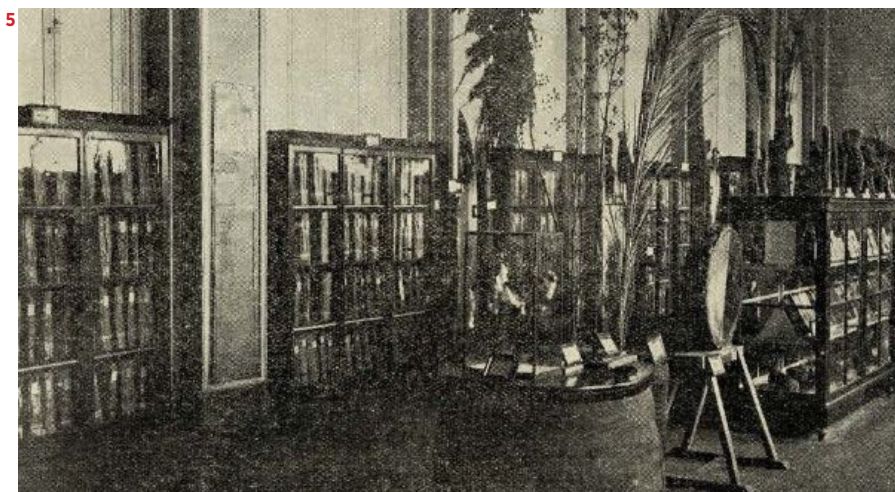
**1** Mobiliario de gabinete en desuso. Materialidad madera y vidrio. Comparar con las imágenes de la página 97-99 y 115-109.  
**2** Vista frontal del modelo anterior.  
**3** Mobiliario de exhibición.

**4** Mueble a modo de gabinete para la clasificación de insectos. Segundo piso del museo.  
**5** Crustáceos en exhibición (material encontrado en las oficinas superiores. Exhibición ajena al público.

**6** Mueble de exhibición similar al número 5.  
**7** Mueble con distintos niveles de organización.  
**8, 9** Vistas de la exhibición del segundo piso cerrada al público. Se

combinaban fotografías de gran resolución, en conjunto con piezas taxidérmica. Se hace una analogía con los dioramas. Registro personal. Colección MNHN.





1 Salón de los fósiles.

2 Salón de botánica.

3 Sala de invertebrados en 1913, mitad norte del edificio. Según indica el boletín de 1913, las cuatro vitrinas del costado derecho contienen crustáceos.

4 Salón de los vertebrados. Los muebles que se utilizan en esta sala tienen la particularidad de haber sido reinterpretados en 1965 por los talleres de diseño museográfico del MNHN. Se convierten en las vitrinas del segundo piso al quitarles sus patas.

5-6 Objetos botánicos.

Registro personal. Colección MNHN.

## COEXISTIENDO CON GRUPOS BIOLÓGICOS

### UNA ÉPOCA DORADA PARA LOS GABINETES NATURALISTAS

El MNHN entró durante los primeros años del siglo XX a la tendencia expositiva que se venía dando, “la edad dorada de la museografía científica” (Rader 2006, Cain 2006). Mientras el Gabinete se había vuelto la forma de exposición consolidada y preponderante en Chile, el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York, comenzó a preparar al mismo tiempo un nuevo nivel en museografía: los dioramas. Consciente de los cambios que ocurrían, los curadores del MNHN en Chile intentaron ingresar a las nuevas tendencias que se venían dando, produciendo exhibiciones que mediaban entre la representatividad del gabinete y la espectacularidad de las escenas más propias de un diorama. Las nuevas escenas exploradas por el MNHN fueron conocidas como “grupos biológicos”.

El término “grupo biológico” (imágenes págs. 115-116), alude a un tipo de exhibición, principalmente del mundo hispano parlante, que intentó pensar sobre las consideraciones escénicas de la nueva museografía naturalista del siglo XX. En la academia americana es difícil encontrar esta caracterización intermedia que se ubicaría entre la muestra representativa o gabinete y el diorama. El término deriva, según constatan los manuales de la época<sup>82</sup>, de limitantes más bien técnicas y económicas que no permitieron reproducir las grandes escenificaciones y gastos excesivos que conllevaban los museos internacionales, de ahí que haya nacido este concepto intermedio, pero ligado fuertemente con el gabinete. Precisamente, esta construcción visual intentó añadir algo de la complejidad del paisaje a las piezas taxidérmizadas que se encontraban en exhibición, reflejando en cierto sentido los elementos visuales de las obras litográficas de Gay y Philippi en su narración<sup>83</sup>, posicionando al espécimen junto a troncos, ramas, rocas, tierra y otros rasgos propios del nicho natural, en los que eran situados los animales dibujados.

Sobre esta antesala que tenía mayores consideraciones por la museografía y la historia natural, Bernardino Quijada jefe de la sección de zoología manifestaba en el boletín de 1914, el cambio paulatino que se comenzaba producir de la siguiente forma:

---

<sup>82</sup> Particularmente los tomos I, VII, XIV y XV del MNHN, en los apartados que hablan de museografías y nuevos cambios que se realizaban dentro del museo.

<sup>83</sup> Véase en el capítulo 2 las imágenes que acompañan los textos de Gay y Philippi respectivamente.

“Como se sabe, desde hace algunos decenios, en todos los museos zoológicos se ha iniciado la transformación de las colecciones en el sentido de reemplazar las series interminables de ejemplares -ante los cuales el visitante pasa indiferente- por los llamados grupos biológicos o cuadros que representan los animales en su elemento de vida, con todo el aspecto i las actitudes naturales llenas de gracia, que tanto nos habían seducido antes de su muerte.” (Quijada 1914: 79)

Y en relación a los cambios que afectaban principalmente a la sección de zoología destacaba que:

“En nuestra Sección [zoología], este cambio de los ejemplares se opera poco a poco, a medida que los recursos lo permiten. Así vemos que, si bien es cierto que los Vertebrados extranjeros de la colección sistemática están montados en tarimas que se han venido adaptando desde hace más de un siglo, las especies de mamíferos i aves chilenas ya comienzan a esponsorse, aislados o en grupos biológicos, en que se representa a cada individuo con la espresión más capaz de pintar la emoción que se les supone.” (Quijada 1914:79)

Se observa como la academia francesa y en general la europea, eran sustituidas por las técnicas representativas de mayor teatralidad de los museos americanos, que se esforzaban en ofrecer montajes cada vez más complejos, con mayor dramatismo y efectismo (sobre todo los dioramas), para la captación y educación de audiencias masivas desde informaciones científicas sencillas. Así, Bernardino Quijada, mostraba además gran felicidad en un párrafo del boletín de 1914, al comentar la visita del destacado ornitólogo del AMNH, Rollo H. Beck, y la impresión sobre la museografía que éste había tenido cuando camino por los pasillo del MNH, diciendo “Que grato es dejar constancia del concepto altamente favorable que este sabio yanqui se formó de nuestro museo, considerándolo como el primero de sud-América, no sólo por sus completas colecciones, sino también por el moderno sistema [grupos biológicos] según el cual está arreglado el establecimiento” (Boletín tomo VII, 1914: 122).

Correspondiente con estos logros de la institución y el esfuerzo que se colocaba en articular un espacio “diseñado”, aún pese a los magros sueldos que disponía el gobierno para estas labros, en Chile cerca de 1930 y luego de que la primera sala de taxidermias estuvo habilitada, el museo declaró en sus memorias la gran alegría que tenía tras la contratación del primer “taxidermista artista” procedente de Inglaterra: Frederick Platt. El artista, que estuvo a cargo durante un tiempo de producir y remodelar diversos grupos biológicos, y en cierto sentido de transmitir

conocimientos a los trabajadores, influyó profundamente en las consideraciones que comenzó a adquirir el MNHN respecto a la espacialidad, antes los cuales los espectadores “ya no eran indiferentes, captando su total atención” (Boletín del museo XIII: 144). Así, si observamos las imágenes contiguas, evidenciamos la mejora que comienza a sufrir el recorrido, mezclando gabinetes con grupos biológicos en un encuadre de las cosas que enfatiza el orden. Al respecto, en 1935, el director Ricardo Latcham, habló en las memorias del museo sobre todo este proceso, destacando los grupos biológicos como las nuevas formas de construcción dentro del gabinete y en función de la nueva planificación que se tenía en mente:

“Consecuente con el plan de modernización del museo, iniciado en 1928 por la Dirección, se ha continuado, en la medida que han permitido los escasos recursos, la ejecución de grupos biológicos, en reemplazo del antiguo sistema de embalsamar ejemplares aislados. En la actualidad existen en el museo 28 de semejantes grupos, nueve de animales y diecinueve de aves, los que llaman grandemente la atención de los visitantes. Este nuevo sistema, que hasta ahora solamente se ha adoptado en unos pocos de los más importantes museos del mundo, fue iniciado por primera vez en sud América en nuestro museo.” (Latcham 1936:187)

Pero, ¿cuál es este nuevo sentido, que se instaura y se adueña de los gabinetes como espacios de espectáculo a comienzos del siglo XX? Recordemos que anterior a que surgiera este sentido de representatividad del animal en relación a la historia natural, y sobre todo en el renacimiento, el entendimiento de lo animal había pasado por observar el funcionamiento de los procesos y tejidos no-visibles, sobre todo desde el punto de vista de las disecciones anatómicas y sus consecuentes dibujos ¿Existiría acaso, y según se lo pregunta también Foucault, una falta de curiosidad o de conocimiento respecto a este nuevo sentido de diseñar lo natural en los museos científicos? Ciertamente no, lo que surgiría principalmente desde estas imágenes es un nuevo modo de relacionarse con el espacio natural por medio de la representación y la visualización que haríamos de éste, amparándonos en un nueva ciencia conocida como “historia natural” en la que “[...] la disposición fundamental de lo visible y lo enunciable no pasa ya por el espesor del cuerpo” (Foucault 1966:138), sino que se establecería una descripción, y tal vez una narrativa histórica, que deja atrás definitivamente la romantización de los cuartos de maravillas, de características mágicas, situando lo cuantificable y clasificable, a través de líneas y superficies, como materias de una representación rigurosa a ser recorrida de cierto modo virtual.





1-2 Las imágenes de la izquierda representan este período de espectáculo que se comienza a desarrollar entrado el siglo XX en el MNHN. Por ejemplo, en la imagen inferior se observa la convivencia entre gabinetes y grupos biológicos (especialmente en el centro en donde se observa el grupo biológico de la serpiente de la página 116, figura 3). Asimismo se distingue en la imagen inferior, al fondo, el mueble “quiosquiforme” de la página 99, imagen n° 2. Registro personal. Colección MNHN.



Siguiendo la línea de Foucault, pero haciendo una vinculación con las imágenes de las páginas 113 y 115, observamos como el gabinete se conforma como pequeñas muestras de un catálogo o de un libro que exhibe lo superficial y la estructura, derivadas de un sentido fuertemente lineano, dentro del edificio institucional. Así contrastamos que los muebles se orientan mediante una disposición que ordena y clasifica según espacios que conllevan intervalos, cortes, desviaciones, etc., articulando las relaciones animal-hombre desde series que se enmarcan en pequeños cuadros fragmentados. La duración se vuelve, desde las imágenes, un rasgo distintivo de los muebles de exhibición, y en general de todo sentido culmine que adquiere el gabinete naturalista, en el que toda relación con lo animal es mediación y representación posibilitadas por el conjunto de estos aparatos. En cierto sentido, el espectáculo alcanza su cumbre dentro de este contexto histórico natural, volviendo todo aspecto visual un asunto derivado de la cultura del capital, en el mismo sentido que se configuraba desde Berger en el capítulo anterior.

La consecuencia de lo anterior, explicaría en cierto sentido la posterior representación de animales “históricos” (imágenes pág. 118-119) o el sentido de hacer caracterizaciones de animales teratológicos (imágenes pág. 120-121) enmarcadas dentro una exhibición en gabinete, que poca relación guardaría con lo estrictamente científico. Desde luego, ambas temáticas anteriores no son sino visualidades que ahondan en el valor de uso que sostiene la imagen del animal en este contexto, como fetichismos de una búsqueda por cierta obscenidad descriptiva y heterónoma, suscrita en la superficialidad y falsa apariencia de la profundidad que por obliteración nos muestra la mirada sobre el animal. Como lo plantea Poliquin (2010), los animales taxidermizados dentro de los gabinetes tendrían esta extraordinaria capacidad de sostener y reforzar cualquier fantasía humana, siendo su potencial simbólico excepcionalmente rico para producir cualquier tipo de relato social desde su diseño.

El gabinete, entendido desde los grupos biológicos y los animales dentro de muebles, se vislumbra en definitiva en esta cumbre museográfico-naturalista bajo un “falso” discurso de lo objetivo, en una narración de imágenes relativas a un *memento mori*, dentro de un principio básico que es “el cuadro de las cosas”, organizándose en numerosas e interminables series con especies representativas, como mercancías que median las relaciones de los visitantes, en una composición plana, que nos da según las medidas de ancho y alto de los muebles, la profundidad de lo natural.

1



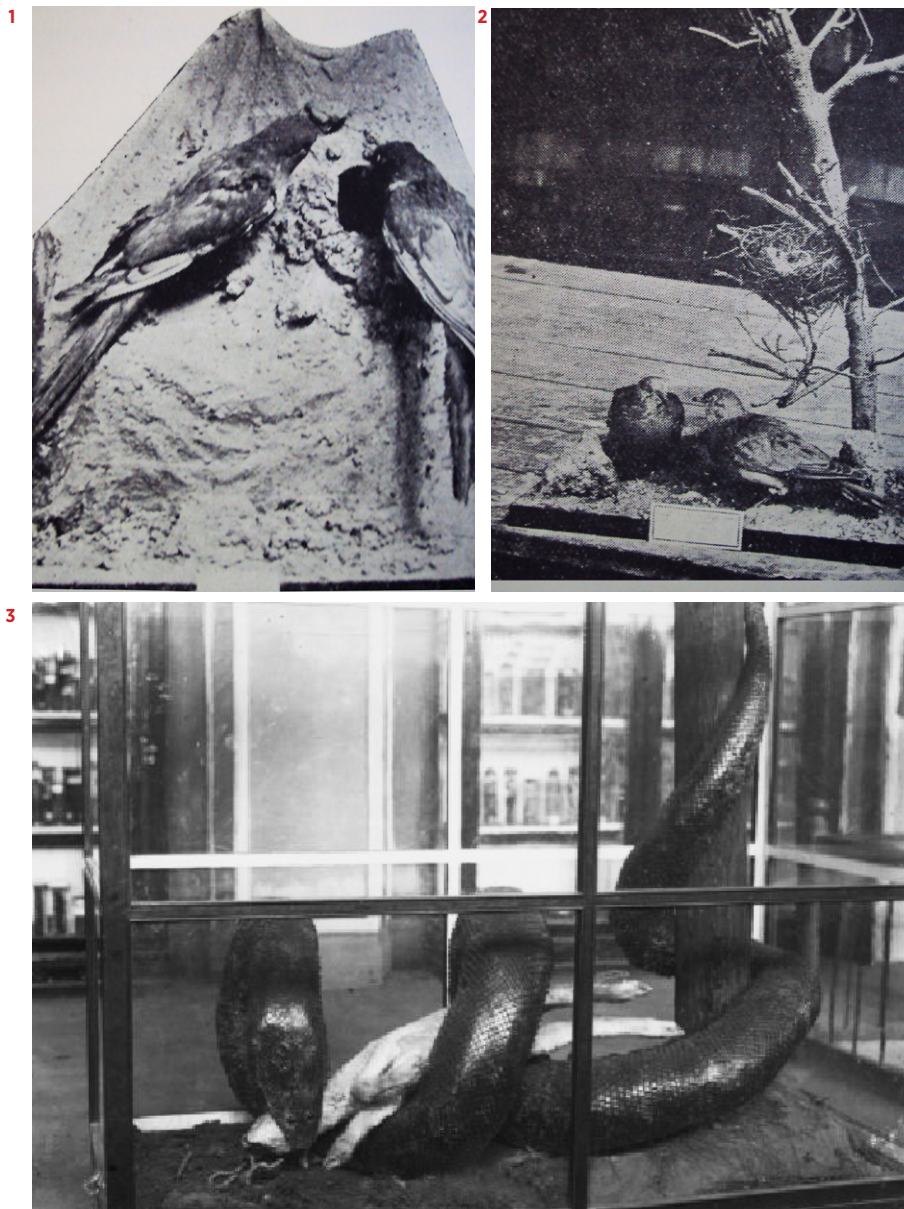
2



3



**1-3** Modelos planteados según estilo de representación biomático de la vida animal. Las imágenes describen organismos en una relación directa con un paisaje "particular", como formas prototípicas del diorama o imitaciones limitadas desde el punto de vista de la técnico (más cercanas a los gabinetes y grupos biológicos). Los modelos mostrados corresponderían al tiempo de re-activación museal a cargo de Latcham. (1930 /1940). Registro personal. Colección MNHN.



### CONVIVENCIA ENTRE EL GABINETE Y EL GRUPO BIOLÓGICO EN EL MNHN.

En relación a la exhibición si bien se establecen diversas tipologías de muebles, se manejan ciertas armonías de construcción, las cuales, y según lo destaca Bernardino Quijada en el boletín XIV de 1914, estarían demarcadas de acuerdo a los muebles de “estantes corridos” y los “esquineros”, que organizarían todo lo que es la colección general sistemática. Mientras que para lo que es grupos biológicos y las colecciones embriológicas, la mirada sería recreada, según la forma de los muebles “quiosquiformes” y de las famosas vitrinas que pueden observarse en las imágenes de estas páginas. Colección Museo de Historia Natural de Chile. Registro personal.

4



**1** Grupo biológico de Loros baranqueros de Chile. Primeras aproximaciones que intentan reemplazar las series interminables de animales.

**2** Grupo biológico Tortolitas

Chilenas. Representación en cuadro con nido abajo.

**3** Grupo biológico. Primera mitad del siglo XX. Contrastar con imagen pág. 52.

**4** Imagen cercana a 1930. Pre-

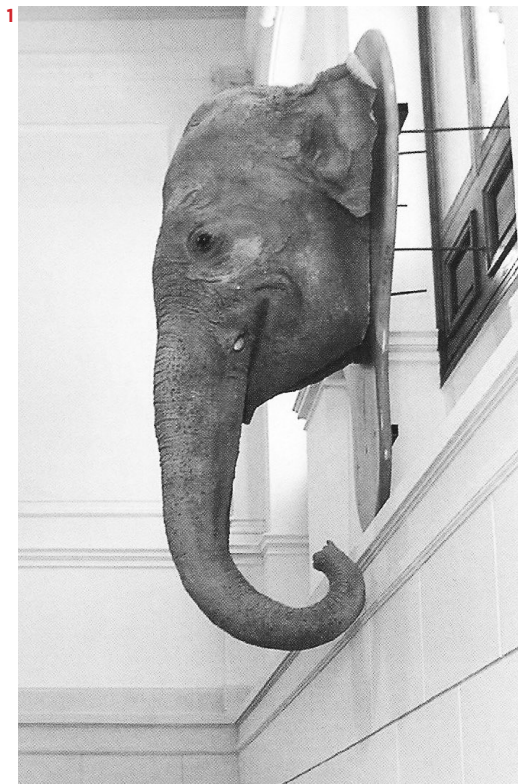
sumiblemente del salón de aves en el primer piso. Se observa que los techos aún no eran rebajados. Además, la imagen registra la articulación del recorrido museográfico con una línea central

de gabinetes y con aves ordenadas sistemáticamente; con 2 líneas de muebles de grupos biológicos enmarcados en cuadros (mismos de la página 115 que en este caso se ven de lado.)



#### LA REPRESENTACIÓN NATURALISTA DE ANIMALES HISTÓRICOS

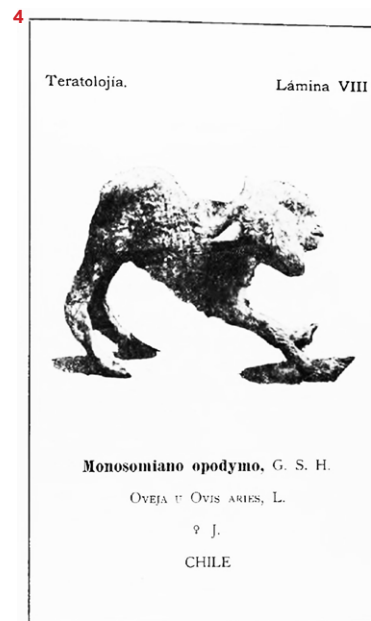
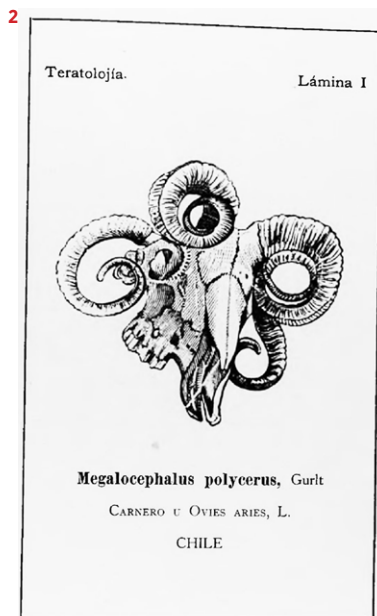
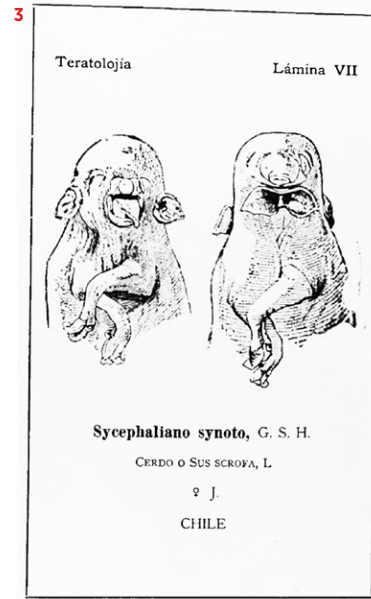
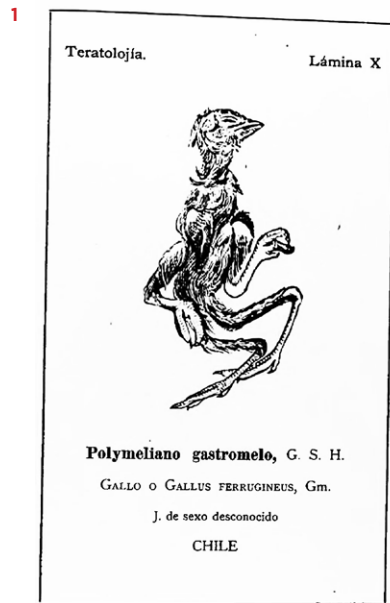
La imagen superior corresponde a *Ulk*, en exposición al lado del sillón presidencial en el Museo Histórico Nacional. La Taxidermia fue realizada en el Museo de Historia Natural en donde configuró parte del guion museográfico durante algún tiempo, al igual que la elefanta Fresia en la página derecha. Registro personal. Colección MNHN.



1 *Fresia la elefanta*, exposición trofeo de gabinete en las escalinatas que llevan al segundo piso. Museo de Historia Natural.

2 Estructura realizada para montar el cuerpo de fresia. Al fondo, maqueta del pie. Al frente, estructura de alambre con la forma que se le daría una vez montada. Diseños de Ricardo Vergara.

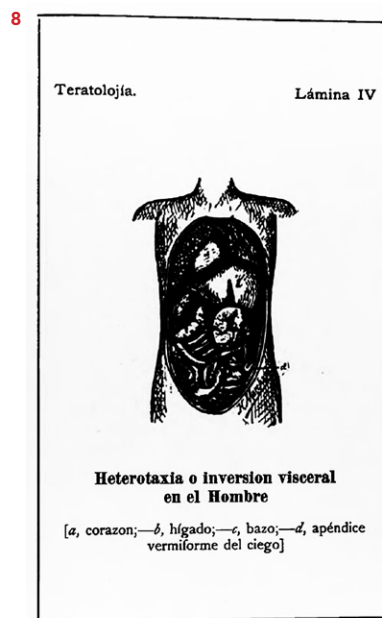
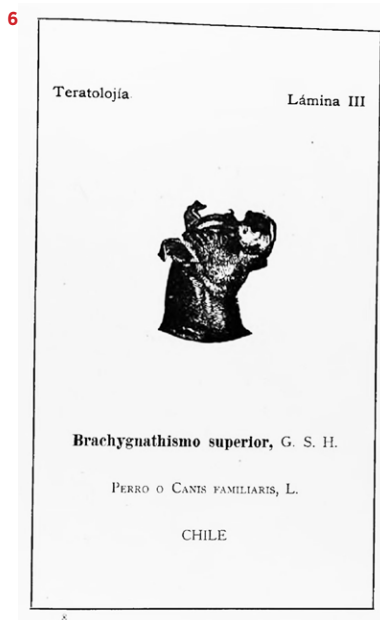
3 Imagen de fresia en vida en el zoológico metropolitana. Imagen perteneciente a la revista *En viaje* del año 1958.



### TERATOLOGÍAS DENTRO DE LOS GABINETES

Las imágenes de ambas páginas, corresponden a aquel mundo de imágenes que escapan del orden natural. Se observa la construcción de lo patológico como diferenciación de una regla normal por medio de una representación visual propuesta por la academia científica. Colección Museo de Historia Nacional de Chile. Registro personal.





1-7 Según la guía de 1910, la ubicación de los “monstruos” teratológicos, es en el estante A, del gran salón central. Sin embargo, posteriormente en la Guía de 1914 se dice que: “En el vestíbulo sur tenemos instalada, en cuatro

estantes parietales, la colección teratológica animal. Este conjunto de seres monstruosos, exhibidos por primera vez en 1910 i que tanto ha atraído la atención del público, se arregló con el material que existía en el patio del Mu-

seo desde mucho tiempo atrás.”, Asimismo la guía de 1955, habla de una muestra teratológica en el Salón central.

8 La guía de 1910 muestra un ejemplo de inversión visceral como la del dibujo, sin em-

bargo no existen registros que corroboren la presencia de algo similar en la exhibición. Ejemplos de este tipo existen en el Museo de Anatomía de la Universidad de Chile.

## LA EXPLORACIÓN

### AUGE Y CAIDA DEL MODELO DECIMONÓNICO

Luego de un período de relativa evolución museográfica, comprendido entre el fin del siglo XIX y principios del XX, la institución museal local comienza a experimentar una “crisis” respecto a su preponderancia y rol dentro del país. En este sentido, si recordamos que el primer cuarto del siglo XX, fue un tiempo de numerosos cambios y conflictos internacionales, se hacía previsible la cada vez mayor falta de interés por los aspectos culturales, superponiéndose los aspectos propios del desarrollo económico e industrial, sobre todo llegando a la mitad de siglo.

Es así como en este contexto de crisis cultural, el Museo Nacional de Chile, debe cesar en 1917 la publicación de su boletín anual<sup>84</sup>, el cual comprendía gran parte de los trabajos investigativos que se habían realizado a lo largo del año. Asimismo, la falta de un sueldo decente, comenzó a mermar el personal que ahí trabajaba, quedando hacia 1920, sólo una parte de la gran cantidad de personas contratadas entre hacia fines del siglo XIX, cuando se había inaugurado la primera planta de personal oficial.

En este sentido, el museo, pasó a ser un organismo que poco ofrecía desde el punto de investigación y exhibición a la sociedad de la época. Si en un comienzo sus orígenes basados en los principios decimonónico de orden y clasificación de lo desconocido habían resultado tremendamente útiles para la gestación del estado soberano (recordemos el sentido de domesticación de la vida animal *zahme vieh*, planteado en la mirada oculacéntrica de Gay y manifestado en imagen inferior, pág. 173), así como también para la toma de decisiones políticas concernientes al territorio, su preponderancia hacia el principio del siglo XX se veía fuertemente disminuida. Asimismo eran escasos los aportes que les otorgaban las autoridades del período, siendo el punto más álgido de esta crisis el terremoto de 1928, tras el cual el museo quedó en un estado de destrucción que terminó sellando el fin de la era decimonónica<sup>85</sup>.

La difícil situación tiene como consecuencia la decisión por parte del gobierno, de aunar los centros culturales de este tipo en una nueva organización. A raíz

---

<sup>84</sup> Los boletines del museo, habían sido una buena forma de comunicar aspectos del trabajo museográfico, investigativo y de colecciones, siendo inaugurado el primer tomo en 1908.

<sup>85</sup> De cierta forma, la destrucción de la fachada por el terremoto de 1928, y el consecuente cambio del arco típico del edificio decimonónico hacia una entrada de líneas rectas simplificadas, marca la transición de la que hablo aquí. Véase modelos del edificio, páginas 76-77

de esto se inaugura la DIBAM (Dirección de Archivos y Bibliotecas Móviles), gestada en 1929 durante el gobierno del General Carlos Ibáñez del Campo, que subsume las instituciones museales, en pos de una fusión única e integradora del aparato público, debiendo responder a un interés común creado hasta el día de hoy<sup>86</sup>.

Pese a lo difícil que fue este tiempo para el museo (1917-1928), hacia 1929 y con la llegada de Enrique Latcham<sup>87</sup> como director, se experimentó una nueva revitalización del aparato museal. En cierto sentido, se podría hablar desde esta fecha como un “giro” respecto al naturalismo-decimonónico, sobre todo al notar la consideración museológica, mucho más comprometida con los estudios científicos contemporáneos de investigación minuciosa, (propagados sobre todo con los ideales de los nuevos museos de la academia estadounidense que se decantaban por el apelativo “científico”), con una mayor consideración por la divulgación y educación de la sociedad, así como también con una mayor apreciación del sentido museológico, que se aparta de ser un diseminador de conocimiento exclusivo y sólo para la elite<sup>88</sup>.

Ricardo Latcham, destacaba los cambios favorables que sufre el Museo, desde 1929, en las memorias del director aparecidos en el boletín N°13, (reaparecido después de 13 años en 1930), de la siguiente forma:

Atendiendo la solicitud del Director, el Gobierno tuvo a bien contratar los servicios de un taxidermista artista, de fama internacional, quien trabajó durante varios años en restaurar la Sección de Aves del Museo Británico. En estas y otras mejoras introducidas en el museo durante el año, ha demostrado, un gran interés el Director General de Bibliotecas, Archivos, y Museos, y es en gran parte debido a su actividad y buena voluntad que se ha podido lograrlas. La planta actual de empleados del Museo queda formada como sigue: Director; Cuatro Jefes de Sección.; Un oficial (desempeña el puesto de Jefe de la Sección de Antropología); Dos auxiliares, (Ayudantes de Sección); Un taxidermista artista; Un taxidermista; Un bibliotecario-archivero; Un mayordomo; Un carpintero; Un tipógrafo; Tres guardianes y 2 porteros El Museo cuenta además con un número de colaboradores científicos (Latcham 1930: 141)

---

<sup>86</sup> Es por lo demás en este momento en el que se produce el cambio de nombre del museo, pasando de “Museo Nacional de Chile” a “Museo Nacional de Historia Natural de Chile”.

<sup>87</sup> Ricardo Latcham fue arqueólogo, etnólogo, folclorista y profesor. Director del MNHN entre 1928 y 1942, fue también el primer decano de la facultad de artes de la Universidad de Chile. A la muerte de Latcham, en 1943, le sucedió Enrique Ernesto Gigoux.

<sup>88</sup> Recordemos que hacia 1930, el eje quinta normal, planteado en sus inicios como un centro de experimentación tecnológico y de progreso decimonónico pierde su hegemonía intelectual. En este sentido, el Museo de Historia Natural, se complejiza al servicio de nuevas redes de poder, que emanan desde la agrupación cultural que hacen las políticas gubernamentales, a través del nuevo aparato representado por la DIBAM.

Otro hecho que constata la renovación que se comienza a experimentar desde la década de los 30 va de la mano de la realización de la exploración *Macqueen* (imagen superior contigua), efectuada por el ahora renombrado Museo Nacional de Historia Natural. Hacia 1928, el personal de investigación del museo, siempre había querido realizar una expedición al territorio de Aysén para estudiar su aspecto natural, pero la falta de recursos económicos siempre había sido un escollo para la realización del proyecto. En este sentido, las memorias de Latcham declaraban que:

“Desde fines del año 1928 la Dirección del Museo Nacional de Historia Natural proyectaba una expedición científica, compuesta de especialistas, para explorar el territorio del Aysén y estudiar su fauna, su flora, su geología su clima, sus capacidades agro-pecuarias etc. El Ministro de Educación de aquel entonces auspiciaba dicho proyecto y prometió proporcionar los medios para llevarlo a cabo. Sin embargo, por motivos económicos no fue posible efectuarlo y se iba postergando de año en año, por falta de fondos disponibles en los presupuestos.” (Guía del Museo 1935:7)

El nombre de la exploración, venía dado de la ayuda económica ofrecida por el filántropo Guillermo Macqueen, amigo personal de Latcham, que apoyo muchas de las empresas de éste durante los años 30. Macqueen, oriundo de Valparaíso, se caracterizaba por ser una persona aficionada a las ciencias naturales, mostrando un gran interés en participar en los estudios que pudiera realizar el museo. De hecho, mucha de la ayuda económica que aportaba era con la condición de ser llevado en los viajes de exploración naturalista por el territorio.

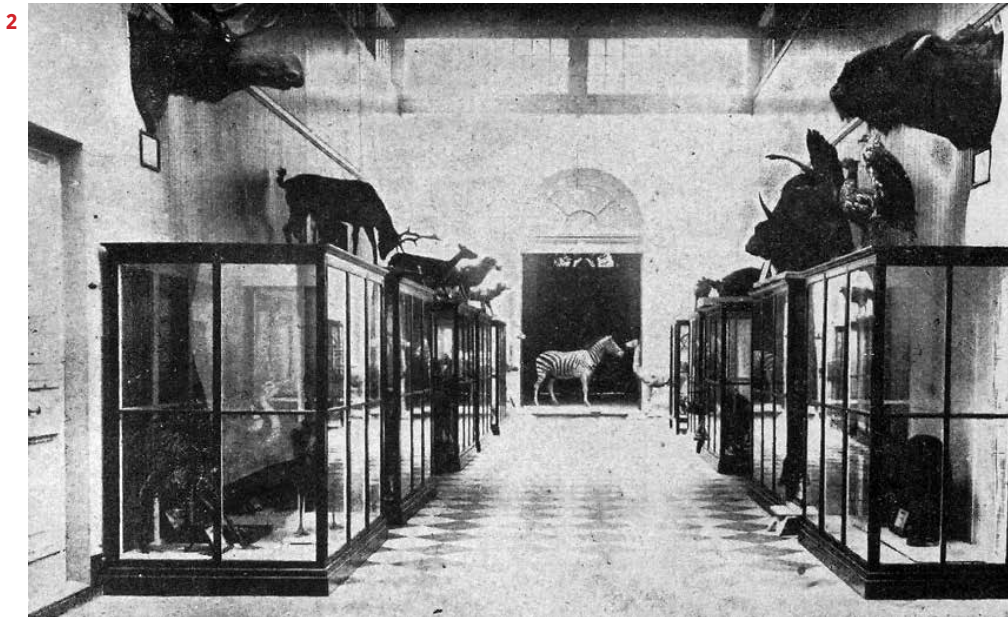
Finalmente mucha de la recuperación museal durante estos años, fue en definitiva resultado de la ardua labor de Enrique Latcham y de las redes que fue capaz de establecer en el transcurso de su mandato. A su deceso en 1943, el Museo ya contaba entre sus filas a quien sería unas de las directoras más importantes de la institución: la Dra. Grete Mostny.



**Exploración Guillermo Macqueen a Aysén.** Imagen Colección Museo de Historia Natural de Chile, (de izquierda a derecha) R. P. Anastasio Pirion, Luis Moreira, Guillermo Vergara, Humberto Fuenzalida, Guillermo Macqueen, Ricardo E. Latcham, Marcial Espinoza, Dr. Emilio Ureta, Francisco Fuentes, R. P. Benjamín Falipou., Roko Matjasic y Martín Serrano



**Colonización de Aysén hacia 1930/1935.** Fotografía realizada por el geógrafo alemán Hans Steffen. Coincidente con el tiempo de la exploración Macqueen, la imagen muestra la modificación del paisaje del sur, producto de los incendios provocados por los agentes colonizadores. La contrastación de esta imagen relacionada con el período de Latcham, debe hacerse con los dioramas de la página 167, figura 6, en los cuales se evidencia la construcción científica del nuevo paisaje





Las imágenes superiores corresponden al período Latcham, último momento del Gabinete antes de las remodelaciones que iniciará Mostny con los Dioramas.

1 Detalle de monos en Gabinetes.

2 Taxidermias y vitrinas hacia 1930. Al lado derecho se encuentra el salón de taxidermias del museo. Los trabajos se relacionan con la tipología utilizada en la sala de vertebrados según la *Revista Chilena de Historia Natural*, 1930.

3 Muebles de Gabinete utilizados para la organización de una colección de jarrones.

4 La imagen 4, muestra los daños producidos por el terremoto de 1928. Si la observamos en detalle, la ballena

se encuentra situada hacia el sur. Con su parte frontal mirando hacia las escaleras del segundo piso.

Imágenes Colección MNHN.





# III DIORAMAS

*“Un día Nasrudín encontró a un fatigado halcón posado en la baranda de su ventana. Jamás había visto a un pájaro igual. -pobrecito- dijo ¿Cómo es posible que te hayan permitido llegar a éste estado? Cortó las garras del halcón, le enderezó el pico y le recortó las plumas. -Ahora te pareces más a un pájaro- dijo Nasrudín.”*

Nasrudín



# CAPÍTULO 3

## *Dioramas*

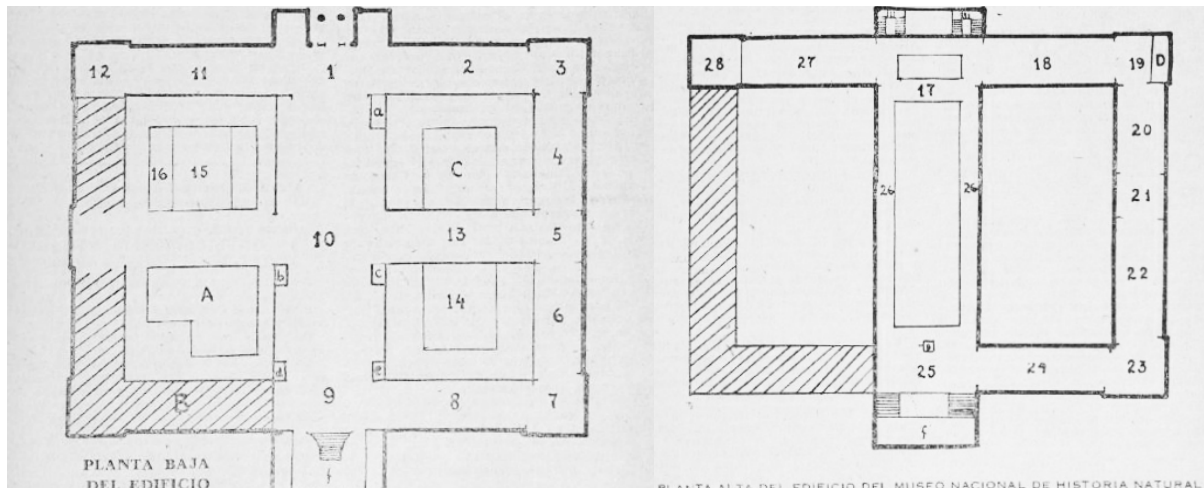
TALLERES DE DISEÑO MUSEOGRÁFICOS: CONSTRUCCIONES DE LA MIRADA

La década de los 60 estuvo marcada por cambios políticos y nuevos paradigmas científicos y teóricos que comenzaban a emerger en el contexto local. Dentro de esta realidad, el Museo Nacional de Historia Natural, como antiguo eslabón del progreso decimonónico, que había enfrentado una fuerte depresión en su hegemonía hacia los años treinta, exigía una revitalización desde la cual reclamaba no ser solamente un sistema exhibicionario encerrado tras las paredes. Urgía de este modo, la necesidad de comprometerse con la ciudadanía, comenzando la búsqueda de nuevas formas de mediación a fines de los cambios culturales que presentaba la nueva realidad social.

Dentro de este convulsionado período que debe asumir la institución museal, la nueva directora del MNHN Grete Mostny Glaser<sup>89</sup>, había comenzado una serie de propuestas museológicas y museográficas tendientes a generar una renovada concepción del museo naturalista en la sociedad. Por ejemplo, en 1956, y estando a la cabeza del área de antropología, Mostny había empezado a dirigir la publicación de los primeros *Noticiarios Mensuales del Museo*, que trataban sobre todo aquel trabajo científico oculto por las paredes de la exhibición, invisible para el visitante común, pero disponible ahora de forma gratuita.

---

<sup>89</sup> La doctora Grete Mostny, nacida en Linz, Austria, estudió en la escuela de filosofía de Viena, tomando cursos en egiptología, estudios africanos, lenguaje y prehistoria. Fue miembro del exclusivo círculo de egiptólogos “Totenbuch”. En 1937 Aprueba con distinción máxima la primera parte del examen doctoral “Rigorosum”, sin embargo, en medio del proceso de espera para aplicar a la segunda parte, el Nazismo en Austria — Anchluss— arriba al poder, tras lo cual le es imposible terminar sus estudios, debiendo dejar la Universidad de Viena con la primera parte de su disertación doctoral aprobada, pero sin obtener el grado académico. Tras esto emigra a Bruselas, en donde obtiene el grado de doctora en filología oriental e Historia, sin embargo hacia 1938, Hitler anexa Austria a la Alemania Oriental, comenzando una persecución sobre los judíos, que deben comenzar a ocultarse. Frente a estas condiciones de hostilidad, y contando con el apoyo de un amigo Chileno en Linz, la Dra. Mostny huye en barco con su familia, llegando al puerto de Valparaíso en 1939, siendo contratada ese mismo año por el Museo de Historia Natural, como ayudante de la sección de antropología. Se convierte en su directora hacia 1964, tras la salida de Humberto Fuenzalida y comienza prontamente una re concepción del proyecto museal hacia los años 70, que tiene como fin el planteamiento de sus ideas en el “museo integrado”. Véase: MNHN, *Breve biografía de la Dra. Grete Mostny 1914-1999*, 2009. Además sobre su persona, existe detallada información en el sitio web de la Universidad Wein, en el apartado de un proyecto dedicada a las víctimas del nacional socialismo en Viena en 1938. Véase: <http://gedenkbuch.univie.ac.at/>



**Recorrido museográfico**  
 (1950) *Imágenes de los Noticiarios*  
*Mensuales* números 3 y 4 (1956).  
 Registro personal. Colección  
 MNHN.

Mostny intentaba de esta forma masificar y difundir el conocimiento científico-naturalista, de manera que pudiera estar en relación con las personas, forjando lo que la directora llamaba un “museo de características más comunitarias”. De hecho durante su dirección, se hacía mucho en hincapié en sus guías en expresar el recorrido museográfico, pero no sólo desde una descripción general de sus exhibiciones (como las del tiempo de Philippi, páginas 82 -83), sino que se intentaba demarcar incluso cuales eran los sitios en los que los investigadores trabajaban. Mostny quería de esta forma, un museo totalmente abierto, quizás esperando superar las barreras decimonónicas que había forjado el anterior complejo exhibicionario de Philippi.

Las imágenes superiores, publicadas en los primeros noticiarios mensuales, detallan el recorrido museográfico a tiempo en que Mostny iniciaba las primeras reformas museológicas en 1956. La imagen de la izquierda, corresponde a la primera planta del edificio, en el que se describe el recorrido de la exhibición desde el número 1 al número 16<sup>90</sup> —las letras A, B y C, corresponden a servicios internos<sup>91</sup>— mientras que las letras minúsculas (a - f<sup>92</sup>) describen servicios y vitrinas varias. La imagen de la derecha, en tanto, muestra el segundo piso

<sup>90</sup> Mamíferos (1 -10 - 11) ordenados en taxidermias y en grupos biológicos. Reptiles (Sala 12). Aves (2 - 7) ordenadas de en taxidermias unitarias expuestas en gabinete y en grupos biológicos. Entomología ( Sala 16 ), Minerales (sala 13), Paleontología ( Sala 16);

<sup>91</sup> La zona “B”, achurada, correspondía a las antiguas oficinas administrativas, hoy ubicadas en la letra A. Su traslado puede deberse a la transformación del túnel biogeográfico en 1979. La letra C aún corresponde al laboratorio de taxidermias. Recordemos también, que en estos años aún no existían los entresijos del ala occidental. Véase evolución museográfica páginas 76-77 para una contrastación con esta época.

<sup>92</sup> La letra d, que se ubica cerca del número 9, corresponde a la vitrina del mes. Una vitrina que rotaba mensualmente la temática de la exhibición. Véase MNHN, *Noticiario Mensual Guía de las secciones* n° 5, 1956.

del recorrido con números que van desde el 17 al 28<sup>93</sup>. Con respecto al salón central, este se mantiene ocupado con el esqueleto de la ballena, desde su llegada en tiempo de Philippi<sup>94</sup>. Con tratamientos gráficos muy básicos como éste, se intentaba exhibir lo no-visible<sup>95</sup>, es decir todo aquello que por condiciones espaciales, lumínicas, técnicas y principalmente curatoriales o de tratamientos de diseño no podía ser visto. En cierto sentido, el plan que conjugaba Mostny desde las imágenes era el principio del museo como un circuito de diseño, en el cual la visión comenzaba a adquirir un rol preponderante.

Siguiendo con los lineamientos que se forjaban durante la dirección de Mostny y con respecto al panorama de la exhibición, la praxis museográfica comenzaba de esta forma una revitalización y una verdadera transformación. Hacia 1965 Mostny daba inicio a la primera serie de talleres sobre diseño museográfico en Chile, los cuales se comenzaban a dictar dentro de las paredes del MNHN. Los cursos de perfeccionamiento en diseño, tenían como fin ampliar los conocimientos de los profesionales vinculados a la actividad museográfica, de manera de poder mediar de mejor forma la relación entre las colecciones científicas y el ciudadano visitante, construyéndose nuevas visualidades que pusieran al Museo de Historia Natural de nuevo en importancia.

Sobre este punto, Miguel Ángel Azocar<sup>96</sup>, comenta que la conformación de los talleres de diseño museográfico del MNHN, ideados por Mostny durante los años sesenta, contaba con numerosos diseñadores que tenían vínculos con la DIBAM. De hecho, Azocar, dice también que muchos de ellos habían sido enviados a perfeccionarse a la escuela de museografías en Churubusco, México. Asimismo, destaca que de esta generación de profesionales, que impartieron clases en el primer piso, cercano a los talleres de taxidermia del museo, destacaban importantes diseñadores nacionales como Omar Larraín, Jaime Alegría, Militza Gustic, Santiago Aránguiz, entre muchos otros.

---

93 Botánica fanerógama (17-27) y criptógama (Sala 18); Hidrobiología (salas 19-22); Antropología, Arqueología y Etnografía (14, 23-26 del segundo piso)

94 El único cambio significativo que ha tenido la ballena ha sido el modo en que se ha dispuesto espacialmente a lo largo del tiempo. En un inicio, se encontraba cerca de la entrada del salón central (norte), mientras que en la actualidad se ubica en el vestíbulo sur.

95 Ocupo la noción de “no-visible”, dado que el campo de lo “invisible” es un absoluto al cual no puede entrar el campo escópico de la visión. Las categorías se encuentran enmarcadas con Merleau-Ponty (1984).

96 Miguel Ángel Azocar, antropólogo cultural del MNHN, fue entrevistado el día 19 de noviembre del 2013 en las dependencias de la sección de antropología del MNHN. Su opinión sobre estos temas es considerable, dado que fue un alumno del Centro Nacional de Museologías, titulándose de técnico en museología el año 1974 y licenciándose posteriormente en artes plásticas en la Universidad de Chile. Azocar además ha contribuido notablemente en los estudios históricos y de memoria que guardan relación al MNHN, investigando aspectos de conservación, museografía, museología, entre otros temas. Sus opiniones han sido vitales para posibilitar el desarrollo de estos temas, dado que son tópicos poco asimilados y discutidos actualmente. Para una descripción de su persona, véase *Biografía 1980- 2008*, MNHN, 2009.

Los resultados de estos talleres, sirvieron también como una base para que personas ligadas al área de las ciencias pudieran tener un acercamiento y una opinión respecto a las nuevas exhibiciones que se comenzaban a plantear. Las imágenes de la página contigua corresponden a algunos de estos ejercicios, en ellos se observan principalmente vitrinas realizadas tras los talleres de 1960<sup>97</sup>. La museografía contempla los mismos muebles decimonónicos expuestos en las páginas 107-108, pero a los cuales se les realizó un corte diagonal, quitándoles patas y levantándolos a una altura aproximada de 45° respecto del ángulo de visión.

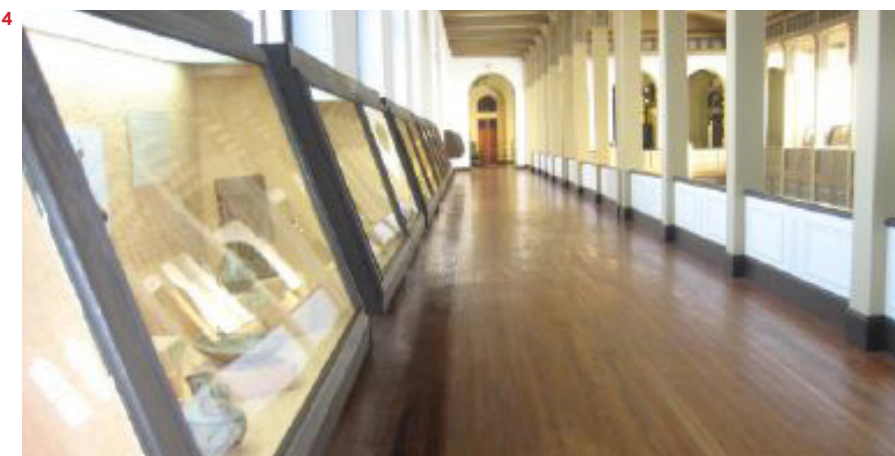
De este modo, si bien se avanzó en entregar nuevos conocimientos, las deficiencias administrativas de la DIBAM, que no contaban con gente especializada en estas temáticas, impidieron instaurar los nuevos paradigmas tanto museológicos como museográficos que se desarrollaban en el país.

Finalmente, sobre la museografía como concepto clave dentro del MNHN en aquellos años, Mostny declaraba en relación al modo de exponer que:

“El resultado debe ser la visión del objeto real en su relación con otros o con el hombre, pues no existe ningún objeto y ningún ser aislado en el mundo: todos son integrados en unidades mayores y pueden ser comprendidos sólo en ese sentido.” (Mostny 2009:12)

---

<sup>97</sup> Si bien las imágenes corresponden a un rediseño del año 2006, la museografía principal es la misma que la de los talleres museográficos. Según comentó Miguel Ángel Azocar en entrevista realizada el día 19 de noviembre de 2013.



**Ejercicios museográficos  
MNHN:**

**1** Sala de Arqueología y Etnografía Chilena. 2006. Vista frontal con renovación del juego de luces y color.

**2** Sala de Arqueología chilena. 1996. Vista frontal.

**3** Sala de Arqueología chilena. 1996. Vista en perspectiva desde el segundo piso del MNHN.

**4** Sala de Arqueología chilena. 1996. Vista frontal. Imágenes del Archivo Privado de Miguel Ángel Azocar. Reproducidas con su permiso.





## EL CENTRO NACIONAL DE MUSEOLOGÍA

### UN NUEVO Y FUGAZ PARADIGMA DE LA EDUCACIÓN

En 1968 los esfuerzos de Mostny y Nivaldo Bahamonde posibilitaron la realización del siguiente proceso tendiente a revolucionar los estudios museológicos en Chile: El Centro Nacional de Museología. Esta escuela, alojada en el sector del segundo piso del ala poniente del MNHN, estuvo comprometida con cambiar la cara de la realidad museológica, siendo una mezcla de tópicos que iban desde las ciencias básicas hasta temáticas relacionadas con la exhibición museográfica. Su funcionamiento comenzó el día 28 de febrero de 1968, bajo decreto N°1309 del ministerio de educación, (Azocar 2008: 24), teniendo como meta profesionalizar, desde el MNHN, el trabajo realizado en los museos del país.

La conformación del Centro de Museología fueron una serie de hechos y contextos concatenados que permitieron lograr, aunque fugaz, su realización. Por ejemplo, Mostny en aquellos años había realizado números proyectos con ICOM (International Council of Museum), existiendo fuertes compromisos de trabajo entre ella y el presidente de la organización. La situación anterior, le permitió a Mostny ser reconocida dentro del panorama museológico internacional, siendo designada como la secretaria del concilio, lo que se tradujo en apoyo monetario y profesional para formar el nuevo Centro de Museología en Chile<sup>98</sup>. Sobre este contexto de crecimiento por parte del MNHN, Miguel Azocar, dice que:

“Fue así como en el Museo Nacional de Historia Natural, sede oficial del centro nacional de museología, se dictaron los seminarios de Perfeccionamiento Museológico, dictados por los Profesores Raymond H. Singleton y Geoffrey Stansfield, del Departamento de Estudios Museológicos de la Universidad de Leicester, Reino Unido, en marzo de 1969 y septiembre de 1974 y el Seminario de Perfeccionamiento en Documentación Museológica, dictado por la Profesora Ivonne Oddón, Directora del Centro de Documentación Museológica de Unesco e ICOM, en noviembre de 1969.” (Azocar 2008: 26)

---

<sup>98</sup> De estas relaciones con ICOM, serán notables los seminarios dictados en Chile por eminencias en los campos museológicos, de los que destacan los Profesores Raymond H. Singleton y Geoffrey Stansfield, del departamento de estudios museológicos de la universidad de Leicester, Reino Unido, en marzo de 1969 y septiembre de 1974 y el Seminario de Perfeccionamiento en documentación museológica, dictado por la Profesora Ivonne Oddón, directora del centro de documentación museológica de la Unesco/ICOM, en noviembre de 1969 (M. Azocar 2008:26)

Por otro lado, Mostny contaba también en aquellos años, con el apoyo de quien sería su segundo esposo, Juan Gómez Millas, ministro de educación durante el gobierno del presidente Eduardo Frei Montalva. De hecho se decía que Gómez Millas había influido notoriamente en los proyectos relativos a educación que la Doctora planteaba, siendo incondicional a ella en todo momento.

Según detalla Miguel Azocar, en su texto sobre el centro nacional de museología (2008), los cursos planteados para la formación de los profesionales de museología, según artículo n°5, eran:

**PLAN GENERAL:** Castellano, Ciencias (Biología), Historia y Geografía, Matemáticas, Física y Química, Idioma extranjero.

**PLAN ESPECIAL:** Museología, Conservación y Preparación de Material Científico, Dibujo, Fotografía, Modelaje, Técnicas de Metodología Museológica (Tecnología y Práctica de talleres) Ecología, Conservación de Recursos Naturales, Bioestadística, Idioma extranjero instrumental.

Luego el decreto N° 504 del 2 de marzo de 1972 sustituía al Artículo 5° estableciendo los siguientes cursos:

**PLAN GENERAL:** Castellano, Ciencias Sociales e Históricas, Filosofía, Inglés, Ciencias de la Naturaleza, Biología, Física, Química, Matemáticas, y Consejo de Curso

**ASIGNATURAS TECNOLÓGICAS:** Ciencias de la Tierra: Geología, Paleontología. Ciencias de la Vida: Botánica, Zoología, Ecología Ciencias Humanas: Antropología. Museología: Museología

**TÉCNICAS Y PRÁCTICAS DE LABORATORIO:** Técnicas Museológicas: Modelado, Documentación, Exhibición. Conservación de Material Científico: Conservación de Material Biológico, Taxidermia, Microscopía

**ASIGNATURAS PROFESIONALES COMPLEMENTARIAS** Bioestadística, Conservación de Recursos Naturales, Fotografía, Dibujo.

Sin embargo, y pese al apoyo inicial recibido, el Centro cesó su funcionamiento en 1974. Las clases que eran impartidas por la institución nunca lograron poseer el carácter universitario, dejando un programa de características técnicas. Quizás, uno de los aspectos más complicados que influyeron en su cierre, fueron los conflictos con la DIBAM y el campo profesional inexistente para el tipo de profesional que ahí se intentó formar<sup>99</sup>.

---

<sup>99</sup> Miguel Ángel Azocar comenta que incluso hubo una toma del edificio del MNHN por parte de los estudiantes del centro de museología exigiendo mejores condiciones para la carrera. Según da cuenta en la conversación que sostuvimos, el hecho fue consignado por el Mercurio en aquella época, en donde se le intentó dar una interpretación política de grupos radicales de izquierda que se habían tomado el museo, hecho que nunca fue así.

Los planes museológicos que tuvo Mostny, estuvieron de este modo marcados con el acento de lograr un “Museo Integrado”, tal como lo había planteado en la Mesa Redonda de Santiago del año 1972. Así, sus intereses estuvieron siempre alineados a cumplir el rol social del museo, comprendiendo como dispositivo aspectos técnicos, políticos, económicos y sociales que estuvieran involucrados en la educación de la comunidad, en relación a la investigación científica y por medio de la praxis museográfica.

Las imágenes de las páginas 140 y 141, correspondientes al período en que Mostny tomó la dirección del MNHN, son un registro de los cambios que se producían. Se hace notorio la convivencia entre nuevas formas de exhibición contrapuestas con los antiguos Gabinetes. Por ejemplo, en la imagen número 3 se observa la reinterpretación que se le intentaba dar a las antiguas vitrinas principalmente de los cursos y talleres que se circunscribían a esta época, bajo el principio de orden “biomático”. Aunque estos ejercicios nunca calaron de forma muy profunda en el guion museográfico, sirvieron como una antesala para Chile Biogeográfico en los 80.

Aun cuando Mostny nunca se hubiera decantando por un partido político o tendencia en particular, siempre se notó en su trabajo cierta influencia derivada de las políticas socialistas que había comenzado el gobierno de Salvador Allende. Lo anterior se hacía evidente si consideramos las alianzas que realizó con la UTE<sup>100</sup> y en particular con su rector Enrique Kirberg <sup>101</sup>, con quien Mostny sostuvo numerosos encuentros<sup>102</sup>, comenzando convenios de los cuales surgieron una serie de cursos para la educación de obreros<sup>103</sup> dentro del edificio del MNHN. Situaciones que posteriormente se ampliaron con cursos para adultos y niños con escuelas de verano.

La realización estas actividades habían transformaron al museo en un dispositivo totalmente involucrado con la sociedad. Aquella visión de Philippi, dedicada durante mucho tiempo a forjar una mirada nacionalista y progresista del país, se encontraba ahora en un proceso de evolución y de proliferación de ideas. Esto se evidencia a continuación desde 4 imágenes muy contrastadoras:

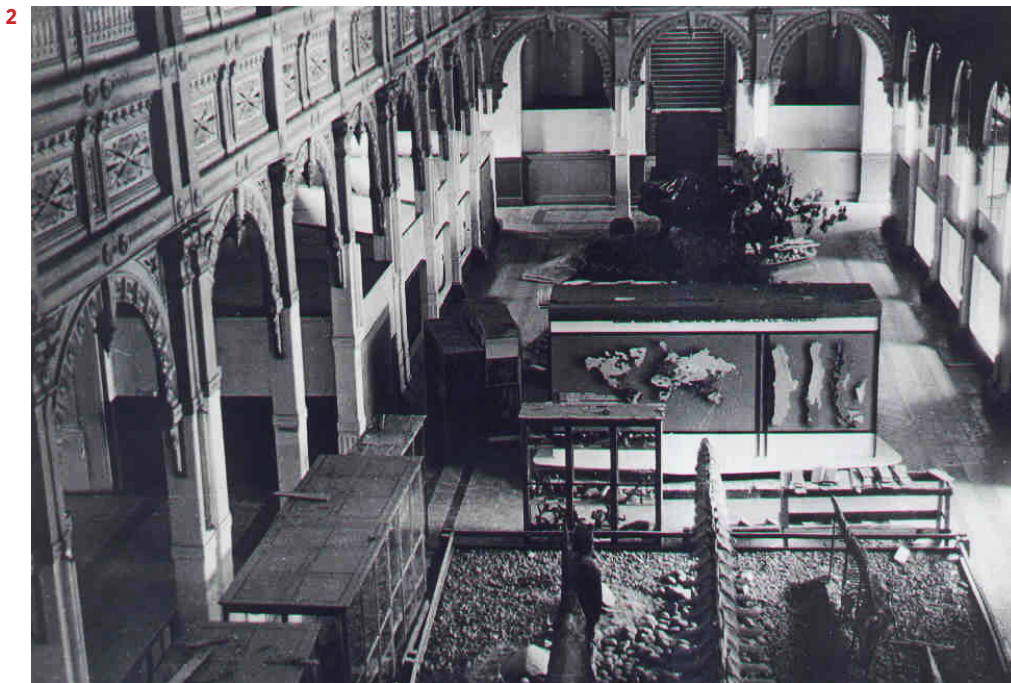
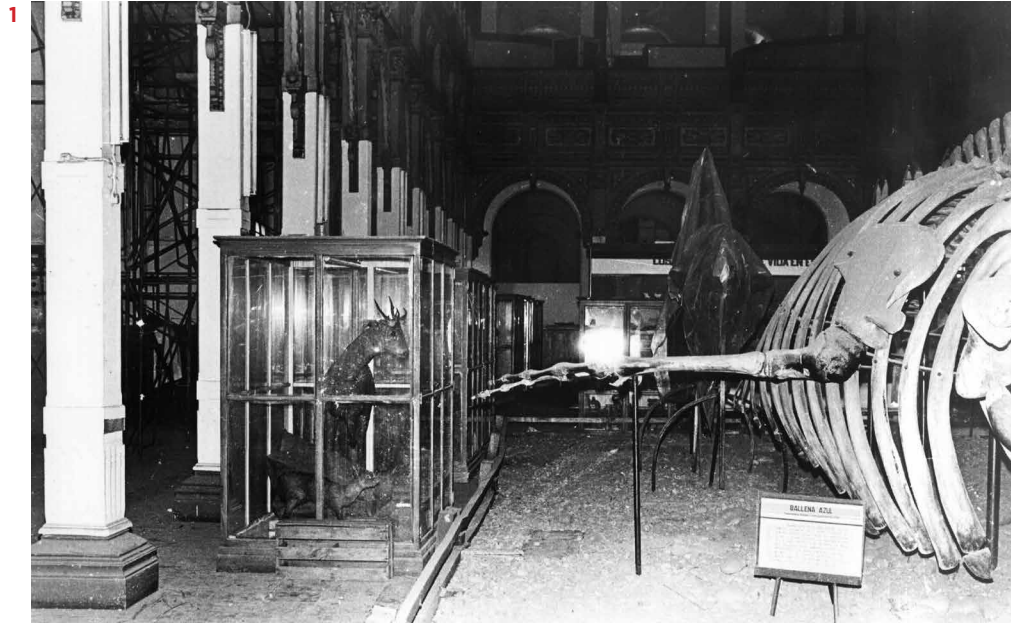
---

<sup>100</sup> UTE ó Universidad Técnica del Estado. Disuelta en 1981.

<sup>101</sup> Enrique Kirberg, de procedencia judía al igual que Mostny, fue elegido en claustro pleno rector de la UTE el 20 de agosto de 1968 y reelegido en 1972. Miembro del soviet, nacido en la breve República Socialista de Chile. Tras el Golpe de Estado de 1973, pasó dos años en condición de preso político, siendo exiliado en 1975 y regresando al país en 1989.

<sup>102</sup> Dentro de estos encuentros Mostny incluso había cooperado con la UTE, para la formación de un museo de ciencias y tecnologías que nunca se llevo a cabo. Véase: “Los nuevos profesionales” Educación Universitaria de Trabajadores Chile: UTE, 1968 - 1973.

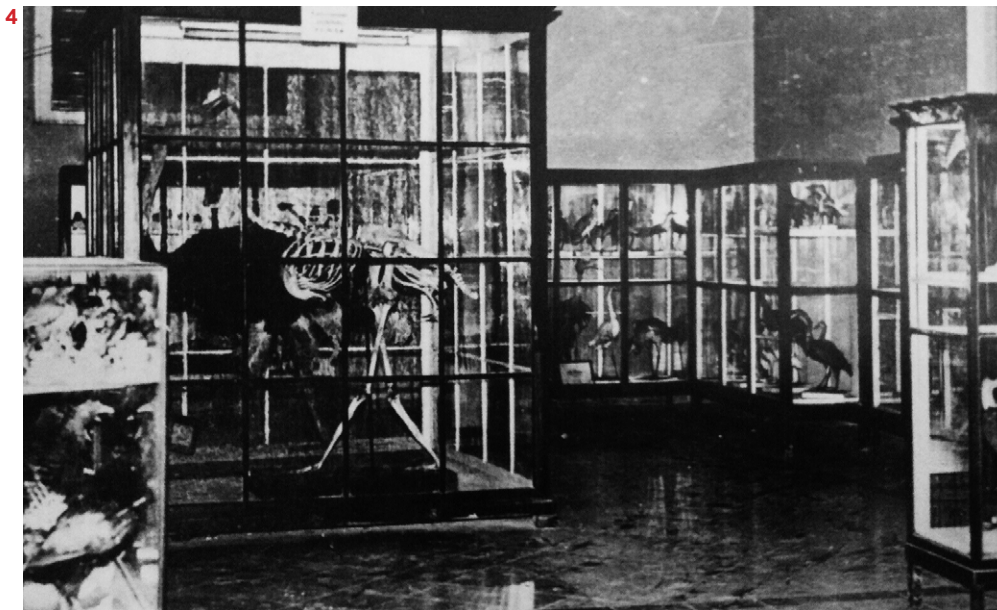
<sup>103</sup> En sintonía con el programa universitario para trabajadores planteado por Kirberg (1981) en la UTE.



1 Salón central del MNHN. Trabajos a mediados de los años 70, para la conmemoración de los 150 años de la institución. Se observa la ballena con un cartel tipográfico que habla sobre la especie. En el piso superior se ve la cámara de refrigeración del niño del cerro el plomo. Se observa también y tras la ballena, el pez luna cubierto por una bolsa plástica. Al costado izquierdo existen gabinetes

a modo de dioramas, rezagados presumiblemente desde 1930 (véase página 115 y 117 para comparar), cuando se contrató al famoso taxidermista artista Frederick Platts

2 Vista aérea. Período años 60 a 70. La imagen muestra la cola de ballena posicionada sobre restos de piedras en la mitad norte del gran salón (hoy en la mitad sur), en conjunto con el espécimen de la tortuga laud a sus



pies. Existen además algunos gabinetes en su costado izquierdo y trasero (comparar con las tipologías de muebles de la página 98). También se distingue un grupo biológico con árboles y animales en el segundo piso del ala norte.

3 Imagen correspondiente a la parte alta del salón central, del MNHN circa años 60. Se observa una

vitrina con objetos arqueológicos, cestería, capacho, etc. (Comparar mobiliario con las figuras 4, 5 y 7 de la pág. 107 y pág. 135).

4 Vista parcial del salón del salón aves 1979. (Comparar con las vista que ofrece la imagen 1, 2 de la pág. 97).

En cierto sentido los pensamientos museológicos de Mostny se habían vinculado fuerte e indirectamente con el pensamiento progresista de la época. Por lo demás, muchos de sus trabajadores eran simpatizantes de izquierda, razón por lo cual tras el golpe, el trabajo de Mostny y sobre todo las relaciones que había forjado fueron vistos por la dictadura como un tipo de proselitismo político de izquierda, siendo ella observada durante la dictadura<sup>104</sup>. Lo anterior trajo aparejado como consecuencia un violento despido del personal científico del museo, quedando secciones prácticamente vacías. Como lo constata posteriormente Francisco Mouat:

“El clima al interior del museo se puso áspero. Hubo numerosos despidos por razones políticas y los presupuestos para trabajar se redujeron notoriamente. Grete Mostny siguió adelante en su tarea, con gran vocación, a pesar de tener menos recursos y menos gente a su cargo.” (Francisco Mouat 2009:12)

Estas razones son en cierto sentido un argumento que podría explicar la tan temprana desaparición de la Escuela Nacional de Museología.

Finalmente será en este nuevo contexto de depresión cultural desde el cual nacerá la exposición permanente de “Chile Biogeográfico”. Una de las pocas, por no decir prácticamente la única, praxis museográfico-naturalista relevante en 17 años de dictadura dentro del MNHN. Por lo demás, la materialización de los Dioramas será dicotómica al leerse contemporáneamente, desprendiéndose de ella valores nacionales que se constituirán por medio de un estructuración comprometida fuertemente con las tendencias de diseño amparadas en los preceptos representacionistas de lo objetual, retomando las ideas de los viejos Dioramas neoyorquinos.

---

<sup>104</sup> hacia su retiro de la dirección del museo en 1982, el nombramiento de cargo de director del MNHN dejó de ser regido por el escalafón de la administración pública y pasó a ser considerado “un cargo de confianza, cuyo nombramiento estaba a cargo por la junta”. (MNHN 2012: 36). El próximo director, Hans Niemayer, toma la dirección entre 1982 y 1990, estando su dimisión en 1990 llena de controversias consignadas en Niemayer (1991).

## EL PROYECTO

### CHILE BIO-GEOGRÁFICO

En 1977, durante las discusiones realizadas en el museo con los jefes de área respectivos, Mostny, planteó la posibilidad de realizar un nuevo tipo exhibición museográfica. La idea, era generar algún tipo de atracción que se superpusiera al alicaído contexto en el que se viva.

En aquellos años, José Yáñez<sup>105</sup>, joven profesional que había llegado hace poco tiempo al museo, le propuso a Mostny trabajar una exposición basada en las regiones geográficas de Chile. El proyecto, según Yáñez, seguiría los pensamientos de los esquemas biogeográficos formulados por Guillermo Mann Fischer en 1960, planteando una descomposición del espacio chileno según diferentes denominaciones de acuerdo al tipo de flora y fauna que apareciera en el paisaje circundante.

La materialización de la idea contó con una ventaja estructural, y es que cercano a 1980, junto con el apoyo del ministerio de obras públicas, se rebajó el piso de la edificación para aumentar el número de salones destinados a investigación dentro del museo<sup>106</sup>, generando en el primer piso de la edificación un espacio de absoluta oscuridad y estrechez que dividió los antiguos ventanales conformando un largo pasillo con una condición estética muy propia de un “túnel”.

La antigua exhibición de gabinetes, que en algún momento había intentado ser una representación de los animales ordenados por zonas biológicas bajo un principio estrictamente biomático (véase imágenes páginas 136 y 137), reconstituidos desde la taxidermia y la mirada, era ahora desarmada en pos de una representación artística derivativa de un paisaje con mayores apreciaciones nacionalistas. Por supuesto, la solución más obvia fue el Diorama, tecnología de visualización natural fuertemente explotada por el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York desde principios del siglo XX, la cual se constituyó al más puro estilo del fondo de una película hollywoodense en el MNHN.

---

<sup>105</sup> José Yáñez es jefe científico del MNHN. Fue entrevistado el día 15 de noviembre del 2013, en relación a su participación en el proyecto Chile Biogeográfico, del cual es autor intelectual.

<sup>106</sup> Véase los modelos 3D realizados por el equipo MNHN+, que muestran esta significativa evolución en las páginas 76/77.

De esta forma, se dio inicio en 1981 al plan del proyecto en el que participó tanto el MNHN, como la desaparecida Sociedad Constructora de Establecimientos Educativos<sup>107</sup>.

Según comenta José Yáñez, el diseño y materialización final, quedó en manos de un grupo de gente al mando del artista y escultor chileno Harold Krüsell Johansen<sup>108</sup>, quien había sido asignado como jefe de exhibiciones y comunicaciones del MNHN.

Harold, plasmó la idea inicial de un Chile sub dividido, y si bien contaba con un equipo de gente profesional, la mayor parte del trabajo la terminó realizando sólo él, generando algunos recelos por parte del personal al imponer sus voluntades y deseos sobre lo que debía ser representado. De hecho, Richard Faúndez dice que “sobre este mismo autoritarismo de trabajo de parte de Harold, se observaba una mayor tendencia por la representatividad del paisaje del sur<sup>109</sup>, de donde él era oriundo”<sup>110</sup>. En definitiva lo que Harold instauró, fueron sencillamente sus apreciaciones culturales sobre el paisaje natural.

En 1982, una vez que los trabajos cesaron, se dio inicio a la inauguración del nuevo recorrido, no estando exenta de sucesos que se relacionaban con el período en el que se vivía. En aquellos años de dictadura y 3 días antes de la inauguración, se había enviado un documento al museo indicándole a Mostny el despido inmediato de un gran número de trabajadores.

Las aspiraciones políticas de la dictadura volvían a afectar el ideal de la gente que ahí trabajaba, contándose incluso para la inauguración de Chile biogeográfico con la participación del General Augusto Pinochet. Según se

---

<sup>107</sup> La Sociedad Constructora de Establecimientos Educativos se creó en 1938 y fue abolida en 1987 por la dictadura militar. La sociedad, que se originó desde la separación de la iglesia y el estado en 1925, contempló durante gran parte del siglo XX, la construcción, planificación, diseño y construcción de los edificios educativos estatales, siendo incluso participe del proyecto museográfico inicial que se gestó en 1977 en el MNHN (aunque se ignora que tanto influyó en éste sobre todo por el recelo que causaba en el período de dictadura). A día de hoy todavía sobreviven algunas de las edificaciones de la sociedad, la cual disponía de los principios modernistas, en boga a mediados de los 50, para la generación de espacios educativos.

<sup>108</sup> Harold Krüsell Johansen es artista plástico y escultor. Ha desarrollado una prolífica carrera, con obras que van desde lo escultórico a lo museográfico. Véase: <http://www.artistasplasticoschilenos.cl/biografia.aspx?itemid=1261> (Consultado el 06/12/13). Se debe dejar constancia del intento de una entrevista con el artista el día 9 de septiembre de 2013, pero esto fue imposible dado su frágil estado de salud.

<sup>109</sup> Al revisar los antecedentes del túnel biogeográfico es clara la tendencia hacia el sur, existiendo incluso sales enteramente dedicadas a Aysén y Magallanes en el proyecto original. Véase MNHN, *Santiago: El museo. Guía con ilustraciones en carpeta*. Dibam. 1989.

<sup>110</sup> Según comentó Richard Faúndez, Jefe de exhibiciones del MNHN, en entrevista realizada el día 8 de noviembre de 2013.



recuerda sobre aquellos momentos previos a la inauguración, el personal que había quedado en el museo fue trasladado a los salones de la biblioteca, en donde fueron mantenidos detenidos durante toda la mañana mientras el edificio era revisado en búsqueda de armas<sup>111</sup>.

El contexto para la inauguración del proyecto Chile Biogeográfico no fue de esta forma una situación tranquila. El General Augusto Pinochet, recorrió los pasillos de la nueva exhibición y sólo realizó una pregunta al llegar al diorama de la antártica. Posteriormente, selló su recorrido con una placa al inicio del nuevo túnel, la cual consignaba y recordaba que: “la inauguración del proyecto había sido realizada bajo el gobierno del general Augusto Pinochet Ugarte”<sup>112</sup>.

Dentro de esta realidad, se produce en 1982 el retiro de Mostny como directora del MNHN. Se acaba una era que había sido prolífica en planteamientos museológicos y museográficos, siendo reemplazada por una nueva dirección asumida por el ingeniero y arqueólogo Hans Niemayer. Sobre esta situación, la biografía de la Dra. Eliana Durán, reconocida arqueóloga que trabajó desde 1962 en el museo y que había aspirado a ser la sucesora más obvia tras la doctora, dice que:

“Durante la dictadura, el nombramiento de cargo de Director del MNHN dejó de ser regido por el escalafón de la Administración Pública y pasó a ser considerado un cargo de confianza, cuyo nombramiento estaba a cargo de la autoridad política.”  
(MNHN 2012: 36)

Asimismo, la Dra. Eliana Durán resignada, dice en un pasaje al final de su biografía: “Al parecer, yo no era de confianza para dicha administración” (Mouat 2012:36).

---

<sup>111</sup> Destacar que el museo si posee armas, dado que al ser una institución que estudia la vida natural realiza en ciertas ocasiones búsquedas de especímenes, cazándolos y conservándolos para su posterior estudio científico.

<sup>112</sup> A día de hoy la placa con esta inscripción se encuentra sepultada tras las paredes de las remodelaciones efectuadas al túnel biogeográfico en 2012. Según comentó el Jefe de Exhibiciones del MNHN, Richard Faúndez, en la entrevista realizada el día 8 de Noviembre de 2013.

## DIORAMA

### CONTEXTUALIZACIONES A LA MIRADA NATURAL

Inventado por Louis Daguerre y Charles Bouton, el diorama consiste básicamente en la construcción de pequeñas escenificaciones que muestran un pasaje de cualquier temática popular. Aludiendo etimológicamente a “un mirar a través del paisaje o la vista”, este dispositivo óptico tuvo su primera exhibición pública en París, cerca del año 1822. En aquella oportunidad, Daguerre y Bouton, ofrecieron lo que denominaban *un monument d'exposition d'effets de peinture*, causando un gran revuelo en la sociedad parisina que supuso la visita a la exposición de “más de 80.000 espectadores, sólo entre 1822 y 1830” (Madruga 2007:3)

Entendiendo la base histórica que supuso este invento, Carl Akeley<sup>113</sup> y Frank Chapman, taxidermista y artista respectivamente, vinculados al Museo de Historia Natural de Nueva York —en adelante AMNH— trabajaron sobre esta idea a finales del siglo XIX y principios del XX, generando un nuevo tipo de exhibición para el museo naturalista que atrajo grandes cantidades de visitantes. Sobre esto dice Eileen Jones:

“La evolución de la técnica del diorama y su adopción por los museos [especialmente el AMNH] mejoró notoriamente la presentación ilusionista de la historia natural. Entregando legitimidad científica a la nueva exhibición “artística” de los especímenes zoológicos, a través de la taxidermia y la pintura de paisaje, los naturalistas esperaban desafiar la filosofía exhibición dominante [Gabinetes] de la época.” (E. Jones 2001:201)

Consolidándose en el AMNHN como la nueva forma de exponer la vida animal dentro de los espacios museográfico naturalistas, el Diorama respondía principalmente a una nueva forma de aprehensión ocular, que recogía los aspectos del medioambiente descubierto a través de las distintas exploraciones naturalistas que continuaban durante el tiempo de Akeley. Se vislumbraba así, el giro entre el museo naturalista como institución dirigida a la educación y al saber cerrado y situado entre paredes (recordemos el complejo exhibicionario),

---

<sup>113</sup> Carl Akeley, figura central de la taxidermia moderna, es reconocido por desarrollar a fines del siglo XIX el método dermoplástico en taxidermia que permite trabajar en base a moldes y rellenos, consiguiendo asombrosos niveles de detalles en los animales. Akeley, es además uno de los primeros personajes en recurrir al diorama como estrategia aplicada en los museos, construyendo los 15 grandes dioramas del AMNHN, desde las distintas exploraciones de apreciación, estudio y caza financiadas por la institución.

contra la manifestación de un espectáculo popular dirigido a las grandes masas, que comenzaba a incluir este tipo de delirio visual alimentado desde el Diorama. Así, dice Jones, se sugería “el movimiento inanimado”, siendo el diseño del Diorama específicamente planteado para capturar a través de la vista al animal, sugiriendo un “movimiento inanimado” (Eilen jones 2001:201). Respecto a esta noción, en la que vista es diseñada desde esta época hasta hoy, Haraway nos recuerda que:

“Los ojos han sido utilizados para significar una perversa capacidad, refinada hasta la perfección en la historia de la ciencia —relacionada con el militarismo, el capitalismo, el colonialismo, y la supremacía masculina— para distanciar el sujeto conocedor que se está por conocer de todos y de todo en interés del poder sin trabas. Los instrumentos de visualización en la cultura multinacionalista y postmoderna han compuesto esos significados de des-carnación. Las tecnologías de visualización no parecen tener límites.” (Haraway 1991: 324)

Desde luego, los dioramas del Museo de Nueva York, convertidos en uno de las grandes logros estético-naturalistas, son el montaje ideal repetido por un gran número de museos en el mundo bajo este nuevo *zeitgeist* del siglo XX, que permite a través de distintas escenas pasar de un clima a otro, de una región a otra, sumergiendo al espectador en un viaje panorámico incesante que lo traslada en el tiempo y el espacio. La apertura a la inmediatez, desde lo corpóreo, es una nueva posibilidad que se abre desde el museo naturalista<sup>114</sup>.

Pero, no hablaríamos del Diorama como un arte propiamente tal —ya que como construcción y no como constructo<sup>115</sup>, es irrelevante en nuestros días—, pero sí de la popularización de un modo de representación propiamente norteamericano. Una pantalla, un panorama o una recreación que se dirige a grandes masas iletradas, propias de una cultura de consumo, conformando archivos visuales con una tendencia a la construcción en lo objetual, que habla incesantemente de la naturaleza del hombre y de sus contextos culturales, evidenciando a quién ha tenido que derrotar y cazar para lograrlo.

---

<sup>114</sup> Sobre este punto, Alison Griffith (2008) explora esta posibilidad desde los museos naturalistas a través de lo que concibe como una “sociedad de la inmersión”, en los que se diseña un tipo de mirada venerada en la cual la corporalidad del sujeto se “rellenaría con los contenidos curatoriales”. Desde otro ámbito, Christopher Salter (2010) desde el campo de los nuevos medios, establece que esta “inmediatez”, amparada en lo performático, es precisamente la que nos permitiría pensar las exhibiciones contemporáneas desde una idea “enactiva”, sin embargo sobre este último punto recomiendo profundizar en el capítulo 4 de este trabajo.

<sup>115</sup> Con esto me refiero a que el Diorama como concepto actual no es solamente pensar en la disposición de una escena construida materialmente a modo de maqueta en miniatura. ¿No son acaso las películas norteamericanas, y la cinematografía hollywoodense otro modo de pensar el diorama más contemporáneamente? o incluso a día de hoy ¿la enorme cantidad de dispositivos táctiles, pantallas, panoramas, imágenes IMAX, mapas digitalizados etc., masificados en los museos en el mundo?, en la misma sintonía con la “tecnologización” que declara Norris y citada justamente en la justificación de este trabajo.

De este modo, los Dioramas del AMNH, no son una tipología aleatoria, se inscriben en un contexto preciso de desarrollo, consumo y clasismo neoyorquino<sup>116</sup> exportados hacia el mundo. Según comenta Roberto Benavente<sup>117</sup>, “originados gracias a las asociaciones específicas de artistas, fotógrafos, reproductores técnicos, etc., que dan la base de disponibilidad material”, *zuhause* técnica en un sentido heideggeriano, para trabajar en detalle el diorama como un aparato estético.

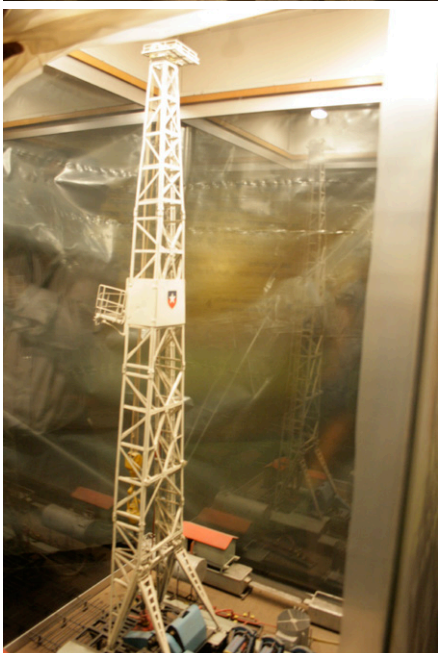
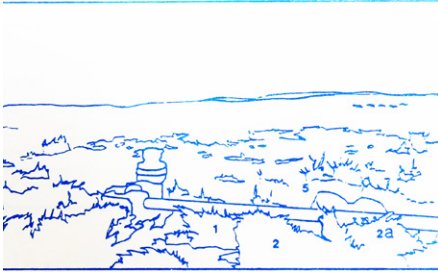
Pensando esta contextualización desde el plano local, en Chile el concepto del Diorama si bien fue tardío<sup>118</sup> (años 80), el resultado final levantado fue tremendamente contradictorio. Si observamos las imágenes de las páginas 149 y 151, correspondientes a la exhibición Chile Biogeográfico, corroboramos que existen dos relatos hegemónicos, uno desde la perspectiva animal por parte de la taxidermia y el otro desde la imagen-país que va tanto desde el paisaje como de los elementos en pequeñas maquetas que acompañan el recorrido. Así, se manifiesta un diseño marcado en “mostrar” Chile desde un aspecto intervenido por el hombre, dando como resultado una extraña composición “natural” que amalgama torres de extracción petroleras de la zona de Magallanes y balsas flotantes de las salmoneras de la región de los Lagos, en conjunto con focas, lobos marinos, gaviotas y otras especies endémicas. La representación visual que exhiben las imágenes no deja de ser menor, sobre todo si consideramos el contexto de dictadura militar en el que se inscriben (1981), siendo una muestra de nuestra apreciación visual y naturalista por casi treinta años, replanteada hace tan sólo hace tres. Además, considerando su nivel de facturación, es un hecho, que la calidad técnica de estos no alcanzaría el nivel de detalle del referente original (AMNH), sin embargo su diseño visual si trae aparejado pensamientos y cuestionamientos de un período social que asimila el espacio natural como un ambiente netamente de consumo y explotación, en cuanto a lo medible y contrastable.

---

<sup>116</sup> Para profundización de esto véase Donna Haraway (1984). En esta obra la autora realiza todo un análisis de las taxidermias y los Dioramas del AMNH, como producto de las políticas que emanaban del gobierno de Teddy Roosevelt. El Diorama como estrategia de visualización naturalista emanada entre fines del siglo XIX y principios del XX, es asimismo comentada como una forma de control y dominio por parte de Estados Unidos sobre otros territorios.

<sup>117</sup> Roberto Benavente destacado museógrafo nacional. Fue entrevistado para la presente investigación el 11 de noviembre de 2013, de modo de tener una apreciación sobre cómo se construyen nuevas visualidad desde los dispositivos museales. Sus opiniones son determinantes en el siguiente trabajo dado que ha trabajado en numerosos museos, incluyendo la renovación del Museo de Historia Natural de Paris, con su famosa “Galería de la Evolución” y en el MNHN a través de la iniciativa MNHN+, junto a Jaar, Piwonka, Soffia y URO1.org. Su visión de lo que es la museografía es crítica al preguntarme ¿cómo generar nuevas visualidad, cuando la mirada cultural de las personas es bombardeada contemporáneamente por nuevas imágenes todos los días?

<sup>118</sup> Aunque previamente se habían configurado numerosos ejercicios de escenificación museográfica bajo el nombre de “grupos biológicos”, principalmente entre 1900 a 1930, véase capítulo 2.



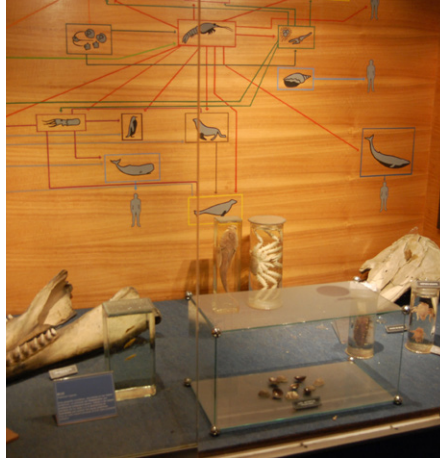
**Dioramas (período 1980-2010)** Imágenes sobre el antiguo túnel de Chile Biogeográfico. Se observan fotografías de las antiguas escenificaciones y de las vitrinas con maquetas que las acompañaban (hoy estas últimas han desaparecido). Registro del MNHN. Reproducidas con permiso de Richard Faúndez.

En cierto sentido lo que se entendería desde las imágenes sería también un modo de comprender la construcción cultural de una mirada anclada en la dependencia visual y la perpetuación de un momento histórico. Así, el marco de inscripción del Diorama se caracterizaría por ser un santuario simbólico de lo natural, en el cual lo animal cobra sentido sólo por la disposición que ocuparía dentro de la escena.

Finalmente, a modo de contrastación entre la idea del Diorama en el AMNH y el MNHN, se debe considerar que ambas tipologías, como formas de diseño, responden en su utilización a épocas de pensamientos museológicos disimiles. En este sentido, Chile biogeográfico, se encontraba fuertemente comprometido con los preceptos de Mostny, el museo comunitario, y principalmente con la tendencia a erigir el “ecomuseo”<sup>119</sup>, como forma que aúna dentro del edificio, aspectos propios de un territorio o contexto geográfico y cultural. Por supuesto, se trabajaba en base a una tendencia de exhibiciones que duraban muchos años —recordemos que Chile biogeográfico había sido planteado con una vida útil de 25 años—, derivando en una “fossilización” de la condición histórica que se representaba. Así, la decantación por la estrategia del diorama, volvía a la exhibición un aspecto natural paralizado y muerto en el tiempo, dado que el objeto es forzado a una forma de representación que se aparta dentro de las murallas patrimoniales del MNHN, alejándolo de la corporalidad ciudadana. Esto, explicaría en parte, la profunda diferencia de significación entre el referente fundacional y sus subsecuentes copias en el mundo occidental, conllevando que a día de hoy, los dioramas del MNHN, nos parezcan nociones de representación de la vida animal que se alejarían de una condición post-humanista.

---

<sup>119</sup> El concepto del ecomuseo surge a fines de la década de los 60, y es acuñado por Hughes de Varine-Bohan, director de ICOM entre 1965 y 1974. Los fundamentos van dirigidos, como bien se ha señalado, a traer al museo los aspectos propios de la comunidad. Intentando tener una aproximación a la noción geográfica y cultural del país, gestionados de manera conjunta en las autoridades y la sociedad civil. En el caso Chileno, estos lineamientos de integración en la vida comunitaria se materializaron siguiendo la forma del diorama, que terminaron, sin ser esa la idea, exacerbando el consumo del espacio naturalista.



Dioramas (período 1980-2010) Imágenes sobre las vitrinas que acompañaban y reforzaban lo que se veía en los antiguos dioramas (hoy desaparecidas). Registro del MNHN. Reproducidas con permiso de Richard Faúndez.







## PARS PRO TOTO

### DE LA DESCRIPCIÓN AL CONOCIMIENTO NATURAL

El Diorama como estrategia visual dentro del espacio físico de los museos naturalistas se vuelve entrado el siglo XX la forma de diseño y conocimiento sobre la vida animal preponderante. Con el espectador ubicado en un punto fijo, la naturaleza se constituye por medio de su mirada, a través de la perspectiva como recurso principal. En este sentido, la representación literal que se forja “vela” el propósito natural e ignora la capacidad interpretativa de quien observa, ofreciendo por lo general una estética que es particularmente realista. Bajo estas consideraciones del Diorama, dice Haraway:

“Un diorama es eminentemente un cuento, una parte de la historia natural. La historia es contada en las páginas de la naturaleza, y leída por los ojos desnudos. Los animales de un hábitat son capturados por la visión del fotógrafo y la visión del escultor. Ellos son actores en un juego de moralidad sobre la escena de la naturaleza, siendo sus ojos el órgano crítico. [...] Las pinturas a su vez, son la reminiscencia de películas hollywoodenses situadas en el fondo del grupo animal, creando la visión panorámica del grupo animal.” (Haraway 1984:24)

Tomando en cuenta lo que establece Haraway, los Dioramas como aparato de visualización brindarían desde su estructura interna mundos previamente configurados, amparados en una lógica “gerencialista” definida como el trabajo curatorial que tanto artistas, diseñadores, fotógrafos, etc., establecen de antemano para un público visitante. En este sentido, la visualidad de ésta tecnología, establecida vía ocular directa, sería la representación más palpable de un *pars pro toto*, como táctica que es diseñada desde un conocimiento eminentemente representacionista<sup>120</sup>

Considerando la última idea referida a la forma de conocimiento, Varela, Rosch, Thompson (1992) dicen que esta forma de construir y pensar el mundo se basa en lo que denominan el paradigma de la “representación-fuerte”, mediante la

---

<sup>120</sup> Cuando hablo de “representacionismo”, lo hago en relación al “modelo de conocimiento realista”, en el que el lenguaje se vuelve una imagen representativa de la realidad independiente del observador. Así, el lenguaje es moldeado por su función y se restringe a la recolección pasiva de datos empíricos. Su planteamiento supone de este modo la presencia “objetiva” de la realidad, además de la configuración de un sentido previo, y la consecuente eficacia del lenguaje para reflejar ese sentido, impidiendo, a su vez, comprender las resonancias emocionales de las palabras en cada individuo. Asimismo la palabra “representacionismo” o “representacionado” puede encontrarse en Varela, Rosch y Thompson (1991), y anteriormente en Varela y Maturana (1984), como traducciones no formales del concepto “Representationism”.

**Estructura Diorama Guanera**  
Imagen tomada tras remodelación  
del túnel de Chile Biogeográfico  
en 2010. Registro del MNHN.



implicación de que el mundo es reconstruido externamente del sujeto (realismo), y sólo desde nuestra percepción, como captación directa de lo que está afuera, podríamos retomar los aspectos de éste, con rasgos o affordances (en un sentido gibsoniano) ya especificados antes de cualquier actividad cognitiva.

Visto de esta forma, para Catarina Madruga, el Diorama es además “una construcción cultural específica; una reproducción cultural que se sitúa en el paradigma visual moderno, de entendimiento y análisis visual<sup>121</sup>” (Madruga 2007: 1). Se diseña una exposición del mundo animal con una información que existe “de antemano” dado el modelo paradigmático, siendo el visitante quien extrae los rasgos literales de una parte de la naturaleza, convirtiéndose en una especie de “informávoros<sup>122</sup>” del diseño, en una exhibición que es “tremendamente idealista” (Madruga 2007:2)

Desde estas consideraciones, observemos ahora la imagen superior, correspondiente al “esqueleto” del Diorama de Guanera del MNHN. En ésta se puede apreciar claramente la delimitación del Diorama en el espacio físico del recorrido museográfico. Notamos que la estructura tiene como particularidad principal su arco y su lienzo curvo, explicando su tridimensionalidad de representación que escala un paisaje diseñado para ser visualmente presentado como un hecho

---

<sup>121</sup> Estas palabras son precisas en asociar el tipo de mirada científica-naturalista, en las que se intenta la “falsa” idea de recuperación del mundo, a través su reconstrucción visual.

<sup>122</sup> El concepto de “informávoros” está suscrito a Varela, Rosch, Thompson (1991). La idea básica radica en un sujeto expuesto a un mundo externo, reconstruyendo por medio de la visualidad, los rasgos propios de éste. El diseño y materialización se dirigen hacia al objeto, en parte derivado por el paradigma de conocimiento clásico occidental. Hacia la demarcación de un modelo de diseño que supere esta noción, ¿podríamos desistir de esta idea (representacionismo) sin caer necesariamente en alguna forma de subjetivismo?, Cezanne de hecho lo intentó a través de la pintura, pero eso me gustaría explorarlo en el capítulo 4.

histórico. Bajo este sentido, develamos el propósito del Diorama como el de un *trompe-l'œil*, similar al de una fantasía barroca o al de algunas construcciones arquitectónicas renacentistas, que atrapa mediante un jugo pictórico perspectivista al espectador, el cual queda relegado tras el oscurecimiento del pasillo producto de un diseño de luces que resalta principalmente la escenificación (observar boceto pág. 157 para un contrastación). Por su puesto, la escena es apoyada con objetos taxidérmicos, posicionados de modo muy particular, que terminan relatando un mundo que se abre como objetivo y científico.

El diorama se establece como la cumbre del modelo expositivo de los museos naturalistas durante el siglo XX, erigido desde el paradigma occidental moderno de conocimiento desde el que, siguiendo de Berque respecto al paisaje, se asume “la naturaleza como un objeto neutro, abstracto [...] que procura la abstracción y el conocimiento reducido” (Berque 2008:123).

Procurando una apelación formal sobre la escena natural que se genera dentro del Diorama, es interesante en este punto la homologación con el pensamiento de Berque sobre el “paisaje”. Berque, geógrafo de línea post-humana, ha sido crítico con éste concepto desarrollado notoriamente durante la época moderna, aludiendo que bajo su noción se oculta una ambigüedad que no habla de la misma realidad: por una parte el concepto paisaje refiere una representación (paisaje como imagen), mientras que por otro alude al entorno real (paisaje como escala natural). Bajo este sentido que diferencia Berque (2013), sitúa el primer concepto de paisaje como el que deriva principalmente de las nociones científico-descriptivas que han desarrollado la idea de una “morfología del entorno”, basada en lo medible y cuantificable, evidenciándose en la estrategias museográficas de los museos naturalistas desde las que destaca el Diorama. Así, establece Berque, lo que entenderíamos por un paisaje-natural, sería la contraparte de este sentido previamente descrito, relacionado con una actitud de acercamiento que es más personal o esencial<sup>123</sup>. Luego, lo que produciría un Diorama, respecto al paisaje natural en el cual se enmarca el animal, sería un cuadro que intenta abrir un espacio “idéntico”, pero nunca una aproximación al “original”. La mirada científica del Diorama se basa en este sentido en un tipo de diseño y construcción muy específico.

Sobre la interpretación anterior sugiero entonces considerar ahora con mayor detenimiento las imágenes que van desde la página 162 hasta la 179. Entre dichas páginas se establece una consideración visual por lo Dioramas del

---

<sup>123</sup> En este sentido la obra de Cezanne sería particularmente dada a generar este tipo de “paisajes” que se contraponen a la idea de una “morfología” en sentido descriptivo o fiscalista. Véase Maurice Merleau-Ponty (1945), *la duda de cezanne*.

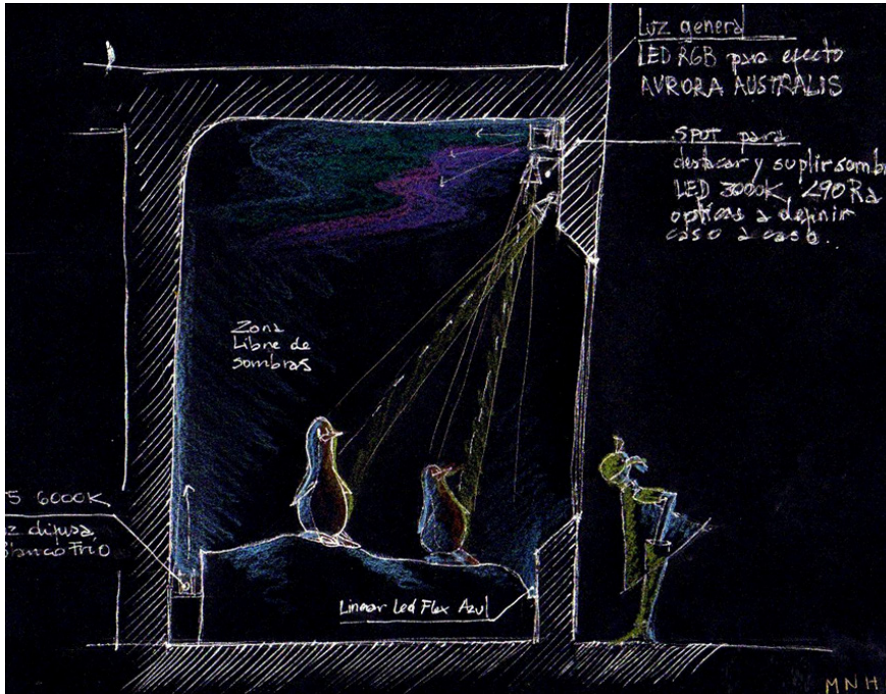
MNHN. El ordenamiento general de las láminas responde secuencialmente al mismo orden que siguen dentro del circuito museográfico actual, pero poniendo especial contraste entre lo medible (bocetos) y el resultado exhibitivo (Diorama finalizado). Así, lo que entenderíamos al ver la secuencia museográfica completa, sería el accionar del Diorama como alternativa visual de un gran “mata-paisajes”, definido como el sujeto amputado completamente de la escena y relacionando con aquella idea previa de una morfología del entorno. Desde luego, esto es basado en la idea del “landscape killing” de Berque (2008:59), pero intentando por mi parte esta salida que lo explicita desde un modo material y visual, en el cual el MNHN crea una apreciación única de la mirada sobre el fenómeno natural, en la cual la visualización del entorno depende de las representaciones positivistas.

Considerándolo desde su aspecto formal, se puede decir que el Diorama se caracteriza por ser la gran representación naturalista que asume al animal, no como un compuesto o parte de un relato mayor, sino que bajo toda una idea del “organismo” en la escenificación. Se asumen los principios del organicismo<sup>124</sup>, esto es, las leyes de la forma orgánica que reglan la composición espacial, así “no existe la necesidad de la multiplicación del espécimen, porque la serie es ahora una verdadera biografía” (Haraway 1984:24), instalada en un cuadro que destaca la composición, pero que subsume las partes individuales. El animal, ser vivo, se vuelve el diseño pulcro de la perfección natural en el que el organismo ni nace, ni siente, ni muere, apegándose a un sentido de bestialidad que lo aleja de la condición humana que pudiese estar suscrita en la palabra animal. La atención del espectador es sencillamente desplazada hacia la escenificación, convirtiendo “la mirada sobre la naturaleza en algo secundario frente al conocimiento humano” (Poliquin 2008: 126). Habría, dice Haraway (1984), toda una “tipificación” de la naturaleza, legada desde Akeley, que se exporta y enmarca en un diseño exhibitivo que nos relata desde un paradigma fuertemente representacional, un sentido del animal eminentemente ecologista.

Haraway (1984) y Poliquin (2008), apuestan como conclusiones en que el diseño expositivo, que surge en esta época, se esfuerza por el no conocimiento del ser vivo natural. Habría un diseño escenográfico que se orienta hacia —dicho de modo un poco abstracto— la no “experiencia” animal, en favor de las condiciones culturales y económicas, a través de un acto de des-carnación. Como lo reseña Berger (1980) acerca de los inicios decimonónicos, se alcanza “todo un estadio de modelo representacionista construido desde la consideración del objeto”, en

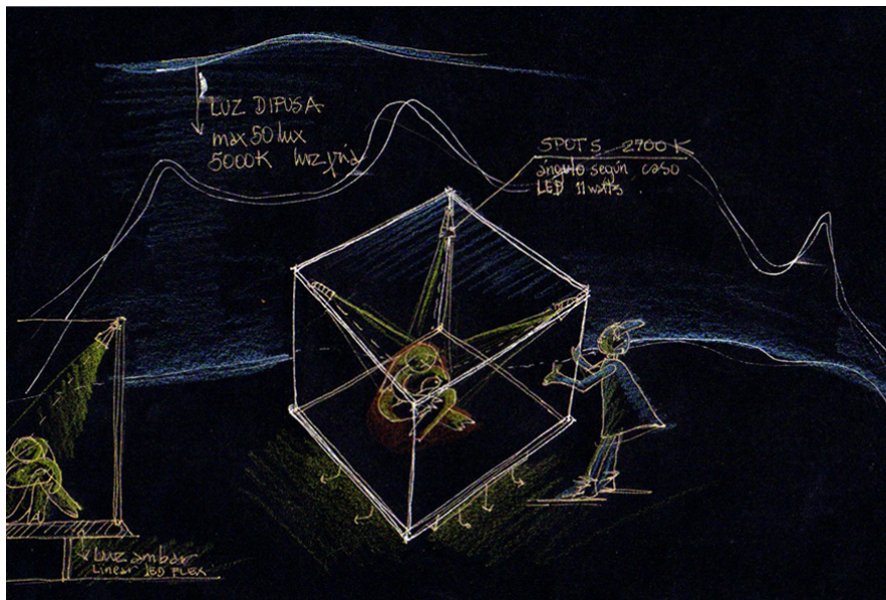
---

<sup>124</sup> Organicismo en el sentido de diseño organicista, tendencia popularmente conocida por los trabajos de Frank Lloyd Wright (1867 - 1959), caracterizados por la relación entre espacios naturales y materiales. Una especie de holismo vuelto una construcción de diseño específica.



### Bocetos Dioramas (2010)

En estas imágenes se hace patente la “cuantificación del espacio natural”. Se observa aquella distinción que he hecho del paisaje para ser asimilada en el recorrido museográfico, y a la cual posteriormente se le sitúan las taxidermias de animales que encajan en esta representación organicista de la vida animal, cuál trampa-ojos. Imágenes pertenecientes a DIAV Light Design. Reproducidas con permiso de Pamela Padruno.





#### Diorama Series (1980)

Imagen realizada por Sugimoto durante un recorrido por el AMNH. Dice el artista que al recorrer el museo los animales y la escenas se veían absurdamente falsos, sin embargo al echar un vistazo rápido con un ojo cerrado, la escena cambiaba totalmente, volviéndose muy creíble. Imagen extraída de <http://www.sugimotohiroshi.com/>  
Derechos de Hiroshi Sugimoto.

la que *Umwelt*<sup>125</sup> del ser vivo descrita por Uexküll (1934), es transgredida por lazos político-sociales del género humano, exigiendo una complementación del fenómeno animal a través de una exégesis cultural contemporánea (Haraway 1984; Poliquin 2008).

Ya no es sólo la narración de “representatividad” como lo señala Poliquin (2008) o una “taxidermia-temprana” como era expuesto anteriormente. Como se interpretaría ahora, se habría derivado en todo un nivel de representación que adquiere fuertes compromisos epistémicos. Con esto, me refero a que el ideal de conocimiento del mundo, diseñado desde el Diorama en este período, es mediado por la representación externa a modo de cierta computación cognitiva o acto que “devora” un realismo externo.

Por supuesto, es bajo este principio de representatividad cuando surge la consideración por la idea de *visualidad* en el diorama, como una táctica de aproximación particularmente colonialista en la que siempre existe una posición privilegiada tanto del observador, como de quien entrega el contenido curatorial.

El planteamiento anterior no debe ser visto con extrañeza. Actualmente el concepto de visualidad ha sido muy cuestionado, siendo Nicholas Mirzoeff (2006) quien más ha criticado su noción como una forma derivada del pensamiento totalitarista del historiador inglés Thomas Carlyle, en el cual quien “mira”, es siempre quien se eleva por sobre los demás. Bajo este sentido, dice Mirzoeff, el observador, amparado en un punto de vista particular y acotado, es siempre el

---

<sup>125</sup> “Umwelt” puede ser definido como el ambiente propio de la especie o milieu, al contrario de “Umgebung” que relaciona el ambiente como un dato objetivo. El primero, es más cercano a los estudios biosemióticos, mientras que el segundo al campo ecológico. El matiz de diferenciación radica en la forma de aproximación al ser-vivo en relación a su espacio a ser representado. Véase. Jakob Von Uexküll (1930)



gran “héroe” que tiene la capacidad de aproximarse y comprender lo que ocurre en una determinada escena. Mirzoeff, alude de esta forma, a que consideremos el campo de lo visual más allá de este esquema representacionista, posibilitando cierta participación de quien mira desde las imágenes que construimos<sup>126</sup>.

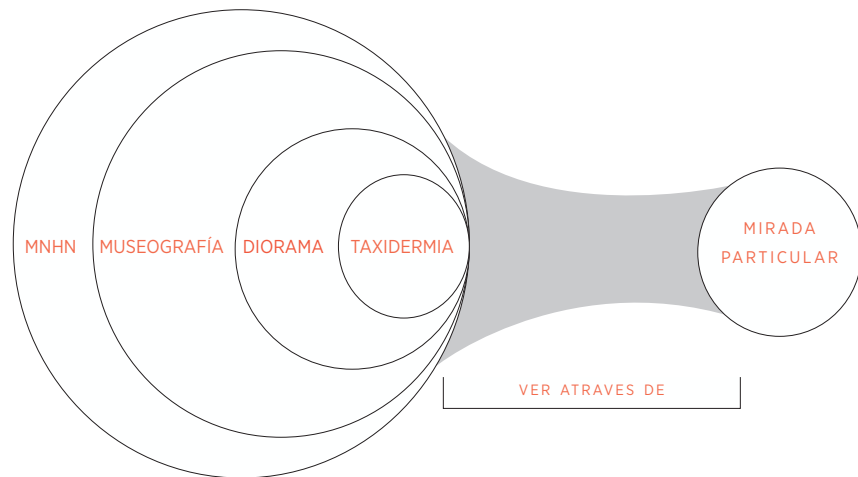
AMNH, Diorama de bisontes: Visitantes en la exhibición. Fotografía extraída de [www.amnh.org](http://www.amnh.org)

Un caso interesante que pone de manifiesto muy claramente el pensamiento anterior, es decir la visualidad como acto de vigilancia y de cierto voyerismo, se da en el trabajo de Hiroshi Sugimoto, especialmente en su conocida obra *Dioramas* (1974). Sugimoto (imagen superior izquierda), denuncia mediante el encuadre fotográfico el perspectivismo construido por el AMNH. Precisamente la *mise en scène* de la imagen anterior da cuenta de un apretado punto óptico, en el que se determina lo visible desde una particularización de la mirada, que vuelve en un instante creíble lo que se observa, pero que consolida una distancia objetivante desde la cual el acto de conocimiento supone no una interpretación personal, sino que una adecuación de la representación a cierto marco visual que podría ser autoritario. Por supuesto, a modo de contrastación del ejercicio que realiza Sugimoto, sugiero considerar la imagen superior derecha. En ésta se destaca una escena con un grupo de bisontes y un paisaje en uno de los dioramas típicos del AMNH, advirtiéndose delante los cuerpos de un público visitante. Para Sugimoto, la disposición fija y concentrada en un instante, como la del público en la imagen, genera ese momento de apreciación naturalista cándido, pero muy convincente, que guarda una aproximación muy certera con la positividad de los dispositivos fotográficos. Lo que se configuraría entonces desde Sugimoto, sería precisamente la crítica a la visualidad de Mirzoeff, alojada en el Diorama como estrategia de distanciamiento y dominio óptico.

<sup>126</sup> Véase el capítulo 4 en el cual abordo las Estaciones y los conceptos de interfases enactivas desde la pág. 202.

Sobre el párrafo anterior, recordemos también la crítica fenomenológica de Merleau Ponty (1945) al establecer que esta circularidad entre paisaje e imagen fotográfica responde a la visión de una técnica construida monocularmente, que no se logra asemejar a la visión binocular de una corporalidad presente en el espacio, por lo cual la percepción vivida no se correspondería nunca con la percepción geométrica que hiciéramos del entorno.

A modo de cierre de este capítulo, y al entrar en un momento histórico en el que el diseño como disciplina es descrito como un campo profesional mucho más certero, a diferencia de la época de Gabinetes y Dioramas, dejaré esbozado un concepto clave dentro de los estudios contemporáneos para la disciplina, la idea de la interfase<sup>127</sup>. El aspecto de la vida animal, a ser representada en el museo, puede ser pensado entre un sistema de medios técnicos, aspectos socio-políticos en relación a momentos históricos y la mirada como actividad corporal. Finalmente, podemos resumir el diseño y función, por ejemplo del Diorama, bajo el siguiente diagrama de interfases:



LA MIRADA EN EL DIORAMA: INFORMÁVORO E INTERFASE.

DIAGRAMA ELABORACIÓN PROPIA

<sup>127</sup> La idea de la interfase, del inglés “interphase”, se encuentra ligada al trabajo del teórico Gui Bonsiepe en relación a tres ámbitos claves: sistema entorno, acoplamiento estructural (corpus) y sistema político, como “entre-fases”. No confundir con “interfaz”, del inglés “interface” o superficie de contacto, utilizada dentro de las ciencias de la computación y en particular en el desarrollo de software. La diferenciación de conceptos permite una asociación distinta de una tecnificación y más a una apelación en un sentido biológico y determinista. Para una noción más profunda del concepto véase Gui Bonsipere (1999).





1



SALA N°3



2



SALA N°3



SALA N°3

3

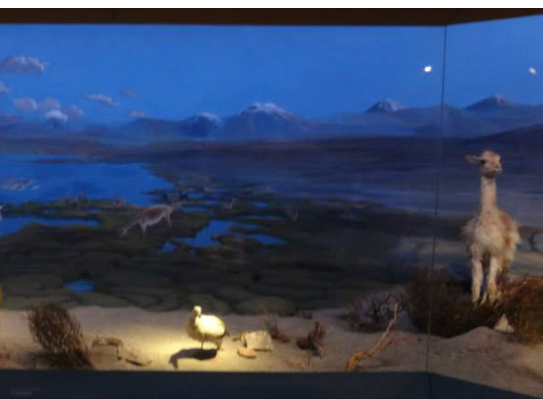


### LA MORFOLOGÍA DEL PAISAJE EN EL MNHN

Las siguientes páginas derivan del tema dedicado al *pars proto* producido desde el diorama. La estrategia aquí es situar una explicación visual de lo desarrollado ahí, intentando categorizar visualmente lo que se entiende como una morfología del paisaje diseñada en el MNHN, a la cual se le adhiere el animal taxidérmico, en una escenificación que es definida como eminentemente organicista. Los registros son personales y se configuran desde tres ámbitos: dioramas actuales, dioramas durante Chile biogeográfico y diseños originales extraídos del proyecto de remodelación.



SALA N°4



**1** Imágenes superiores, corresponden a las primeras salas del túnel, representando el Norte del país. Los esquemas son pertenecientes al plan de remodelación original de 1979. Diseñados entre el MNHN

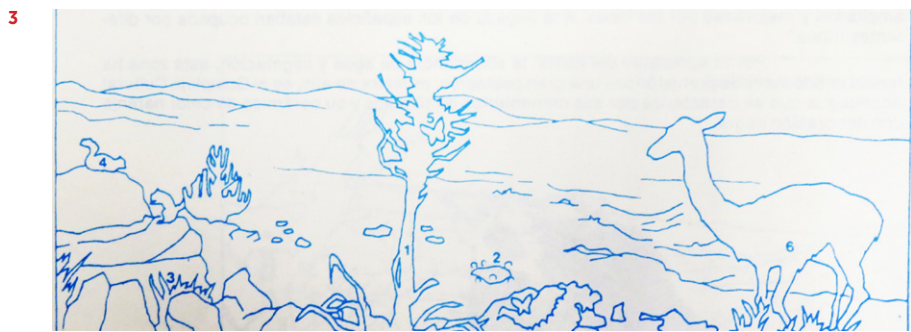
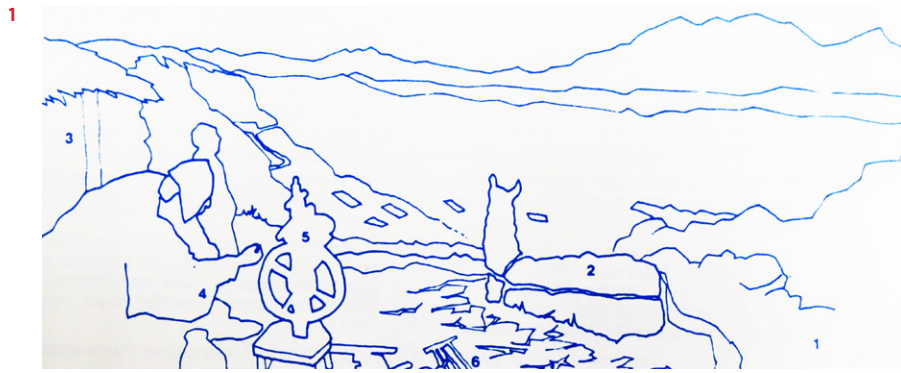
y la antigua Sociedad Constructora de Establecimientos Públicos (1935-1987).

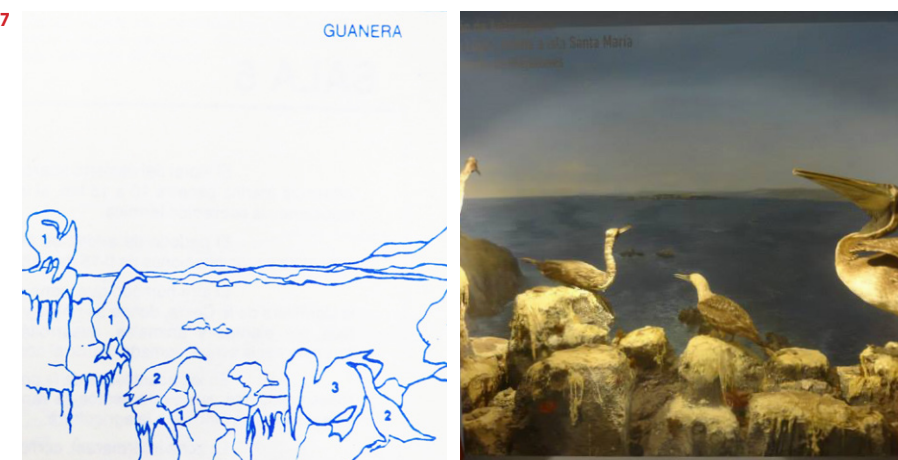
**2** Imágenes pertenecientes al proyecto de remodelación. Se puede hacer una analogía entre el planteamiento

inicial, y los diagramas de los dioramas una vez construidos en 1981.

**3** Izquierda: Diorama zona Norte hacia 2010, antes de la remodelación. Centro: Mismo diorama una vez finalizada la remodelación. Dere-

cha: Diorama desierto absoluto, sin variaciones. Notar que el original de 1979, (superior extremo) dista mucho de la materialización posterior, que amalgama el tubo en relación al paisaje.



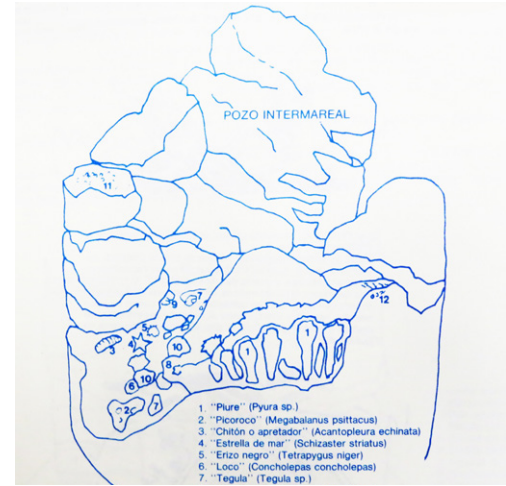


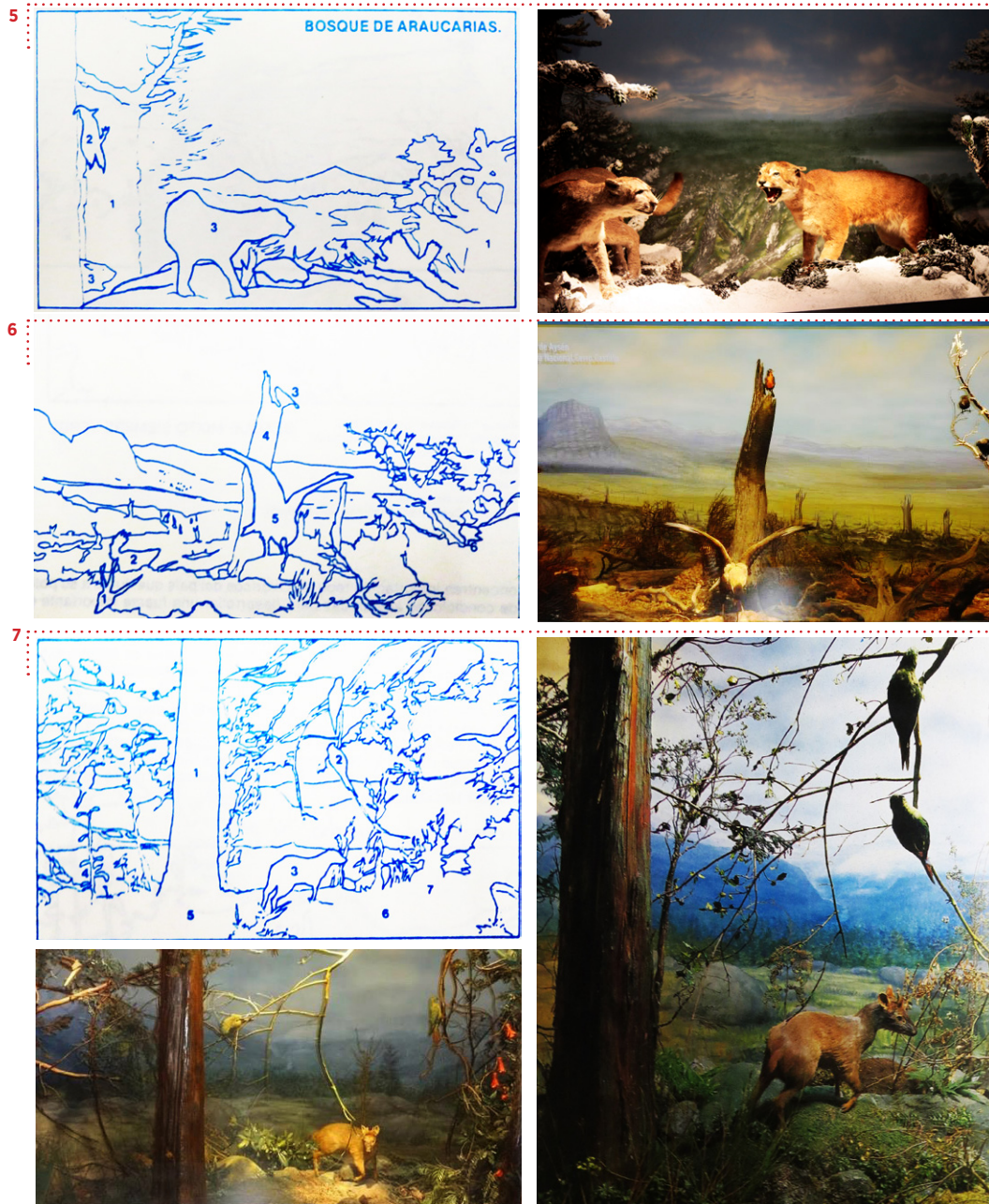
**1,2** Diorama poblado andino. La imagen 1 corresponde al diagrama del antiguo diorama. La imagen 2 corresponde al diorama tras la remodelación.  
**3,4** Diorama sobre el norte chico. Imagen 1, diagrama antiguo; imagen

2, diorama en la actualidad.  
**5** Salar de atacama. La primera imagen muestra el diagrama hacia los 80, la segunda el diorama antes de la remodelación y la tercera el diorama actualmente.  
**6** Esquema diorama de guaneras,

planteado hacia 1979. La imagen representa un ciclorama, figura que formalmente no existiría en el museo, siendo básicamente un diorama en 360°. (El guion original de 1979, mostraba en su recorrido la construcción de esta variante. Véase

página 170, figuras 1,2,3)  
**7** Ejemplos del diorama de guaneras



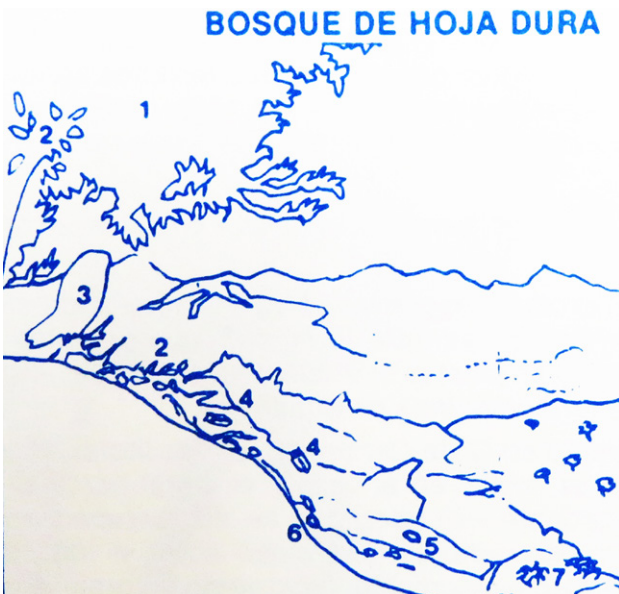
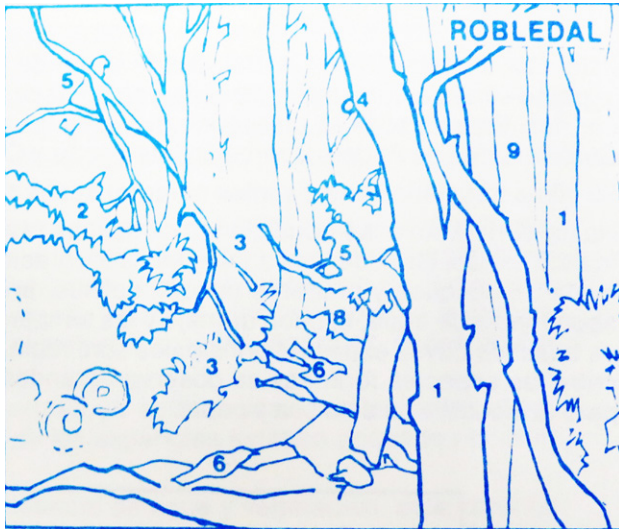
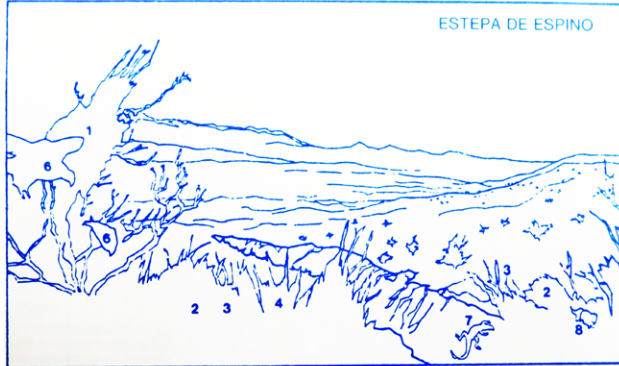


**1** Diseño diorama litoral de desierto.  
**2** Diseño para un "ciclorama" de Estepa de espinos con su fauna asociada. Para tener una noción de su forma, referirse a la página 157, figuras 5 y 6.  
**3** Diorama estepa fueguina. Refer-

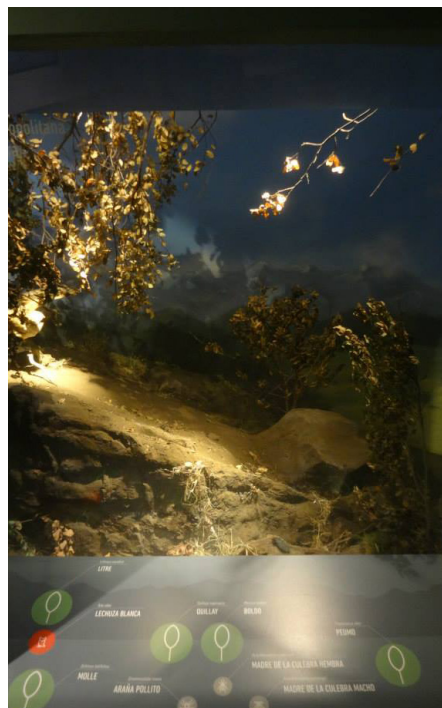
enciar con las imágenes de la página 164 para contrastar que se termina construyendo una versión totalmente distinta para el túnel de 1981.  
**4** Mega fauna. Para esta sala, ubicada en el vestíbulo ulterior, se planteaba la posibilidad de exhibir fósiles.

Asimismo, la ballena sería exhibida en la sala contigua (lado sur del salón central)  
**5** Diorama bosque de araucarias. Izquierda, diagrama años 80. Derecha, diorama en la actualidad.  
**6** Bosque de lenga quemado. El

diorama exhibe el cambio del paisaje por la intervención del fuego iniciado por los colonos alemanes entre 1930 / 1935. Véase página 125, imagen inferior.  
**7** Diorama selva mixta.







VITRINAS ZONA CENTRAL COMPLEMENTARIAS A LOS DIORAMAS

Página izquierda: Bocetos que ejemplifican las vitrinas para la zona sur del país, representando grupos de vegetación. Página derecha: imagen superior, diorama de vegetación zona central del país; imágenes inferiores corresponde a la vitrina de aves de ciudad y la vitrina de flora zona centro. Colección Museo de Historia Nacional de Chile. Registro personal.



**1-3** Sala 11 del recorrido museográfico, relacionada con los canales australes. La lámina 3 representa la construcción actual del diorama. Actualmente quedan tres dioramas planteados a modo de panorama como éste. Véase

los planos de la página 174, figura 3; página 177, figura 11; página 178, figura 14, para una contrastación.

**4** La imagen muestra el diseño de una sala especialmente acondicionada para el “descanso”. La idea era exhibir por

sus bordes, recursos naturales del país. Asimismo, y tal vez como una referencia no asimilada, la sala muestra un modo de construcción similar a una “octagonal house” (1859), popular en las construcciones estadounidenses de

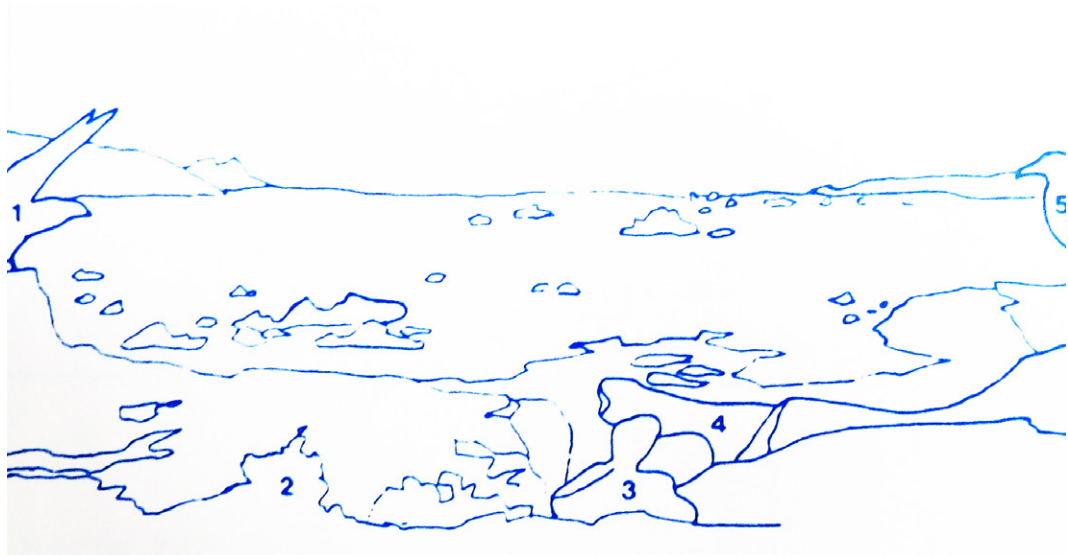
mediados del siglo XIX.

**5** Vista parcial sala N°10.

**6** Izquierda: Diorama bosques araucarias; Derecha: ilustración de un fondo submarino, como diorama.



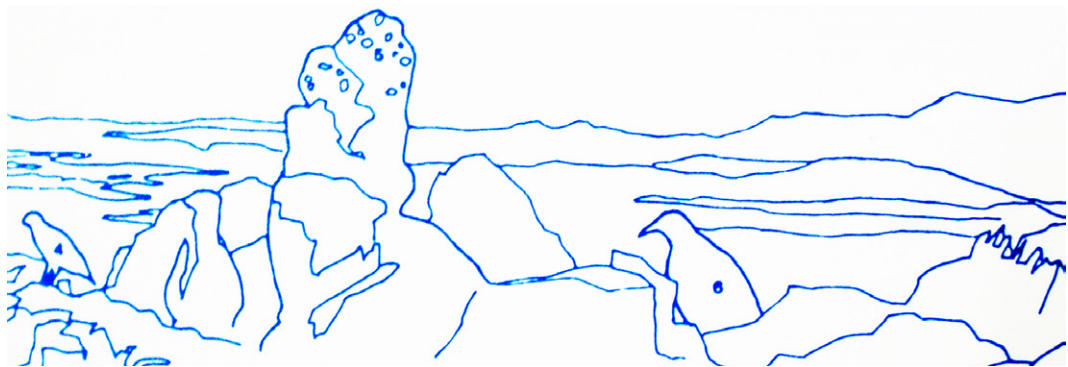
1

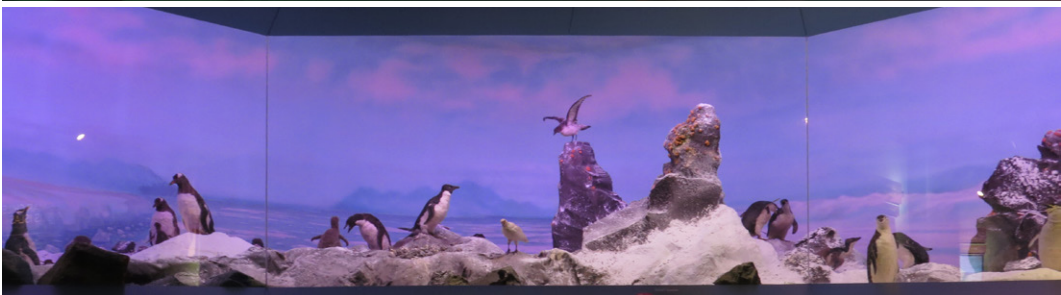
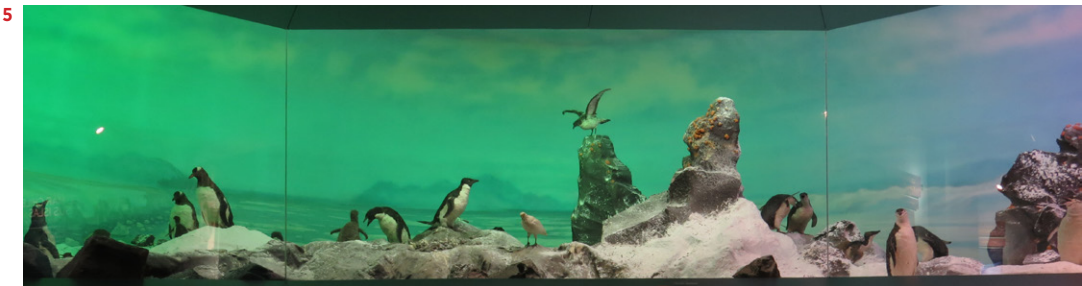


2



3





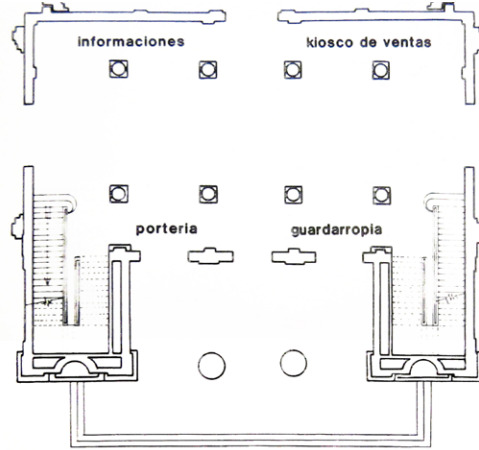
**1** Archipiélago sub-antártico  
**2** Territorio antártico, península antártica. Vista 1.  
**3** Territorio antártico, península antártica. Vista 2.

**4** Diseño original para la sala de los pingüinos. Se ve en la idea original la contraposición con otro diorama. Comparar con la página 160, figura número 14.

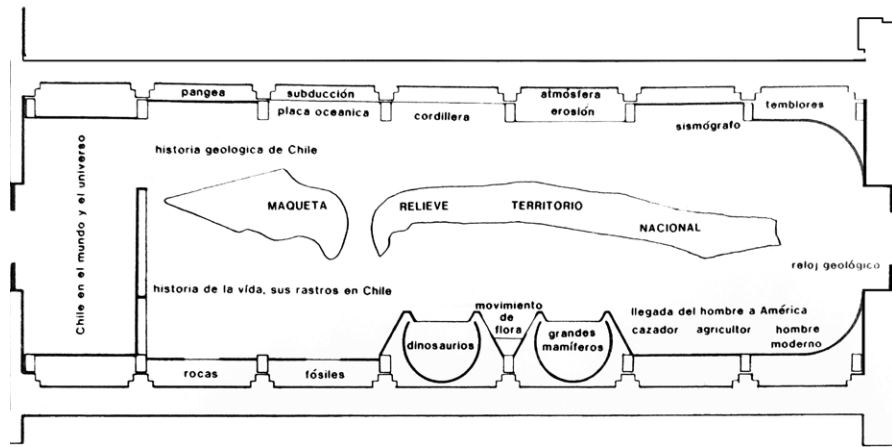
**5** Dioramas actuales de la región antártica. La escenificación muestra un grupo de pingüinos. Lo particular ahora es la inclusión de un juego de luces que

varía entre 2 a 4 minutos el tono lumínico, aspirando a recrear la llamada “aurora australis”. Véase boceto página 157 para contrastar.

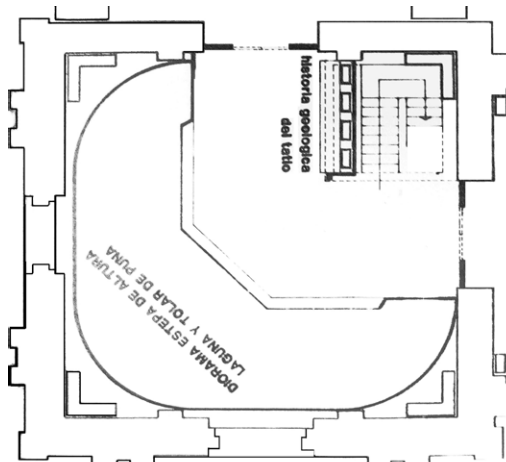
1



2

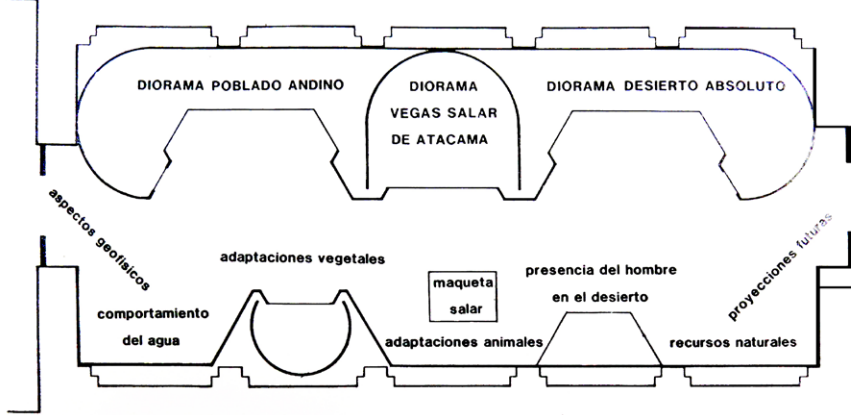


3

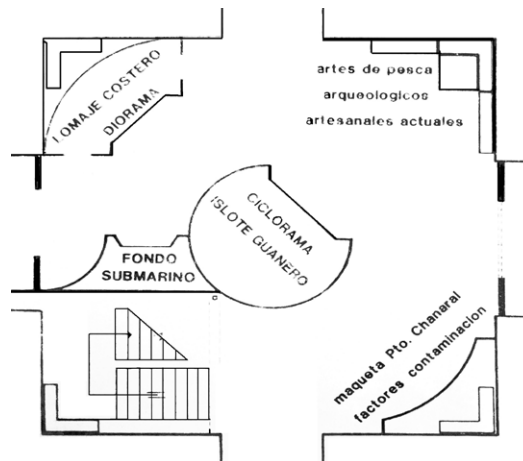


CORRESPONDENCIA EN EL MNHN

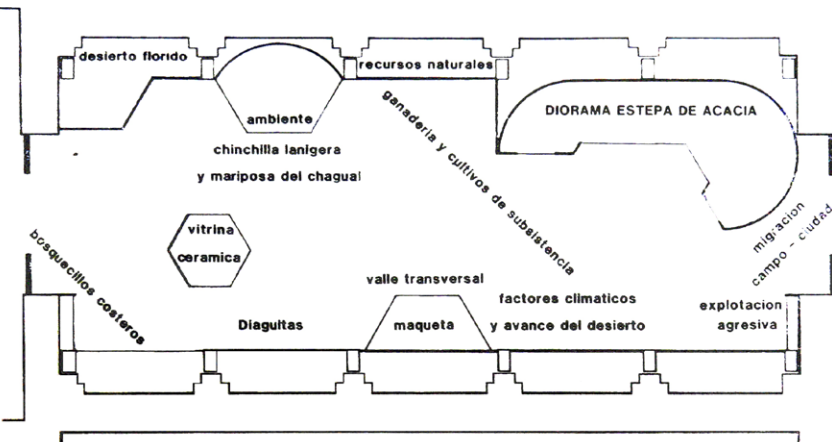
4



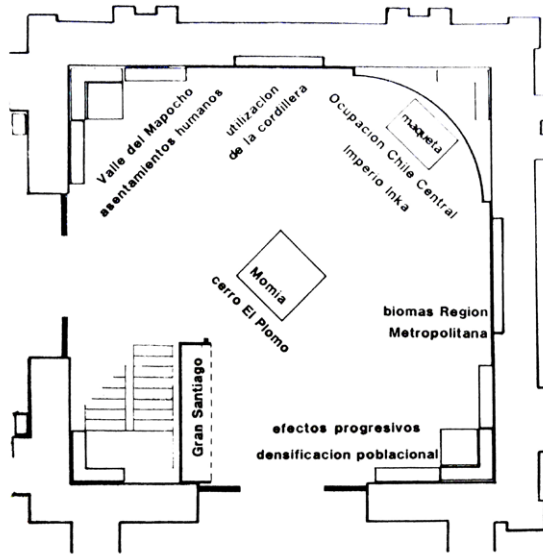
5



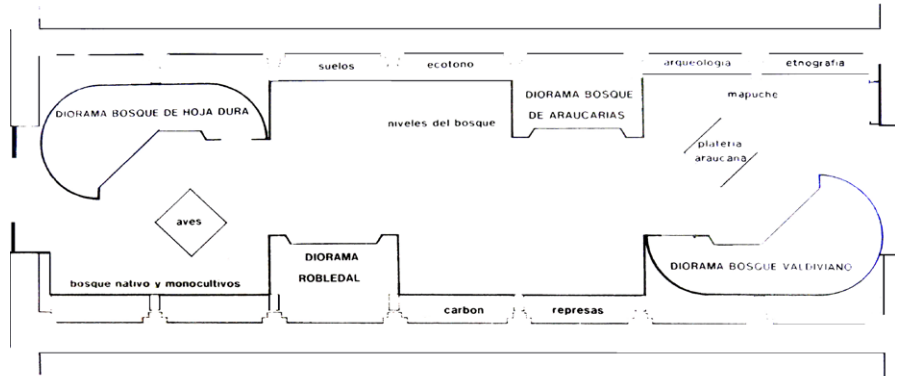
6



7



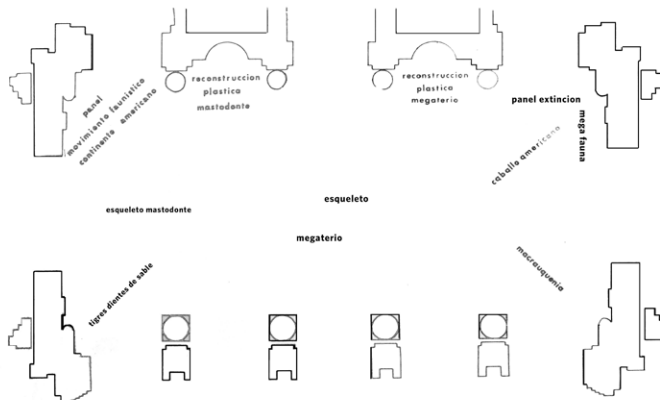
8



9

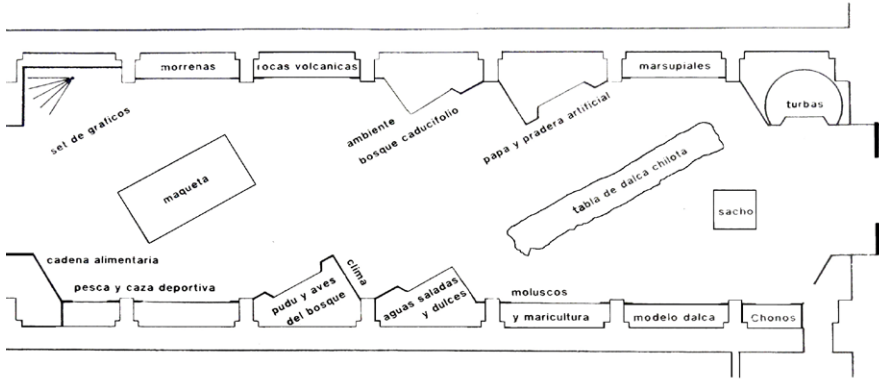


CORRESPONDENCIA EN EL MNHN

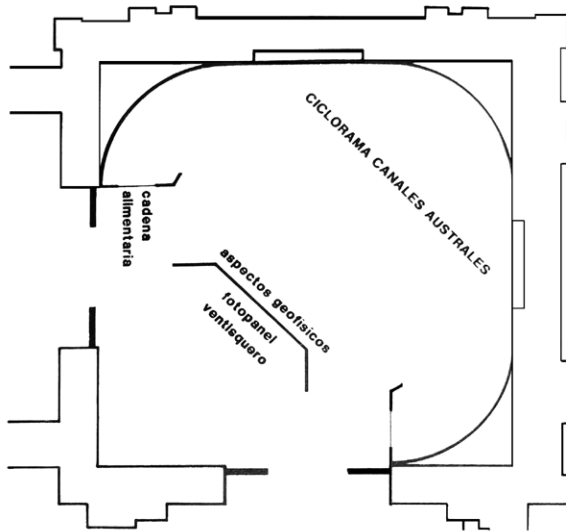




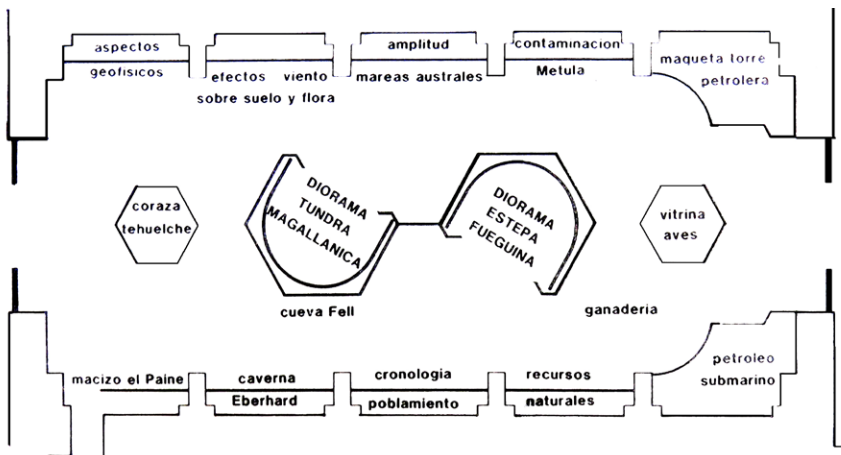
10



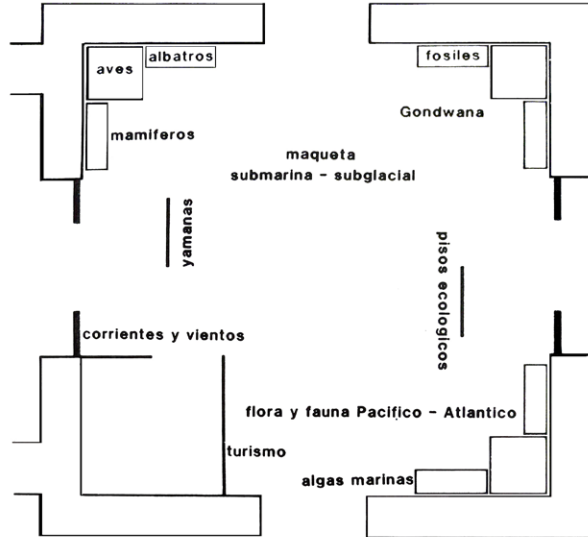
11



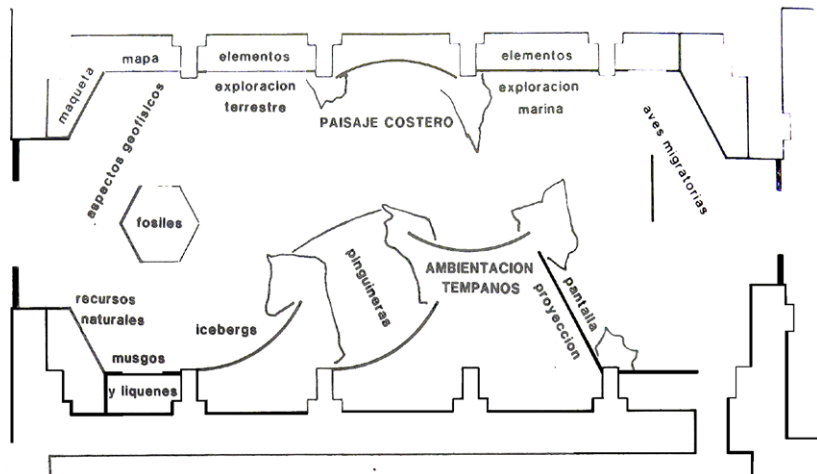
12



13

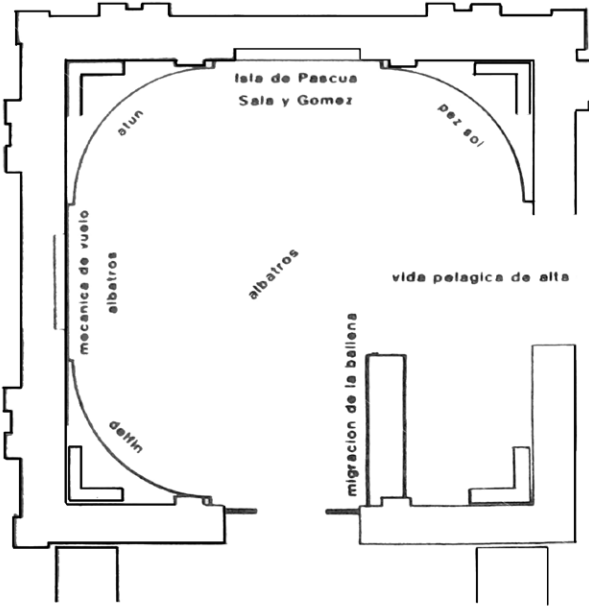


14

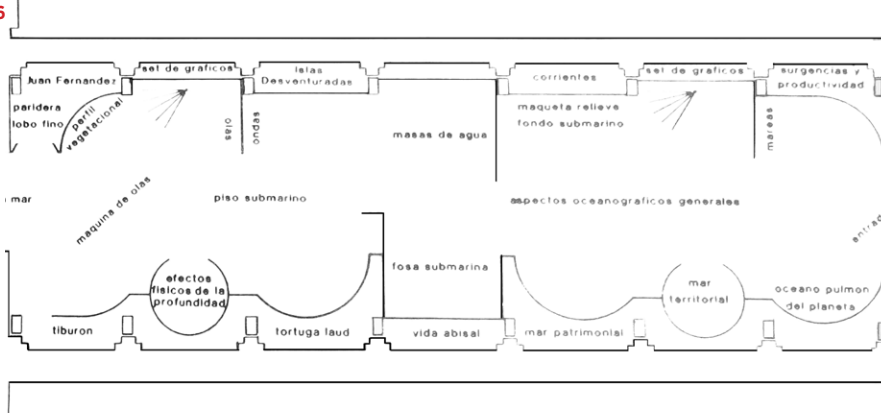


CORRESPONDENCIA EN EL MNHN

15



16



1 Hall de entrada al museo.

2 Sala de introducción. Se establece una relación entre el hombre y la vida en la tierra.

3 Sala del altiplano Chileno.

4 Sala de precordillera, salar y pampa.

5 Litoral del desierto.

6 Norte Chico.

7 Chile Central.

8 Bosques y praderas centro sur.

9 Reconstrucciones plásticas, fauna pleistocénica.

10 Zona austral

11 Región de los canales.

12 Tundra y estepa patagónica.

13 Canales fueguinos e islas australes

14 Territorio antártico.

15 Océano pacífico.

16 Islas esporádicas.



# IV ESTACIONES

*“The landscape thinks itself in me and I am its  
consciousness.”*

Paul Cezanne



# CAPÍTULO 4

## *Estaciones*

### ESTACIONES DE TRABAJO, UNA BREVE DESCRIPCIÓN DE SU ORIGEN

Posterior al terremoto del año 2010, el MNHN debe cerrar sus puertas al público. Los daños estructurales hacían complicado el manejo de un gran número de visitantes, mientras que las exposiciones permanentes se encontraban en un estado que exigía una renovación total del guion museográfico<sup>128</sup>. Según comenta Richard Faúndez, actual jefe de exhibiciones del museo, “Los espacios para el tránsito eran estrechos y los contenidos expresados en la exhibición se habían vuelto anticuados, expresando una realidad de consumo ambiental, que a día de hoy era un sinsentido”<sup>129</sup>

A partir de esta realidad museal, se comienzan las primeras estrategias de intervención<sup>130</sup>, que tienen como finalidad reabrir el primer piso y variar, en parte, la alicaída muestra de Chile biogeográfico, levantada desde hacía más de 20 años. El proceso de esta primera fase de reestructuración, estuvo marcado en no ser simplemente una limpieza de lo antiguo, sino en buscar nuevas formas de representación visual que pudieran complementarse con los antiguos modelos de Gabinetes y Diorama.

El actual director Claudio Gómez Papic, en conjunto con la comunidad de científicos y técnicos del museo, comenzaron de este modo un plan de

---

<sup>128</sup> Cualquier intervención al edificio era complicada, dado su carácter de monumento histórico otorgado en 1992. Además, mucho de los daños provocados por el terremoto de 2010 se habían amplificado con las fallas producidas en el terremoto de 1985, las cuales en aquella oportunidad no fueron corregidas, según se comenta el personal del Museo.

<sup>129</sup> Según entrevista realizada el día 8 de Noviembre de 2013.

<sup>130</sup> Se debe destacar que el museo cuenta con un plan de reacondicionamiento y mejora iniciado en 2009 aún en desarrollo. Este proyecto de renovación, contempla alrededor de 3 etapas que terminarían hacia 2018, siendo la renovación museográfica entregada en 2012 tan sólo la primera fase de reestructuración. Se contemplaría, según detalla su director, Claudio Gómez Papic, la restauración total del edificio, eliminando entre pisos y volviendo, en parte, a la condición original de 1875. Para una revisión de los cambios que se esperan, así como un detalle de las fases futuras, véase el artículo, *Museo de Historia Natural será reconstruido por completo*, diario la tercera 24/08/2010.

remodelación que tenía como finalidad la exploración y visita de una multitud de museos norteamericanos para entender el diseño que ahí se construía. Mientras por otro lado, se avanzaba en conjunto con dos empresas de diseño<sup>131</sup> para la reestructuración del antiguo túnel de Chile biogeográfico.

Si bien se comenzaban entonces a realizar una multitud de cambios importantes, renovando la alicaída exhibición del MNHN, la mayoría de estos eran en su mayoría en base al mismo trabajo efectuado 30 años antes en Dioramas y Gabinetes, siendo para el caso una renovación más bien externa, que incluía sólo renovaciones tipográficas, cromáticas, entre otros aspectos relativos a la materialidad.

Sin embargo, al margen de estos cambios más superficiales, hay una estrategia visual que se instala por primera vez en el guion museográfico del MNHN, esto es, la incorporación de las “Estaciones de Trabajo”. Módulos de exhibición, ubicados en oposición espacial al diorama y concebidos bajo la lógica de mostrar por primera vez el trabajo científico que se realizaba tras las paredes del museo<sup>132</sup>.

Desde una contextualización histórica la Estación de Trabajo como tecnología estética se posiciona posterior al síntoma de los dioramas, siendo una estrategia que se articula desde la escisión ciencia e historia natural que se había comenzado a producir en algunos centros museales entrado el siglo XX. Lo anterior, en momentos en que la Historia Natural como disciplina, había sido cuestionada en algunos puntos del globo, en relación al valor científico real que de ella se podía desprender<sup>133</sup>, y sobre todo respecto al valor de aprendizaje. Recordemos que durante el siglo XX, la taxidermia como objeto o pieza de exhibición museográfica, se había vuelto un objeto lúgubre, y relativo a tiempos pasados (Ramsay 1934), reduciéndose drásticamente el número de colecciones en

---

131 Estas empresas fueron Recrea y Diav Light Design. La primera fue la que se adjudicó la licitación para comenzar los trabajos de renovación museográfica en 2010, pero a poco a poco anduvo que desistir debido a conflictos internos en la empresa. Diav Light Design, por su parte, es una empresa dedicada a la iluminación arquitectónica.

132 Una estrategia cercana a la que había declarado la Dra Mostny (1956) en la editorial del Noticiero Mensual del Museo, cuando hablaba sobre mostrar todo el valor “oculto” del museo a los visitantes y que no era posible, dada las condiciones tecnológicas del momento. Véase, *Noticiero Mensual 1956, editorial*, Pág. 1.

133 Localmente, el MNHN se ha articulado bajo la lógica del concepto de “Ciencia” como de “Historia”, en una suerte de dicotomía de ideas. En un principio, y en tiempos de Philippi principalmente, se dio una fuerte tendencia a la construcción del gabinete en relación al concepto de historia natural, a través de la descripción y categorización de los especímenes naturales en relación a variables estratégicas o geopolíticas. Sin embargo, posterior a 1930, se dio un fuerte impulso al conocimiento científico, publicándose boletines y trabajos originales, que expresan el conocimiento por medios de guías diseñadas para el público. Actualmente ambas formas continúan coexistiendo, sobre todo al considerar la exhibición museográfica. En contraposición, podríamos citar al MIM, como un modelo institucional privado, dedicado exclusivamente a enseñar conceptos científicos, esto como contra parte total de lo que sería el MNHN, sin ser para el caso un espacio antagónico.



algunos centros museales (Poliquin 2008), desarmándose también talleres taxidérmicos de muchos museos importantes, incluyendo el AMNH (Milgron 2010). La exhibición se veía mermada en favor de una mayor tecnologización que ignoraba lo que podríamos llamar un objeto “patrimonial” (Norris 2006), generando una situación que a día de hoy se encuentra en cuestionamiento. En esta escisión ciencia-historia natural que se vislumbra en el siglo XX, se producen de este modo dos miradas sobre el fenómeno museológico-naturalista, y en particular sobre las exposiciones que ahí se estaban diseñando. La primera es la consideración del museo científico entre 1900-1930 como un dispositivo exhibidor-bibliotecario. La segunda asimila el museo como un espacio menos directo y más abocado a generar espacios “multi-sensoriales” (Rader; Cain 2008: 153). En esta última tendencia se podría adherir de cierta manera a Mostny y su “museo integrado” (Mostny 1973:9), aunque en ella hubo siempre un sentido más comunitario que de “masificaciones” sin control. Como lo observa Alberti, “los museos generaron de este modo un despliegue de recursos curatoriales para atraer mayores cantidades de visitantes, produciendo todo un cambio del paradigma en el museo científico” (Alberti 2008:77).

En otra perspectiva, recordemos que desde los movimientos artísticos cercanos a la mitad del siglo XX, se produjeron interesantes ejercicios de disposición espacial dentro de esos museos, sobre todo desde el mundo del diseño arquitectónico en las figuras de míticos personajes como Le Corbusier o Mies Van Der Rohe entre otros, que intentaron desacralizar la noción museográfica, desde tratamientos que simplificaban en demasía sus construcciones institucionales. Desde este sentido, Brian O’Doherty (1972), caracterizaría posteriormente la noción del “white cube”, en referencia a la opción estética que siguieron algunos museos, entre ellos el MoMa (img n° 1, pág. 187) y la Tate de Londres, estableciéndose como centros que exacerbaban los espacios lumínicos y la pureza visual desde grandes paredes pintadas de blanco. McEvelley, caracteriza esta construcción, que muestra cierta sintonía con la disposición de las Estaciones del MNHN<sup>134</sup>, en la introducción del trabajo de O’Doherty (1972), *Inside the White Cube The Ideology of the Gallery Space*, de la siguiente forma:

“El White Cube era un dispositivo de transición que intentó blanquear el pasado árido y al mismo tiempo controlar el futuro, apelando a los modos supuestamente trascendentales de presencia y poder. Pero el problema con los principios trascendentales es que, por definición, hablan de otro mundo, no de este. Y es este otro mundo, lo que el “White Cube” representaba. Es como la visión de

---

<sup>134</sup> En este sentido no digo que las Estaciones de trabajo sigan los preceptos del White Cube, aunque siguen ciertas tendencias relativas a su estilo, sobre todo si consideramos los modelos museográficos que el MNHN exploró para concebir finalmente la forma de las Estaciones.

Platón de un reino metafísico superior donde la forma, brillantemente atenuada y abstracta como las matemáticas, se desconecta de la experiencia humana aquí abajo. (Platón sentía que la forma pura podría existir, incluso si este mundo no.) Es poco reconocido lo mucho que este aspecto del platonismo tiene que ver con los modos de pensar del modernismo, especialmente como una estructura de control oculta detrás de la estética modernista.” (MCEvilley, en O’Doherty 1976:11)

Entendiendo la línea de acción general que comienza a tener la museografía naturalista del siglo XX, las Estaciones de trabajo se constituyen como un giro en lo que llamamos la época postmoderna, presentando un tipo de exhibición que se da por medio de un espacio performático, el cual permitiría la conformación de lo no-visible para el aprendizaje del público<sup>135</sup>. Se deja entrever aquella inevitable comparación con el mundo del arte en la materialización de espacios similares, ejemplificándose en las obras contemporáneas de artistas como Damien Hirst<sup>136</sup> (Imagen n° 4) o Mark Dion<sup>137</sup> (Imagen n° 5), que reinterpretan constantemente la lógica de diseño decimonónico, principalmente desde los gabinetes, generando relatos visuales que van cambiando el modo de lectura sobre la idea de la vida animal.

En el contexto local, si bien existen reminiscencias a estas ideas y en grandes rasgos a estos modos particulares de vitrinismo o exhibición, sus referencias a primera vista no son tan claras. Si consideramos los modelos neoyorquinos en los cuales estarían basados<sup>138</sup>, tanto los de los dispositivos museales como los

---

<sup>135</sup> Recordemos el proyecto de experimentación Nautilus, a cargo de los arquitecto Arturo Torres y Jorge Cristi, en conjunto con la cooperativo uro1.org, que diferenciándose entre los topos y las ideas en las que se basan, desde el punto de vista de diseño, constituyen un modo particular de dar forma a la “mirada pública”. Esto no significaría que el diseño museográfico deba repetir o copiar estas fórmulas de vitrinas. Por el contrario, la mirada como actividad corporal, se deja entrever siempre en una relación quiasmática de diseño.

<sup>136</sup> Damien Hirst, artista británico y el más prominente del grupo llamado *Young British Artists*. Para el caso de vitrinas generadoras de nuevas visualidades, en relación a los temas que aquí planteo, propongo una revisión de su obra *Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything* (1996), en la que exhibe un bovino diseccionado en una multitud serial de gabinetes. No sostengo que los museos hayan copiado las ideas de Hirst, que se venían dando desde los 80, o del mundo artístico, pero sí existe una relación indirecta entre ambos modos de visualizar lo animal, al situarse uno en una institución histórica, mientras el otro en galerías de arte privadas.

<sup>137</sup> Mark Dion, artista americano, reconocido por el uso de tópicos científicos en sus instalaciones. Para homologar con las Estaciones de trabajo, se puede citar su obra *Systema Metropolis Fieldwork 2*, diseñada e instalada en 2006 en el Museo de Historia Natural de Londres, a propósito de los 300 años del trabajo taxonómico de Carl Von Linné. Imagen 3, página contigua.

<sup>138</sup> La lista exploratoria de museos elaborada por el MNHN es tremenda. Según Richard Faúndez, jefe de exhibiciones, las principales referencias vienen del mundo norteamericano, entre las que se encuentran: Smithsonian museum, AMNH, Gugenheim, MoMa, MET, Baltimore Science Center, San Francisco Science Center, San Francisco Science Museum, San Francisco Art Museum, Benjam Franklin Museum, Filadelfia Science Center, entre otras referencias. Entrevista realizada a Richard Faúndez, en el MNHN, 8 de Noviembre de 2013.



**1** MoMa, 1929, primeras aproximaciones a la lógica del Cubo Blanco. Imagen extraída de <http://www.moma.org/>  
**2** Laboratorio Paleontológico del Smitsonian. Imagen extraída de <http://www.rileytalk.com/>

**3** Field Museum of Natural History. Laboratorios. by Anatotitan, Creative Commons.  
**4** Damien Hirst, *Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything* (1996). Imagen extraída de

<http://www.Damienhirst.com/>  
**5** Mark Dion, *Systema Metropolis Fieldwork 2*, Museum of Natural History of London. Imagen extraída de <http://www.artvehicle.com/>

**6** The micrarium 2013. Exhibición del Grant Museum of zoology, Londres. Cubículo que exhibe una infinidad imágenes naturales

de los “science center<sup>139</sup>”, intentan situarse como “laboratorios” de ciencias.

Precisamente esta idea del “laboratorio”, nombre bajo el cual se pueden conjugar las llamadas Estaciones de trabajo del MNHN, se manifiesta como un lugar que no sería tanto una descripción fidedigna de lo real (como Gabinetes y Dioramas), sino que irían en una línea de diseño que posibilita la exhibición como la producción simultánea, siendo el “proceso” lo que mejor categorizaría su condición.

Con respecto a esta situación del laboratorio en el MNHN, los modelos de la página derecha manifiestan como surgieron. En las imágenes, se hace muy clara su construcción en torno dos tipologías en “cubo”, de las cuales una estaría dedicada a la labor taxidérmica, de reconstrucción del animal relacionada con el concepto clásico de historia natural, mientras que la segunda a una actividad de tipo paleontológico de limpieza y detalle casi microscópico, “en sintonía esta última con las estaciones del Smithsoniano”<sup>140</sup>(véase img. n° 2 y 3, pág. 187).

Además, atravesando estas discusiones sobre el origen del modelo de Estación, un hecho interesante sobre las del MNHN está dado en su concepción inicial. Uno de los modelos fue planteado para exhibir a un taxidermista en relación al animal muerto en un intento por devolverle su individualidad, esto es bajo la praxis del laboratorio, disecando y limpiando. Esta consideración suscitó, sin embargo todo un cuadro político, que trajo aparejado la reacción inmediata del público visitante, golpeando el vidrio y gritando como consigna “asesinos”<sup>141</sup>, en relación a la narración visual que ahí se construía.

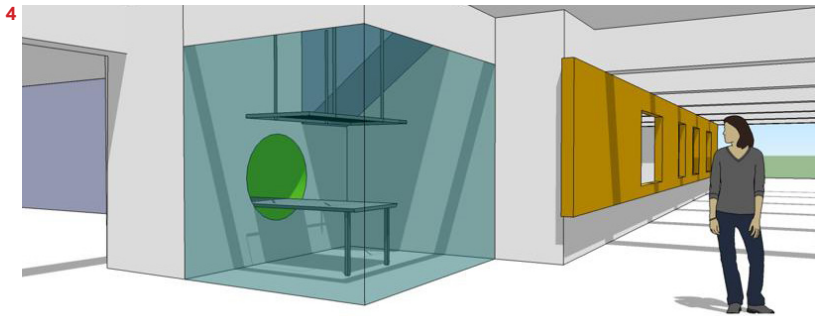
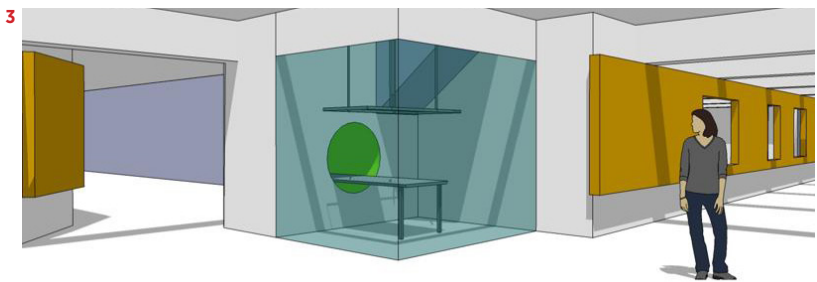
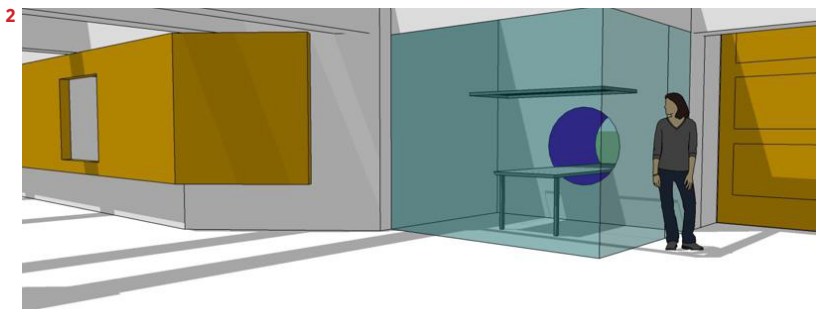
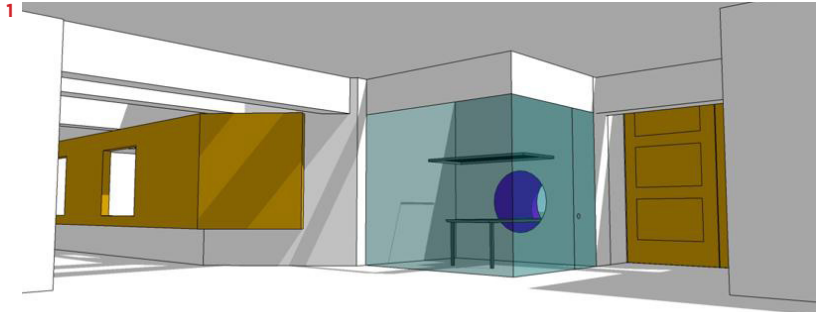
En relación a esto último, recordemos que las nuevas tipologías que se comienzan a plantear desde 2012 en el MNHN, al ser un proceso de exhibición continuo bajo la idea del laboratorio, desprenden inevitablemente concepciones sobre la muerte. En este sentido la narración visual que ofrecen las nuevas tipologías de cubos post-naturalistas, pulcras, y dignas de una profilaxis, son fácilmente asociables con la caracterización que hace el historiador francés Philippe Ariès (1975).

---

<sup>139</sup> La idea del “science center”, es un nombre que no existe en el mundo hispanoparlante, pero está en concordancia con este idea del “museo de ciencias” generado de la escisión ciencia / historia natural de la que he reseñado anteriormente. Según comenta Claudio Gómez Papic, un “science center” propiamente tal en Chile, vendría a ser una configuración como la del MIM. En ésta, desde mi punto de vista, se le daría un mayor énfasis a la tecnologización de los espacio para enseñar temáticas científicas, especificadas desde lo objetivo/técnico, en contraposición a un museo de “ciencias” propiamente tal, como sería el MNHN, que se construye desde una colección generadora de investigación científica y de historia local, recreado por medio del ejercicio de mirada-pública en relación al espacio. El ejercicio de diferenciación se hace para entender el tipo de espacios que estamos articulando, en contextos políticos determinados que afectan a la ciudadanía.

<sup>140</sup> Según comentó Claudio Gómez Papic, en entrevista realizada el día 12 de diciembre del 2013. En dependencias del MNHN.

<sup>141</sup> Según comentó Ricardo Vergara, taxidermista jefe del MNHN, en entrevista realizada el día 10 de Mayo de 2013, en dependencias del MNHN.



- 1 *Render* de estación de trabajos taxidérmico, vista frontal.
- 2 *Render* de estación de trabajos taxidérmico. Contextualización con persona
- 3-4 Vistas frontales. Estación de trabajo de paleontología. Imágenes facilitadas por DIAV light Design, para ser reproducidas. Permisos otorgados por Pamela Padruno

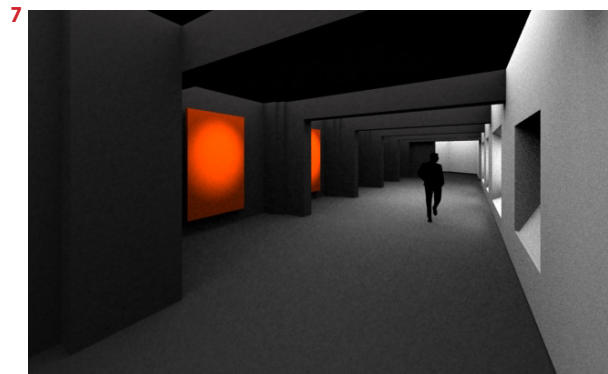
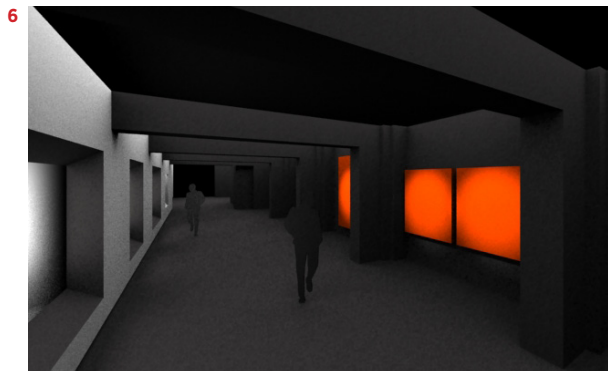
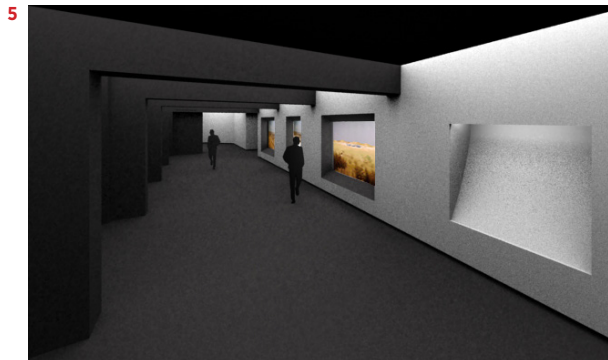


**Superior:** Estaciones de trabajo MNHN, inscritas bajo la idea de un laboratorio. Tipología de diseño en cubo. Museo Nacional de Historia Natural. Registro personal. 2013.

Ariès, establece que la época desde la segunda mitad del siglo XIX hasta entrado el siglo XX, se ha caracterizado por ser de desapego, temor y miedo a la concepción de la muerte en el mundo occidental. En esta línea, dice que, las instituciones de salud, o para este caso el cubo como diseño de una clínica menor (imagen superior), intentan subsanar la condición “impura” del cuerpo descompuesto, desde una condición visual que es eminentemente higiénica. Precisamente esto último, se entiende desde las imágenes superiores y contiguas, que son en definitiva, una muestra elocuente del diseño de un laboratorio en el MNHN. En éstas, las poderosas técnicas “divinas”, diría Haraway (1991), se esfuerzan por lograr un atractivo visual (la taxidermia en este sentido lo logra desde un diseñador/artista en una mesa aséptica y en una ambiente especialmente acondicionado), que se contraponen al otro espacio en donde la historia natural muere: el cementerio, espacio “otro”, ajeno a la vida natural.

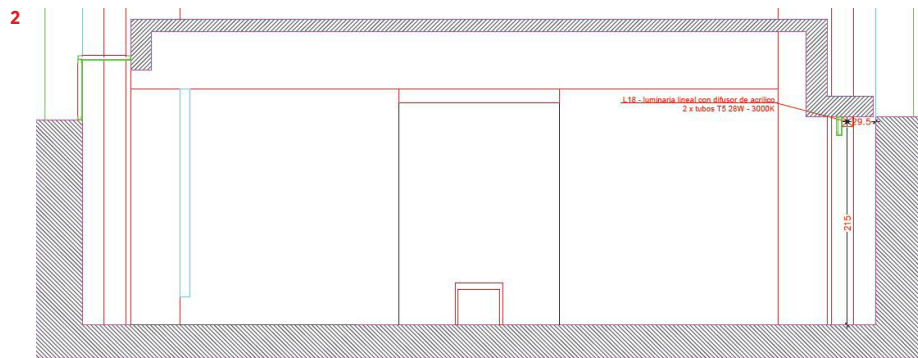
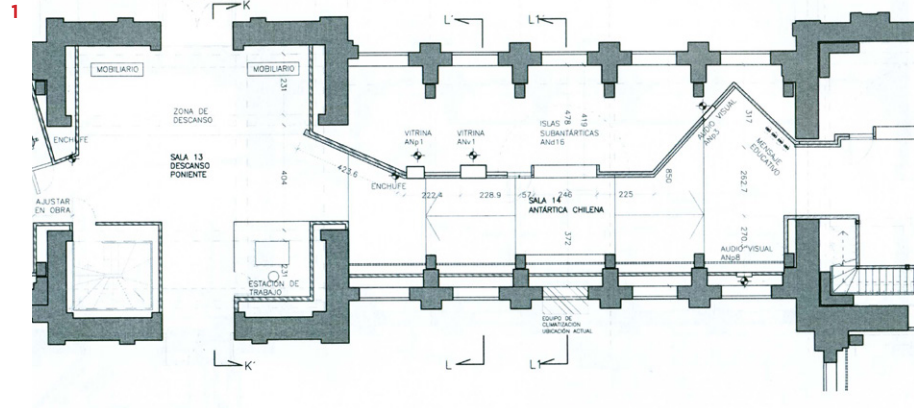
A día de hoy, si bien estas prácticas continúan, son precisas en exhibir aspectos sencillos del proceso dentro del nuevo modelo museográfico. “Nunca ha sido la intención mostrar un corte brusco o algo que no sea propio del trabajo científico” comenta Ricardo Vergara<sup>142</sup>. Así, nos enfrentamos a un período que comienza a asimilar al animal desde un modelo de diseño no representacionista, vinculado más bien con una percepción ocular directa de un fenómeno natural. Reiterando lo anterior, se concibe la generación de un *proceso* inscrito dentro de una tipología de diseño en cubo. En este sentido, entraríamos finalmente en un terreno en el que lo performático, que se extiende dentro de un espacio particular de laboratorio observable, es mediado a través de una tipología visual, a modo de prótesis, que se inserta y mezcla con el público, en lo que la teórica de los medios Vivian Sobchack, interpretaría como el entendimiento de la sensibilidad carnal del espectador en la construcción de significados desde mediaciones (Sobchack 2004:56).

<sup>142</sup> Según comentó en entrevista realizada el día 10 de mayo de 2013 en dependencias del MNHN,

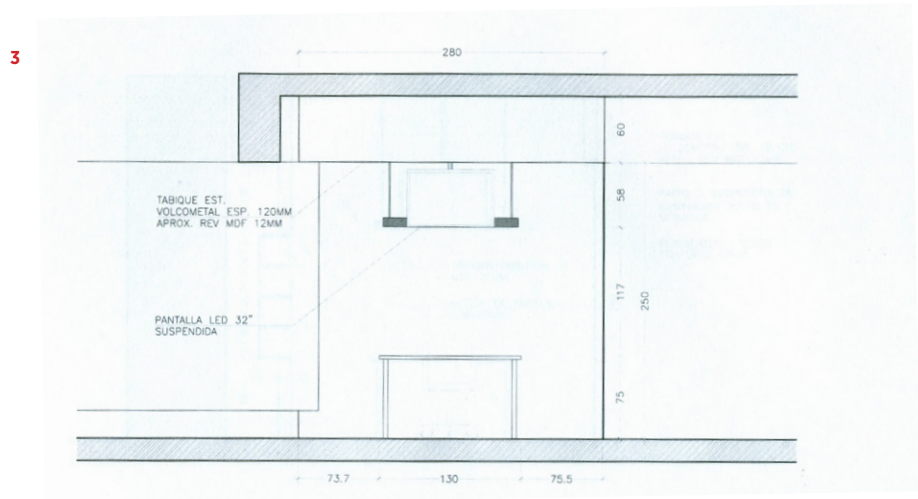


**5-7** Nuevo recorrido espacial planteado. Se abre el pasillo, y desaparecería la tabiquería. Imágenes de DIAV Light Design. Facilitadas para su reproducción.

**8-10** Estación de trabajo o Laboratorio. La condición lumínica juega un rol fundamental, al pasar de la actividad a la penumbra absoluta. Registro personal.

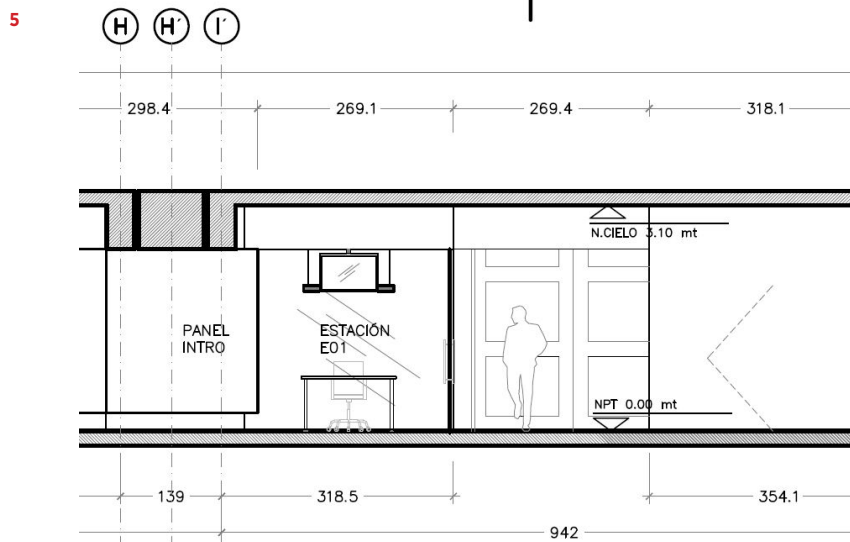
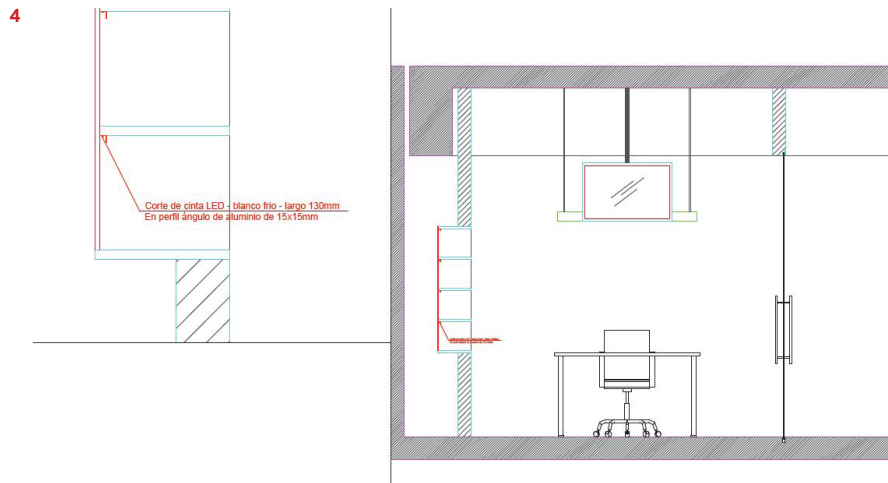


SECCIÓN M - M'

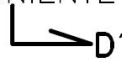


**Planos Estaciones MNHN:**  
 Diseño de las estaciones del MNHN, realizados durante 2011. En ellos se esquematiza el nuevo recorrido en función de los nuevos modelos en forma de cubo. Colección Museo Nacional de Historia Natural. Registro personal.





## SALA 5 ELEVACION PONIENTE



**1** Plano del nuevo recorrido museográfico. En este caso, se puede observar la ubicación espacial del laboratorio paleontológico.

**2** Diagrama de iluminación para laboratorio de trabajos taxidérmicos.

**3** Diagrama que especifica la iluminación superior de la mesa para trabajos de disección, limpieza o restauración. (Comparar pág. 181)

**4** Vista frontal, estación de trabajo. Se detalla la disposición de los elementos

de la sala: Silla, Mesa, Iluminación superior. En el lado izquierdo, se observa una repisa construida especialmente para los elementos químicos utilizados en los procesos paleontológicos y taxidérmicos

**5** Vista frontal estación taxidérmica. Sala N°5, Contextualización en relación a la persona.

## MNHN HOY

### ESTRATEGIAS DE DISEÑO CLÍNICO PARA EL ENTENDIMIENTO ANIMAL

Según Haraway (1984) el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York (AMNH) de principios del siglo XX, con sus consecuentes dioramas, se caracterizaba por alojar cierta estética inscrita en la idea de una profilaxis. Desde este sentido, Haraway comenta que se procuraba mucho por construir formas de exhibición fuertemente organicistas, con una visualidad que fuera el reflejo latente de lo “preventivo”, condescendiente luego, con las temáticas y filosofías eugenésicas muy en boga durante los años 30. Así dice:

“El museo era una tecnología médica, una intervención higiénica, y la patología era potencialmente la enfermedad orgánica fatal tanto del individuo como del cuerpo colectivo [...] la exhibición era una práctica para producir permanencia, para prevenir el decaimiento.” (Haraway 1984:55)

Tomando en consideración esta idea profiláctica que emana desde Haraway, podríamos hacer entonces una consideración por las Estaciones de Trabajo del MNHN, como formas de diseño que se constituirían bajo cierta esteticidad que intenta resaltar la prevención de los estados alterados en el ser-vivo. Así, desde las imágenes de la página derecha, observaríamos entonces la conservación del espécimen y de su decaimiento, pero amparadas en una estética realista, cuyo propósito visual estaría comprometido con el conocimiento objetivo de la naturaleza durante un proceso continuo que es *vis-à-vis*.

Asimismo, las diversas taxidermias dentro del laboratorio, señaladas bajo una luz central, serían además una dedicación por evitar la muerte y la descomposición biológica (Haraway 1984). Una noción que por cierto, ha estado imbuida aparentemente en el sentido de la técnica desde siempre, pues la muerte y diseño del espécimen son la representación más palpable de la vida, desde la cual el museo naturalista ha generado un mundo de exhibiciones y exposiciones relativos al entendimiento del mundo animal, especialmente desde dos construcciones eminentemente representacionistas como el Gabinete y el Diorama.

Las Estaciones, configuradas desde las imágenes y de la noción profiláctica anterior, podrían ser vistas como la operación de un diseño que permite la restitución del animal en el tiempo, por medio de la disección del cuerpo externo y la limpieza de su cadáver, manejadas desde una órtesis visual que intenta a ratos cierta pulcritud, con una experiencia lumínica impoluta, que se mueve



**Consideración lumínica:**  
Interior de la estación taxidérmica. La consideración por la luz se hace en base a un punto que enfoca directamente a la mesa de trabajo Registro personal. Colección del MNHN. 2013.



entre el animal-humano y el animal-dispuesto por medio de dispendios técnicos. Así, el vidrio, aquella materialidad tan propia del gabinete decimonónico y del diorama —y en general un material típico del concepto museográfico—, se establecería como la distinción inmunológica de dos lugares dentro del recorrido museográfico, uno externo y otro interno, que se juntan por medio de una mirada-clínica que deja de ser lineal<sup>143</sup>, al establecer desde el movimiento y el corpus personal de los visitantes.

En este apretado cuadro de diseño museográfico post-natural, que sería el laboratorio, se generaría toda la concepción del trabajo científico, el entendimiento del animal, y el conocimiento de la historia natural en un juego doble de ver y ser visto<sup>144</sup>. En una nueva condición, en la que el animal sería tratado ya no desde capacidades representativas, sino desde su individualidad, haciendo visible el cruce entre lo maquínico y lo vivo, en un exhibición en la que la interpretación del curador para la configuración del animal, es traspasada a quien mira<sup>145</sup>. En definitiva La escenificación se abre como un topos clínico asegurado por la representación de la manipulación aséptica.

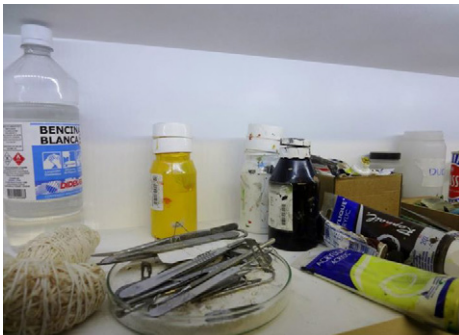
En este sentido, la mirada profiláctica ofrecida desde el cubo, ya no sería la de un animal definido tras una visión prístina, estática, con un ambiente preestablecido y fuera de toda historia. Por el contrario, y al estilo de Haraway (1985), hablaríamos de fronteras relacionales complejas, que se entrecruzan, conformando el relato crítico de un Cyborg, el cual nos hace cuestionarnos sobre lo que sería lo propio del humano y del animal. Precisamente, y tal cual lo dejan entrever las imágenes laterales desde la manifestación de remedios secuencialmente ordenados sobre repisas, en conjunto con cráneos y restos óseos, las divisiones más categóricas, del Gabinete decimonónico o del Diorama, se esfumarían. Así, tomando nuevamente en consideración a las palabras de Haraway, pero ahora resaltando el valor visual de estas imágenes contiguas, tendríamos que:

---

<sup>143</sup> En el sentido de que ya no se constituyen mundos pre-dados. La imagen visual es auto-óptica o corporal, quedando establecida por medio de la acción sensorio-motriz, en un momento determinado de acoplamiento-estructural (Varela, Rosch, Thompson, 1991).

<sup>144</sup> Desde luego existirían remembranzas con el diseño panóptico, planteado como arquitectura carcelaria por Jeremy Bentham en 1748. Sin embargo, a diferencia de la Estación en la que todos los sujetos comparten miradas unos con otros, en el diseño de Bentham se sostiene que un observador (guardián) observe a todos los prisioneros, sin que estos últimos lo sepan. Así, el diseño de Bentham, apelaría a una función utilitarista que es eminentemente disciplinaria, mientras que la Estación a una forma de diseño que permite la mediación desde el discurso visual que se está constantemente construyendo.

<sup>145</sup> Recordemos que en los antiguos Dioramas se definían atributos específicos para ciertos animales desde el modelo de teatralización “life-like” de diseño según la academia neoyorquina, y en particular desde la obra de personajes como Oliver Davie (1894), o el Capitán T. Browne (1874). En este sentido, la figura del taxidermista y la del taxidermista artista, era fundamental al situar un modo de interpretación específico, en la que el león, debía ser un león, ocultándose la especificación de éste como una taxidermia.



**Estética clínica:** Las imágenes corresponden al espacio diseñado dentro de la estación, específicamente a las repisas que ordenan un serie de objetos y productos. Imágenes pertenecientes a la Colección del MNHN. 2013.

“El cyborg, aparece mitificado precisamente donde la frontera entre lo animal y lo humano es transgredida. Lejos de señalar una separación de los seres vivos entre ellos, los ciborgs señalan apretados acoplamientos inquietantes y placenteros. La bestialidad ha alcanzado un nuevo rango en este ciclo de cambios de parejas.”  
(Haraway 1985:5)

Es decir, entenderíamos ahora el relato visual de la Estación de trabajo, no como un texto que se inscribe en las páginas de una naturaleza positivista, por el contrario, lo que este diseño museográfico del MNHN especificaría sería más bien el espacio de “cruce” o “entre-deux” en un sentido merleau-pontiano<sup>146</sup>, que hablaría de la relación animal/hombre, pero no desde un relato objetivo de la vida natural, como Gabinetes o Dioramas, sino que por medio de la representación de un “laboratorio” científico, el cual nunca es igual para quien lo visita.

Tomando en consideración las imágenes de la derecha y las de la página siguiente, que expresaría justamente un escenario o espacio que podría ser descrito como performático<sup>147</sup> en la Estación, cabría preguntarse por las relaciones que ahí se construyen. En éstas se observa, *nolens volens*, la diferenciación entre lo vivo y lo material, demarcando la frontera de significación entre lo que podríamos considerar un robot y un organismo o dicho de otro modo, entre la historia y la a-historia. Así, sobre esta visualidad que emana, serían sugerentes las ideas de Humberto Maturana (1997) descritas en su conocido texto *Metadiseño*, con respecto a la idea del ser-vivo como entidad natural autopoiética (sujeto en la mesa de trabajo), en contraposición a la idea del robot (en este caso la taxidermia), producto del diseño humano. Dice Maturana:

“La diferencia entre organismos y robots está en el modo cómo surgieron sus respectivas coherencias operacionales con el medio en que existen, y en o los procesos que dieron origen. Los robots surgieron en un proceso de diseño en la

---

<sup>146</sup> Este sentido de “entre-deux”, tomado en relación al trabajo del filósofo francés Merleau-Ponty (1984; 2007), es visto como un modo de afrontar el dualismo cartesiano, en una relación que entiende el espacio relacional entre organismo y medio, “entre-dos” o el “yo y el mundo”, por sobre los aspectos técnico /objetuales. Con esto, Merleau Ponty (1948) intentaría establecer una superación al “régimen cartesiano perspectivo escópico” con “su privilegio de sujeto a-histórico, imparcial, a-corporalizado y totalmente ajeno al mundo”. Esta consideración para la investigación, se toma en cuenta para hacer el contraste con los modos de representación empleados por el MNHN —desde Claude Gay con su privilegio ocularcéntrico de racionalización de la vista, hasta los modelos de museografías-clínicas—.

<sup>147</sup> La palabra “performático” usada aquí y a lo largo de este capítulo se hace siguiendo lo que propone la teórica de los estudios en performance, Dyana Taylor (2001), sobre este adjetivo utilizado en español. Taylor, sugiere que la diferenciación de lo performático, respecto a lo performativo, pasa por entender la primera en un sentido no-discursivo y general del concepto anglosajón performance. Así, propone Taylor, que lo performático estaría comprendido como aquello que incluye prácticas, actos, acciones, presentaciones, etc., circunscritas a un contexto o espacio físico determinado, pero que no queda determinado por un discurso o razonamiento en particular, sino que más bien por una idea de proceso que se reitera y traspasa.



**Performance clínica:** Trabajo taxidémico dentro de una de las estaciones. Registro Personal, MNHN. 2013.

acción creativa de un artista o un ingeniero, que en un acto intencional especificó la disposición dinámica relativa de un conjunto de elementos y configurando con ellos una totalidad en congruencia estructural dinámica con un nicho también determinado estructuralmente y diseñado ad hoc. Así el robot, el nicho o circunstancia en el cual él opera, y la congruencia estructural dinámica entre los dos son las consecuencia de un diseño intencional que ocurre como un proceso en un presente que un podría calificar como a-histórico.” (Humberto Maturana 1997:140)

Desde luego, observaríamos desde este grupo de imágenes que evidencian el espacio performático, que se produciría quizás una suerte de reminiscencia, la cual se construiría en este juego de mirada-clínica, en el que la exhibición quedaría definida netamente por el observador que la recorre en un acto relacional y corporal. De hecho, si recordamos del texto anterior la vociferación “asesinos”, de las personas con respecto al acto que ahí se producía, como una simulación<sup>148</sup> de la topografía del laboratorio, luego las imágenes contiguas, que fueron captadas dentro de la estación, son una confirmación patente de que es el observador quien define un relato que es particular. Precisamente, la gente, se aglomeraba y vociferaba desde afuera, llegando incluso a golpear el vidrio al ejecutar ciertas acciones el diseñador/artista que se encuentra dentro.

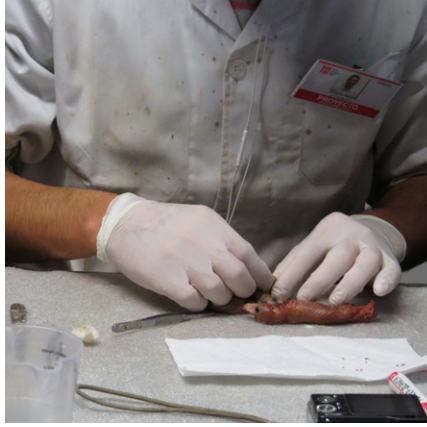
Resumiendo, la idea de lo natural sería contemporáneamente un acto de interpretación personal, definida en nuestros cuerpos provistos de visión, buscando la especificación a través de este diseño museográfico post-natural. En este sentido, la mirada feminista de Haraway, ofrece una interesante crítica a los dispositivos de la visión pasados, redefiniéndolos contemporáneamente desde nuestra “visión primate”, como parte de un proceso de acoplamientos que producen perspectivas, siempre parciales y desligadas de promesas de verdad objetiva y masculina. Para concluir, dice Haraway:

“Necesitamos aprender en nuestros cuerpos, provistos de color primate y visión estereoscópica, cómo ligar el objetivo a nuestros escáneres políticos y teóricos para nombrar dónde estamos y donde no, en dimensiones de espacio mental y físico que difícilmente sabemos cómo nombrar. Así, de manera no tan perversa, la objetividad dejara de referirse a la falsa visión que promete trascendencia de todos los límites y responsabilidades, para dedicarse a una encarnación particular y específica. La moraleja es sencilla: solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva.” (Haraway, 1991:326)

---

<sup>148</sup> No confundir la idea de la simulación con la de simulacro. La palabra “simulacro” se entiende como significadora de una imagen o representación estática, objetiva, en contraposición a la idea de la simulación que estaría ligada al acto o acción en sí mismo. Ideas similares a estas concepciones son las que plantean autores como Haraway (1991) o en otros términos Baudrillard como paradigmas propios de la postmodernidad.





**Performance clínica:** Trabajo taxidémico dentro de una de las estaciones. El relato queda establecido por quien “mira” Registro Personal. Realizado dentro de la estación de trabajo. MNHN. 2013.

## REPRESENTACIONES ENCARNADAS

### EL DISEÑO MUSEOGRÁFICO (POST)NATURALISTA COMO INTERFASE ENACTIVA.

Al entrar en el campo de la museografía contemporánea del MNHN, en la cual el diseño se sitúa como disciplina formal, se vislumbran cambios museológicos importantes. En este sentido, antes notábamos cómo el museo de ciencias intentaba la reproducción fidedigna de la realidad natural por medio de estrategias de “diseño” que especificaban los rasgos objetivos del mundo para educar dentro de sus paredes a las ciudadanías. El museo de ciencias se volvía “el” espacio para conocer lo que no se podía conocer de otro modo. Sin embargo, a día de hoy, las estrategias pasadas se han vuelto formas de conocimientos que poco pueden ofrecer desde una perspectiva visual<sup>149</sup>, en tiempos en que la imagen/archivo se reproduce y ofrece desde numerosas salidas mediales/performativas.

Sobre la esquematización anterior, recordemos la coincidencia con la crítica de André Malraux (1947), en la que se refiere a cómo los conocimientos del visitante, habían comenzado a superar en muchos casos los contenidos que ofrecía el museo o edificio físico, cuyo dominio alcanzaba —y en muchos casos quizás todavía lo hace— tan sólo una parte de una temática con niveles de complejidad mucho mayores<sup>150</sup>, proponiendo la conocida idea del post-museo, como un “museo sin paredes”.

Las estrategias de diseño y en particular, de diseño museográfico de la mirada, deben enfrentarse en esta fase una tarea que no es sencilla. El diseño de un espacio-ambiente<sup>151</sup>, que haga emerger el mundo relativo al conocimiento de la vida natural, como una representación compleja. En este sentido, las

---

<sup>149</sup> Con esto, nadie podría sostener la idea de que los dioramas u otras técnicas deban desaparecer o dejar de hacerse. Sería algo demasiado presuntuoso. De hecho, hay que reconocer que estas estrategias poseen una carga histórica, cultural y patrimonial insoslayable. Lo que se discute es su validez como discurso visual, que genera un conocimiento sobre el tópico del animal. En este sentido, las estrategias pasadas permiten el estudio de la mirada en el museo, para aportar sobre la base de nuevos conocimientos para el campo del diseño museográfico.

<sup>150</sup> El MNHN, posee una colección de alrededor de 1 millón de objetos, almacenados en depósitos ubicados en los entresijos superiores del edificio. De esta cifra la exhibición al público alcanzaría según estimaciones alrededor del 1% del total, debido a las limitaciones espaciales. Véase, Claudio Gómez (2012:211).

<sup>151</sup> Digo Espacio/ambiente, dado que la praxis museográfica no pasaría por el diseño de un texto en la muralla. El ejercicio es más complejo, se articula desde un lenguaje espacial, en relación al tiempo y a una colección que se estudia. Así pues, según lo que relata Heidegger sobre el espacio, “Nos veríamos abocados a la tarea, de vasto alcance, de tomar en consideración un hecho extraño: el lugar no se encuentra en un espacio ya dado de antemano, a la manera del espacio de la física y de la técnica. Este espacio se despliega sólo a partir del obrar de los lugares de una comarca” (Heidegger 1969:16), se hablaría, relacionándolo con la museografía, de un poner en obra para corporeizar lugares permitiendo un habitar humano. Para una concepción de la museografía en relación directa con el concepto de historia natural, véase la entrevista a Roberto Benavente (2010), *En Chile no hay museos*, El Mercurio, Vivienda y Decoración, Chile, 10 de Abril.

antiguas esquematizaciones de diseño, cumplían en ser la representación de un mundo con límites definidos, y establecidos desde normas técnicas dirigido a un usuario final. Las reglas para el caso eran casi cristalinas. Sin embargo, las preguntas surgidas en el post-naturalismo contemporáneo, son mucho más variadas y complejas. Las perspectivas son múltiples y el museo como un fuerte diseminador de un tipo conocimiento de la clase hegemónica, como lo era en la época decimonónica, se esfuma —y con ella esa objetividad forzada a través del ver, que resultaba lucrativa como poder social y autoridad epistemológica para quienes la promulgaban—. De hecho, actualmente es visto “como un lugar de educación indirecta”<sup>152</sup>. Bajo esta noción, nacería entonces la consideración en este texto, por las perspectivas variadas que se desarrollan en nuestro contexto social. Cobrando especial relevancia, una serie de cuestionamientos en la construcción de sus espacios como ¿quién mira?, ¿desde dónde se mira?, ¿qué limita la mirada?, ¿quién logra tener más puntos de vista?, ¿cómo se interpreta el campo visual? etc.

En estos cruces quiasmáticos de carne lanzada en el mundo, Merleau-Ponty (1945), en el mismo sentido que lo hubiera hecho la Dra. Grete Mosnty, advertía esto según el espacio relacional o ambiente<sup>153</sup>, en el que los objetos se juntaban con los cuerpos, estableciendo que los organismos se iniciarían con el ambiente, siendo moldeados por él, estrechamente unidos en una especificación y selección recíprocas en la condición de una *tautología cognoscitiva*<sup>154</sup>

“Nuestra relación con las cosas no es una relación distante, cada una de ellas habla a nuestro cuerpo y nuestra vida [...] El hombre está investido en las cosas y estas están investidas con él.” (Merleau Ponty 1948: 31)

El discurso del diseño, exigiría por tanto una red de niveles complejos, difíciles de especificar en primera instancia. En dependencia a una visualidad que se recrearía “por medio de una red sensorio motriz”, con un “sentido común” o “*know how* de trasfondo” (Varela, Rosch, Thompson 1991). Visto de esta manera, en vez de situarnos en la descripción abstracta de un mal llamado “diseño de lo experiencial”, valdría la pena centrarse en el discurso biológico, enmarcando luego el diseño dentro de una forma de conocimiento

---

<sup>152</sup> Según comentó Claudio Gómez Papic, en entrevista realizada el 12 de diciembre de 2013.

<sup>153</sup> Esta interpretación es personal, y es en analogía con los pensamientos museológicos y museográficos que se desprenden de algunos de sus comentarios y escritos en los que deja entrever esta relación.

<sup>154</sup> O también llamada la “circularidad del conocimiento”. Es decir, “el conocimiento en sí mismo y no ajeno a lo experiencial-operacional”. Véase Humberto Maturana, Francisco Varela (1984: XI).

enactivo<sup>155</sup>, que nos hablaría “de una historia de acoplamiento corporal que enactúa (hace emerger) un mundo<sup>156</sup>” (Varela, Rosch, Thompson 1991:240). El recurrir a esta definición de conocimiento en relación a la enacción no es azarosa, se hace en la posibilidad de comprender la situación tópica del museo contemporáneo, como paradigma que busca las perspectivas desde el relato de diseño. En este sentido, la noción enactiva ofrece una perspectiva para ser validada en los discursos de un post-diseño. Según la descripción del programa:

“El enfoque enactivo de la percepción no procura determinar cómo se recobra un mundo independiente del perceptor, sino determinar los principios comunes de ligamiento legal entre los sistemas sensoriales y motores que explican cómo la acción puede ser guiada perceptivamente en un mundo dependiente del perceptor.” (Varela, Rosch, Thompson 1991: 203).

Retomando este aspecto del discurso enactivo, lo que se construye entonces en el discurso visual, de la vitrina o Estación de trabajo clínico del MNHN, sería el diseño de una prótesis medial, disponible para ser recorrida por el cuerpo<sup>157</sup> y la visión desnuda. Un diseño favorecedor de conocimientos

---

<sup>155</sup> Enacción es un neologismo que proviene del verbo inglés to enact, “poner en acción”. También puede significar “representar” o “actuar” en el sentido del trabajo actoral, en referencia a lo performático, pero más en particular a la idea de “hacer emerger”. La enacción es un concepto ampliamente desarrollado por el biólogo chileno Francisco Varela e inscrito dentro del programa “neurofenomenológico”. La idea básica, radica en el conocimiento como acción corporizada, oponiéndose al esquema clásico de las representaciones cognitivista y en sintonía con el acto hermenéutico. Para los propósitos investigativos, su consideración en el siguiente texto pasa por orientar una caracterización de diseño museográfico que fundamente la corporalidad como parte esencial de una perspectiva más rigurosa. Por lo demás, las ideas establecidas en relación a la enacción no son tan ajenas a la disciplina, actualmente un número cada vez mayor discute en base a estos términos, dado que permiten una mejor consideración del estudio del diseño, sobre todo si intentamos situarlo ya no desde las generaciones de productos técnicos, sino de interfaces complejas, relacionadas a contextos políticos. Para una perspectiva de la relación diseño-enacción hoy en día, revisar la página de la comunidad enactiva <http://www.enactivenetwork.org>. Luego para una perspectiva general véase Lucini, Cadoz (2007). Para un proyecto que entremezcla diseño y enacción, sondeando lo performático, véase Pia Tikka (2008; 2011).

<sup>156</sup> Existe un paradigma en diseño que retoma el tema de la corporalidad, especialmente desde el aspecto visual, la “affordance” Gibsoniana, sin embargo dentro de esta investigación no me suscribo a esa lógica al hablar de diseño enactuado, dado que la “affordance” o “provisión”, es resuelta mediante un diseño externo (ecológico), véase James J. Gibson (1986). Por otro lado, al decantarme por la enacción en este punto, es en sintonía con una postura de diseño que fundamenta la mirada como actividad integrada, es decir, en relación precisa a un acontecimiento que va ocurriendo y no hacia una realidad estática, procurando caracterizar los modelos sensorio-motores que permiten que la acción sea guiada por la percepción. Por cierto, algunas asociaciones del concepto de affordance gibsoniana en la disciplina del diseño, son las establecidas por Don Norman en *The Design of Everyday Things*, o las seguidas por las metodologías de diseño interactivo o HCI (Human Computer Interaction). No ignoro la utilidad y aporte que han tenido estas últimas, con programas bien definidos, sin embargo se rigen por una lógica del prototipo con la consecuente especificación de rasgos específicos, input /output, que determinarían un objeto particular.

<sup>157</sup> Esto no se relacionaría con el concepto de “practicidad”. Hablaríamos más bien de que se genera en el acoplamiento de nuestro actuar con las contingencias y el entorno en el que nos encontramos en cada momento. Es decir, una práctica hermenéutica eslabonada entre acción y conocimiento.

situados<sup>158</sup> desde el lugar de los “subyugados”, generando un nuevo mundo de significación o una nueva clase de objetividad. Una expansión de la “realidad” fundamental configurada desde el acoplamiento con nuestro sistema nervioso según diría Humberto Maturana, en el cual surgirían nuevas mitificaciones estructurales del Cyborg, que se modelan desde un sentido naturalista, hacia uno post-natural.

Recordemos que el trabajo de diseño se relaciona y apunta hacia la concepción de interfases, Bonsiepe (1999), pero éstas no deberían entenderse en función de la especificación de un cometido dirigido a un usuario final. En este sentido la apelación por la parcialidad y la encarnación anterior, permiten siempre una ligadura a la acción política y a la responsabilidad compartida, en un acto de diseño que es siempre re-moldeado y re-valorado al ser un proceso incompleto —para el caso, la optimización no sería un rasgo relevante—. Si lo vemos de la perspectiva museográfica, el museo contemporáneo no es entonces la edificación de paredes con una imagen superpuesta para ser vista objetivamente, planteado desde una fuente superior y simple, tal como lo establece Roberto Benavente<sup>159</sup>. Se compone de un espacio de diseño que es fundado desde alguna parte, con complejidades y posturas estéticas, tecnológicas, históricas, comerciales etc. Al ser responsables de esto, el cuerpo en su condición biológica, es el punto que adquiere la relevancia al encarnar los actos de diseño, eslabonando las superficies sensoriales y motrices particulares por medio de nuestro sistema nervioso central. Sin embargo, y amparados en la construcción de discursos visuales, ¿cómo podríamos construir estrategias de diseño que especifiquen la enacción y permitan aquellos conocimientos situados, en este caso del conocimiento histórico natural, y que excedan aquella condición decimonónica?

Entre el sentido de la deriva natural<sup>160</sup> y su relación con el acto de diseño, Humberto Maturana ahondaba en su conocido texto *Metadiseño*, sobre cómo la determinación o diseño de realidades virtuales, que se fundamentan en esta

---

158 Parafraseando las lecturas de Donna Haraway (1991). El conocimiento situado hace referencia a una postura epistemológica como punto de vista feminista. Haraway propone hablar de los objetos de estudio poniendo en evidencia el lugar desde el cual se parte, puesto que todo el mundo (independientemente del tipo de método empleado) parte de su subjetividad propia y de su contexto cultural, así como de un punto de vista a la hora de hablar o hacer una investigación (sea o no consciente de ello). Las ideas de Haraway, que abogan por un tipo objetividad que parte de la subjetividad misma, encuentran su validación precisamente ahí en el corazón de las ideas enactivas.

159 Como lo dejó entrever en la entrevista realizada para esta tesis, sobre lo museográfico como disciplina de diseño.

160 La noción de deriva natural hace referencia al pensamiento evolutivo planteado por Maturana - Mpodozis (1992). La deriva intenta dejar atrás la visión neo darwinista que entiende la selección como la fuente instructiva de modificaciones históricas, haciéndose cargo de las capacidades auto organizativas intrínsecas de cada organismo a nivel genotípico, autopoieticos y determinados por su estructura. El sentido de referenciar el texto, publicado por el MNHN, es en base a que plantea consideraciones posteriores que no irían solamente dirigidas al nivel biológico, sino que también cultural.

interacción de relaciones intermedias se terminan finalmente constituyendo como realidades fundamentales para un organismo, desde su condición auto-poiética y determinada, de acuerdo a una historia de acoplamientos estructurales, en concordancia con interacciones en continuo intercambio con el medio.

“[...]Lo mismo ha ocurrido a través del diseño, en el uso intencional de prótesis que constituyen la creación de nuevos modos de relación e interacción, ya sea motora o sensorial, que pueden resultar para un organismo en la creación de un nuevo ámbito de existencia que comienza siendo una realidad virtual, pero que luego se convierte en su realidad fundamental. El sistema nervioso está constituido como un conjunto de neuronas interconectadas que opera como un red cerrada de cambios de relaciones de actividad entre sus componentes en intersección estructural con las superficies sensoriales y eefectoras del organismo que integra.” (Maturana 1997:147)

Desde estas perspectivas, consideremos ahora la imagen lateral superior. En ella se refleja de manera muy completa la exhibición de la Estación o Laboratorio del MNHN. Por un lado está el público, mientras que por el otro el diseñador/taxidermista durante el proceso performático, separados ambos por una materialidad que es el vidrio. Tomando en cuenta a los perceptores, se observa que el diseño museográfico post-natural buscaría transitar hacia la mirada de sus cuerpos, constituyendo desde ahí discursos visuales desde una condición que es tópica o situada. Es decir, se daría la exhibición, pero no a través de una mediación tecnológica o instructiva, sino que desde un tipo particular de enactuación sobre las concepciones de la vida natural, elucidando cualquier indeterminismo desde un actuar al ver<sup>161</sup>. Esto, no necesariamente por medio del establecimiento del complejo arquitectónico<sup>162</sup>, sino más bien desde la demarcación muy concisa de un espacio que es diseñado en función de lo relacional.

Sobre este último punto y considerando estos cruces de relación que se observan desde la imagen, podríamos homologar las Estaciones de Trabajo bajo lo que el historiador del arte, curado y director del *palais de tokyo*, Nicolás Bourriaud, encierra como una “estética relacional” (Bourriaud 1998). Según esta perspectiva,

---

<sup>161</sup> Este cambio paradigmático que pronuncio aquí tiene como base las numerosas investigaciones cognitivas que retoma Varela (1991; 2010) sobre el conocimiento que es producido por la acción. Se destacarían de ahí, someramente, los experimentos de Held y Hein (1963), Rodney Brooks (1991) y el trabajo de Maturana et al. (1959) *what the frog's eye tell's the frogs brain*, ejemplificado este último en el capítulo 1 del *Árbol del Conocimiento*.

<sup>162</sup> Me refiero al espacio arquitectónico no en un sentido de menosprecio. Mi intención es el establecimiento y análisis que abogue por la consideración del espacio museográfico responsable de la mirada, desde el sentido relacional o de entre-deux. Amos rapoport define esto de la siguiente forma: “El espacio es experimentado como una extensión tridimensional del mundo que nos rodea: intervalos, relaciones, distancias entre personas, entre personas y cosas, y el espacio está en el corazón del medio ambiente construido. La organización espacial es, de hecho, un aspecto más fundamental que la forma, los materiales, etc. (Rapoport, 1977: p.24)



**Imagen superior:** Fotografía realizada mientras se ejecuta la restauración de un animal disecado. Imagen perteneciente a la colección del MNHN, 2013.

**Imagen inferior:** Fotografía realizada durante una jornada normal. La gente se agolpa para ejecutar la mirada pública. Asimismo, la fuerza del juego lumínico, con reminiscencias a la que se podría utilizar en una mesa de autopsia, oculta al visitante en una penumbra absoluta. Registro personal. MNHN, 2013.



Bourriaud establece que la instalación de una obra, para este caso la exhibición, precisa de la participación del espectador para existir, bajo un proceso que es de “duración” en el que se produce el encuentro. Es decir, la exhibición se regirá según la formación de intersticios sociales en un juego que requiere la participación ciudadana, no sólo para adquirir sentido sino incluso para existir. Así dice Bourriaud “La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado.” (Bourriaud 1998:14).

Si bien la idea que traza Bourriaud es interesante para caracterizar lo que sucede en la imagen anterior, inevitablemente reduciría la exhibición a un mero ejercicio enmarcado en la “gestión de la escena” en la cual la institución, según le reprocha el historiador y crítico del arte Hal Foster, eclipsaría el ejercicio museográfico, convirtiéndolo en un mero espectáculo que es producto de la cultura del capital.

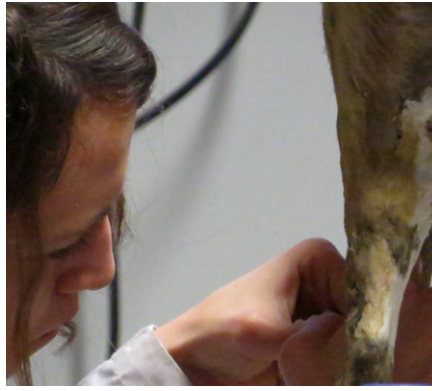
En contraste, la consideración anterior por la idea enactiva permitiría indagar la exhibición de la estación desde quién mira y quién produce el significado, es decir, desde una estética que busca las bases biológicas, la perspectiva “vívica” según lo que diría Merleau-Ponty (1984), en lo que no sería un diseño que es adecuado a una instrucción de uso concreta, sino una exhibición post-natural que gatillaría en la persona que mira el discurso visual, un mecanismo de observación que es situado en el espacio. Sirviéndome de las imágenes contiguas, se vislumbraría aquí que la forma de disecar un animal es la forma que tiene un agente de entender al sujeto dentro de la exhibición, volviendo el diseño del cubo una interfase de doble feed-back. Al respecto, podríamos pensar entonces este diseño museográfico post-natural según lo que Pia Tikka et al., (2011) categoriza como una “interface enactiva” al aducir que la mediación se vuelve implícita para el visitante, sin una acción o meta predefinida, en la cual se entrelaza solamente su fisiología siguiendo cierta perspectiva bruneriana.

La demarcación y diseño de las Estaciones de trabajo, constituidas como órtesis visuales bajo la idea de Laboratorios museográficos, no son finalmente un hecho aislado. Si consideramos ahora las imágenes de la página derecha, notamos como el establecimiento de un “laboratorio museográfico” encierra una dimensión subjetivo-social que es oculta por la disciplina social de la ciencia<sup>163</sup>. Así, lo que permitiría luego su inscripción visual en el visitante, sería precisamente un modo de develar el propósito subjetivo, no evidente en primera instancia, en su relación

---

<sup>163</sup> Sobre este punto, vale la pena destacar el texto del sociólogo francés Bruno Latour, *Laboratory life*, 1979 centrado precisamente en esta dimensión “oculta” desde la que construyen los datos científicos. El trabajo, derivado de los estudios de campo en el laboratorio del instituto Salk, advierte sobre el laboratorio como un sistema de inscripción gráfico, tal como lo cotejan las imágenes superiores de estas páginas. Si bien Latour va más allá, aseverando incluso que lo único que existirían serían sólo meta-relatos, lo que me interesa destacar de su propuesta es la relación, tal vez indirecta, que establece entre lo objetivo y lo subjetivo, entrelazados por las representaciones que emanan de un topos científico.





Actividad performática:  
Trabajo taxidérmico dentro  
de una de las estaciones.  
Registro Personal, MNHN.  
2013.



**Escenificación:** Trabajador en la estación de paleontología. Registro Personal, MNHN.

con lo objetivo o lo externo, por medio de un acto de exhibición y curiosidad pública que actúa como un traspaso. Se demarcaría un tipo de visión que sondea y es a la vez un registro de los complejos intercambios humano-animal entre una aparente objetividad que es enmarcada desde un cubo, en una escena que ya no pertenece solamente a la esfera de lo privado, sino que se encuentra abierta a la validación y apelación intersubjetiva de quienes la rodean, la recorren, la miran o la visitan, como una comunicación o acoplamiento con el mundo, disponible al ser utilizada. La esfera de lo humano pierde su sentido autónomo, y a diferencia de las dos tipologías pasadas, se entiende como una red incompleta en donde la narración de lo animal se encuentra en constante flujo, visibilizando un compromiso científico que en definitiva encierra cierto símil con el cambio de paradigma khuniano.

Siguiendo la demarcación anterior que vislumbra estos límites exhibitivos, Francisco Varela (1999), al pensar la topografía científica, establecía en su elocuente relato *The Portable Laboratory*, que siempre se describen y piensan dos nociones fundamentales ligadas a esta clase de lugares: los gestos y los procedimientos. Los cuales no se establecen sólo desde un punto técnico, sino que pueden transitar, hacia un sentido fenomenológico, como lo reseñado anteriormente, entre la noción objetual y el cuerpo mismo. De esta forma establece al comienzo del relato que:

“El establecimiento de una disciplina de investigación en ciencia está ligada a la invención de un lugar [el laboratorio], que provee un conjunto de procedimientos y gestos [métodos y experimentos]. Una vez que los polos se unen en especificidad, una nueva disciplina de conocimiento puede nacer. De hecho, si vemos esta descripción a la inversa, apuntando hacia nuestro interior, los seres humanos en sus situaciones cotidianas, constituimos también este lugar [el cuerpo, el yo], en el que los procedimientos y los gestos son llevado a explorar nuestra propia experiencia [en una búsqueda]. Y así, como si fuera



otro laboratorio, los procedimientos siguen la forma y traen el contenido de lo que se va a poner de manifiesto.” (Varela 1999)

**Escenificación:** Público visitante en la estación. Registro Personal, MNHN.

Visto desde este relato, rico en detalles que exploran la acción corporal, y teniendo en cuenta lo que se ha comenzado a establecer desde el MNHN con el laboratorio, ocupar un lugar museográfico post-natural, sería, por tanto, una práctica clave. Lo anterior, pues se da en base a un conocimiento que se modela y organiza continuamente en torno a la imaginería de la visión personal y la exhibición presente, desde lo que creo preciso considerar como “representaciones encarnadas”. En este sentido, al observar las imágenes superiores, evidenciamos que el diseño de la Estación se caracterizaría por ser un centro o espacio, tal vez espectral o no-lugarizado según la perspectiva que le daría Auge (1992), que permitiría con cierta facilidad, pensar la mirada como un actuar enactivo, compartiendo acciones continuas que se entrelazan en una imagen que se levanta bajo el sentido de una mediación continua. El espacio que está ahí, no es independiente o arbitrario (como en el Diorama) desde donde se situó la persona, precisamente el acto perceptual de mirar al animal se constituye desde los gestos, tanto de agentes como del artista encerrado, posibilitados por la disposición que hace la museografía, en una relación que nunca es inseparable de la corporalidad, tras la cual se actúa.

Volviendo al acto de mirar como la acción biológica básica, restaría finalmente una consideración por el destinatario o sujeto participante de la Estación. Desde luego, al notar que no existen propósitos emanados que puedan posicionarse de forma clara con los agentes interactuantes del espacio (observar imágenes de la página 207), ni mucho menos de una “visualidad”, hablaríamos tanto de una pérdida de la función como de una pérdida del destinatario al quedar relegado en un sombra externa al vidrio (la imagen superior es muy ilustrativa

en este sentido) en la que se apelaría a cierta intencionalidad que se abre para el organismo o espectador, moviéndose en función de lo que sentiría, en un espacio en el que el diseño de la Estación lo que permite es esencialmente la mediación o “relacionalidad” de agentes.

Si bien esta última apelación sobre usuario o destinatario relegados desde el diseño de la Estación podría sonar ostentosa, no es tal, si se advierte antes la problematización de lo museográfico post-natural como deriva de los pensamientos post-humanistas. Precisamente, la reformulación post-humana, desde autores como Varela (1991), Haraway (1991) o Latour (1979) manifiesta mucho interés por retomar modelos de subjetividad<sup>164</sup> no solipsistas, ya sean humanos o híbridos y en cualquier tipo de mediación o acto relacional, que superen ciertas dicotomías modernas como las clásicas sujeto/objeto, cultura/naturaleza o la fundamental hombre/animal propias de visiones de mundos basados en lo prototípico y lo pre-configurado, como lo serían tantos Dioramas o Gabinetes fundados sobre paradigmas de imagen y pantalla fuertemente descriptivos, que relegaban en definitiva el papel del observador a lo meramente funcional.

Apelando a este cambio paradigmático que se ejercería respecto al usuario desde la Estación, es interesante homologar lo anterior con el pensamiento de “visión háptica”, desarrollado por la historiadora del arte Laura Marks (2002) desde el campo de la cultura visual. Ciñéndose principalmente a lecturas merleau-pontianas, Marks propone el concepto anterior al estudiar una serie de casos cinematográficos del último tiempo, los cuales estarían caracterizados por el sentido de corporalidad y “relacionalidad” directa que se produce desde la imagen hacia el observador, evadiendo lo que ella denomina la focalización en la escena o la “imagen óptica” dependiente de una separación observador y escena desplegada. De esta forma Marks no alude a lo “háptico” como un campo literal de lo sensorial (en el sentido de interacción directa), sino que responde a un método de análisis que fundamenta la oposición previamente señalada para entender las visualidades contemporáneas, basadas según dice, en la superposición “carnal” del sujeto con lo que mira. Según lo propone Marks: “la visualidad háptica requiere de un espectador para constituir la imagen final, de manera que se pueda sacar (to bring it forth) el sentido personal y corporal latente” (Marks 2002:183)

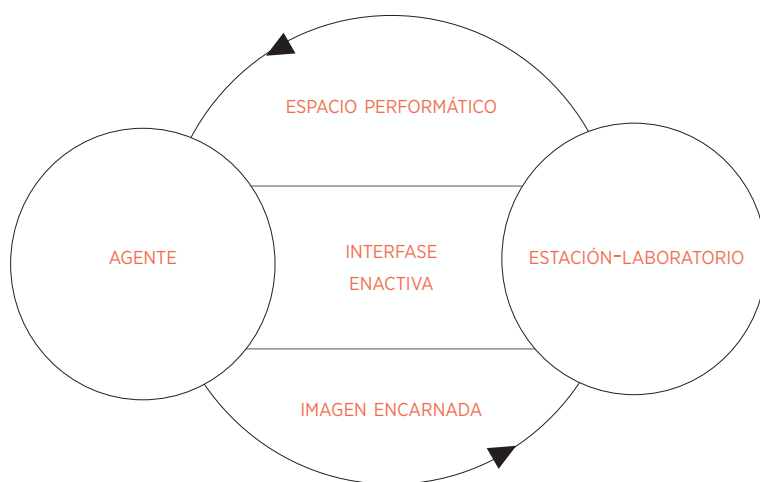
Si entendemos esta oposición sobre la imagen que desarrolla Marks, luego la concepción de una falta de usuario en las Estaciones pasaría precisamente por

---

<sup>164</sup> El paradigma enactivo que propone Varela et al. (1991) es de hecho un argumento sobre el conocimiento modelado por la acción con una fuerte base en lo subjetivo, con gran incidencia en las concepciones tecnológicas y mediales bajo el nombre de “interfaces activas”. Véase Pia Tikka et al. (2011) sobre esto último.

este sentido propioceptivo, antes que funcional, que invocaría la exhibición. De la misma forma que el paradigma enactivo, el esquema de visión háptica apela en resumidas cuentas al observador como conformador “latente” de una imagen, antes que a un dominador general y distanciado<sup>165</sup>.

La esquematización del modelo de Estación, respondería en síntesis a una lógica de interfases enactuadas, desde la cual la imagen final dependería del observador en una circularidad o tautología con la exhibición. Lo anterior se ejemplificaría gráficamente de la siguiente forma:



LA ESTACIÓN COMO EL DISEÑO DE UNA INTERFASE ENACTIVA.  
DIAGRAMA ELABORACIÓN PROPIA

Según el diagrama propuesto, el diseño de la estación se entendería como una relación co-dependiente entre agente y exhibición. La imagen que genera en este caso la estación es la de una mutualidad, en la cual el visitante se involucra con la estación, perdiendo sentidos como el de proporción y perspectivismo (diorama y gabinete). Así, la exhibición intenta antes bien una penetración en la sensibilidad por medio del espacio performático. Si recordamos para lo anterior la vociferación de “asesinos” realizada por el público visitante (consignada por Ricardo Vergara en pág. 188) entonces la descripción de la estación cobra finalmente mucho más sentido al captar que ésta se enmarca antes bien en un apelación a la intencionalidad, más que a un dominio sólo operacional.

<sup>165</sup> Sugiero aquí retomar el tema del *pars pro toto* como estrategia de diseño en el Diorama para contrastar. Véase el diagrama de la página 160 que remite a esta noción de “dominador” e “informávor” de la imagen



# ASPECTOS FINALES





## MAPA VISUAL

### SOBRE EL ESTUDIO DE LOS MODELOS MUSEOGRÁFICOS

El siguiente mapa de sistemas—páginas posteriores— descompone el problema de estudio, tratado a lo largo de esta investigación, a modo de conclusión. Para su configuración se toma en consideración entonces las diversas las variables desarrolladas. Así, el siguiente mapa abarca el MNHN, como espacio principal, desde el cual se desprenden los tres modelos museográficos estudiados con base en las ilustraciones naturalistas de Claude Gay: Gabinetes (1850), Dioramas (1980) y Estaciones de Trabajo (2012).

Se debe señalar que el diseño del mapa no se estructura desde una lectura cronológica en su noción común, propia más bien de un trabajo historiográfico. Los objetos de estudio, que en este caso serían los tres modelos museográficos descritos previamente, se plantean desde un modo de lectura diacrónico en el cual cada uno se va desarrollando a través del tiempo, existiendo una causalidad que explicaría cada momento anterior desde un eje principal.

Cabe señalar además, que los objetos de estudio son complementados sincrónicamente, es decir, se ofrecen lecturas de los hechos políticos y sociales más significativos que han acontecido durante el tiempo en que se han desarrollado. Lo anterior, es en relación a que cada modelo museográfico, Gabinete (1850), Diorama (1980) o Estación (2012), se enmarca dentro de las particularidades propias de cada época en el que se inscribe.



## CONCLUSIONES

El objetivo general de la presente tesis consistió en abordar la problematización de la mirada sobre la vida animal en el MNHN, considerando tres modelos de diseño museográfico naturalistas como objetos de estudio: Gabinetes (1850), Dioramas (1980) y Estaciones de Trabajo (2012).

En base a lo explorado se determinó que de los tres modelos estudiados, manifestados de forma genealógica durante el transcurso histórico de la institución, las Estaciones de trabajo (2012), presentaban respecto al modelo decimonónico naturalista (Gabinetes y Dioramas), un giro museográfico asumido en la hipótesis de trabajo como post-naturalista.

Tras la esquematización de una bibliografía pertinente al estudio se determinaron cuatro capítulos en función de lograr los objetivos específicos y la verificación de la hipótesis planteada. A continuación se señalan las principales conclusiones extraídas de este proceso, primero en relación a los objetivos planteados y posteriormente sobre los aspectos de la hipótesis.

En primer lugar se logró identificar de manera muy precisa un mapa de antecedentes sobre la museografía naturalista acaecida desde el MNHN en Chile. Como lo demuestra el desarrollo del estudio, se hallaron y analizaron numerosos registros que permiten contrastar este hecho, suponiendo uno de los primeros mapas genealógicos de este tipo para el campo teórico del diseño en Chile, que problematiza en torno a la conformación museográfica-naturalista, con base en las representaciones visuales que de ahí se yerguen.

Asimismo, se logró delimitar sin mayores vicisitudes un registro bibliográfico, tanto desde archivos y bibliotecas; como desde espacios físicos y publicaciones ocasionales, que abordan los aspectos más relevantes de la museografía naturalista en Chile. Se espera que esta demarcación permita una base fundacional para la generación de problemáticas o estudios posteriores, especialmente de estudiantes de diseño, que relacionen visualidad y museografía naturalista en torno a la condición corporal.

Respecto a las entrevistas realizadas, si bien estas no cubrieron un amplio abanico de sujetos, las que pudieron ser llevadas a cabo estuvieron centradas en personas íntimamente relacionadas con el aparato museográfico del

MNHN. La realización de éstas, posibilitó el conocimiento de antecedentes no previstos, sobre todo historiográficos, no consignados en publicaciones. En este sentido fue particularmente revelador el hallar antecedentes respecto a educación museográfica y museológica en Chile desde el MNHN.

La definición de tecnologías estéticas, relacionadas con el problema de diseño que se estudió, permitió comprender el modo formal de los tres modelos museográficos que se definieron. Dentro de este ámbito, lo más destacable fue la conformación de la tipología en “cubo” de las estaciones o laboratorios museográficos, haciéndose el símil respecto a ciertas vanguardias de diseño y a algunas manifestaciones arquitectónicas, las cuales permitieron plantear su estrategia visual como la de una “profilaxis”, categorizando posteriormente su diseño en función del paradigma enactivo. Precisamente en este punto fue revelador la homologación de este último modelo de exhibición respecto a este paradigma cognitivo, que guarda una cercanía con los actuales estudios post-humanos, al establecerse como un quiebre con los formalismos de representación simbólica, por medio de un diseño museográfico que retoma la actividad sensorio-motriz desde el acoplamiento entre representación visual y el observador. Lo anterior en cierta sintonía con autores como Tikka (2008), Cadoz; Lucini (2007) y en cierto grado Salter (2010), quienes han intentado circunscribir la praxis de diseño con estudios bajo esta línea.

Sobre la condición museográfica post-naturalista se establecerán a continuación las conclusiones derivadas de su contrastación como hipótesis de trabajo. Asimismo se demarcarán también algunos alcances de lo anterior con respecto al campo disciplinar que tiene con el discurso del diseño a través de los capítulos.

Principalmente se observó que la condición post-naturalista, dentro de la cual se enmarcarían las estaciones de trabajos (2012) planteadas por el MNHN, responde a una curva histórica que comparte período con el proceso postmodernista. Dentro de este ámbito, se manifestó además la crítica humanista que se desliga desde estas exhibiciones, al presentar la ambigüedad binaria, animal-hombre, que emana de su sentido relacional permitido por su formalidad. Lo anterior, se dio a entender en la conformación del capítulo número 4, cuando se tomaron en cuenta numerosas imágenes del modelo y se contrastaron con las ideas que propone el paradigma enactivo descrito previamente.

Profundizando sobre el sentido previo, fue interesante también la comparación que se hizo respecto a cierto grupo de diseñadores y artistas, tanto nacionales e internacionales, que se han manifestado bajo esta óptica, ya sea desde

experimentos tecnológicos o exhibiciones. Esto, se dio principalmente al situar el relato del animal en los inicios del capítulo 2 sobre los Gabinetes y en parte del 4 dedicado a las Estaciones del MNHN. Así pues, se estableció una contrastación sobre el relato visual de lo animal, dentro del museo de historia natural, como antecedente de un “espejo museográfico” en el cual la imagen que observamos corresponde a la de una domesticación de la vida salvaje en un sentido derrideano, o dicho de otro modo, a la presentación de un sujeto político en su condición humana. Esto último por cierto, sufre un traspaso desde una época en la que lo animal es asimilado dentro de las museografías-naturalistas como asunto eminentemente exhibicionario, relativo a cierta visualidad compensatoria (Gabinetes y Dioramas), hacia una contemporánea en la que se produce cierta imprecisión (Estaciones) que deja en evidencia desde su exhibición, tanto al sujeto que construye la idea del animal desde dispendios técnicos, clínicos y científicos, como al animal en su condición orgánica/natural misma, desligándose así un intercambio que pone en cuestionamiento los límites del sujeto moderno por el entrecruce que produce la exhibición.

Al analizar el diseño y estructuración de los 2 modelos cercanos al período decimonónico, esto es Gabinetes (1850) y Dioramas (1980), se pudo constatar también la diferenciación “representacionista” que reglamentan estas composiciones visuales enfrentadas un observador. Así, se confirmó un traspaso desde estas formalidades descriptivas y espacialmente separadoras, a una que es mediada y relacional en las Estaciones (2012), en la cual se pierden las nociones de función y usuario, estableciéndose lecturas que se yerguen sobre lo performático, siguiendo en cierta medida el pensamiento que vislumbra Bourriaud (1998) y Marks (2000). Por lo demás, estas lecturas performáticas, desprendidas del diseño de las Estaciones, establecen un tipo de relato museográfico post-natural en el cual se devela el propósito subjetivo, oculto por la dimensión social de la ciencia, el cual se contrapone a los modelos anteriores al permitir que sea el sujeto quien se auto-observe, volviéndose consciente de su mirada. Esto último, guardaría relación con lo que establecerían las filosofías post-humanas de autores como Latour (1979), Varela (1991) y Haraway (1995), quienes asimilan una crítica similar sobre el sujeto moderno, el cual no puede seguir siendo pensado en el marco actual como un individuo de límites definidos. Así, la Estación, en este caso, fijaría lo animal y lo humano como un proceso de traspaso constante entre sujeto y representación visual.

Tomando en cuenta la condición contemporánea del MNHN como museo de historia natural (o museo científico), el traspaso de un rol hegemónico y exhibicionario en el que la visión era fácilmente asimilable con el control de un

usuario, hacia uno más social y cultural, ha significado en una mayor atención por la corporalidad y psique del sujeto (*gaze*) dentro del guion museográfico. En este ámbito, la diseminación de conocimiento que entrega el museo de historia natural actualmente, no pasaría ya sólo por una conformación de relatos ocularmente directos. Es decir, el espacio de este tipo de instituciones se encontraría en este momento abierto a una “multi-sensorialidad”, pero entendida ésta no como un fuente de instrucción directa que moldee cierta subjetividad de los visitantes o como una muralla que debe ser rellenada con contenidos curatoriales, sino que concebida como el traspaso desde una visión que es óptica y dualista, que separa al observador respecto de lo que mira (Gabinetes, Dioramas) hacia una representación visual que es encarnada por éste desde su condición propioceptiva (Estación). Lo anterior, por supuesto, llevaría a re-considerar el fenómeno visual, desde la disciplina del Diseño, en torno a la circunstancia cultural contenida en el espacio museográfico post-natural y en la persona, evitando así el paradigma tecnicista anterior, dado que es aquí en donde contemporáneamente se “gatillarían” los constructos visuales sobre el animal en una situación que es tópica y personal.

Desde el punto de vista anterior, y como diseñadores visuales, la complejidad de trabajar con lo museográfico post-natural a nivel teórico, no pasaría simplemente por erigir discursos inscritos en paredes, con operaciones aprehensivas en lo meramente ocular, sino por la delimitación de un tipo de mirada que es relacional y mutualista, con todo el espacio en el cual un sujeto actúa, tal vez en cierto sentido fenomenológico total. En consecuencia de lo anterior, el rol disciplinar que ejerce el diseñador dentro del museo de historia natural, como institución pública y de educación indirecta, adquiere fuertes compromisos ciudadanos al articularse bajo el sentido de una mediación que posibilita, desde un diseño no-asistencialista, la situación o escenario visual de los agentes que visitan y recorren este tipo de espacios. Asimismo, y como lo han venido contrastando las conclusiones, los discursos visuales que se erigen desde el MNHN poseen en definitiva cargas históricas de diversa índole, por lo que tomar en consideración la deriva de modelos museográficos, estudiando y analizando los diversos registros fotográficos acumulados como evidencias para la investigación, permiten entender procesos que posibilitan re-pensar y re-diseñar nuevas formas de visualidad hoy y a futuro, dentro de lo que bien podemos comenzar llamar el campo contemporáneo de la epistemología visual.

El MNHN, como entidad ligada al desarrollo cultural y miembro activo del ICOM en su división de historia natural, representa además un espacio de difusión comprometido con la ciudadanía, crucial para disciplinas proyectuales como el diseño. Dada su capacidad propia de atraer públicos

masivos (transversales en edad) que asisten a sus exhibiciones, resulta un campo de acción patrimonial interesante para el diseñador y que actualmente no se encuentra muy explotado, salvo ejercicios de diseño muy contados (considerado para el desarrollo de la tesis). Recordemos, que para el miembro de ICOM Adrian Norris en la justificación de este trabajo, la mayor parte de los museos de historia natural han asumido en estos momentos una dependencia tan fuerte con las tecnologías interactivas, que los actuales departamentos museográficos estarían en un estado crítico. Tomando en consideración esto que plantea Norris, y apelando también al campo de explotación que representaría el MNHN como una industria-creativa, el diseño como disciplina académica debe responder a futuro con estudios sobre museografía y exhibición que superen estas precariedades. Por supuesto, y a la luz de los antecedentes aportados por esta tesis, la función del diseño dentro del espacio museográfico no debe apelar a una mera función “didáctica”, sino que debe responder a una articulación crítica sobre los cruces políticos que en este se forjan. Luego, más allá de usuarios con tareas circunscritas para ser enfrentados a materialidades técnicas (gráficas), el diseñador tiene que comenzar a considerar a personas-ciudadanas que son afectadas de manera corporal, sensorial y experiencial por la integración de discursos visuales, especialmente desde su contingencia social, cultural e histórica.

Precisamente, el MNHN, se encuentra circunscrito una labor pedagógica ante una comunidad, conjugando labores de colección, estudio científico y representación visual, en una interfaz compleja que se relaciona con la persona por medio de su mirada, por ende, el trabajo de construir nuevas visualidades debe estar ligado al de una comunicación prospectiva de los procesos cognitivos asociados a lo que entendemos sobre nuestro patrimonio natural, de los cuales se desprende en definitiva, el aspecto y el valor que le atribuimos a lo animal.

Finalmente cabría plantear, posteriormente, una mayor profundización sobre los aspectos anteriores, pero respecto a otras instituciones museológicas referidas a la historia natural, y que desarrollen museografías bajo este paradigma que se ha estudiado desde el MNHN. Lo anterior, para ampliar un campo de acción crítico para al diseñador actual.





**ANEXOS**  
*documentación*



**CLAUDIO GÓMEZ P. DIRECTOR MNHN**

Director del Museo Nacional de Historia Natural de Chile desde el año 2007. Anteriormente fue director del Museo Antropológico Padre Sebastián Englert en Isla de Pascua. Además ha trabajado en la National Gallery of Art de Washington y en el National Museum of Natural History del Smithsonian Institution.



**JOSÉ YAÑEZ. CURADOR JEFE.**

Curador jefe y jefe científico del MNHN, desde 1977 a la fecha. Fue uno de los gestores de la idea Chile Biogeográfico, llevada a cabo posteriormente por el artista nacional Harold Krusell J. Actualmente se ha encargado de la reorganización y estudio de la ballena en el salón central.



**RICHARD FAÚNDEZ. JEFE EXHIBICIÓN.**

jefe del área de exhibiciones del Museo Nacional de Historia Natural. Ha expuesto sobre el rol de la exhibición y la experiencia dentro de las actuales museografías. Además ha presentado y ganado varios proyectos a FONDART cuyos fondos ha producido montajes que rescatan y proyectan la cultura tradicional de distintas áreas culturales de nuestro país.



**RICARDO VERGARA. TAXIDERMISTA.**

Jefe taxidermista del MNHN. LLeva trabajando más de 35 años en dicho departamento. Nieto de unos de los primeros disectores del MNHN, Zacarías Vergara, es parte de un largo linaje que ha producido artistas taxidérmicos.



**RICARDO FUENTES.**

Trabajador del MNHN. Ocupa el espacio de la estación de trabajo taxidérmica. Además se desempeña como estudiante de Veterinaria. Ricardo permitió su registro dentro del “cubo”, mientras ejecutaba la disección de un espécimen.



**GUILLERMO CASTILLO.**

Jefe de colecciones del MNHN. Actualmente se encarga de la conservación y cuidados de las diversas piezas del museo. Guillermo ha posibilitado el registro de un gran número de piezas y espacios (consignados en el documento del anexo B).



**CARLOS BERNER. MUSEÓGRAFO.**

Técnico museográfico del MNHN, con más de 30 años en la institución. Se desempeña principalmente en trabajos de representación y conservación del museo. Ha manifestado numerosas opiniones que han sido luego consideradas para el desarrollo de este proyecto.



**PAMELA PADRUNO. LIGHTING DESIGNER.**

Arquitecta y diseñadora de ambientes. Se ha destacado junto con su empresa DIAV, en el campo de la iluminación, trabajando tanto en el área pública como privada. El año 2010 intervino junto a su equipo el MNHN, diseñando el nuevo circuito museográfico.



**ALEJANDRO SOFFIA. ARQUITECTO**

Arquitecto y Naturalista PUC. Se ha desempeñado como arquitecto y museógrafo, trabajando con Roberto Benavente y otros destacados arquitectos nacionales. Además, ha sido uno de los principales gestores de la iniciativa MNHN+, convocando a destacados diseñadores y artistas para renovar el actual MNHN, entre los que se encontraban A. Jaar, R. Benavente, H. Maturana, entre otros.



**ROBERTO BENAVENTE. MUSEÓGRAFO.**

Arquitecto y museógrafo. Se radica en Francia en 1982. Allí integra la oficina de Borja Huidobro, como jefe de proyectos durante seis años, realizando parte importante del proyecto y seguimiento de obra del nuevo Ministerio de Finanzas en París. En 1989 concibe y realiza la museografía para el Museo Nacional de Historia Natural de París, considerada actualmente un hito de la museografía contemporánea.



**MÁXIMO CORVALÁN. ARTISTA VISUAL.**

Máximo Corvalán-Pincheira (Por el apellido de su padre adoptivo y el apellido de su padre asesinado por la Dictadura) es un artista con una reconocida trayectoria marcada por propuestas rigurosas, profundas y con miradas críticas a la realidad y la contingencia, principalmente enfocada en los crímenes de Dictadura y en las relaciones de poder y sociedad.



**ANTONIO BECERRO. ARTISTA VISUAL.**

Artista visual chileno. Desde el año 1996 es director del Centro de Arte Experimental La Perrera, ubicado en Santiago Centro. Ha experimentado con taxidermias desde sus inicios. Es Reconocido por una serie de intervenciones polémicas, incluso en televisión, en las cuales ha mostrado la experimentalidad y transgresión de su obra.



**Autorización para la toma de fotografías, filmaciones y otros, de las colecciones del MNHN y su uso**

En Santiago, a 22 días del mes de Octubre, del año 2013, el Museo Nacional de Historia Natural, autoriza la toma de imágenes de las colecciones solicitada por Camilo González Leiva, quien deberá cumplir las condiciones expresadas en este documento. Los detalles de este contrato se describen a continuación:

Identificación del solicitante		
Nombre: Camilo González Leiva		
Profesión: Estudiante de Diseño	Fono: 89207781	Correo e.: camilognz@gmail.com
Tipo de documento de identidad	Rut.	Nº 16.942.301-6
Institución Asociada: Universidad de Chile	Cargo: Alumno	

Identificación del fotógrafo o profesional		
Nombre: Camilo González Leiva		RUT: 16.942.301-6
Formato de las imágenes		
<input checked="" type="checkbox"/> Fotografía	<input type="checkbox"/> Filmación	<input type="checkbox"/> Otro

Descripción de la Colección solicitada	
Área: Vertebrados	Colección: Vertebrados
Fecha de acceso y obtención de las imágenes	
Desde: 28.10.2013	Hasta: 08.10.2013
Lugar: Área de vertebrados y Exhibición.	
Funcionario Responsable: Richard Faúndez	
Observaciones: Las imágenes serán tomadas para ser empleadas en su Tesis de titulación.	

Uso de las imágenes			
<input type="checkbox"/> Presentación de proyecto Nombre:	<input checked="" type="checkbox"/> Investigación Nombre: "Tesis de titulación profesional". Producto final: Proyecto de título.	<input type="checkbox"/> Publicación Nombre: Tipo: Edición:	<input type="checkbox"/> Otro Especificar:
Observaciones: El tesista basará su investigación en un estudio historiográfico y documental sobre el diseño museográfico en Chile y específicamente en la experiencia del MNHN.			

**Aceptación y cumplimiento de las condiciones**

El solicitante, mediante su firma, declara haber sido correctamente informado y acepta plenamente las condiciones bajo las cuales ha sido autorizado para obtener imágenes de las piezas previamente identificadas.

El incumplimiento de estas condiciones invalidará la autorización por parte del Museo Nacional de Historia Natural de publicar, difundir, distribuir, comercial o gratuitamente, en cualquier tipo de soporte, las imágenes obtenidas.



Nombre y firma del Solicitante

 Claudio Gómez Director	 José Yañez Curador Jefe	 Guillermo Castillo Jefe de Colecciones
 Herman Nuñez Jefe Área de Vertebrados	 Sergio Faundez Jefe Área Exhibiciones	

Autorizadores

- GCM/gcm
- c.c. digital
- Archivo Dirección MNHN
- Curador Jefe MNHN
- Área de Vertebrados MNHN
- Área de Exhibiciones MNHN
- Archivo.

ANEXO C  
—plano instalación luminica 2010 + plano recorrido anterior a 2010—

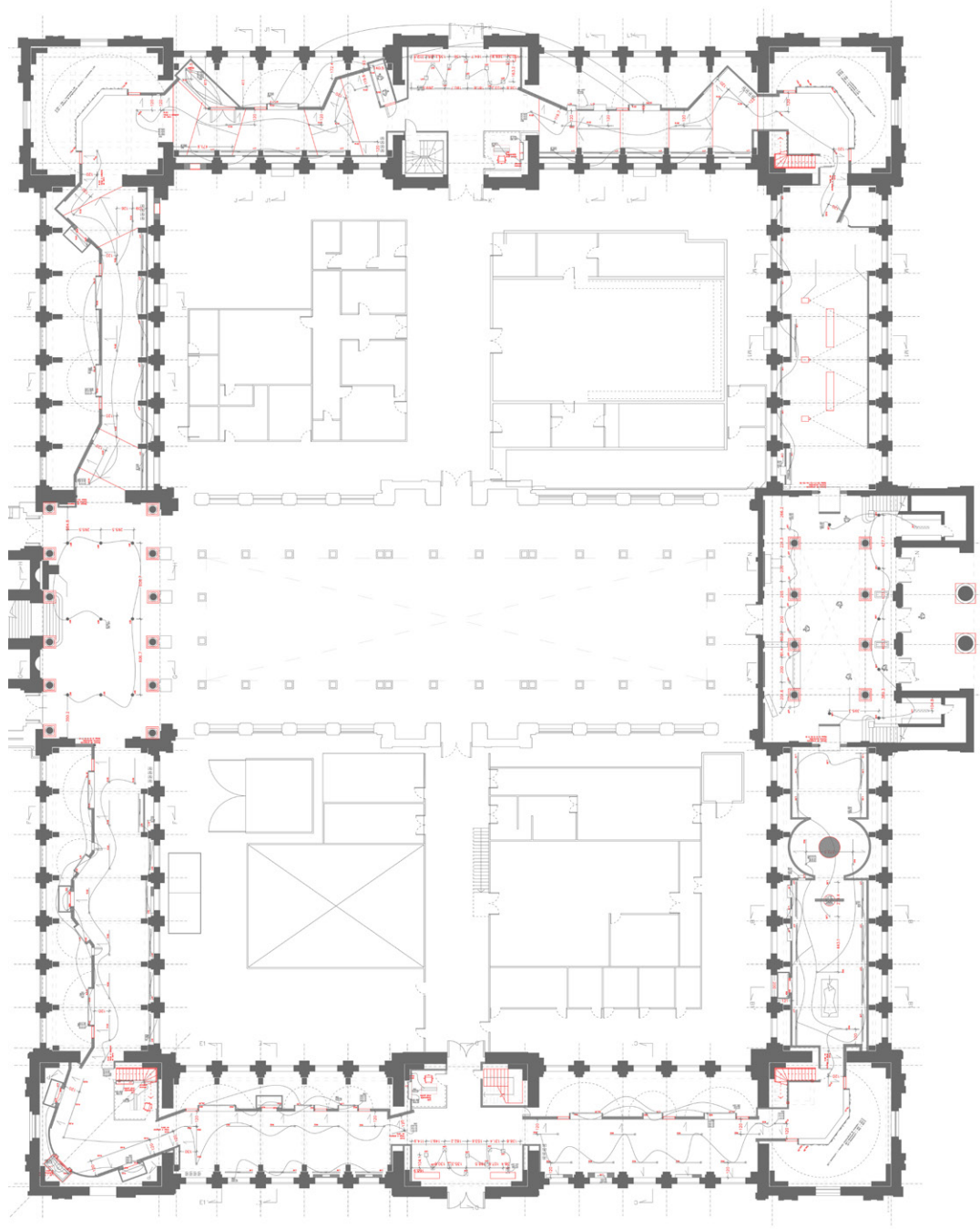
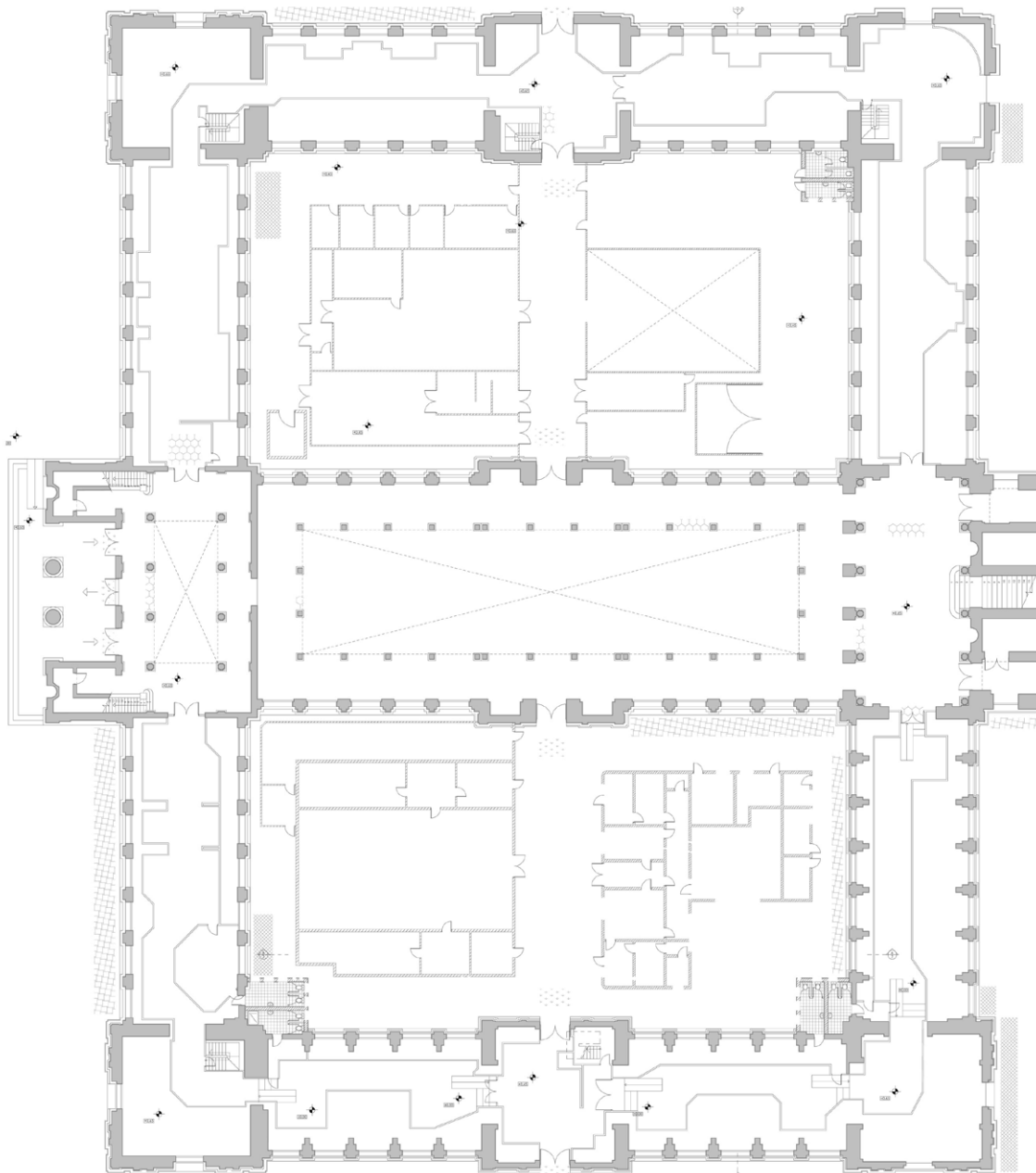


Imagen superior: Plano del MNHN, instalación luminica en el recorrido de 2012. Imagen perteneciente a DIAV light design. Reproducida con permiso de Pamela Padruno.





**Imagen superior:** Plano de recorrido museográfico 2012. Imagen perteneciente a MNHN+. Reproducida con permiso de Alejandro Soffia.

## BIBLIOGRAFÍA

### FUENTES PRIMARIAS

- A. SCHELL, PATIENCE.** (2006) *In the Service of the Nation: Santiago's Museo Nacional*. Paper: University of Manchester.
- AZOCAR, MIGUEL ÁNGEL.** (2008) *El centro nacional de museología a 40 años de su fundación*. Santiago de Chile: Revista Museos, publicación de la subdirección nacional de museos, N° 27.
- AZOCAR, MIGUEL Y ACEVEDO, NIEVES.** (2013) *De palacio de la exposición a Museo Nacional de Historia Natural. Estudio iconográfico de un monumento histórico (1875-1980)*. Santiago de Chile: MNHN, Boletín N°62.
- ARÁNGUIZ, SANTIAGO.** (1989) *Los Museo de Chile: Diagnostico*. Santiago de Chile: Dibam, Ministerio de educación pública.
- BARROS-ARANA, DIEGO.** (1876) *Don Claudio Gay, su vida i sus obra. Estudio biográfico y crítico*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- DÍAZ-PEÑALOSA, FRANCISCO.** (2002) *Seminario de investigación Quinta Normal*, Santiago de Chile: material inédito.
- DÍAV LIGHT DESIGN.** (2010) *Proyecto de remodelación MNHN*. Santiago de Chile: material inédito.
- DÍAV LIGHT DESIGN.** (2010) *Proyecto de remodelación: propuestas de Dioramas*. Santiago de Chile: material inédito
- ETCHEVERRY, M.** (1990) *Índice de los anales y boletines (MNHN)*. Santiago de Chile: Revista chilena de Historia Natural, 211-230.
- GABRIEL CID - JACINTA VERGARA.** (2001) *Representado la "copia feliz del edén" Rugendas: paisaje e identidad nacional en Chile, siglo XIX*. Santiago de Chile: USACH.
- GAY, CLAUDIO.** (1844) *Atlas de la historia física y política de Chile, Tomo 2*. Paris, Imprenta de E. Thunot.
- GÓMEZ, CLAUDIO.** (2012) *El Mnhn de chile: breve reseña de su historia y aspectos de su gestión estratégica*. Argentina: Rev. Mus. Argentino Cienc. Nat.
- GOTSCHLICH, BERNARDO.** (1910) *Vida i obras de don Federico Philippi*. Santiago de Chile: MNHN.
- FAUPP, FEDERICO.** (1897) *Guía del museo nacional: bajos salón grande; 1867-1878*. Santiago de Chile: Colección Universidad de Chile.
- FAUPP, FEDERICO.** (1897) *Guía del museo nacional: bajos sala de mamíferos*. Santiago de Chile: Colección Universidad de Chile.

- FAUPP, FEDERICO.** (1897) *Guía del museo nacional: bajo sala de aves extranjeras*. Santiago de Chile: Colección Universidad de Chile, 1897.
- KIRBERG, ENRIQUE.** (1981) "Los nuevos profesionales" *Educación Universitaria de Trabajadores Chile UTE, (1968 - 1973)*. Santiago de Chile: Usach.
- KRUSELL, HAROLD.** (1979) *Proyecto de remodelación MNHN (1979)*. Santiago de Chile: Dibam.
- KRUSELL, HAROLD.** (1989) *Fundamentos filosóficos de una posible ciencia museal*. Santiago de Chile: tesis de magister, Universidad de Santiago de Chile.
- MNHN.** (1989) *Santiago: El Museo. Guía con ilustraciones en carpeta*. Santiago de Chile: Dibam.
- MNHN.** (1980) *Museo Nacional de Historia Natural : orgullo de los chilenos, 1830-1980*, Santiago de Chile: Dibam.
- MNHN.** (2012) *Biografía de la Dra. Eliana Duran*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Historia Natural.
- MATURANA, HUMBERTO Y MPODOZIS, JORGE.** (1992) *Origen de las especies por medio de la Deriva Natural*. Santiago de Chile: Publicación ocasional del MNHN, Dibam, Editorial Universitaria.
- MNHN.** (1972) *Bio bibliografía 1830-1980*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- MNHN.** (2009) *Bio bibliografía 1980-2008*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Historia Natural.
- MNHN.** (1910) *Boletín del Museo Nacional, Tomo II*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- MNHN.** (1912) *Boletín del Museo Nacional, Tomo IV*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- MNHN.** (1913) *Boletín del Museo Nacional, Tomo V*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- MNHN.** (1914) *Boletín del Museo Nacional, Tomo VII*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- MNHN.** (1930) *Boletín del Museo Nacional, Tomo XIII*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- MNHN.** (1935) *Boletín del Museo Nacional, Tomo XIV*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- MNHN.** (1936) *Boletín del Museo Nacional, Tomo XVI*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- MNHN.** (1960) *Noticiero Mensual MNHN 1830-1960*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- MNHN.** (1972) *Noticiero Mensual MNHN año 1972*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- MNHN.** (1956) *Noticiero mensual. Guía de las secciones N°3*. Santiago de Chile: Imprenta del Museo Nacional de Historia Natural.
- MNHN.** (1956) *Noticiero mensual. Guía de las secciones N°4*. Santiago de Chile: Imprenta del Museo Nacional de Historia Natural.

- MNHN.** (1956) *Noticario mensual. Guía de las secciones N°5.* Santiago de Chile: Imprenta del Museo Nacional de Historia Natural.
- MNHN.** (1989) *...De como una ballena llevo a adquirir un museo.* Departamento de museos. Santiago de Chile: Dibam.
- MOSTNY, GRETE.** (1983) *El Museo Nacional de Historia Natural.* Santiago de Chile: Colección Chile y su Cultura.
- MOREIRA, LUIS** (1945) *El arte de la taxidermia por Luis Moreira.* Santiago de Chile: Imprenta del Museo de Historia Natural.
- MOUAT, FRANCISCO.** (2009) *Breve Biografía de la Dra. Grete Mostny 1914-1999.* Santiago de Chile: Museo Nacional de Historia Natural.
- NIEMAYER, HANS.** (1991) *El Museo de historia Natural en el período 1982- 1990.* Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- PHILIPPI, RUDOLPH.** (1866) *Elementos de Historia Natural.* Santiago de Chile: Imprenta y librería de la independencia.
- PHILIPPI, RUDOLPH.** (1860) *Viage al desierto de Atacama: Hecho de Orden del Gobierno de Chile*". Santiago de Chile: Librería de Eduardo Anton.
- PHILIPPI, RUDOLPH.** (1896) *Los Cráneos de los Delfines Chilenos.* Santiago de Chile: MNHN.
- RECREA,** *Renovación exhibición permanente Chile biogeográfico MNHN,* Santiago de Chile, material inédito, 2010.
- RENE LE FEUVRE,** *Breve reseña sobre la quinta normal de agricultura.* Santiago de Chile, Imprenta Moderna, 1901.
- SAGREDO, RAFAEL,** *Geografía y nación. Claudio Gay y la primera representación cartográfica de Chile.* Santiago de Chile, PUC, 2009.
- SAGREDO, RAFAEL,** *La ruta de los naturalistas: Gay, Domeyko, Philippi.* Santiago de Chile. 2012.
- SALDIVIA, ZENOBIO.** (2004) *De la ordenación de la naturaleza a la construcción de la república.* N° 33. Santiago de Chile: Dibam.
- SOFFIA, A; BENAVENTE, R; JAAR,A; PIWONKA, N; URO1.ORG.** (2009) *Estrategia de Intervención del Museo Nacional de Historia Natural.* Santiago de Chile: Publicación inedita.

## FUENTES SECUNDARIAS

### *Sobre museografía e historia natural*

- ALBERTI, SAMUEL.** (2008) *Constructing nature behind glass.* (Trad. personal). Journal Of Museum and Society.
- ALPERS, SVETLANA.** (1991) *The Museum as a Way of Seeing en Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, 25-32. (Trad. personal). Washington: Smithsonian Institution Press.
- ASMA, STEPHEN.** (2001) *Stuffed animals and pickles head, the culture and evolution of natural history museum.* (Trad. personal). Oxford: Oxford University Press.
- BENNET, TONY.** (1992) *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics.* (Trad. personal). London and New York: Routledge.
- BROWN, THOMAS.** (1853) *The taxidermist manual; or the art of collecting, preparing, and preserving objects of natural history.* (Trad. personal). London: Edinburgh, and Dublin, Fullarton and Co.
- BROWNE, MONTAGU.** (1896) *Artistic and Scientific Taxidermy and Modelling.* (Trad. personal). England: Leicester Museum.
- BROWNE, MONTAGU.** (1878) *Practical Taxidermy: A manual of Instructions to the Amateur in Collecting, Preserving and Setting.* (Trad. personal). England: Leicester Museum.
- CHAPLIN, SIMON.** (2008) Nature Dissected, or dissection naturalized? The case John Hunter's Museum. (Trad. personal). Journal of Museum and society.
- DAVIE, OLIVER.** (1894) *Methods in the Art of Taxidermy.* (Trad. personal), Philadelphia: David Mckay Publishing.
- EILEEN JONES, JEANNETTE.** (2001) "In Brightest Africa": Naturalistic Constructions of Africa in the American Museum of Natural History, 1910-1936. (Trad. personal). USA: University of Nebraska.
- FISHER, GRACEY.** (1938) *Educational Work in Museum of United States.* (Trad. personal). USA: AMNH.
- GRIFITH, ALISON.** (2008) *Shivers Down Your Spine: Cinema, Museums, and the Immersive View.* (Trad. personal). USA: Columbia University Press.
- HARAWAY, DONNA.** (1984) *Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden.* (Trad. personal). Duke, Duke University Press.
- HARAWAY, DONNA.** (1991) *Ciencia, Cyborgs y mujeres, la reinención de la naturaleza.* Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer, 1995.
- ICOM.** (2010) *Key concepts of Museology.* (Trad. personal). Francia: Armand Colin.

- LIBBY, ROBIN.** (2013) *Dead museum animals: Natural order or cultural chaos?*. (Trad. personal). *Humanimalia: a journal of human/animal interface studies*.
- RADER, KAREN; CAIN, VICTORIA.** (2008) *From natural history to science: display and the transformation of the american museums of science and nature*. (Trad. personal). *Journal of Museum and Society*.
- MADRUGA, CATARINA.** (2007) *Presentation and Representation. The Diorama at the Natural History Museum*. (Trad. personal). *Nature behind glass: historical and theoretical perspectives on natural science collections*.
- MILGROM, MELISSA.** (2010) *Still life: Adventures in Taxidermy*. USA: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company.
- O'DOHERTY, BRIAN.** (1986) *The white cube: The ideology of the gallery space* (Trad. personal). San Francisco: Santa Monica: The Lapis Press.
- PLATCHETT, MERLE.** (2010) *Putting animals on display: geographies of taxidermy practice*. (Trad. personal). Tesis doctoral: University of Glasgow.
- PLATCHETT, MERLE.** (2006) *Animal as object: taxidermy and the charting of afterlives*. (Trad. personal). Paper: University of Glasgow.
- POLIUIN, RACHEL.** (2008) *The matter and meaning of museum taxidermy*. (Trad. personal). MIT: Cambridge. *Journal Of Museum and Society*.
- POLIUIN, RACHEL.** (2012) *Taxidermy and the cultures of longing*. (Trad. personal). USA: The Pennsylvania State University Press.
- S, TURNER.** (2013) *Relocating "Stuffed" Animals: Photographic Remediation of Natural History Taxidermy*. (Trad. personal). *Humanimalia: a journal of human/animal interface studies*.
- THORSEN, LIV-EMA.** (2007) *The hippopotamus in florentine zoological museum "la especola": A discussion of stuffed animals as sources of cultural history* (Trad. personal). Norway: University of Oslo Press.

### ***Sobre visualidad, filosofía y diseño***

- AUGE, MARC.** (1992) *Los "no lugares" espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. España: Editorial Gedisa, 2000.
- A. LUCINI; C. CADDOZ.** (2007) *Enaction and Enactive interfaces: An handbook of terms*. (Trad. personal). Grenoble: Enactive Systems Books.
- ARIÉS, PHILIPPI.** (1975) *Historia de la muerte en Occidente, de la edad media hasta nuestros días*, Barcelona: Ediciones El Acantilado, Barcelona, 2000.
- BERGER, JOHN.** (1980) "Why Look at Animals?" en *About Looking*. (Trad. personal). New York: Pantheon Books, 3-28.

- BERGUE, AUGUSTIN.** (2008) *Thinking through Landscapes*. (Trad. personal). USA and Canada: Routledge 2013.
- BOURRIAUD, NICOLAS.** (1998) *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- BONSIEPE, GUI.** (1999) *Del objeto a la interfase: mutaciones del diseño*. Argentina: Ed. Infinito.
- BURT, JONATHAN.** (2005) *A close reading of John Berger's "Why look at animals?"*. (Trad. personal). *Worldviews*, n° 9, 203-218.
- DERRIDA, JACQUES.** (2006) *El animal que luego estoy si(gui)endo*. España: Editorial Trotta, 2008.
- FOUCAULT, MICHEL.** (1966) *Las Palabras y Las Cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 1984.
- FOSTER, HAL.** (1988) *Vision and Visuality*. (Trad. personal). Seattle: Bay Press.
- HEIDEGGER, MARTIN.** (1969) *El Arte y El Espacio*, Barcelona, Editorial Herder, 2012.
- HERZBERG, JULIA.** (2005) *Máximo Corvalán: Free Trade Ensambladura*. Chile, Catalogo de Exposición.
- JAY, MARTIN.** (1993) *Ojos Abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del Siglo XX*. Madrid: Akal ediciones, 2007.
- LACAN, JACQUES.** (1973) *What is a picture?* (Trad. personal). New York: Edición de Jacques Alain-Miller, Norton & Company, 1978.
- LATOUR, BRUNO.** (1979) *La vida en el laboratorio. La construcción de los hechos científicos*. Madrid: Alianza editorial, 2001.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS.** (1979) *La condición post-moderna, Informe sobre el saber*, Madrid, Ediciones Cátedra. 1987.
- MATURANA, HUMBERTO.** (1982) "Qué es ver" en "El sentido de lo humano" (151 /181), Chile Colección hachette/comunicación, 1991.
- MATURANA, HUMBERTO.** (1979) *Metadiseño, en "la bioética, una disciplina adolescente"* (133/154). Santiago de Chile: Edición instituto milenio, 2001.
- MATURANA, HUMBERTO; VARELA, FRANCISCO.** (1984) *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano*. Buenos Aires: Lumen-Editorial universitaria 20ª ed., 2013.
- MARKS LAURA.** (2000) *The skin of the film, intercultural cinema, embodiment, and the senses*. (Trad. personal). Durham y Londres: Duke University Press.
- MIRZOEFF, NICHOLAS.** (2006) *On Visuality*. (Trad. personal). *Journal of Visual Culture*. Londres: SAGE Publications.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE.** (1945) "La duda de cézanne" en *Merleau Ponty Reader*. Northwestern University Press, 2007.

**MERLEAU-PONTY, MAURICE.** (1948) *El Mundo de la Percepción: Siete Conferencias*. México (2008), Fondo de la Cultura Económica.

**NORRIS, ADRIAN.** (2010) *Taxonomy & Cultural Heritage Working Group: Working Group on the Art of Taxidermy and its Cultural Heritage Importance*. (Trad. personal). ICOM: Nat-History.

**TIKKA, PÍA.** (2008) *Enactive Cinema. Simulatorium Eisensteinense*. (Trad. personal). Finland: University of Art and Design, Helsinki.

**TIKKA, PÍA; KAIPAINEN MAURI; VUORI RASMUS; ET AL.** (2011) *Enactive systems and Enactive media: Embodied Human-Machine Coupling beyond interfaces*. (Trad. personal). Leonardo Journal N° 44: The MIT press.

**RAPOPORT, AMOS** (1977) *Human aspects of urban form. Towards a man-environment approach to urban form and design*. (Trad. personal). USA: PERGAMON PRESS.

**SALTER, CHRISTOPHER.** (2010) *ENTANGLED, Technology and the transformation of performance*. USA: MIT Press.

**SOBCHACK, VIVIAN.** (2004) *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. (Trad. personal). USA: University of California Press.

**UEXKÜLL, JAKOB.** (1934) *A foray into the world of animals and humans*. (Trad. personal). Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2010.

**VARELA, FRANCISCO; ROSCH, ELEANOR; THOMPSON, EVANS.** (1991) *De cuerpo Presente. Ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1992.

**WINNER, LANGDON.** (1980) "Do artifacts have politics?" (Trad. personal). En: *Daedalus*, Vol. 109, No. 1, *Modern Technology: Problem or Opportunity?*, pp. 121-136.

### **Sitios web consultados**

**ANTENNA** (2010) *Meet Animal Meet. Journal of Nature in Visual Culture*. London. [en línea, trad. personal] <<http://www.antennae.org.uk/ANTENNAE%20ISSUE%2015.pdf>> [Consulta 10/06/14]

**BIO DIVERSITY LIBRARY** (2013) *Atlas de la historia física y política de Chile, 1800-1873*. [En línea] <<http://www.biodiversitylibrary.org/bibliography/16172#/details>> [Consultado 15/06/14]

**DERRIDA, JACQUES** (2003) *Violencia contra el animal. Entrevista con Jacques Derrida*. Programa "y mañana qué...". [En línea] <[http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/animales\\_violencia.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/animales_violencia.htm)> [Consultado 10/06/14]

**FOUCAULT, MICHEL** (1966) *Topologías: Utopía y Heterotopía*. [En línea] <<http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>> [Consultado 10/06/14]



**MNBA** (2013) *Harold Kriisell* [En línea] <<http://www.artistasplasticoschilenos.cl/biografia.aspx?itmid=1261>> [Consultado el 06/12/13]

**MEMORIA CHILENA** (2013) *La exposición internacional de 1875*. [En línea] <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-688.html>> [Consultado 10/06/14]

**MEMORIA CHILENA** (2013) *Revista En Viaje, 1958*. [En línea] <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-791.html#documentos>> [Consultado 15/06/14]

**NORRIS, ADRIAN** (2013) *ICOM NATHIST Jacobstad, Finlandia*[En línea] <<http://www.icomnathist.org/?p=103>> [Consultado 20/12/13]

**TAYLOR DYANA** (2001) *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas, chapter 1* [En línea, trad. personal] <<http://www.nyu.edu/classes/bkg/methods/archive-repertoire.html>> [Consultado 15/06/14]

**VARELA, FRANCISCO** (1999) *The portable laboratory*. [En línea, trad. personal] <[http://www.e-flux.com/projects/do\\_it/manuals/artists/v/V001/V001\\_M.html](http://www.e-flux.com/projects/do_it/manuals/artists/v/V001/V001_M.html)> [Consultado 10/06/14]

**WAGNER, D.** (2010) *Taxidermy and Habitat Groups, The Milwaukee-Chicago Connection and The Birth of the Modern Diorama*. [En línea, trad. personal] <<http://davidjwagnerllc.com/Milwaukee-Chicago-Connection.pdf>> [Consultado 10/06/14]

**WILSON, M & ARMESTO, J.** (2006) *Is natural history really dead? Toward the rebirth of natural history*. [En línea, trad. personal] <[http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716078X2006000200013&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716078X2006000200013&script=sci_arttext)> [Consultado 10/06/14]

### **Artículos de diario consultados**

**EN CHILE NO HAY MUSEOS —ROBERTO BENAVENTE—**, *El Mercurio, Vivienda y Decoración*. Chile, 10 de Abril, 2010.

**MUSEO DE HISTORIA NATURAL A TOPE**, *El Mercurio, Cultura*. Chile, 12 de Julio, 2009.

**MUSEO DE HISTORIA NATURAL SERÁ RECONSTRUIDO POR COMPLETO**, *La Tercera, Prensa*. Chile, 24 de agosto, 2010.

**APERITIVOS Y CARRITOS PARA NIÑOS EN EL MNHN**, *Las Últimas Noticias, Cultura*. Chile, 1 de Octubre, 1990.

**PILAR ESPINOSA, TAXIDERMIA: ARTE Y TÉCNICA QUE DAN VIDA A LOS MUSEOS**, *El Mercurio, Nacional*. Chile, 19 de diciembre, 2013.

**DARIÓ ZAMBRA**, Museo de Historia Natural reabre el viernes con nueva exposición, *El Mercurio, Nacional*. Chile, 15 de Mayo, 2012.

**MAGALI DAUDET**, Bibliografía de Bibliografías, *El Mercurio, Nacional*. Chile, 14 de Marzo, 1976.

### *Entrevistas y conversaciones realizadas*

ANTONIO BECERRO, entrevista, 11 de mayo de 2013, La Perrera Arte, Santiago de Chile.

CARLOS BERNER, conversación, 8 de mayo de 2013, dependencias MNHN, Santiago de Chile.

RICARDO VERGARA, entrevista, 10 de mayo de 2013, dependencias MNHN, Santiago de Chile.

JOSÉ YAÑEZ, entrevista, 15 de noviembre de 2013, dependencias MNHN, Santiago de Chile.

GUILLERMO CASTILLO; RICHARD FAUNDEZ, reunión sobre tesis, 18 de octubre de 2013, Santiago de Chile.

RICARDO FUENTES, conversación: 29 de octubre de 2013, Santiago de Chile.

GUILLERMO CASTILLO, conversaciones: 23 y 29 de octubre de 2013, Santiago de Chile.

NURIA TORÉS, conversación, 18 de octubre de 2013, Santiago de Chile.

JOHAN CANTO, entrevista, 30 de octubre de 2013, Santiago de Chile.

RICHARD FAÚNDEZ FAÚNDEZ, entrevista, 8 de noviembre de 2013, dependencias MNHN, Santiago de Chile.

ROBERTO BENAVENTE, entrevista, 11 de noviembre de 2013, oficina de Benavente, Santiago de Chile.

ALEJANDRO SOFFIA, entrevista, 6 de noviembre de 2013, oficina de Soffia, Santiago de Chile.

MIGUEL ÁNGEL AZOCAR, entrevista, 19 de noviembre y 6 de diciembre de 2013, dependencias MNHN, Santiago de Chile.

MAXIMO CORVALAN, entrevista, 26 de noviembre de 2013, Santiago de Chile.

CLAUDIO GOMEZ PAPIC, entrevista, 12 de diciembre de 2013, dependencias MNHN, Santiago de Chile.

EQUIPO DIAV LIGHT DESIGN, entrevista, 24 de octubre de 2013, Santiago de Chile.

### *Archivos y bibliotecas consultados.*

BIBLIOTECA CIENTÍFICA ABATE JUAN IGNACIO MOLINA. Consulta de guías, noticiarios y boletines. Octubre de 2013 a enero de 2014.

BIBLIOTECA NACIONAL. Salón de investigadores. Consulta desde septiembre de 2013 a marzo 2014

ARCHIVO CENTRAL ANDRES BELLO, UNIVERSIDAD DE CHILE. Consulta de guías y planos, entre diciembre de 2013 a enero de 2014.

ARDACH. Archivo de Arquitectura Chilena, Fau. “Catálogo Oliver”. Consulta de material relativo a la Quinta Normal, principalmente seminarios de investigación y fotografías (Utilizadas en pág. 74). Consulta en diciembre de 2013.



