



ArtEncuentro
3 / 2018

EDICIÓN

- Carole Sinclaire Aguirre
- Paula Martínez Sagredo

DIAGRAMACIÓN Y PRODUCCIÓN

- Renata Tesser Cerdá

Museo Chileno de Arte Precolombino
Bandera 361, Casilla Postal 3687
precolombino.cl

Santiago de Chile
Julio 2018

Inscripción RPI N°265526
ISSN 0719-2371

(c) Museo Chileno de Arte Precolombino

**La exposición de arte rupestre
de Taira tras bambalinas**
Seis ensayos y un guion

**MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO**

FUNDACIÓN
FAMILIA LARRAÍN
ECHENIQUE

ILUSTRE
MUNICIPALIDAD
DE SANTIAGO

PRESENTACIÓN

Por lo general, las exposiciones en Chile son tratadas como ‘cajas negras’. Rara vez quienes participan en su conceptualización, diseño y montaje revelan cómo las hicieron. En otras partes, en cambio, estos procesos suelen aparecer brevemente relatados en manuales, o bien, tratados como casos de estudio en capítulos de libros dedicado al tema, cuando no son pormenorizados en obras enteramente consagradas a una misma exposición. La ‘cajanegritzación’ de las exposiciones —para usar el neologismo de Bruno Latour¹— invisibiliza dichos procesos, en la medida en que los equipos a cargo sienten que la muestra funciona tan a la perfección, que no encuentran necesario detallar la complejidad interior del proceso, concentrándose únicamente en ofrecer su resultado. Nada menos indicado, toda vez que, tal como lo demostramos hace siete años, cuando transparentamos el proceso creativo de nuestras exposiciones desde 1981 en adelante,² es en esas interioridades museológicas donde está la experiencia a recoger y a transmitir. Mientras más sepamos cómo es la *poiesis* de las exposiciones, mejor trabajaremos en las siguientes.

En esta nueva edición de la serie electrónica **ArtEncuentro**, seguimos estas premisas compartiendo con los lectores y nuestros pares circunstancias, razones, decisiones y alternativas barajadas durante el proceso de génesis, desarrollo y ejecución de *Taira, el amanecer del arte en Atacama*, exposición que estuvo abierta entre el 1 de diciembre de 2017 y el 27 de mayo de 2018.

¹ Latour, B., 1999. *Pandora's hope: essays on the reality of science studies*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

² Berenguer, J. y A. Torres, 2011. *Compartiendo Memoria: 30 años del Museo Chileno de Arte Precolombino*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino / Consejos Nacionales de la Cultura y las Artes / FONDART.

Ubicado en la Región de Antofagasta, a unos 75 kilómetros al noreste de la ciudad de Calama, el abrigo rocoso de Taira es probablemente uno de los sitios de arte rupestre más bello, complejo e intensamente estudiado del país. Su exhibición en el Museo Chileno de Arte Precolombino representó una oportunidad única de mostrar al público un arte, un paisaje, un modo de vida y una ideología propios de las tierras altas del desierto atacameño, pero, a la vez, planteó desafíos valóricos, discursivos, tecnológicos, museográficos, comunicacionales, educativos y de difusión que pusieron a prueba muchas de nuestras capacidades, sin que sepamos aún si logramos superarlos. ¿Cómo, entonces, no transparentar esta experiencia?

La metáfora más cercana para describir esta incursión tras bambalinas, surge del propio trabajo museístico: la 'Estación de Trabajo Visible', esa práctica, tan en boga hasta hace pocos años en los museos (si bien algo controversial desde una perspectiva gremial), de situar a los investigadores y/o técnicos en cuartos de vidrios dentro de las salas posibilitando a los visitantes observarlos en pleno trabajo.³ Obviamente, se trata de una metáfora imperfecta, ya que la visibilidad nunca es total; siempre las realidades vistas a través de cristales nos llegan parcialmente borrosas, como si las viéramos a través del vapor de agua condensado en la superficie de una ventana. De hecho, los seis ensayos y un guion presentados en este volumen son intentos muy personales y disímiles de desempañar parcialmente los vidrios de la exposición para visibilizar uno o más de sus aspectos internos. Es cierto que unos escritos se alejan más y otros se alejan menos de las respectivas zonas de confort

de sus autores, pero valen como intentos. En el primer capítulo, este presentador ofrece una historia íntima de la exposición *Taira, el amanecer del arte en Atacama* desde el punto de vista de su curatoría. En el segundo, Rodrigo Tisi nos entrega los fundamentos museográficos y creativos de su diseño y montaje. En el tercer capítulo, Claudio Mercado nos interioriza de las entrevistas que grabó y editó sobre los actuales pastores de Taira. La producción del libro asociado a la exposición es descrita por José Neira en el capítulo cuarto. Mientras que las actividades desarrolladas a propósito de —y en torno a— la exposición, y su conexión con la visión y misión del museo son tratadas en el capítulo quinto por Paulina Roblero. Pamela Marfil y Constanza de la Cuadra son las encargadas de relatar en el capítulo sexto cómo idearon, desarrollaron y concretaron el material interactivo de esta exposición en la Zona Interactiva Mustakis (ZIM) del museo. El volumen cierra con el capítulo séptimo, donde Carole Sinclair da a conocer el guion curatorial de la muestra, una suerte de versión escrita que incluye todos los textos e imágenes originales de la exposición.

Esperamos que esta experiencia museística de 'descajanegrizar' una exposición, dejando a la vista —más allá del típico informe burocrático, por lo común autoindulgente— aquello que habitualmente en Chile mantenemos en el ámbito interno de un museo, despierte interés y estimule a otros a hacer lo mismo. (Es que nos morimos de ganas de conocer los interiores de otros procesos expositivos). ♦

JOSÉ BERENGUER R.
Curador Jefe / Santiago, abril, 2018

³ Agradezco a Ximena Pezoa, Pablo Andrade y Claudio Gómez, directores del Museo de Artes Decorativas, del Museo Histórico Nacional y del Museo Nacional de Historia Natural, respectivamente, por su ayuda en encontrar un nombre para esta práctica, ya que, al parecer, no posee una denominación consensuada en el mundo (comunicaciones personales de febrero y marzo de 2018).

INDICE

Taira en Bandera esquina de Compañía. La historia privada de una exposición

José Berenguer R.

9

Museografía y performatividad. Instalando el espacio-tiempo del Alero Taira

Rodrigo Tisi P.

45

Historias de Taira. Filmando memorias de la quebrá'

Claudio Mercado M.

73

El diseño del catálogo para la exposición *Taira, el amanecer del arte en Atacama*

José Neira D.

111

Democracia, acceso y participación. Comunicar para comprometer

Paulina Roblero T.

123

Desde la mediación interactiva. Los caminos que llevan a Taira

Pamela Marfil y Constanza de la Cuadra (Convergencia)

143

Guion curatorial ilustrado de la exposición *Taira, el amanecer del arte en Atacama*

Carole Sinclair A.

163

“ Sin embargo, no es todavía claro para mí si logramos, como queríamos, algo mucho más básico: que el visitante promedio disfrutara el arte rupestre de Taira como una excelsa manifestación del despertar del arte atacameño, y, a la vez, como una conmovedora incursión en su comprensión. Una mejor y más explícita articulación entre el relato curatorial, los cuatro ejes valóricos y la secuencia de visionado de cada componente de la exhibición, habría sido más cercano a mi ideal. Lo que sí me quedó claro a partir de las propias palabras de los comuneros, es que, más que ‘traer’ Taira al centro de Santiago, lo que hicimos fue ‘llevar’ a los visitantes al corazón del Alto Loa. Y eso sí que me conmueve... ”

Taira en Bandera esquina de Compañía La historia privada de una exposición

José Berenguer R.

La idea de hacer una exposición temporal sobre arte rupestre rondaba el Museo Chileno de Arte Precolombino desde hace más de una década, pero para conocer los antecedentes de la actual muestra *Taira, el amanecer del arte en Atacama*, es preciso ir mucho más atrás. En los primeros años de este museo habíamos montado *El arte rupestre en Chile* (1983), una exposición de paneles fotográficos y de vitrinas con objetos arqueológicos que ofrecía una síntesis de estas manifestaciones artísticas de todo el país, aunque con especial énfasis en el arte rupestre del Norte Grande.¹ Fue probablemente la primera exposición sobre el tema en Chile (ver figura 1). Una de sus secciones más memorables —si bien secundaria en la trama total de la muestra— estaba en el hall de entrada del segundo piso, donde hoy se encuentra la mampara de vidrio que da acceso a la Sala Introductoria de nuestra exposición permanente *América precolombina en el arte*. Consistía en reproducciones fotográficas a tamaño natural del alero rocoso de Taira y su arte, adheridas a paneles de madera de distintas dimensiones dispuestos en zigzag o acordeón. El título de esa sección era más propio de la historia del arte que de la arqueología: ‘Taira, la cumbre del arte rupestre chileno’.² Nunca imaginamos que iban a pasar 34 años antes de que el museo organizara una segunda exposición sobre el tema, que en esta secuela el Alero Taira pasaría a ser una suerte de *spin-off* de la de 1983, y por cierto, que el título de la muestra seguiría usando un lenguaje tan valorativo como el de aquella sección.³

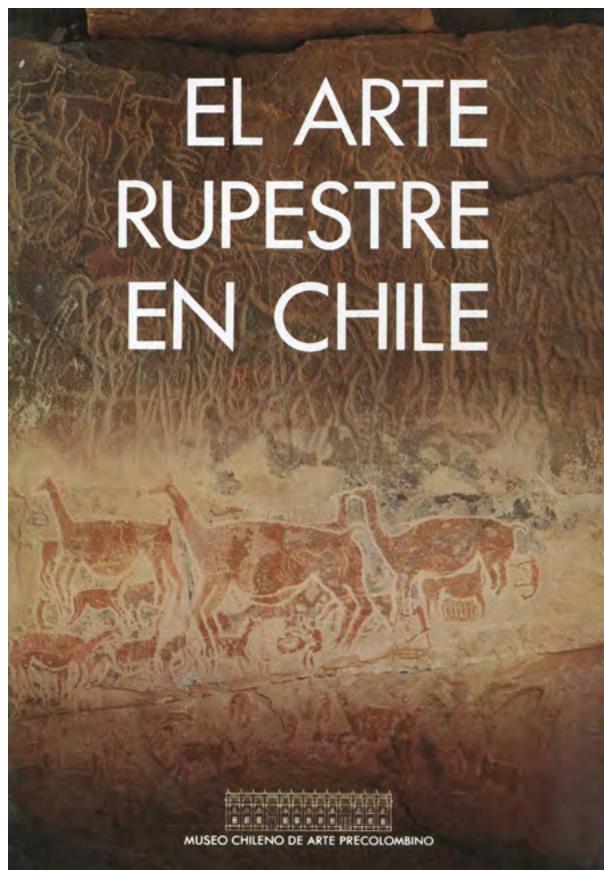


FIGURA 1.
Portada del catálogo de la exposición de 1983, en cuya gráfica el arte rupestre de Taira adquiría un protagonismo que no tenía en la muestra.

A continuación, mi relato sobre la gestación y ejecución de esta nueva exposición centrado en sus aspectos curatoriales, con descripciones explicativas y comentarios de sus diferentes secciones. Uso la primera persona singular para enfatizar la condición de relato auto-reflexivo, apreciativo y personal, pero, obviamente, mucho de lo que digo es fruto de un trabajo colectivo, donde la participación de Carole Sinclair y Diego Artigas en la curatoría, de Claudio Mercado en las entrevistas y filmaciones, y de Paula Martínez en labores de coordinación fue esencial. A todos ellos mis más sinceros agradecimientos.

DE CAPRICORNIO A TAIRA

En octubre de 2016, mientras dábamos los últimos toques a la exposición *El arte de ser Diaguita*, me concentré en fundamentar el contenido de la muestra temporal que haríamos el año siguiente, la que por fin, tras años de intentos fallidos, estaría nuevamente dedicada al arte rupestre. Me basé en unos artículos que había escrito hacia varios años sobre este tema centrados en la Región de Antofagasta (Berenguer 2004, 2005). A esas síntesis agregaría ahora el arte rupestre de la costa desértica de esa región (El Médano, Las Lisas, etc.) y el fenómeno de los geoglifos. Esta propuesta facilitaba mucho las cosas para mí, ya que la publicación que habitualmente sacamos con cada exposición —conocida internamente como ‘catálogo’, aunque no siempre lo sea— podía basarse casi por completo en esos artículos, cosa no desdeñable dada la multiplicidad de funciones que me tocaría desempeñar (jefe de proyecto, curador, investigador, autor). En sus trazos gruesos consistía en una introducción al tema del arte rupestre como fenómeno universal, una presentación de varios de los principales estilos de arte rupestre de los Andes de Capricornio, estaciones o puntos interactivos a lo largo del recorrido, una rueda con preguntas para que cada visitante comprobase cuánto había aprendido, y tres despliegues multimedia con características de ‘show’, uno dedicado a las pinturas de El Médano, otro al arte rupestre de Taira y otro a los geoglifos.⁴ El 30 de noviembre, expuse mi propuesta y fue descartada por ser muy enciclopédica e irrealizable en los 12 meses que quedaban para ejecutarla. Esa misma tarde, en una conversación más a fondo, nuestro Director, Carlos Aldunate, me pidió concentrarme solo en el arte rupestre de Taira, y dentro de él, exclusivamente en las pinturas, grabados y picto-grabados del alero rocoso de Taira.

Revisé mis diarios de terreno desde 1972 en adelante, los informes de nuestros proyectos de investigación, las hojas de dibujos, las fotografías y las publicaciones, incluyendo artículos aparecidos en revistas de baja circulación y notas periodísticas. Al final, decidí tomar este cambio de planes como una oportunidad. En la ‘tabla T, de pérdidas y ganancias’ que

suelo hacer en disyuntivas como estas, figuró prominente en la columna de ganancias el hecho de que, después de 18 años, volvería a involucrarme en el arte rupestre de Taira, y por lo tanto, al cabo de esta exposición estaría en mejor pie para comenzar la monografía que tengo pendiente sobre esa investigación. En cuanto al texto para el catálogo, pensé en esos momentos que podía afrontarlo ensamblando varios artículos míos, pero imprevistamente se me pidió escribir un texto enteramente nuevo.

El poco tiempo que tenía para escribirlo no era el único obstáculo. Pese a su carácter de obra de divulgación científica, y por lo tanto, la ninguna necesidad de presentar datos duros, su escritura peleaba con mi propósito de no entregar aún todas mis conclusiones con miras a completar varios análisis, revisar con mayor detención mis interpretaciones y escribir más adelante la mencionada monografía pendiente. Sin embargo, a una edad como la mía nadie sabe si este será el último texto que escribirá, por lo tanto, primó la idea de asegurarse y hacerlo sin muchas restricciones. Después de todo, pensé, cuando se vuelve sobre un tema —y esa futura monografía será (si todo va bien) una vuelta al tema— siempre uno termina modificando y reescribiendo lo que antes consideró terminado. Por lo menos, eso es lo que me ocurre a mí.

Otro aliciente para el cambio de planes fue que, por una increíble coincidencia, el mismo día del descarte de la exposición capricorniana y de la conversación a fondo con Aldunate, el arqueólogo atacameño Ulises Cárdenas me preguntó por qué nunca se nos había ocurrido hacer una exposición sobre el arte rupestre del Alto Loa. En aquel entonces, Cárdenas trabajaba para la Comunidad Indígena Atacameña Taira, cuyos miembros son mis amigos de toda la vida, así que tomé esa coincidencia casi como un mensaje de Pachamama. En los meses siguientes conversaríamos a menudo con la presidenta de la comunidad, Sandra Yáñez, para acordar los términos de su participación en el desarrollo de la exposición y en especial sobre las entrevistas

que haría Claudio Mercado a los pastores del valle Luisa Huanuco, Rumualda Galleguillos y Nicolás Aimani. En fin, para ver diversas formas de colaboración entre su comunidad y nuestra institución. Para la comunidad, en tanto, la exposición era una excelente oportunidad de visibilizarse en Santiago y de conseguir los materiales audiovisuales de la muestra para usarlos en un futuro museo que planean edificar en el valle.

EL ENCARGO

Cuando un proyecto de exposición recibe luz verde en el museo, nuestro Departamento Curatorial acostumbra a producir dos tipos de documentos: una presentación en Power Point de índole —digámoslo así— colorida, poética o seductora, destinada a cautivar a los auspiciadores; y un texto más aterrizado para las empresas de diseño, acompañado de un Power Point no tan impresionista como el otro (ver figura 2). Parafraseando no recuerdo a quién, se podría decir que el primer documento lo escribo en verso y el segundo en prosa. En este caso, el Power Point para los auspiciadores estuvo listo a mediados de diciembre de 2016 y su título era *Taira, la joya del arte rupestre atacameño*. Un mes más tarde, sin embargo, el título del documento ‘en prosa’ había mutado a *Taira, una experiencia en arte rupestre atacameño*. No era más que un resumen breve y general de la línea argumental de la exposición, el que, para todos los efectos, debía operar como la explicitación curatorial del encargo entregado a las dos empresas de diseño museográfico invitadas a participar. Desde luego, habría sido mejor entregarles un documento más completo y detallado, pero ni el equipo curatorial del que disponía ni el tiempo que había tenido me alcanzaban para ello. Tampoco sentí que había receptividad interna como para proponer algo más didáctico y de impacto profundo, pues estamos bajo el embrujo de lo experiencial, la seducción del museo espectáculo y el imperativo del taquillazo, y quizás como consecuencia de ello, bajo una cierta descapitalización de lo cognitivo como la que



FIGURA 2.
Portadas de dos presentaciones en Power Point de la propuesta curatorial (fotografías: Fernando Maldonado).



FIGURA 3.
Diego Artigas fotografiando un sitio de arte rupestre en la localidad de Taira, enero de 2017.

ha afectado a muchos museos del mundo, incluyendo museos de arte y de etnología. Estamos también bajo la presión de reinventarnos como museo en cuanto a voces, discursos, formatos y miradas.

Providencial como ayuda fue la incorporación del arqueólogo Diego Artigas, con quien había trabajado en la investigación de un sitio de arte rupestre y sabía de su experiencia en este tema. Además,

él conocía el museo a la perfección, dado que varios años antes había trabajado como mediador en nuestro Departamento de Educación. Su misión al integrarse a nuestro grupo de tarea era ayudarnos a pensar el contenido de la muestra, participar activamente en todas las reuniones del comité de exposición y apoyarnos en la redacción del guion y los textos de sala. Al final, contribuyó también con fotografías y tratamiento digital de imágenes (figura 3).⁵

Volviendo al documento, este se iniciaba con un párrafo que expresaba el ‘contexto de relevancia’ más general del arte rupestre en el mundo, con sus antiguas dataciones y atribuciones a nuestra especie humana moderna, en momentos en que aún no estallaba la noticia sobre arte rupestre en Europa fechado en edades anteriores a la llegada de *Homo sapiens sapiens* a ese continente, y por lo tanto, con posibles autorías atribuibles a Neandertales.⁶ Luego el texto hablaba de la distribución prácticamente mundial de estas manifestaciones y —en una elipsis de muchos milenios y miles de kilómetros de distancia— se focalizaba en su presencia en el desierto de Atacama, donde presentábamos al Alero Taira como la ‘joya de la corona’ del arte rupestre atacameño. Luego del gancho de la belleza sin parangón de Taira (de nuevo la estética al servicio de nuestra retórica promocional), el documento destacaba que es un arte rigurosamente estudiado, cuyos resultados merecían ser expuestos en un museo.⁷ En otras palabras, perseguíamos un doble propósito: que el público lo disfrutara como una sublime manifestación de los albores del arte atacameño, y, a la vez, como una fascinante incursión en su comprensión.

En seguida, el texto entraba en el enfoque curatorial de la propuesta, es decir, en lo que suelo llamar el ‘contexto de justificación’ de una exposición, explicitando los ejes valóricos sobre los cuales se sostendría la muestra. Como muchas de las exposiciones del Museo Chileno de Arte Precolombino, en esta la propuesta tenía que asentar en valores relacionados con los temas y problemas de la sociedad actual. Es una de las maneras que tenemos como curadores de sintonizar con los intereses y preocupaciones de nuestras audiencias. Podemos exhibir obras rupestres muy hermosas, acaso hablar de ellas como objetos artísticos en sentido occidental, incluso como obras maestras, pero, por sobre todo, las presentamos como realizaciones estrechamente vinculadas con la historia y la sociedad (Escobar 2010), y además, dotadas de agencia o capacidad de influir y producir cambios en nuestra propia sociedad (Gell 2016). En este caso, los ejes valóricos debían apuntar a promover el cuidado del medio ambiente que rodea las obras rupestres

de Taira, fomentar la conservación y protección de las imágenes en sus soportes rocosos originales, valorar el conocimiento aportado por las comunidades indígenas locales y destacar la importancia que tiene la investigación científica de este tipo de obras.

El documento entraba asimismo en las aspiraciones generales que teníamos del despliegue expositivo que debían concretar los diseñadores. Continuaba con un esbozo del guion, que no alcanzaba ni siquiera para esquela, pero que insinuaba los contenidos que más tarde aparecerían en el guion propiamente tal. La idea era abordar museográficamente las características formales y técnicas del estilo de arte rupestre representado en el Alero Taira, su edad aproximada de 2500 años antes del presente, su afiliación cultural al Período Formativo Temprano atacameño y su distribución en las tierras altas de la Región de Antofagasta, así como explorar los significados simbólicos de las imágenes y sus propósitos o funciones dentro de la antigua sociedad ganadera que las creó y utilizó. Quedaba claro, de paso, que una parte de la exposición tendría que ser francamente objetual, en la medida que para abordar algunos de esos temas era necesario exhibir piezas arqueológicas, incluso objetos etnográficos (ver figura 4).

Una importante contribución de Diego Artigas a este documento fue engarzar esos temas artísticos, arqueológicos y antropológicos con cinco escenarios que ayudaban a contextualizar el sitio y sus imágenes, y al mismo tiempo, contribuían a adelantar un posible ordenamiento espacial. Sugería ir desde la inmensidad / incommensurabilidad del desierto hacia un primer punto de quiebre, que era el encuentro del visitante con el sitio arqueológico y sus investigadores, para luego profundizar en lo pequeño y concreto del alero y su arte, y transitar posteriormente a un segundo punto de quiebre que fuese de lo pequeño a lo infinito, con los mitos ganaderos y los rituales de pastores reflejados en el arte rupestre, concluyendo con una vuelta a la inmensidad, en este caso terrenal y celestial en su sentido arqueo-astronómico.

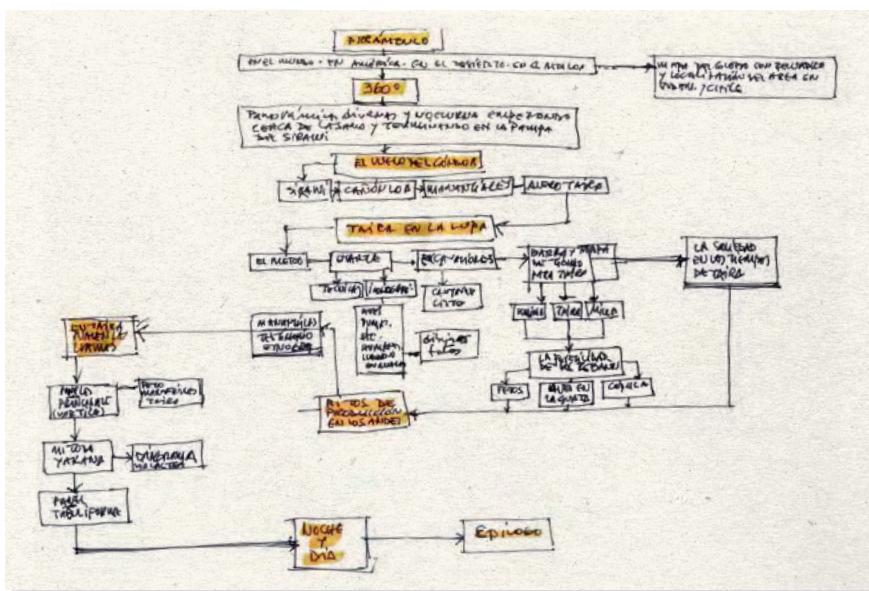


FIGURA 4.
Uno de los últimos
mapas conceptuales del
planteamiento curatorial
antes de plasmarlo en el
guion. En color naranja las
secciones de la muestra
con los nombres que ellas
tenían hasta ese entonces.

El último párrafo de nuestro documento condensaba de manera muy detallada (y ahora me doy cuenta, algo prescriptiva)⁸ la expectativa multimedia y multi-sensorial que teníamos para la sección que debía cerrar la exposición:

La exposición concluye con una representación escala 1:1 del Alero de Taira, con todas las facetas de la rocosa pared volcánica del cañón, los bloques de piedra desprendidos de esa pared y las estructuras arquitectónicas del sitio. Sobre los planos de las rocas se proyectan las imágenes rupestres de este alero en HD, turnándose en *looping* fotografías de las figuras grabadas y pintadas tal como se ven hoy en día, fotografías de una o más figuras y dibujos analíticos de los paneles como aquellos obtenidos por el relevamiento hecho por los investigadores. La experiencia en el alero incluye una fase diurna, para mostrar el fenómeno de iluminación solar sobre los paneles rupestres producido durante los días del solsticio de diciembre y otra fase nocturna, con una imagen HD de la Vía Láctea proyectada sobre el cielo de la sala, donde se encuentran indicadas las principales constelaciones andinas, incluyendo la constelación de Yakana y su Cría. Indispensable es reproducir el sordo sonido del torrente que se filtra subterráneamente por debajo de la toba volcánica para emerger en los ojos de agua o manantiales que alimentan el río Loa. Vale decir, debe haber luz, sombra, tiempo, colores, texturas, sonidos y movimiento.



FIGURA 5.
De izquierda a derecha,
Rodrigo Tisi, José
Berenguer y Carole
Sinclair en el Alero Taira,
abril de 2017 (fotografía:
Eduardo Pérez).

Cuento corto: a principios de marzo de 2017 se produjo el fallo del concurso, cuyo resultado favoreció a Mess, empresa de diseño liderada por Rodrigo Tisi. Su presentación nos convenció a todos, y con algunos ajustes, en los meses siguientes afrontamos la tarea de articular, tanto en terreno como en Santiago, nuestros conceptos con su creativa propuesta de diseño y montaje (figura 5).⁹

LA EXPOSICIÓN

El presente apartado se basa parcialmente en un artículo sobre la exposición que publiqué en otra parte (Berenguer 2018). La diferencia entre ambos es que mientras aquel es esencialmente informativo y descriptivo, este incluye descripciones, pero también comentarios, anécdotas, intentos fallidos y otros pormenores. Salvo el primero, los subtítulos corresponden a las nueve secciones que componen la exposición.¹⁰

El título

El nombre de la muestra tiene por supuesto su pequeña historia. Además de los títulos mencionados en el apartado anterior, uno de los títulos provisoriales que más permaneció a lo largo del proceso fue *Taira, un arte rupestre entre la tierra y el cielo*. Tenía la virtud de especificar de qué tipo de arte estábamos hablando y se hacía cargo de las dimensiones terrenales y astronómicas de este alero rocoso. Pero claro, parecía el título de un *paper* y no el de una exposición. Muy al comienzo, se había propuesto uno súper intrigante, que era tan ‘cool’ y minimalista, como el de la película *The Square*: simplemente *El ojo de agua* —una referencia en singular a los 16 manantiales que caracterizan al lugar— pero hubo consenso en el comité de exposiciones de que no servía para promocionar el evento. Otro título que dio batalla hasta el final fue *Taira, el arte de los deseos*, que le gustaba a la mayoría, tanto que, cuando cedió a las fuerzas del marketing, no nos resignamos a perderlo y lo ocupamos para titular una de las secciones de la exposición. Es que la cosa es así en las exposiciones; opina una gran cantidad de personas, incluyendo diversos *stakeholders* (Joyce 2009), como resultado de lo cual las propuestas quedan a veces tan irreconocibles como los proyectos de ley del ejecutivo después de pasar por el parlamento.

Finalmente, se impuso *Taira, el amanecer del arte en Atacama*, que era otro de los títulos de batalla que yo había propuesto a medio camino del proceso. El problema es que: 1) en inglés, es casi calcado

al título de un famoso libro de arte rupestre europeo (Leroi-Gourhan 1982), 2) se parece mucho al de la citada exposición sobre el arte de las cavernas realizada en el museo en 1996, 3) referirse a Taira como el ‘amanecer’ (el comienzo) no es correcto ya que no es el estilo más antiguo de la región y 4) la palabra Atacama para referirse a la Región de Antofagasta siempre confunde a los chilenos y extranjeros, dado que en nuestro ordenamiento político-administrativo la Región de Atacama se encuentra al sur de la de Antofagasta. Algo de esta confusión y necesidad de desambiguación parece colarse entre líneas en la bajada del excelente artículo de Maureen Lennon sobre la exposición, publicado 11 días antes de la inauguración en Artes y Letras del diario *El Mercurio* (domingo 19 de noviembre de 2017).

Introducción

En esta primera sección, junto a los créditos y a un plano de las secciones de la exposición, comenzamos destacando que el arte rupestre es una de las más antiguas manifestaciones de creatividad y simbolismo de la humanidad, para luego exponer los ya mencionados ejes valóricos de la exposición, esto es, el cuidado del medio ambiente, la preocupación por la conservación del arte rupestre, la consideración del conocimiento étnico en las interpretaciones y la valoración de la investigación científica de este tipo de expresiones gráficas. Es decir, todo aquello que un crítico más ácido llamaría ‘relatos progresistas’ (Agamben citado en Laseca 2015), pero que yo reivindico desde una visión más cercana al museo inclusivo y orientado a valores sociales (Fleming 2012). El conciso texto introductorio concluye con la tesis principal del guion, que es el de mi investigación: que las pinturas, grabados y picto-grabados son parte de ‘ritos de producción’ (*sensu* van Kessel 1992) efectuados para obtener la multiplicación de los rebaños de llamas, en respetuoso diálogo con las deidades que gobiernan la tierra y el cielo. Acto seguido, los visitantes dejan la claridad del patio sur del museo para internarse en el oscuro ambiente de la Sala Fürman (ver figura 6).



FIGURA 6.
Plano de la exposición en el folleto desplegable entregado a los visitantes (diseño gráfico: Renata Tesser).

Pachamama Santa Tierra

La exposición propiamente tal empieza en esta segunda sección, titulada así para enfatizar que las ideas, saberes y prácticas religiosas de los actuales habitantes del valle son en parte andinas y en parte cristianas (como ocurre en todo los Andes, por lo demás). Consiste esta sección en 48 fotografías panorámicas proyectadas en una pantalla curva de 12,5 m de largo por 3 m de alto. En la pared opuesta, un elegante vidrio oscuro refleja las imágenes, produciendo un efecto de visión en redondo. De hecho, durante varios meses esta sección se llamó 'Conexión 360°' o sencillamente '360°'.

En un principio, yo quería que relatáramos cómo se formó el paisaje del valle, pero la idea fue perdiendo fuerza en el fragor de la discusión, y creo que fue para mejor. Aun así, cuando me ha tocado guiar la exposición, no he podido evitar referirme aquí a las millonarias edades de los relieves fotografiados, en comparación con los pocos siglos que lleva la cultura occidental en la región. La idea entre líneas

es: 'tan arrogante que somos y apenas representamos un suspiro en la venerable historia geológica de esta zona'.

Las panorámicas se suceden mediante lentos fundidos durante unos 10 minutos, convirtiendo a este lugar en uno ideal para la denominada 'generación selfie'. La intención de esta secuencia es 'traer' al museo de la calle Bandera la inmensidad del árido paisaje de pampas, volcanes y macizos de granito pertenecientes a Pachamama en el valle del Alto Loa, pero nos ha sorprendido gratamente que algunos miembros de la Comunidad Indígena Atacameña Taira que vinieron a la inauguración, dijeron que era justo al revés. Según ellos, esta y otras secciones de la exposición 'llevaban' al visitante al Alto Loa. Parece que algo del perspectivismo tan de moda en las dos últimas décadas se nos ha filtrado en esta diferencia (p. e., véase Allen 2017). En paralelo, un monitor de alta resolución de 42" dispuestos de manera vertical muestra a Nicolás Aimani contando en un vídeo de 2:57 minutos lo que le contaron sus abuelos sobre cómo se formó el paisaje local. Dos pares de audífonos permiten escuchar la voz del anciano pastor compartiendo sus memorias y las de sus antepasados. El instante más estremecedor es cuando Aimani se lamenta de los destrozos que le hacen a la tierra con las máquinas, y sin 'pasarle' [darle] ninguna ofrenda de coca, alcohol, vinito: "una máquina llega lo rompe no más la tierra, no le importa nada, [no ve que solo] es máquina".

El papel subyacente de esta sección, explícito no obstante en el libro asociado a la exhibición (Berenguer 2017: 98), es comunicar el mensaje de que, a diferencia de la torpe visión antropocéntrica que la tradición judeo-cristiana nos inculca casi desde la cuna, en las comunidades andinas los seres humanos no son el centro del universo ni los dueños y dominadores de la naturaleza, sino simples prestatarios de los recursos, ya que estos pertenecen a las divinidades y les son facilitados —ofrendas y trabajo simbólico mediante— únicamente durante un tiempo, al término del cual deben hacer un nuevo trato con ellas. Cuidar esa relación es cuidarnos a nosotros mismos (ver figura 7).

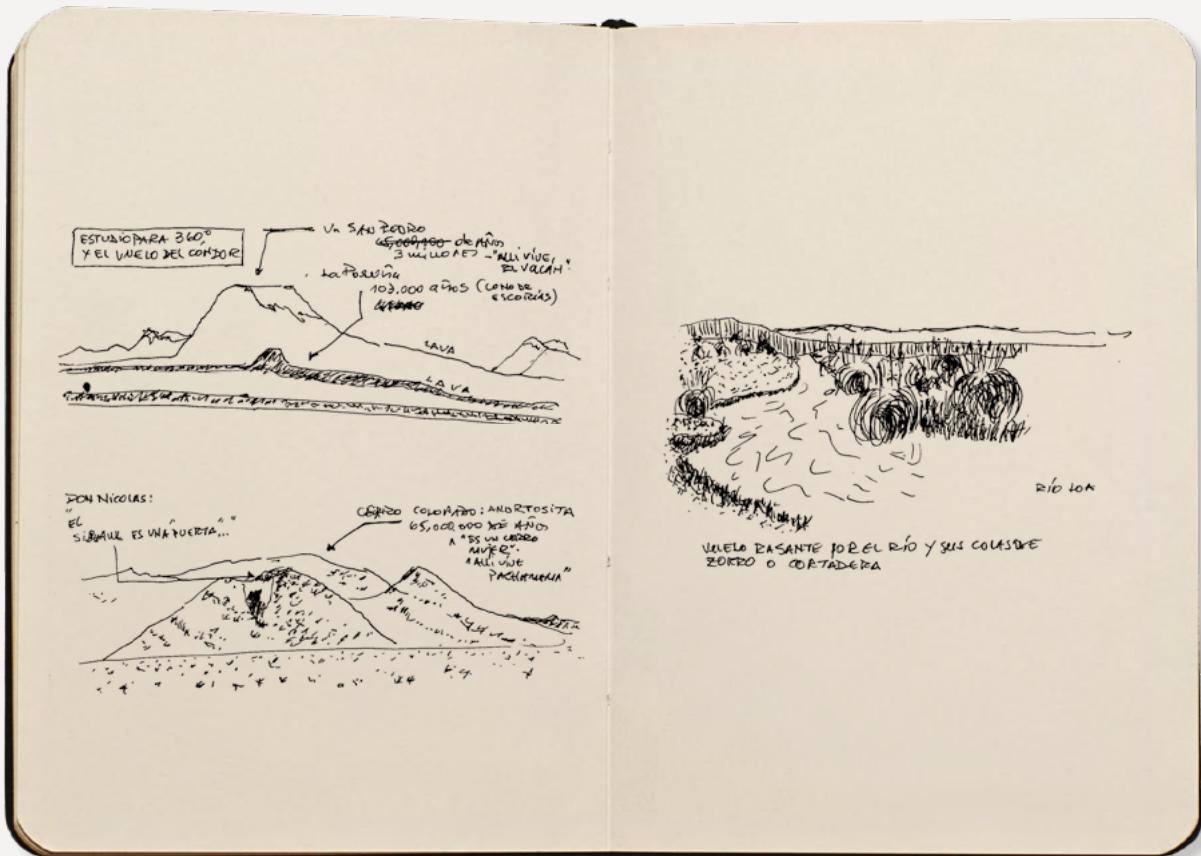


FIGURA 7.

Estudio de las secciones *Pachamama Santa Tierra* y *El vuelo del cóndor.*

El vuelo del cóndor

Esta tercera sección es una secuencia de 3:50 minutos filmada con un dron, proyectada sobre un área de 1,80 x 1,30 m. Más de alguien se preguntará por qué atribuir el vuelo a un cóndor y no a un colibrí, puesto que según los documentos coloniales era esta última ave (Sotar Condi) la deidad de los atacameños (Castro 2009). La elección no tiene otro origen que una anécdota que viví en Taira en 1985: la ‘visita’ —a ratos fascinante, a ratos intimidante— que me hizo una pareja de cóndores el 21 de diciembre de ese año, justo cuando fotografiaba cómo el sol ilumina cada uno de los paneles de Taira en el día del solsticio de verano, es decir, durante el comienzo de la temporada de alumbramiento y de apareamiento de las llamas.

En la proyección, el ‘cónedor’ comienza su vuelo a media altura del Cerro Colorado, identificado por los pastores locales como cerro–mujer y también como el lugar donde vive Pachamama. Luego recorre desde el aire el mítico cerro Sirawe, una estribación del Colorado con arenas de color claro y oscuro que se mueven con el viento, para en seguida sobrevolar la árida pampa Cuestecilla e ingresar al estrecho cañón del río Loa, con sus verdes pastos regados por un río alimentado por 16 manantiales y culminar en una vista panorámica del alero rocoso de Taira. En términos de Diego Artigas: de la inmensidad del paisaje, el ojo del vultúrido pasa a lo pequeño y concreto del alero. En realidad, pasa del ojo del Sirawe al ojo del cónedor, y de este al ojo de agua.¹¹ Un zoom sobre la pared rocosa ‘hace aparecer’ los grabados, pinturas y picto-grabados de este sitio y un paneo de izquierda a derecha, a lo largo de 20 m, muestra la mayor parte de sus 23 paneles. Adyacente a esta proyección, las personas tienen en una pantalla interactiva una fotogrametría de la localidad y del sitio. Accionando diversos comandos pueden visualizar las plantas, elevaciones y cortes del cañón del río y del alero mismo. Códigos QR permiten bajar la app TAIRA al teléfono celular y llevarse las imágenes como recuerdo. En cuanto al monitor de alta resolución de esta sección, destinado como todos a exponer el relato étnico, un vídeo

de no más de 2:30 minutos muestra a Luisa Huanuco y Nicolás Aimani contándonos cómo se formaron los cerros del lugar, cuáles son las leyendas que se relatan sobre el Sirawe, cómo sus arenas movidas por el viento sirven para pronosticar el tiempo y el carácter de ‘puerta’ al submundo que tiene este cerro sagrado, cuyos zumbidos le han valido también el nombre de El Bramador. Para ponerlo en términos de la antropología actual: es un cerro con agencia. Tan ‘bravo’ es el Sirawe —dice don Nicolás— que hubo que ‘traer a un cura para conjurarlo’.

Solo a partir de este punto la exposición se abre al discurso científico, primero al de la arqueología y más adelante al de la antropología. Es el momento también en que los espectáculos visuales de Pachamama y el cóndor ceden su lugar a una exposición más tradicional, con seis vitrinas que exhiben 22 piezas arqueológicas y una etnográfica. Para este tramo, Rodrigo Tisi recurrió a la metáfora del valle del río Loa, materializándola en un corredor angosto, de trazado quebrado y planos laterales que evocan las lisas facetas de las rocas del cañón. El color beige de los planos alude al color de la toba sobre la cual está plasmado el arte parietal. Digamos que como clientes cometimos aquí un error: examinamos y aprobamos los *mockups* de los letreros con la luz de nuestro taller y no con la iluminación atenuada que tendrían en la sala, por lo que desgraciadamente se leen con alguna dificultad.¹²

Taira bajo la lupa

En la pared izquierda del ‘cañón’, la cuarta sección de la muestra desarrolla los temas abordados por nuestra investigación arqueológica del Alero Taira entre los años 1984 y 1999. Es así como la audiencia conoce este abrigo rocoso y su arte rupestre, visualiza los dibujos de planta y elevación del sitio, aprende cuáles fueron las técnicas que utilizaron los artistas, qué seres humanos y no-humanos fueron pintados, grabados o picto-grabados en las paredes, a qué época pertenecen las imágenes y de qué manera el tema de la fecundidad de las llamas aparece plasmado una y otra vez en las rocas del sitio (figura 8).



FIGURA 8.
José Berenguer y Carole Sinclair en el Alero Taira, abril de 2017 (fotografía: Gonzalo Puga).

Con la arqueóloga Marcela Sepúlveda (Universidad de Tarapacá), consideramos la posibilidad de aprovechar su estadía en Francia para analizar la composición de los pigmentos empleados en las pinturas de Taira, pero las exigencias del Consejo de Monumentos Nacionales para autorizar el procedimiento y la salida del país de las muestras (que está muy bien que existan, por cierto) complicaron desgraciadamente el asunto hasta hacerlo impracticable, por lo menos dentro de los tiempos de esta exposición. Por otra parte, en algún momento

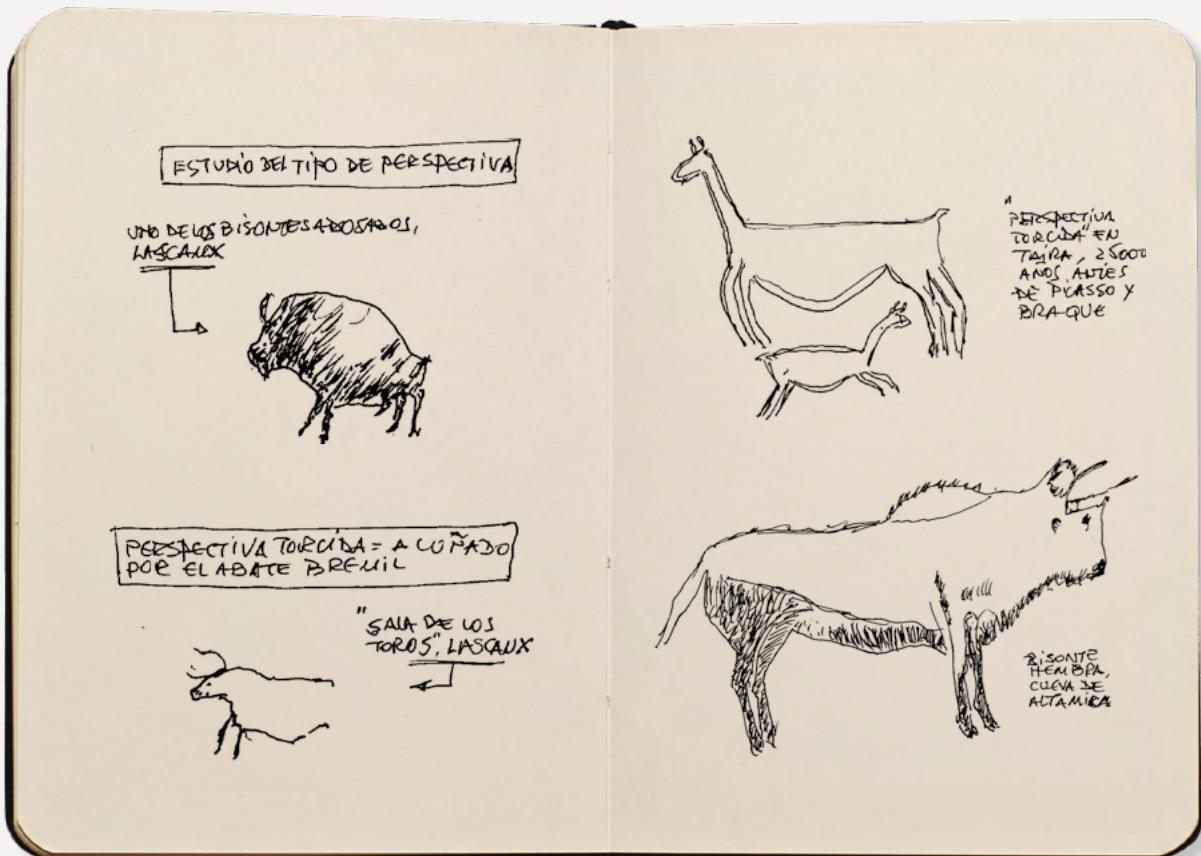


FIGURA 9.
Estudio del arte rupestre de Taira en relación a imágenes del arte paleolítico europeo, para definir la técnica empleada en Taira como 'perspectiva torcida'.

hablamos de poner en esta sección fotos a gran tamaño de los paneles, y si no me equivoco, con características estereoscópicas o en 3D, pero la idea naufragó a causa de restricciones de espacio y densidad de información. Otra idea interesante, pero igualmente fallida, fue construir réplicas de los grabados de Taira para que el público sintiera la textura de la roca y siguiera con los dedos los surcos de las figuras. La descartamos porque eventualmente podría conducir al tocamiento de petroglifos reales, práctica que preferimos descentivar por razones de conservación (figura 9).

Dos vasijas de cerámica y sus respectivas tapas, recuperadas en nuestras excavaciones arqueológicas del alero, una infografía con un mapa de la región y un cuadro cronológico que calendariza tentativamente los estilos Kalina, Taira y Milla, contextualizan al estilo Taira en términos de espacio, tiempo y cultura. En efecto, hasta donde es posible pronunciarse en este tipo de manifestaciones gráficas, el arte parietal de Taira data aproximadamente de entre 800 y 400 AC, pero puede haber empezado antes y terminado después de estas dos fechas. Por otra parte, estilos muy similares se distribuyen por todas las tierras altas de la región, cuestión que deja muy en claro que se trata de un arte de pastores. Deja claro asimismo que es un arte cuya presencia comparten casi todos los pueblos atacameños, ya que se le encuentra no solo en el Alto Loa, sino también en Lasana, Toconce, Caspana, Río Grande, quebrada de Talabre y quebrada de Tulán, incluso en el altiplano atacameño de Argentina. En consecuencia, si hay un arte que hoy podría considerarse ancestral de todos ellos, es este antiguo estilo de arte rupestre.

En el monitor de esta sección, un vídeo de 2:44 minutos muestra a los pastores del valle hablando sobre el origen de los pigmentos usados en Taira, qué animales piensan ellos están representados en los paneles, cuál es la edad de este arte rupestre, con qué finalidad se hicieron los 'dibujos' y cómo sus padres y abuelos les enseñaron a cuidarlos. Uno de los puntos importantes de esta sección, es que no instala al discurso

científico como un relato supremo o hegemónico, sino paralelo al relato étnico, donde este último puede coincidir, complementar o contradecir al primero. Para los colegas que tal vez se sientan incómodos por esto, les diría que, después de todo hay importantes pensadores que ven la actividad científica simplemente como un sistema de creencias, tradiciones orales y prácticas culturales concretas.¹³ Por cierto, el nuestro es un tímido y a todas luces todavía insuficiente intento de descolonizar la experticia (cf. Onciul 2015), pero aun así es una forma de hacerse cargo a nivel de museo del ‘giro ontológico’ que han experimentado las ciencias antropológicas y las ciencias de la imagen en los últimos 20 años (p. e., Allen 2017; Arnold 2016; Gell 2016), como también un modo de hacer nuestras exhibiciones más inclusivas (Fleming 2002).

La gente de los tiempos de Taira

En el ‘otro lado del cañón’, es decir en la pared derecha del estrecho pasillo diseñado por Rodrigo Tisi, la exposición desarrolla el tema correspondiente a la quinta sección de la muestra. Allí el visitante se entera de quiénes eran los habitantes de aquel entonces en Atacama (actual Región de Antofagasta), a qué actividades de subsistencia se dedicaban y cuál era su cultura material. La facetada pared —ideada a imagen y semejanza de las zigzagueantes paredes del cañón del Loa— incluye cuatro nichos a modos de ‘aleros rocosos’ que operan como vitrinas para exponer una variedad de objetos del Período Formativo atacameño (Castro et al. 2016), tales como cántaros, cuencos, escudillas y pipas de cerámica, diferentes formas de cestos, artefactos de hueso, hondas, taparrabos, tocados, etcétera. Un atractivo adicional de esta sección objetual de la exposición, en particular para los especialistas, son varios ejemplares de las primeras cerámicas y textiles de este período en la región, algunos de los cuales se exhiben por primera vez al público. Es cierto que la exposición no es para arqueólogos, pero estas piezas constituyen un fino guiño dirigido a nuestros colegas.

¿Cómo no los va a entusiasmar conocer el célebre fragmento textil de Chorrillos, cuyo dibujo Ricardo Latcham (1938: 293) publicara invertido (cf. Berenguer 1981: fig. 3.6), u observar ejemplares enteros de la antigua e interesante cerámica Los Morros (Sinclaire 2004), que muchos conocen solo a través de fragmentos?

Esta sección se debe en gran parte a las ideas de Carole Sinclaire; también a su exitoso esfuerzo de seleccionar y conseguir piezas de otras instituciones. Estas fueron gentilmente facilitadas por el Museo Arqueológico Parque El Loa de la Corporación Cultural de Calama, el Museo R. P. Gustavo Le Paige S.J. de la Universidad Católica del Norte, el Museo Nacional de Historia Natural y el Departamento de Antropología de la Universidad de Chile. Otra parte proviene de las colecciones del Museo Chileno de Arte Precolombino (ver figura 10).

En cuanto a la inclusión del Señor de los Camélidos (*sensu* Berenguer 1999) como relacionado con el arte rupestre de Taira, también fue idea de Sinclaire, tanto respecto a la ‘camelidad’ de este ícono del Período Formativo (manos y pies divididos como las patas de un camélido), como en su acercamiento cronológico (Sinclaire 2017: 61-63), cosa que se ha visto apoyada en forma independiente por asociaciones entre arte rupestre parecido a Taira-Tulán halladas en el salar del Rincón, en la puna Argentina, e imágenes de este emblemático ícono (Matías Ambasch, comunicación personal 2017; Axel Nielsen, comunicación personal 2018). Mi aporte a esta sección, entanto, fue sugerir que este multifacético ícono —que es uno y muchos a la vez— puede ser una versión muy antigua de ciertos cambiantes y movedizos espíritus auxiliares, muchos de ellos guardianes de los animales y de los manantiales, como Yastay, Coquena y otros, tan presentes en las etnografías centro sur andinas (Mariscotti 1978; Arnold 2016). Al igual como nos ha ocurrido otras veces, en este caso las interpretaciones con motivo de la exposición aportan nuevas hipótesis para nuestras investigaciones (ver figura 11).



FIGURA 10.
Tres versiones del
llamado Señor de los
Camélidos en el arte
rupestre del Alto Loa.



FIGURA 11.
Carole Sinclair examina
una versión pintada del
Señor de los Camélidos en
el panel III del Alero Taira,
abril de 2017.

El arte de los deseos

Siempre dentro del angosto ‘cañón’ expositivo, el recorrido da paso a la sexta sección de la exposición. Aquí el discurso científico se vuelve antropológico (etnográfico), si bien no abandona del todo la prehistoria y la arqueología. Es en esta parte de la muestra donde la insistencia en la fertilidad de las llamas —evidenciada por la representación de

vulvas, falos, vientres abultados, fetos, cópulas y crías— es examinada a la luz de las ideas, prácticas y saberes de la religión originaria de los Andes, las que, pese a los cambios producidos por la introducción del Cristianismo, a 500 años de contactos con la cultura occidental y a las diferencias temporales y regionales, han sobrevivido en gran parte hasta la actualidad (véase Mariscotti 1978: 229; también Berenguer 2017: 67). Por eso hay una ‘mesa’ ritual etnográfica en una de las vitrinas y una referencia a la fiesta de Alasitas de Bolivia. Básicamente, planteamos que la antigua cultura de pastores que desarrolló el estilo Taira pensaba que grabar y pintar en la roca imágenes de llamas en lugares cercanos a manantiales, propiciaba la multiplicación de los rebaños y la reproducción de su propia sociedad (ver figura 12). En el monitor de esta sección, Luisa Huanuco y Nicolás Aimani relatan cómo se gestan, nacen y crían las llamas, por qué estos animales son tan especiales para ellos y cómo, cuándo y para qué se hacen los ‘floramentos’. Incidentalmente, reconocemos que en este punto del angosto pasillo el tránsito de cualquier grupo se vuelve tan arduo, que, quizás, la gente se pregunte si es un defecto de circulación o una especie de alegoría del trabajo de parto y alumbramiento de las llamas.

En Taira nacen las llamas

A la salida del ‘cañón museográfico’, ingresamos en la Sala Andes, donde el espacio expositivo se entrega nuevamente al espectáculo. Es la séptima sección, cuyo objetivo es que la audiencia conozca cómo ciertos paneles del arte rupestre del Alero Taira se entrelazan tanto con las leyendas sobre el origen de las llamas en los ojos de agua (Martínez 1976), como con el mito de Yakana, la Llama Celeste, una constelación de ‘nubes oscuras’ de nuestra galaxia que es conceptualizada por la astronomía andina como la creatriz de las llamas (Urioste 1983; Urton 1981). Dos filmaciones pareadas y sincronizadas, proyectadas sobre una superficie de pared de 8 m², exhiben 3:17 minutos de imágenes del río Loa, las llamas y los manantiales, con una nitidez que es un



verdadero manjar para la vista. Mientras, cuatro pares de audífonos hacen posible escuchar el ruido del agua y el viento, y a Nicolás Aimani mencionar más de 40 topónimos a lo largo de 80 kilómetros de valle, entre las nacientes del río, en la localidad de Miño, y la Posta de Santa Bárbara. Paralelamente, un vídeo de poco más de 2 minutos de duración en el monitor de esta sección, da a conocer, a través de las palabras de Luisa Huanuco y Nicolás Aimani, sus conocimientos astronómicos vernáculos, que combinan elementos de astronomía occidental y andina (figura 13).

Dado que para el común de la gente la astronomía es cosa solo de científicos e instrumentos altamente sofisticados, muchos se sorprenden al enterarse que los pueblos andinos poseen conocimientos astronómicos y que estos son usados en la vida cotidiana. La astronomía les servía y les sirve aún para guiar en los viajes, pero también para programarse durante el año, para tener algo así como una agenda en el cielo que les permita planificar sus ciclos agrícolas, pastoriles, rituales y festivos.

La Llama Celeste

En esta octava sección se ofrece un espectáculo audiovisual de varios minutos de duración. Recostados en unos sillones dispuestos como si se tratara de rocas del talud de escombros de falda del cañón del Loa, el público experimenta la fantasía y la realidad de los fenómenos que ocurren en el entreluces del Alero Taira, teniendo como fondo una monumental reproducción del cañón, un detalle del alero y el cielo. Una serie fotográfica captada entre día y noche se presenta en una secuencia rápida que describe las características lumínicas del lugar en el ciclo de las 24 horas. Sobre este fondo, Rodrigo Tisi construyó un *mapping* con el detalle de las paredes del cañón y los paneles mismos del alero con el arte rupestre de Taira. El plano donde se proyecta el espectáculo es de 17,6 m de largo por 3 m de alto. En esta parte posterior de la exposición, las explicaciones desaparecen, dejando paso a situaciones puramente experienciales (ver figura 14).

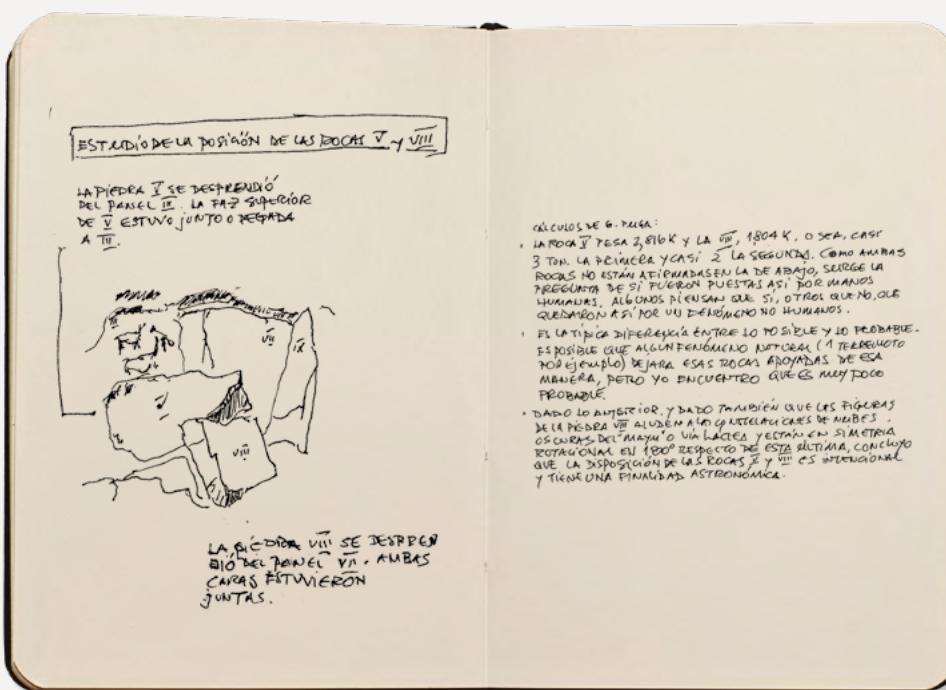


FIGURA 12.
Elementos de fertilidad en el paisaje y en el arte rupestre del Alero Taira.

FIGURA 13.
Estudio de la posición de los bloques rocosos donde están los paneles V y VIII del Alero Taira.



FIGURA 14.

Vista nocturna del panel XI del Alero Taira. Las manchas negras en el panel son de origen natural, pero parecieran aludir a las constelaciones oscuras del Mayu o Vía Láctea andina, junio de 2017 (fotografía: Armin Silber).



FIGURA 15.
Llamas a contraluz en una
de las vegas del Alto Loa,
mayo de 1999 (fotografía:
Fernando Maldonado).

Al dejar la octava sección, casi a la pasada y en medio de la penumbra de la sala, un solitario monitor de televisión de hace 30 años muestra, con la típica resolución o calidad de imagen de los formatos analógicos VHS o Betamax de la época, un corto pasaje de *Information withheld* (1982), una famosa obra audiovisual de Juan Downey (1940-1993) que incluye varias tomas del arte rupestre del Alero Taira y otros puntos del valle. Es el ojo del desaparecido videasta chileno enfocado en las obras rupestres de artistas atacameños de

hace 2500 años. Tisi, autor de la idea y de su materialización en la sala, argumenta de la siguiente manera la irrupción de Downey en el recorrido: “de similar forma que todo el espacio narrativo de la muestra, su mirada insiste en la fuerza del paisaje, el valle, los animales y la gente que habita en los alrededores de Taira”.

En un pasaje del vídeo la propia sombra de Downey se proyecta sobre el suelo, como en una especie de cameo del artista. Particularmente interesantes para mí como investigador son sus tomas de llamas a contraluz, donde el aura o irradiación luminosa que rodea al animal, evoca el contorno grabado de las figuras rupestres de Taira (figura 15). Notables son también aquellas imágenes en que apunta la cámara hacia el suelo, hacia las sombras de las llamas en lugar de las llamas mismas, en otro curioso diálogo entre siluetas reales y siluetas pintadas. Por supuesto, nunca sabremos si estos contrapuntos entre llamas vivas y llamas rupestres fueron casuales o estaban en la mente del videasta, pero la verdad es que no importa nada.

Epílogo

La muestra concluye en la sección novena, cuyo texto se basa en una idea nuestra muy bien transmitida por Paula Martínez cuando condensó el contenido de las secciones para el folleto desplegable de la exposición: “A los pueblos originarios nadie los escucha; a los científicos tampoco. Lo que dicen queda flotando en el manantial de las palabras...”. Y claro, ¿qué autoridades oyen a las comunidades indígenas y sus reclamos por el agua o a los investigadores en sus alegatos en favor del medio ambiente, del patrimonio arqueológico o de más inversión en investigación?¹⁴

Tres monitores de 42” dispuestos horizontalmente casi a ras de suelo, muestran en blanco y negro a los pastores e investigadores hablando sin audio, como si se tratara de un diálogo de sordos, una idea que salió de la cabeza de Carole Sinclair. Arriba en la pared, en tanto, se proyecta una suerte de manantial donde aparecen y desaparecen las palabras que más se repitieron en las entrevistas.

PALABRAS FINALES

Quisiera cerrar esta suerte de historia íntima de la exposición confidiendo que *Taira, el amanecer del arte en Atacama* representó para mí un experimento de principio a fin. Nada de lo que habíamos hecho antes se parece ni remotamente a esta exposición. En varias partes la muestra se comporta como un espectáculo, en otras como una exhibición convencional, y al último, justo antes de salir, propende a la interpretación libre, más propia de una instalación artística. En ese sentido, representó toda una reinvención. Pero, ¿estuvo este híbrido a la altura de nuestras intenciones iniciales? ¿Escapó o al menos sorteó las tentaciones del museo leve, ese del arte por el arte, del diseño por el diseño, de la renuncia a los significados, que habita en las pesadillas de los curadores del mundo que todavía creen en los contenidos? En cierta medida sí, pues mientras logramos generar una mayor cercanía con el público, y desarrollar una experiencia museística envolvente de sensaciones, sorpresas y emociones, lo hicimos casi siempre en función de nuestros objetivos y principios curatoriales. Por cierto, no es precisamente la exposición de un ‘museo emotivo’, como las del Museo Internacional de la Esclavitud, en Liverpool, pero me gusta pensar que pasa orillándola.

Sin embargo, no es todavía claro para mí si logramos, como queríamos, algo mucho más básico: que el visitante promedio disfrutara el arte rupestre de Taira como una excelsa manifestación del despertar del arte atacameño, y, a la vez, como una commovedora incursión en su comprensión. Una mejor y más explícita articulación entre el relato curatorial, los cuatro ejes valóricos y la secuencia de visionado de cada componente de la exhibición, habría sido más cercano a mi ideal. Lo que sí me quedó claro a partir de las propias palabras de los comuneros, es que, más que ‘traer’ Taira al centro de Santiago, lo que hicimos fue ‘llevar’ a los visitantes al corazón del Alto Loa. Y eso sí que me commueve...♦

Santiago, marzo, 2018

NOTAS

¹ Para diversos testimonios de quienes vivieron esa exposición desde adentro, véase Berenguer y Torres (2011: 66-73).

² Estábamos recién asumiendo la incontrarrestable influencia del marketing sobre nuestras posiciones disciplinarias en la comunicación y presentación al público de nuestros eventos.

³ En rigor, esta no es la segunda sino la tercera exposición temporal sobre arte rupestre, ya que en 1996 el museo exhibió *Arte de las cavernas: el nacimiento del arte en Europa*, una exposición organizada y producida en Francia por Unión Latina —institución cultural integrada por los gobiernos de 25 naciones de lengua romance, bajo la coordinación de la UNESCO— compuesta de 40 paneles fotográficos que mostraban el arte rupestre del occidente europeo.

⁴ Por Andes de Capricornio me refiero a la franja de costa, desierto y cordillera que se extiende a ambos lados de la línea del trópico (véase Berenguer & Gallardo 1999, Eds.). En cuanto al llamado ‘show’, se trata de un recurso museográfico usado en el museo casi desde nuestro ‘año uno’ (véase Berenguer & Torres 2011: 70-71).

⁵ Todas las fotografías y bocetos son de José Berenguer, a menos que el pie de ilustración indique otra cosa.

⁶ Véase p. e., Bednarik (2017: 5 y pss.).

⁷ Nuestra investigación de Taira comenzó en 1984, inicialmente apoyada por un ‘fondo semilla’ del museo, y más adelante por tres proyectos financiados por CONICYT a través de su programa FONDECYT: 1881166, 1940099 y 1960045. Lo básico sobre esta investigación se encuentra en Berenguer (1995, 1996; 1999; Berenguer & Martínez 1989).

⁸ Como dice un conocido manual de diseño de exposiciones: “Si el cliente especifica con gran precisión lo que desearía ver, está tomando en sus manos

decisiones de diseño y se está privando de la posibilidad de usar la experiencia del diseñador” (Hughes 2010: 24).

⁹ Ver ensayo de Rodrigo Tisi en este volumen.

¹⁰ Los fundamentos arqueológicos y antropológicos de los contenidos presentados en la exposición se encuentran en un libro publicado por el museo con motivo de esta muestra (Berenguer 2017). Son siete capítulos, escritos con un estilo accesible para personas no especialistas interesadas en el tema, pero con notas y referencias bibliográficas para quienes quieran conocer la fuente de algunos de mis planteamientos o deseen profundizar en ciertos tópicos. Ver publicación en PDF y on-line en el sitio web del Museo: <http://www.precolombino.cl/biblioteca/taira-el-amanecer-del-arte-en-atacama-3/>.

¹¹ Curiosa esta ‘ocularidad’ de la muestra, porque los ojos del Sirawe, del cóndor y del agua se repiten, como un impensado hilo conductor a lo largo de todas las secciones de la muestra bajo la forma de los ojos del investigador, del astrónomo, de Juan Downey y de las palabras.

¹² Por requerimientos de conservación de las piezas arqueológicas y etnográficas, la iluminación de las vitrinas no puede exceder los 50 lux.

¹³ Por ejemplo, Latour & Woolgar (1995).

¹⁴ Las autoridades políticas se muestran muy ufanas de que Chile pertenezca a la OCDE (Organización para la Cooperación y Desarrollo Económicos), pero nuestro país invierte 2,1 puntos menos del PIB en ciencia y tecnología que el promedio del resto de los países que integran esa organización. Además, programas estrellas como FONDECYT de CONICYT, cada año aumentan mínimamente sus fondos para concursos, lo que en términos reales se traduce en sensibles disminuciones anuales. Si el flamante Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación cambiará este estado de cosas, es algo que está por verse.

REFERENCIAS

- ALLEN, C., 2017.** Pensamientos de una etnógrafo acerca de la interpretación en la arqueología andina. *Mundo de Antes* 11: 13-68.
- ARNOLD, D., 2016.** Territorios animados. Los ritos del Señor de los Animales como una base ética para el desarrollo productivo en los Andes. En *Símbolos, desarrollo y espiritualidades: el papel de las subjetividades en la transformación social*, A. E. Román-López Dollinger & H. T. Galarza Mendoza, Eds., pp. 111-159. La Paz: ISEAT.
- BEDNARIK, R. G., 2017.** Chauvet Cave rock art by 'Neanderthals'. *AURA Newsletter* 34 (1): 1-9 (Australian Post – Print Post Publication N° PP329113/00038).
- BERENGUER, J., 1981.** En torno a los motivos biomorfos de la Puerta del Sol en el norte de Chile. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* 38: 167-182.
- BERENGUER, J., 1995.** El arte rupestre de Taira dentro de los problemas de la arqueología atacameña. *Chungara* 27 (1): 7-43.
- BERENGUER, J., 1996.** Identificación de camélidos en el arte rupestre de Taira: ¿animales silvestres o domésticos? *Chungara* 28 (1-2): 85-114.
- BERENGUER, J., 1999.** El evanescente lenguaje del arte rupestre en los Andes atacameños / The vanishing language of rock art in the Andes of Atacama. En *Arte rupestre en los Andes de Capricornio / Rock art in the Andes of Capricorn*, J. Berenguer & F. Gallardo, Eds., pp. 9-56. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino / Banco Santiago.
- BERENGUER, J., 2004.** Cinco milenios de arte rupestre en los Andes atacameños: imágenes para lo humano, imágenes para lo divino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 9: 75-108.
- BERENGUER, J., 2005.** Five-thousand years of rock art in the Atacama Desert: Long-term environmental constraints and symbolic devices. En *23°S: Archaeology and environmental history of the southern deserts, Part: Rock-art, land & peoples*, M. Smith & P. Hesse, Eds., pp. 219-236. Canberra: National Museum of Australia.
- BERENGUER, J., 2017.** *Taira, el amanecer del arte en Atacama / Taira, the dawn of art in Atacama*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino / BHP Minera Escondida.
- BERENGUER, J., 2018.** La exposición sobre el arte rupestre de Taira del Museo Chileno de Arte Precolombino. *SIARB, Boletín* 32 (en prensa).
- BERENGUER, J. & F. GALLARDO (EDS.), 1999.** *Arte rupestre en los Andes de Capricornio / Rock Art in the Andes of Capricorn*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino / Banco Santiago.
- BERENGUER, J. & J. L. MARTÍNEZ, 1989.** Camelids in the Andes: rock art, environment and myths. En *Animals into art*, H. Morphy, Ed., pp. 390-416. Londres: Unwin Hyman / One World Archaeology.
- BERENGUER, J. & A. TORRES, 2011.** *Compartiendo memoria: 30 años del Museo Chileno de Arte Precolombino*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino / Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- CASTRO, V., 2009.** *De ídolos a santos. Evangelización y religión andina en los Andes del sur*. Santiago: Fondo de Publicaciones Americanistas de la Universidad de Chile / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- CASTRO, V., J. BERENGUER, F. GALLARDO, A. LLAGOSTERA & D. SALAZAR, 2016.** Vertiente Occidental Circumpuneña. Desde las sociedades posarcaicas hasta las preincas (ca. 1500 años AC a 1470 años DC). En *Prehistoria de Chile. Desde sus primeros habitantes hasta los Incas*, F. Falabella et al., Eds., pp. 239-283. Santiago: Sociedad Chilena de Arqueología / Editorial Universitaria.
- ESCOBAR, T., 2010.** Los desafíos del museo. El caso del Museo del Barro (Paraguay). En *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, A. Castilla, Comp., pp. 167-183. Buenos Aires: Paidós.
- FLEMING, D., 2002.** Positioning the museum for social inclusion. En *Museums, society, Inequality*, R. Sandell, Ed., pp. 212-224. London: Routledge.
- GELL, A., 2016.** *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires: Sb Editorial.
- JOYCE, R. A., 2009.** Working in museums as an archaeological anthropologist. *Archaeological Papers of the American Anthropological Association* 13 (1): 99-109.
- HUGHES, P., 2010.** *Diseño de exposiciones*. Barcelona: Promopress.
- LASECA, R., 2015.** *El museo imparable. Sobre institucionalidad genuina y blanda*. Santiago: Metales Pesados.
- LATCHAM, R. E., 1938.** *Arqueología de la región atacameña*. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile.
- LATOUR, B. & S. WOOLGAR, 1995.** *La vida en el laboratorio. La construcción de los hechos científicos*. Madrid: Alianza Editorial.
- LEROI-GOURHAN, A., 1982.** *The dawn of european art*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MARISCOTTI, A. M., 1978.** *Pachamama santa tierra: contribución al estudio de la religión autóctona en los Andes centro-meridionales*. Berlín: Indiana.
- MARTÍNEZ, G., 1976.** El sistema de los uywiris en Isluga. En *Homenaje al Dr. Gustavo Le Paige*, S.J. H. Niemeyer, Ed., pp. 255-327. Antofagasta: Universidad del Norte.
- NIEMEYER, H., 2010.** *Crónica de un descubrimiento: Las pinturas de El Médano, Taltal*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- ONCIUL, B., 2015.** *Museums, Heritage and Indigenous Voice. Decolonising Engagement*. Nueva York: Routledge.
- SINCLAIRE, C., 2004.** Prehistoria del período Formativo en la cuenca alta del río Salado: un estado de la cuestión (Región del Loa Superior). *Chungara* 36 (2): 619-639.
- SINCLAIRE, C., 2017.** El Señor de los Camélidos / The Lord of Camelids. En *Taira, el amanecer del arte en Atacama / Taira, the dawn of art in Atacama*, pp. 61-63. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino / BHP Minera Escondida.
- URIOSTE, G. L., 1983.** *Hijos de Parya Qaqa: la tradición oral de Waru Chiri*. 2 vols. Nueva York: Syracuse University.
- URTON, G., 1981.** *At the crossroads of the earth and the sky: an Andean cosmology*. Austin: University of Texas Press.
- VAN KESSEL, J., 1992.** Tecnología aymara: un enfoque cultural. En *Tecnología andina: una introducción*, J. Earls, E. Grillo, H. Araujo & J. van Kessel, Eds., pp. 143-226. La Paz: HISBOL.

“Pero una exhibición como esta no es solo una forma de presentación, y de representación, también podría ser entendida en una dimensión más compleja, como una forma abierta y activa, como una forma de *performance*. En este sentido, el proyecto planteado con la museografía no solo trata la organización de elementos y contenidos para ‘actuar’ con ellos, sino que también utiliza ciertos recursos de comunicación y lenguaje que son habituales de nuestra vida cotidiana en el siglo XXI, poniendo en escena el momento de la experiencia.”

Museografía y performatividad Instalando el espacio-tiempo del Alero Taira

Rodrigo Tisi P.

Cuando el Museo Chileno de Arte Precolombino convocó a idear una forma para presentar el arte rupestre del Alero Taira pensé que la respuesta más efectiva sería la de crear un espacio inmersivo, un ambiente de experiencia y reflexión en torno al contenido de la muestra.¹ El desafío no consistía solo en presentar historias y objetos arqueológicos significativos, sino que también, dar cuenta del lugar físico (ver figura 1), para presentar esa experiencia memorable en donde este arte, el paisaje y su gente se encuentran. De alguna manera, el desafío se traducía en ‘trasladar’ el espacio-tiempo del alero a las salas del museo en Santiago (ver figura 2), o puesto de otro modo, trasladar al espectador con una experiencia en el museo, a los lugares de Taira, para invitarlo a comprender las vivencias actuales y prácticas originarias de la cultura atacameña.

A lo largo del proceso de diseño se fueron sumando desafíos museográficos importantes. Por un lado, la muestra requería hacer lo que habitualmente se hace en una exposición de esta naturaleza, organizar un guion narrativo, conciso, a partir de diversos objetos y textos para desarrollar el contenido arqueológico de la exhibición. Por otro lado, también era necesario incorporar una serie de registros etnográficos que daban cuenta de la dimensión humana y simbólica de lo que hay en Taira, en todos sus alrededores. Esto último se constituyó como un desafío mayor para idear la forma y el recorrido de cómo presentar el espacio del lugar mismo en la muestra. Se resolvió incorporar la utilización

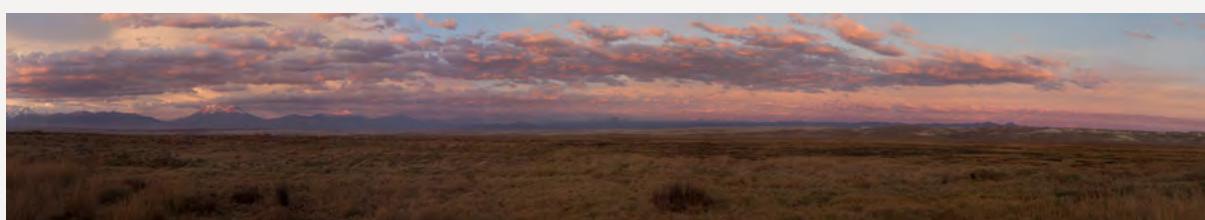


FIGURA 1.
Serie de imágenes panorámicas del desierto
(fotografías: Rodrigo Tisi, Simón Gallardo y Eduardo Pérez).



FIGURA 2.
Imagen panorámica
del Alero Taira (fotografía:
Rodrigo Tisi y
Simón Gallardo).

de diversos medios; video, audio, series fotográficas y una animación 3D hecha con técnicas de fotogrametría (ver figura 3).² Estos medios audiovisuales sirvieron, por una parte, para construir una experiencia narrativa más efectiva, y de alta definición hacia el espectador y por otra, para volver la muestra más dinámica, complejizando el contenido de los sectores más estáticos de la muestra (los objetos arqueológicos).

Desde el punto de vista del diseño, los aspectos materiales orientados a resolver la experiencia y la comunicación del contenido son siempre el tema principal de un proyecto museográfico. *Taira, el amanecer del arte en Atacama* se trata de un viaje en el tiempo y del espacio que acoge su arte. Además de invitar a reflexionar, la muestra quiso provocar algún tipo de conexión con el espectador. Se trata de impulsar a generar conciencia acerca de los cuidados que debiésemos tener con nuestro patrimonio y el medio ambiente en que habitamos (ver figuras 4 y 5). En este sentido, combinar los recursos tecnológicos (digitales) con los materiales (parte física de la muestra), fue un desafío de equilibrio, para poner en su justa medida, el contenido en acción. Tuvimos varias iteraciones para decidir cuál debía ser la cantidad de información requerida para traspasar los contenidos al espectador. Ciertamente que el guion narrativo fue puliéndose a lo largo del proceso, pero también, para no abrumar la experiencia del espectador, se editó bastante material.

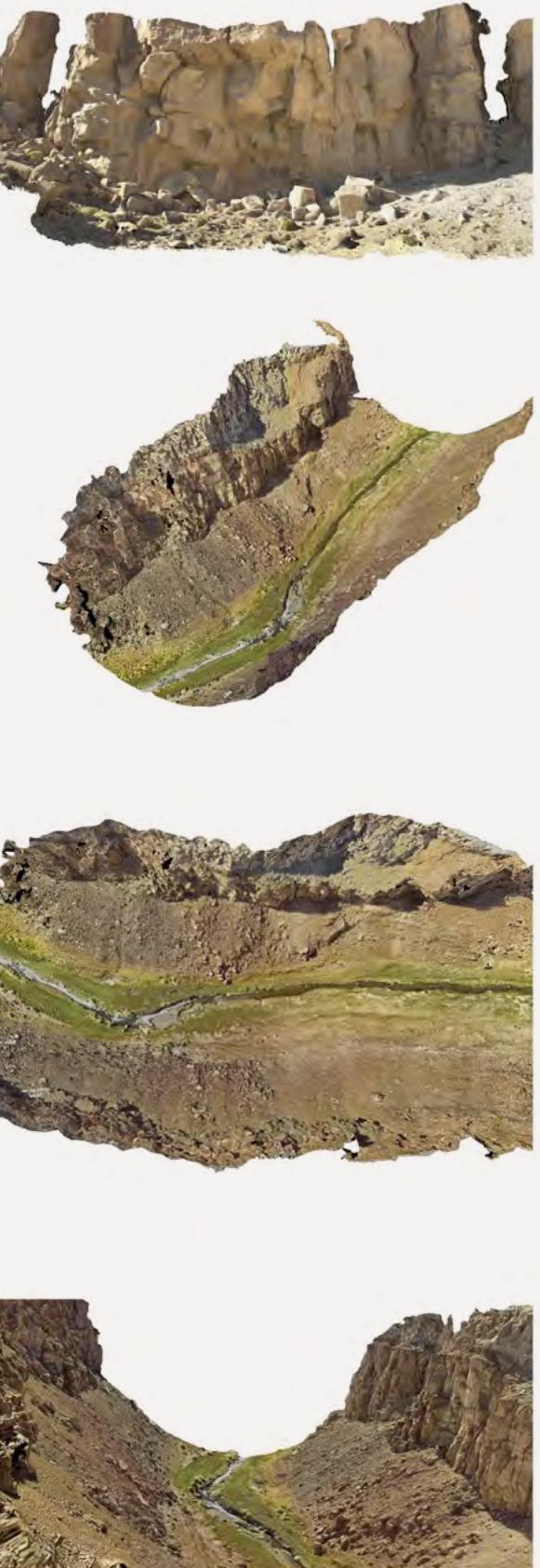


FIGURA 3.
Serie de imágenes
fotogramétricas
(créditos: Diego Pinochet).

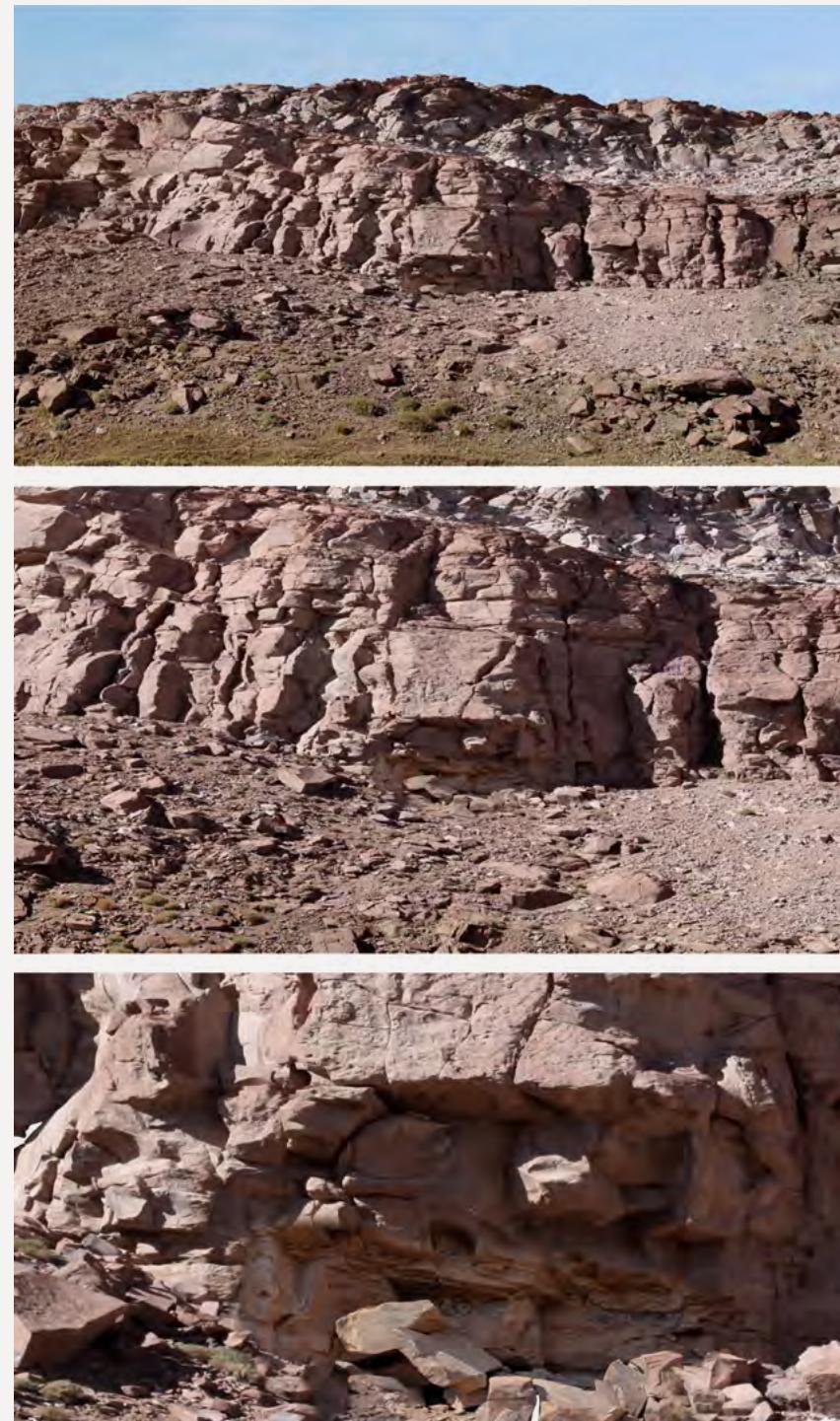


FIGURA 4.
Serie de imágenes
en zoom al Alero Taira
(fotografía: Rodrigo Tisi).



FIGURA 5.
Panel principal de arte rupestre del Alero Taira (fotografía: Rodrigo Tisi).

Los espacios de la muestra consideraron construir lugares panorámicos y también íntimos con objeto de situar al espectador en ese espacio-tiempo único de Taira. Las formas museográficas utilizadas liberaron la estructura narrativa a un desarrollo mucho menos lineal de lo que habitualmente se trabaja en contextos expositivos. La navegación consideró momentos singulares, con ‘sorpresa’, que no necesariamente estaban diseñados en un curso narrativo y lineal, en una sola dirección. De esta forma organizamos un desarrollo narrativo con textos gráficos en tres niveles, de manera de situar puntos clave de los momentos

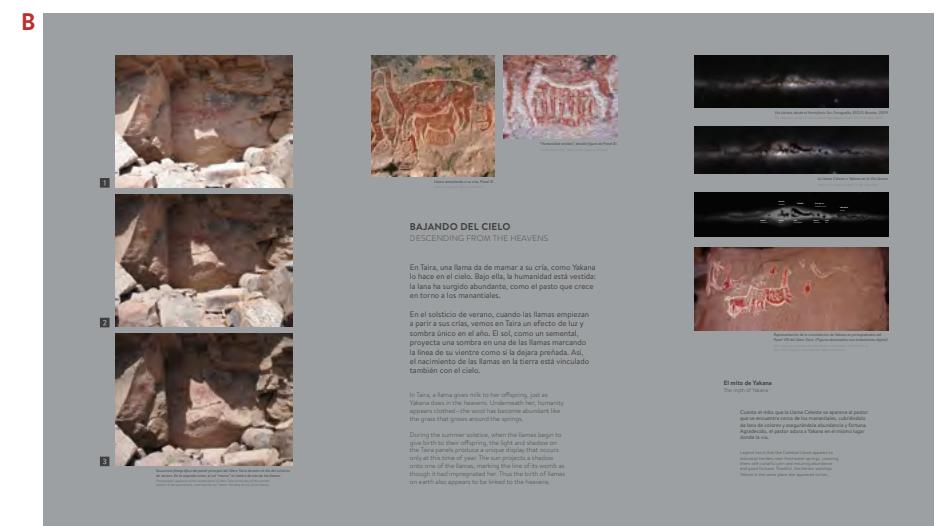


FIGURA 6A y 6B.
Paneles gráficos de las secciones *Taira bajo la lupa* y *En Taira nacen las llamas* (crédito: Antonieta López).

de contenido en el recorrido del espectador. Estos niveles fueron: 1- título de la sección, 2- primera bajada explicativa, 3- segunda bajada explicativa (detalles más específicos y técnicos de lo que se presenta) (figuras 6a y 6b). Los paneles gráficos utilizaron materialidades sencillas y cálidas; madera MDF y cartón madera con una capa plástica con impresión digital sellada al calor (termolaminado). Estos paneles plegados y re-plegados en el desarrollo espacial de la sección arqueológica construyeron una serie de esquinas y pequeños ‘aleros’ en el espacio mismo de la muestra, en donde los objetos, diagramas,

dibujos y fotografías se presentaron. Las vitrinas que construimos fueron literalmente nichos de observación que, por un lado, resolvían el marco de contemplación que queríamos tener con cada pieza, casi como si los estuviéramos viendo sobre la misma topografía del lugar, las rocas existentes del valle y, por otro, servían en si como contenedores de iluminación controlada (utilizamos iluminación LED cálida y fría, además de focos incandescentes en lugares puntuales del montaje). La materialidad seleccionada (el cartón madera) se acercaba muy bien al color ocre existente en las laderas del cañón del Loa, casi idéntico al color de la piedra del lugar. Cada uno de estos nichos de observación sirvió además para exaltar una narración científica acerca de objetos e indumentarias de los pueblos originarios que habitaban la región durante la época de Taira (figuras 7a y 7b).

Los espacios de exhibición requieren de un desarrollo coherente entre la narrativa de los contenidos y las situaciones espacio-tiempo que se montan. La tecnología que tenemos disponible hoy en día se convierte en un recurso de apoyo fundamental para la creación de ciertas atmósferas en este tipo de exhibiciones (inmersivas). Ciertamente que la necesidad de depurar los contenidos cuestionó el qué y el cómo exponer en varias ocasiones del proceso creativo. El proyecto museográfico de Taira articuló espacios y objetos —o la representación de ellos— con objeto de construir el viaje que plantea la muestra, ese era el desafío principal, encontrar formas que podrían presentar el contenido del arte rupestre de manera sencilla pero elocuente ante el espectador (ver figuras 8 y 9). La organización de todos aquellos elementos significantes que son parte de la exposición fueron fundamentales, cada uno, bajo la articulación curatorial, para articular los distintos momentos de transferencia del contenido.

Así es como esta ocasión se convirtió en oportunidad para indagar sobre las posibilidades de un espacio de expresión, ideando nuevas formas de comunicación entre lo que se expone y el espectador, que es de rango etario y procedencia cultural diversa. Por esta misma

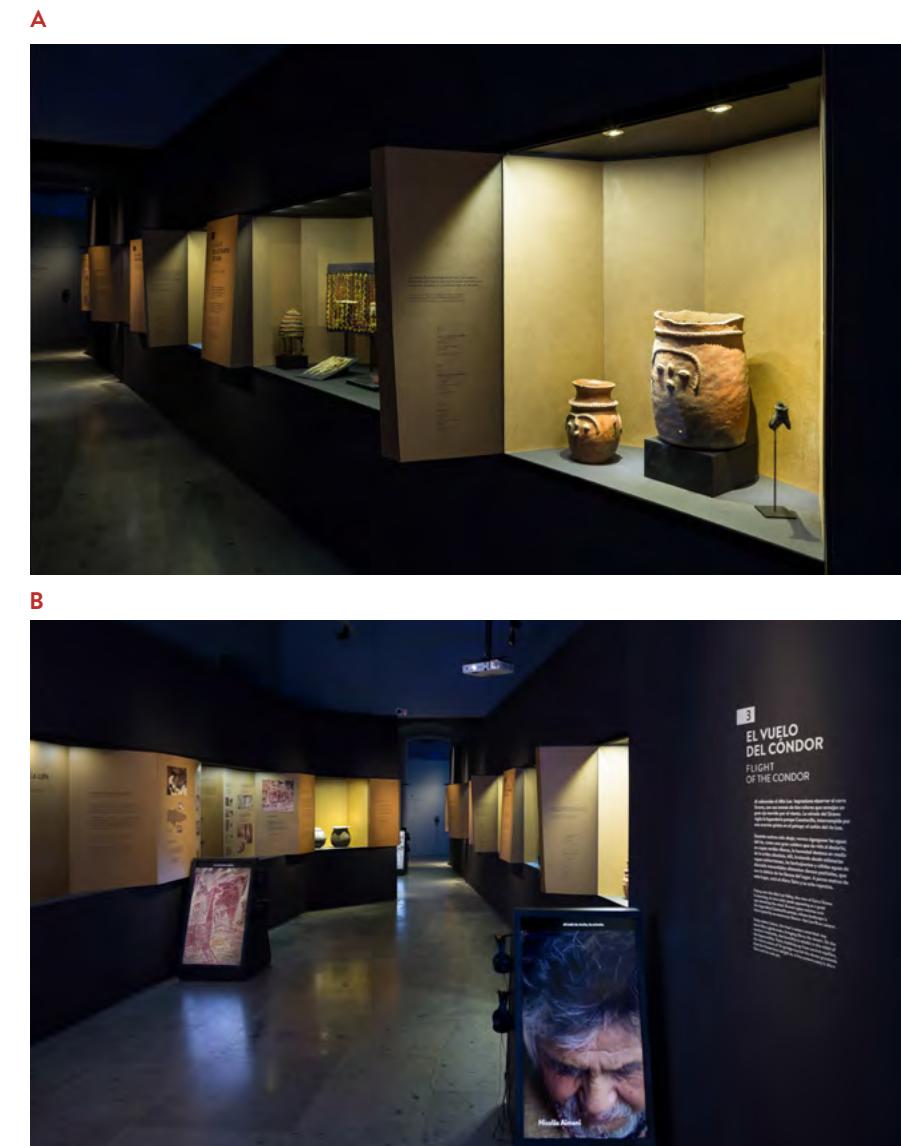


FIGURA 7A y 7B.
Nichos de montaje en las secciones *La gente en los tiempos de Taira* y *Taira bajo la lupa* (fotografías: Pablo Blanco).

razón, un lenguaje más universal y audiovisual, apoyado con ciertos medios comunicacionales de nuestra vida cotidiana, representó una oportunidad única para estimular los sentidos de los que visiten la muestra. La idea era en el fondo dejar que el espectador se fuera a casa con una experiencia singular.³ Los desafíos del diseño museográfico contemplaron presentar dimensiones múltiples del territorio atacameño capturando momentos del valle del Loa, de su inmensidad,

8



9



FIGURA 8.
Planos abstractos -
prototipo - del Alero Taira
(crédito: Rodrigo Tisi).

FIGURA 9.
Panel de arte
rupestre del Alero Taira
y dibujo (créditos render:
Eduardo Pérez).

de sus laderas rocosas y del arte mismo grabado en las piedras (en pictogramas y petroglifos); un arte acerca del cielo, de la tierra, de los animales y de las prácticas de ayer y de hoy de los pueblos de esta zona.⁴ Con todo esto, el diseño organizó dimensiones del horizonte del desierto, junto con el movimiento de su cielo para fundir el pasado, el presente y el futuro. Esta es una característica única del desierto de Atacama, el congelamiento del tiempo, hacia adelante y hacia atrás, y que solamente se percibe estando en ese distintivo lugar (ver figuras 10, 11, 12 y 13).

Pero una exhibición como esta no es solo una forma de presentación, y de representación, también podría ser entendida en una dimensión más compleja, como una forma abierta y activa, como una forma de *performance*.⁵ En este sentido, el proyecto planteado con la museografía no solo trata la organización de elementos y contenidos para ‘actuar’ con ellos, sino que también utiliza ciertos recursos de comunicación y lenguaje⁶ que son habituales de nuestra vida cotidiana en el siglo XXI, poniendo en escena el momento de la experiencia. Esta exposición permite hasta que las *selfies* tengan lugar contra un paisaje construido artificialmente (ver figura 14). Lo que acá sugiero es que la performatividad⁷ de la instalación de estos objetos de Taira, organizados y presentados de tal forma para producir una atmósfera particular, es relevante no solo para lograr una cierta efectividad en el traspaso de la información hacia el espectador, sino que también para lograr ciertos estados paralelos de percepción, por ejemplo, comunicacionalmente. Este es el resultado diseñado y conectado de todos los elementos museográficos en ‘acción’. El diseño consciente de montar las características de un espacio-tiempo ajeno, en el lugar que otorga el museo, constituye en sí un ‘acto de *performance*’, ya que hay algo de teatralidad implícita y necesaria en esta operación que solo se percibe durante la experiencia misma del recorrido de la muestra. Las lecturas logradas a partir de lo que se instala son relevantes no solo para provocar distintas experiencias en el espectador, sino que también, para conectar con lo que la muestra quiere transmitir. Esta performatividad depende del desempeño comunicacional de la instalación, del medio en



FIGURA 10.
Panorama 360° en
sección *Pachamama*
Santa Tierra (créditos
render: Eduardo Pérez).



FIGURA 11.
Alero Taira durante
el día, detalle
(créditos render:
Eduardo Pérez).

donde culturalmente se instala, del manejo comunicacional del museo y ciertamente de la respuesta del espectador (su participación). Ese momento perceptual único, otorgado tanto por la muestra como por las piezas que se han construido como parte (complementaria) de ella, constituyen el ‘viaje’ al lugar que presenta la exposición, que no está ni en Taira ni en el museo.

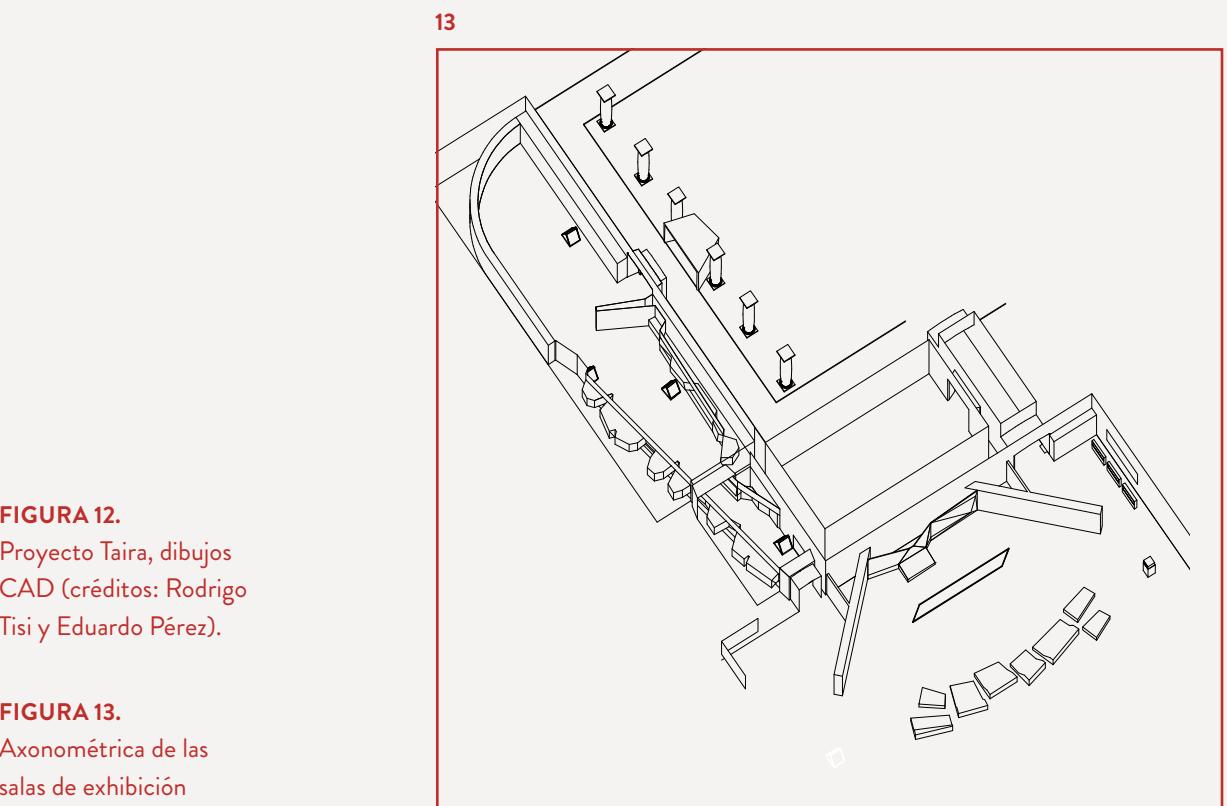
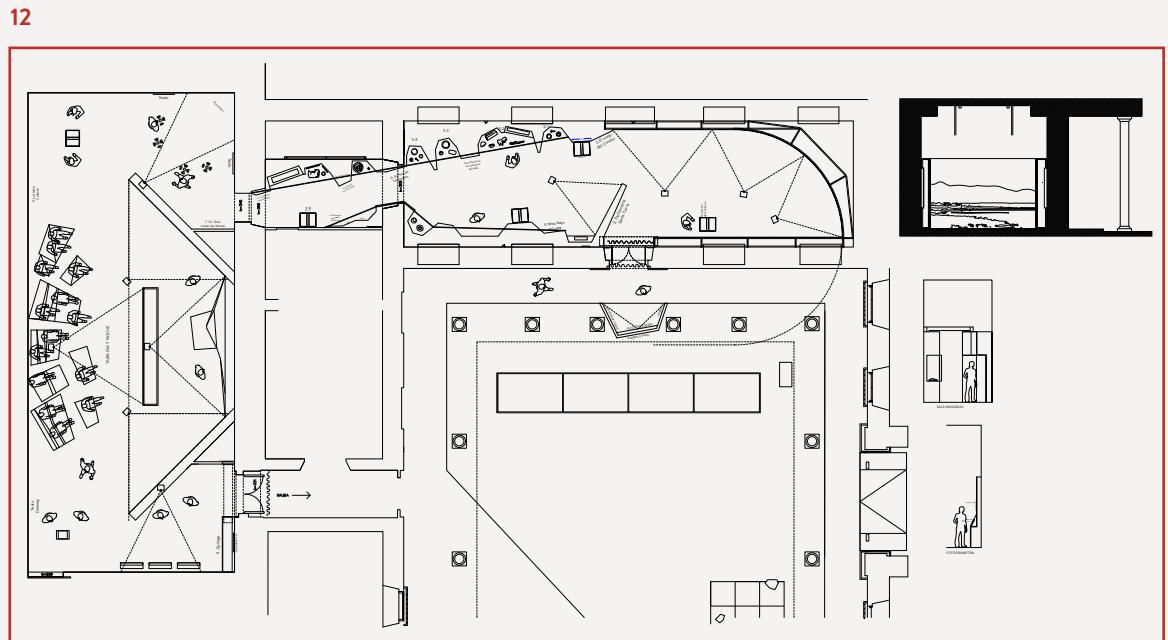


FIGURA 12.
Proyecto Taira, dibujos
CAD (créditos: Rodrigo
Tisi y Eduardo Pérez).

FIGURA 13.
Axonométrica de las
salas de exhibición
(créditos: Rodrigo Tisi
y Eduardo Pérez).



FIGURA 14.
Selfie de visitante
sobre panorama 360°,
en sección *Pachamama
Santa Tierra*.

La situación espacial y teatral descrita se puede sostener por dos motivos principales. El primero se refiere a que la muestra es dramática en cuanto a atmósfera y despliegue de contenidos. La museografía se acerca al teatro por medio del texto y porque también maneja los momentos de percepción de manera controlada en el espacio (efectos de espectador, la vitrina o escenario, la luz y el sonido —componentes fundamentales del teatro—). Segundo, porque en el teatro se trabajan experiencias concretas a partir de lo simbólico y de las construcciones de significados con el texto, en un contexto cultural específico, con cuerpos en acción. En el caso de esta museografía los cuerpos serían los objetos expuestos, o las pantallas ‘objetos’ que contienen otros cuerpos en acción. Se sostiene que en ambos contextos la presencia de los espectadores es crucial para que la obra se pueda interpretar, sin ellos, el espacio-tiempo de lo que se percibe no existe, y mucho menos existe el valor puesto en los objetos y los espacios de esta ‘ambientación’ espacial. Es solo en esta relación de tiempo y espacio con el espectador que la

situación de *performance* tiene lugar. En esta proposición museográfica, las distintas aristas del proyecto conforman un cuerpo narrativo abierto al poner en relación los distintos ejes narrativos del montaje.⁸ Podemos así volver a destacar estos tres niveles: el del paisaje (lugar), el de las personas con sus experiencias (etnografía), y el de los objetos y la ciencia misma (arqueología). Este proyecto es ambicioso porque no solo pretendió recrear momentos del Alero y la cultura de Taira, sino que también ha tenido como desafío educar el valor de nuestro propio territorio y de su patrimonio.

La muestra destaca un discurso paralelo al científico con los testimonios de la gente que habita en la localidad de Taira. Este discurso paralelo se proyecta mediante videos en cinco grandes monitores HD verticales, que se entrelazan con los momentos más relevantes de cada sección de la exhibición. Los testimonios que se escuchan (en español e inglés) son de don Nicolás Aimani, doña Luisa Huanuco y doña Rumualda Galleguillos, pastores de la Comunidad Indígena Atacameña Taira. Todos ellos describen y dan explicación a los fenómenos del arte rupestre del Alero Taira y del paisaje que lo rodea, desde sus propias experiencias y conocimiento ancestral, transmitidos de generación en generación. Estos registros etnográficos ponen en evidencia el valor de los saberes que aún existen entre los descendientes de las culturas originarias atacameñas y son sin duda el patrimonio inmaterial que de Taira debemos preservar. Así entonces, la muestra fue desarrollada en las siguientes secciones de exposición:

Pachamama Santa Tierra, que consideró la idea del paisaje panorámico como Tierra Santa. Se instaló una serie de 48 fotografías que presentan los paisajes horizontales, rotundos e incommensurables del desierto. Se trata de un espacio que introduce al espectador en el mundo desolado del desierto y lo relaciona inmediatamente con el suelo, su tierra, y el cielo. Para solucionar el desafío de diseño, este espacio consideró un perímetro que articula sobre una superficie curva, una visión de unos 270 grados. La mitad de esta amplitud se logra proyectando una película



FIGURA 15.
Montaje en sección
Pachamama Santa Tierra
(fotografía: Pablo Blanco).

HD de unos 10 minutos de duración. El resto del panorama se arma con el reflejo que hay de esta misma imagen sobre una superficie reflectante (negra). Este momento emula el paisaje del lugar y pone al espectador en un estado visual casi como si se tratara del mismo entorno desértico. La superficie 'espejada' al frente de la proyección perimetral de unos 12 x 3 m de alto permite crear la ilusión de estar en un espacio abierto, el ojo puede de esta forma recorrer los detalles del paisaje desértico que se destaca (figura 15).

El vuelo del cóndor, presenta el lugar desde un viaje aéreo. Este momento cambia el punto de vista del espectador y lo invita a reconocer el territorio como si fuera desde el ojo de un pájaro, en una película HD de unos 3.5 minutos donde se describe la posición del Alero Taira respecto de hitos geográficos del valle del Loa, tales como el cerro Sirawe, el cauce del río mismo, los manantiales que allí abundan, la escasa vegetación de su contorno, las configuraciones rocosas y las piedras de la ladera en donde está el alero. Y tal como si se tratara de un cóndor, el vuelo es a veces muy alto y pausado, y otras veces más bajo y rápido, cercano a la tierra. Para resolver este desafío se utilizó la cámara de un dron. Por medio de la captación de múltiples tomas aéreas y luego de un minucioso trabajo de postproducción, la película logra construir una narrativa que presenta el contexto del alero desde el cielo, una perspectiva imposible para el ojo humano. Junto con este recorrido aéreo se presenta a continuación una representación del Alero Taira, ubicado en el talud del cañón del río Loa, tanto en planta como en perspectiva o axonometría. Esta representación fotogramétrica en 3D se logra a través de una pantalla interactiva que invita a la navegación y exploración del alero mismo. Los visitantes pueden accionar esta navegación a su gusto. La muestra incorpora códigos QR para bajar la app TAIRA a un teléfono celular inteligente, permitiendo llevarse esta representación del alero como recuerdo.⁹

Taira bajo la lupa y La gente en los tiempos de Taira, abren el momento más científico de la muestra, y llevan al espectador al recorrido de un material que es consecuencia de las diversas investigaciones arqueológicas hechas por José Berenguer y su equipo iniciadas en 1984. A través de la contemplación de unos 22 objetos arqueológicos, fotografías del arte rupestre, diagramas, dibujos analíticos e infografías, se explican aspectos relevantes del arte de Taira y su contexto arqueológico. Se describen las técnicas de pintura y grabado utilizadas y los motivos principales representados, pero también de la sociedad que vivió en la zona y la región atacameña durante la época en que se realizó

el arte rupestre de Taira. Finaliza con una línea de tiempo y un mapa de la región (infograma) que pone en relación al estilo de arte rupestre Taira con otros estilos desarrollados antes (Kalina) y con posterioridad a Taira (Milla) y la distribución que este tuvo en la región atacameña (figura 16). La museografía de estas secciones se despliega en un corredor que materialmente, simula el cañón del río Loa, acentuando la perspectiva. A la vez, se presentan vitrinas expositivas que construyen un relato lineal en la muestra (ver figura 17).

El arte de los deseos, es la siguiente sección que alude al contexto que explica la función que habría tenido el arte rupestre del Alero Taira. Organiza un ámbito de contenido expositivo que se vincula a la relación entre cielo y tierra. Acá se describen diversos ciclos que explicarían la importancia del cielo y de la tierra en Taira. Se habla de una organización territorial y celestial que habilita la fertilidad y la reproducción. La muestra en esta instancia destaca elementos simbólicos y ‘personajes’ que intervienen en los ritos del arte de los deseos. Paneles explicativos con textos, fotografías y piezas arqueológicas instaladas en vitrinas, muestran los ciclos y sistemas de reproducción de las llamas, y las creencias que pudieron existir en relación al arte rupestre que se representó en distintas épocas en el valle del río Loa.

En Taira nacen las llamas, se presentan las creencias y los vínculos de los animales con la tierra y los manantiales, de cómo las llamas se reproducen y de cómo ciertas configuraciones del universo estelar se relacionan al lugar para describir y estimular los ciclos de la vida. Aquí el montaje presenta una proyección esquinada que construye dos planos de proyección de unos 1.8 x 3.6 m. A veces, ambos planos se funden en una sola imagen continua que resalta el horizonte y el paisaje del lugar, en otras ocasiones, la proyección se divide en dos, haciendo coincidir el centro de ambas imágenes con el vértice de la sala, de manera de presentar en paralelo un video etnográfico asociado al paisaje y los animales del entorno. Esta proyección se complementa con un audio continuo con la descripción del paisaje rivero del río Loa hecho por

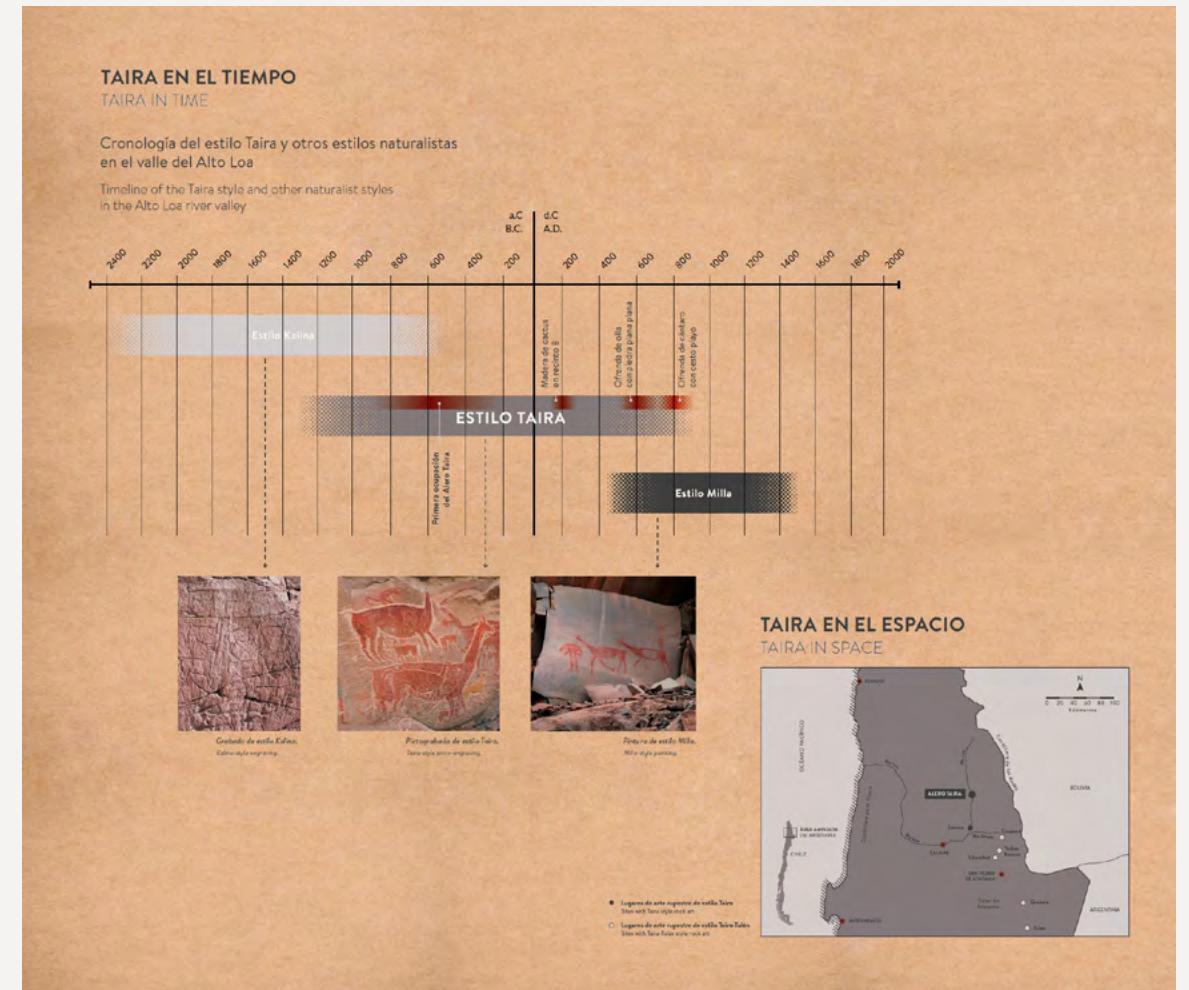


FIGURA 16.
Infograma Taira en el tiempo, Taira en el espacio (créditos: Antonieta López).



FIGURA 17.
Montajes de secciones
Taira bajo la lupa y La gente en tiempos de Taira.
Al fondo, las secciones
El vuelo del cóndor y Pachamama Santa Tierra
(fotografía: Pablo Blanco).

un pastor de la localidad, dispuesto en el muro de enfrente, de manera que el público pueda apoyarse en él, a la vez que escucha y observa la proyección. Acompañan esta proyección, dos paneles explicativos con textos e imágenes alusivos a la interpretación del arte rupestre de Taira en relación a los mitos de origen de las llamas en los Andes (figura 18).

La Llama Celeste, describe de manera monumental la dimensión del cañón del Loa. El espectador se encuentra con la proyección de una película animada de unos 8 minutos de duración que se instala en una



FIGURA 18.
Montaje de sección
En Taira nacen las llamas
(fotografía: Pablo Blanco).

superficie de 3 x 18 m, simulando un muro rocoso, tal cual la ladera del río Loa donde se encuentra el Alero Taira. Sobre este 'muro' se proyecta una proyección *mapping* que permite ver en detalle el arte rupestre que hay en los principales paneles del alero. Este es uno de los momentos culmines y más potentes del recorrido narrativo de la muestra. Se ponen en escena los momentos del día y la noche por medio de una proyección *time-lapse* y la que a la vez hace alusión al mito de la Llama Celeste que baja desde el cielo a conectarse con las llamas representadas en Taira (ver figuras 19 y 20).



FIGURA 19 y 20.
Montaje de sección
La Llama Celeste
(fotografías: Pablo Blanco).



FIGURA 21.
Montaje de sección *Epílogo*:
el manantial de las palabras
(fotografía: Pablo Blanco).

El **Epílogo**, por último, presenta, casi de manera metafórica, los problemas que actualmente tiene el Alero Taira: uno respecto del valor patrimonial y la preservación de su arte y otro respecto de los pueblos originarios descendientes de los antiguos habitantes atacameños. Tres pantallas HD de 45" emiten en silencio imágenes del paisaje y de las personas del lugar, sobre las que se proyectan las palabras más significativas expresadas en la muestra; estas fluyen como un manantial de palabras que construyen la metáfora de la no comunicación (figura 21). Pero justo antes del *Epílogo*, el arquitecto y artista visual Juan Downey, que visitó Taira en 1984, aporta con un fragmento de *Information Withheld*, una de sus video- obras proyectada en un TV de 14" instalado en un espacio llamado *Taira bajo el ojo de Juan Downey*. En el video vemos el ojo que tuvo Downey sobre el Alero Taira y su entorno paisajístico, relacionándolo a un mundo contemporáneo de consumo y de íconos simbólicos ligados a centros económicos globales. Siendo



FIGURA 22.
Montaje en el espacio Taira
bajo el ojo de Juan Downey
(fotografía: Pablo Blanco).

una obra que tiene más de dos décadas, su ojo agudo e incisivo sigue insistiendo de manera coherente en los fenómenos y problemas de la preservación del paisaje y la naturaleza que crece en el río Loa y sus alrededores (figura 22).

Finalmente, se puede decir que en términos de performatividad esta exhibición es relevante no solo para hablar de educación y transmisión de inquietudes respectos de una necesidad de preservación tanto del patrimonio material como inmaterial, sino que también, contribuye a destacar ciertos aspectos que harían más robustos nuestro propio patrimonio cultural. Ojalá que la muestra en el museo contribuya no solo a instruir a los que la visitan, sino que también a generar un estado más consciente sobre el estado y el valor de nuestro patrimonio vivo y presente en el norte del país. Esperemos que esta exposición transmita valores universales más allá del museo, para llegar a diferentes públicos, tanto de Chile como del extranjero. ♦

NOTAS

¹ La exposición trae a presencia ciertas condiciones del lugar y del contexto en donde el Alero Taira se encuentra. Con esto, el montaje desarrolla un espacio inmersivo que utiliza recursos audiovisuales con objeto de provocar un momento de experiencia reflexiva en el espectador. Es un momento de goce y de contemplación pausada, en dirección de lo que se podría percibir estando en el espacio-tiempo del mismo lugar en donde encontramos el arte rupestre de Taira (que está fuera del museo). Este espacio de experiencia se trata más de un recurso estratégico para detonar una experiencia memorable, que un recurso de consumo cultural (que podría estar dentro del espacio de un museo contemporáneo).

² La fotogrametría es un recurso fotográfico que tiene por objeto determinar características geométricas de los objetos. Por medio de la utilización de la cámara fotográfica de un dron, se realizó un levantamiento exhaustivo de la ladera y del cañón del Loa, en donde se encuentran el alero y el arte rupestre de Taira. Esta tecnología junto con el *software* de recomposición fotográfica es altamente precisa y nos permitió, por un lado, generar un modelo bien exacto del alero y, por otro, desarrollar la animación 3D que la gente puede navegar bajando un código QR que se ofrece al inicio de la exposición. Esta aplicación fue desarrollada con la colaboración del DesignLAB de la UAI y el profesor Diego Pinochet.

³ Ver las ideas de ‘experiencia’ que propone David Dernie en su libro *Exhibition Design* (2006). Lo que más se destaca es explorar nuevas formas de aproximación al material y al contenido, para ver, y literalmente sentir, el mensaje. La estrategia de ‘experiencia’ también tiende a relacionarse con las operaciones que se hacen para captar el interés de un público menos erudito. En ese sentido, lo relevante de Taira fue explorar ciertas formas de presentación del material, utilizando tecnologías dinámicas de construcción narrativa.

⁴ Los contenidos curatoriales de esta exposición son tratados por José Berenguer en este mismo volumen.

⁵ *Performance* se puede definir en el ‘hacer’, en el ‘presentar’ y ‘re-presentar’ algo de manera eficaz. En los estudios de Richard Schechner (2002), se

establecen ciertos parámetros que describen cuando algo es *performance* (hacer) o cuando algo se entiende ‘como’ *performance* (re-presenta otra cosa). El autor explica que algo es *performance* cuando el público (spectador) lo entiende y lo recibe como tal, aunque no pueda definirlo, si logra entenderlo como una acción que provoca un efecto tal y definido; eso, para Schechner, puede ser entendido como *performance*.

⁶ Para la arquitectura estos elementos se traducen a materialidad, luz, programa y en definitiva, a todo lo que supone la configuración material y física de un espacio, sea éste temporal o permanente.

⁷ La definición de performatividad ha sido explorada en varias disciplinas, pero principalmente en el mundo del teatro, la antropología y la sociología. En su libro *The presentation of the self in everyday life*, Erwin Goffman (1956) habla de lo que es performativo y de cómo el lenguaje juega un rol fundamental en construir situaciones temporales de performatividad, que no es otra cosa que los efectos del lenguaje y la comunicación, muchas veces entendida como decretos. Se podría decir que la performatividad de una exhibición está en los efectos que ella produce en el contexto donde la obra se sitúa y consecuentemente en el receptor, ‘el espectador’ de la obra. Ciertamente tiene que existir un contexto cultural que dé parámetros para entender esta performatividad.

⁸ Este diseño narrativo es abierto en el sentido de que no hay solo una historia narrativa (lineal), sino que varias posibles asociaciones, por lo tanto, en múltiples niveles de lectura. La curatoría general a cargo de José Berenguer y su equipo, ha sido un punto de vista crítico y propositivo para el desarrollo de las ideas que dieron forma a la instalación de esta exhibición.

⁹ Se puede descargar la versión 3D de Taira para teléfonos Android y Iphone desde las respectivas tiendas de apps online. También puede ser descargada en el sitio web del museo: <http://www.precolombino.cl/exposiciones/exposiciones-temporales/taira-el-amanecer-del-arte-en-atacama-2017/el-vuelo-del-condor/fotogrametria-del-alero-taira/>.

REFERENCIAS

- DERNIE, D., 2006.** *Exhibition Design*. Londres: Laurence King Publishing.
- GOFFMAN, E., 1956.** *The presentation of the self in everyday life*. Nueva York: Random House.
- SCHECHNER, R., 2002.** *Performance Studies an Introduction*. Londres y Nueva York: Routledge.

“Cuando filmo paisajes me dejo llevar por la naturaleza, alejo los pensamientos y me conecto con el lugar, fundiéndome con el paisaje a través del visor de la cámara. Filmar es un acto poético de profunda relación con lo que estás filmando, un estar absolutamente concentrado en la imagen que estás capturando. Eso lleva a la mente a un lugar especial, a un estado especial. Filmar no es apretar un botón, es estar captando y aprehendiendo el mundo a través de un pequeño encuadre.”

Historias de Taira Filmando memorias de la quebrá'

Claudio Mercado M.

Me han pedido los curadores del Museo que escriba alguna reflexión sobre el trabajo audiovisual del área de Patrimonio Inmaterial para la exposición *Taira, el amanecer del arte en Atacama*. En esta oportunidad, por primera vez en la historia de las exposiciones temporales del Museo, el 80% del contenido de la exposición es audiovisual. En la sala Andes, la más grande de la exhibición, no hay ninguna pieza arqueológica, solo videos y sonidos. Uno de ellos, proyectado a gran escala, ocupa 3/4 de la sala.

El tema de la exposición, el arte rupestre de una región del desierto de Atacama, hacía que la elección del audiovisual fuera indispensable. Este arte ha sido producido en las paredes de los acantilados o en rocas, imposibles de traer a una sala de exhibición. Se han encontrado pocas piezas arqueológicas relacionadas con las pinturas, por lo que es difícil montar una exposición atractiva. Las exhibiciones anteriores resolvieron este problema con fotografías. Había que buscar algo distinto, acorde con las primeras décadas del siglo XXI, donde el formato audiovisual es el lenguaje predominante.

Que se haya decidido hacer una exposición de estas características es también fruto de un proceso que sería bueno recordar a modo de introducción, y que tiene que ver con cómo poco a poco los videos han ido formando parte de las exposiciones temporales del Museo. Ha sido un proceso lento y resistido, pero como dicen en el campo, ‘la hora siempre se llega’.

UNA PEQUEÑA HISTORIA: AUDIOVISUALES EN EXPOSICIONES TEMPORALES

La historia comienza el 2002 con la exposición *Cuentos de Animales*. Era la primera vez (y hasta el momento, la única) que el Museo hacía una exposición enfocada en los niños. En esa época yo estaba armando el archivo audiovisual y había hecho varios trabajos audiovisuales con mis investigaciones pero nunca se había pensado que los videos fueran parte de las muestras. Las exposiciones consistían en piezas arqueológicas o etnográficas, textos y fotografías, enmarcadas en las distintas museografías creadas para cada una.

En alguna reunión de trabajo sobre la nueva exposición se habló de la posibilidad de hacer animaciones con cuentos y mostrarlas en una sala especial dentro de la exhibición. Entonces tomé un cuento que me había contado don Alberto Panire en Ayquina el año 1992, *El cóndor y el zorro*, y lo hicimos video. La Negra hizo los monos de plasticina y los escenarios y los movía con nuestros críos, que en esa época tenían cinco y tres años. Filmé, edité, hice las voces y la banda sonora y quedó bien bueno (figura 1). Hice otro video tomando fragmentos de danzas y rituales de pueblos nativos de América en que los participantes usaban máscaras o disfraces de animales. Aparecían los kwakiutl en sus trajes de osos y los aymaras danzando con un cóndor en la cabeza, entre otros. Francisco Gallardo hizo una animación computacional con el mito de 'La Yakana', y los tres trabajos se daban en un monitor en una sala en medio de la exposición. Fue un éxito, recuerdo la sala llena de niños gritando, riendo y llorando cuando el zorro caía de las nubes y chocaba contra la tierra.

En esa exposición se contaban varios cuentos que estaban dibujados en unos cubos-lámparas. Entonces hice la banda sonora para cada cuento, con los sonidos de los animales que intervenían en cada historia. Se escuchaban selvas, desiertos, olas, pájaros, pumas, llamas.¹

FIGURA 1.
El cóndor y el zorro se encuentran en el desierto (fotograma de video animación *El cóndor y el zorro*: Claudio Mercado).



El año 2004 se hizo la exposición *El arte del cobre en el mundo andino*. Andrea Torres documentó en video el proceso de armado de la exposición y editó un video que se montó durante un mes en la pequeña sala que unía las dos grandes salas de exhibición. Luego, el 2005, vino la exposición *Chimú, laberintos de un traje sagrado*. Nuevamente Andrea Torres documentó el trabajo realizado en la preparación de la exposición, el lavado del traje, su conservación, el trabajo para iluminarlo, etc. En la sala de exhibición se montó un espacio especial para mostrar este video, que sin sonido, se veía en un monitor.

El año 2006 se hizo la exposición *Gorros del desierto*. Se mostraban hermosos gorros del desierto de Atacama. Distintos estilos, usos y períodos. Surgió la idea de hacer animaciones que explicaran las técnicas empleadas por los habitantes del desierto de Atacama para confeccionarlos. De pronto me vi a cargo de hacer esas animaciones. Había que juntar la información, armar la historia, el guión, hacer el *story board*, encontrar animadores y una estética. Con José Pérez

de Arce, museógrafo de la exposición, coincidimos en que tenía que ser visual, sin audio, sin palabras, solo el movimiento de las lanas y los materiales involucrados en la creación de los gorros. Carlos Silva lideró el equipo de animadores, hicieron un trabajo hermoso, limpio, visualmente muy atractivo. Hilos, lanas y palitos se movían sobre un fondo negro hasta formar un gorro, sin explicaciones ni diagramas. Solo movimiento y color. Seis animaciones en pequeñas pantallas dentro de las vitrinas de la sala dedicada a las tecnologías andinas.² Además, en una sala adyacente a las de exhibición, donde hoy se ubica ZIM (Zona Interactiva Mustakis), armamos un lugar donde se proyectaba a buen tamaño un video que hicimos con Francisco Gallardo mostrando el uso de los gorros en los Andes en las décadas de 1940 y 1950. Tomamos las filmaciones que Robert Gertsman hizo en Bolivia y Chile y mostramos a aymaras y tarabucos en los mercados con sus gorros en la cabeza, los bailes chinos de Andacollo danzando con sus gorros ceremoniales, a un artesano boliviano haciendo gorros. La idea era contar que los gorros no solo fueron importantes en el pasado, siguen siéndolo en la actualidad.³

El año 2007 fue el turno de la exposición *Morir para gobernar: sexo y poder en la sociedad Moche*. Una exposición delirante en contenido y piezas. Cientos de huacos eróticos se exponían científicamente en el Museo Precolombino. Durante la preparación de la exposición fuimos a visitar la tierra de los moche allá en el norte del Perú. José Pérez de Arce, Luis Cornejo, Carole Sinclair, Francisco Gallardo y yo visitamos los sitios arqueológicos emblemáticos: Chan Chan, la Huaca del Sol y de la Luna, Túcume, Sipán, etc. Con Francisco filmamos Chan Chan, las plantas de algodón, los pescadores en sus botes de totora e hicimos unos videos que mostraban la actualidad en el mismo territorio. Se exhibían al inicio de la exposición, en tres monitores. También hicimos unas animaciones con las pinturas de algunas vasijas, pero no quedaron bien logradas.

El año 2008 vino la exposición *Pescadores de la niebla*, que hablaba de los antiguos pescadores del norte de Chile, los changos y sus ancestros. Con Francisco Gallardo nos fuimos a la costa de Taltal y junto al pescador nativo Marcelo Morales recorrimos filmando pescadores,

recolectores de huiros, cazadores de pulpos, olas, pájaros y nieblas en los acantilados. En la misma sala que habíamos usado para el video en la exposición *Gorros del desierto* proyectamos un audiovisual con las filmaciones registradas en el recorrido por la costa. En el video, sin duda lo más impresionante era cuando un pescador en Cobija cazaba un pulpo, sacándolo limpiamente de su escondite en las rocas usando un par de ganchos similares a los arqueológicos que se mostraban en las vitrinas.⁴ Además, proyectamos un plano cerrado del mar en la pared más larga de la sala Andes. Dos proyectores pintaban completamente la muralla de azul en movimiento. Sobre la muralla, José Pérez de Arce había pintado orcas, ballenas, albacoras. La superposición del mar y los peces funcionaba muy bien, era sutil, sugerente (ver figura 2).

Así se hizo evidente no solo que los videos permitían hablar de la continuidad de las tradiciones culturales prehispánicas en las que se centraban las exposiciones, sino también que mostrar estas continuidades era un aporte a las exhibiciones. Se abrió una puerta para la oralidad, la memoria, la gestualidad, el lenguaje, la danza y la música. Cuentos y saberes, oficios y rituales comenzaron a estar presentes en las exposiciones.

El 2009 vino la exhibición *El inka en Chile*. En la misma sala adyacente a las salas de exhibición proyectamos filmaciones que mostraban a personas hablando sobre los inkas. En Atacama, Copiapó y Chile central la memoria del Inka está viva y poca gente de la ciudad lo sabe. También filmamos asentamientos inkas en el Loa, San Pedro de Atacama y Santiago. Y un clip que hice con filmaciones de la gente caminando por el Paseo Ahumada mientras distintas palabras quechua de uso común en nuestro hablar iban saturando el audio y la imagen: guata, choclo, cancha, chala y tantas otras palabras que usamos sin saber que son quechua se tomaban la pantalla.⁵

Luego hubo un par de años en que el Museo cerró por la remodelación y ampliación de sus espacios. El año 2016 volvimos a armar una exposición, llamada *El arte de ser Diaguita*. Era una exposición con muchas piezas arqueológicas que mostraban los estilos cerámicos asociados a distintos



FIGURA 2.
La pared lateral de la sala Andes con la pintura de la ballena nadando sobre la proyección del mar (fotografía: Claudio Mercado).

momentos de la historia. Hermosas vasijas pintadas con intrincadas figuras geométricas, líneas, repeticiones, patrones visuales. A esta sala se entraba por un túnel en cuyas paredes se proyectaban fragmentos de la fiesta de Andacollo filmados por Nieves Yancovic en 1959. Se entraba por el presente hacia el pasado. En la muralla del fondo de la sala Andes, sobre una vitrina con vasijas pintadas con distintos motivos abstractos, se proyectaba una animación hecha por los museógrafos N.O.T., que mostraba la manera en que se desarrollaban los patrones en que se basa la decoración de la cerámica diaguita.

En una sala construida dentro de la gran sala de exhibición se dispusieron cuatro pantallas con audífonos. Ahí se presentaba la sección *Hoy en el Norte Chico: Diaguitas a su manera*, con ocho clips audiovisuales que mostraban saberes, oficios y persistencias del pasado prehispánico en la actualidad. Fuimos con Pablo Villalobos a recorrer el Norte Chico y a filmar paisajes y gentes, memorias, historias. El video del artesano Ulises López pintando una réplica de un plato cerámico es impresionante, y la animación para niños que hicimos con el cuento del 'jarro pato' fue un éxito.⁶

En 2016 hicimos además la exposición itinerante *Rostros del Norte Grande*. José Pérez de Arce había hecho a partir de la década de 1980 una serie de ilustraciones científicas en las que las piezas arqueológicas del Museo, especialmente textiles, cobraban vida y era posible apreciar cómo usaban las vestimentas los antiguos pobladores del norte de Chile. José, asesorado por los arqueólogos del Museo, fue dibujando situaciones y momentos de esas épocas, caravanas de llamas, mercados, encuentros entre gentes de distintos grupos, etc.⁷

Durante la década de los noventa, el Museo había editado un libro y una exposición a partir de estas ilustraciones. Ahora era necesario inventar una nueva exposición, tomando en cuenta los lenguajes de inicios del siglo XXI. Las ilustraciones muestran momentos de la prehistoria, pero hay acciones, situaciones y memorias que continúan viviendo desde esa época en los pueblos descendientes. Entonces dije, bueno, filmemos en video algunos de los mismos actos y situaciones que están en las ilustraciones, las caravanas de llamas, el huso para hilar, la recolección, el trueque, los chamanes. Son elementos que están hoy presentes en las culturas andinas, que siguen usando conocimientos y saberes muy antiguos.

Pero la continuidad cultural no está presente solo en algunas acciones, sino que también está presente en la memoria. Entonces, aprovechando que Cecilia Uribe había editado recientemente un libro con historias de vida de cinco abuelos atacameños⁸, dijimos, bueno, que ellos cuenten

las historias y saberes relacionados a las ilustraciones. Así fue como entrevistamos a varios abuelos, les mostramos las ilustraciones y registramos fragmentos de la memoria atacameña. Además imaginé que sería muy interesante que estos dibujos cobraran vida y que interactuaran en los relatos y filmaciones. Fundimos las imágenes de piezas arqueológicas con las ilustraciones y animamos sutilmente a los personajes. Fue un trabajo completamente audiovisual. La edición de los videos la hicimos con Simón Gallardo, del equipo de museógrafos MESS. La importancia del paisaje y la filmación de personas atacameñas fue una especie de entrenamiento para la exposición que venía en 2017.

Y bueno, el 2016 se decidió que la exposición del 2017 sería el arte rupestre de Taira. Como ya sabemos, en esta exposición los audiovisuales eran muy importantes. En ellos se mostrarían el lugar, el paisaje y la gente. Las historias de los habitantes actuales, la memoria y sabiduría local relacionada al tema de la exposición. En este escrito me refiero al proceso de creación de las seis piezas audiovisuales expuestas en monitores verticales dispuestos a lo largo de la exhibición, y a la proyección sobre una esquina de la sala Andes, donde mostramos el río Loa. Excluyo de este escrito la realización de las dos piezas audiovisuales de gran formato: el paisaje del inicio de la exposición y el *mapping* del Alero Taira. La solución estética de esas dos piezas fue liderada y ejecutada por Rodrigo Tisi y su equipo MESS. También el *Epílogo*, pues si bien las filmaciones son mías, no participé en la edición.

MATAPIJOS, AGUAS Y DESIERTOS EN LA EXHIBICIÓN

A los tres primeros terrenos que hicimos a Taira para preparar la exposición, de una semana cada uno, fuimos con el grupo de arqueólogos y museógrafos. Ellos tenían un programa bien ajustado: ir a Taira, fotografiar las pinturas, usar drones, etc. Mis objetivos en esos terrenos eran conocer a la gente del lugar, crear la confianza para poder filmarlas y también filmar el paisaje. Don Nicolás Aimani y doña Rumualda



FIGURA 3.
Intentando atrapar
el universo en una cámara
de video (fotografía:
Pablo Villalobos).

Galleguillos en Santa Bárbara y doña Luisa Huanuco en La Bajada me serían presentados por José Berenguer, conocido por ellos desde hace 40 años. De ahí en adelante todo dependía de mí.

En este escrito hablaré primero de la experiencia de filmar el paisaje, el desierto a 3000 metros de altura, el frío y el calor, el viento y las nubes, el sol (figura 3). La aparente escasez de vida, la aridez, el café en contraste con el verde y la exuberancia. Luego recorreremos fragmentos de la memoria de los lugareños.

Cuando filmo paisajes me dejo llevar por la naturaleza, alejo los pensamientos y me conecto con el lugar, fundiéndome con el paisaje a través del visor de la cámara. Filmar es un acto poético de profunda relación con lo que estás filmando, un estar absolutamente concentrado en la imagen que estás capturando. Eso lleva a la mente a un lugar especial, a un estado especial. Filmar no es apretar un botón, es estar captando y aprehendiendo el mundo a través de un pequeño encuadre. Armar un pequeño mundo.

Siento un profundo amor y respeto por el desierto. Me ha tocado muchas veces recorrerlo y su aridez, su sequedad, su puesta en escena mínima y grandiosa me maravilla. Llevo años fotografiándolo y filmándolo. Esta oportunidad de filmar Taira, sus alrededores y su gente es un regalo.

Filmo el grandioso paisaje del desierto y las montañas sabiendo que es absurdo intentar atrapar su inmensidad, sabiendo que no hay ninguna posibilidad de aprehender en esta cámara la potencia del lugar (figura 4). Sé que luego será reducido aún más pues Rodrigo Tisi, el museógrafo, decidió que los monitores en que se mostrarán estas pequeñas historias serán verticales.

El paisaje filmado es totalmente horizontal, falta lente para captar esta característica y con la fotografía ya hago una horrible reducción. El formato en que graba la cámara es también horizontal, apaisado, mide 1920 x 1080 pixeles, un rectángulo. El desierto no cabe en él, pero luego, en la edición, este formato es reducido a 1/4 de su tamaño. Del encuadre que hice, de esa primera reducción, solo usaremos una cuarta parte, pues al ser vertical es necesario reencuadrar, usar un pequeño pedazo de la foto. Es un absurdo pero es así, y también tiene su gracia. Imposible meter al desierto en una cámara, imposible reproducirlo en unos aparatos verticales de 50 x 100 centímetros. Un absurdo que sin embargo funciona (ver figuras 5 y 6).

He filmado cientos de planos cerrados fijos que muestran pequeños fragmentos del universo. Aguas, deshielos, ramas, arenas, vientos,



FIGURA 4.
En esta fotografía es evidente lo pequeño que somos ante la inmensidad del paisaje del alto Loa (fotografía: Gonzalo Puga).



FIGURA 5.
Fotograma del paisaje tal cual lo encuadro en la cámara.



FIGURA 6.
La misma fotografía, reencuadrada como se ve finalmente en los videos.

flores, hojas, sombras y luces en movimiento. Planos abiertos, planos cerrados, detalles que ven quienes están preocupados de observar y reflexionar sobre el paisaje en que están parados. El paisaje y los humanos se han relacionado durante millones de años, desde los inicios. De su observación depende la subsistencia. Fijarse en el vuelo de los matapiojos, en sus cambios de colores, en las sombras y figuras que hacen las algas en el fondo del río, en el sonido de las aguas, de las cortaderas, en el recorte de ciertas rocas contra el cielo. Chirigües amarillentos recorriendo los acantilados.

Filmar matapiojos no es fácil. Te quedas en un lugar quietito al lado del río filmando continuamente un plano hasta que los matapiojos

se acercan. Y puede pasar mucho tiempo hasta que se produzca la conjunción entre el foco exacto y el vuelo veloz del matapiojo. Entonces pasarse horas sentado al lado del río, escuchando sus mil cantos, sutilezas, sostenidos y variaciones. Los patos huyendo cada vez que te acercas a filmarlos.

Los minutos usados en la exposición son un porcentaje mínimo de las filmaciones. Pasé cuatro semanas filmando el paisaje, los animales, el río y las historias de don Nico y doña Luisa. En una de esas semanas, que dedicamos sobre a todo al paisaje, me acompañó Pablo Villalobos, compañero de filmaciones e investigaciones ya durante varios años. Su sensibilidad y ojo fotográfico fueron sin duda un aporte a la exhibición pero duplicó el material filmado de ese terreno. Entre enero y mayo del 2017 registramos 2600 archivos de video, aproximadamente sesenta horas de filmaciones de video, mil fotografías y veinte horas de grabaciones de paisaje sonoro.

Grabar el paisaje sonoro es otra experiencia hermosa, total, envolvente. Nuestra sociedad le ha dado muy poca importancia a un aspecto bien desarrollado en los pueblos nativos: escuchar y guiarse por lo que suena, no solo por la vista. Subir al cerro Sirawe y sentir el viento soplando fuerte, remeciéndote, sentir su frío cortando el rostro. Entonces preparo el grabador pero grabar el viento no es fácil pues los micrófonos, aun siendo profesionales, se saturan y suenan feo. Escucho el sonido del viento en las espinas de un gran cactus arriba del Sirawe. Ahí me quedo medio apunado, ‘agitado’, como diría don Nico, el micrófono oculto del viento tras el cactus y las espinas cantando. Parte de ese sonido se escucha en la primera sala de la exposición, el viento intenso del cerro Colora’o.

O ir a las pequeñas quebradas que llegan al cañón del Loa y esperar a los chirigües. Hay que estar oculto del viento, sentado quietito con el micrófono apuntando a las rocas en que están los pájaros, revoloteando de aquí a allá, saliendo y entrando del radio de grabación. Registrar el sonido del vuelo de moscas y moscardones, el canto de las llamas al atardecer, las

**FIGURA 7.**

La paciencia y la obsesión son fundamentales para filmar la flora y fauna del río Loa (fotograma de video: Claudio Mercado).

**FIGURA 8.**

Las aguas y la vida: matapijos copulando en las cortaderas del Loa (fotograma de video: Pablo Villalobos).

cortaderas al lado del río. Cerrar los ojos y escuchar el mundo, descubrir los planos, aislar los sonidos, las secuencias de las chicharras, los ciclos del viento, las variaciones de las aguas (figuras 7 y 8).

En la segunda sala de la exhibición pueden escucharse varios de los sonidos que he nombrado. Hice la banda sonora siguiendo el gran audiovisual proyectado en 3/4 de la sala, el paso de un día y su noche en la quebrada del Loa. Todo lo que suena fue grabado ahí. La banda sonora

no es solo un efecto para ambientar la sala, es una información más que da la exposición. Pájaros, patos, llamas, aguas, vientos y cortaderas de los alredores de Taira. El sonido de los gorgoritos en el manantial. Las palabras de la quebrada, el zumbido de la tierra girando.

Luego de los terrenos comenzó el delicado y exhaustivo trabajo de mirar todo lo filmado e ir anotando plano por plano, haciendo una base de datos en que se describe todo lo filmado, con palabras claves y datos



FIGURA 9.
Doña Luisa arreando su piño de llamas hacia el corral (fotograma de video: Pablo Villalobos).

básicos. Pablo alturó todos los archivos, todas las filmaciones quedaron descritas en un archivo Excel, con marcas que indican sus grados de excelencia, si forman parte de la selección de imágenes que usaremos en los videos, etc. Después vino la tarea de transcribir todas las conversas. Es imposible seleccionar horas de conversaciones sin pasar a texto todo lo que se habló. La edición de las conversaciones la hago en el papel. Después vuelvo a los audiovisuales, primero hay que encontrar cuáles son los pedazos de conversaciones que se usarán (figuras 9 y 10).



FIGURA 10.
Doña Luisa usando la honda, igual a las arqueológicas, para arrear sus llamas (fotograma de video: Pablo Villalobos).

Entonces fui leyendo casi 200 páginas de texto, fui seleccionando lo que me parecía más interesante y que estaba relacionado con el tema de la exposición. Pero el tema de la exposición era bastante acotado y, por el contrario, la memoria de don Nico, una vez activada, ya no hay quien la detenga. Pasé días enteros con él, escuchándolo y maravillándome de sus historias, sus saberes, su conocimiento y su intuición para tantos temas.

El encargo de los curadores era que los videos mostraran a la gente del lugar hablando sobre ciertos temas que ya habían definido en la maqueta de la exposición. Pero el material era tan hermoso que además propuse otros. Era difícil esto pues el espacio y el tiempo eran limitados, se suponía que serían seis videos de tres minutos cada uno.

Edité los textos e hice un borrador de los clips, solo con los textos transcritos, solo en el papel. Lo discutimos con los curadores y seleccionamos varios temas. Luego armé ocho maquetas audiovisuales. Usando los textos escogidos como base de cada clip puse sobre ellos las imágenes filmadas. Paisajes, animales, cielos, el río, el desierto y los volcanes. Estas maquetas duraban unos seis minutos cada una. Las mostré al equipo de curaduría y museografía y decidimos cuáles quedaban y cuáles salían. Finalmente quedaron seis clips. A partir de esas maquetas trabajamos la edición final y la postproducción con Simón Gallardo, del equipo de museografía MESS. Teníamos que llegar a que cada clip durara máximo tres minutos. Una tarea ardua. Reducir horas de conversaciones a tres minutos. Pero lo hicimos. Ahí están, en la sala de exhibición. Quedaron hermosos, profundos. Se alcanza a vislumbrar el pensamiento de la gente que ha nacido y vivido en la quebrada, sus historias, su manera de pararse en la inmensidad y adaptarse a ella.⁹

Una de las maravillas del audiovisual es que permite registrar la tradición oral y luego reproducirla manteniendo esa oralidad. Permite registrar no solo el contenido de las palabras sino también la gestualidad, los sonidos, la corporalidad. Podemos escuchar a don Nicolás Aimani hablándonos sobre las historias del Rey Inka con todo el poder de su relato, de su talento para contar historias. La historia no es solo lo que se cuenta, es también cómo se cuenta.

DIEZ DÍAS Y UNA VIDA CON DON NICO

El encuentro con don Nico fue para mí una explosión. Para él seguramente no fue nada, un gringo más que pasó por su casa y escuchó sus historias. La vida me ha llevado a andar buscando y encontrando a viejos de campo que al mismo tiempo son pensadores, filósofos, memoristas, guardianes de las memorias de sus antepasados y del lugar. Y además, conversadores maravillosos cuando se dan cuenta que quien está al frente es bueno para escuchar y se interesa por sus historias.

Eso pasó con don Nico, hombre de 90 años, criado entre los animales, el río, las pampas, la cordillera. Hombre que anduvo su vida por estos cerros y sequedales, arriero durante muchos años recorriendo desde el Alto Loa hasta Quillagua. Tantas cosas, tantas vidas vividas en 90 años.

Soy campesino, me gusta el campo, no me gusta mucho el aseo, como hacía la gente antigua del campo, yo soy del campo. Así nos criaron, iqué voy a tener una casa buena, ni una cosa! En ranchitos de paja, de monte, así me crié yo, paseando ganado, arreando animales, así soy yo.

Así que eso no se me da nada a mí. Yo voy a andar así al campo como estoy, viejito, con mis bastoncitos a mirar animalitos. Eso es una alegría para mí porque yo me crié en el campo. En Calama no me cae bien, porque en Calama no puedo andar. Ya el carro, ya otro carro en la calle. Y más que no tienen respeto ¿no? Cuánta gente no han asaltado, hay mucho robo en Calama. Está muy degenerado ¿no?

Yo no tengo hijos, no tengo señora, no tengo ná, soy un hombre solo. Así soy yo. Sobrinos tengo por ahí. Pero no me quejo, soy querido casi de toda la gente, no hay persona que no me quiere. Hay sobrinos que me quieren tanto. Pero no se por qué, hay gente que no la conozco y me viene [a ver], altiro me pasan cualquier cosita, me quieren, yo no sé por qué.

Es harto simpático usted, pue iñor, hay gente que es simpática y otra que es menos simpática.

Sí po, soy corriente pa conversar, no tengo miedo, converso legalmente. Y no soy como los campesinos antiguos que veían uno que venía del pueblo y se arrancaban y se iban a fondear. Yo no. Yo de chico he sido así, voy y altiro los hablo.

Don Nico está viviendo la última etapa de su vida, casi postrado, andando apenas con bastones, moviéndose un mínimo, con la cadera mala, medio ciego y harto sordo, sentado en su silla. Pero la cabeza buena, la memoria manteniendo y trasmitiendo sin parar. Un buen conversador sin duda (figura 11). Solo pasé diez días con don Nico, sumando las distintas veces que fui a terreno, es harto poco, pero el material filmado es impresionante. Eso es lo malo de las investigaciones que se relacionan con la creación de una exposición temporal; se trabaja para la exposición, se monta y se cierra el tema. Hay que empezar a trabajar en la exposición que viene. No hay posibilidad fácil de volver donde la gente que has conocido y con la que has hecho buenas migas para profundizar la relación.

Muy distinta es la manera en que he desarrollado mi línea de investigación: 10 años en Ayquina y Toconce, 25 años con los bailes chinos de Chile central, 15 años con los cantores campesinos de Pirque. Relaciones humanas de largo aliento, de años de confianza que desembocan en relaciones de amistad y que permiten una profundidad en la investigación. Con las exposiciones voy picoteando. Alguien conoce a algunas personas del lugar y me presentan o me dan los datos para llegar. De ahí en adelante todo depende de uno. Dos vidas que se cruzan, que se encuentran de pronto. Puede haber sintonía o no, una relación humana en que uno llega queriendo aprender, escuchar, filmar el conocimiento del otro, su historia de vida, centrada en algunos temas específicos que elige el visitante pero que usualmente, si se produce empatía, son sobrepasados por el dueño de casa.

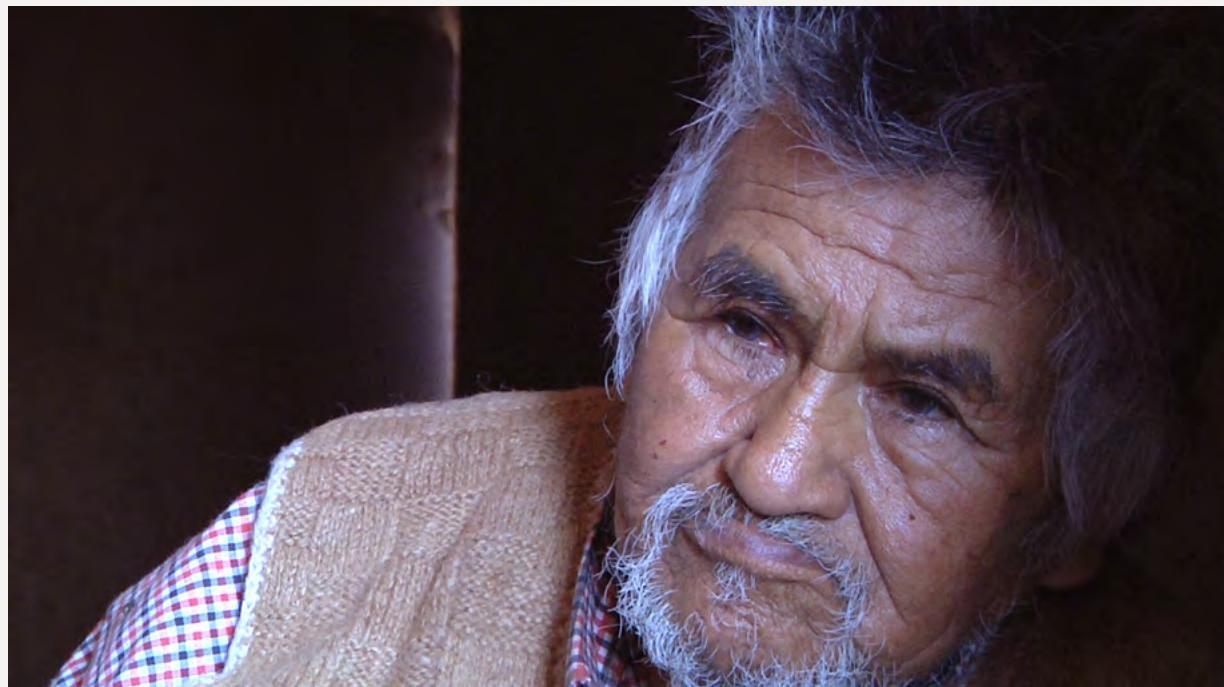


FIGURA 11.
Don Nico en su pieza, recordando mientras la luz del desierto entra por la puerta y lo ilumina (fotograma de video: Claudio Mercado).

Hace seis meses vi por última vez a don Nico. En noviembre del 2017, para la inauguración de la exposición, vino un grupo de personas de la comunidad de Taira, y contaron que don Nico estaba más o menos. Y es inevitable pensar que dentro de las posibilidades está que mientras escribo estas palabras don Nico muera. Es así, algunos viejos me cuentan sus vidas y luego mueren. Hay viejos amigos en Pirque que ya me están bromeando con eso. 'No, si contigo no hay que filmar porque uno después se muere', me dicen. Así ha pasado varias veces, porque me interesan los más viejos, sus memorias, sus vivencias. Y claro, los más viejos se mueren.

Creo que don Nico estará feliz de saber que en algún lado quedó su pensamiento. Porque es un pensador, una persona que, como él decía, se fijaba, estaba atento a las señales del mundo, de la tierra. Y le gustaba contar lo que sabía, si encontraba un oído atento se lanzaba a recordar y a conversar.

Y pareciera que con esto empieza la escritura de este artículo.

Ya estamos.

Ojalá don Nico alcance a verlo, a ver qué dice. Aunque no lo leerá, los ojos ya no le funcionan. Alguien tendría que leérselo y eso seguramente tampoco ocurrirá pues está sordo. Solo puede hablar, recordar, pensar.

Yo de los años que vivo [...] Aunque eso no es pa todos, habemos personas que vivimos cien años y no saben nada. Yo no, yo se muchas cosas. A veces me contaban los antiguos cosas y se me quedan en la memoria. Sigo así. Por eso me dicen el mentiroso grande. Y usted mismo está aprendiendo las mentiras.

Sabe que ahora se está descontrolando el eje del mundo, como será. No dura el tiempo, se corre muy rápido. Yo cuando me crié, un año duraba y duraba, un año duraba mucho. Nosotros muchachos sabíamos querer que había fiesta de Todos los Santos, fiesta de Navidad, queríamos porque ahí repartían las galletas. '¿Cuándo va a ser Navidad?' 'Todavía falta un mes'. ¡El mes no pasaba casi nunca! Ahora se pasa en un rato. Está muy rápido el tiempo.

Parece que eso también tiene que ver con la edad de uno, ¿o no? A medida que uno se va poniendo más viejo.

Va rapidiéndose.

Va más rápido.

Claro, va más rápido, y cuando está joven, demora. Pero ya viejo se van poniendo rápidas las cosas. Y el mundo también, si el mundo se está acabando. ¡Dígame que el mundo no se acabará nunca y la tierra tampoco! ¡Nosotros nos acabamos! Usted sabe, ya estamos a punto de acabarnos, nos vamos a acabar porque está muy contaminado con las plantas de los minerales y eso. Está muy contaminado. Ya como dice, ya estamos en la boca del tarro ya. Y hay muchos cambios ahora. Los pueblos no son como antes. En Calama usted ya no puede andar tarde, de noche. Luego a uno lo asaltan, le quitan la plata. Está malo.

Esto lo escribí hace una semana y estaba en Pirque y todo era calor y canto de pájaros. Hoy estoy en Maitencillo, me he venido de vacaciones de verano y estoy en el patio de la casa, a la sombra de un pitosporo. He pasado tres días paseando por la playa con mi Negra y con don Nico en la mente y ayer comencé a leer las transcripciones de las conversas y hoy ya no aguanté y me puse a escribir y mientras escribo pongo el *itunes* para que toque aleatoriamente la música que hay en el computador y justo aparecen las grabaciones del sonido del manantial de Taira, puros gorgoritos explotando. Sincronía una vez más, buen tiempo para escribir y para volver a Taira. El sonido de los gorgoritos de los manantiales inmerso en el sonido de la mar maitencillana.

Tendría que haber escrito este artículo cuando estaba armando los videos de Taira, revisando todas las imágenes, seleccionando los textos, las conversas, totalmente metido en el tema y viendo día y noche los videos y escuchando a don Nico. Pero entonces estaba en el trabajo audiovisual y la verdad no había tiempo para la escritura. Ahora hay que comenzar de nuevo pero lo siento lejos, estoy recién entrando, necesito un tiempo para volver al tema, es solo eso pero se

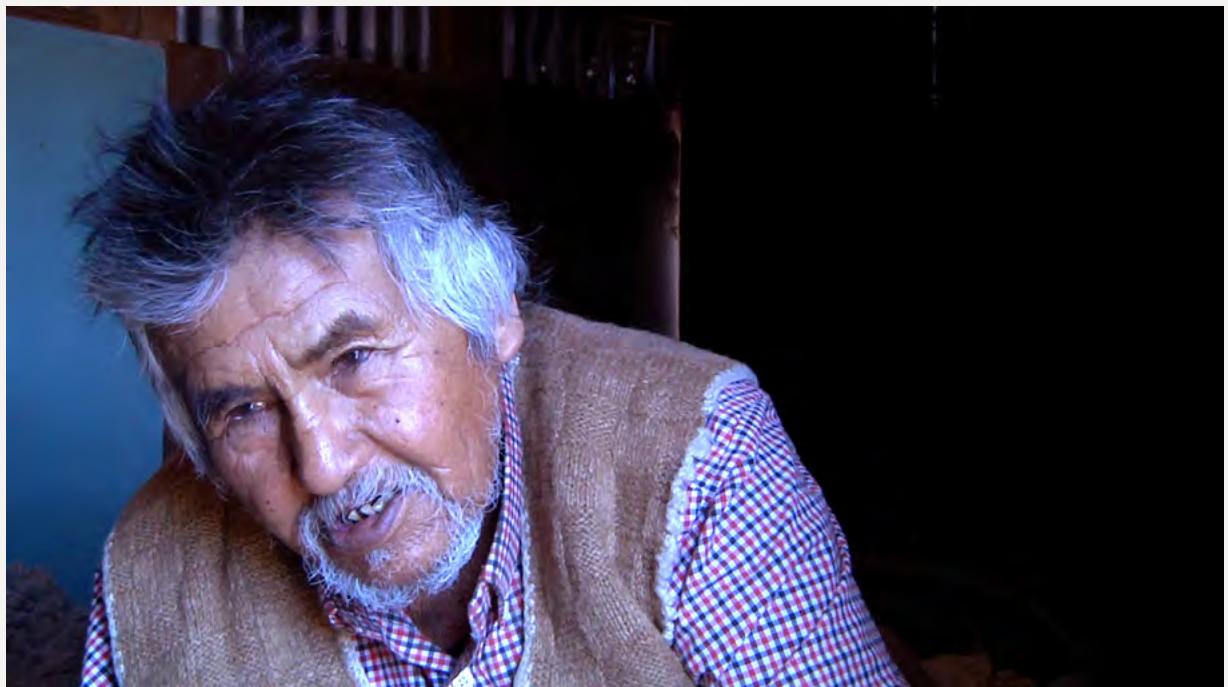


FIGURA 12.

Don Nico metido en su mente recordando y contando historias (fotograma de video: Claudio Mercado).

supone que estoy de vacaciones y debiera descansar. Escuchar a don Nico es un descanso. ¿O no? Tanta vida vivida. Tantas ideas, tantas conexiones cerebrales que desaparecerán cuando don Nico parte. Algunas quedarán en los quince minutos de filmaciones que editamos para la exposición. Otros quedarán en este escrito. Otras, la mayoría, en el Archivo Patrimonial del Museo, donde quien esté interesado podrá ir y escuchar el pensamiento de don Nico. Dentro de un mes, un año o cincuenta años. ¿Quién sabe?

Seguramente don Nico y yo estaremos re muertos. No se por qué me importa tanto esto de registrar a estos viejos, sus vidas, sus pensamientos. Hay un gozo antropológico y estético muy grande mientras registro. Esos sin duda. El saber que está quedando grabado es algo muy potente. Imágenes de vidas, retazos filmicos de las vidas. El Archivo Patrimonial del Museo está comenzando a llenarse de personas talentosas en diversos ámbitos. Chinos, cantores, poetas, arrieros, pastores, campesinos, carboneros.

Archivos que registro, acumulo, organizo y pongo a disposición de la gente. Pedazos de información, fragmentos de vidas, memorias locales, individuales, grupales. Historias (figura 12).

Un vaso de vino y seguir adelante, saltar de las olas al desierto, recorrer la memoria. Volver al desierto y a los días que pasé filmándolo teniendo en mente la exposición.¹⁰

EL REY INKA

Hay un tema que me ha movido durante todos estos años; el registro en video de la memoria de los pueblos. Historias que son contadas a través de grandes extensiones de territorio, con sus variantes locales. O historias que son conocidas y tienen sentido solo para un pequeño grupo humano. Historias que forman parte del entramado social en que la vida humana se desarrolla. En los Andes las historias del Rey Inka son muy famosas. En Taira también.

El Rey Inka anduvo por estas tierras hace unos 600 años. Iba en andas y dejó historias que aún hoy hablan de su poder. Por la pampa, a unos

cientos de metros de las casas de Santa Bárbara, pasa el Camino del Inka. Los lugareños reconocen su huella por todos los cerros y pampas de los alrededores. Es una presencia viva.

Unos seis kilómetros al norte, situados casi en línea Este–Oeste se encuentran el Alero Taira y el Sirawe, una formación geológica muy especial de la que hablaremos más adelante. Es una ‘huaca’, un lugar sagrado, de poder. Entre ambos lugares, justo frente al Sirawe, están los restos de un sitio inkaico llamado Cerro Colorado. Los arqueólogos creen que era un centro administrativo en el que además se realizaban ceremonias. Por ahí estuvo el Inka alojado. Y dicen que dentro del Sirawe aún vive el Rey Inka.

Historias que serán mucho mejor contadas por ellos que por mí. Lo interesante es la persistencia de la memoria, las historias traspasadas de boca a oído hasta llegar al siglo xxi. Ahora quedarán atrapadas en estas letras, que curiosamente ya no son impresas como en el siglo xx, ahora son digitales, están en el aire, no hay un producto físico que se pueda tomar y dar vueltas sus páginas.

A doña Rumualda no le gusta sacarse fotos, no le gusta mirarse en las fotos ni aparecer en ellas. Por eso siempre que yo llegaba por ahí se arrancaba con los animales y me dejaba con don Nico. Un día que pasó José Berenguer se sentó a conversar un rato, a responder algunas preguntas. De ese momento quedaron retazos de su pensamiento y de sus recuerdos sobre el Rey Inka:

Mi abuelo contaba mucho de los inkas, del camino del Inka. Y cómo era el Inka. Yo me acuerdo que nos contaba muchas historias, decía que al Inka le gustaba andar, él andaba solamente en andas. Claro, me decía ‘El Inka andaba en andas, no como nosotros’. Y él era de pies partidos, manitos partidas. Él tenía personas que lo andaban trayendo. Entonces decían las personas ‘me duele la cabeza’ y él decía ‘No, icómo le va a doler la cabeza! Pero si decían ‘Me duelen las partiduras que tienen en las manos o en los pies’, él decía ‘Llévenlo en andas’. Eso nos contaba, fíjense que nos contaban todas esas cosas. Nosotros sabíamos hartas historias.

Don Nico también recuerda las historias de los inkas:

Los inkas sembraban de todo, sembraban quínoa, papa, el chuño, todo eso había. El Inka era poderoso. El tatabuelo reinka. Ese lo andaban trayendo en andas. Los otros dicen que era flojo. Manco Capac, era Manco Capac. Era como dios ese. Era dios ese. Dios. De los primitivos. Pero un hombre tan poderoso, era muy poderoso y los españoles lo mataron.

¿Cómo está la cosa?

Ese fue Tomás Pizarro. Ese lo mató. Al Rey Inka.

Manco Capac. Ese ñato andaba trayendo a los primitivos [...], lo llevaban en andas, en andas lo llevaban y ahí andaba sentado el caballero. Todavía están las huellas por donde lo llevaban, ¡huellas bien barridas! Ahí lo llevaban. Ese ñato lo traían del Perú. Vivía en el Perú él. No se cómo se llamaba ahí. No me acuerdo el nombre.

¿Cuzco?

¡El Cuzco! de ahí lo pasaban pa acá.

¿Venía pa acá?

Claro, venía. Andaba en todo el mundo, no solo acá. Andaba por Argentina, por todas partes andaba. Pero yo no se pa qué. Ese era el Rey Inka. Pa llevar a ese viejo, pa sacar al cerdo tan parado deben ser hartos los primitivos pa traer al viejo en anda. No salía de pie, era flojo. En andas no más. Bueno, también lo andaban trayendo así porque era poderoso. Era el rey, y así lo andaban trayendo. Al tiempo volvía a Cuzco otra vez.

Imagino la comitiva real llegando a Cerro Colora'o, frente al Sirawe. Tiene que haber sido un acontecimiento tan grande que aún hoy es recordado. Los humildes pastores del Loa viendo pasar al Rey Inka en andas, asombrados y temerosos de ver al hijo del sol en sus tierras.

Doña Luisa está contando (figura 13):

Se dice que ese rey reinka, que tenía un medio poder de dios. Y ese tenía los pelos como que le brillaban rubios, como que le brillaban que eran como de oro. Pero lo malo es que era cacayento. Cacayento es cuando se le parten los pies, se le hacen heridas y no sana. Se le crea un cuero grueso, se parten, se rajetean y sale sangre, no sanan rápido. Entonces él, para tener sus pieses bien sanitos, tenía unas cuadrillas de gentiles o abuelos, no sé cómo llamarlos, llevaba una cuadrilla delante haciendo el camino y al él lo llevaban en andas.

Pero el que le dolía la cabeza lo mandaba a dar una de azotes y lo dejaba ahí mismo. Pero [si alguien] decía 'Me duelen los cacayes' también lo mandaba a llevar en andas, en unos palitos, una escalerita sentado o acostado, no sé.

Ese era el rey reinka, que tenía su gente. Pero él tenía una varillita, y esa varillita donde la enterraba sacaba choclo, agua, lo que el quería, por decirle una cosa. ¡Porque si tenía medio poder de dios era porque tenía algo!

El Inka era divino, hijo del sol, tenía medio poder de dios. Era realmente poderoso pero ese poder no le sirvió ante los españoles. Don Nico dice que el rey que anduvo por estas tierras era Manco Capac, que fue el fundador de la cultura Inka en el Cuzco. Al que mataron los españoles fue a Atahualpa, el último inka. Hay casi 500 años entre medio. Los tiempos de las historias no son lineales, los relatos se cruzan, conviven. Pero se sabe que al menos un rey inka anduvo por estas tierras. Le pregunto a José Berenguer si sabe qué Inka podría haber pasado por aquí. Su respuesta es interesante y tira para otro lado la reflexión:

No se sabe. Y yo creo que no es que haya quedado en la memoria algún particular inka histórico, sino que es una figura mítica, el reyinka, que concordamos con Carole en que perfectamente puede hoy ser una construcción basada en grabados o pinturas como el Señor de los Camelídos o el Señor de los Anillos, como llama doña Luisa a una de sus manifestaciones rupestres, la que está relativamente cerca de su casa.



FIGURA 13.
Doña Luisa en su casa contando las historias del reyinka (fotograma de video: Claudio Mercado).

Para variar no sabemos y jugamos a hacer suposiciones. Pero la historia que cuentan aquí es que el Rey Inka pasó por estos lados. Y también se sabe de la muerte del Rey Inka. Esa historia quedó en la memoria de los pueblos andinos y también en la de los loíños. La resurrección del Rey Inka, la caída final y absoluta del imperio inkaico cuando la mujer abre la olla en que el Rey Inka se estaba criando para renacer.

Una historia que está contando don Nico:

Los españoles cuando descubrieron esta América, el rey de España mandó a Pizarro a llevar al Rey Inka. El Rey Inka dijo que él no tenía orden para salir de su tierra. Entonces lo mandó otra vez a Tomás Pizarro que llevara al Inka, tenía que llevarlo, y como dijo que no tenía orden [para ir], llegó Tomás Pizarro, y los guardaespaldas no estaban ná del Rey Inka, se habían ido no se pa dónde. Lo encontró solo y le cortó la cabeza. Le cortó el cogote y se llevó la cabeza. ¿Ve? Ahí lo mataron.¹¹

¡Puta la hueá que hicieron! ¿No?

Llegó allá a España con la cabeza del rey y entonces el rey de España le dijo 'Pasa, Pizarro, estarás rendido de matar a un rey aún más poderoso que yo'. Se sentó en la silla y se desmayó Pizarro, ahí mismo se murió. El Rey lo castigaría. Ahí quedó el rey Inka.

¿Qué dijo el rey [Inka]? Que lo tenían que echar en un cántaro la sangre y ahí lo echaron la sangre del rey en un cántaro. A los nueve meses tenían que abrir el cántaro y ahí iba a estar el rey, iba a formarse de nuevo. ¡Esta mujer porquería lo abrió antes y se murió el rey! ¡Estaba grandecito ya!

Estaba criándose de la sangre, así que ahí quedamos sin rey.

Don Nico aún lamenta aquella muerte prematura. El tono y la gestualidad del relato indican la pena. Otra hubiera sido la historia si esa mujer no hubiera abierto la olla. El Rey Inka hubiera renacido y el Imperio podría haberse recuperado y resistido a los españoles. Pero no fue así, la curiosidad pudo más y la historia de la muerte del Inka se expandió por el Imperio y aquí en el Alto Loa quedó grabada no solo en la memoria de don

Nico, también en la de doña Rumualda y doña Luisa. Aunque la historia se repita, las incluyo en este relato porque es una historia muy importante, habla del pasado glorioso, de los tiempos buenos cuando estaba lleno de agua y había cosechas y animales. Y cada relato es distinto, lleva el tema central pero es adornado con distintos ingredientes.

Para la exposición editamos un videót de tres minutos con la historia del Rey Inka pero al final quedó afuera. No cabía, era tangencial al tema y no había espacio. En un relato a tres voces, doña Rumualda, doña Luisa y don Nico contaban la historia de la muerte del Rey Inka, una historia que es parte de la memoria colectiva. En esta publicación electrónica está la posibilidad de compartir en extenso lo que me fue compartido.

Doña Rumualda está diciendo:

Es contaba mi abuelo. Entonces dice que le dijo [el Rey Inka], él antes que lo mataran le dijo a la empleada, le dijo el Inka: 'Tú, en esta ollita, cuando me corten el cuello me vay a sacar la sangre y lo vay a dejar nueve meses debajo de mi cama'. Entonces la niña hizo lo que tenía que hacer, puso la sangre en la ollita, lo puso bajo la cama y lo tapó. Pero la curiosidad no aguantó ella. Antes de los nueve meses destapó la ollita y el Inka se murió. Porque ya dice que estaba grandecito. Lo mató al Inka. No debería haber hecho pero lo hizo.

Es contaba mi abuelo, como una historia nos contaba eso. Decía: 'Por eso nunca hay que ser curioso, porque eso le pasó, por eso no volvió a vivir él, porque si no habría vuelto a nacer. Pero no nació por eso, la curiosidad de la empleada'.

Nos contaba esas historias. Sí, nos contaba muy bonito esas historias ¡y así pero como cierto!

Así como si fuera cierto les contaba el abuelo las historias a sus nietas, y sus nietas hoy la siguen contando. Pareciera que doña Rumualda, por lo que se desprende de su último comentario, ya no cree mucho que fuera cierta. Quién sabe si otra nieta que escuchó las mismas historias lo creerá. Cinco kilómetros río arriba, en su casa en La Bajada, doña Luisa, hermana de Rumualda, recuerda:

Entonces él [el Rey Inka] anduvo toda Latinoamérica y anduvo Perú y todo, de hecho Machu Picchu, todas esas partes. Y se entera el rey de España. No se si ahí sabe usted la historia, y manda a sus soldados a buscarlo, para tener una entrevista. Pero como él era soberbio y no entendía de nada... Bueno, yo creo que a todo esto él sabía de la intención del otro, pero no se quería dar. Entonces dijo 'No, yo no voy'.

Ya, le mandaba una, después le mandó la segunda vez. 'Te digo hombre que yo no voy. Y no voy. Él puede venir acá pero yo no voy. ¿Por qué tengo que ir yo allá si es él que quiere conversar conmigo? Yo no, yo no necesito de él, él es el que necesita de mí'.

¿Y quería que fuera para España?

Claro. Y lo manda por tercera vez. Y el soldado se llamaba Pizarro. Y este Pizarro no halló nada más bueno que cortarle la cabeza con un hacha y llevarle. Pero como él tenía el medio poder de Dios, dijo 'Ya, aquí yo voy a hacer algo' y le dejó a sus criados, que les dijo: 'Me sacan la sangre en un cantarito de barro y me van a tapar nueve meses, me van a abrigar bien y en nueve meses yo vuelvo nacer'.

Ya, lo hicieron así, pescaron la sangre y lo guardaron.

¡Pero estos jodíos, fue tanta la curiosidad, que antes de los tres meses fueron y lo abrieron y murió! ¡Ahí se perdió el rey reinka. Y ya estaba formado!, ¿qué le parece a usted?

Entonces cuando llega el soldado con la cabeza del rey reinka allá, al rey de España, y dice que le dice 'Pero hombre ¿cómo se te ocurre matar un rey como yo? Yo no te mandé a matarlo, yo te mandé a apresarlo y traerlo para acá vivo'. 'Es que no se puede', le dijo. Le dijo [el Rey] 'Siéntate en esa silla que venís cansado', se sentó el soldado y quedó ahí mismo, no despertó más. Quedó tieso.

Pero ese lo mató en el Cuzco, Perú.

Hasta ahí me sé la historia, no sé más.

Y dicen que ese Sirawe, en esa parte quedó el tambo del reynka, pero está todo como enterrado. Y las cosas que aparecían ahí, con los años tuvo que venir un cura y conjurarlo, que no se vieran más cosas. Ahora por cuántos años de conjuro tiene, no sé.

Hasta ahí la historia del Rey Inka. ¿Dónde nació esa historia? En algún lugar del Imperio, y se fue expandiendo, corriendo de boca en boca, de fogón en fogón, de comida en comida. Esta tiene que haber sido una noticia muy importante para todos los habitantes de los Andes. 'Mataron al Rey Inka, mataron al Rey Inka, lo mataron dos veces'. Podríamos suponer, en divergencia con lo que han dicho José Berenguer y Carole Sinclair más arriba, que la fecha podría ser simultánea a la muerte del Inka, o sea en 1532. Si es así, la historia se ha mantenido por 500 años. Nada raro al fin, las historias fueron hechas para que perduraran, para que atravesaran tiempos y generaciones y siguieran siendo contadas. El encuentro con los españoles significó un enorme vuelco para los pueblos americanos, el asesinato del Rey Inka fue primordial en esta debacle.

Don Nico tiene muy claro cómo fue el encuentro del mundo americano con el español. Y no es como nos lo han contado los españoles. No fue Colón quien llegó primero, fue el diablo. No podía ser de otro modo, un encuentro que fue tan nefasto y letal para los americanos solo pudo producirse porque el diablo metió la cola. Obvio. El recuerdo de cómo primero llegó el enviado e hizo la profecía, el asombro de ver a hombres diferentes, blancos, el descubrimiento que caballo y hombre eran dos animales. El asombro que sigue siendo asombro.

El primero dicen que entró a la América era San Bartolo de las Casas.¹² Ese fue el primero que entró, antes de Cristóbal Colón. Ese dicen que pasó en la balsa. Dicen que ahí venía el diablo, ahí venía. Ése [Bartolo de las Casas] llegó a la América y hizo un libro y se fue de nuevo pa la España.

Así fue. El diablo se quedó aquí y ahí hizo la cagá. Decretó las políticas y de las políticas se declaró la guerra mundial. Los primitivos pelearon y pelearon, se mataban, se ahorcaban, no podían comprenderse. Eso hizo el diablo. Hicieron la guerra mundial.¹³ Entonces al último, tanto que se mataron y el que empezó a ganar fue el rey [se olvida del nombre] ganaba. Ese estaba medio Pinocho el rey¹⁴, el que hablaba lo mandaba a matar.

Estaba en las últimas y dicen que el rey paró la guerra.

Dicen que apareció un hombre, que seguramente era dios ese, sería el Padre eterno el que andaba. Dicen que dijo: 'Han hecho muy mal, muy mal. Habían manchado todo con sangre. Iban a ser destruídos, se iban a acabar. Iban a salir hombres de los mares, ahí se iban a acabar'.

A ese hombre dice que le nombraron el Viracocha.¹⁵ El Viracocha dice [significa] caballero. Le dijeron que no fuera al Cuzco. [Dijo] que a él no le hacía nada [el Rey Inka]. Fue, conversó con el rey y no le hizo nada el rey, ni una cosa.

Entonces dice que ya pasó un tiempito y el 12 de octubre vieron los primitivos un fuego muy adentro de los mares. Entonces dicen que ellos hicieron fuego también y ese fuego seguía viniendo, seguía viniendo y claro, los españoles vieron el fuego y se largaron [hacia la costa].

Pero ¿adónde estarían por los mares pa adentro? Venía el buque, vino y vino. Cerca del día, aclaró el día y ya no brillaba, era un aparato grande que venía humeando. Vino una cierta parte, cerca, y ya paró. De ahí salió otro aparato, era chiquito ese. Llegó hasta la orilla de la tierra casi y salieron unos hombres grandes, blancos, lindos. Los primitivos los miraron: 'Esto era lo que nos dijo el Viracocha. Ahora nos vamos a acabar. Estos van a matar a nuestro rey. ¿Qué es lo que van a hacer estos? Nos van a atropellar'. Y les salió lo que dijo el caballero.

Eran los españoles. Y ahí dice que los españoles llegaron y mandaron matar al rey. ¿La cagaron los españoles, no? Entonces, se dice, ya van a ser 600 años que está castigado este [mundo]. ¿Usted va a creer que nosotros estamos bien?

No, estamos castigados, por eso que cada tiempo más malo, gente mala y todo. De ese tiempo estamos castigados. Los españoles entraron a destruir la América, no entraron a prosperar América. De ahí llegaron los monstruos, que dijeron que iban a venir los monstruos, y arrancaron monstruos, los españoles mataban a los primitivos, otros los amarraban, eran soberbios. Había un indio pallado sur, Crochi, el indio más valiente. Iban los españoles, ese indio no le tuvo miedo a los monstruos, ni una hueá. Llegó no más y le pescó la rienda y le metió la lanza y lo bajó al español de la montura. Ahí se dieron cuenta que eran animales, eran caballos, no eran máquinas, ni una hueá. Y ahí dice que se cruzó otros también y mataron 500 españoles. Esos eran los mapoches [mapuches].

Esos son indios po. Los mapochos.

Por Bolivia, por todas partes le hicieron guerra a los españoles. Los hicieron arrancar, pero contra la nada, los gringos son inteligentes y volvieron a entrar.

Esa [historia] contaba mi abuelo, mis abuelos contaban eso, historias antiguas. Esa era la historia del español. Ahí decían que iban a estar pa 600 años que estaba castigado este jerásico [sic], que todo estaba destruyendo.

Es cierto porque se están llevando las aguas y todo, y se va destruyendo. El mineral se lleva las aguas y eso.

Ahí está la destrucción. Y tenemos que estar no más porque ya estamos vivos. Tenemos que ir afrontando no más.

En los Andes se dice que ya están llegando o ya estamos en los años del Pachakuti, una profecía que habla de la vuelta de mundo, de un cambio drástico en las condiciones del hombre andino y su mundo. Desaparecen los 500 años de tinieblas y opresión y viene un tiempo de armonía y prosperidad. Tal vez es eso. Ese es al menos el pensamiento de don Nico, todo lo malo que ocurre ahora, el desequilibrio con la naturaleza, el individualismo, la ambición, son producto de ese encuentro fatídico de españoles y americanos, de esa llegada de un grupo de gente que supo trastocar definitivamente todas las culturas de América, que llevaban miles de años viviendo sus propios destinos.

Debo terminar este escrito, me he pasado largamente del número de páginas que pidieron las editoras. Tengo escritas otras sesenta y ocho páginas que deberán quedar afuera. Las historias del Sirawe, de la formación del territorio, de las pinturas, de los animales, de la vida y la muerte en este rincón del Loa.

¿Cómo hacer para seguir?

Siempre fragmentos, miles de fragmentos. ♦



Doña Luisa y el autor
en el umbral de su casa
en La Bajada, Alto Loa
(fotografía: Gonzalo Puga).

NOTAS

¹ Para saber más sobre esta exposición ver el video de la Exposición *Cuentos de Animales* y también la animación del cuento *El zorro y el cóndor* en: <http://www.precolombino.cl/archivo-audiovisual/exposicion-cuentos-de-animales/> y <http://www.precolombino.cl/archivo-audiovisual/el-zorro-y-el-condor-un-cuento-de-los-andes/>.

² Ver, por ejemplo, video *Haciendo un casco andino* en: <http://www.precolombino.cl/archivo-audiovisual/haciendo-un-casco-andino/>.

³ Ver video en: <http://www.precolombino.cl/exposiciones/exposiciones-temporales/gorros-del-desierto-2006/audio/>.

⁴ Ver video *Los changos en la actualidad*: <http://www.precolombino.cl/archivo-audiovisual/los-changos-en-la-actualidad/>.

⁵ Ver video del Museo Precolombino, *Palabras quechua de uso actual*: <https://vimeo.com/98340444>.

⁶ Ver estos videos en: <http://www.precolombino.cl/exposiciones/exposiciones-temporales/el-arte-de-ser-diaguita/hoy-en-el-norte-chico-diaguitas-a-su-manera/>.

⁷ Ver en: <http://www.precolombino.cl/exposiciones/exposicion-itinerante/rostros-del-norte-grande/>.

⁸ Uribe, C., 2015. *Así pasa cuando sucede. Testimonios de vida atacameños*. Paris: Éditions Relief.

⁹ Ver video del Museo Precolombino, *Taira, audiovisuales de una exposición*: <https://vimeo.com/265377372>.

¹⁰ Ver sitio web de la exposición en: <http://www.precolombino.cl/exposiciones/exposiciones-temporales/taira-el-amanecer-del-arte-en-atacama-2017/>

¹¹ La historiografía dice que Francisco Pizarro capturó y ejecutó al inka Atahualpa en Cajamarca, Perú, en 1532.

¹² Según la historia oficial, Bartolomé de las Casas O.P. (Sevilla 1474 o 1484, Madrid, julio de 1566) fue un encomendero español y luego fraile dominico cronista obispo de Chiapas y escritor. Fue el principal defensor de los indígenas y fue nombrado «Procurador o protector universal de todos los indios de las Indias» hispánicas. https://es.wikipedia.org/wiki/Bartolom%C3%A9_de_las_Casas.

¹³ Se refiere a una guerra civil en el imperio Inka. Huáscar y Atahualpa se enfrentaron por el trono entre 1529 y 1532. Venció Atahualpa.

¹⁴ Alude a Augusto Pinochet, dictador en Chile entre 1973 y 1990, conocido por su violencia contra sus opositores.

¹⁵ Dios muy antiguo y poderoso de los pueblos andinos.

“ La realidad es siempre compleja. Traducirla en un relato visual impreso no es tarea fácil y a veces los fenómenos complejos al ser llevados al medio plano del papel pueden resultar extraños, abstractos (habitualmente por medio de diagramas, infografías, y otras maneras de visualizar). Sin embargo, si la idea que se quiere comunicar es muy relevante, vale la pena intentarlo: en diseño editorial, causar en el lector el efecto de ¿qué es esto que tratan de decirme? ”

El diseño del catálogo para la exposición

Taira, el amanecer del arte en Atacama

José Neira D.

Los curadores del Museo Chileno de Arte Precolombino generalmente han trabajado bajo el criterio de que los relatos en los catálogos de las exposiciones temporales sean independientes de la exposición misma. Es una sabia decisión museográfica pues así para el público resultan dos experiencias muy distintas, aunque complementarias. Con esto, el trabajo de edición general no contempla que el catálogo incluya textos o fotografías del montaje. Aun considerando que la página impresa y la exposición son dos medios muy distintos, sería difícil lograr que el catálogo y la exposición estuviesen coordinados y con información que podríamos llamar simétrica.

De esta forma, los curadores dejan que la experiencia envolvente de la sala haga lo suyo y que las páginas del catálogo entreguen otra mirada al mismo tema (ver figura 1).*

En diseño editorial hay estructuras bien establecidas que resultan de la naturaleza del soporte impreso (fijo) y de componer las páginas con dos elementos esenciales ineludibles que, reduciéndolos al máximo son: un texto central que acompaña al lector de principio a fin e ilustraciones o fotografías; ambos elementos dispuestos linealmente en una secuencia de dípticos (página izquierda y derecha). El texto puede entenderse como columnas de una textura gris, horizontal, y las fotografías como rectángulos.

* En realidad, los curadores del museo podrían llamar a este tipo de ‘catálogo’, libro, pues tiene 114 páginas, un lomo cuadrado y cerca de 15.000 palabras para cada idioma, español e inglés. La publicación se encuentra disponible en el sitio WEB del Museo: <http://www.precolombino.cl/biblioteca/taira-el-amanecer-del-arte-en-atacama-3/>.

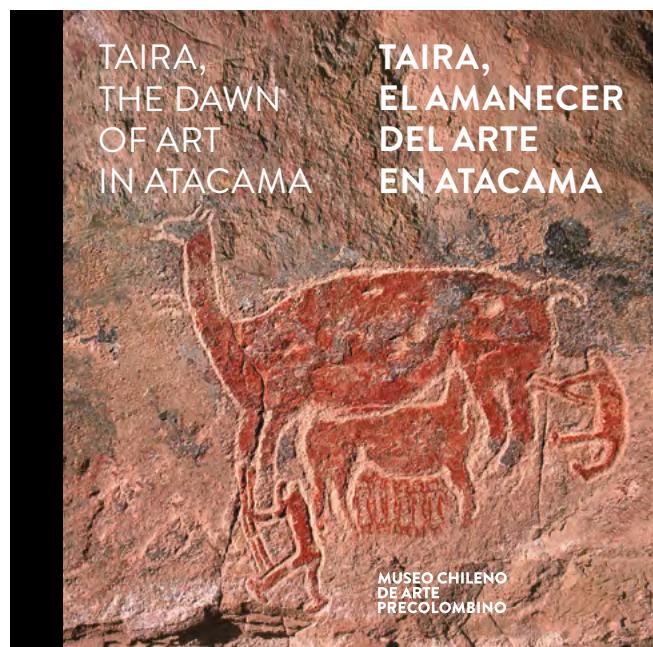


FIGURA 1.
La portada del catálogo con una de las imágenes emblemáticas del arte rupestre de Taira. Tal como el texto central en el interior, el título distingue los idiomas con el grosor de la tipografía y ubica el idioma español a la derecha del inglés.

La composición de la página es justamente la materia de estudio del diseñador donde busca establecer relaciones muy cuidadas entre los elementos que la integran. Se trata también de mirar esos elementos como objetos abstractos y considerar cómo se ubican, cómo y cuánto se repiten, qué ritmos producen. Esa repetición (y muchos otros aspectos) establece ritmos que ayudan al lector a navegar el libro y le dan vida al montaje editorial como un todo.

Se mencionó antes que la página impresa es un medio fijo pero no es así; el libro tiene movimiento. La secuencia de páginas es como una serie de escenas que el lector activa al hojear y lo hace a su tiempo. Ahora, volviendo al texto, la página no solo contiene un relato sino varios y la tarea del diseñador también consiste en organizar las voces del relato (que pueden ser múltiples), que se diferencien entre sí para que ayuden a ver, leer y entender mejor la historia relatada y dar cierta gracia al diseño total del libro.

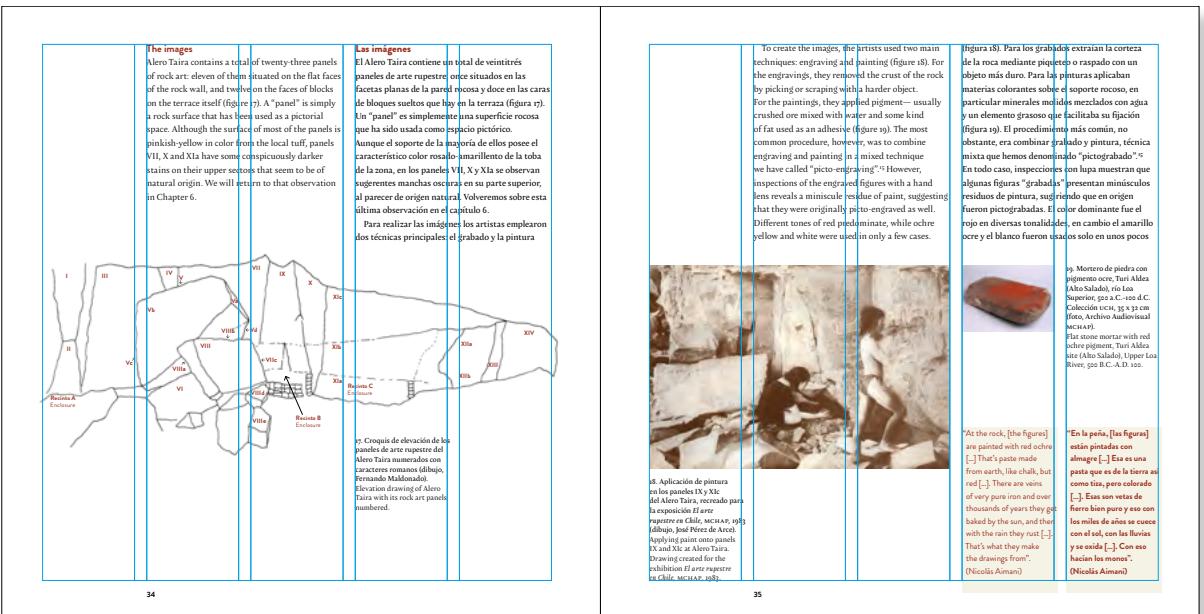


FIGURA 2.
La retícula de cinco columnas. En la segunda y tercera columna se ubica el texto en español compuesto en la página derecha se ubica el texto central en idioma inglés compuesto en la fuente

Amster en su peso ‘fina’, y en la cuarta y quinta columna se ubica el texto en la página izquierda. La página derecha incluye un testimonio del pastor Nicolás Aimani (los recuadros con texto en

‘fina’). El ejemplo muestra un dibujo del Alero Taira en la página izquierda. La página derecha incluye un testimonio del pastor Nicolás Aimani (los recuadros con texto en

color ocre) que utilizan solo una columna de la retícula y fueron compuestos en la fuente complementaria Brandon Grotesque, la tipografía oficial del Museo.

RETÍCULA

Las páginas de todo libro necesitan de una retícula donde textos e imágenes se ordenan. Nuestro catálogo posee una que es de cinco columnas, donde dos de ellas definen el ancho de la columna del texto en inglés y otras dos en español, quedando la quinta columna libre (figura 2). Ésta estructura tiene un efecto de página asimétrica (o como podría percibirlo un observador común, en desequilibrio) lo que para algunos ojos puede resultar incómodo. Sin embargo, esa estructura (y la asimetría) lo que busca es producir páginas dinámicas, que a su vez ofrezcan un manejo modular del espacio. Las posibilidades de relacionar los elementos de

la página bajo esa modulación dinámica dan como resultado un diseño armónico, donde todos los elementos parecen depender unos de otros.

Durante el proceso de diseño del catálogo con los curadores del museo, lo descrito arriba, comúnmente no es comentado (la producción museográfica no deja tiempo para contemplaciones de esa naturaleza). Pareciera que ellos comprenden de forma tácita lo que una página asimétrica es y sus implicancias estilísticas, es decir, vemos con los mismos ojos algo que hace muy agradable y fluido el proceso de diseñar en conjunto.

EDICIÓN BILINGÜE (Y COLOR)

Desde hace algún tiempo el museo recibe un número importante de visitantes extranjeros y los catálogos de las exposiciones se editan en español e inglés. Aquí surge una exigencia en el diseño y es el hecho de que en las páginas deben correr ambos idiomas en forma paralela. Un recurso para diferenciar los idiomas es el color —como hemos hecho en ediciones anteriores— usando tinta gris para el inglés y negro para el español. Esa quinta tinta se suma a las cuatro tintas para la reproducción de fotos en colores y es un estándar en los catálogos del museo.

La tinta gris para el texto en inglés resuelve muy bien diferenciar los idiomas, pero como color es limitado para enriquecer el diseño. En éste catálogo, gracias a la tipografía seleccionada (llamada Amster) la diferencia entre los idiomas se logró con los grosores o pesos más variados de la fuente. Así, ambos idiomas se imprimieron en tinta negra lo que permitió usar como quinto color uno más activo (ocre intenso). Amster es una magnífica tipografía diseñada por Francisco Gálvez, maestro tipógrafo chileno. Es una fuente *Pro*, es decir, cuenta con una gama de grosores más amplia, entre otras características (figura 3).

Una dificultad con las ediciones en dos idiomas es que el inglés es cerca de un 12% más corto que el español. Y la lectura simultánea de ambos idiomas es deseable para que un lector pueda comparar las ideas entre los dos idiomas. Por ello se necesita coordinar su disposición y

Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg
 Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg

FIGURA 3.
 La fuente Amster y sus cinco pesos o grosores: blanca, fina, gris, negra y súper negra. El texto central del catálogo usó el peso ‘fina’ para el idioma inglés y el peso ‘gris’ para el español. Una quinta tinta (ocre) más activa en algunos textos enriqueció el diseño del catálogo.

no es fácil que los párrafos resulten debidamente yuxtapuestos para permitir su lectura en paralelo.

En diseño editorial, la página derecha es la dominante (y el lado derecho de cualquier página); es donde los ojos se posan mayormente. Por ésta razón, el inglés se ubica en la columna de la izquierda y el español en la derecha. Tal disposición puede hacer pensar a un lector que la edición privilegia el inglés. Sin embargo, de forma inconsciente, el lector tiene la tendencia de ubicar sus ojos a la derecha de la página y de ésta forma, se cumple lo opuesto: el lector hispano encontrará la columna del español con mayor facilidad.

El color ocre (Pantone 484 C) fue usado en las portadillas de capítulos, en subtítulos, en los testimonios etnográficos e incluso en texto continuo (en la Presentación y el Prólogo del catálogo). Este uso de color en prosa continua —si bien no extensa— tuvo una finalidad: diferenciar mejor las diversas voces del relato y enriquecer el diseño.

El color ocre es interesante y un buen complemento para el negro del texto y el blanco del papel. Su elección en la edición puede ser

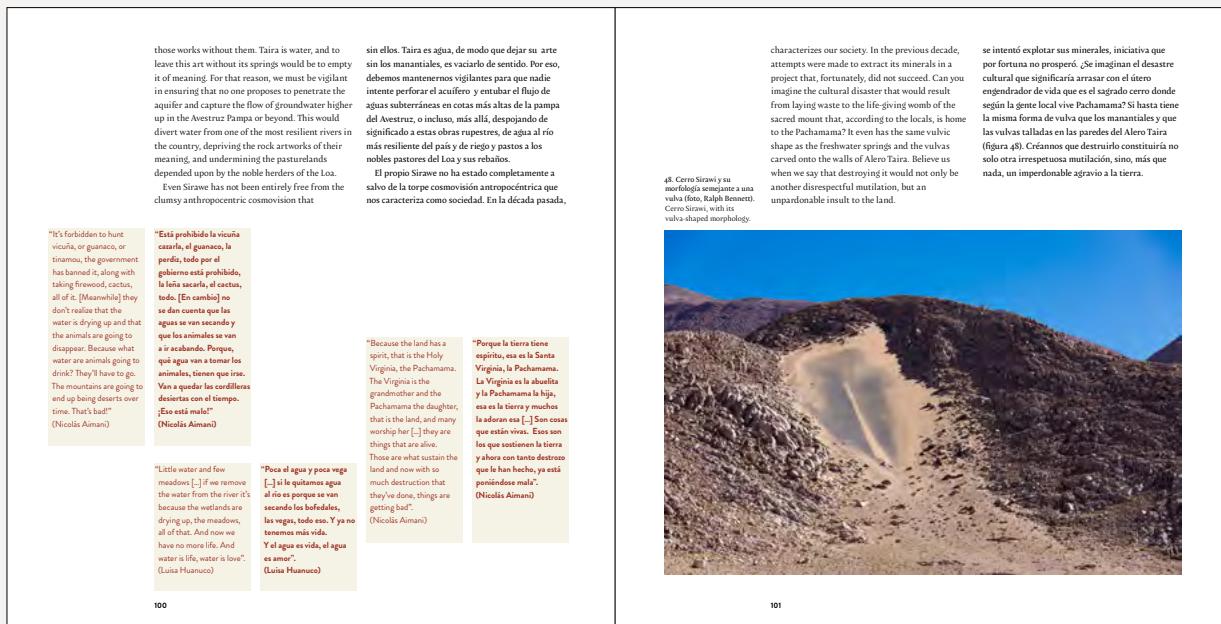


FIGURA 4.
Páginas 100 y 101 del catálogo. La página izquierda contiene el mayor número de testimonios en el catálogo (tres) que contrasta con la página opuesta con solo una fotografía (cerro Sirawe, en Taira). Los testimonios en la tinta especial (color ocre) enriquecieron de forma especial el diseño general del catálogo.

un tanto obvia, pues es el color (o término medio de colores) de las pinturas en las rocas del Alero Taira. Además, una pieza relevante del material arqueológico que se exhibe en la muestra es un mortero con pigmento (almagre que se utiliza en las pinturas rupestres) de color ocre intenso y de donde surgió la decisión de usarlo como quinta tinta (ver figura 2).

LOS TESTIMONIOS

Durante la investigación en terreno los curadores de la exposición recogieron testimonios de tres pastores de la Comunidad Indígena Atacameña Taira del Alto Loa, material que fue un aporte esencial al relato museográfico y también en el catálogo: como contenido son las voces vivas de Taira y abren un canal directo a los creadores de las figuras en la piedra. Y visualmente, hicieron las veces de ‘bajo continuo’, enriqueciendo el montaje editorial de manera especial: ofrecen una lectura paralela al texto central y son un elemento interesante que altera la disposición habitual de columnas de texto gris más grupos ortogonales de fotografías, la cual es monótona y difícil de evadir.

Por ello los testimonios fueron tratados de manera especial. Sus textos van en color ocre y dentro de una caja de un tono *beige* suave, cada idioma por separado pero cada caja yuxtapuesta. Son numerosos y disímiles en extensión, lo que hizo difícil su disposición en la página. También ofrecen una forma distinta de leer y comprender el contenido: un lector podría leer solamente los testimonios y obtener una visión particular del mundo de Taira (figura 4).

Como lectores comunes leemos de muchas formas. A veces lo hacemos de manera parcelada y nuestros ojos se pasean por las páginas y se posan aleatoriamente en los puntos más destacados o de interés. Otras veces nos sumergimos en las columnas centrales y dedicamos una gran concentración al relato textual, especialmente si hay una intención de estudio o investigación.

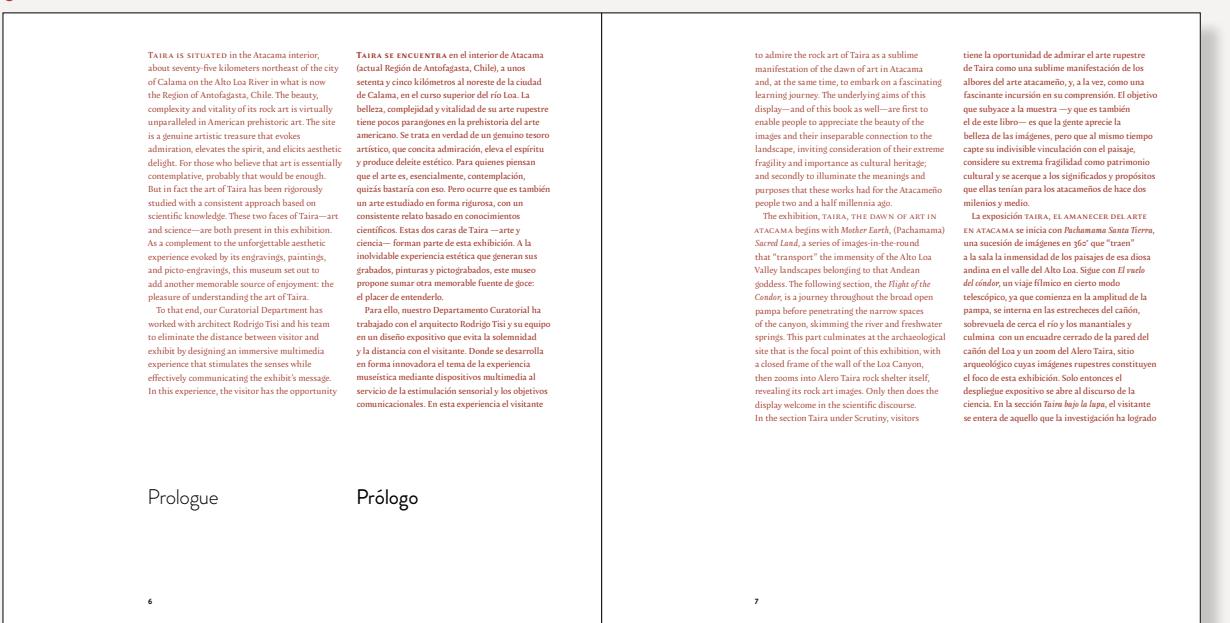


FIGURA 5.
Páginas enfrentadas con ‘cápsula’. Ellas exponen un tema breve que necesita diferenciarse del relato central. En estas páginas la retícula de cinco columnas se alteró para acomodar un ancho de columna menor que las del texto principal.

FIGURA 6.
El Prólogo con el título ubicado en la parte inferior de las páginas y el texto en la tinta especial (ocre), inspirado en el tono de las pinturas rupestres.

LAS CÁPSULAS

De los cinco capítulos del catálogo, cuatro de ellos contienen lo que los curadores del museo llaman ‘cápsulas’ y las usan en muchas de sus publicaciones. Son secciones que interrumpen el relato central para poner foco en un tema en particular que se extiende entre dos y cuatro páginas. Éste es otro elemento del contenido que incide en la complejidad y variedad de voces que el libro tiene. Un gris neutro de fondo diferencia las cápsulas de las páginas comunes; se trata de un gris hecho solamente de tinta negra para no hacerlos muy activos. Cada una de ellas contiene además testimonios, lo que exigió mucho cuidado al organizar todos los elementos ahí en juego (figura 5).

HACER ESPECIAL EL DISEÑO

Algunas decisiones en el diseño de las páginas podrían ser interpretadas como extrañas por los curadores. Por ejemplo, los subtítulos Prólogo, Introducción y Epílogo se ubican en la parte inferior de la página, debajo de las dos columnas de texto. Esta ubicación ignora la convención de situarlos en la parte superior de la página como en cualquier libro. O también el uso de la tinta ocre para el texto de la Presentación y el Prólogo ya que en diseño editorial es muy poco común tener texto de color; la convención en libros es que sea negro (figura 6).

Y, sin embargo, los curadores parecen entender tales decisiones. Tal vez es porque ellos tienen un bagaje amplio en materias de diseño visual y esto los dispone a ver esa manera de componer las páginas como algo posible. Esta forma de diseñar busca introducir un cierto juego que contradice ciertas convenciones y dan singularidad al diseño.

LA PORTADA

En otras decisiones, sin embargo, los curadores han tenido respuestas más tradicionales. Por ejemplo, para el interior de la portada (el reverso) se propusieron colores de mucho contraste con el ocre y el negro: se exploró un color ‘celeste cielo’ más bien intenso y un verde brillante. El celeste intentaba evocar el gran cielo del desierto de Atacama que aparece en las grandes fotografías de paisajes en el catálogo y el verde intenso, evocaba el pasto en lo profundo del cañón del río Loa. Ambos colores producían un efecto interesante, un fuerte contraste, y hacían ver el libro muy actual, casi llamando a un público joven —a pesar de que quienes compran el catálogo son adultos y muchos extranjeros—. Finalmente, los curadores optaron por dejar el reverso de las tapas en color negro, que tiene un efecto más neutro.

CÓMO PUDO SER MEJOR

(“Lo más difícil de ver es lo que está frente a nuestros ojos”, Goethe)

Tal como se mencionó al inicio, el catálogo de la exposición *Taira, el amanecer del arte en Atacama* no es un reflejo de la exposición, sino un complemento de ella. Además, esta edición en particular pone foco en el ensayo de José Berenguer que sintetiza su trabajo de cuarenta años de investigación sobre el arte rupestre de Taira.

El diseño del catálogo cumple la tarea de estructurar el contenido, facilitar la lectura y otras exigencias. Sin embargo, se echa de menos en sus páginas algún aspecto curioso u oculto del ‘drama’ de Taira al cual el público normalmente no tiene acceso. O tal vez revelar el proceso de investigación durante el extenso trabajo que sustenta al proyecto museográfico general.

La realidad es siempre compleja. Traducirla en un relato visual impreso no es tarea fácil y a veces los fenómenos complejos al ser

llevados al medio plano del papel pueden resultar extraños, abstractos (habitualmente por medio de diagramas, infografías, y otras maneras de visualizar). Sin embargo, si la idea que se quiere comunicar es muy relevante, vale la pena intentarlo: en diseño editorial, causar en el lector el efecto de ¿qué es esto que tratan de decirme? es siempre deseable y si se lleva a cabo el testeo de un diseño propuesto, es posible constatar que, aun produciendo cierta extrañeza en el lector, este pueda asimilar el contenido y ser sorprendido con un punto de vista singular o con datos que revelan lo complejo.

Nuestros cerebros son sumamente hábiles para leer y comprender información y es ahí donde diseñadores y editores no deben subestimar la percepción del público. Crear esa sorpresa no es un capricho. Es una forma de desafiar al lector, haciendo que se interese en el contenido y lo recuerde y, de paso, dar cuenta de la lucidez de los equipos de trabajo en el museo.

Por último, para que el catálogo entregue ese aspecto curioso del contenido es bueno recordar que la edición de cualquier libro o catálogo requiere de mucho tiempo —el bien más escaso— y éste catálogo debió producirse en un tiempo reducido. Es obvio, pero mientras antes comience el proceso de diseño, mejor será el resultado. Más allá de la riqueza del contenido, una forma y composición visual graciosas que iluminan el tema requieren de mucho tiempo y este es siempre subestimado.

También es bueno recordar el rol de investigadores que los equipos de diseño necesariamente deben asumir y buscar en el material de descarte, en los depósitos del museo o formular buenas preguntas a los curadores son una buena manera de ‘ver’ esas historias especiales que un tema como Taira siempre esconde, así como todos los temas de las exposiciones del Museo.♦

“ Los museos cambian la vida de las personas. Enriquecen la vida de los individuos, contribuyen a construir comunidades fuertes y resilientes y ayudan a crear sociedades justas. Los museos en retorno son inmensamente enriquecidos por las habilidades y creatividad de su público¹. ”

Democracia, acceso y participación
Comunicar para comprometer

Paulina Roblero T.

Las sociedades están en constante cambio y movimiento, entes líquidos² en incertidumbre y búsqueda de sentido. Dentro de este inestable escenario, si un museo quiere estar presente en la vida de las personas debe saber adaptarse, pero sin traicionar sus principios fundacionales. Por eso resulta imprescindible escuchar y comprender qué está pasando fuera de las cuatro paredes. Para lograr un acercamiento entre las partes, ciudadanía y museo, hay que tener la habilidad de hablar el mismo idioma, poder comunicar afectivamente, a través de herramientas efectivas, el mensaje.

Aterrizándolo a nuestra realidad local, es importante entender el contexto en el que el Museo Chileno de Arte Precolombino asumió el desafío de replantear la forma en la que se relacionaba con su entorno. Los procesos de discusión interna comenzaron en 2014, logrando definir al año siguiente una misión.³ Con un norte fijo, el Museo Precolombino ha buscado desde entonces, posicionarse como un *museo vivo*, teniendo por tarea la apertura no solo de sus puertas (tanto en lo simbólico como en lo literal), sino que también definir una nueva manera en la que será capaz de dialogar con la ciudadanía: mismo idioma y un mensaje claro.

Es así como a fines de 2015 y durante el 2016 comienza la creación e implementación de una nueva área de trabajo con una doble función: Comunicaciones y Públicos.

La comunicación en este sentido es democratizar. La referencia antes señalada sobre ‘mismo idioma y un mensaje claro’, plantea que una de las labores a concretar es acercar los contenidos del Museo para ser percibidos como una institución viva, cercana, que dialoga, convoca e integra a la ciudadanía en su quehacer, convirtiéndose en un referente en innovación y liderando creativamente campañas y estrategias de difusión.

La comunicación supone retribución y diálogo, rompiendo el paradigma de un museo que adoctrina desde la lejanía de la autoridad de un discurso. También se entiende que los procesos de información y de interacción entre las personas y las instituciones han cambiado. La ciudadanía toma un rol central en la nueva forma de consumir y entender qué es una noticia. Se cuestiona de quién y dónde viene (que en paz descance la Teoría de la Aguja Hipodérmica).⁴ Ante esto, el Museo toma una nueva posición creando sus propias plataformas para levantar temas y generar conversación, acortando las distancias entre la institución y la opinión pública. Estamos presentes donde la gente se relaciona entre sí, potenciamos el diálogo y ponemos al servicio de la ciudadanía el conocimiento que alberga el Museo sobre las culturas precolombinas y pueblos originarios.

La otra tarea es reforzar y desarrollar nuevas formas de vínculo a través de la comprensión de los públicos actuales, los potenciales y los que rehúyen del Museo. La identificación de estos grupos se realiza a través de una serie de toma de datos diarios (sistema de censo aplicado en la Recepción del museo) y encuestas⁵ que nacen a partir de las siguientes interrogantes base: ¿quiénes nos visitan?, ¿quiénes no nos visitan? y la pregunta clave que cruza a ambas, ¿por qué? El sentido de este nuevo enfoque, a través del conocimiento y entendimiento del público, es poder generar estrategias, programas y acciones que atraigan a la más amplia diversidad de personas e instituciones a la colección y quehacer del Museo, tender un puente entre la variedad de contenidos e hitos que se llevan a cabo, para instalarlos en el cotidiano de los individuos. Hacer del Museo un lugar relevante e imprescindible en sus vidas.

De esta forma, comprometer a los públicos⁶ tiene por objetivo vincular afectivamente (generar acciones y contenidos que apelen a través de las emociones) a las personas con la institución, con la tarea de elaborar e implementar estrategias orientadas a incidir en sus preferencias y valoraciones e intervenir en las barreras que limitan el acceso.⁷

Comprendiendo el universo del quiénes (personas), se puede definir el qué (mensaje) y el dónde (elección de canales) queremos difundir nuestros mensajes.

ÚLTIMO, PERO NO MENOS IMPORTANTE

La difusión de un museo y de sus exhibiciones temporales suele enfrentarse a un arma de doble filo: el silencio respecto a sus colecciones y su actividad diaria inciden directamente en la baja de visitantes, la recaudación anual por venta de entradas y la reputación en la opinión pública. Por otro lado, la continua sobreexposición, sin un planteamiento claro de objetivos comunicacionales, puede generar una relativización sobre su labor de conservación e investigación, banalizando, ante los ojos de una hambrienta audiencia, los temas centrales de su gestión. Por eso es clave que el criterio y trazado de un plan de comunicaciones se haga en conjunto con las áreas involucradas en la creación de una exhibición temporal. De esta forma se puede enfrentar como equipo de qué manera será difundida la muestra y sus diversas aristas. Se logra, con esto, un discurso común, lo que no siempre resulta fácil de obtener.

El proceso de una exhibición puede tomar un tiempo prolongado: meses, años, incluso décadas, tal como fue el caso de la investigación de José Berenguer, curador del Museo, que culminó dando forma a la conmovedora muestra sobre arte rupestre. Las distintas etapas por las que pasó: del terreno, al papel, a la maqueta, hasta enfrentarse al público, es como si tratara de una carrera de relevos y, en esto, el desafío de la comunicación corre el último tramo. Por eso la responsabilidad es mayúscula. Todo el trabajo previo y su resultado final, no pueden pasar

desapercibidos. Es responsabilidad de una buena campaña de difusión que la última etapa logre coronar el proceso completo. Una exhibición sin un público al que llegar, sin asistencia ni participación, es un fracaso por donde se le mire.

El consenso y trazado de acuerdos entre las áreas de Curaduría y Comunicaciones y Públicos para la gestión de las comunicaciones de la exhibición temporal *Taira, el amanecer del arte en Atacama*, fue clave. Muchos proyectos en cultura suelen realizarse a puertas cerradas entre las partes competentes en la investigación y producción, entregando tan solo en la última etapa la información necesaria para que el área encargada de la difusión pueda comenzar la planificación de los contenidos a comunicar.

Para el caso de *Taira* el trabajo comenzó casi un año antes de montarse la exposición. Se fijaron una serie de reuniones para establecer en conjunto las ideas fuerza, los mensajes claves y los procesos de elaboración de contenidos a difundir. Discusiones, unas más apasionadas que otras, invitaban al curador de la exposición, José Berenguer, a reflexionar sobre cuál es la idea central para las personas y los medios de comunicación. ¿Qué mensaje, entre tantos, debía quedar patente en las personas al informarse o visitar esta muestra? Considerando además los múltiples elementos atractivos y relevantes de esta exhibición: la investigación, su puesta en valor a través del diseño de la museografía, las piezas en exhibición y las imágenes del área y lo significativo de los testimonios orales.

También estuvo la insistencia, persistencia y resistencia (casi un mantra en el equipo) en plantear la inquietud sobre la forma en que podíamos involucrar al público presencial y virtual con lo que la exposición tenía y tiene para ofrecer: ¿cómo hacerlos partícipes, instarlos a manifestar su opinión?, ¿cuál es la herramienta o formato más efectivo para este desafío?

Todo este trabajo previo resultó fundamental, considerando que la buena reputación de un museo (cualquiera en su tipo) no

es suficiente ni garante para lograr la convocatoria de público a una nueva muestra temporal. Por eso el desafío del Área es tanto convocar como conmover a las personas. Ser un canal, un motor que debe ayudar a difundir uno de los mensajes centrales que propone Curaduría al entregar la exhibición al visitante, a través de una museografía que recrea a la perfección la atmósfera de este sitio arqueológico: el ser humano es el responsable del resguardo, respeto y conservación del medio ambiente.

La crudeza del Epílogo de la muestra: 'A los pueblos originarios nadie los escucha; a los científicos tampoco. Lo que dicen queda flotando en el manantial de las palabras...' fue uno de los ejes centrales con los que el Área trabajó para trazar tanto el plan de prensa⁸ como el plan de comunicaciones⁹ de la muestra (ver figura 1). También fue fundamental tomar la responsabilidad de lograr que la Comunidad Indígena Atacameña Taira sea escuchada lo más posible, otorgándoles el protagonismo necesario para que el público pudiese identificar sus roles, comprender y respetar el aporte que realizan no solo a la muestra en sí, sino que a la preservación y valoración del patrimonio vivo en el arte rupestre de Taira (ver figura 2).

¿QUÉ DICE EL PÚBLICO?

Bombardeados constantemente por estímulos, la entrega exitosa de un mensaje va de la mano con una propuesta de diseño distintiva. Uno de los planteamientos del Área fue retomar las intervenciones realizadas para anunciar la llegada de una nueva exposición. Se volvió a marcar la presencia que tenía el Museo en la vía pública a través de la instalación de lienzos con la imagen gráfica diseñada por Ensamble, en sus cuatro fachadas. De esta forma y tomando a favor el tránsito peatonal por Bandera, la presencia en calle difundiendo la exposición *Taira*, es una nueva manera de integrarse al hábitat ciudadano (ver figura 3).

Con los cambios en la conducta y participación de las personas, hay que saber llamar su atención, no sólo destacarse entre el resto, sino que



FIGURA 1.
Primera aparición en prensa anunciando la exhibición de *Taira, el amanecer del arte en Atacama*. Diario El Mercurio, suplemento Artes y Letras, 19 de noviembre de 2017.

lograr que el mensaje penetre y modifique conductas en el receptor. Por eso hay que saber determinar qué herramientas producirán el efecto deseado para la experiencia participativa. El resultado deseado no está únicamente en desarrollar una campaña comunicacional exitosa (donde los objetivos son cumplidos a través de la difusión de contenidos trazados), también hay que lograr que dicha presentación conlleve a la acción: asistencia a la muestra y compromiso en las actividades organizadas.

FIGURA 2.
La colaboración de Sandra Yáñez, Presidenta de la Comunidad, fue fundamental para el desarrollo de contenidos. Se realizó una entrevista en profundidad, la que fue publicada en el sitio del Museo y además fue una de las voceras en una entrevista para el diario La Segunda.

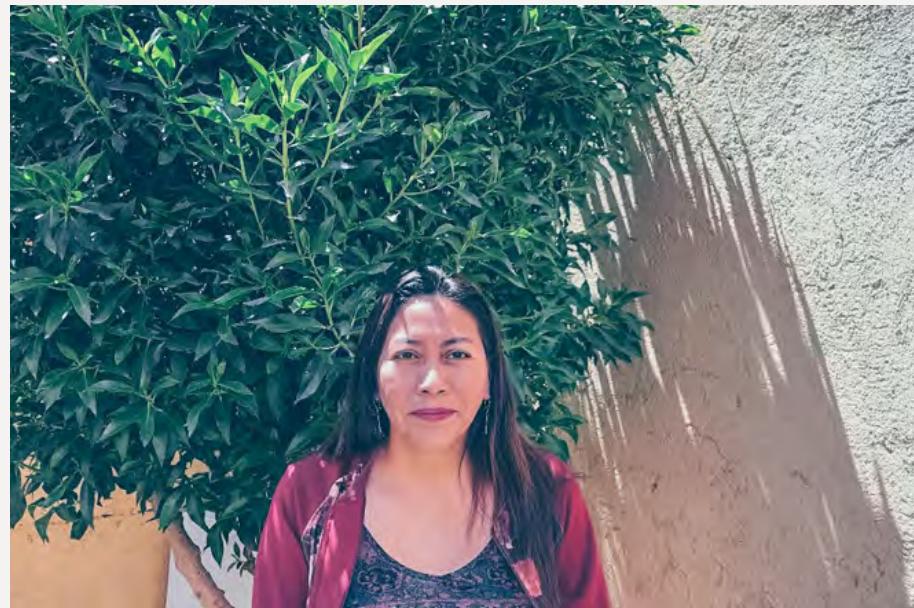


FIGURA 3.
Tras varios años sin ser implementado como estrategia de difusión, para la muestra de *Taira* se volvió a 'vestir' la fachada del museo con lienzos que anuncian la exhibición al público.



En el caso de *Taira* se implementaron, con este fin, dos acciones colaborativas entre las áreas de Curaduría y Comunicaciones y Públicos. La primera fue el diseño de una Guía al Visitante con un mapa isométrico, invitando a recorrer la muestra por las distintas secciones de la exhibición.

La segunda fue la creación de un Buzón de los Deseos (figura 4) ubicado a la salida de la exposición en el Patio Sur. Queríamos insistir en el mensaje que entregaba la muestra, intencionando la participación de los visitantes presenciales a través del siguiente texto plasmado en el panel: 'La exposición *Taira, el amanecer del arte en Atacama* nos dice que antiguamente la gente cuando tenía un deseo lo expresaba a través de un dibujo. ¿Tienes un deseo que quieras compartir? Manifiesta con un dibujo o en palabras un deseo que tengas sobre el cuidado del medioambiente'. Este deseo se escribía o dibujaba en una hoja blanca, entregada en la Recepción del Museo. Tras revisar el nivel de respuestas obtenidas, se hizo una modificación al primer mes de marcha ya que se observó que la hoja se perdía entre la folletería del Museo y muchas veces el visitante no contaba con un lápiz para plasmar sus ideas. El panel contenía adherido un talonario de hojas y un lápiz, facilitando de esta forma la acción del público.

En seis meses de exhibición, la muestra recopiló más de 300 mensajes del público. El buzón se vaciaba semanalmente y se revisaban cada una de las respuestas del público. El poder de la hoja en blanco plasmada con la pregunta '¿Tienes un deseo que quieras compartir?' ha mostrado una diversidad de opiniones participantes en términos de procedencia (tanto nacional como extranjera) y edades (muchos dibujos son plasmados por infantes) dando cuenta de la variedad de miradas y anhelos que han decidido compartir en esta dinámica.

Los mensajes recibidos se han dividido en dos categorías: a) aquellos que están dirigidos directamente al Museo (comentarios sobre su visita, agradecimientos o recomendaciones a aplicar tanto para la muestra como para el recorrido general y un par de quejas por el horario de cierre o luminosidad de la muestra); b) los deseos que han decidido compartir



FIGURA 4.
El Buzón de los Deseos tenía la finalidad de incentivar la participación del público a través de la reflexión y la manifestación escrita.

tras observar la muestra. De estos se desprenden otras lecturas: anhelos personales como 'Deseo ser un unicornio', 'Mi deseo es ser cantante', 'Jugar en la NBA', 'Deseo ser feliz' o 'Quiero ser actriz' (figura 5). Los deseos gatillados por la muestra presentan reflexiones profundas y unas bastante extensas: 'El respeto por los ecosistemas ancestrales que albergaron las culturas milenarias de Chile y América', 'Maravillosa exhibición. Necesitamos proteger las tierras y en especial las tierras de los pueblos indígenas, para preservar la tierra que está siendo destruida. Tenemos que trabajar juntos globalmente...',¹⁰ 'Sí, cuidemos, respetemos y protejamos al medio ambiente. Es nuestra casa y sustento', 'Valoración por la tierra, volver a ser agradecidos', 'Respeto y cuidado a la zona. Sin turistas ni empresarios que dañen lo que existe', 'Cuidar el agua porque sin ella no viviríamos' o 'Amar a nuestra tierra, nuestra agua. Estamos en deuda con la pachamama. Nos portamos mal' (ver figura 6). Las respuestas recibidas, no solo son material fundamental que alimenta los criterios y objetivos de trabajo del área de Comunicaciones y Públicos, también es una forma de crear comunidad. Estas voces, las opiniones vertidas en el buzón, son compartidas en nuestras redes sociales¹¹ invitando al diálogo con nuestro público virtual.

La técnica participativa empleada no es solo para otorgarles voz a los visitantes. Además, busca desarrollar experiencias que sean más valorables y atractivas para todos: museo y público. Por eso resulta tan significativa esta acción empleada. *Taira, el amanecer del arte en Atacama* fue el punto de partida para poner en marcha acciones concretas de participación del público, lo que seguirá siendo abordado como línea de trabajo para las próximas exposiciones y proyectos del Museo.

El desarrollo de un proyecto (exitoso) no solo puede ser evaluado desde la perspectiva del equipo interno involucrado. En la actualidad, resulta fundamental medir el impacto escuchando y dialogando con las contrapartes externas, la variedad de receptores comprendidos bajo el concepto de público visitante. Con este fin, otra de las etapas de trabajo junto al área de Curaduría fue definir una pauta de preguntas para ser aplicadas en la encuesta de evaluación para el público.

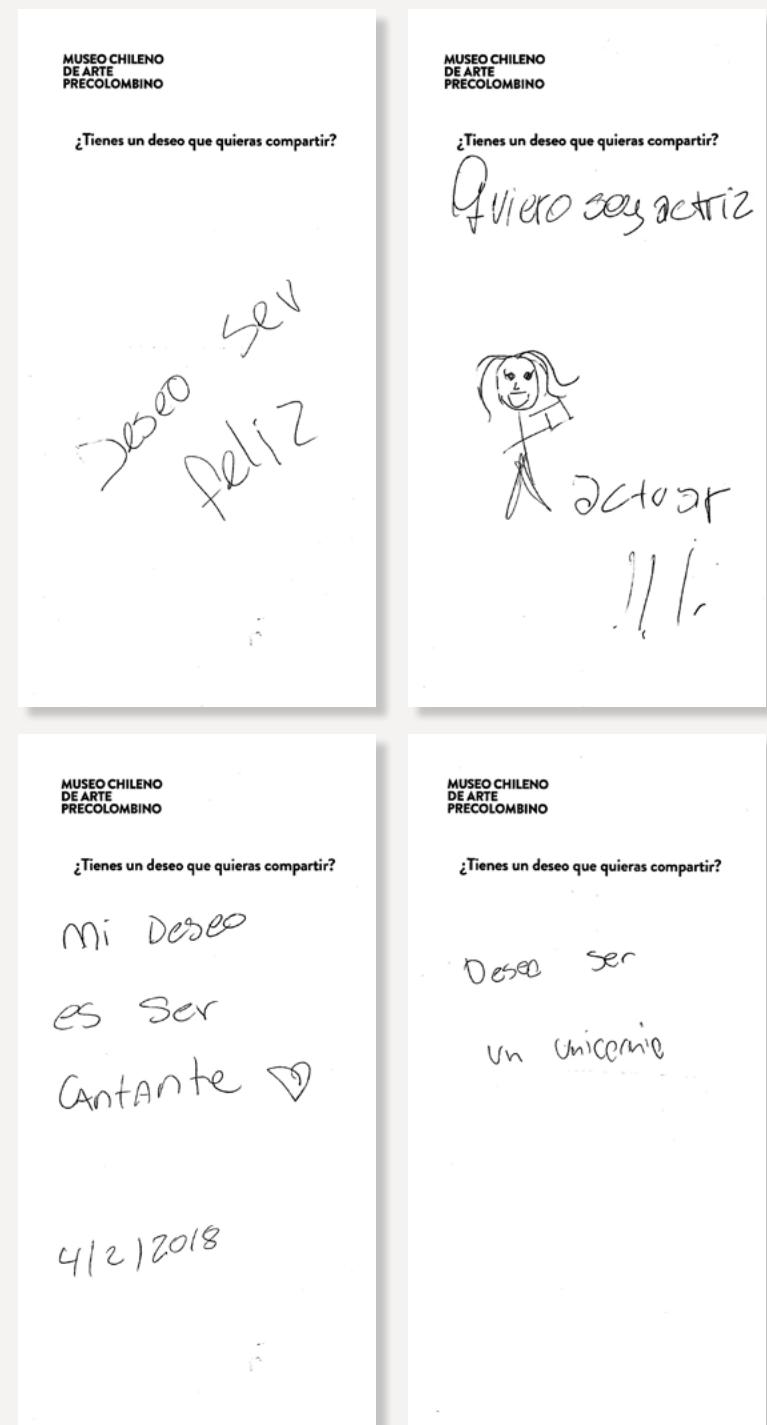


FIGURA 5.
La expresión de deseos se convirtió para muchos en una oportunidad de compartir anhelos más íntimos e incluso inalcanzables.



FIGURA 6.
La posibilidad de abrir un espacio reflexivo, dio pie a que muchas personas dedicaran sentidas palabras apelando al resguardo del patrimonio y el medio ambiente.

La primera parte de la encuesta contiene una breve caracterización al visitante: rango de edad, nivel de estudios y país de procedencia. La segunda está referida exclusivamente a la exposición. Dentro de las variables se considera el motivo de la visita, la evaluación a la Guía del Visitante creada especialmente para la muestra,¹² la aplicación desarrollada (una fotogrametría en 3D),¹³ contenidos de la muestra,¹⁴ comprensión de la idea central expresada en la exposición,¹⁵ identificación de sus mensajes,¹⁶ y evaluación en escala numérica a elementos como la iluminación, tamaño de los textos y volumen del audio, entre otros. La aplicación de la encuesta se realiza de forma presencial (los datos son recopilados en un *tablet*), en un periodo de cuatro meses (de febrero a mayo) tomando una muestra representativa de 250 personas.

Los resultados de la encuesta ayudan a la institución a escuchar y comprender de qué forma las exhibiciones son recibidas por el público. Y para las áreas involucradas son el material necesario para definir o repensar sus métodos de trabajo. Validar la opinión del público es fundamental para lograr un mejor diálogo y acercamiento.

ROMPER LAS CUATRO PAREDES

‘La tarea de la transmisión cultural del Museo, centrada en la exposición, se multiplica con los materiales y actividades complementarias mismas’.¹⁷ En el caso de *Taira, el amanecer del arte en Atacama*, el Área tomó la oportunidad para organizar diversas instancias de participación.

La primera de ellas fue aprovechar la oportunidad de la celebración del aniversario 36 del Museo.¹⁸ Para esa ocasión, y en conjunto con José Berenguer, se desarrolló una serie de tres recorridos para público general con entrada liberada, facilitando de esta forma el acceso del visitante nacional. La actividad llamada *Encuentro con el Curador*, tuvo en promedio a 100 personas que pudieron conocer la muestra de arte rupestre acompañados por él (ver figura 7). La experiencia resultó ser todo un éxito.



FIGURA 7.
La instancia *Encuentro con el curador* en la que el público pudo conocer de forma gratuita la muestra de arte rupestre a través de la mediación del curador jefe, José Berenguer.

En enero de 2017,¹⁹ en el contexto del *Congreso del Futuro*, el Área se sumó a la programación de dos instancias de participación con dos tipos de público distintos: red de científicos extranjeros (invitados a exponer en el Congreso) y público general nacional. La primera visita fue una oportunidad para compartir, ante la comunidad científica internacional, el trabajo del área de Curaduría. El segundo encuentro apeló a facilitar el acceso de los contenidos (además de ser una actividad con entrada liberada) a personas que querían conocer de primera fuente los alcances de la investigación manifestados en la muestra. Ambos encuentros contaron con la colaboración de los curadores José Berenguer y Carole Sinclair.

Sin duda, una de las actividades más significativas en impacto y diversidad de público alcanzado fue el que se realizó en la celebración del primer *Día de los Precoloniñ@s*,²⁰ cuyo objetivo es acercar los contenidos del Museo a un público familiar, fomentando la asistencia de niñas y niños entre 4 y 13 años.

Dentro de la programación de actividades se contó con la colaboración de José Berenguer quién adaptó su discurso para realizar una serie de tres visitas mediadas por la muestra, pensando en la diversidad de edades de los asistentes; en total participaron más de 70 personas. Además, se ubicó en Patio Sur, un panel que recreaba las rocas del Alero Taira, invitando a las niñas y niños presentes a dibujar en ella las llamas y sus deseos (ver figuras 8 y 9). La jornada tuvo gratuidad en su entrada y convocó a 1.345 personas.

La puesta en valor de la exhibición, como es el caso de *Taira*, también recae en la generación de actividades en torno a ella convocando al público a vivir una experiencia única e irrepetible, comprendiendo que el rol del visitante ha cambiado con el tiempo dejando de ser un espectador pasivo, a la espera de tener un rol activo, considerándolo también un creador de contenidos.

El valor de una experiencia enriquecedora a través de la exposición, modifica por completo la forma en que las personas se relacionan con el Museo. Con esto se desarrolla una aproximación al conocimiento y se genera una apreciación por lo que realiza el equipo de trabajo. Pueden ver el ‘tras bambalinas’ y conocer de primera fuente los procesos de investigación. En definitiva, lo que plantea la Misión del museo: pueden conectarse con sus raíces.

Taira, el amanecer del arte en Atacama es uno de los impulsos que llevan a la institución a plantearse como museo vivo. Sale de su zona de confort cumpliendo un rol social, rompiendo sus cuatro paredes e integrando al diálogo los temas de la contingencia, las preocupaciones de las sociedades actuales. Y en eso, el área de Comunicaciones y Públicos cumple el rol de comunicar para comprometer a la ciudadanía. ♦



FIGURA 8.
La celebración del primer *Día de l@s precoloniñ@s* fue una oportunidad para acercar los contenidos de la muestra al público nacional familiar.



FIGURA 9.
Una de las actividades programadas en el *Día de l@s precoloniñ@s* era incentivar a los vistantes más pequeños a plasmar a las llamas en un panel que simula las rocas del Alero Taira.

NOTAS

¹ Museums Association (2013:2). La traducción es nuestra.

² Categoría sociológica planteada por Zygmunt Bauman, filósofo y sociólogo polaco.

³ La Misión es: Inspirar y encantar a las personas, a través del arte precolombino, conectándolas con las raíces de Chile y América, preservando, investigando y difundiendo patrimonio.

⁴ La teoría —un mensaje es recibido y aceptado como verídico de parte del receptor, sin vacilaciones— fue recogida por Harold Laswell (1927) en su libro *Propaganda Techniques in the World War*.

⁵ El período de encuestas del Museo Precolombino comenzó con una marcha blanca en 2016, para formalizar el proceso durante 2017 y ser implementado regularmente año a año. Las encuestas consideran las exhibiciones temporales, la evaluación del Museo en un contexto general y otro correspondiente a la caracterización de nuestros visitantes.

⁶ Existen tres corrientes relacionadas con los públicos y participación. La francesa (públicos), que apela a la mediación cultural, acercando la obra artística al pueblo, proceso estimulado desde organismos del Estado. La australiana-anglosajona (audiencias), que apela a las industrias creativas y se asocia a la lógica económica. Y, la actual proveniente desde el Reino Unido y que recoge ambas líneas de pensamiento para reformular el concepto base: *audience development*, para ser reemplazado por *audience engagement*. El cambio del concepto, de formación a compromiso, supone una nueva estructura de trabajo donde no hay una 'adoctrinación' del público, sino un acercamiento que apela a los afectos. El trabajo del área Comunicaciones y Públicos del museo se basa en esta última corriente.

⁷ Las barreras de acceso identificadas en encuestas realizadas en el Museo son, en orden de mayor cantidad de menciones: Falta de tiempo, Falta de información, Falta de dinero y Falta de costumbre. En el caso de la Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural 2012, las barreras de acceso en orden de menciones son: No tiene tiempo, No le gusta o no le interesa, Falta de costumbre y No existen museos o se encuentran muy lejos. La Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017 no consideró la variable 'Razones de no asistencia' en el cuestionario.

⁸ Se trata de la estrategia de difusión destinada a los medios de comunicación tradicionales (prensa escrita, radial, medios digitales y televisión). La gestión de prensa para *Taira* estuvo enfocada en lograr abarcar una mayor diversidad de presencia en medios, considerando la participación de corresponsales extranjeros, a través de un acuerdo de colaboración con Marca Chile, aumentar la cantidad de apariciones y mostrar distintos voceros del proyecto. Hasta marzo de 2018, la exposición lleva 63 apariciones en prensa.

⁹ El plan de comunicaciones está destinado a todos los canales de difusión que no corresponden a prensa (redes sociales, página web, vía pública, sociedad civil, autoridades, instituciones culturales, etc.).

¹⁰ Mensaje escrito en inglés por visitante proveniente de Santa Fe, Nuevo México. Estados Unidos.

¹¹ Plataformas de Facebook (con 63.407 seguidores) e Instagram (con 15.594 seguidores).

¹² Los resultados preliminares arrojan que un 44,7% del público No leyó la guía, 29,8% considera que Sí aporta información que no vio en la muestra y un 23,4% señala que Tenía la misma información que la muestra.

¹³ El 91,5% de los encuestados No utilizó ni descargó la aplicación.

¹⁴ Dentro de los contenidos más destacados, el 36,2% señala que es Lo que la arqueología dice sobre el Alero Taira, 27,7% que son los Testimonios de las comunidades indígenas del lugar y un 21,3% valora las imágenes del paisaje donde está inmerso el Alero Taira.

¹⁵ El 50% de los encuestados cree que la idea principal de la muestra es Admirar las representaciones artísticas del pasado, el 22,9% dice que el Arte habla por sí mismo, el 12,5% cree que Hay que transformar a Taira en un lugar turístico a gran nivel y otro 12,4% indica que la idea principal es que Para entender el arte hay que investigarlo.

¹⁶ El 65,3% señala que uno de los mensajes es que Las comunidades indígenas nos enseñan a valorar el medio ambiente y su cultura y el 20,4% dice que La gente tiene respeto por el patrimonio arqueológico.

¹⁷ Dujovne (1995: 51).

¹⁸ El aniversario del Museo fue a tan solo dos días de la inauguración de la muestra, ocurrida el jueves 30 de noviembre.

¹⁹ Viernes 19 de enero de 2018.

²⁰ Realizado el domingo 4 de marzo de 2018.

REFERENCIAS

DUJOVNE, M., 1995. *Entre musas y musarañas: Una visita al museo*. Uruguay: Fondo de Cultura Económica.

LASWELL, H. D., 1927. *Propaganda Technique in the World War*. New York: Alfred A. Knopf.

MUSEUMS ASSOCIATION, 2013. *Museums Change Lives. The MA's vision for the impact of museums*. London: Museums Association.

“ Y así fue como guiados por esa búsqueda y la visión del curador, el objetivo de aprendizaje surgió naturalmente, de la misma forma en que en la mitología atacameña surgen los animales de los mágicos manantiales que riegan el desierto, esto es: conocer la importancia de la llama para la antigua comunidad de Taira y comprender por qué la pintaban. ”

Desde la mediación interactiva Los caminos que llevan a Taira

Pamela Marfil R. y Constanza de la Cuadra A.

A fines de abril de este año 2018, a cinco meses de inaugurada la muestra *Taira, el amanecer del arte en Atacama* y sus correspondientes dispositivos didácticos en la Zona Interactiva de la Fundación Mustakis (ZIM), recibimos la invitación del Museo Chileno de Arte Precolombino (MChAP), a participar en el tercer número de su serie digital **ArtEncuentro**, que en esta ocasión reúne las experiencias de las diversas especialidades que conforman el conjunto total de acciones en torno a la muestra. Como nos explicaron, pretende ser una especie de *backstage* y *making off* de esta exposición, fiel al interés por vincular arte, ciencia y oficios que dio origen a esta publicación digital.

En nuestro caso, queremos compartir cómo actualizamos una parte del ZIM, que tiene carácter permanente en el Museo, con dispositivos interactivos que complementan los contenidos de la exhibición temporal anual del Museo. Lo haremos desde el punto de vista de Convergencia, Diseño+Interacción, firma encargada del diseño interactivo y operación de la sala desde 2012 a la fecha.

‘Los caminos que llevan a Taira’ nos sirve de metáfora para plantear dos ideas centrales: un primer camino, que se refiere a la historia del espacio, y que define el alcance de las posibles actualizaciones; y un segundo camino, que se refiere a la solución implementada para la exhibición sobre el arte rupestre presente en el alero rocoso de Taira.

PRIMERA RUTA: EL PUNTO DE PARTIDA

La actual Zona Interactiva (ZIM) es un programa de la Fundación Mustakis que busca acercar el arte y el patrimonio a los niños y a sus familias para aumentar su capital cultural. Usando todos los sentidos y múltiples tecnologías, se invita a vivir experiencias significativas de aprendizaje (Gardner 1993). Forma parte de un Circuito Interactivo ZIM que tiene presencia en otros museos y centros culturales en Santiago y regiones del país (www.zim.cl).

En el Museo Precolombino, ZIM está ubicado de forma permanente desde 2014 en la Sala Phillippi, en el patio sur del edificio patrimonial. Sin embargo, nace un par de años antes para acompañar la muestra externa *Chile, 15 mil años* que el Museo realizó en el Centro Cultural Palacio La Moneda en 2012 para dar continuidad a su labor de difusión, mientras cerraba sus puertas por la ampliación de sus dependencias y salas en 2012 y 2013.

En este contexto, el Museo y la Fundación firmaron un convenio de colaboración para desarrollar una plataforma interactiva e itinerante (figuras 1, 2, 3 y 4), que acompañaría la exhibición al Centro Cultural Palacio La Moneda y a la sala de exposiciones de la Fundación Minera Escondida en Antofagasta. En un periodo de 7 meses se benefició a un total de 70.810 personas (testimonio 1).

A la espera de la reapertura del MChAP programada para el 2014, la Fundación Mustakis decidió dar continuidad al programa. Junto a algunas réplicas de objetos claves, visitó por seis meses Biblióniños de Puente Alto, y otros seis meses al Museo de Arte y Artesanía de Linares, sumando 4.975 nuevos beneficiarios durante 2013 (testimonio 2).

Durante casi dos años, la plataforma interactiva móvil recorrió parte del país difundiendo y estimulando el interés por el arte y la herencia precolombinas, hasta que llegó el momento de establecerse en su casa definitiva, al momento de la reapertura del Museo.

Para tal efecto no sólo fue necesario adaptar los actuales dispositivos, juegos y actividades a la Sala Phillippi (ver figura 5), destinada a recibir

TESTIMONIO 1

Me encantó, porque me gusta aprender jugando y este museo logra eso y a nosotros los niños nos gusta aprender.

¡Viva la cultura de nuestro país!

Valeria Barrientos,
10 años, 2012

TESTIMONIO 2

La propuesta que se entrega en esta exposición interactiva permite que los alumnos y niños en general conozcan y aprendan con significado los aspectos característicos de los pueblos originarios.

Mis felicitaciones por tan entretenida manera de enseñar.

Carolina Becerra del Solar, Profesora Jefe 4ºA
Colegio Concepción,
Talca, 2013

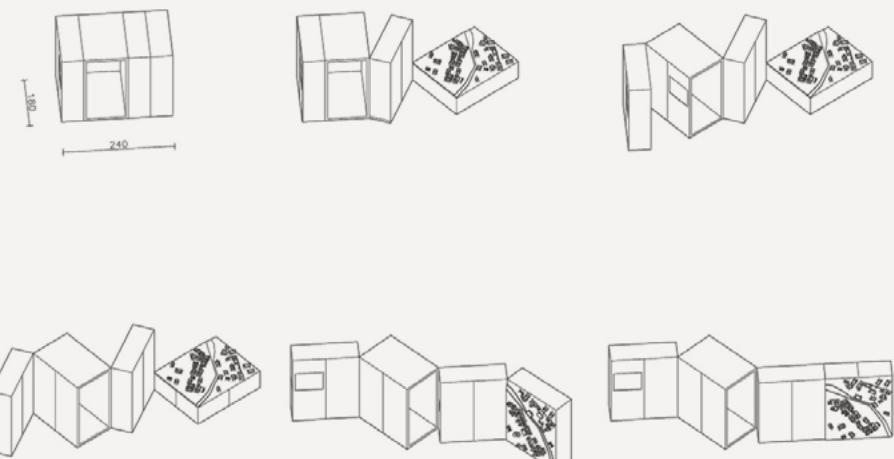


FIGURA 1.
Propuesta de módulo itinerante para ZIM.

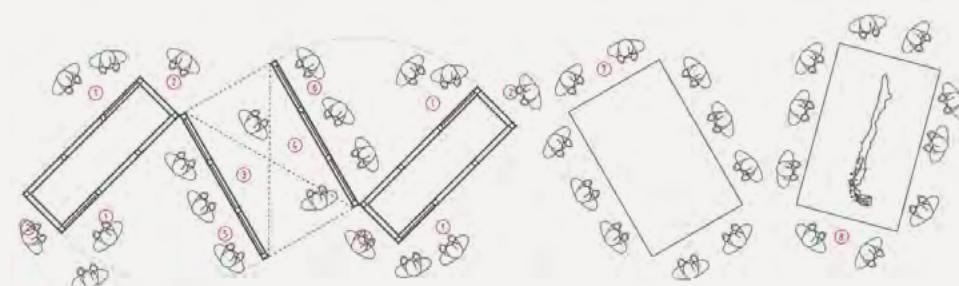


FIGURA 2.
Planta ZIM
para *Chile, 15 mil años*,
en Centro Cultural
Palacio La Moneda.



FIGURA 3.
ZIM en Chile, 15 mil
años, en Centro Cultural
Palacio La Moneda.



FIGURA 4.
ZIM en Chile, 15 mil
años, en Nivel -1 del
Centro Cultural Palacio
La Moneda.

la Zona Interactiva, sino que diseñar y producir un conjunto de nuevos dispositivos interactivos que hicieron crecer el concepto de esta Sala a una experiencia en torno a la rica ‘diversidad latinoamericana’, interviniendo un espacio arquitectónico patrimonial con museografía didáctica, interactiva e inclusiva.

En sólo 45 m² quedó plasmada la versión permanente, incorporando nuevas herramientas al Modelo de Interacción. La solución, más inmersiva, invita a vivir la íntima relación de reciprocidad de los pueblos originarios con la naturaleza, característica que define su identidad y nuestra herencia latinoamericana (ver figura 6). En ZIM Precolombino, la experiencia comienza con el agua y ocurre durante la noche en torno a la Constelación Yakana de la cosmovisión andina (ver figuras 7, 8 y 9) (testimonio 3).

Tanto para el desarrollo del ZIM Chile 15.000 años como para ZIM Precolombino Permanente, se trabajó en coordinación directa con el equipo curatorial del Museo. La selección de contenidos y la validación de su reinterpretación a otros formatos, estuvo guiada por los curadores Luis Naranjo en la primera oportunidad, y José Berenguer junto a Carole Sinclair, en la segunda. Para la definición de los contenidos relacionados a las danzas precolombinas y la obtención de los recursos audiovisuales, el apoyo vino de Claudio Mercado, del Área de Patrimonio Inmaterial del MChAP.

En el área de Mediación del MChAP, nuestra contraparte fue Rebeca Assael como Encargada de la Visitas Guiadas, con quien definimos un protocolo de acción.

Fue definido entre las contrapartes, que la zona interactiva actualizaría un dispositivo análogo para cada exhibición temporal con el fin de generar renovación y actualización.

Así llegaron las exhibiciones temporales de *Mantos Funerarios Paracas, ofrendas para la vida*, en 2015 (ver figura 10) y *El arte de ser Diaguita*, en 2016 (ver figuras 11, 12, 13 y 14). Las soluciones implementadas para cada caso, variaron mucho en función de los objetivos y los recursos autorizados para los respectivos desarrollos (testimonios 4 y 5).

TESTIMONIO 3
Felicitaciones: Fue un agrado visitar el museo restaurado. Mi hija disfrutó mucho la visita, sobre todo por la sala interactiva pensada para ellos. Ojalá se mantenga en esta senda y con nuevas sorpresas a través de los años.
Sara Retamal, 2014

TESTIMONIO 4
Para entender nuestro futuro y amar nuestro presente, debemos comprender desde pequeños cuáles son nuestros orígenes.
Ayleen Velásquez, 2014

TESTIMONIO 5
¡Muchas gracias! Me encantaron todos los juegos que posibilitan aprender más sobre las culturas precolombinas.
Graciela Calligari, San Andres de Giles, Buenos Aires, Argentina, 29/01/2016



FIGURA 5.
Implementación de Zona
Interactiva Mustakis en
Sala Phillipi del MChAP.



FIGURA 6.
Zona interactiva
en Museo Chileno de
Arte Precolombino.



FIGURA 7.
Túnel descompresor.



FIGURA 8.
Aportes de América.
Memorice olfativo.



FIGURA 9.
Actividad creativa
de Arte Rupestre.

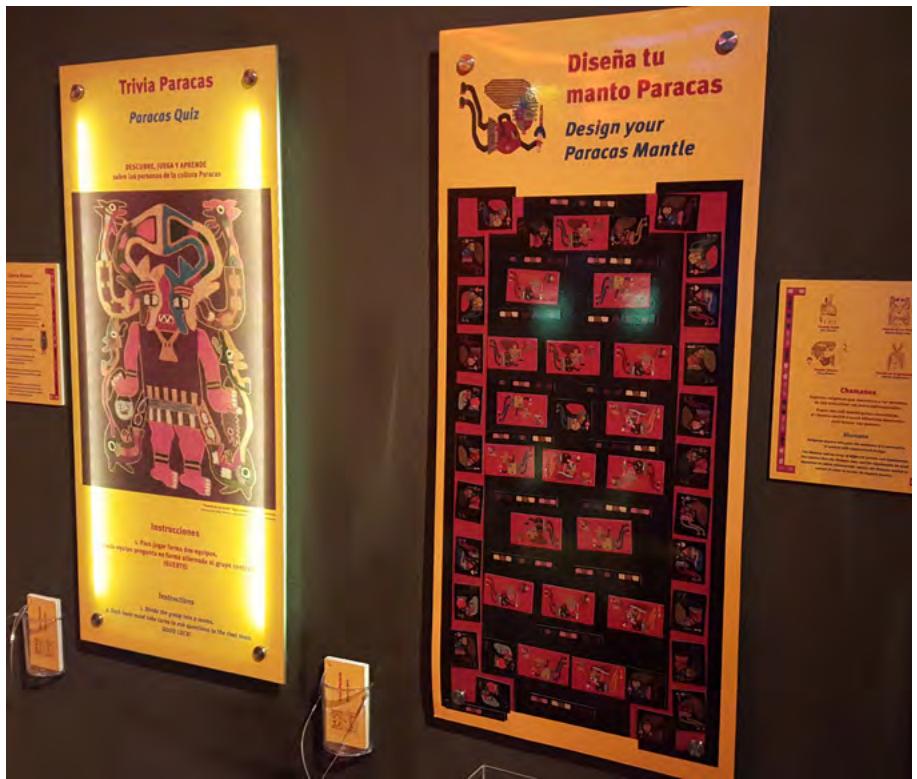


FIGURA 10.
Actividades Paracas:
Trivia Paracas y Arma
Tu Propio Textil Paracas,
con herramientas de
accesibilidad para personas
ciegas y de escasa visión.

TESTIMONIO 6
Yo, Javiera Concha
me gustó especialmente
donde hay que jugar en
los bailes de la Tirana y
me gustaría aprenderla.
Gracias por recibirnos.
Soy del Liceo Diego
Portales 1°, muchas
gracias, 2013

Durante estos tres primeros años en la Sala Permanente, visitaron el ZIM 200.995 personas y en función de las evaluaciones del Plan de Mejoramiento Continuo que la Fundación Mustakis mantiene para todos sus programas, se realizaron importantes mejoras. La primera fue la adaptación a formatos web y móviles (iOS y Android) de todos los juegos digitales. La segunda, re-hacer el juego Danza Precolombina usando tecnología MOCAP¹, para asegurar la calidad en la experiencia del usuario, evitando su obsolescencia e incluyendo tres nuevas danzas para terminar con un menú de seis posibilidades (ver figuras 15 y 16) (testimonio 6).

¹MOCAP - Motion Caption, técnica de grabación de movimiento, en general de actores y de animales vivos, y el traslado de estos movimientos a un modelo digital, realizado en imágenes de computadora. Permite que las animaciones, en este caso los bailes, sean realmente naturales.

FIGURA 11.
Panel Diaguita.



FIGURA 12.
Actividad de colorear las
grecas del arte Diaguita.



FIGURA 13.
Actividad de realidad
aumentada Diaguita.

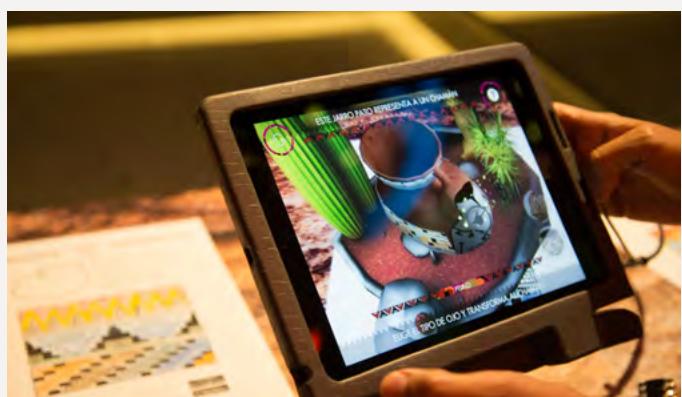


FIGURA 14.
Interfaz de aplicación
DIAGUITA AR,
descargable en app store
y Google play.





FIGURA 15.
Jugando con la aplicación de Danzas.

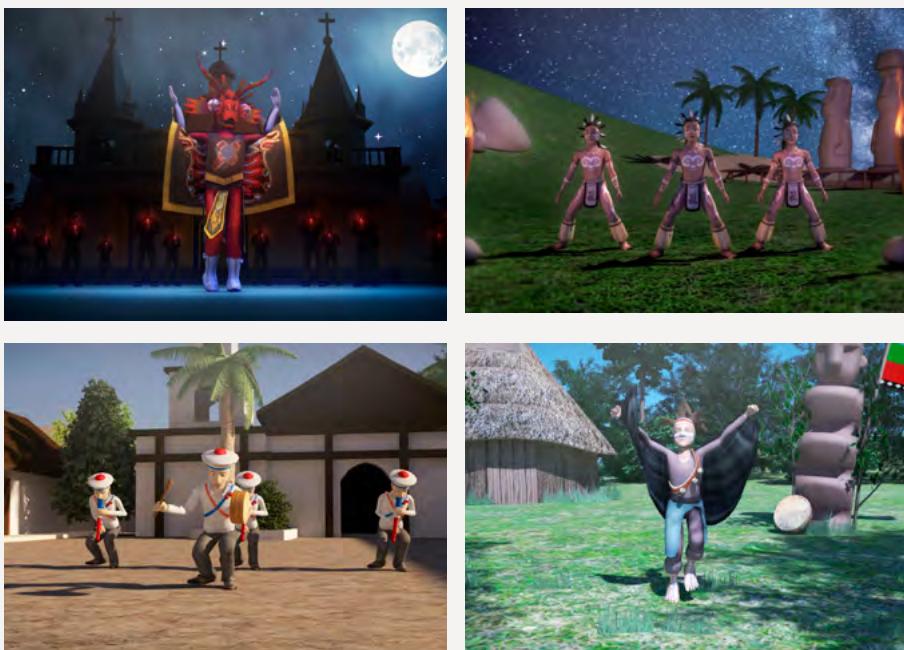


FIGURA 16.
Interfaces de diferentes danzas: nortina, rapa nui, 'chinos' y mapuche.

SEGUNDA RUTA: LA REINTERPRETACIÓN

Cuando el Investigador y Curador Jefe José Berenguer nos compartió el guion de la muestra *Taira, el amanecer del arte en Atacama*, nos sorprendió lo innovadora de la propuesta y el gran desafío de contar un relato sin poder tener el objeto, en este caso, los pictogramas en la roca de un alero del cañón del río Loa. Sería una exhibición que aludía a los sentidos a través de una experiencia principalmente audiovisual.

Iniciamos nuestro proceso de diseño interactivo en que la acción neural es definir un objetivo de aprendizaje que guíe la reinterpretación para llegar a un Modelo de Interacción, en función del público, el contenido e identidad del espacio. Nos preguntamos entonces: ¿Qué necesita saber el público familiar que visita ZIM, para poder apreciar y disfrutar la muestra de *Taira*?

Dicho de otra forma, qué convenciones, formales o simbólicas, es primordial compartir para que el lenguaje artístico no carezca de sentido para este segmento de público (Santacana, 2006), y así conectar caminos que no siempre se encuentran, debido, entre otros factores, a las etapas del desarrollo, conocimientos e intereses. Por un lado, el curador quiere llegar al público con todo un conjunto de conocimientos de la obra (años de investigaciones del sitio en el Alto Loa) y, por otro lado, el público quiere alcanzar esos conocimientos, pero no siempre cuenta con las herramientas para hacerlo (Zubiaur Carreño, 2004).

Y así fue como guiados por esa búsqueda y la visión del curador, el objetivo de aprendizaje surgió naturalmente, de la misma forma en que en la mitología atacameña surgen los animales de los mágicos manantiales que riegan el desierto, esto es: conocer la importancia de la llama para la antigua comunidad de *Taira* y comprender por qué la pintaban (testimonio 7).

Las pinturas, según las palabras del curador, ‘decretaban’ un buen rebaño al grupo familiar, acción equivalente a pedir un deseo. Este sería entonces el concepto para la reinterpretación.

TESTIMONIO 7
Muy linda experiencia, se aprende mucho a través de la interactividad. Muy buen gusto y muy buena exposición, gracias!!
Elena, desde Peñaflor y Padre Hurtado, Marzo 2018.

LAS SOLUCIONES

Con el objetivo claro y una estructura de contenidos detallada, la Fundación Mustakis aprobó la intervención de un área mayor y central de la sala ZIM. La actualización se hizo en tres espacios y permitió que la nueva propuesta quedara conectada directamente con la representación de la Constelación Yakana existente en el cielo (figuras 17 y 18).

Se diseñaron dos dispositivos complementarios. El primero, creativo y digital y el segundo, táctil, auditivo y análogo.

Para dar vida a la llama y así cumplir ‘el deseo’, se desarrolló un juego digital de Realidad Aumentada llamado Taira AR (ver figura 19), que está disponible en forma permanente en la web y galerías iOS y Android en español e inglés, para aprender pintando, jugando y descubriendo (para jugar en la casa o en el colegio, el jugador debe imprimir las grecas a colorear desde la web <http://www.zim.cl/mustakisar/> y descargar la app en las galerías respectivas de sus móviles).

En el juego, primero se pinta una llama muy parecida a la que se encuentra en el Alero de Taira, de la misma forma en que los atacameños lo hacían en la roca (ver figura 20). Luego, al jugar con una tableta digital disponible en sala, los niños ven cómo su llama toma vida con sus colores, camina y cuida a su cría, haciendo realidad el deseo de aumentar el rebaño. Por último, al seleccionar entre dos botones, descubren y aprenden que existen dos mitos de creación de la llama que están representados en el alero y en la exhibición: el ‘Mito de origen de las llamas en el cielo’ y el ‘Mito de origen de las llamas en los manantiales’ (ver figura 21) (testimonio 8).

TESTIMONIO 8

Muy interesante como se intenta explicar el mito de TAIRA a través de la realidad aumentada. Felicitaciones ZIM y Museo Precolombino. Marison Vegas, Arica, Febrero 2018

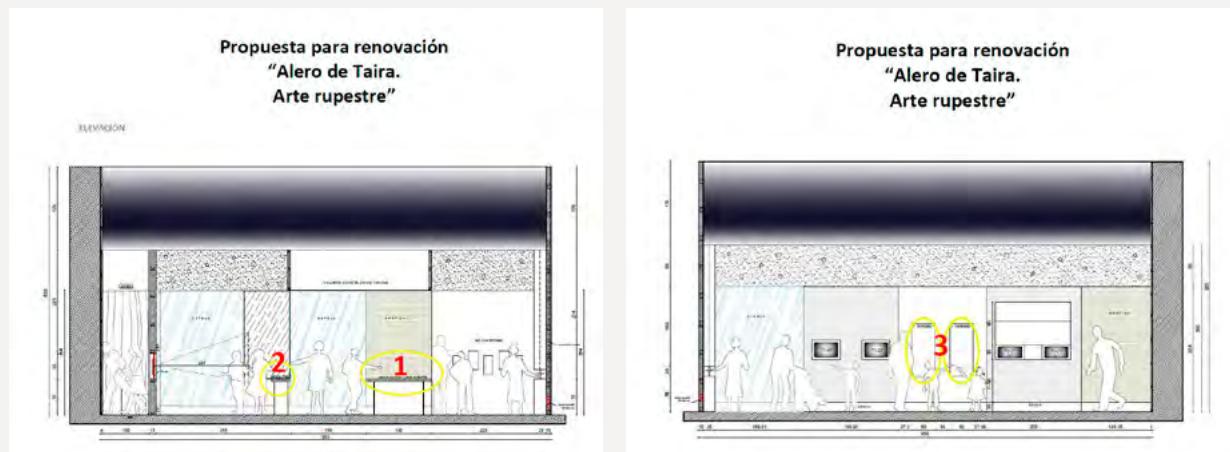


FIGURA 17.

Layout área de intervención Taira.

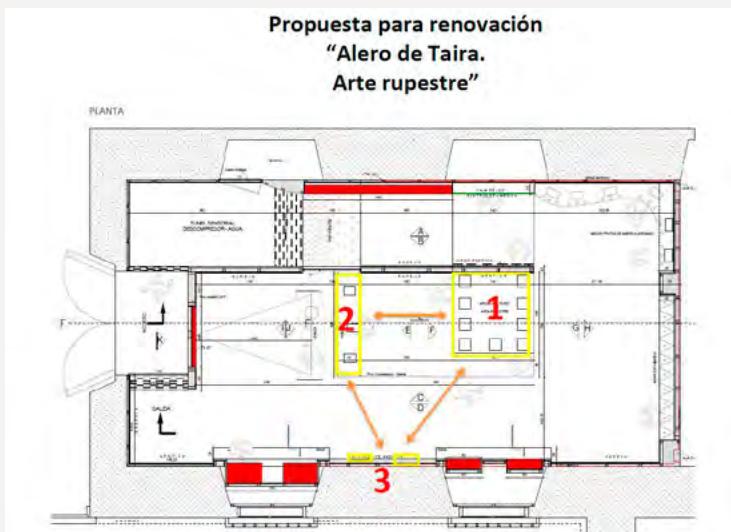


FIGURA 18.

Elevaciones área de intervención Taira



FIGURA 19.
Interfaz web Taira AR.



FIGURA 20.
Coloreando y personalizando la llama.



FIGURA 21.
Interfaz de aplicación
TAIRA AR, descargable en
app store y Google play.

Inicialmente queríamos instalar una llama corpórea a tamaño natural para que los niños tocaran, olieran y sintieran. Así irían descubriendo pistas para entender el rol de este animal en la sociedad atacameña. Lamentablemente, los espacios físicos no lo permitieron.

Entonces encontramos otra solución, menos directa pero más mágica. Colocar una representación de un segmento del alero a tamaño natural con pictogramados que los niños pudieran tocar y escuchar, haciendo alusión al sentido místico del rito. La roca además representaría a la naturaleza que se debe escuchar para aprender (ver figuras 22 y 23).

Antes de llegar a la versión final hicimos maquetas para definir texturas y colores y las sometimos a la aprobación de los investigadores que a lo largo de los años conocen a la perfección sus características (ver figura 24).

Como es de suponer, el proceso de reinterpretación de los contenidos a los nuevos formatos definidos implicó bastantes esfuerzos. Por ejemplo, consensuar una versión para los mitos de creación de las llamas, que tienen distintos matices según las comunidades indígenas actuales. Asimismo, fue necesario definir la forma y detalles del ave mítica chullumpi y cómo debiera verse su transformación, para animarla en el video del 'Mito de creación de la llama en los manantiales'. Nos tomó un buen tiempo, varias pruebas e intentos fallidos.

Por otro lado, siempre es un desafío traducir al lenguaje digital la esencia de los procesos, sin que se pierdan en el camino la profundidad y la humanidad. Y, al mismo tiempo, velar por la experiencia del usuario, respetando ciertos códigos del mundo de la programación y de la movilidad (ver figura 25).



FIGURA 22.
Escuchando 'a la roca'.



FIGURA 23.
Replica de segmento
de Alero de Taira.



FIGURA 24.
Herramienta
de accesibilidad.



FIGURA 25.
Prototipos textura y
color para roca.

ALGUNAS REFLEXIONES

Para compartir nuestro proceso, creímos importante partir con un 'estado del arte', al cual se llegó en varias etapas y que explica, en parte, las posibilidades de renovación. La facilidad con que los nuevos temas se van integrando a la sala, se debe a que existe una base común que surgió de los propios contenidos del Museo y visiones de sus curadores.

Luego quisimos contar, desde lo narrativo, cómo introdujimos los contenidos de la exhibición *Taira, el amanecer del arte en Atacama* en la sala interactiva, poniendo énfasis en el trabajo en equipo con el Museo para encontrar las soluciones. En este sentido, para el curador jefe José Berenguer, la solución que mejor interpretó sus intenciones curatoriales fue el juego digital Taira AR ya descrito.

Esperamos haber aportado a la valoración del arte rupestre de Taira, entregando nuevas herramientas que estimulen el interés y curiosidad en los casi 30.000 niños, jóvenes y adultos que han visitado la Zona Interactiva de la Fundación Mustakis en los primeros cinco meses; y a los que vendrán hasta la próxima renovación en noviembre de 2018. Más allá de la exactitud con la que describimos los procesos o métodos empleados, nos gustaría pensar que transmitimos, al menos en parte, el entusiasmo y la pasión con la que enfrentamos cada nuevo desafío (testimonio 9).

Por último, sólo nos queda agradecer la confianza de la Fundación Mustakis y expresar el orgullo de formar parte de un equipo de trabajo ampliado, donde investigadores, conservadores, curadores, museógrafos, diseñadores, comunicadores, ingenieros, músicos, animadores, mediadores, entre otros, nos vinculamos para generar caminos que conecten el arte y las personas.♦

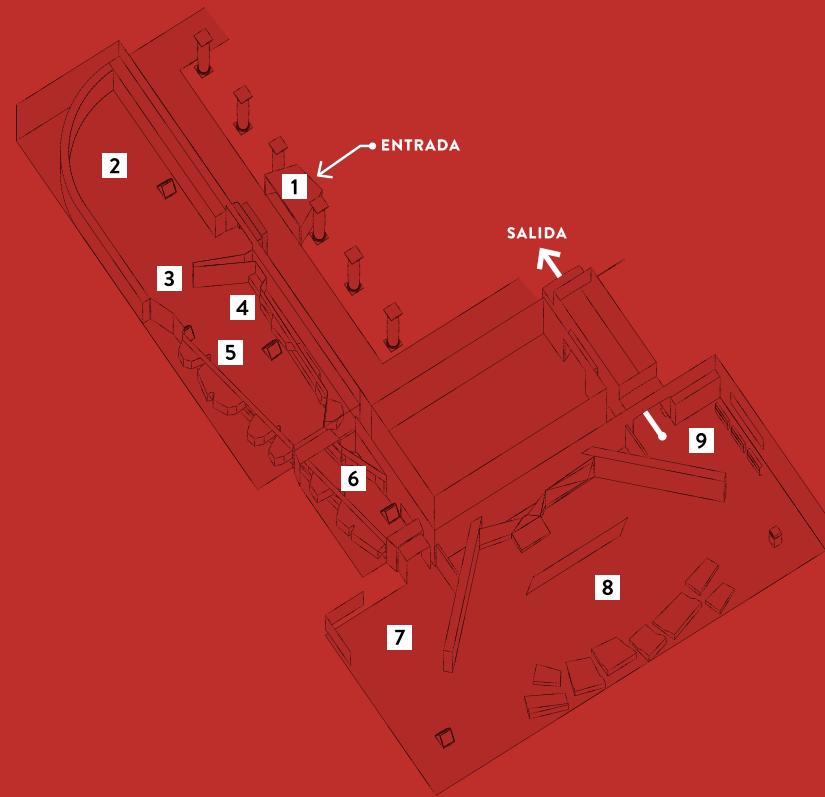
TESTIMONIO 9
Gracias por
fomentar el amor
por las raíces desde el
juego. Linda experiencia
para compartir.
Nicole (28) y Enzo (7),
Abril, 2018

REFERENCIAS

- GARDNER, H., 1993.** *Multiple Intelligences: the theory in practice*. Nueva York: Basic Books.
- SANTACANA, J., 2006.** Bases para una museografía didáctica en los museos de arte. *Enseñanza de las Ciencias Sociales. Revista de investigación* 5. Barcelona.
- ZUBIAUR CARREÑO, F.J., 2004.** *Curso de museología*. Gijón: Ediciones TREA.



Pamela Marfil
y Constanza de la
Cuadra de Convegencia
junto al Curador Jefe
José Berenguer,
escuchando a la 'roca'.



Exposición *Taira, el amanecer del arte en Atacama*

PRESENTAN

- Museo Chileno de Arte Precolombino
- Comunidad Indígena Atacameña Taira
- BHP / Minera Escondida

ORGANIZAN

Museo Chileno de Arte Precolombino / Fundación Familia Larraín Echenique

AUSPICIAN

- Ilustra Municipalidad de Santiago
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes
- Proyecto acogido a Ley de Donaciones Culturales

COLABORAN

- Museo Arqueológico y Etnográfico, Corporación de Cultura y Turismo de Calama
- Museo Arqueológico R.P. Gustavo Le Paige S.J., Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama
- Museo Nacional de Historia Natural - DIBAM
- Departamento de Antropología, Universidad de Chile
- Fundación Tata Mallku
- Fundación Juan Downey-Marilys Belt de Downey

Guión curatorial ilustrado de la exposición *Taira, el amanecer del arte en Atacama*

Carole Sinclair A.

I. INTRODUCCIÓN

II. PACHA MAMA SANTA TIERRA (video)

Video testimonio 'Pachamama'

III. EL VUELO DEL CÓNDOR (video)

Video testimonio 'Sirawe'

IV. TAIRA BAJO LA LUPE

El alero rocoso y su arte

- La mirada del investigador
 - Pintando y grabando
 - Animales y humanos en las rocas
- Camélidos*
Otros animales
Humanos
Sexo y camélidos
- Características del estilo Taira

Los archivos del suelo

- Taira en el espacio, Taira en el tiempo
- Video testimonio 'Pinturas'

V. LA GENTE EN LOS TIEMPOS DE TAIRA

Territorio

Textiles

Cerámica y pigmentos

Iconografía

VI. EL ARTE DE LOS DESEOS

El trato con los dioses

El Señor de los Camélidos

Rituales de fertilidad

Para que aumenten las llamas

- Estilo Kalina
- Estilo Taira
- Estilo Milla

Video testimonio 'Floramento'

VII. EN TAIRA NACEN LAS LLAMAS

Los manantiales

Llamas y pájaros

- Origen de las llamas en los manantiales

Surgiendo del manantial

El Mayu o Vía Láctea

- El mito de Yakana

Bajando del Cielo

Video testimonio 'El río, las llamas, los manantiales'

Video testimonio 'Estrellas y llamas'

VIII. LA LLAMA CELESTE (video)

IX. EPÍLOGO (video)

Taira bajo los ojos de Juan Downey

Palabras en el manantial

Taira, el amanecer del arte en Atacama

I. INTRODUCCIÓN

El arte rupestre es una de las manifestaciones de creatividad y pensamiento simbólico más antiguas de la humanidad. Expresa nuestra capacidad como *Homo sapiens* de pensar y plasmar gráficamente el mundo.

Ni los desiertos escapan a la obsesión de nuestra especie por grabar y pintar imágenes en las rocas. De hecho, el cañón del Loa —el único río que atraviesa el desierto de Atacama— semeja una verdadera galería de arte al aire libre. La joya de esta antigua ‘galería’ es el arte rupestre del Alero Taira, un abrigo rocoso del valle del Alto Loa que es el foco de esta exposición.

- Deléitese con las bellas imágenes de Taira
- Capte su indivisible vinculación con el paisaje
- Considere su gran fragilidad como patrimonio cultural
- Conozca los significados y propósitos que estas imágenes tuvieron para los atacameños de hace dos mil quinientos años

Aprenda que este arte era, sobre todo, una celebración de la vida, un rito de los pastores para conseguir el aumento de los rebaños en diálogo respetuoso con las deidades que gobiernan la tierra y el cielo.

II. PACHA MAMA SANTA TIERRA (video)

Una sucesión de imágenes nos conectan con la inmensidad de los paisajes sagrados pertenecientes a esta poderosa diosa andina en el valle del Alto Loa.



Vista panorámicas 360° del territorio, video-proyección (fotografía exposición: P. Blanco).
[Link video](#)



‘Porque la tierra tiene espíritu, esa es la santa Virginia, la Pachamama. La Virginia es la abuelita y la Pachamama la hija, esa es la tierra y muchos la adoran esa’.

(Nicolás Aimani)

Instantánea de la proyección del video testimonio ‘Pachamama’.
[Link video](#)



‘El vuelo del cóndor’.
Vista de la proyección
del video en sala.
[Link video](#)



Video
testimonio
'Sirawe'.
[Link video](#)

‘Ese es el cerro Sirawe (...) Hay veces que lo ven como una puerta en la arena. Se ve pa adentro. Dicen que se ve una ciudad adentro. Que se ve que hay vega, hay agua, están las vicuñas, los animales’.

(Nicolás Aimani)

III. EL VUELO DEL CÓNDOR (video)

Al sobrevolar el Alto Loa impresiona observar el cerro Sirawe, con sus arenas de dos colores que semejan un gran ojo movido por el viento. La mirada del Sirawe vigila la legendaria pampa Cuestecilla, interrumpida por una enorme grieta en el paisaje: el cañón del río Loa.

Sesenta metros más abajo, vemos zigzaguear las aguas del río, como una gran culebra que da vida al desierto, en cuyas verdes riberas, la humedad destaca en medio de la aridez absoluta. Allí, brotando desde milenarias napas subterráneas, las burbujeantes y cálidas aguas de dieciséis manantiales alimentan densos pastizales, que son la delicia de las llamas del lugar. A pocos metros de este lugar, está el Alero Taira y su arte rupestre.

IV. TAIRA BAJO LA LUPA

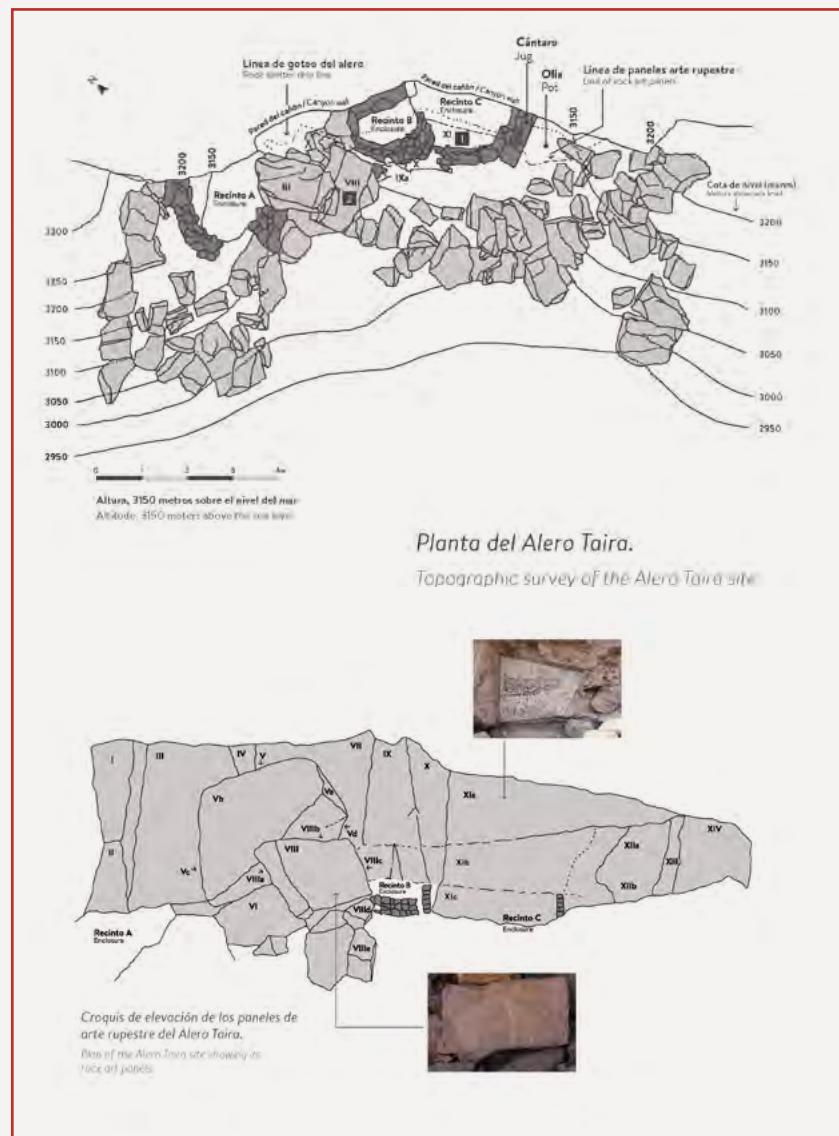
El alero rocoso y su arte

El Alero Taira es un refugio rocoso natural que se encuentra allí donde el cañón del Loa deja de ser una angosta garganta y se transforma en un espacio más amplio, que da paso a vegas donde pasta el ganado.

No es fácil llegar a él. Quienes lo ocuparon prefirieron mantenerlo oculto de la vista de quienes circulaban por el valle. Hay que subir por una empinada ladera al final de la cual se despliegan ante nuestros ojos las figuras grabadas y pintadas en las rocas del cañón.

• La mirada del investigador

Al observar el alero, parece que todo fuera un caótico y colorido conjunto de figuras y formas. Para comprenderlo es necesario ordenar la información, dividiendo el conjunto en ‘paneles’, que son las caras de las rocas con arte rupestre.



Vista del Alero Taira
desde la orilla opuesta del
cañón del río Loa.

Principales paneles
de arte rupestre en el
Alero Taira.



Dibujo de planta del
Alero Taira y croquis de la
ubicación de los paneles de
arte rupestre.



Pintando en el Alero
Taira (ilustración: J. Pérez
de Arce, 1983).



Técnica de grabado,
Panel VIII del Alero Taira.



Técnica de pintura y
pictograbado, Panel III
del Alero Taira.

• Grabando y pintando

Los creadores de las imágenes usaron dos técnicas principales: el grabado y la pintura. Llamamos grabado a la extracción de la corteza de la roca mediante el piqueteo o el raspado con un objeto más duro. La pintura está compuesta de sustancias colorantes preparadas con minerales molidos, mezclados con agua y un elemento grasoso que facilita su aplicación y fijación en la roca. Cuando una figura es elaborada con ambas técnicas —quitando corteza y agregando pintura— hablamos de ‘pictograbado’. Este último procedimiento es muy común en el alero.



Guanaco

Llama



Vicuña



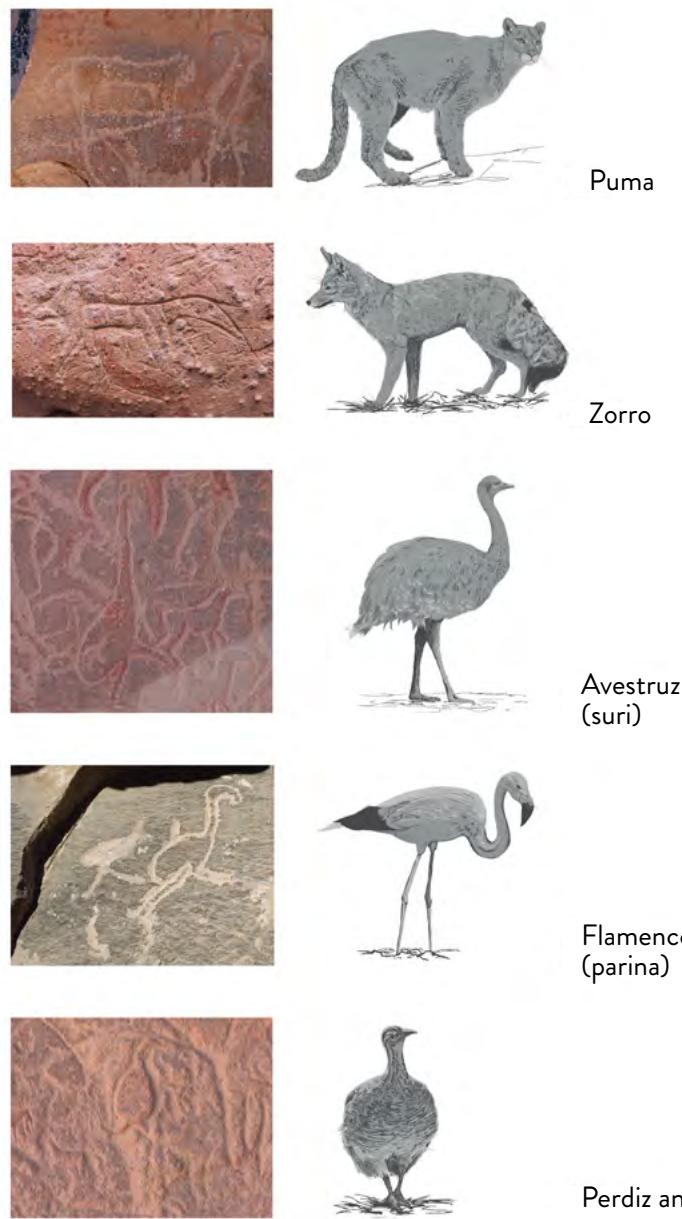
Alpaca

Las cuatro especies de
camélidos sudamericanos
(dibujo sobre fotografías).

• Animales y humanos en las rocas

Camélidos

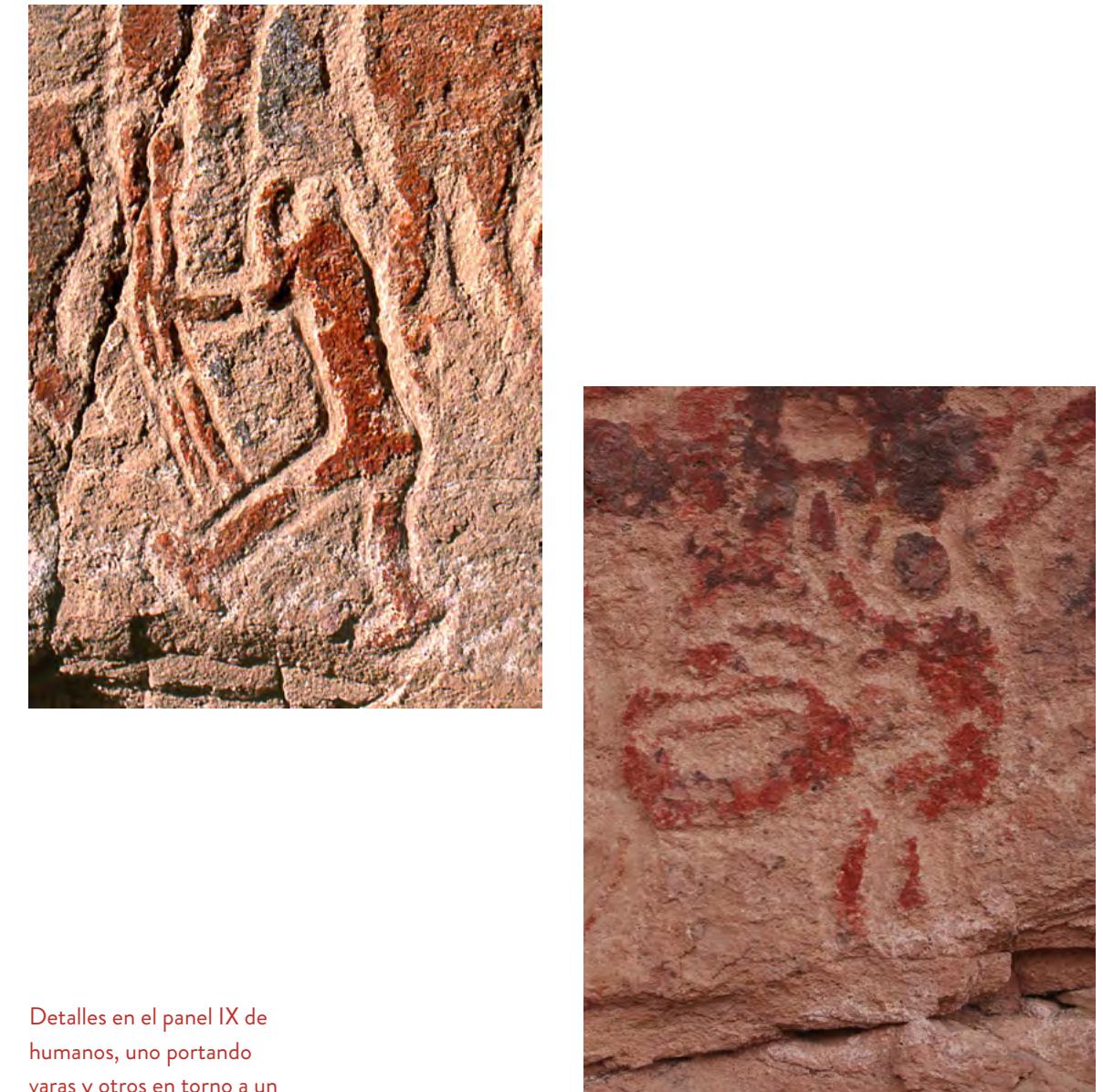
Los animales más representados son los camélidos. En los Andes existen cuatro especies: guanacos y vicuñas, que son silvestres y eran cazados para alimento, y llamas y alpacas que son domésticas y se pastorean. La especie más común en Taira es la llama, fundamental en la economía de los pastores, tanto por su lana, como por su uso como animal de carga. Se le dibuja adulta, muchas veces preñada o junto a su cría.



Los otros animales y su representación en el arte rupestre del Alero Taira.

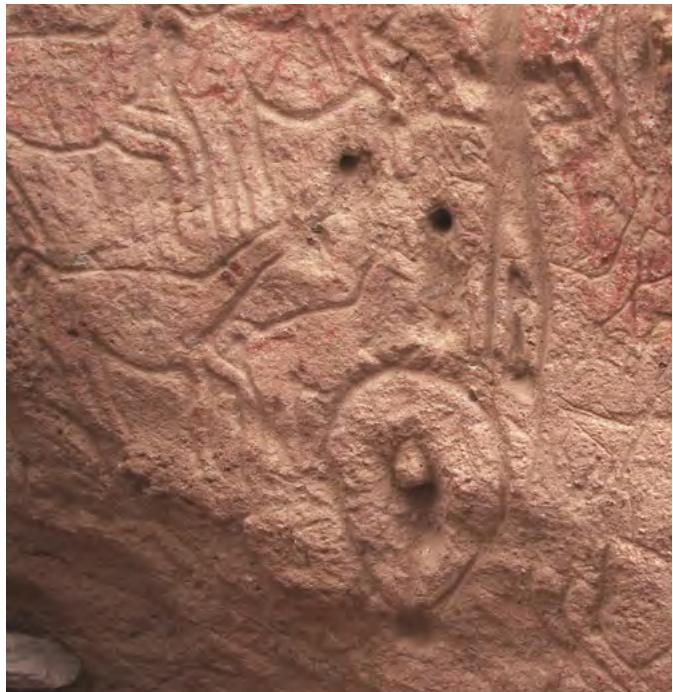
Otros animales

En menor cantidad y tamaño, aparecen felinos y zorros. También hay aves, como el avestruz andina, perdices y también pájaros inexistentes en la naturaleza, que hemos interpretado como aves míticas.



Humanos

Los seres humanos aparecen desnudos o vistiendo túnicas, portando varas y tocando tambores. Generalmente están en las partes medias y altas de los paneles ocupando posiciones secundarias respecto de los camélidos.



Representación de vulva, agujeros y pene de camélido, en panel IX.

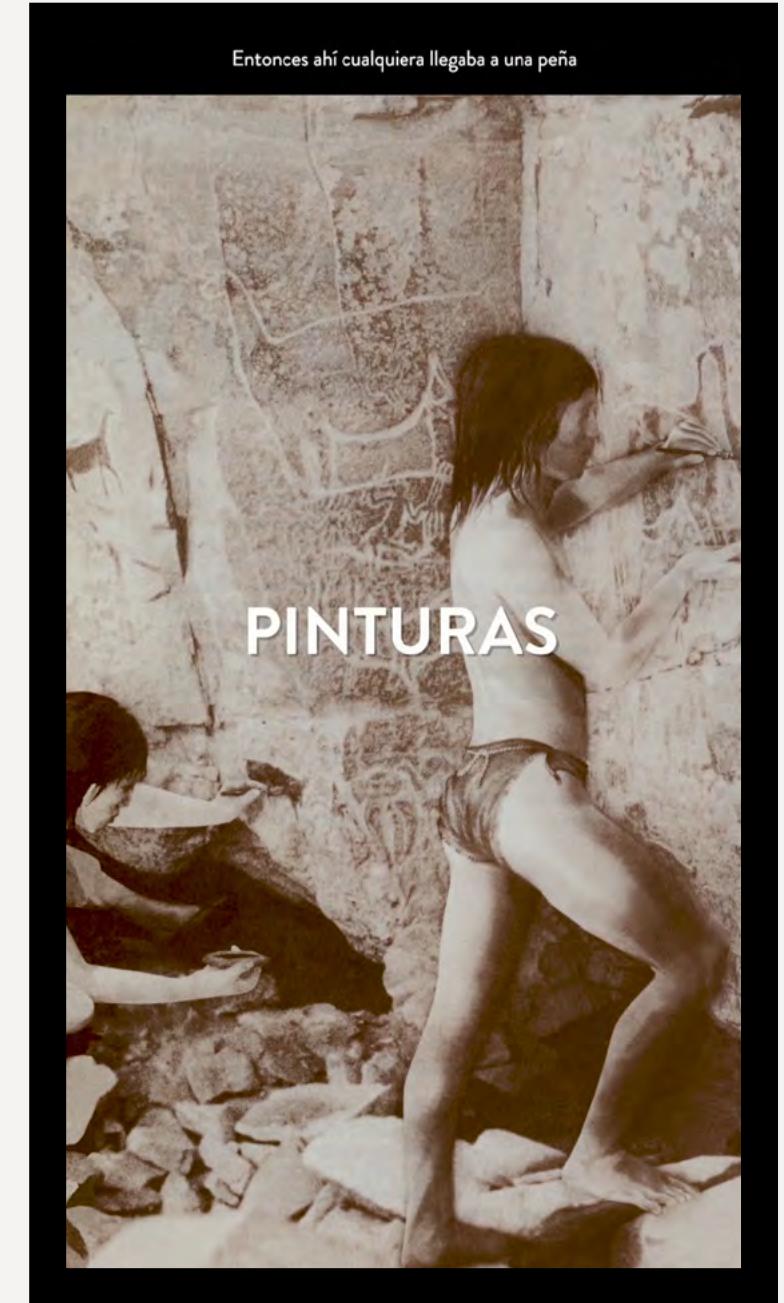


Sexo y camélidos

Menos comunes, pero de similar protagonismo, son las representaciones de vulvas y penes. En las partes bajas de la roca vemos surcos y agujeros que también fueron hechos intencionalmente.

‘Ahí están las llamas retratadas en la peña. Ahí están los lazos, las sogas que están puestas ahí... Lo mismo que tener un testamento, un libro, pintado ahí’.

(Nicolás Aimani)



[Video](#)
[testimonio](#)
[‘Pinturas’](#).
[Link video](#)

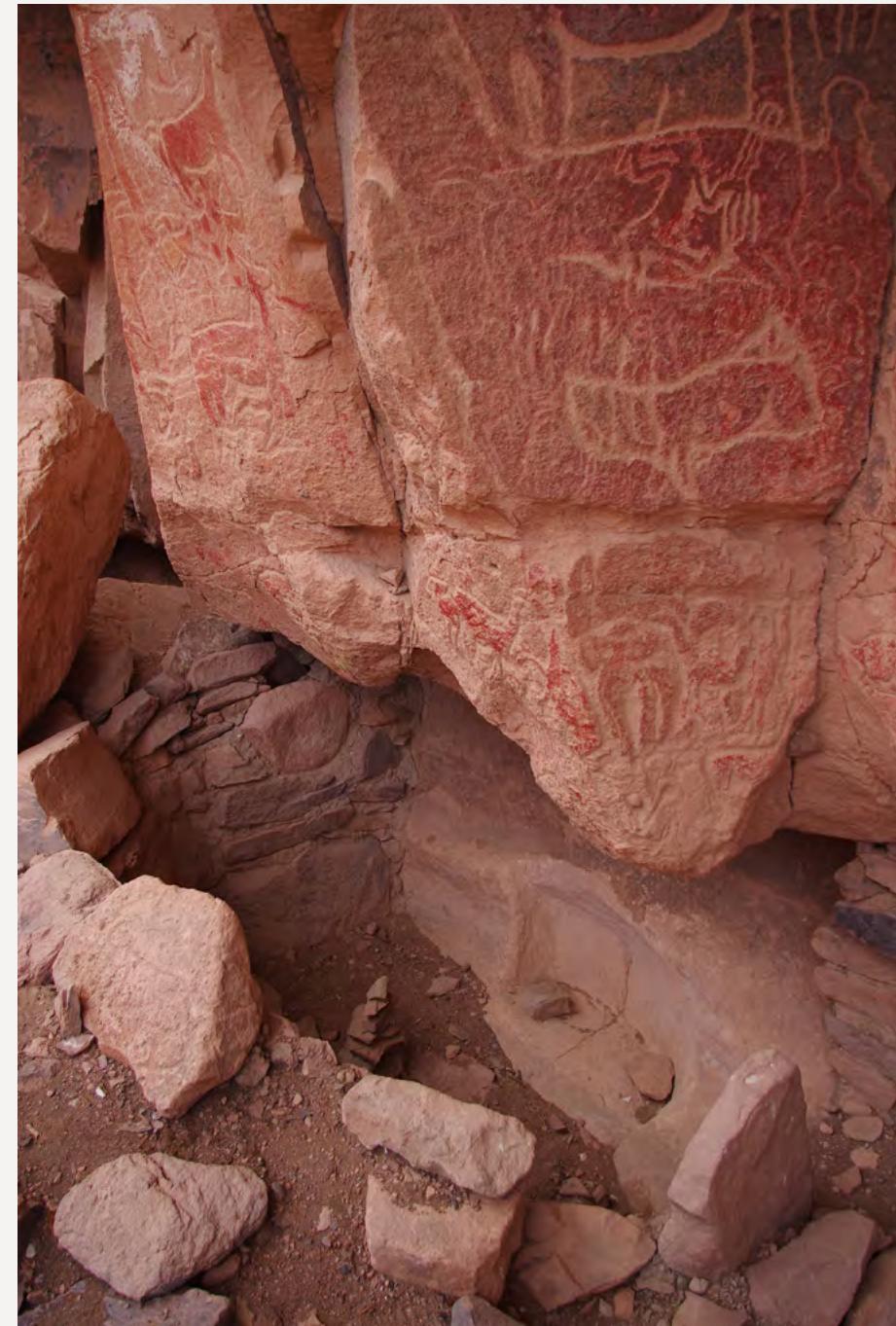


Camélidos en perspectiva torcida y con efecto de transparencia, en panel IX del Alero Taira.

• Características del estilo Taira

Los artistas dibujaban de una manera naturalista, logrando cierto grado de realismo. Las formas tienden a la simplificación, semejando siluetas. Las llamas están representadas como si fueran vistas simultáneamente de frente, de atrás y de perfil.

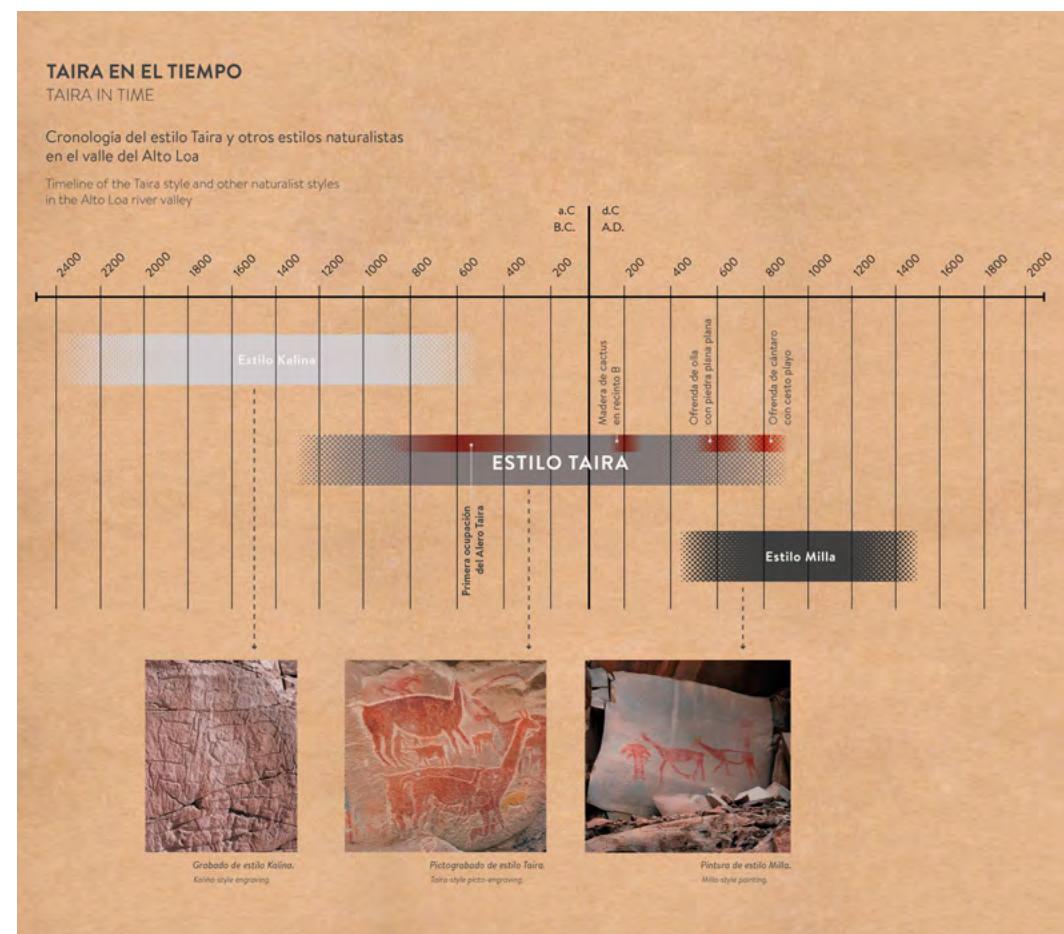
Las escalas de las figuras cambian, los diseños se superponen unos a otros, el grosor de los surcos varía y las líneas se repasan, dando una impresión de movimiento. Los seres humanos aparecen muy pequeños en un mundo lleno de grandes llamas semi transparentes.



Recinto B del Alero Taira, en su estado actual.



Cántaro y olla tapados con un cesto y una piedra laja, respectivamente. Complejo Cultural Loa-San Pedro, río Loa Superior, 600 a 1000 DC. MCHAP Ce-234 y FV-40, 33 x 40 cm y MCHAP Ce-237, 35 x 23 cm.



Los archivos del suelo

Los restos arqueológicos del alero permiten fechar las diferentes ocupaciones del sitio. Los más antiguos datan de 800 AC y probablemente corresponden a los creadores de las principales imágenes. Los paneles fueron intervenidos y renovados de forma intermitente, dando al arte de Taira una sensación de obras en constante ejecución, jamás terminadas.

Después de 200 DC se construyeron recintos que cubrieron parte de algunos dibujos. Entre 600 y 800 DC, se guardaron allí una olla para cocinar alimentos y un cántaro para líquidos, para ser usados en rituales efectuados en el lugar. El alero fue ocupado esporádicamente hasta la llegada de los españoles.

• Taira en el tiempo, Taira en el espacio

Entre los años 800 y 400 AC, el estilo Taira muestra la importancia que tuvieron las llamas en la vida de los primeros pastores. Este arte se extendió solo por las tierras altas de la Región de Antofagasta.

Antes de Taira floreció Kalina, un estilo de grabado que representaba a los camélidos con surcos finos, cabeza triangular, y dos patas. Fue hecho por cazadores recolectores que criaban guanacos en cautiverio.

Después de Taira, surge el estilo Milla, con grandes camélidos naturalistas y humanos esquemáticos pintados en rojo, los que se ven a gran distancia. Fue realizado por pastores prehispánicos más recientes.



‘Taira en el espacio’.
Infografía de la exposición.



Cántaro modelado y pipa zoomorfa de cerámica.
Cultura San Pedro, salar de Atacama, 500 AC-100 DC. MASPA, Coyo Oriente T 8416, 30 cm (alto) y MCHAP/DSCY 0202, 44 x 16,5 cm.

V. LA GENTE EN LOS TIEMPOS DE TAIRA

En la época de Taira las sociedades de la región cultivaban plantas y criaban camélidos como un modo de complementar la caza y la recolección. Aprovechaban su lana y su capacidad como animales de carga.

Estas comunidades ya confeccionaban cerámicas y objetos de metal. Tejían cestos y prendas de lana de camélido. Con el tiempo, la vida se volvió más sedentaria en toda la antigua Atacama.

Territorio

Los creadores de las imágenes de Taira y sus vecinos compartían una misma cultura y un amplio territorio que se extendía desde el río Loa hasta el salar de Atacama.

Textiles

La lana de llama pasó a ser un bien apreciado. Desde los faldellines de cordeles hasta los taparrabos, pasando por mantas, tocados y fajas elaboradas a telar, la lana es la protagonista de la vestimenta de la gente de aquel entonces.

1.



2.



3.



4.



5.



1.

Manta listada. Tejido faz de urdimbre con agregados de mechas, fibra de camélido. Río Loa Medio, 400 AC - 500 DC. MCHAP 3565, 66 x 95 cm.

2.

Panel decorado de taparrabo. Tejido de tapicería, fibra de camélido. Cementerio Topater, río Loa Medio, 400 AC-100 DC. MACCTC N° 1612, 41 x 60 cm.

3.

Faldellín de vellones torcidos. Fibra de camélido y vegetal. Cementerio Topater, río Loa Medio, 400 AC - 100 DC. MACCTC N°677, 26 x 17 cm.

4.

Gorro tubular. Tejido anillado, fibra de camélido. Cementerio Topater, río Loa Medio, 400 AC-100 DC. MACCTC N°428, 30 x 13 cm.

5.

Estuche con agujas, espátula y pigmento, envuelto en faja textil. Fibra de camélido, cuero, ocre, madera y espina de cactus. Cementerio Topater, río Loa Medio, 400 AC-100 DC. MACCTC N° 1611, 20 x 8 cm.

6.



7.



8.



9.



10.



Cerámica y pigmentos

Las primeras cerámicas fueron cántaros, cuencos y vasos de manufactura gruesa, de superficie alisada o pulida, y en ocasiones, con decoraciones modeladas o grabadas.

Las pinturas de Taira se elaboraron con óxidos de fierro o hematita, pulverizados en piedras de moler y probablemente preparados en paletas de piedra laja.

Iconografía

Los motivos escalerados, líneas en zigzag, personajes con tocados radiados y figuras serpentiformes son elementos de la cultura visual de esta gente que se repiten en su cestería, artefactos de metal y hueso, textiles y arte rupestre.

VI. EL ARTE DE LOS DESEOS

En los Andes, todo aquello que es vital para la subsistencia no pertenece a los humanos, sino a las deidades, quienes están en la tierra y en los cerros y son voraces consumidoras de ofrendas. La gente les pide lluvia, fertilidad, protección, entre muchas otras cosas, haciéndoles a cambio periódicos rituales con abundante comida, alcohol, conchas y distintos regalos.

El trato con los dioses

La vida de los pastores depende de la reproducción de los rebaños. Toda acción que asegure la multiplicación de las llamas es una necesidad ineludible.

Las figuras de llamitas de diversos materiales, los fetos de llamas, así como también las ofrendas de aromas, conchas, minerales y bebidas alcohólicas, aseguran el trato con las deidades que proveen el multiplico del ganado. Estas ofrendas tienen lugar en 'mesas rituales' y en las 'alasitas': miniaturas que expresan deseos.



'Mesa ritual' con diversas ofrendas sobre mantel-altar (inkuña). Fibra de camélido, azúcar, papel (challa), incienso, metal, grasa de animal. Cultura Aymara, Bolivia. MCHAP MO-6, 32 cm (diám.).

El Señor de los Camélidos

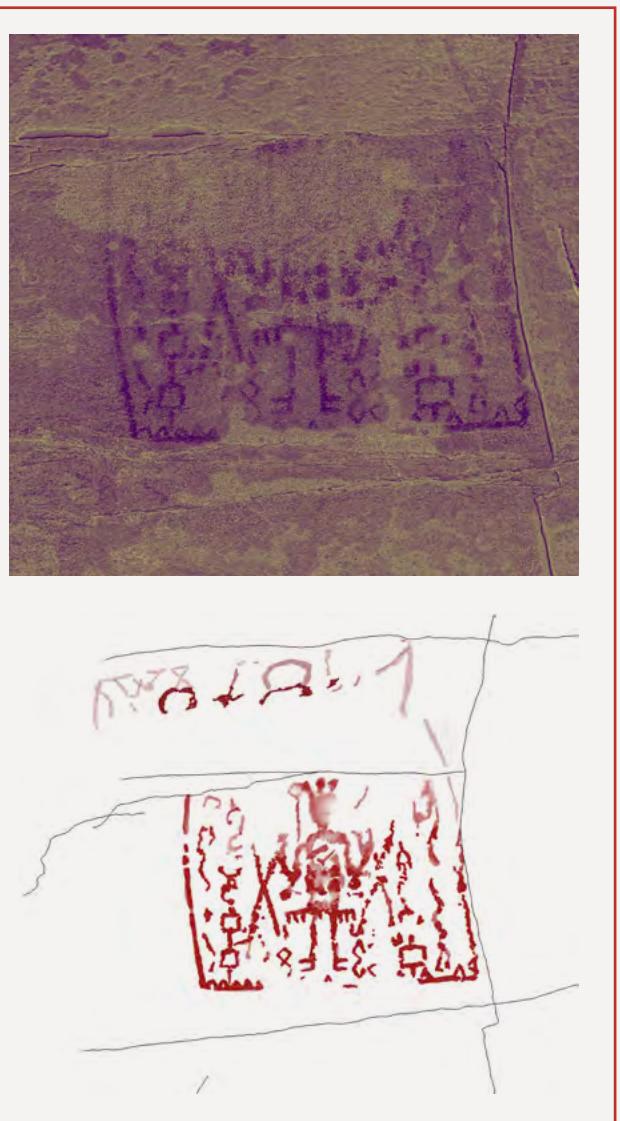
La relación entre llamas y pastores se expresa en un personaje mitad hombre, mitad animal, que parece ser un espíritu vinculado con la fertilidad de las llamas, los manantiales y la lluvia. Este ser sobrenatural suele representarse de pie o sentado, vestido con una túnica o faldellín y rayos en la cabeza. Por lo general, tiene sus manos y pies divididos, emulando las características patas partidas de los camélidos. Su imagen es frecuente en el arte rupestre de la región y también en objetos portátiles como los textiles y la cestería.



‘Señor de los Camélidos’ en grabados rupestres, localidad de La Isla, Alto Loa.

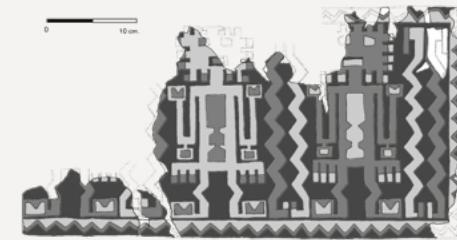


Detalle de las patas partidas del camélido, pintura rupestre, panel IX, Alero Taira.

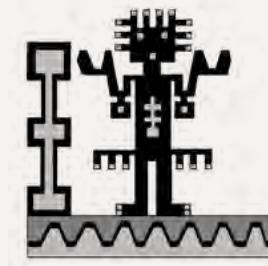


‘Señor de los Camélidos’ en pintura rupestre, localidad de Mirasol, Alto Loa.
Fotografía con tratamiento digital Dstreich y dibujo.

‘Señor de los Camélidos’ en panel decorado de taparrabo. Tejido en tapicería, fibra de camélido. Cementerio Chorillos, río Loa Medio, 800-400 AC. MNHN-DIBAM N° 10.958, 50 x 25 cm.



‘Señor de los Camélidos’ en bolsa. Tejido en aduja, fibra de camélido. Cementerio Punta Pichalo, costa de Tarapacá, 500 AC-100 DC. MNHN-DIBAM N° 2209, 29 cm (alto).



‘Señor de los Camélidos’ en logotipo de la Comunidad Indígena Atacameña Taira. Pintura rupestre, localidad de La Bajada, Alto Loa.





'Cuando los floreamos... es como inaugurar los animalitos nuevos que han nacido... El animal más puro y más limpio es la llama, porque ese saluda todos los días al sol'.

(Luisa Huanuco)

[Video testimonio 'Floramento'.](#)
[Link video](#)



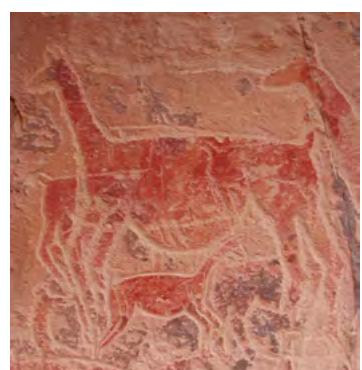
Manta felpuda listada. Tejido faz de urdimbre con agregado de mechas, fibra de camélido. Cementerio Topater, río Loa Medio, 400 AC-100 DC. MCHAP 2960, 90 x 70 cm.

Rituales de fertilidad

En los rituales de fertilidad de las llamas, los límites entre animales y humanos se vuelven difusos. Los hombres se visten con cueros de llamas o mantas que simulan el pelo de estos camélidos y las llamas se adornan con ropajes humanos o 'flores' tejidas. En la fiesta, las llamas se aparean y los humanos suelen encontrar pareja.



Grabado de estilo Kalina, Alero San Antonio, Alto Loa.



Pictogramado en estilo Taira y representación de vulva y agujeros, Alero Taira.



Pintura rupestre de estilo Milla. Fotografía con tratamiento digital Dstreich y dibujo.

Para que aumenten las llamas

En los Andes, la piedra es uno de los mejores medios para comunicarse con las divinidades. Con ella la gente 'prefigura' o anticipa sus deseos. Pintar, grabar, dar forma a una piedra supone 'darle vida'. Antiguamente, dibujar llamas era crear llamas.

• Estilo Kalina

En el estilo Kalina, las hembras presentan fetos en el vientre, o vuelven la cabeza hacia atrás, gesto típico de estos animales durante el alumbramiento.

• Estilo Taira

En el estilo Taira, las llamas se muestran preñadas o amamantando. Vulvas y falos que acompañan a las llamas enfatizan la idea de reproducción.

• Estilo Milla

En el estilo Milla, se muestra a un macho montando una hembra, mientras un personaje trae otra llama para el semental. La lana cae como lluvia, anunciando que el apareamiento significará nuevos animales y abundante fibra textil.

VII. EN TAIRA NACEN LAS LLAMAS

En la noche, las llamas surgen desde las profundidades de la tierra o desde los confines más oscuros del cielo.

Los manantiales

Los principales rituales asociados a la multiplicación del ganado se realizan en las inmediaciones de los manantiales como los de Taira. Sus húmedos pastos alimentan a las llamas, gracias a lo cual su lana se vuelve más abundante.

Llamas y pájaros

En los Andes las llamas reciben nombres de pájaros: avestruz, perdiz, flamenco o ganso. También se habla de un pajarito fantástico al que llaman *chullumpi*, y que conciben como 'semental' de las llamas. En Taira, todas estas aves acompañan las representaciones de estos camélidos.



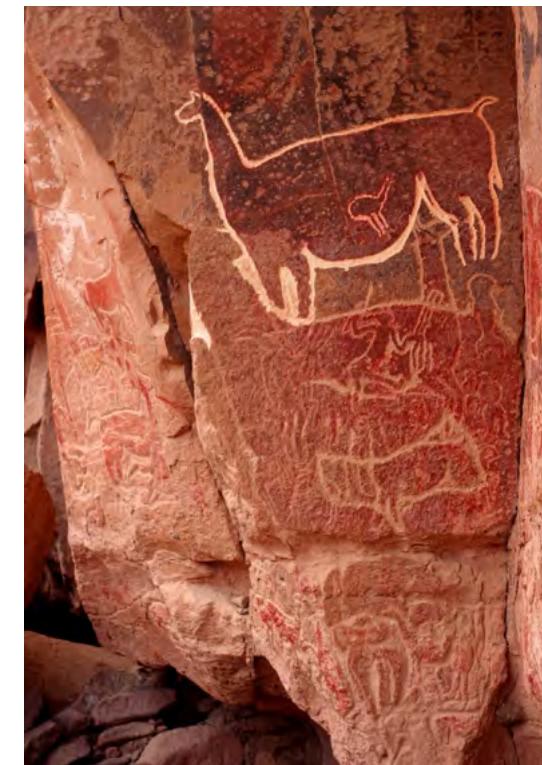
Video testimonio
'El río y los manantiales'.

[Link video](#)

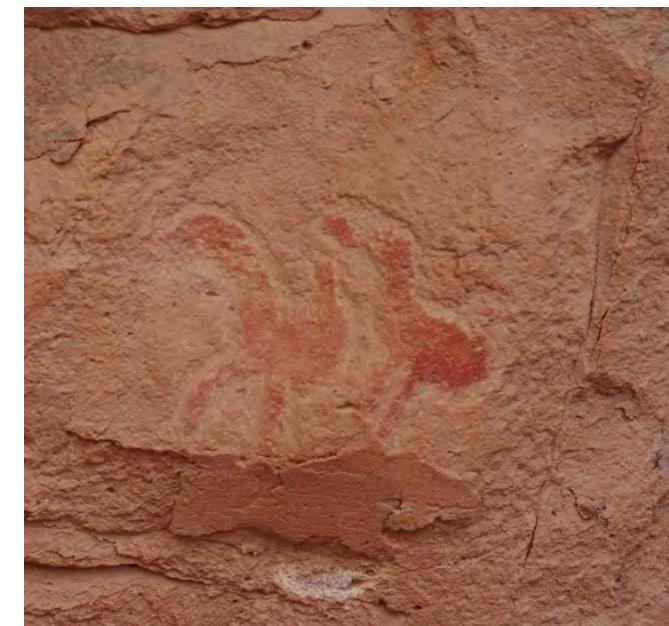
**'Si le quitamos agua
al río, es porque
se van secando los
bofedales, las vegas,
todo eso. Y ya no
tenemos más vida.
El agua es vida.
El agua es amor.
Es todo, es un
conjunto con todo...'**

(Luisa Huanuco)

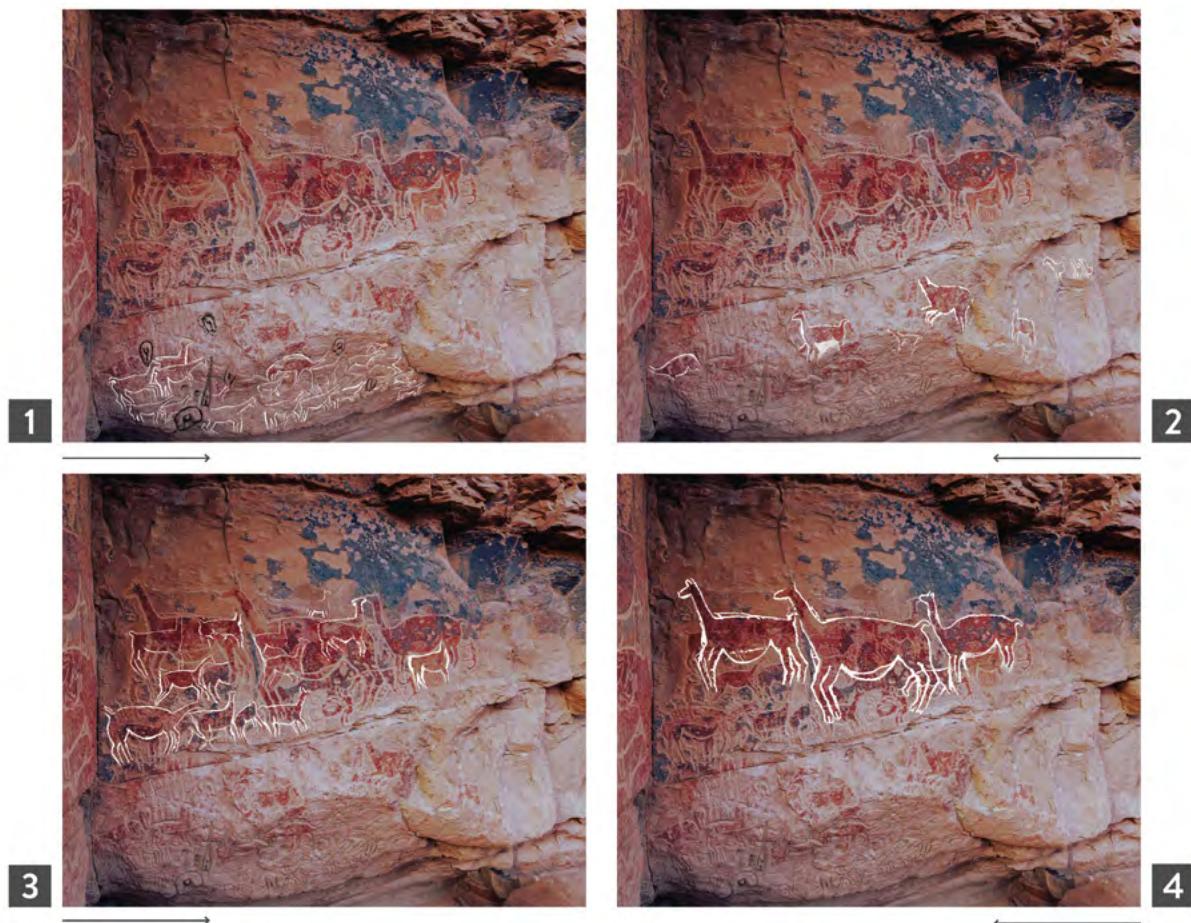
Manantial abierto y
manantial cuyos pastos que
lo rodean adoptan la forma
de una vulva, Baños de Taira.



Pareja de aves *chullumpi*.
Detalle de Panel XIc,
Alero Taira.



Llama con ave *chullumpi*
en el vientre, Panel X,
Alero Taira. Figuras
destacadas con
tratamiento digital.



Secuencia fotográfica que muestra camélidos ascendiendo en zigzag en el panel XI, Alero Taira. Figuras destacadas con tratamiento digital.

Surgiendo del manantial

En una de las escenas, pequeñas llamas aumentan de tamaño al subir en zigzag por las paredes, como si brotaran en espiral desde lo más hondo del manantial, hasta llegar a una llama grande que amamanta a su cría. Agujeros, vulvas y aves, acompañan este surgente torbellino.



La Llama Celeste o Yakana en la Vía Láctea, vista desde el Hemisferio Sur (Dibujo sobre foto, ESO/S. Brunier 2009).

Representación de la constelación de Yakana en pictogramas del Panel VIII del Alero Taira. Figuras destacadas con tratamiento digital.



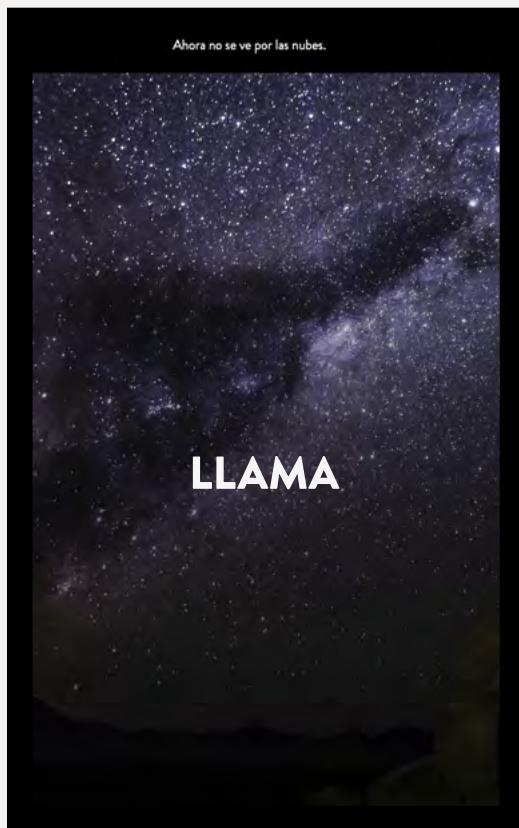
El Mayu o Vía Láctea andina

Para los pueblos andinos, la Vía Láctea es el Mayu, un Río Celeste donde viven el zorro, la llama y su cría, la perdiz, el sapo y la serpiente. Estos animales son manchas negras de nuestra galaxia, conocidas como 'constelaciones oscuras'.

Una de estas constelaciones es la Llama Celeste o Yakana, cuya aparición coincide con la llegada del verano. Amamanta a su cría, como es usual en esa época del año.

• El mito de Yakana

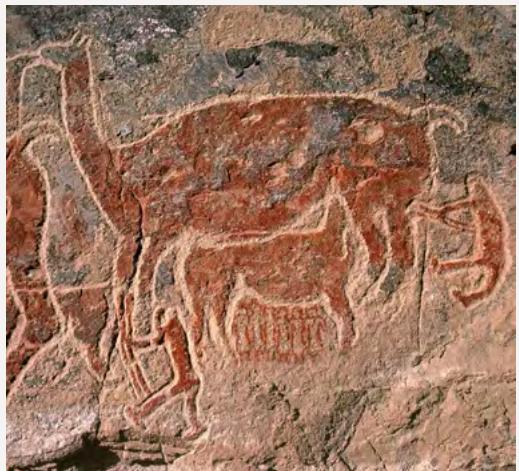
Cuenta el mito que la Llama Celeste se aparece al pastor que se encuentra cerca de los manantiales, cubriendo de lana de colores y asegurándole abundancia y fortuna. Agradecido, el pastor adora a Yakana en el mismo lugar donde la vio.



‘Hay muchos animales que están dibujados en el cielo. Si, ahí están las llamas. En el Río Jordán que le llaman al cielo’.

(Nicolás Aimani)

[Video testimonio](#)
[‘Estrellas y llama’.](#)
[Link video](#)



Llama amantando a su cría y ‘humanidad vestida’ (detalle), Panel XI del Alero Taira.



Secuencia fotográfica del panel principal del Alero Taira durante el día del solsticio de verano. En la segunda toma, el sol ‘marca’ el vientre de una de las llamas.

Bajando del Cielo

En Taira, una llama da de mamar a su cría, como Yakana lo hace en el cielo. Bajo ella, la humanidad está vestida: la lana ha surgido abundante, como el pasto que crece en torno a los manantiales.

En el solsticio de verano, cuando las llamas empiezan a parir a sus crías, vemos en Taira un efecto de luz y sombra único en el año. El sol, como un semental, proyecta una sombra en una de las llamas marcando la línea de su vientre como si la dejara preñada. Así, el nacimiento de las llamas en la tierra está vinculado también con el cielo.



Proyección video
'La Llama Celeste'
(fotografía: P. Blanco).
[Link video](#)



Video-instalación
de Juan Downey.
[Link video](#)



Momentos de la
proyección del 'manantial
de las palabras'.
[Link video](#)

VIII. LA LLAMA CELESTE (video)

Disfruta de este espectáculo que permite experimentar la atmósfera, fantasía y realidad de los fenómenos extraordinarios que ocurren en el entreluces del día-noche del Alero taira, teniendo como fondo una monumental reproducción del mismo. (Duración del video, 12 minutos).

IX. EPÍLOGO (video)

Taira bajo los ojos de Juan Downey

Juan Downey (1940-1993). Artista visual, pionero del video-arte y las instalaciones interactivas, tanto en Chile como en el mundo. En su trabajo se funde el discurso político, la historia del arte, la idea de identidad y la auto reflexión. Estuvo filmando en Taira en 1982.

Palabras en el manantial

A los pueblos originarios nadie los escucha; a los científicos tampoco. Lo que dicen queda flotando en el manantial de las palabras...◆

SIGLAS DE LAS COLECCIONES MUSEOLÓGICAS

MACCTC: Museo Arqueológico y Etnográfico, Corporación de Cultura y Turismo de Calama

MASPA: Museo Arqueológico R.P. Gustavo Le Paige S.J., Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama

MCHAP: Museo Chileno de Arte Precolombino

MCHAP/DSCY: Museo Chileno de Arte Precolombino, Donación Santa Cruz-Yaconi

MNHN: Museo Nacional de Historia Natural-DIBAM

UCH: Departamento de Antropología, Universidad de Chile

CURATORÍA GENERAL

- José Berenguer Rodríguez

CURATORÍA, CONSERVACIÓN, AUDIOVISUALES Y ADMINISTRACIÓN

- Museo Chileno de Arte Precolombino

DISEÑO Y MONTAJE

MESS:

- Rodrigo Tisi, director creativo y diseño museográfico
- Eduardo Pérez, diseño y producción montaje
- Simón Gallardo, diseño y producción audiovisual
- Antonieta López, diseño gráfico de museografía
- Manuel Madariaga, edición y color en producción audiovisual
- Diego Pinochet, asesoría tecnológica, vuelo de dron y fotogrametría
- Armin Silber, astrofotografía y *timelapse*
- Marcelo Fica (Modifica SPA), asesoría tecnológica y *mapping* de multiproyecciones
- Piero Mangiamarchi (MaBo SPA), ejecución de montaje
- Cristián Contreras, construcción de tabiques y estructuras metálicas
- Marcelo Zunino, montaje de soportes tecnológicos
- Diego Sepúlveda, sincronización de videos

Colaboraron en la fase preliminar de este proyecto:

- Matías Jensen, fotografía y vuelos de dron
- Octavio Gana (DelightLab), estudio de multiproyecciones

COLABORADORES

- Diego Artigas, en curatoría, dibujos y fotografías de arte rupestre y paisajes
- Paula Martínez, en asistencia de curatoría
- Fernando Maldonado, en dibujos y fotografías de arte rupestre y paisajes
- Gonzalo Puga, Rodrigo Tisi, Eduardo Pérez y Ralph Bennett, en fotografías de arte rupestre y paisajes
- Armin Silber, en astrofotografía
- Pablo Villalobos y José Luis Fernández, en fotografías de paisajes
- ESO/Serge Brunier, en fotografía 'Vía Láctea Panorámica'
- Francisca Solar, en fotografías de colecciones museológicas
- Rocío Guerrero, Paula Jamett y Bianca Ojeda, en conservación de colecciones museológicas

TESTIMONIOS

- Nicolás Aimani, Rumualda Galleguillos y Luisa Huanuco, Pastores de la Comunidad Indígena Taira del Alto Loa

TRADUCCIÓN AL INGLÉS

- Joan Donaghey

AÑO 2017

Acerca de los autores



JOSÉ BERENGUER R.

José Berenguer Rodríguez. Arqueólogo, Universidad de Chile. Ph.D. en Antropología, University of Illinois at Urbana-Champaign. Actualmente ocupa el cargo de Curador Jefe del Museo Chileno de Arte Precolombino, donde ha curado más de 30 exposiciones, editado más de 20 catálogos de exposición y dirigido la revista científica de esa institución por más de tres décadas. Sus principales intereses de investigación son la vialidad prehispánica, la cultura visual y el uso de sustancias psicoactivas entre los pueblos precolombinos del norte de Chile. Algunas de sus principales publicaciones pueden encontrarse en ResearchGate y Academia.edu.

jberenguer@museoprecolombino.cl



RODRIGO TISI P.

Rodrigo Tisi es Arquitecto, Magíster en Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Ph.D. en Estudios de Performance de la Universidad de Nueva York. Actualmente es Director de Investigación Creativa en el DesignLab de la Universidad Adolfo Ibáñez en Santiago de Chile. Tisi ha realizado su trabajo en espacios híbridos entre el diseño, las artes visuales y escénicas y la arquitectura. Ha realizado museografías para estudios en Chile y en el extranjero destacando obras para el Museo Chileno de Arte Precolombino en Santiago y el estudio de Diller Scofidio + Renfro en New York. Recientemente fue Director Creativo y el Curador de Proyectos Especiales presentados en la XX Bienal de Arquitectura y Urbanismo de Chile. Tisi ha enseñado en diferentes instituciones académicas como PUC, UTFSM, UDP, UDD y UNAB. Actualmente está dictando cursos en nivel de pre y postgrado en el DesignLab de la UAI en donde además está desarrollando el enfoque curatorial y concepto de diseño para una exposición referida a la inmigración en Santiago.

rodrigotisi@gmail.com



CLAUDIO MERCADO M.

Creador y responsable del Archivo Audiovisual del Museo Chileno de Arte Precolombino, donde trabaja desde hace 30 años. Ha participado en numerosos proyectos de arqueología, antropología y etnomusicología, centrando sus investigaciones en la zona central de Chile y en las comunidades del río Salado, norte de Chile. Ha realizado la investigación antropológica y etnomusicológica desde la Antropología Visual, volcando sus resultados en libros y videos documentales. Es creador y codirector del grupo de investigación musical La Chimuchina, y es responsable del sitio web del Museo Chileno de Arte Precolombino.

cmercado@museoprecolombino.cl



PAULINA ROBLERO T.

Paulina Roblero Tranchino es Gestora Cultural de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Periodista de la Universidad de Chile. Se ha especializado en comunicaciones y públicos, con estudios en Patrimonio Cultural en la Universidad Católica, Audience Engagement en la International Museum Academy del British Council UK, Communicating the Museum de la institución francesa Agenda y becaria de los congresos El Museo Reimaginado 2017 en la ciudad de Medellín, organizado por la Fundación TyPA y la Annual Meeting 2018, de la American Alliance of Museums. Trabajó a cargo de la creación e implementación del departamento Educación y Comunidad de la Fundación Teatro a Mil. Actualmente es jefa del área Comunicaciones y Públicos del Museo Chileno de Arte Precolombino, además de fundadora del Colectivo VAM! (Vamos al Museo) y de la red Musas: trabajadoras de museos de Chile.

problero@museoprecolombino.cl

**JOSE NEIRA D.**

José Neira Délano es diseñador independiente. Obtuvo el grado de BFA de SUNY College at Purchase y el grado de MFA (Magíster) en Diseño Gráfico de Yale University. Actualmente es docente e investigador en la Escuela de Diseño de la Pontificia Universidad Católica.

jneira@tesisdg.cl

**PAMELA MARFIL R.**

Ingeniera Comercial de la Universidad de Santiago de Chile, Diplomada en Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Graduada de Marketing Cultural por la Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil. Colaboradora permanente del periódico cultural La Panera. Es Directora Ejecutiva y socia fundadora de Convergencia diseño+interacción. Productora Asociada Zona Interactiva Musakis (ZIM).

pamela@enconvergencia.cl

**CONSTANZA DE LA CUADRA A.**

Diseñadora Gráfica de la Universidad Finis Terrae, en Santiago, Chile. Obtuvo la Maestría en Diseño y Comunicación Multimedia, en Tracor, España, y el título de Design Thinking, del Centro de Innovación y Emprendimiento de la Escuela de Negocios de la Universidad Adolfo Ibáñez, Chile. Es Directora Creativa y socia fundadora de Convergencia diseño+interacción. Productora Asociada de Zona Interactiva Mustakis (ZIM).

constanza@enconvergencia.cl

**CAROLE SINCLAIRE A.**

Arqueóloga de la Universidad de Chile. Diplomada en Estudios Precolombinos y Máster en Arqueología y Prehistoria por la Universidad Autónoma de Barcelona. Desde 1981, trabaja en el Museo Chileno de Arte Precolombino en arqueología del norte de Chile y textiles prehispánicos y desde 1991 en adelante, además, como curadora en el Departamento Curatorial del Museo. Tiene amplia experiencia en el manejo de colecciones museológicas, especialmente textiles, en exhibiciones, el estudio del arte precolombino e indígena americano, en edición de publicaciones y la difusión del patrimonio cultural nacional.

csinclare@museoprecolombino.cl

