

REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 32 - Santiago, 2024 - 1/17 pp.- ISSN 2452-5189



Deconstruyendo el Museo: Análisis de la disposición espacial y su impacto en la visibilización de la Infancia en el Museo Histórico Nacional¹

Daniela Marsal Cornejo²

RESUMEN: Los museos son espacios de representación, creación y propagación de imágenes, discursos e imaginarios. Todo ello, producido en sus salas, tanto por sus objetos y discursos, como también por la disposición, selección y modos de representarlos. Por lo tanto, los posibles acercamientos para analizar y deconstruir al museo y sus colecciones pueden darse desde múltiples vértices, entre ellos, los modos de composición espacial y visual. Este artículo busca, a modo exploratorio, deconstruir el museo en relación a su disposición espacial, mediante el análisis de siete objetos de la exhibición permanente del Museo Histórico Nacional relacionados con la infancia. Se elige la temática de la infancia por ser una que suele tener poca presencia, con pocos objetos en el recorrido, para así indagar cómo el posicionamiento y distribución de estos objetos podrían contribuir o no a su poca visibilización. Para finalizar, se dará cuenta de la importancia y potencialidades de este acercamiento mediante el análisis de las políticas y poéticas de exhibición y el curriculum oculto, para considerar cómo ciertas distribuciones, posiciones, modos y formas de exhibir los objetos podrían influir en aquello que se narra, representa y percibe en las salas expositivas.

PALABRAS CLAVE: museos, disposición, exhibición, espacio, infancia.

Deconstructing the Museum: Analysis of Spatial Arrangement and Its Impact on the Visibility of Childhood in the National History Museum

ABSTRACT: Museums are spaces for the representation, creation, and dissemination of images, discourses, and imaginaries. All of this is produced in their galleries, both by their objects and discourses, as well as by the arrangement, selection and ways of representing them. Therefore, the possible approaches to analyse and deconstruct the museum and its collections can arise from multiple angles, including spatial and visual composition. This article aims, in an exploratory manner, to deconstruct the museum in relation to its spatial arrangement by analysing seven objects from the permanent exhibition of the National Historical Museum related to childhood. Childhood is chosen as a theme as it is often underrepresented, with few objects in the exhibition, in order to explore how the positioning and distribution of these objects might contribute to their limited visibility. Finally, the potential of this approach will be discussed through the analysis of exhibition politics and poetics, and the hidden curriculum, in order to consider how certain distributions, positions, modes, and forms of displaying objects might influence what is narrated, represented, and perceived in the exhibition spaces.

KEYWORDS: museums, layout, exhibition, space, childhood.

¹Este artículo se da en el marco del proyecto de investigación Fondecyt Postdoctorado N°3220253 "Mi voz cuenta: visibilizando a niñas, niños y adolescentes desde el patrimonio. Colecciones, discursos y representaciones en museos".

² Licenciada en Historia, Pontificia Universidad Católica; Master en Gestión de Patrimonio Cultural, University of Greenwich y Dra. en Antropología Social, Universidad Complutense de Madrid. Investigadora Postdoctoral, Centro del Patrimonio UC. ORCID: 0009-0003-7084-8381. E-mail: dmarsal@uc.cl

Los objetos museales y su sistema expositivo

Al acercarnos a los objetos museales desde una perspectiva que considere su disposición en el espacio, aparece un interesante acercamiento a las exhibiciones: sus sistemas expositivos. Estos sistemas organizan y presentan simultáneamente objetos, por medio de una serie de elementos y estrategias, para que el público las inspeccione y construya realidades sociales a partir de ello (Bennet, 1995). Los objetos al llegar a los museos se resignifican, y, al transformarse en objeto museográfico, se convierte en semióforo (Pomian, 1999), es decir que al ser musealizados se convierten en portadores de una nueva significación y valor dado por el museo. Descontextualizados ya de su origen, los objetos de museo al ser repensados para el proceso expositivo se hacen parte de narrativas museales, algunos a través de la sinécdoque, es decir, que un objeto representa y/o resume la supuesta categoría a la cual pertenece. Otros en cambio, se utilizan como metonimias y metáforas de fragmentos de la historia a representar. Así pues, pese a que los objetos pueden parecer “individuales”, en su mayoría resumen o hacen eco de una categoría, además de estar pensados en relación y combinación con lo que los rodea, “El objeto contribuye a configurar el contexto, pero el contexto dota de su pleno significado al objeto” (García Blanco, 1994: p10).

El efecto de la disposición de los objetos y textos presentados genera un encuadre de lo “observable/leíble” en esta institución de lo visible, como ha llamado Bennett (1998) al museo, donde la museografía crea ciertos campos de visión. En consecuencia, quienes visitan los museos se transforman en espectadores, que gracias a la museografía desplegada perciben aquellos campos de visión creados para admirar estas sinécdoques, metáforas y metonimias, que parecieran representar una historia completa y totalizadora.

Aún más, los museos, sobre todo en sus orígenes, han sido dispositivos que ejercen y articulan control, disciplina y conocimiento. A esto, Bennett (1995) le ha llamado el “exhibitionary complex”, revelando la complejidad del sistema expositivo donde la selección de objetos, la configuración y distribución del espacio es fundamental a la hora de comunicar sus mensajes. En este proceso de exhibición, los objetos seleccionados son descontextualizados y reconfigurados bajo las clasificaciones que define la “autoridad” del museo, traducándose y supeditándose a los guiones museográficos. Con ello se establecen las categorías y el orden en los cuales estos objetos son reinsertados y adquieren nuevamente un significado, pero, esta vez, dentro de las salas expositivas y sus discursos.

En concordancia, se espera que el público recorra las salas, observe y lea grandes letreros y pequeñas cédulas de información a través de un recorrido delimitado – aunque no necesariamente especificado – que demarcan las salas, a través de una circulación configurada por eje del tiempo – cronológico – o temático, o ninguno de ellos. Sea cual sea ese transitar por el museo, es uno constituido por múltiples variables, donde el edificio, los objetos, el diseño de los espacios y de las propias exposiciones, juegan un papel en su conjunto y no por separado como se suele interpretar.

Lo exhibido: distribución y uso de los espacios

Parte fundamental de nuestro análisis está situado en los espacios, entendiendo que estos son una característica primordial del museo en tanto el espacio es el contenedor de los objetos, y, a la vez, en donde, según sus particularidades, se les da vida a las exposiciones. Preziosi (2019) describe a las exposiciones como la escenificación de los objetos, entendiendo el museo como un escenario performativo. Esta práctica de composición/escenificación se podría comprender como aquella que pone acento en la disposición, organización y presentación de los objetos, para con ello comunicar la narrativa deseada. De este modo, tanto la escenificación como el escenario, es decir el espacio museal, cobran suma importancia, lo cual

es corroborado por MacLeod (2005) al asegurar que el espacio museal está siendo cada vez más reconocido como un espacio con su propia historia, activo en la creación de significados, y con capacidad de cambio.

En las recientes décadas, se ha hecho eco del valor de incorporar y comprender las experiencias espaciales como parte de la experiencia humana, y por ello, construyen y determinan las vivencias en los museos. Sin embargo, gran parte de estos estudios se centran en el desplazamiento de los visitantes y uso de los espacios³ o en sus experiencias a nivel general, más que comprender cómo esos espacios determinan aquello que se ve, ni tampoco que posibles consecuencias podría tener al indagar con mayor profundidad la relación museo-espacio. MacLeod, Hourston y Hale (2012), se aventuran en proponer un análisis que podría llamarse "entornos narrativos", haciendo explícito de este modo las experiencias que integran objetos y espacios, junto con las historias de las personas y los lugares.

El espacio entonces, en su uso, distribución y configuración museal, se fusiona y complementa con las temáticas de lo expuesto, creando, señala Schorch (2013) una relación de dependencia, donde lo que se representa en las salas, no puede separarse de cómo se viven. Incluso, señala el autor, para los visitantes las experiencias vividas en los espacios del museo y aquello visto y representado, están tan íntimamente vinculados, que sus recuerdos sobre el museo se articulan en conjunto con las memorias del espacio recorrido. Es así como las características del espacio definen la experiencia durante la visita, incidiendo en las formas del comportamiento humano dentro del museo. No solo definiendo los límites, áreas de descanso, y recorridos, sino que además generan sensaciones, sentimientos y significados que se construyen durante la visita.

Esta constatación también se ha visto reafirmada en los estudios de visitantes que analizan sus comportamientos en relación a los espacios de los museos. Entre varias temáticas, se ha podido comprender como la arquitectura, diseño y distribución del espacio pueden influir en algunos aspectos de las visitas. Existen estudios que han podido constatar ciertas concordancias respecto al uso del espacio en los museos. Como, por ejemplo, en museos de distribución y espacios similares, al ingresar la mayoría de los visitantes prefieren dirigirse hacia el lado derecho y seguir hacia ese sector del edificio, que las exposiciones cerca de la entrada suelen tener más atención que aquellas al final del edificio y que pocas personas se mueven hacia el centro a explorar exhibiciones islas (Bitgood *et al.*, 1995; Beer, 1987; Falk, 1992; Serrel, 1993).

Al reconocer la importancia del espacio como concepto que influye en la representación, como factor relacional y analítico de las exposiciones, comprendemos que ese espacio puede ser utilizado de múltiples modos. Entre ellos podemos mencionar tres: utilizar el espacio para influir en la presencia/impacto de los objetos; utilizar los objetos para intervenir los espacios y una tercera alternativa sería donde el espacio y la museografía se realizan independientemente (Tzortzi, 2007). Para el primer caso, los espacios, distribución y representación de la exposición se conciben para destacar o potenciar los objetos (o ciertos objetos). Para el segundo, las exposiciones y sus objetos se utilizan para destacar las características del espacio del museo.

De estos tres casos mencionados, en este texto nos centraremos en el primero. Es decir, en cómo la definición del espacio y su distribución intenta influir en el comportamiento del visitante, por ejemplo, incentivando la exploración por los espacios o moldeando el ritmo de la visita o incitando a la detención en ciertos objetos. Pero por, sobre todo, en relación a cómo presentar un relato, donde los objetos toman un rol funcional y donde el espacio se utiliza como herramienta para representar más que presentarse, como un soporte-contenedor, donde la distribución de objetos y espacios hablan no solo de sí mismos, sino también de sus relaciones (Tzortzi, 2007).

De este modo, los espacios, como también los objetos que se sitúan en ellos, nos muestran una agencia no prevista, donde lo humano y lo no humano se vinculan, generando correspondencias

³ Algunos ejemplos: Veron y Levasseur (1983) McManus (1989); Yalowitz y Bronnenkant K (2009); Packer, J. (2008)

e interrelaciones. Respecto a esto último, Jane Bennet, aporta una mirada sugerente sobre cómo comprender lo material, en este caso, los espacios y objetos museales, dejando atrás la mirada tradicional de los objetos pasivos e inertes, por unos que tienen agencia e incluso pueden ser transformadores. Pensados así, los objetos y su distribución en los museos podrían ser capaces no solo de “obstaculizar o bloquear la voluntad y los designios de los humanos, sino también de actuar como agentes o fuerzas con sus propias trayectorias, inclinaciones o tendencias” (Bennett, 2022, p.10), dando cuenta con ello de las posibles vinculaciones entre objetos, espacios, y visitantes en la experiencia del museo y su complejidad.

Las políticas de exhibición y el curriculum visual oculto

Para complementar este acercamiento y análisis se tomará como guía dos referencias teóricas. Por un lado, las políticas de exhibición (Lidchi, 1997; Karp y Lavine, 1991), útil para deconstruir el museo como un sistema de representación que reproduce imágenes a través de sus colecciones, textos y la oralidad. Por otra, el curriculum visual oculto, el cual se expresa como aquellos elementos expositivos visuales no explícitos, pero que se presentan desde lo tácito y subterráneo (Jackson, 1968) pueden transmitir dos tipos de mensajes: manifiesto y latente (Acaso y Nuere, 2005).

En tanto las políticas de exhibición, Lidchi (1997) señala, que para comprenderlas en una institución museal es necesario considerar los discursos presentados y sus relaciones con el poder para analizar la naturaleza del museo y su colección. En este sentido, advierte, es fundamental reconocer a los museos como espacios que tienen “voz” y no como espacios neutrales. Además, reconoce que las exhibiciones pueden ser lugares de dominación, de resistencia y de lucha entre grupos diversos de la sociedad. Por ello, el acercamiento desde las políticas de exhibición puede reconocer qué versiones prevalecen y cómo están siendo contadas dentro del museo. De este modo, permite percibir los discursos excluyentes y estereotipos presentes en las puestas en escena en el museo.

Tanto el curriculum oculto como las políticas y poéticas de exhibición son categorías de análisis que pueden dar cuenta de las implicancias que tienen las exhibiciones al relevar el conjunto de conocimientos e imágenes que transmiten, de forma explícita o implícita, en las salas de los museos. Para el caso particular de este artículo, dice relación con los objetos y sus sistemas expositivos relevando aquello (in)visibilizado en relación a lo expuesto y su puesta en escena.

Aquello expuesto, es parte de una visualidad, que, según su *display*, puede comprenderse como lo visto y observado, pero también como aquello que pasa desapercibido, no visto, difícil de ver e incluso invisible. Por esto motivo, pese a lo exploratorio de estos acercamientos, nuestro interés es poder incorporar esta mirada que incluye las prácticas de lo visto y de lo mostrado como un lente más con el cual re-mirar las exposiciones y colecciones.

Lo establecido: recorridos, objetos sobresalientes y opacados

Históricamente, según narraba Bennett acerca del nacimiento de los museos, la distribución de los espacios y la definición sus recorridos era un tema fundamental a considerar, dado que, en esos inicios, la mirada que primaba del museo era una “civilizadora” y aleccionadora (Bennett, 1995; Duncan, 2007), incidiendo directamente en cómo se transitaba y recorría esta institución. Entonces, aquellos recorridos se definían y normaban según los objetivos que aquella institución deseaba que sus visitantes vieran/aprendieran. En la actualidad, en la mayoría de los museos el tema de los recorridos sigue siendo importante, sobre todo cuando el eje que lo recorre – en particular los históricos – es el tiempo. Cuando la cronología es un ítem, las

salas deben configurarse en un cierto orden para ser seguidas como una línea unidireccional de tiempo, donde contenidos, recorridos y salas se disponen de tal forma que se controla y maneja gran parte de un circuito establecido, con escasas posibilidades de hacer caminos paralelos o libres. Hay ocasiones, que el eje tiempo se torna tan preponderante, que otros ejes, como, el lugar/territorio, tienden a ser subyugados bajo este discurso preponderante del tiempo como artífice único del ser y hacer.

En un recorrido por diferentes salas de museos, se puede observar que en su mayoría existe una organización espacial jerárquica (Tzortzi, 2007), donde el espacio se estructura privilegiando ciertos objetos o conjunto de objetos por sobre otros. Sea por su localización (centralidad vs. periferia), iluminación (iluminado vs sombríos o contraluz), accesibilidad (accesible vs lejano, alto/bajo vs media altura, visible vs escasa visibilidad), vinculaciones con el relato y otros objetos (central en el relato/museografía vs tangencial).

Por lo general esta jerarquía espacial está vinculada a las decisiones curatoriales de cada exposición, que implica un proceso de selección que supone decidir qué objetos serán dispuestos de modo sobresaliente y cuáles más en las sombras. No es menos cierto que en muchas ocasiones estas decisiones se toman según lo que permite el espacio existente, y otros criterios tales como envergadura física, importancia histórica y centralidad en relato.

De igual forma, este *display* de objetos jerarquizados podría proyectar y relacionarse con su importancia, siendo aquellos objetos de mayor "valor" los más visibles. Algo similar sucede también con las salas. Aquellas salas grandes y espaciosas parecen tener mucho más "valor" –porque además se llenan con mayor cantidad de objetos– que aquellas que son más pequeñas, y que, por ende, parecen tener menos que mostrar y menor importancia. Respecto a esto, la antropóloga Sonia Montecino señala que "las escalas por las cuales se miden los objetos no son sino el reflejo del lugar y de la posición que asignamos a quién lo manufactura" (Museo Histórico Nacional, 2013, p.72), o a quién o qué representa, podríamos agregar. Por lo tanto, esta disposición de los objetos muchas veces contiene una valoración asociada, que es reflejo de la sociedad que los preserva, exhibe y mantiene en el tiempo.

En relación a lo anterior, podríamos reflexionar y hacernos varias preguntas. Preguntarse, por ejemplo, si los objetos que presentan las salas hoy, y del modo que lo hacen, reflejan nuestra sociedad actual respecto a lo que valoramos y la posición que le damos. Así también, cuestionarnos sobre qué tipo de imágenes e implicancias podrían tener estos posicionamientos y representaciones de los objetos en las salas. Ambas preguntas intentaremos abordarlas respecto a algunos objetos vinculados con la infancia que se presentan hoy en las salas del Museo Histórico Nacional.

Sistemas Expositivos: Objetos de infancia

A continuación, nos aproximaremos a algunos objetos vinculados con la infancia que pueden encontrarse en salas del Museo Histórico Nacional de Chile. La motivación tras la selección de esta temática tiene que ver con su poca presencia en la mayoría de los museos, y con ello, indagar cómo su posicionamiento y distribución podría contribuir o no a su poca visibilización.

Dicho esto, es importante considerar que todos los objetos que analizaremos son objetos que en su mayoría nos narran la infancia desde la interpretación adulta de lo que significa ser niño o niña en cierto momento histórico. En otras palabras, los objetos hablan del lugar de los niños y niñas en la historia y las sociedades, por ejemplo, de sus contextos culturales, sociales, económicos, de las normas de género o de las ideas dominantes en relación a la crianza. Sin embargo, nos referiremos a estos objetos como vinculados a la infancia, entendiendo por ello un campo amplio de posibilidades que no se limita a objetos de estricto uso o pertenencia infantil, sino que como un campo abierto a la reinterpretación de otros posibles objetos de la colección. De este modo, se entiende que un discurso o relato no agota al objeto, ni logra terminar con

la capacidad de “respuestas” que tienen (García Blanco, 1997), pudiendo ellos evocar múltiples historias, significados y experiencias, siendo posible incorporar otros objetos que se convierten en verdaderos portales que nos permiten hablar de la infancia.

Teniendo en consideración estos elementos, en términos generales para este artículo los objetos considerados de infancia en el Museo Histórico Nacional se caracterizan por ser parte de las categorías antes mencionadas: ser objetos típicamente entendidos como de infancia, es decir, de uso, propiedad, consumo y relación directa con niños y niñas. Un claro ejemplo de esto son los juguetes y la vestimenta. Asimismo, aquellos que, sin necesariamente tener vinculación con la infancia, al ser reinterpretados nos permite hablar de ella, como sucede con los termómetros, las botellas de jarabe y medallas de congresos de pediatría, los cuales nos dan la posibilidad de hablar sobre enfermedades y medicamentos infantiles, como también de la medicina, higienismo y políticas públicas, por ejemplo⁴.

La selección de los siete objetos vinculados a la infancia en la exposición permanente que se analizarán a continuación dice relación con los siguientes criterios: intentar presentar objetos de diversas salas y ubicaciones; objetos de composición diversa (muebles, cuadros, fotografías, maquetas); una muestra de los pocos objetos vinculados a la infancia que podemos encontrar en la exposición permanente.

El acercamiento a estos objetos vinculados a la infancia será desde un sentido constitutivo de la exposición, es decir, la descripción del objeto en relación con lo expuesto, su ubicación, su relación con el espacio, los objetos circundantes y los modos de ser exhibidos. Será a través de este marco de análisis que se intentará visualizar el sistema expositivo que sustenta a estos objetos en las exhibiciones presentadas en el museo. De este modo, se buscará responder



Imagen 1. Mueble biblioteca, Sala La Educación, Museo Histórico Nacional. Daniela Marsal, 2022.

acerca de cómo lo exhibido a partir de su distribución espacial, podría promover o afectar su visibilidad y visualización. Del mismo modo, se intentará “leer” los objetos, según su orden y relación, cómo también relevar algunos elementos del curriculum visual oculto, es decir aquellos elementos que nacen de forma implícita como consecuencia de esta configuración y que podrían percibirse en este recorrido.

Cabe señalar que este análisis se da en un contexto de exhibición, es decir sobre aquello expuesto y no en relación a los relatos y/o el guion de mediación que pudiera complementarse durante una visita guiada.

Espacios centrales – periféricos

Inevitablemente, las salas en su composición espacial deben albergar objetos según ciertas limitaciones demarcadas. Esa distribución y decisión de dónde ubicar ciertos objetos muchas veces ocurre más por temas prácticos, que, por una medida meditada, sin sopesar necesariamente con las consecuencias en términos de representación que esto implica.

⁴ Durante la investigación Fondecyt Postdoctorado N°3220253 “*Mi voz cuenta: visibilizando a niñas, niños y adolescentes desde el patrimonio. Colecciones, discursos y representaciones en museos*”, se indagó en los objetos vinculados con la infancia en el Museo Histórico Nacional en la exposición permanente y depósito, encontrando alrededor de 800 objetos. No obstante, gran parte de estos objetos están en depósito, no en la exposición permanente.

Como se mencionó anteriormente, existen objetos que podríamos considerar centrales, y en su contrario, aquellos que podríamos considerar periféricos y/o invisibilizados. En la sala de La Educación del Museo Histórico Nacional, podemos ejemplificar esta última situación.

En ella, entre muchos objetos, existen dos grandes muebles: un armario/biblioteca y un pupitre. Para ambos, el resultado de su distribución en el espacio los sitúa en una posición similar: periferia/invisibilización.

El caso del mueble biblioteca, tiene un doble uso, en tanto ambienta y demarca un espacio, haciendo de este objeto uno que define y limita un pasillo en su punto de inicio/fin. Pero, además, se utiliza como vitrina para mostrar y contener objetos. Este es un recurso común en varios museos, dado que brinda una cierta contextualización e incluso “calidez” a las muestras expositivas, no obstante, cuando estos muebles se transforman en vitrinas, no todos logran realmente cumplir su función⁵, relegando los objetos al interior a una situación de periferia o invisibilización, como sucede en este caso. Precizando en los objetos vinculados a la infancia, este mueble, una biblioteca que podría encontrarse en escuelas y hogares, contiene en su interior varios objetos que podrían relacionarse con el mundo escolar infantil, tales como libros, utensilios médicos y útiles escolares. Nos centraremos en una caja de plumas, aquellas que se utilizaron para escribir desde fines del siglo XIX en hogares y escuelas. Sin embargo, esta caja no se logra ver desde el exterior del mueble con facilidad, sino que es necesario acercarse en demasía, para poder reconocer el objeto, ver sus detalles y su cédula. Así, esta situación de periferia se conjuga con una de no iluminación vs. otros objetos más centrales y mejor iluminados, y, por tanto, más visibles.

Para el caso del pupitre, su invisibilización y situación periférica dice relación con otra problemática: su ubicación dentro de la sala. Localizado en un rincón, camino hacia la sala siguiente, este espacio no permite una mirada más completa del objeto, ni tampoco invita a la detención, sino más bien a una vista de tránsito, rápida, hacia la sala siguiente.



Imagen 2. Caja para Plumas, Sala La Educación, Museo Histórico Nacional. Daniela Marsal, 2022.

⁵ En la mayoría de las ocasiones esto sucede debido a que el mueble no es preparado como vitrina, es decir, no tiene la iluminación necesaria, espacio, u otros elementos que son necesarios para una buena visibilidad.



Imagen 3. Pupitre, Sala La Educación, Museo Histórico Nacional. Daniela Marsal, 2022.

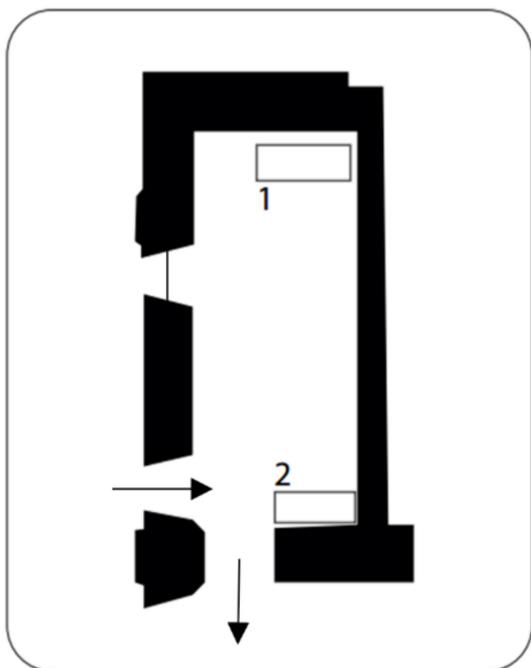


Imagen 4. Sala La Educación. 1: Ubicación Librero. 2: Ubicación Pupitre. Hilter Gonzales, 2023.

del museo. Como se puede apreciar en la imagen 6, el cuadro está ubicado en una pared que queda a espaldas de quien entra a la sala, y que transita hacia la siguiente.

En ambos casos, pese a ser objetos de gran envergadura como se puede apreciar en las imágenes, esto no parece ser suficiente para poder ser visibilizados dada su ubicación. De este modo, estos objetos vinculados a la infancia pasan un tanto desapercibidos al transitar por la sala (ver imagen 4) mientras que las miradas pueden dirigirse a otros objetos, como las fotografías de niños y niñas en las escuelas, que si logran ser vistas con mayor facilidad en este espacio. En el siguiente plano, se puede apreciar con mayor claridad la localización periférica, lejos de la entrada a la sala, de la biblioteca y la condición de tránsito del pupitre.

En otro orden, si miramos las imágenes de ambos muebles, ambas permiten reconstruir la cultura material del pasado (Burke, 2005), aunque representen solo un fragmento de esa realidad, igualmente nos remiten a la historia de la educación donde los espacios escolares, las materialidades y el mobiliario era muy diferente al de hoy. Asimismo, nos centra, principalmente, en la educación formal, aquella instruida en las escuelas, entregándonos una mirada de la infancia más institucional y adultocéntrica de ese periodo, en relación a aquello apropiado de usar en los espacios escolares y lo que se concebía como educativo.

Una situación similar ocurre con el cuadro "La Beneficencia" de Gregorio Torres (1847) en la sala Recomposición del Orden, que al ser de gran envergadura su ubicación en la sala no es tarea fácil de procurar (ver imagen 5). Como elemento vinculado a la infancia es un cuadro interesante, ya que en él aparece la figura de un niño en primer plano, y, además una mujer con un bebé. Junto a ellos, según narra la cédula, aparecen una serie de figuras públicas, haciendo referencia a la caridad hacia grupos más desposeídos, entre ellos, la infancia.

No obstante, su gran tamaño y su preponderancia en el muro donde está situado, su ubicación en relación a la sala y a los muchos otros cuadros que en ella se encuentran, hacen que este pase bastante desapercibido, sobre todo si se sigue el recorrido cronológico



Imagen 5. Cuadro *La Beneficencia*, Sala Reconposición del Orden, Museo Histórico Nacional. Daniela Marsal, 2022.

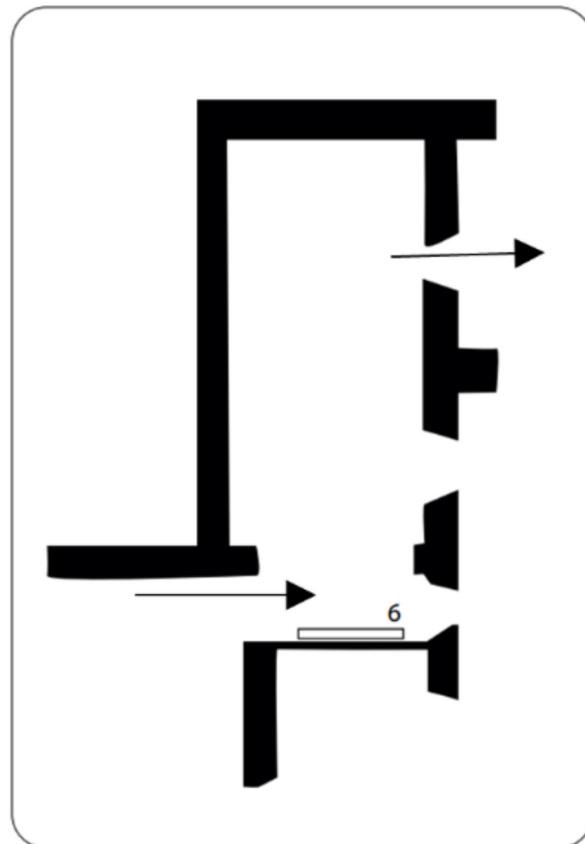


Imagen 6. Sala Reconposición del Orden. 6: Ubicación cuadro *La Beneficencia*. Hilter Gonzales, 2023.



Imagen 7. *Los Actores Sociales*, Sala La Sociedad a Principios del Siglo XX, Museo Histórico Nacional de Chile. Daniela Marsal, 2022.



Imagen 8. Fotografía grupo de Boy Scouts, Puente Alto⁶. Detalle de *Los Actores Sociales*, Sala La Sociedad a Principios del Siglo XX, Museo Histórico Nacional de Chile. Daniela Marsal, 2022.

Centrales -Visibles vs Centrales-No Visibles

Al ingresar a las salas que inauguraron el siglo XX, podemos apreciar un cambio de museografía y un mayor uso de otros elementos, como son las fotografías. Para el caso de las fotografías, su utilización como objetos de exposición implica considerarla como un documento, que tal como nos plantea Barthes, tiene valor documental en sí misma, sin importar su autor, esto, principalmente por que “Toda fotografía es un certificado de presencia” (Barthes, 1982:p11), un fragmento de la realidad, de un momento, que al igual que los demás objetos de las colecciones debe ser analizada, contextualizada y relacionada con otros elementos para su mejor comprensión e interpretación.

La fotografía es un excelente recurso para poder contar historias, como la de las infancias, que en muchas ocasiones no han podido ser contadas con mayor diversidad y precisión dada la falta de objetos en las colecciones. Sin embargo, estos recursos según su utilización, relación con otros objetos y disposición, no siempre logran su cometido de ser centrales y visibles, como se desea. En esta sala podemos ejemplificar esta situación por medio de dos secciones, en donde se ubican un grupo de fotografías entre las cuales destacan fotos de niñas, niños y adolescentes, no obstante, con disímiles resultados en cuanto a su visibilidad y por tanto trascendencia en su mensaje (ver imagen 9).

El primer grupo, se compone de nueve fotografías en blanco y negro, titulado “Los Actores Sociales” según constata una cédula ubicada bajo ellas. Del total, al menos cuatro fotografías cuentan con la presencia de niñas, niños y/o adolescentes, dos de ellas de forma muy explícita, siendo una de un grupo de boy scouts y otra de un grupo de alumnas de la Cruz Roja escolar, mientras que en las otras dos, los sujetos infantiles están acompañados de adultos, en contextos que parecieran ser familiares, donde comienzan a ser visibilizados como nuevos actores sociales. Estas suposiciones las hacemos a partir de la información en la cédula que señala lo siguiente:

“El desarrollo económico de Chile, al auge del salitre, no sólo incidió en la consolidación del predominio de la elite, sino también en el surgimiento de un proletariado industrial y una incipiente clase media que, a la larga, terminaron por desestabilizar el orden oligárquico. Al igual que en otras partes del mundo donde operó el capitalismo, la introducción de nuevos medios de producción creó profundos trastornos sociales, ligados fundamentalmente a la migración campo-ciudad y a la adaptación de nuevas formas de vida. En Chile, el progresivo desplazamiento hacia los centros urbanos obligó a los migrantes a buscar nuevas formas de subsistencia, en las que se vieron involucrados

⁶ Información extraída del del catálogo de fotografía patrimonial online del Museo Histórico Nacional donde aparecen varias fotografías similares. Fecha de las fotografías 1924.

hombres, mujeres y niños. La precariedad de las condiciones de vida de estos sectores empujó a las mujeres trabajar, representando en 1908 más del 25% de la población laboralmente activa. La mayoría de ellas se concentró en actividades industriales, pero también hubo muchas dedicadas al comercio callejero, al lavado de ropas, la costura y al servicio doméstico. Por su parte, el trabajo infantil no estaba reglamentado y representaba, al finalizar el primer decenio del siglo XX, el 9% del empleo total. Principalmente en fábricas y minas, muchos niños desempeñaban labores superiores a sus fuerzas y en condiciones extremadamente peligrosas e insalubres. El crecimiento de la clase media – paralelo aunque menos intenso que el de los sectores populares- fue estimulado por una mayor presencia del Estado en la sociedad, el que necesitó de una mayor dotación de funcionarios públicos para la recaudación de los impuestos del salitre, la construcción de obras civiles, la profesionalización del Ejército y la administración de los territorios recién incorporados”.

Resulta claro que esta información entrega un contexto general, quedando sin precisar qué es qué en ese grupo de fotografías, ni tampoco entregando otros detalles. Por otra parte, si relacionamos estas fotografías con los demás objetos que las rodean en la sala, estos tampoco logran entregar datos complementarios. Como se mencionó, varias de estas fotografías, tienen un potencial enorme, para justamente, provocar el interés y poder integrar en el relato una mayor visibilización del mundo infantil y juvenil, en especial aquella fotografía que muestra un grupo, suponemos familiar, patagón. Esto por que, si en términos generales la visualización de las niñas es escasa en este y en muchos otros museos, es aún más respecto de las infancias en las comunidades indígenas. Es interesante que, pese a que este grupo de fotografías están ubicadas en un sector de la sala que se asumiría como central, la gran cantidad de fotografías, la falta de información detallada de cada una, el tamaño y altura de aquellas que están en las partes superiores, hace que este conjunto sea un grupo localizado centralmente, pero poco visible. Tanto es así, que incluso en una fotografía panorámica se logra dar cuenta de la escasa claridad de cada una de estas fotografías. Para ello, a continuación se presentan algunas de ellas individualmente.

Un ejemplo opuesto sucede en otro de los muros de esta sala. Ubicado en uno de los costados, no frente al ingreso a la sala, como el grupo de fotografías anterior. Este otro conjunto compuesto por cinco fotografías dada su localización y situación en esquina, rodeado de varias otras fotografías, podría sugerir ser un conjunto no central, no obstante, logra ser visible. La visibilización que logra respecto al mundo infantil es importante, ya que de las cinco fotografías cuatro de ellas



Imagen 9. Fotografía Retrato de un grupo de niñas vestidas con uniforme de la Cruz Roja⁷, escuela Puente Alto. Detalle de *Los Actores Sociales*, Sala La Sociedad a Principios del Siglo XX, Museo Histórico Nacional de Chile. Daniela Marsal, 2022.



Imagen 10. Fotografía Grupo de personas, quizás familiares. Detalle de *Los Actores Sociales*, Sala La Sociedad a Principios del Siglo XX, Museo Histórico Nacional de Chile. Daniela Marsal, 2022.

⁷ Información extraída del catálogo de fotografía patrimonial online del Museo Histórico Nacional. Autor anónimo, fecha de la fotografía 1926, N° de inventario PFB-1342.

tienen como protagonistas a niños y niñas, y pese a que en dos de ellas aparecen adultos, estos quedan en segundo plano frente la preponderancia de los sujetos infantiles. Podríamos hacer algunas conjeturas respecto a esta visibilidad. Por ejemplo, una menor cantidad de imágenes, lo cual permite que las fotografías no se “pierdan” entre tantas otras; su interrelación entre ellas, ya que contienen un relato asociado a la precariedad de la vida familiar e infantil de los grupos sociales más bajos, y de una de sus consecuencias, la mortalidad infantil.

El diálogo entre objetos pareciera darle una mayor fuerza a cada uno de ellos, al ser partes que logran un todo. La altura de estas fotografías permite una mejor observación, en donde todas pueden ser vistas en detalle, ninguna queda demasiado alta ni baja. Finalmente, y no menos fundamental, las fotografías están acompañadas con una cédula que da mayor información de cada una de ellas.



Imagen 11. Fotografía Grupo y/o familia indígena, Detalle de *Los Actores Sociales*, Sala La Sociedad a Principios del Siglo XX, Museo Histórico Nacional de Chile. Daniela Marsal, 2022.



Imagen 12. Sala La Sociedad a Principios del Siglo XX, Museo Histórico Nacional de Chile. Daniela Marsal, 2022.

Las fotografías mencionadas se localizan en el plano de la sala de la siguiente forma:

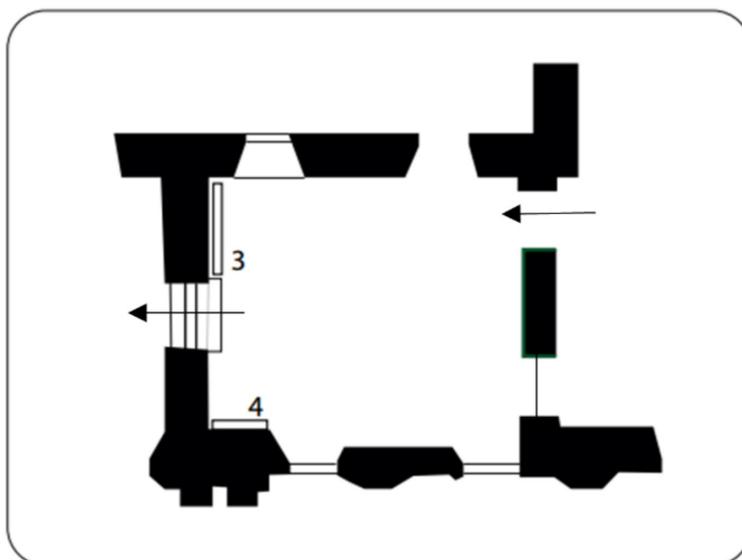


Imagen 13. Sala La Sociedad a Principios del Siglo XX. 3: Ubicación conjunto fotografías *Los Actores Sociales*. 4: Ubicación fotografías infancia, conventillo y cuestión social. Hilter Gonzales, 2023.

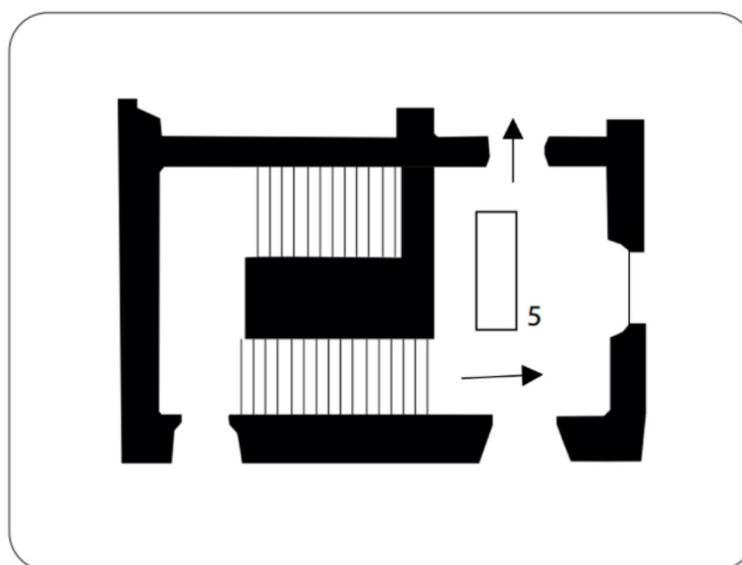


Imagen 14. Antesala segundo piso. 5: Ubicación maqueta Puente Cal y Canto. Hilter Gonzales, 2023.

Una situación similar ocurre con dos maquetas de la exposición. Las maquetas suelen ser grandes atractivos de la exposición del museo. Es común ver a las y los visitantes mirando con detención varias de las maquetas. Sin embargo, su atractivo está relacionado también con su ubicación dentro de las salas, contrastando, por ejemplo, aquella maqueta del Puente Calicanto ubicada en la antesala de la sala La Sociedad en el Siglo XVIII con la maqueta de la Plaza

de Armas en la sala Consolidación del Orden Republicano. Ambas son maquetas que contienen pequeños personajes infantiles en ellas. Detalles muy pequeños, que podrían dar pie para el relato y vinculación con el mundo infantil. Sin embargo, en el primer caso, la maqueta del Puente Cal y Canto está ubicada a la subida de la escalera llegando al segundo piso, en una antesala/pasillo hacia las siguientes salas, y, por tanto, del relato cronológico del museo. La maqueta, de gran envergadura, logra llamar la atención, pero su disposición en este espacio de tránsito no logra muchas veces, invitar a la detención y exploración de aquellos detalles mencionados (ver imagen 10).

En cambio, la maqueta de Plaza de Armas, está ubicada en una zona central, de gran importancia y notoriedad dentro de la sala, sumado a su gran tamaño, es difícil que pase desapercibida y, por tanto, invita a ser observada (ver imagen 11).

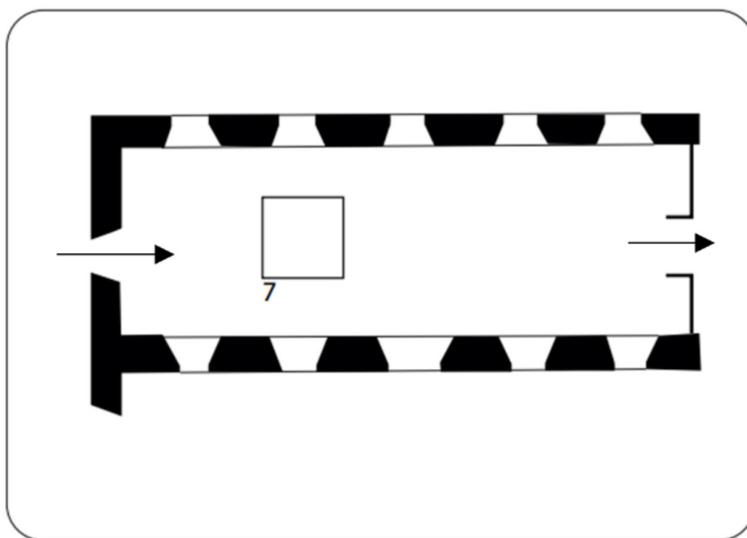


Imagen 15. Sala Consolidación del Orden Republicano. 7: Ubicación maqueta Plaza de Armas. Hilter Gonzales, 2023.

Reflexiones finales

El Museo Histórico Nacional es un claro exponente de un museo nacional tradicional, creado a principios del siglo XX, que desde entonces ha tenido una serie de cambios significativos, pero, pese a ello, continúa con características de museo decimonónico. Una parte importante de la colección exhibida son objetos que narran una historia oficial, es decir, una visión parcial de lo llamado “nacional”, narrada principalmente desde los grupos de poder y desde los hechos políticos.

A través de los ejemplos expuestos podemos dar cuenta que, el acercamiento de las políticas de la exhibición revelan estas relaciones de poder y predominio de ciertos sujetos y hechos. Esto puede verse de igual forma a nivel expositivo, donde muchos de los objetos expuestos, que llaman la mirada, dispuestos además de modos centrales, proyectan esa preponderancia de ciertos sujetos y sus historias, relegando a segundo plano a otros/as, entre ellos a otros objetos, en este caso a los objetos de infancia. Teniendo esto en consideración, surge la pregunta en relación a cuál es el lugar de la infancia en las políticas de exhibición del Museo Histórico Nacional. La escasez de protagonismo infantil en tanto objetos como en sus narrativas y guión museográfico, se traduce y se condice con la disposición -fortuita o pensada- de estos objetos en el museo, revelando entonces su poca prioridad.

Asimismo, desde la óptica del curriculum visual oculto, la disposición, distribución y posicionamiento de los objetos en las salas implícitamente jerarquiza ciertos objetos por sobre otros, y/o difunden ciertas imágenes o representaciones sociales respecto a la infancia. En este sentido, las representaciones que parecieran prevalecer son aquellas de la infancia que debe ser encausada, bajo el orden social, sea a través de la educación, desde de la beneficencia o desde la institucionalidad. Conjuntamente, hace un par de referencias a infancias, que se podrían interpretar como "marginadas", tanto por su origen étnico, como clase social.

Por lo tanto, pese a los intentos, breves y tímidos, por integrar a la infancia a las salas expositivas, estos, dado su "sistema expositivo" no logran ser visibilizados con la claridad suficiente para ser vistos y percibidos con facilidad. En este sentido, Ogburn (2006) señala que existen tres elementos que influyen en los niveles de visibilidad: limitaciones por parte del observador, los efectos de las condiciones ambientales existentes entre el observador y el objeto, así como las propiedades del propio objeto y las de su entorno inmediato (406). Para este caso, podríamos centrarnos en el último punto: algunos objetos pasan desapercibidos por su ubicación de paso, otros porque se pierden dentro de un conjunto, otros por la poca visibilidad del lugar donde se ubican, entre otros motivos.

Todo ello, sigue alimentando un imaginario respecto a su no existencia en el museo. Por consiguiente, no es extraño entonces, que, en varias conversaciones sostenidas a lo largo de los años con niñas, niños y jóvenes, muchos de ellos y ellas perciben que no están en las salas del museo⁸. Esta visualidad presente, pero ausente para sus espectadores, es parte de una construcción visual de lo social (Mitchell, 2002), de ausencias, que estos mismos sujetos han percibido en el mundo exterior al museo⁹.

Esta situación no es exclusiva del Museo Histórico Nacional, sino que es una realidad común en bastantes museos. Ejemplos de mejores prácticas suelen ocurrir cuando la incorporación está pensada como un tema prioritario en la muestra, como sucede en el Museo del Romanticismo de Madrid, en el cual existe una sala completa dedicada a la infancia.

La integración de nuevas historias, actores y objetos, por consiguiente, no debiese ser azarosa respecto a su presentación, ubicación y relación, sobre todo para el caso de los objetos de minorías, tan necesarios a la hora de sentirse parte de la historia y del museo, y que, al mismo tiempo suelen ser escasos. La importancia de estos objetos museográficos y su disposición es entonces fundamental, ya que estos objetos dejan de ser solo eso, al estar en el museo "*El objeto no es solo un objeto, trasciende como una metáfora del mundo*" (Morales, 2012, pp. 216-217), de ese mundo dentro y fuera del museo. Por lo tanto, estos objetos conllevan una doble de consideración, ya que su visibilización en el museo permite hacer frente a la percepción de marginalidad e invisibilización que niñas, niños y adolescentes perciben como un posicionamiento de sí mismos, tanto en lo patrimonial como lo social.

Bibliografía

- Acaso, M., y Nuere, S. (2005). El curriculum oculto visual: aprender a obedecer a través de la imagen. *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 17, 2005, 207-220.
- Ames, M. (1992) *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*. Vancouver: University of British Columbia Press.
- Barthes, R. (1982) *Camera Lucida*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Beer, Valerie. (1987). Great Expectations: Do Museums Know What Visitors Are Doing?. *Curator* 30/3, 200-215.
- Bennett, J. (2022) *Materia Vibrante una ecología política de las Cosas*, Buenos Aires: Casa Negra.

⁸ Marsal, D. (2019); Marsal, D. y Equipo Consultora Estudio Patrimonio y Cultura. (2014); Marsal, D. y Palacios, P. (2003).

⁹ *Ibid.*

- Bennett, T. (1995). *The birth of the museum: History, Theory, Politics*. Nueva York: Routledge.
- (1998). Pedagogic Objects, Clean Eyes and Popular Instruction: On Sensory Regimes and Museum Didactics. *Configurations*, 6 (3), 345-371.
- (2006) Civic Seeing: Museums and the Organization of Vision. En Macdonald, S. (ed.) *A Companion to Museum Studies*, (pp. 263-281), Oxford: Blackwell Publishing.
- Bitgood, S.; Hamberger, W.; Hines, J. y Ford, W. (1992). "Visitor Circulation Through a Changing Exhibits Gallery." En Benefield, A.; Bitgood, S. y Shettel, H. (eds.) *Visitors Studies: Theory, research and practice*, (pp 102-111). Jacksonville: Center for Social Design.
- Burke, P. (2005) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Duncan, C. (2007). *Rituales de civilización*. Murcia: Nausícaä.
- Dierking, L., y Falk, J. (1992). *The Museum Experience*. Washington DC: Howells House.
- García Blanco, A. (1994). *Didáctica del museo: el descubrimiento de los objetos*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- García Blanco, A. (1997). *Aprender con los objetos*. Museo Arqueológico Nacional y Ministerio de Educación y Cultura.
- Henry, C. (2000) How Visitors Relate to Museum Experiences: An Analysis of Positive and Negative Reactions. *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 34, N°. 2, Summer, 99-106.
- Hillier, B. y Tzortzi, K. (2006) *Space Syntax: The Language of Museum Space*. En Macdonald, S. (ed.) *A Companion to Museum Studies*, (pp. 282-301). Oxford: Blackwell Publishing.
- Jackson, P. (1968). *Life in Classrooms*. New York: Holt, Rinehart & Row.
- Karp, I., y Lavine, S. (1991). *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington D.C.: Smithsonian Books.
- Lidchi, H. (1997). The poetics and the politics of exhibiting other cultures. En S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural representations and signifying practices*, (pp. 151-222). Glasgow: The Open University.
- Macleod, S. (2005) *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*. Londres: Routledge.
- Macleod, S.; Hourston, L. y Hale, J. (2012) *Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions*. Londres: Routledge.
- McManus, P. (1989) Oh, yes, they do: How museum visitors read labels and interact with exhibit texts. *Curator Museum Journal*, 32(3):174-189.
- Marsal, D. (2019). *Imágenes e implicancias del discurso hegemónico del Museo Histórico Nacional de Chile en niños, niñas y adolescentes*. (Tesis de doctorado) Facultad de Sociología y Antropología, Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://docta.ucm.es/entities/publication/52368bca-6c9f-4968-972b-d3fd141b1c8e>
- Marsal, D. y Equipo Consultora Estudio Patrimonio y Cultura. (2014). *Estudio de Metodologías Aplicadas por el Área Educativa, Museo Histórico Nacional*. Licitación pública 4900-17-LE14. Santiago. Sin publicar.
- Marsal, D. y Palacios, P. (2003). *Informe de Diagnóstico Visita Guiada Museo Histórico Nacional. Programa Mejoramiento de la Gestión, Subsistema Enfoque de Género*. DIBAM, Santiago. Agosto. Sin publicar.
- Mitchell, W.J.T. (2002) Showing seeing: a critique of visual culture. *Journal of visual culture*, 1(2), 165-181.
- Morales, L. (2012). Museología subalterna (sobre las ruinas de Moctezuma II). *Revista de Indias*, 72(254), 213-238.
- Museo Histórico Nacional. (2013). *Reflexión y Diálogo para un Nuevo Guion*. Santiago: Museo Histórico Nacional.
- Ogburn, D. (2006) Assessing the level of visibility of cultural objects in past landscapes. *Journal of Archaeological Science*, 33, 405-413.
- Packer, J. (2008) Beyond learning: Exploring visitors' perceptions of the value and benefits of museum experiences. *Curator*, Vol 51, Issue 1, 33-54.

- Preziosi, D. y Farago, C. (2019) What are museums for? En Preziosi, D. y Farago, C. (eds.) *Grasping the World: The Idea of the Museum*, Londres: Routledge.
- Pomian, K. (1999) Historia cultural, historia de los semióforos. En Rioux, Jean-Pierre y Jean François Sirinelli, (coords). *Para una historia cultural*. Editorial Taurus: México, 73-100.
- Serrell, B. (1997) Paying Attention: The Duration and Allocation of visitors' time un museum exhibition. *Curator* 40/2 Junio, 108-113.
- Schorch, P. (2013): The experience of a museum space, *Museum Management and Curatorship*, DOI:[10.1080/09647775.2013.776797](https://doi.org/10.1080/09647775.2013.776797)
- Tzortzi, K. (2007) Museum Building Design and Exhibition layout: patterns of interaction. En *Proceedings, 6th International Space Syntax Symposium*, Estambul.
- Veron E., y Levasseur M. (1983) *Ethnographie de l'exposition*, Bibliothèque Publique d'Information, Paris: Centre Georges Pompidou.
- Yalowitz SS, Bronnenkant K (2009) Timing and tracking: unlocking visitor behavior. *Visitor Studies*, 12(1):47-64.