

ENTREVISTA A MIGUEL CÁCERES, CO-FUNDADOR DEL MUSEO DE HISTORIA NATURAL RÍO SECO

Andrea Jösch

Andrea Jösch: Ustedes comentan en la descripción del proyecto (www.museodehistorianaturalrioseco.org) que la intención del museo nace desde una convergencia de disciplinas relacionadas con las ciencias y las artes. ¿Cómo se pensó, desde sus inicios, aquel diagrama curatorial? ¿Cuáles han sido vuestras reflexiones posteriores respecto de la respuesta del público?

Miguel Cáceres: El origen del museo fue un anhelo bastante ingenuo entre dos hermanos y respondía básicamente a intereses comunes y familiares. De esa manera, cuando comenzamos en el 2013 a trabajar en la producción de colecciones de historia natural, lo hicimos desde cero, sin ningún diagrama pero con muchas referencias. El cruce interdisciplinar se dio también de manera natural. Benjamín es biólogo marino y yo me formé como artista visual, así que el diálogo permanente en torno al trabajo que iniciáramos siempre estuvo y ha estado en función de ese cruce. Más adelante, en el 2014, se incorporaron al equipo Gabriela Garrido y Aymara Zegers, también bióloga marina y artista visual respectivamente. La incorporación de ellas al equipo fue un impulso inmenso y decisivo, nos consolidó a nivel institucional, nos dio capacidad de gestión y nos permitió también ampliar referencias y sistemas de trabajo. Este año se incorporó al equipo Gabriel Zegers, hermano de Aymara e Ingeniero Agrónomo. Su incorporación le ha dado aún mayores alcances al proyecto, ya que se suma al trabajo diario un importante campo tanto para la investigación como para la generación de nuevas colecciones respecto de los estudios botánicos, agrícolas y forestales.

También, a propósito de proyectos de infraestructura o montajes de mayor envergadura, como el articulado de un esqueleto de ballena sei (*Balaenoptera borealis*) en un antiguo galón lanero, trabajamos en conjunto con Sebastián





Aspée, Luis “Coti” Chard y Luis y Sebastián Oyarzún. Ellos son quienes llevan adelante la ingeniería del proyecto, están a cargo de pensar y construir las piezas y el andamiaje necesario para que sea funcional y estéticamente apropiado. En ese sentido, volviendo a lo antes mencionado, la interdisciplinariedad se da de manera natural en todas nuestras conversaciones, reuniones y procesos de trabajo. El arte no funciona como una especie de decoración o ilustración de la ciencia, sino que todo es parte de una misma estructura, de un mismo aparato y una misma investigación que va tomando diversas formas dependiendo de las necesidades del proyecto.

Por otro lado, nuestra manera de trabajar y los proyectos que hemos y estamos impulsando logran generar bastante expectativa y comentarios positivos de parte del público que ha visitado el museo o lo sigue por redes sociales, sin embargo, no dirigimos nuestras acciones respecto de esas observaciones.

AJ: ¿Qué características territoriales/culturales de la región de Magallanes y la Antártica chilena les interesan, tanto en la construcción del proyecto, como a más largo plazo?

MC: Nos propusimos crear un Museo de Historia Natural, eso es lo que hacemos y lo que nos concierne, pero no entendemos la naturaleza aislada por un lado y la cultura por el otro. Naturaleza y cultura son parte de una continuidad que constituyen las relaciones entre humanos y no humanos. En ese sentido, nos interesa todo. Y eso significa que nos atraen los procesos históricos entre las relaciones de continuidades y discontinuidades entre naturaleza y cultura, entre arte y ciencia, entre conservación y restauración, entre vida y muerte, entre poblaciones e individuos, entre pobreza y riqueza. Todo esto con un enfoque territorial, local. Nos interesa ser un referente y un soporte técnico en cuanto a la investigación que se desarrolla en el extremo sur americano, abarcando una diversidad de líneas que digan relación con las acciones a las que debe aspirar una institución museal del siglo XXI.

AJ: ¿Desde qué perspectivas conceptuales y materiales les interesa la relación arte y ciencia? Lo pregunto pensando en el proceso de *recombinación* que han asumido, viéndolo de alguna manera como un esquema de procedimiento poético/científico.

MC: Nietzsche propone “ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida”. Como he señalado anteriormente, la interdisciplinariedad o ese binomio arte/ciencia para nosotros se da de manera natural, lógica y simple,

Fig. 2. (pp. 54-55) Aymara Zegers / Proceso de montaje de vértebras de ballena sei (*Balaenoptera borealis*).

y atraviesa todos los procesos del museo. Por otro lado, existen montones de referencias tanto en las artes como en la ciencia de esas perspectivas conceptuales y materiales. Respecto del trabajo de Aymara, pienso que desde ciertas nociones axiológicas, la *recombinación* es un proceso de trabajo que ordena y le da forma al proyecto completo del museo. Por otra parte, la *recombinación* a través de un procedimiento poético/científico como tú le llamas, permite de manera material y técnica abrir también ciertas preguntas y cruces entre Arte y Patrimonio, lo que también sucede respecto, por ejemplo, de objetos etnográficos o históricos que son aislados de su respectivo contexto, de su uso, perdiendo de alguna manera su fuerza vital, pero por otro lado infectados por el aura *benjaminiana* de la obra de arte. Las distinciones entre arte y patrimonio articulan un discurso político respecto de la gestión de bienes culturales y ciertos valores que la modernidad ha propagado y consolidado en el siglo XX, pero que hoy abren nuevas interrogantes, tanto para las artes (para el mercado del arte, los circuitos, los espectadores, los artistas y los teóricos del arte), como para las ciencias (la industria científica, la institucionalidad, la formación y la carrera científica, la profesionalización y el desarrollo tecnológico) en el sentido de sus prácticas y funciones dentro la sociedad, las que pueden ser redefinidas o replanteadas según diversas necesidades y modelos ante escenarios críticos como el calentamiento global, la crisis alimentaria, la desigualdad o la inmigración.

AJ: Han abierto en este tiempo otro proyecto, el Museo Faro San Isidro. ¿Podrías comentar de qué trata?

MC: En realidad, el proyecto del museo partió con la idea de instalar una museografía en el faro San Isidro. Eso no prosperó por cuestiones logísticas, pero el faro siempre ha sido un lugar a desarrollar dentro de nuestra conciencia, ya que es parte de nuestra historia familiar. El faro fue recuperado por mi papá, Patricio Cáceres, como parte de un proyecto de turismo de intereses especiales. En el 2017 como organización y gracias a la colaboración del Centro Regional Fundación CEQUA, nos adjudicamos un proyecto FIC (Fondo de Innovación para la Competitividad 2018-2019) para instalar ahí una museografía que tuviese como principal elemento la historia de la caza de ballenas en el estrecho de Magallanes a principios del siglo pasado, ya que muy cerca del faro, en Bahía Águila, funcionó la planta terrestre de la Sociedad Ballenera de Magallanes. En este momento estamos esperando una resolución del Consejo de Monumentos Nacionales para levantar superficialmente los restos óseos de las ballenas cazadas, los que serán analizados para estimar especies y poder contrastar esos datos con poblaciones actuales de ballenas. La idea es luego instalar todos esos huesos dentro del faro como una gran constelación. De igual manera, el

espacio del faro estará dividido en dos grandes unidades relativas a la cultura ballenera y a la tradición ballenera. Esa separación, viene de un artículo de Daniel Quiroz, antropólogo, quien colabora con el proyecto, en donde se señala lo siguiente: “La gran mayoría de las investigaciones antropológicas sobre la caza de ballenas han estudiado la caza de subsistencia, siendo la cultura ballenera el concepto más usado. La cultura ballenera es un complejo de rasgos que comprende no sólo las diversas maneras de capturar las ballenas sino también las formas de usar cada una de sus partes (piel, carne, aceite, huesos), tanto en su vida cotidiana como en la religión y el arte” (Takahashi et al. 1989, 105). Se la considera como “un conocimiento compartido sobre la cacería de ballenas que es transmitido a través de generaciones [...] y que] abarca un patrimonio y una cosmovisión comunes, una comprensión de las relaciones ecológicas (incluidas las espirituales) y tecnológicas entre seres humanos y ballenas, procesos de distribución especiales y una cultura alimenticia” (Akimichi et al. 1988, 75).

Sin embargo, los antropólogos que estudian la caza comercial de ballenas evitan usar el concepto cultura ballenera pues implica considerar “una adaptación marítima, tecnológica y económicamente especializada en la explotación de cetáceos, y donde las ballenas son particularmente importantes en otras esferas de la vida cotidiana” (Lindquist 1994, 15), aspectos no siempre presentes en el marco de la caza comercial. Se recomienda usar, entonces, el concepto tradición ballenera, entendida como “una forma particular de organización social, que integra habilidades y conocimientos individuales y colectivos, reglas de captura de una o varias especies de cetáceos, su procesamiento y la distribución y el uso de los productos transmitidos a través de generaciones” (Lindquist 1994, 16). La tradición no es solo un patrón heredado de pensamiento y/o acción, una práctica específica a largo plazo, transmitida de generación en generación, sino también una interpretación del pasado mediatizada simbólicamente en el presente, en una transformación permanente, con continuidades y discontinuidades (Van Ginkel 2007, 9).

De esta manera, el ala del faro que contendrá la “cultura ballenera”, dará cuenta de las relaciones entre el pueblo Kawésqar y las ballenas, para lo que hemos gestionado un trabajo conjunto con el etnolingüista Óscar Aguilera, el antropólogo José Tonko y miembros de la Comunidad Kawésqar de Puerto Edén. Además, pretendemos también incorporar a más comunidades tanto para la producción museográfica como para otras acciones de gestión y logística.

Por otro lado, el ala de “tradición ballenera”, será poblada de diversos objetos y documentos que darán cuenta de la historia de la Sociedad Ballenera de Magallanes. Dichas colecciones de objetos abarcarán desde modelos de algunos



Fig. 3. Aymara Zegers /
Proceso de montaje de
esqueleto de ballena sei
(*Balaenoptera borealis*)

barcos de la flota ballenera (dos arponeros y una factoría) hasta los bustos del capitán Andresen y su mujer Wilhelmina Schröder, quien se dice que fue la primera mujer en vivir en la Antártica.

AJ: Y, para terminar, me interesa consultar sobre el término museo y sus implicancias y relecturas necesarias en la actualidad, en tanto forma y fondo.

MC: Aunque el término “museo” es bastante flexible dependiendo de las legislaciones de los países y la heterogeneidad de proyectos que van sumando y acumulando elementos, complejizando sus características y las formas de entender sus funciones, la definición profesional de museo más difundida sigue siendo la consignada desde el 2007 en los Estatutos del Consejo Internacional de Museos (ICOM), la que habría que agregar que, a su vez, actualmente está en proceso de revisión: “El museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público que adquiere, conserva, estudia, expone y transmite el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y de su medio ambiente con fines de educación y deleite”.

Esta definición reemplaza en su momento a aquella que ha servido de referencia al mismo Consejo durante más de treinta años: “El museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público que realiza investigaciones relativas a los testimonios materiales del hombre y de su medio ambiente, los adquiere, los conserva, los comunica y especialmente los exhibe con fines de estudio, educación y delectación” (Estatutos de 1974).

La junta directiva de ICOM, sin embargo, escogió la siguiente alternativa para la definición de museo, que se someterá a votación para decidir su inclusión en los estatutos del Consejo en sustitución de la definición actual. Esta votación tendrá lugar durante la asamblea general extraordinaria (AGE) el 07 de septiembre de 2019, de 09:30 a 10:30 en el Centro Internacional de Conferencias de Kioto (ICC Kioto), Japón, contexto en el cual se celebrará la 25 Conferencia General del ICOM. La definición propuesta, dice: “Los museos son espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico sobre los pasados y los futuros. Reconociendo y abordando los conflictos y desafíos del presente, custodian artefactos y especímenes para la sociedad, salvaguardan memorias diversas para las generaciones futuras, y garantizan la igualdad de derechos y la igualdad de acceso al patrimonio para todos los pueblos. Los museos no tienen ánimo de lucro. Son participativos y transparentes, y trabajan en colaboración activa con y para diversas comunidades a fin de coleccionar, preservar, investigar, interpretar, exponer, y ampliar las comprensiones del mundo, con el propósito de contribuir a la dignidad humana y a la justicia social, a la igualdad mundial y al bienestar planetario”.

Ahora bien, estas definiciones actuales que buscan generar consensos y homogenizar las buenas prácticas museales desde lógicas acríticas en el sentido de que pareciera, según ellas, que los museos son organismos que funcionan al margen de las disputas económico políticas respecto de la gestión del Patrimonio y los bienes culturales (porque claramente las grandes industrias y capitales extractivistas, como la minería o la pesca y el agro industrial, las farmacéuticas y el negocio de la medicina entienden lo opuesto por Patrimonio de lo que lo entienden las comunidades indígenas, los pequeños campesinos o los pescadores artesanales), habría que contrastarlas con la evolución del museo como un dispositivo cultural o “aparato estético”, como señala Jean-Louise Déotte. En palabras de Álvaro Fernández Bravo: “El museo opera bajo una forma de funcionamiento que puede compararse con la literatura, el cine, la historia literaria o el ensayo de interpretación: selecciona, monta, exhibe, ordena y muestra, oculta y apropia, narra y compone, vuelve públicas ciertas cosas y también es cómplice del saqueo... el museo puede pensarse junto a la



Fig. 4. Cristóbal Marambio / Archivo MHNRS / Proceso de descarnado de ballena azul (*Balaenoptera musculus*)

escuela y a la universidad... procura modelar la subjetividad colectiva: trabaja con cuerpos y busca dejar un impacto sobre otros cuerpos... La colección de cosas es un mecanismo que puede involucrar un grado de violencia en que la literatura no necesariamente incurre, aunque funcionen dispositivos de apropiación simbólica y procesos de textualización con analogías a la acumulación material que sí son examinados. Como observa Bataille (2003b), es preciso recordar el parentesco del museo con la guillotina”.

Teniendo en cuenta lo anterior, la idea del MHNRS consiste en proyectar en un espacio de uso y desuso industrial, la producción de colecciones de historia natural estableciendo algunas diferencias respecto de la historia y evolución de los grandes museos y las grandes colecciones del país y del mundo. El hecho de que nuestras colecciones estén formadas principalmente por animales encontrados muertos bajo diversas circunstancias, hace del proceso de articulación de las colecciones un acto de transformación de restos biológicos que se encuentran como basura, como deshecho, en figuras y formas que adquieren valores de singularidad (operaciones y procesos que provienen de ciertas prácticas y poéticas visuales), la vitalidad de un cadáver que de otra manera se desintegra



fundiéndose en lo natural, o en su colisión con las delimitaciones que les ofrece lo antrópico. A esta segunda vida del cadáver, desde su limpieza hasta el montaje de sus restos, la entendemos como una objetualidad demarcada con características estéticas en cuanto forma, línea y color (arte en su estado puro; Giles Deleuze *A de animal*), a lo que se van agregando valores científicos, como su clasificación (registro y documentación) y en algunos casos su historia, su uso y *literaria* (Carl Linneo, *Systema Naturae*), la anamnesis o su historia de muerte. Esta transformación de restos, de basura o deshecho a objetos o cosas con relativo valor científico y estético, vamos a pensarla como un trabajo de dignificación; la dignificación de un pájaro electrocutado, un carnívoro envenenado o cualquier animal atropellado en una carretera. Imposible no referir al *eterno retorno* de Nietzsche, y así mismo, no estar influenciados en términos de relato o guion instalativo con el *mundo circundante* del conde Von Uexküll, donde toda la vida pareciera existir dentro de una totalidad en que ninguna parte es consciente de la otra, y donde las relaciones entre plantas,

Fig. 5. Aymara Zegers / Archivo MHNRS / Brazo de ballena sei (*Balaenoptera borealis*) restaurado con la técnica de recombinação ósea.



animales y otros organismos con el medio ocurren en el caos de las necesidades, sin orden, sin competencia, sin jerarquías, solo multiplicidad, vida y muerte como parte de un mismo ciclo de desarrollo y decadencia.

A modo de conclusión, podemos finalmente advertir que las operaciones del MHNRS, ya sea en el campo de la gestión de bienes culturales, el trabajo de producción de colecciones o las acciones educativas que se realizan como partes de una misma estructura, son la reproducción y constante proceso por cumplir un compromiso de democratización entre los objetos, el conocimiento y los bienes enajenados por la excesiva privatización del Patrimonio colectivo, en la necesidad de una renovación constante no sólo de los términos, sino de las prácticas y políticas de los museos y sus roles activos dentro de la sociedad.



Fig. 1. María Luisa Murillo, cortesía Casa-Museo Alberto Baeriswyl.