

Conservación en platería mapuche: Museo Fonck, Viña del Mar

María Fernanda Kangiser Gómez

RESUMEN

El Museo Fonck alberga una colección de platería mapuche de 51 piezas, que se exponía por casi 17 años en condiciones desfavorables, tanto por un montaje confuso, debido al abuso del espacio y a la falta de un guión en el recorrido, como por el mal estado de conservación de las piezas.

A finales del año 2000 se llevó a cabo un Proyecto FONDART que tuvo como objetivo renovar la exhibición de la Sala Mapuche, proporcionando a las piezas una museografía y conservación apropiadas.

Se contó con la experiencia y asesoría de un restaurador en platería mapuche, así como con la participación de un especialista en numismática. De igual modo, considerando que la colección de platería forma parte de una cultura viva, fue fundamental la participación de la comunidad mapuche de la Región de Valparaíso.

La investigación precedente proporcionó las herramientas necesarias para dar forma al plan de trabajo, el que tuvo dos vías de desarrollo. Por una parte, devolver a las piezas de plata su aspecto tradicional y, por otra, transmitir en el contexto de la museografía su significado.

Palabras claves: cultura mapuche, platería, conservación de metales, museografía

ABSTRACT

The Fonck Museum holds a Mapuche silver work collection consisting of 51 items which has been exhibited for almost 17 years under inappropriate conditions, caused by a mixed up design due to space overuse and lack of a guided tour, as well as by poor conservation condition of the items.

By the end of 2000, a FONDART Project was performed. Its purpose was the renewal of the Mapuche Room, focusing in the preservation of the artifacts and in a new museographic design.

The project counted on both the experience and advice of a Mapuche silver work conservator, and the participation of a numismatics specialist. Likewise, considering that silver work collection is part of a living culture, the involvement of the Mapuche community from the Valparaíso Region became essential.

The foregoing research provided the necessary tools to elaborate the working plan, which was developed in two ways. On the one hand, restoring silver items to their original aspect and, on the other hand, transmitting their meaning under the museographic context.

Key words: mapuche culture, silver works, conservation, museology

María Fernanda Kangiser, Conservadora Asociada, Laboratorio de Arqueología CNCR y del Museo Fonck, Viña del Mar, Chile.

INTRODUCCION

Hace cinco años, en el Museo Fonck, se dio comienzo a una política de renovación de la muestra museográfica. Tras un análisis crítico de la misma, se plantearon nuevos criterios para la exhibición. Sin embargo, pese a reconocer un largo listado de falencias y problemas de carácter selectivo, se mantuvo la actual distribución temática geográfica de la muestra ya que ésta se acomoda a la arquitectura de la casa destinada a museo, permitiendo asimismo la renovación de un área geográfica a la vez.

El proyecto FONDART N° 50030 “Exhibición: Arte y Cultura Mapuche”, realizado el año 2000, vino a fortalecer y poner en marcha este proceso de actualización, donde el objetivo fue la sala destinada a la zona sur de nuestro país. En ella se encontraban más de 40 piezas de platería que llevaban casi 17 años en condiciones inapropiadas de conservación, tanto por los materiales utilizados en su montaje como por las malas condiciones de aislación ambiental.

La ejecución del proyecto consideró la investigación histórica de las piezas mapuches, así como su conservación, en particular, aquellas relativas a la platería. Dada la complejidad del problema a abordar se trabajó en forma multidisciplinaria, a fin de responder a las preguntas inherentes al tema.

Participaron en este proyecto Gabriela Carmona, investigadora y arqueóloga del Museo Fonck; John Gallaher, especialista en numismática e integrante de la mesa de directorio del Museo Fonck; Andrés Rosales, asesor y restaurador del Museo Chileno de Arte Precolombino; Iván Coñoacar, *lonko* de la comunidad mapuche de la V Región *We Folilche Amuleaiñ*, y Fernanda Kangiser, conservadora del Museo Fonck.

ANTECEDENTES

La data de esta colección es de fines del siglo XIX, principios del XX, lo que Reccius (1983) llama el cuarto período de la platería mapuche.¹

Acerca de la materialidad de las piezas de orfebrería, sabemos que la materia prima usada por los plateros fue la moneda de plata obtenida en las negociaciones: “El fin de estas monedas era el de ser fundidas para manufacturar joyas. La plata tenía otras connotaciones que la hacían valiosa, y por esto la emplearon en la confección de sus adornos ceremoniales”.²

No es poco común encontrar monedas sin fundir agregadas como colgantes menores en piezas de joyería en plata: “Para la decoración de sus distintas prendas, usaba el araucano, como colgante, las monedas de circulación corriente hasta de 20 centavos como máximo. Este empleo ha sido, sin embargo, de bastante utilidad

1 Reccius, 1983: p. 17.

2 Morris, 1992: p. 36.

para la determinación de la edad de las prendas y época de uso de las mismas [...] fijándose mediante argollitas soldadas al centro de una de las caras generalmente por el lado del cóndor. El lado del sello se pulía aunque en forma rústica...”³

Como un antecedente que empalma las ideas anteriores, figura en la colección del museo una *trapelacucha* o adorno pectoral con una serie de colgantes menores en forma de placas circulares que, de 16.5 mm de diámetro, han sido perforadas y unidas a la pieza mayor por medio de un eslabón.

Una de estas láminas corresponde a una moneda que conserva parcialmente su cuño por el anverso, donde se puede distinguir la figura del cóndor. No obstante, por el reverso han sido borrados los elementos del sello. La investigación numismática basada en el método comparativo tomó los limitados puntos de referencia disponibles, tales como el diámetro de la lámina circular y los rasgos específicos en la figura del cóndor, para realizar un rastreo basado en tres áreas de asociación. Primero, tipologías de monedas de plata históricas chilenas, luego el diámetro de la moneda, la ley de fino, y por último, aquellas monedas coincidentes con las características específicas del cóndor. Éste figuraba con cabeza gacha, inclinado hacia delante, alas por desplegar y de pie sobre una roca. En su costado inferior derecho se distinguía el número cinco.

Según estos datos formales, se pudo colegir lo siguiente: la moneda corresponde a 10 centavos del año 1899, año a que corresponde la data de esta colección.

Un antecedente complementario al análisis técnico y matérico, en directa relación con su conservación, dice que a finales del siglo XIX la moneda de plata en circulación experimenta una baja en su ley, agregando de 20 a 30% de cobre a su aleación.

INVESTIGACION

Iván Coñoacar, *lonko* de la comunidad mapuche de la V Región, realizó un valioso trabajo de integración entre visiones muy dispares. Hasta el momento, la forma de abordar nuestras muestras museográficas ha sido desde una visión académica de quienes han interpretado la evidencia cultural dejada por pueblos que ya no existen.

Afortunadamente, en este caso, contamos con la mirada de quienes son herederos de una tradición orfebre secular y donde las creencias religiosas vigentes dan un importante giro al modo de interpretación de las piezas.

La visión de una cultura viva enriqueció la muestra museográfica de esta colección, lo que unido a una lectura dinámica de la misma constituye la fortaleza



Foto 1: Trapelacucha o adorno pectoral con una moneda perforada y empleada como colgante menor. En el costado derecho de la fotografía se observa la moneda original, que se usó para reconocer la figura del cóndor observada parcialmente en la moneda colgante.

3 Reccius, 1983: p. 27.

de este proyecto, proporcionando importantes herramientas para la estructuración del plan de trabajo.

Se desprenden tres aseveraciones importantes de este estudio:

1. Las piezas de orfebrería mapuche son objetos rituales, no utilitarios: “Esa extraña y maravillosa orfebrería en plata, tan apreciada por los mapuches, no debe ser considerada sólo adornos o utilería suntuaria, son más que eso, tienen un carácter sacro; deben ser hechas por los plateros de la raza. Las mujeres mapuches rechazaron adornarse con joyas que no tuvieran este origen”.⁴ A su vez, son documentos que informan sobre aspectos ideológicos, que se ligan estrechamente a la religión. Las mujeres las visten en ocasiones de importancia ritual, como es el caso de entierros de personajes importantes, pagos por la buena cosecha y en las prácticas de la machi. De este modo, las joyas de plata establecen un vínculo mágico con la mujer mapuche: “Las joyas, en alguna medida, se transforman en talismanes protectores y símbolos propiciadores de la fertilidad, entrecruzándose en su misterio con la tierra, la mujer y los dioses”.⁵
2. La plata no reluce, sus niveles de pulido eran limitados. La técnica tradicional señala que se utilizaba hierba de la plata o hierba del platero (*Equisetum bogotense* H.B.K.) para pulir la plata.⁶ Sin embargo, este tenue brillo equivale al 30% del que puede obtenerse con pulidos mecánicos avanzados. Un antecedente importante señala que en la actualidad puede observarse que la tradición platera no es siempre respetada, viéndose entre las piezas de orfebrería un acabado brillante producto del uso de metales niquelados.⁷
3. En las piezas de plata se expresa un universo de iconos, que conforman una suerte de lenguaje basado en los seres de la cosmogonía mapuche.

El estudio iconográfico de las piezas permitió reconocer el referente visual de los signos contenidos en la plata. Elementos fito y zoomorfos fueron traducidos a líneas elementales de contorno, estableciendo patrones formales presentes en modelados, aplicaciones laminares e incisos. En relación a la descripción iconográfica, se confrontó la literatura de hace diez años con la más reciente, donde la interpretación de las figuras iconográficas ha experimentado un giro importante. Por ejemplo, un elemento que en un principio fue atribuido a la influencia española, fue la figura de la cruz. Se pensaba que las imágenes religiosas que traían consigo los misioneros fueron adoptadas por la orfebrería mapuche, así como también la cruz de Malta, que figuraba recurrentemente en los emblemas españoles.⁸

Sin embargo, la cruz, representada frecuentemente en la orfebrería mapuche, tiene hoy una interpretación diferente. Además de presentarse también en la creación

4 *Ibid.* p. 51.

5 *Ibid.* p. 21.

6 Muñoz, 1980: p. 9.

7 *Cfr.* De la Lastra, 1985: p. 114.

8 *Ibid.* p. 109.

textil, es un motivo iconográfico anterior a la llegada de los europeos, donde su referente es la Cruz del Sur u otras formas estelares, como la estrella de Venus. Todas ellas, elementos mágicos importantes en la cosmogonía mapuche: “...los mapuches cuentan que sus ancestros usaban la configuración espacial estacionalmente fija de la Cruz del Sur [...] para modelar la distribución de multilíneas en el campo ceremonial del *nguillatún*.⁹

CONSERVACION

La conservación fue un objetivo fundamental en este proyecto. La necesidad de una intervención y de procurar medidas de conservación preventiva se basa en la urgencia de detener procesos activos de deterioro y permitir su exhibición sin riesgos.

La intervención debía considerar dos perspectivas: por una parte, la estética debía permitir reconocer los grabados e incisos en las joyas y, a su vez, contribuir a mejorar la percepción de la calidad del metal plata. Y por otra, la histórica debía transmitir el aspecto tradicional, es decir, debía dar cuenta de las joyas tal cual las usan las mujeres mapuches, donde la plata presenta una superficie medianamente brillante, sellada y protegida por la grasa natural de la piel.

Estos antecedentes, discutidos con el *lonko*, dieron pie a formalizar un plan de trabajo que respondiera a esta doble intencionalidad. De este modo, se descartaron por completo los medios de limpieza violentos y definitivos como la reducción electroquímica, dado que el aspecto reluciente que se obtiene de este proceso no corresponde al aspecto tradicional de estas piezas históricas, en contraposición a técnicas actuales que emplean plata niquelada.¹⁰

Diagnóstico del estado de conservación

El estudio diagnóstico de las piezas permitió constatar puntos y zonas en estado de corrosión activa, con alteración cromática en color verde y aumento de la superficie específica. La plata de baja ley, como es el caso de esta colección, manifiesta alteraciones producto de la corrosión del cobre presente en aleación. A esto se suma el factor ambiental que desencadena los procesos de corrosión, como es el caso de la humedad relativa en el interior de la Sala Mapuche, que varía entre 65 y 80%, dependiendo de la época del año.

Considerando que el destino de estas piezas es la exhibición, se hacía urgente una intervención, con el objeto de detener un proceso de deterioro activo y permitir la observación integral de las piezas.

9 Dillehay, 1990: p. 99.

10 Revestimiento con níquel [...] realizado en cubas de galvanoplastia por electrólisis (Calvo, 1997: p. 165).

Como criterios de intervención se buscaron los siguientes propósitos:

- No alterar el deslustre natural de la plata.
- Eliminar sólo los productos de corrosión del cobre.
- Descartar los métodos que involucran pérdida de metal subyacente.
- Procurar medidas preventivas ante la posibilidad de nuevos deterioros.

El cuestionamiento acerca de sellar o no la plata luego de la intervención tuvo dos consideraciones importantes: por una parte, la plata mapuche no sufre corrosión debido a un sello natural que, dado por la grasa de la piel, es adquirido por manipulación. Y por otra, la plata queda aún más expuesta luego de una intervención y necesita forzosamente una barrera que impida el paso del vapor de agua y contaminantes, en especial cuando no es posible manejar completamente el ambiente de exhibición. En este sentido se tomaron en cuenta, además, las alternativas de climatización y sellos en las vitrinas, pero considerando que se trataba de cinco vitrinas de factura añosa, la idea de hacerlas herméticas y adecuarles un filtro de gases se tornaba impracticable, tanto por el costo como por lo difícil de controlar la humedad relativa en un ambiente sellado parcialmente.

Al mismo tiempo, se tomó conocimiento de materiales especiales para sellar la plata, como el AERO 40 de fabricación alemana. Lamentablemente, dado su alto costo, este producto no estuvo al alcance de nuestro proyecto. No obstante, y dada la evaluación de los problemas de corrosión que presentan las piezas, asociados a la alta humedad que registran las regiones costeras, se tomó la decisión de sellar la plata luego de su estabilización, como una medida adicional de conservación.

Intervención

Eliminación de los productos de corrosión

Luego de la asesoría correspondiente, se decidió hacer una intervención con EDTA (ácido etilendiaminotetracético), para la eliminación de los productos de corrosión del cobre.¹¹ Se le denomina agente secuestrante o quelato (del griego *quele* – tenaza de cangrejo), debido a que su forma molecular consiste en una cadena con una tenaza en cada extremo. La carga de las tenazas es negativa, capturando al cobre que tiene carga positiva.

Se llevó a cabo una limpieza previa de las piezas de plata con el fin de eliminar la grasitud adquirida por manipulación. Estas marcas o huellas digitales hacen de barrera a la acción del agente secuestrante. Se utilizó jabón neutro y agua desmineralizada.

11 Cfr. DIBAM-PUC, 1989.

Se realizó el tratamiento por inmersión, en una solución de EDTA al 4% en agua desmineralizada y a una temperatura de 20°C. La medición de acidez arrojó un pH 5. Se controló cada inmersión con un tiempo no superior a 7 minutos.

Un paso importante en este tratamiento fue la eliminación de residuos. Se realizaron lavados sucesivos con agua desmineralizada para eliminar cualquier resto de EDTA en las piezas, ya que éste puede provocar futuras alteraciones.

Como parte de la estabilización de las piezas, éstas fueron sometidas a un secado con paños de algodón por medio de toques breves y luego sometidas a la acción de una fuente de calor. Este último procedimiento tuvo como propósito acelerar la evaporación del agua adquirida en el tratamiento. La aplicación de calor se realizó por medio de la aproximación a una lámpara de luz infrarroja de 250 W.

El resultado final fue positivo, el aspecto deslustrado de la plata se conservó intacto, eliminándose el 100% de los productos de corrosión del cobre.

Aplicación de un sello hidrófugo

Para la definición del material cubriente se realizaron análisis previos con dos tipos de ceras mezcladas con un diluyente mineral incoloro (bencina blanca), a fin de evaluar sus resultados sobre la plata.

Se testeó primero una cera microcristalina en una solución al 2%.¹² El resultado fue negativo ya que la plata quedaba pegadiza al tacto y perdía su calidad metálica. Posteriormente se testeó una cera parafínica en una solución al 5% en bencina blanca.¹³ Esta cera se compone de pequeños porcentajes de cera microcristalina para otorgarle mayor plasticidad, y de una fracción de cera carnauba, para darle más consistencia.¹⁴ El resultado alcanzado fue óptimo, quedando una superficie incolora y permaneciendo el aspecto metálico de la pieza.

La película cubriente se aplicó sobre las piezas mientras la plata aún se encontraba tibia, permitiendo una aplicación homogénea por la fácil dispersión del producto. Se realizó con pincel y se utilizó luz rasante para verificar que no quedase ninguna sección de la pieza sin protección.

La evaluación del tratamiento ha sido positiva ya que después de 19 meses, desde la aplicación del sello, la plata permanece sin alteración. En cuanto al material sellante, éste no ha presentado variaciones en su aspecto, permaneciendo sin ser visible.



Foto 2: Limpieza de las piezas de plata con EDTA, en solución al 4% en agua desmineralizada.



Foto 3: Eliminación del agua adquirida en el tratamiento, por medio de la aproximación a una lámpara infrarroja.

12 Cera polietilénica, polímero sintético termoplástico, se usa como adhesivo al calor [...] aunque también adhiere el polvo (Calvo, 1997: p. 54).

13 Cera preparada en laboratorio médico Depodontal.

14 Cera que se obtiene de la exudación de las hojas de la Palma de la Cera (*Copernica cerifera*). Soluble en éter, álcalis y alcohol e insoluble en agua. Se utiliza en la fabricación de barnices y betunes (Rose, 1959: p. 255).

MUSEOGRAFIA

La museografía es la museología práctica, siendo la exhibición y la conservación preventiva una de sus tareas más importantes.¹⁵

El Museo Fonck realizó un estudio crítico de la muestra museográfica, luego de la cual se constató la falta de un criterio selectivo y la carencia de un discurso en los recorridos de la exhibición, dejando traslucir un problema mayor de carácter transversal que atañe al museo en su papel de comunicador.

De acuerdo a la visión del museo, se ha dado inicio a la actualización de la museografía, para lo cual fue necesario definir su misión: “preservar, difundir, investigar y enseñar a través del patrimonio arqueológico, etnográfico y natural que resguarda; brindando un servicio educativo, orientado a las necesidades de la comunidad”.¹⁶ Esta misión ha marcado las pautas en el diseño de la nueva museografía, donde la exhibición, vista como un medio de difusión y enseñanza, pone en escena al objeto con el fin de revalorizar el arte, la cultura, el pensamiento y la religiosidad de las culturas.

En un sentido amplio, la nueva museografía se propone promover una visión global de los componentes culturales de cada área geográfica.¹⁷ Sin embargo, la tarea recién comienza, ya que la sala que nos ocupa equivale tan sólo a un 10% de la superficie total destinada para exhibición.

Análisis crítico de la antigua exhibición

La situación que existía en la Sala Mapuche, antes de la ejecución del proyecto, se caracterizaba por lo siguiente:

- a) *Ausencia de guión*: las vitrinas presentaban una serie de piezas de plata sin ninguna intención más que la contemplación, la que se hacía confusa debido al exceso de estímulos visuales.
- b) *Distribución aleatoria*: la disposición de las piezas dentro de las vitrinas respondía más bien a efectos decorativos, donde las piezas se ordenaban formando abanicos y figuras simétricas.
- c) *Carencia de un criterio selectivo*: el 99% de la colección se encontraba en exhibición, esto es, 43 piezas en el montaje.
- d) *Ausencia de información de apoyo*: la dificultad en la lectura de la muestra se hacía mayor debido a la falta de textos y cédulas de apoyo que orientaran el recorrido.
- e) *Montaje*: las piezas se encontraban montadas sobre un fondo de color rojo, que debido a su saturación provocaba diversos reflejos y

15 Cfr Linares, 1994.

16 *In litteris*. Etcheverry *et al*, 1998.

17 Las áreas geográficas que exhibe el Museo Fonck son las siguientes: área andina, zona norte, zona central, zona sur e Isla de Pascua.

alteraciones cromáticas en las piezas, interfiriendo en la percepción original del metal.

- f) *Conservación*: vitrinas inadecuadas para la conservación de las piezas, construidas en madera aglomerada sin sellar y sin aislación ambiental, con el consiguiente paso al interior de contaminantes y aire salino. Materiales inapropiados en contacto con las piezas.

Nueva propuesta museográfica

Los fundamentos conceptuales que sustentan la nueva museografía son:

- Integración a la muestra de la visión mapuche a través de la participación directa de miembros de esa comunidad en la planificación del montaje.
- Difusión del contexto en que se desarrolló el arte orfebre mapuche, su lenguaje mágico religioso, materialidad y técnicas de manufactura.
- Conservación de las piezas de plata, eliminando los agentes de deterioro a través de un montaje con materiales no abrasivos y sellos acrílicos en las maderas.

Las fases técnico operativas que se desarrollaron para materializar la propuesta museográfica se sustentan en los principios antes señalados y corresponden a la elaboración del guión temático, a la aplicación de acciones de conservación preventiva en función de la sensibilidad de los objetos, al diseño e implementación de un montaje atractivo y seguro para las piezas y al desarrollo de un material gráfico pertinente a las necesidades de la exhibición. A continuación se señalan los principales aspectos considerados en cada una de estas fases.

Guión temático

A partir de los resultados alcanzados en la investigación de la colección, se propuso un guión temático que se desarrolló sobre la base de cuatro temas centrales. El primero de ellos abarcó el contexto histórico de la platería mapuche, comprendiendo aspectos relativos al mundo en el cual se gestó esta tradición orfebre; los ritos de iniciación de la mujer mapuche en su edad adulta; los eventos históricos asociados a la manufactura de la plata y las tendencias formales que se registran a través del tiempo. El segundo tema se centró en las distintas tipologías que presentan las piezas plata, abarcando la diversidad de formas que poseen, sus modos de uso, su distribución en el vestir y los distintos nombres que tienen en *mapudungún*. La tercera área temática abordó aspectos relativos a las técnicas y materiales de confección, tales como: materias primas, herramientas y procesos técnicos (laminado, calado, inciso, modelado). Finalmente, se desarrolló el tema de la

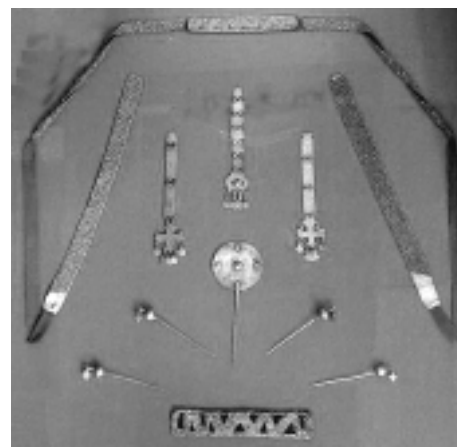


Foto 4: Antiguo montaje de la colección de platería mapuche. La distribución de las piezas es aleatoria y carece de cédulas o textos de apoyo.



Foto 5: El chilco (*Fuchsia magellanica*) es una de las flores que ha sido tomada como referente visual para la elaboración de figuras esquemáticas, tanto en incisos como en placas perforadas empleadas como colgantes menores.



Foto 6: Montaje por medio de soportes de metal que sostienen la pieza de plata por sobre el fondo de la vitrina.

iconografía, señalando aquellos iconos recurrentes expresados en las piezas y su asociación con referentes visuales que se relacionan con la cosmogonía mapuche, como aves y plantas. También se destacaron aquellos incisos y colgantes menores que son el resultado de una síntesis formal.

Conservación preventiva

- a) *Acondicionamiento de antiguas vitrinas:* las vitrinas de que se disponía para este proyecto estaban fabricadas en madera aglomerada, no recomendada en conservación por contener urea formaldehído. Para resolver este problema, dado que reemplazar las vitrinas no estaba al alcance del proyecto, se aplicó a la superficie total de la madera un acrílico líquido, ACRYLOID 511, quedando de este modo sellada y aislada.
- b) *Aislación térmica:* la disposición de las vitrinas en la sala mapuche son perimetrales, es decir, adosadas a los muros. En ellos hay ventanas con orientación norte y poniente, recibiendo sol constantemente. Para evitar la incidencia de la radiación infrarroja, se revistieron con un material utilizado en la construcción, ALUSA TERMIC 762. Se trata de un papel kraft con una faz aluminizada y reforzada con una red de filamentos de fibra de vidrio. La lámina refleja el calor hacia fuera de la sala y evita variaciones violentas de temperatura y humedad relativa al interior de las vitrinas.
- c) *Iluminación:* la iluminación adoptada en esta exhibición tuvo como propósito, por una parte, producir la definición total del objeto y, por otro, permitir la observación de relieves e incisos que, en condiciones normales de iluminación, no son perceptibles en su totalidad. Para ello se emplearon dos tipos de iluminación. La primera, de luz general, lograda con una lámpara de tungsteno tipo spot que, situada fuera de la vitrina, dispara el haz de luz cerrado en dirección al objeto. La segunda, de luz rasante, producida a través de una lámpara fluorescente, TLD 36 W/950 PHILIPS, ubicada en la parte superior de la vitrina, dentro de una cenefa de tapa descubierta que no atrapa el calor. Esta lámpara presenta un alto rendimiento de color, aunque emite radiaciones ultravioleta, las que fueron eliminadas en un 99% aplicando, a cada tubo fluorescente, un filtro transparente e incoloro PHIL SCLAR 150 3M.¹⁸

Montaje

El montaje debía resultar atractivo a la lectura iconográfica, pero al mismo tiempo debía proteger las piezas de plata. De este modo, y considerando el aspecto estético de la muestra, se optó para el interior de las vitrinas utilizar el color negro, puesto que con él la materialidad de la plata destacaba notablemente y no provocaba interferencias cromáticas de ningún tipo.

18 Cfr. Stolow, 1987.

Para el montaje de las piezas se idearon unos soportes de hierro galvanizado, que suspenden y separan al objeto del fondo de la vitrina. Estos fueron diseñados de forma individual según los requerimientos de cada pieza, siendo protegidos con pintura antióxido negro opaco, de modo tal que puestos sobre el fondo de la vitrina desaparecen visualmente.

Estos soportes van fijos a la pared de la vitrina con abrazaderas metálicas y sujetos por detrás del módulo, de manera, que sólo el eje horizontal del soporte se puede ver. El efecto visual alcanzado con el montaje lleva a percibir la pieza como suspendida en el aire.

Para que la plata no estuviera en contacto con la superficie abrasiva del soporte de metal, se tomó la precaución de forrar esta pequeña sección con una manguera de silicona, opaca e inerte, que no libera ácido acético.¹⁹

Material gráfico

Se realizaron breves textos de apoyo al recorrido, con fotografías que sitúan las piezas de plata en su contexto de uso. Para los títulos en cada vitrina, se empleó escritura a mano alzada para frases en *mapudungún*, siendo la traducción al español un nivel de información secundario.

RESULTADOS DEL TRABAJO EN EQUIPO

Uno de los logros importantes a destacar en el desarrollo de este proyecto fue la estrecha colaboración e intercambio de experiencias que se tuvo con la comunidad mapuche de la Región de Valparaíso. Su participación resultó especialmente gratificante por la predisposición demostrada durante todo el proceso, así como por los aportes efectuados para la materialización de la exhibición.

Los resultados de dicha colaboración pueden resumirse en los siguientes aspectos:

1. Materialización de una nueva mirada para la exhibición de la platería mapuche que, desde la iconografía, permitió el reconocimiento y puesta en valor de un lenguaje implícito en los objetos rituales.
2. Validación de procedimientos de intervención que rescatan la aplicación de antiguas técnicas de pulimentos para el tratamiento superficial de la platería mapuche, utilizando en ello materiales tradicionales, como es la hierba del platero. Se trata, entonces, de una técnica diferente a las usadas actualmente en la manufactura de este tipo de piezas, a las que habitualmente se les agregan metales galvanizados.

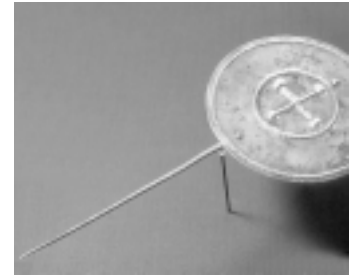


Foto 7: Material antiabrasivo que separa la pieza de plata del soporte.



Foto 8: Frases en mapudungún que encabezan la vitrina, con una traducción al español en un segundo nivel de información.



Foto 9: Resultado del trabajo museográfico: vitrina final con el tema de tipologías.

19 Sonda de uso médico.

3. Incorporación del *mapudungún* en los textos de la muestra que, encabezando cada una de las vitrinas con frases acordes al tema propuesto, reivindican una particular forma de pensamiento y expresión. Se decidió utilizar una tipografía a mano alzada para las frases en *mapudungún*, a fin de no contaminar esta expresión ancestral con elementos tecnológicos modernos. Esto resultaba especialmente relevante en la medida que las frases que recorren la exhibición fueron propuestas por el *lonko* y su mujer, quienes supieron expresarse en un lenguaje creativo y poético.²⁰

CONCLUSIONES

Siendo la platería mapuche la herencia material de una cultura viva, nos pareció fundamental integrar al desarrollo del proyecto la perspectiva de quienes forman parte de esa tradición. La participación de la comunidad mapuche se vio reflejada a lo largo de todo el proceso: colaboró en la investigación de la colección, ayudó a la definición de los criterios de intervención y participó activamente en el diseño museográfico. Asimismo, don Iván Coñoacar realizó un pago o ceremonia tradicional al momento de poner en marcha la nueva exhibición, y como acto simbólico de su presencia, plantaron un canelo a la entrada del museo.²¹

El éxito de este proyecto se logró gracias al trabajo conjunto de los distintos especialistas que abordaron de manera integral diversos tópicos relativos a la platería mapuche. Estuvieron presentes la numismática, la tecnología de la orfebrería en plata, la iconografía y su interpretación y la conservación. La integración de todas estas áreas fue clave para alcanzar nuestro propósito.

Asimismo, fue importante ampliar nuestra capacidad de observación respecto de los elementos que componen la muestra. Esto se logró principalmente a partir del conocimiento específico que aportó el *lonko* de la comunidad mapuche. Lo anterior no desmerece la importancia de las publicaciones especializadas que reportan detalles de la platería mapuche, sus temas iconográficos y su simbología. No obstante, fue muy útil corroborar y reafirmar esos conceptos con la observación directa de los miembros de esa comunidad.

La nueva exhibición mejoró sustancialmente el montaje y apreciación de las piezas que anteriormente estuvieron a disposición del público, y cuya antigua puesta en escena no lograba resaltar el significado cultural de estos objetos así como tampoco su valor estético. Como resultado del proyecto, en cambio, la exhibición se ordenó por grupos temáticos que permiten al observador comprender integralmente el significado de los objetos expuestos.

El proyecto permitió, además, diseñar un procedimiento técnico de conservación para las piezas de plata, el cual consideró su condición de objetos

20 "El canelo o *boigüe*, es el árbol sagrado del pueblo mapuche. No está permitido quemar su leña. Las decisiones de guerra se toman a la sombra de un canelo, al pie del canelo los jóvenes mapuches juran conservar sus tradiciones, bajo el canelo no se puede mentir y las promesas de amor que la planta escucha se cumplen..." (Plath, 1994: p. 310).

21 A modo de ejemplo se citan: a) vitrina dedicada a tipologías, tradiciones y modos de uso. *Wilif kelei tfa beula khien Tañi trharhilonko ka trhapelacucha*: el reflejo de la luna está ahora en mi *trarilonko* y *trapelacucha*; b) vitrina dedicada a técnicas y materiales. *Tañi chawai kiufikeche dheumai trhalol rhal ka lepum*: mis aros fueron hechos por gente antigua, quemada y golpeada fue la plata; c) vitrina dedicada a la iconografía. *Epu trharhu lonko niei tani trhapelacucha epu newen niei tañi kellueneu*: dos cabezas de águila tiene mi *trapelacucha*, dos fuerzas que me ayudan.

sagrados de uso ritual. La materia prima fue tratada con materiales y técnicas antiguas a fin de reproducir la apariencia externa que tradicionalmente tienen, es decir, presentando el tenue brillo que los antiguos plateros obtenían con la hierba de la plata.

Finalmente, debemos mencionar que uno de los aportes importantes que se alcanzaron con este proyecto fue el vínculo de colaboración que se estableció con el área de turismo de la V Región para la difusión de las actividades que realiza el Museo Fonck. En la actualidad la página web de la ciudad de Viña del Mar proporciona un link al museo, como una de las alternativas interesantes de visitar y conocer.

BIBLIOGRAFIA

- CALVO, A. *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos*. Barcelona, España: El Serval, 1997. 256 p.
- DE LA LASTRA, F. *Platería Colonial*. Santiago, Chile: Impresora Nacional, 1985. 124 p. (Serie Patrimonio Cultural Chileno).
- DIBAM-PUC. *Índice de materiales y productos utilizados en conservación y restauración de bienes culturales en Chile*. Santiago, Chile: CNCR, 1989. 245 p.
- DILLEHAY, T. *Araucanía: presente y pasado*. Santiago, Chile: Andrés Bello, 1990. 143 p.
- LINARES, J. *Museo, arquitectura y museografía*. La Habana, Cuba: Fondo de la Cultura, 1994. 219 p.
- MORRIS, R. *Platería mapuche*. Santiago, Chile: Kactus, 1992. 95 p.
- MUÑOZ, M. *et al.* El uso medicinal y alimenticio de plantas nativas y naturalizadas en Chile. *Publicación Ocasional Museo Nacional de Historia Natural*, n. 33, 1980. pp. 3-18.
- PLATH, O. *Geografía del mito y la leyenda chilena*. Santiago, Chile: Grijalbo, 1994. 408 p.
- RECCIUS, W. Evolución y caracterización de la platería araucana. En: MCHAP. *Platería Araucana*. Santiago, Chile: Engrama Publicidad, 1983. 83 p.
- ROSE, A. *Diccionario de química*. Barcelona, España: Omega, 1959. 560 p.
- STOLOW, N. *Conservation and exhibition*. London, England: Butterworths, 1987. 266 p.

Fotógrafos: Fernanda Kangiser. Septiembre, 2000.

Mauricio González, Gerente Comercial del Portal Viña del Mar (www.vinadelmar.cl).

Norma Romero, colaboradora del Museo Histórico y Arqueológico de Quillota.

