

El lugar físico y conceptual de la ilustración naturalista en el Museo de Historia Natural de Valparaíso (MHNV)

The physical and conceptual place of naturalistic illustrations in the Natural History Museum of Valparaíso (MHNV)

Ramón Castillo*

Leonor Castañeda**

RESUMEN: La presente investigación analiza 35 ilustraciones naturalistas y 103 imágenes digitalizadas realizadas entre 2014 y 2015 por Andrés Jullian (1948). Las piezas fueron adquiridas por el MHNV con motivo de su renovación museográfica el 2014, para dar cuenta de la ilustración como una práctica de conocimiento empírico. Este artículo indaga y pone en valor algunos de sus aspectos históricos, disciplinares y estéticos.

PALABRAS CLAVE: Andrés Jullian, ilustración naturalista, nueva museografía

ABSTRACT: This research analyses the different aspects and stages that contribute to value 35 naturalistic illustrations and 103 digitalized illustrations by Andres Jullian (1948), acquired by the MHNV as part of its museographic renovation of 2014. This research identifies historical, disciplinary and aesthetic aspects involved in naturalistic and scientific illustrations as forms of empirical knowledge.

Keywords: Andrés Jullian, naturalistic illustration, new museography

* Doctor en Historia y Teoría del Arte (Universidad de Barcelona), especialista en arte contemporáneo chileno. Es curador, museólogo, investigador, docente y guionista museográfico. En 2021 ganó el Fondo Patrimonial de Cultura en la Región de la Araucanía con el proyecto Memoria Ferroviaria Viva y actualmente es asesor de contenidos y curador de las fundaciones Nemesio Antúnez y Federico Assler. Código ORCID: 0000-0003-3704-4237.

** Licenciada en Artes Plásticas de la Universidad de Chile y en Estética de la Pontificia Universidad Católica. Egresada del Magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Se desempeña como docente y secretaria académica de la Escuela de Arte de la Universidad Diego Portales. Ha realizado los guiones y la producción de diversas exposiciones y audioguías. Código ORCID: 0000-001-6793-344.

Cómo citar este artículo (APA)

Castillo, R. y Castañeda, L. (2022). *El lugar físico y conceptual de la ilustración naturalista en el Museo de Historia Natural de Valparaíso (MHNV)*. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. <https://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/publicaciones/el-lugar-fisico-y-conceptual-de-la-ilustracion-naturalista-en-el-museo-de-historia>

Introducción

Hacia fines de los años 60 comenzaron a generarse políticas de modernización del Estado chileno, en cuyo marco el Ministerio de Educación impulsó transformaciones en los museos universitarios y estatales. La visión y programas de estos experimentaron cambios acelerados, de los cuales fueron sintomáticas las llegadas de Grete Mostny al Museo Nacional de Historia Natural, de Oreste Plath al Museo de Arte Popular Americano, de Marco Bontá al Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile y de Nemesio Antúnez al Museo Nacional de Bellas Artes. Por esos mismos años, Militza Agusti y Santiago Aránguiz –entre otros funcionarios de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam)– viajaron a México para capacitarse en museografía, luego de lo cual fue evidente el progresivo aumento y rediseño de superficies para exponer en los principales museos del país.

Durante las décadas de los 90 y los 2000, la Subdirección de Museos potenció la restauración, conservación y adquisición de obras, la ampliación de depósitos y la renovación museográfica. Así, se transformó la programación curatorial y se mejoró la infraestructura expositiva de los tres museos nacionales: Histórico, de Historia Natural y de Bellas Artes, con la progresiva profesionalización de su personal¹. De igual manera, por esos años se emprendió la renovación museográfica de los museos Arqueológico de la Serena, Mapuche de Cañete y de Historia Natural de Concepción, y, en lo sucesivo, se inauguraron las nuevas museografías permanentes del Museo Philippi en Valdivia (2005), del Museo de la Araucanía en Temuco (2009), del Museo de Arte y Artesanía de Linares (2010) y, más recientemente, del Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca (2021), entre otros.

Bajo este impulso renovador, el Museo de Historia Natural de Valparaíso (MHNv) inició en 2013 una actualización museológica y museográfica que implicó una redefinición de su práctica y discurso en torno a nociones como «patrimonio», «exposición», «experiencia», «cognición», «interacción» y «públicos». Su programa se rearticuló poniendo en escena el viaje y la expedición, y llevando la ciencia dura a la vivencia cotidiana. En este contexto, se encargó al dibujante y naturalista Andrés Jullian (1948) la realización de 103 ilustraciones digitales y 35 originales en papel que sirven como eje visual y sensible en la museografía de doce salas. Articulado entre el primer

¹ Hito de ello fue la creación en 1982 del Centro Nacional de Conservación y Restauración.

y el segundo piso, el recorrido a través de estas se configura como un viaje naturalista titulado «Biodiversidad en la Región de Valparaíso».

La presente investigación aborda el discurso explícito e implícito de la nueva museografía institucional y el lugar que ocupan en esta las imágenes creadas por Andrés Jullian. Para ello, se emprenderá una breve revisión general de la museología y la museografía, considerando el devenir histórico y estético de la ilustración naturalista y científica como constructo del mundo visible y deteniéndose en los creadores que observaron y registraron la flora y fauna de Chile, ya sea por encargo o autoencargo. En particular, se examinará en qué medida esta tradición cercana a los 400 años se transmitió como una cultura y visión de mundo a través de las ilustraciones de Andrés Jullian en cuanto investigador y divulgador de la biodiversidad de la región.

Tradición en diálogo: la expedición científica en Chile

La historia de la ilustración científica y naturalista se basa en el diálogo de imágenes legadas por autores anteriores como si se tratara de correspondencias lanzadas al futuro. En efecto, los modelos o referentes para las ilustraciones contemporáneas tienen de fondo las miradas traducidas en las imágenes que constituyen la tradición de la ilustración: así, por ejemplo, en el MNHV «conversan» a través de 200 años Alexander von Humboldt, Rodolfo Amando Philippi y Andrés Jullian² (fig. 1).

La práctica naturalista surgió entre los siglos XV y XVIII, y tiene su origen moderno en el espíritu enciclopedista³ de la Revolución francesa. A partir de esta institucionalización y formalización del saber en Occidente, la relación entre texto e imagen se tornó fundamental para establecer una metodología de la construcción de verdad: dibujar el mundo al tiempo que se descubría se convirtió en una estrategia convencional para producir y reproducir el conocimiento de lo próximo, lo lejano y lo remoto. Las expediciones científicas formaron parte del modelo colonial de conocimiento y, por ende, del predominio de la consigna «por la razón o la fuerza» en el Nuevo Mundo. El acceso y difusión de la «verdad civilizatoria» devino en estrategia persuasiva, progresivamente consolidada a partir del financiamiento privado y público

² Humboldt descubrió y nombró en 1834 al *Spheniscus humboldti* (pingüino de Humboldt), en tanto que R. A. Philippi y Andrés Jullian (n.º T-052) lo dibujaron en 1900 y 2013, respectivamente.

³ La *Enciclopedia o diccionario razonado de ciencias, artes y oficios* de Denis Diderot (1713-1784) y Jean le Rond d'Alembert (1717-1783) fue publicada entre 1751 y 1772.



Figura 1. Tres versiones del pingüino de Humboldt (*Spheniscus humboldti*) en la museografía del MHN: (a) ejemplares disecados; (b) ilustración realizada por Rodolfo A. Philippi, publicada en los *Anales del Museo Nacional de Chile* (1900); y (c) ilustración realizada por Andrés Jullian para el MHN (n.º inv. T052).

de las aventureras y arriesgadas expediciones europeas —que divulgaron, a su vez, un amplio espectro de «verdades» y «maravillas» ilustradas—. Tal forma de organizar conceptual y físicamente los objetos y testimonios de la naturaleza y del hombre dio origen a los gabinetes de curiosidades o de maravillas, antecedente de la división disciplinar que configuró la concepción moderna del museo a partir del siglo XVIII.

En Sudamérica, un referente de este tipo de expediciones que registraron sus hallazgos por medio de imágenes fue la de Alexander von Humboldt, quien recorrió la cordillera de los Andes entre 1799 y 1804, llegando hasta Perú. En Chile, se destacan los viajes realizados entre 1822 y 1823 por la cronista, historiadora y pintora inglesa María Graham (1785-1842); por el científico y dibujante Claudio Gay (1800-1873) entre 1828 y 1841; y por el geólogo Ignacio Domeyko (1802-1889), quien se radicó en Chile en 1838 y llegó a ser rector de la Universidad de Chile. También desembarcaron en Chile el naturalista alemán Rodolfo A. Philippi (1808-1904)⁴ y el almirante inglés Robert Fitzroy. En la tripulación del segundo viaje de este último, efectuado entre 1831 y 1836 —el primero fue de 1826 a 1830—, venía el naturalista Charles Darwin (1809-1882), a la sazón de 23 años de edad, quien recorrió Chile entre 1832 y 1835 desde Tierra del Fuego a Copiapó.

Ya entrado el siglo XX, como parte de la Expedición Sueca del Pacífico realizada entre 1916 y 1917 al archipiélago de Juan Fernández⁵ y los alrededores del Chile continental (Novoa, 2019), llegó asimismo el naturalista Karl Skottsberg (1860-1963), quien colectó especies vegetales con las que construyó 33 herbarios, hoy conservados por el MHN. En 1964, el espíritu de investigación de la antropóloga y etnóloga franco-estadounidense Anne Chapman (1922-2010) la llevó a organizar un viaje al extremo sur de Chile, donde documentó, fotografió y grabó *in situ* las prácticas culturales de los selknam y los yámanas. Siete años más tarde, Chapman dirigió una expedición científica de tres semanas a la Antártida, lo que la llevó a ser una de las primeras mujeres en recorrer dicho continente.

Inspirado por el deseo de recorrer, descubrir y nombrar el territorio nacional para darlo a conocer, principalmente, a niños y jóvenes, entre 1975 y 1979 se desarrolló el proyecto editorial, científico y artístico *Expedición a Chile*⁶. Se trató de una revista basada en las investigaciones interdisciplinarias y

⁴ Con R. A. Philippi colaboraron, entre otros, los viajeros Hermann Krause Fischer, Luis Landbeck y Franz Fonck, entre otros extranjeros afincados en Chile.

⁵ La Sala Islas de la exposición permanente del MHN presenta información sobre las observaciones de algunos viajeros acerca del territorio insular chileno, en especial, del archipiélago Juan Fernández y de Rapa Nui.

⁶ El proyecto fue desarrollado en la Editora Nacional Gabriela Mistral (sucesora de Quimantú) entre 1970 y 1973. El MHN conserva en comodato algunos artefactos utilizados por Luis Peña en el trabajo de campo, además de 36 ilustraciones naturalistas realizadas para la revista por distintos autores —entre ellas, dos dibujos de Andrés Jullian en su etapa de formación—. La colección fue investigada y restaurada por el equipo de conservadores a cargo de María Zaragoza entre 2011 y 2013. Para mayor información, se recomienda leer el artículo «Intervención de 36 dibujos naturalistas del Museo de Historia Natural de Valparaíso», de Paloma Mujica (https://www.cncr.gob.cl/sites/www.cncr.gob.cl/files/images/articles-51261_Archivo_6.pdf).

colectivas llevadas a cabo en terreno por un numeroso equipo humano dentro del cual participaron los científicos Luis Peña G. (entomólogo, fundador y líder intelectual de la revista), Hernán Santis (geógrafo), Jürgen Rottmann (zoólogo), Juan Carlos Castilla (biólogo marino), Bernabé Santelices (biólogo) y Manuel y Guillermo Schilling (botánicos); los ilustradores Eduardo Bernain Desmarás, Rodolfo Paulus Venegas, Eduardo Pérez, Francisco Olivares Thomsen, Ricardo Troncoso Larrazábal, Andrés Jullian y Rodolfo Hoffman Marechal; y los fotógrafos Bob Borowicz, Pedro Troncoso, Georges Munro, Vladimir Covacevic y Nicolás Piwonka, entre muchos otros.

A lo largo de sus cuatro años de existencia, la revista llegó a publicar 48 números, dedicados a difundir los descubrimientos efectuados durante las expediciones del grupo entre una audiencia cada vez más ávida de conocimiento. En el taller de la revista surgió una inédita escuela cuyo espacio de planta libre (sin divisiones entre oficinas) favoreció el desarrollo de cátedras abiertas de especialistas y potenció tanto la crítica como los aportes de los pares. Allí, los ilustradores ejecutaban una minuciosa labor de dibujo, coloreado y pintura a partir de los bocetos realizados en terreno, la memoria de los expedicionarios, las notas de campo y las fotografías⁷. Nicolás Piwonka recuerda que la experiencia de *Expedición a Chile* le permitió conocer

un sistema de trabajo que era un regalo, un privilegio para quienes participamos. Cuando te encargaban un trabajo, te tocaba conversar con el botánico, el entomólogo o el geólogo. Y ese experto te daba «clases magistrales» personalizadas, con las que luego te ibas a realizar las fotografías. Y después, en las tardes, cuando estabas en terreno, teníamos reuniones de evaluación y presentación del material de cada uno. (N. Piwonka, com. pers., 14 febrero de 2023)

Ya desde el primer número de la revista quedó de manifiesto la decisión editorial de nombrar y descubrir al país —de extremo a extremo, de cordillera a mar— a través de la palabra y la imagen:

Un lugar que aparece como una isla en el mundo.
Un lugar que es una clave para explicar
fenómenos mundiales de fauna y flora y del
que no se sabe prácticamente nada.

⁷ Los dibujos para la revista privilegiaron la visualidad al rigor científico o académico, con la intención de propiciar un acercamiento a la naturaleza de nuevos públicos y, principalmente, de los jóvenes.

Un lugar que está recorrido de punta a punta por una cordillera gigantesca.
¿Cómo en una de las cordilleras más altas del mundo hay yacimientos de conchas marinas y salares?
¿Qué se sabe? (*Expedición a Chile*, 1975, n.º 1, p. 9)

A pesar de la distancia cronológica que separa las láminas de esta revista y los dibujos de los primeros expedicionarios mencionados, hay consenso en distinguir cuatro aspectos comunes a todos los ilustradores naturalistas, que se pueden resumir de la siguiente forma: la observación sistemática; las anotaciones de campo (observación participativa); la generación de bocetos rápidos e ilustraciones; y, finalmente, la recolección y/o colección. Se trata, entonces, de una práctica y un saber sintetizados y mensurables concebidos a través de reglas más o menos claras y universales para favorecer su condición portátil y de información viajera. Asociadas desde sus comienzos a la mirada del «ojo experto», en las ilustraciones científicas y naturalistas de ayer y hoy se impone «la veracidad a la estética» (Castellano, 2020).

Andrés Jullian: observador del territorio

En 1974, Andrés Jullian (fig. 2) emprendió junto con un grupo de científicos del Instituto Antártico Chileno sus primeras expediciones de estudio de la naturaleza —en especial, del fondo marino— a la Antártida⁸. Al poco tiempo, se incorporó al equipo de *Expedición a Chile*, realizando en paralelo ilustraciones infantiles y juveniles para editoriales como Andrés Bello, Universitaria, Zig-Zag, SM, Marenostrom y Arrayán. A lo largo de su carrera, ha participado en diversos proyectos relacionados con la naturaleza —entre otros, *Algas marinas de Chile* de Bernabé Santelices (1989), financiado por la Subsecretaría de Pesca, y *Los murciélagos de Chile* (2006) de Luis Galaz y José Yáñez, ambos títulos impresos por el Centro de Ecología Aplicada (CEA Ediciones)—.

En 1989, Jullian se estableció en el balneario de Las Cruces, Región de Valparaíso. Con el apoyo de la Municipalidad local, en 2015 editó y publicó de manera independiente los títulos *Senderos naturales*, *El Tabo* y *Senderos marinos*, *El Tabo*, y, al año siguiente, realizó el documental sobre la naturaleza de la zona *Un grano de arena*, del cual fue también guionista y locutor. Junto

⁸ Entre 1978 y 1999, Jullian regresó a la Antártida en ocho expediciones ecológicas a cargo del premio nacional de Ciencias Juan Carlos Castilla, desempeñándose como fotógrafo, ilustrador, ayudante en terreno y buzo.



Figura 2. A la izq., Andrés Jullian trabajando en Combarbalá para la revista *Expedición a Chile*, 1975. A la der., el artista en su estudio en Las Cruces, septiembre de 2020. Archivo personal Andrés Jullian.

con lo anterior, ha impartido talleres de ilustración para biólogos en la Estación Costera de Investigaciones Marinas (ESIM)⁹ de la Pontificia Universidad Católica de Chile, ubicada en Las Cruces, los que desde 2018 ofrece también a público general¹⁰ en la galería de arte Costa Central en Santo Domingo —cuya línea curatorial está centrada en difundir y crear material gráfico referente a la flora y fauna de la Zona Central—.

En sus representaciones botánicas y entomológicas ha utilizado preferentemente la acuarela, una técnica propia de las bellas artes y de los primeros ilustradores y viajeros. No obstante, su colaboración con la botánica Adriana E. Hoffmann¹¹ (1940-2022), especializada en ecología, determinó algunos cambios a este respecto. «Adriana llegaba a mi casa con una bolsa de plantas que se guardaban en papel húmedo en el refrigerador para conservarlas, y yo dibujaba primero las que se marchitaban más rápido», recuerda Jullian (com. pers., 9 de septiembre de 2022). Según relata, los ilustradores de los primeros libros de Hoffmann provenían casi todos de *Expedición a Chile* y, como él, trabajaban principalmente con acuarela. Trabajando para el libro

⁹ Fue en dicha estación donde realizó parte del documental *Un grano de arena*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=SxmIO3BTokk&t=1594s>.

¹⁰ Los talleres se vieron interrumpidos por la pandemia de COVID-19. En ellos «trabajábamos con observación en vivo y fotografías. Los dividíamos por especies (de árboles, aves, animales e insectos) y, en septiembre, por ejemplo, hacíamos uno de flores nativas o en mayo el de invertebrados, avanzando así por temas (mamíferos, coleópteros, etc.)», explica Daniela Benavente (com. pers., 15 de octubre de 2022), dueña de la galería.

¹¹ A. E. Hoffmann fue autora y coautora de diversos libros sobre recursos biogeográficos de Chile, promotora de la defensa del bosque nativo y exdirectora ejecutiva entre marzo de 2000 y octubre de 2001 de la Comisión Nacional del Medio Ambiente (Conama). Entre 1979 y 2004 publicó catálogos sobre flora y fauna para difundir y generar conciencia sobre el patrimonio natural de Chile.

Flora silvestre de Chile, zona araucana (1991) advirtieron, sin embargo, que las imágenes de árboles no resultaban bien con dicho medio. Fue entonces cuando la autora le mostró una publicación sobre flora europea que

trabajaba los colores claros sobre fondo oscuro, algo que no se podía realizar con acuarela. Esto me motivó a usar la témpera en algunas zonas y la acuarela en otras. De esta forma se lograban colores más vivos para expresar la espesura y colorido de los árboles del sur de Chile. (A. Jullian, com. pers., 9 de septiembre de 2022)

Persistiendo en su formación autodidacta, llegó a dominar esta técnica a través de la experimentación.

Con el tiempo, Jullian también se formó en ilustración digital, que hoy combina con la manual cuando lo requiere por razones estéticas o funcionales. Así, junto con las herramientas para dibujar y pintar, su taller de Las Cruces está equipado con impresora y escáner. En un lugar de su escritorio se observan las fotografías y borradores para ilustrar una ortiga caballuna (*Loasa plateri*) por encargo del Royal Botanic Garden de Edimburgo. Allí ha producido asimismo sus propias ediciones, de las cuales las más recientes son los dos tomos de *HABLAN, el lenguaje de los pájaros* (julio de 2020 y agosto de 2021, respectivamente). Al revisarlas, se reconoce la singularidad con la que han sido concebidas: «Aquí en la zona se supone que hay como 120 especies de pájaros», cuenta el autor. «Yo ya había dibujado como 70 o 80 por mi cuenta y decidí hacer no un manual, sino un libro sobre la manera de conversar con ellos y de entenderlos. De comprender su lenguaje» (A. Jullian, com. pers., 9 de septiembre de 2022).

Museo de Historia Natural de Valparaíso: punto de vista y punto de fuga

Desde su inauguración en 1878, el Museo de Historia Natural de Valparaíso transitó por varios lugares hasta llegar en 1988 a su sede actual en el Palacio Lyon, en calle Condell. El edificio fue restaurado y acondicionado en 2013 para albergar los nuevos contenidos y estrategias museológicas en torno a las cerca de 80 000 piezas de su colección (<https://www.mhmv.gob.cl/mision>).

Como se aprecia en fotografías de 1905 (fig. 3), el MHNV de ese entonces obedecía a una estética enciclopedista donde el conocimiento estaba compartimentado sin jerarquías que permitiesen comprender lo expuesto de manera deductiva o inductiva. Esta tradición museológica positivista estableció las

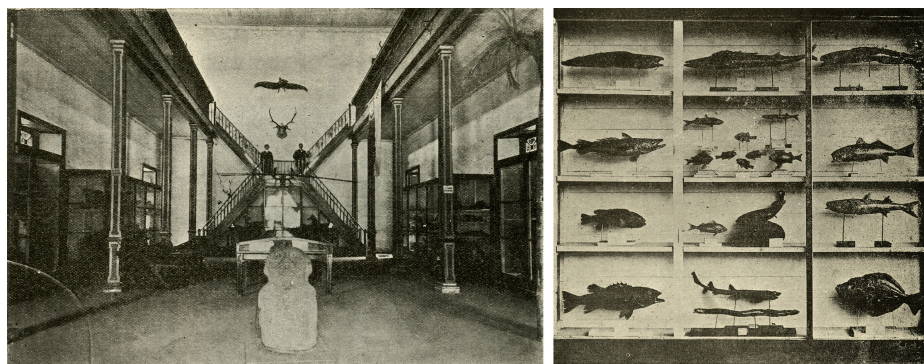


Figura 3. Izq., Sala de Mamíferos del Museo de Historia Natural de Valparaíso, 1905. Der., un estante de su colección de peces, 1909. Fuentes: *Revista Chilena de Historia Natural*, año IX, y *Revista Chilena de Historia Natural*, año XIII.

bases para los «museos nación» del siglo XIX en Sudamérica, que muy pronto fueron ejercitados y perfeccionados como modelos coloniales y de élite, permaneciendo casi inalterados en Chile hasta fines de los años 60¹².

Más allá de la arquitectura y de la conservación o restauración de objetos inertes, la nueva museología aparecida a inicios de los años 80 (Mayrand, 1985) supuso sistematizar y profundizar nociones como «museo», «públicos» y «mirada», entendiendo al ser humano como el potencial agente de soluciones y transformaciones éticas y estéticas. Centrada en la praxis y mundo simbólico de la persona, esta visión antropológica y cultural se consolidó en el encuentro internacional del Consejo Internacional de Museos (ICOM) de 1972, cuya mesa en Santiago de Chile propuso reflexionar especialmente sobre una nueva concepción del museo como instrumento al servicio de la liberación del hombre y del desarrollo. Para Javiera Cádiz, autora de *Mesa redonda de Santiago de Chile*, los efectos de dicha reunión fueron fundamentales:

La museología no podía solamente traspasar la visión tradicional del museo a una mucho más moderna como la planteada por la Nueva Museología. Gracias a los conceptos de la Mesa Redonda de Santiago de Chile surgió el impulso para ir más allá en términos teóricos y prácticos. Los museos requerían este cambio para lograr legitimidad social avanzando a lo que hoy se conoce como Museología Crítica. (Cádiz, 2022, p. 39)

¹² Recordemos que la palabra «público», en su concepción moderna, es reciente (Martín-Barbero, 1987).

El MHN, como institución estatal, ha experimentado distintos procesos de transformación y rediseño de la comunicación con sus visitantes. Su colección permanente se despliega en ocho salas en el primer piso (Zona Abisal, Migraciones, Fótica, Superficie, La Costa, Islas Oceánicas, Biodiversidad de las Islas y Formación Geológica de las Islas) y cuatro en el segundo piso (El Aconcagua, La Campana, La Semilla y El Valle Silvestre). El recorrido establece una analogía directa con la ascensión desde las profundidades en el tiempo y el espacio, por lo cual la señalética a su inicio muestra la fisonomía de la región desde el subsuelo y fondo marino a 6000 m de profundidad hasta el monte Aconcagua a 6960 msnm (fig. 4). Todos sus habitantes (humanos y no humanos) están representados por una línea estructural de contorno o perfil trazada por Jullian. La experiencia del visitante —el expedicionario— es un recorrido que superpone metonímicamente mientras avanza las salas del edificio con la Región de Valparaíso.

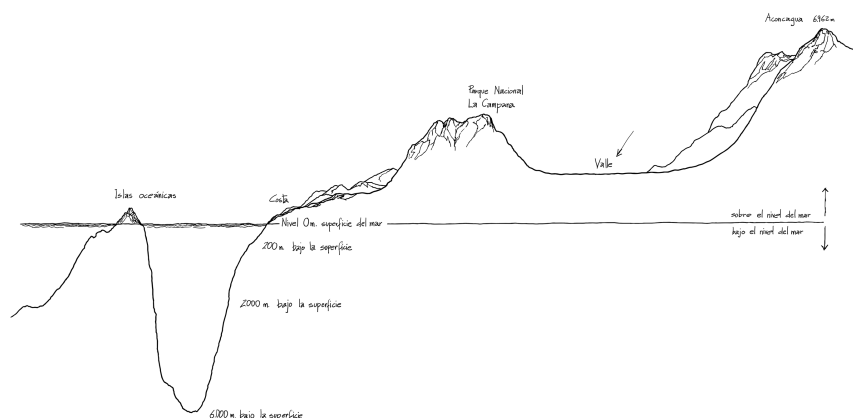


Figura 4. Andrés Jullian. Ilustración realizada para la gráfica «Entre la superficie y las profundidades: un movimiento vital», dispuesta en el acceso del Museo. Museo de Historia Natural de Valparaíso, n.º inv. T179.

La museografía apuesta por las ambientaciones, recreando, por ejemplo, el interior de un batiscafo (submarino) y la cubierta de una corbeta en el primer piso, o las especies de La Campana o del Aconcagua en ámbitos sintetizados que, conteniendo las piezas museológicas, aluden a un bosque y a un paisaje precordillerano. El uso de tecnologías está al servicio de la información, con imágenes fijas y en movimiento junto a cédulas y textos que complementan los dispositivos para la interacción física, mental y emocional (o interactividad

cultural) (Wagensberg, 2006). Para encontrarse con el habla popular, algunas infografías se sirven del humor, como «Comer o ser comido, un drama a oscuras» (El Valle Silvestre) o «Pajareando en la costa» (en el *hall* previo a ingresar a las salas del segundo piso). También se utilizan sutilezas idiomáticas o ciertos giros del lenguaje que ayudan a la comprensión sintética de ideas complejas, como en «Laboratorios en terreno» (Sala Islas Oceánicas), «Farmacia natural» (Sala La Campana) y «Muerte plástica» (Sala Fótica).

La museografía exige complementar las ilustraciones con fotografías de autor o de archivo, dibujos murales y piezas de taxidermia, que aportan información cognitiva, emocional y estética (fig. 5). La Sala Fótica presenta, por ejemplo, una vitrina con basura recogida de la costa chilena junto a una fotografía de un pájaro muerto al interior de un mar contaminado, mientras que en la Sala Superficie se aprecian albatros embalsamados, ya sea detrás de vidrios o en el cielo. Las piezas de taxidermia son fundamentales para la identidad del Museo, por lo cual tienen calidad patrimonial –son objetos de estudio por excelencia–; sin embargo, suelen estar acompañadas por elementos a veces difíciles de comprender, lo que da sentido a las fotografías, videos e ilustraciones que, explicitando la vida y la belleza de la cual carece el ave dentro de la vitrina, contribuyen a superar el *memento mori*.



Figura 5. Inforriel «Un peñón, un hogar», en la Sala Superficie del MHN. Fotografía de Ramón Castillo.

Este retorno al mundo observado y experimentado fenoménicamente en su multiplicidad de formas sensibles –visibles e invisibles– sustenta la decisión museológica de elaborar un guion dinámico y estimulante. «El museo no es un templo inmóvil; es una herramienta que comunica las tradiciones para hacer visibles las innovaciones» (Marí, 2009); en suma, una institución que reconoce la tradición y, al mismo tiempo, la revisa y actualiza en sus formas y sentidos contemporáneos. Más allá de lo visual, el MHNV se ha propuesto atender a la especificidad tanto etaria como de intereses del público con herramientas como la sorpresa, el reencuentro, la paradoja, el humor, la inmersión e, incluso, la desilusión, para acceder a y producir nuevos saberes¹³. Este reconocimiento de cada aspecto material y discursivo del museo como «objeto a decodificar» es lo que ayuda a comprender Manuel Borja, director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid:

El museo o galería, su historia, su colección, su edificio, la forma como los objetos se exponen, las cartelas y el modo en que se orienta la circulación forman parte del ‘mensaje’ que el espectador se lleva cuando visita una muestra». (Borja-Villel, 2010, p. 24).

Lo anterior supone adoptar una metodología semiótica (Zunzunegui, 2003) que, detenida en los significantes y significados, avanza hacia una reinención de la institución en todas sus dimensiones y potencialidades expresivas, críticas y comunicacionales, respecto de las cuales el museo es el objeto a exponer. Al respecto, tanto la museología crítica (Lorente, 2003) como la radical (Mouffe, 2018) fundan su espíritu de cambio en la colaboración activa con el mundo del arte moderno y contemporáneo, en una nueva forma de entender el museo que, trascendiendo las deontologías y postulados de ICOM, deconstruye y relativiza la noción de aquel como ícono inalterable:

¹³ En esta transformación ha resultado clave la concepción de una nueva museología que han puesto en escena museos estatales franceses como el de Historia Natural en su Gran Galería (1994) y el Quai Branly (2006), ambos en París, con diseño museográfico de Paul Chemetov y Borja Huidobro, en cuyo equipo figuraron los chilenos Roberto Benavente, Cristián Valdés y Bernd Haller. A través de la empresa Amercanda, estos últimos, junto a Pablo Cordua, han realizado importantes transformaciones museográficas en museos chilenos como el de la Moda, el Nacional de Historia Natural y el de Artes Decorativas, entre otros. Asimismo, la empresa de museografía Ámbitocero –con sede en Barcelona y liderada por los chilenos Augusto Saavedra y Cristián Duque– han desarrollado numerosos proyectos para la Caixa Forum en Barcelona y Madrid. Se destacan, asimismo, la ampliación y museografía del Museo de Arte Precolombino inauguradas en 2014, a cargo del arquitecto Smiljan Radic. En el caso del MHNV, la renovación museográfica fue realizada por la oficina de arquitectura y diseño Sumo.

Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos. (ICOM, 2022)¹⁴

En tal sentido, el giro curatorial del MHNH hacia la práctica y el discurso naturalistas se aleja de la museología tradicional, inclinándose hacia una que observa y se observa a sí misma: la institución se hace consciente de que no es la única poseedora de la verdad, arriesgándose por lo tanto desde lo empírico a lo interdisciplinario y a las voces de la comunidad en que se sitúa. Se trata de una redefinición que impacta la museografía pero, sobre todo, al espectador, quien ya no es visto como un agente pasivo y receptor de algo que no posee (museología tradicional), sino como un habitante que redefine el tiempo y el espacio expositivo (Baravalle, 1 de julio de 2020). La propuesta espacial del MHNH ofrece así una poética del andar como práctica estética (Careri, 2013) que se reconoce y en la cual se lee, se toca, se piensa, se siente, se habita, se conversa y se pregunta a través de la observación activa a medida que se avanza¹⁵. Incluso más: el explícito interés institucional por vincularse con el arte reconoce la creatividad como un valor fundamental para relevar y potenciar la cultura.

El avance de la museología institucional hacia una dimensión crítica y autocrítica ha establecido una fuerte complicidad con la museografía. Esta puede entenderse también como otro sistema de representación y de comunicación —una semiótica aplicada de la exposición (Zunzunegui, 2003)—, eventualmente inscrita en la nueva museografía internacional cuyas formas de divulgación se revisan y reinventan más allá de los despliegues técnicos y de la seducción de ambientaciones complejas o tecnologías sofisticadas:

El propósito de la neomuseografía es crear un relato de tal forma que la museografía produzca experiencias intensas. La narración, por lo tanto, está en el centro de la propuesta que se estructura mediante el lenguaje asociado a la neomuseografía, basado en las técnicas y los recursos que producen las respuestas sensoriales relacionadas con las vivencias de los visitantes. (García, 2019, p. 28)

¹⁴ Esta nueva definición se acordó en la Asamblea General Extraordinaria del ICOM que tuvo lugar en Praga el 24 de agosto de 2022.

¹⁵ Un recorrido virtual de la exposición permanente se encuentra disponible en <https://www.mhnv.gob.cl/multimedia/recorrido-virtual-0>.

Ilustraciones para la museografía del MHNV

El encargo institucional¹⁶ que recibió Andrés Jullian tuvo dos objetivos simultáneos. Primero, reconocer a un autor que amerita ser atesorado por su extensa y contundente labor como ilustrador naturalista en Chile, con residencia y conocimientos de la biodiversidad de la Región de Valparaíso; y segundo, valorar la experiencia y el conocimiento empírico a través de la observación directa o participativa (en clave etnográfica) de quien efectivamente incide en el rescate y preservación del patrimonio natural desde la cultura.

La producción y reproducción de su obra están, por consiguiente, en perpetua transformación, sujetas tanto a su propio control como al de quien las encarga y supervisa. Tal como en el pasado, en sus ilustraciones se borran los límites entre información y ficción, lo cual apoya aun más la idea de que las láminas son un constructo o una «verdad relativa» —como habría afirmado el curador suizo Harald Szeemann (Muñoz, 2017)—. Dicha verdad está allí para ser descifrada y decodificada en el plano científico e histórico (para completar su dimensión estética es necesario el original, cuya superficie evidencia la elaboración misma de la obra); delimita el campo de existencia o acción de las imágenes, lo que permite apreciar el rigor analítico que las sustenta, en la medida que deben ser observadas por especialistas y también por legos. En ese sentido, tanto respecto de Jullian como de Humboldt, Darwin, Philippi y Domeyko, entre otros, se reconoce la historia de una sensibilidad o subjetividad regulada y autorregulada por las reglas del encargo: aunque sus trabajos admiten una visión más personal y subjetiva, han sido elaborados bajo el acuerdo explícito con el mandante, a diferencia de la obra de un artista que, autorizado por una comunidad, la concibe como una singularidad con alcances y pretensiones de universalidad, ejerciendo su autoridad «soberana» (Groys, 2016).

La realización de dichas imágenes incluye tres etapas que van de lo simple a lo complejo: el bosquejo y elaboración para una primera aprobación (visto bueno), el desarrollo por capas (segundo visto bueno) y el acabado final. «En general, un artista se niega a negociar ciertas cosas, en cambio yo soy ilustrador, y un ilustrador da en el gusto a la persona que está encargando. No es al gusto mío», sostiene Jullian (com. pers., 9 de septiembre de 2022). Respecto del flujo de trabajo, detalla que:

¹⁶ El protocolo del encargo está establecido en la Resolución Exenta N.º 1303 del 9 de septiembre del 2014.

En el caso de las publicaciones científicas, hago primero unos bocetos a partir del material de referencia y los envío, por ejemplo, a Escocia. Desde allí me mandan las correcciones, con las cuales dibujo un boceto final que nuevamente escaneo y envío para la última revisión. Recién entonces empiezo a colorear —es mejor hacerlo al final, pues los mandantes se quedan con ese original y no quieren papeles con parches o errores—. (A. Jullian, com. pers., 9 de septiembre de 2022)¹⁷

Las 35 ilustraciones en papel pertenecen actualmente a la Biblioteca Científica John Jüger del MHN. Las otras 103 imágenes —realizadas también en papel y digitalizadas posteriormente— fueron requeridas, archivadas y luego utilizadas en la museografía. Las láminas-encargos se realizaron de acuerdo con las necesidades específicas de cada una de las doce salas temáticas de la exposición permanente y fueron posteriormente ampliadas o editadas según su función comunicativa o expositiva. Se dividen en tres tipos: (a) las de tamaño grande (525 x 377 mm), que fueron adquiridas en papel y cuya elaboración tomó más tiempo por sus detalles y coloración, pues el propósito era hacerlas objetivas y universales; por el momento, no están expuestas como objetos estéticos ni artísticos¹⁸, sino solo puestas al servicio de la museografía; (b) las de tamaño pequeño, más abocetadas y dotadas de mayor expresividad gráfica y cromática, que no fueron adquiridas como originales, sino escaneadas por el autor, y se han utilizado en distintos ámbitos de la museografía; (c) finalmente, para las informaciones gráficas, Jullian confeccionó anuncios, mapas y diseños con datos.

Además de su tamaño y funcionalidad, el material fue clasificado según su grado de detalle o su resolución de imagen: bosquejo simple en grisalla (en el caso del grafito), original rápido (en el de las ilustraciones más generales sobre ecosistemas o detalles específicos) y bosquejo pintado (con escalas de colores y texturas a lápiz). Algunas ilustraciones reproducen especies o señalan situaciones, y otras se utilizan como fondo en el inforriel y en otros dispositivos de exposición (fig. 6).

La realización de los dibujos tomó aproximadamente un año, incluidas su posproducción y edición. Aunque Jullian dice que «se puede pintar con

¹⁷ En particular, la comisión del MHN que revisó cada una de las ilustraciones realizadas por Jullian estuvo integrada por especialistas de la institución y por el equipo de Museografía, cuyos comentarios eran del tipo del siguiente ejemplo: «CORRECCIONES LITRE: Muy piramidal, redondear un poco. CANELO: Que se vean más ramas [...] Tema: Hierbas como árboles. Tipo de ilustración: Naturalista. Detalle encargo: Dibujo naturalista de palma señalando tronco, yema de crecimiento, hojas, inflorescencia y frutos» (Archivo de correos MHN).

¹⁸ Se estima que esta dimensión se abordará en otro momento curatorial.



Figura 6. Inforriel de Sala La Costa 2, con ilustraciones de Andrés Jullian. Archivo MHN.

cualquier cosa» (com. pers., 9 de septiembre de 2022), asegura que prefiere los pigmentos y materiales tradicionales cuando se trata de imágenes sobre papel. Con respecto a los pinceles, recuerda que comenzó comprándolos en el puerto de San Antonio, pero que, luego de recibir como regalo uno «de marca» y de experimentar su calidad de definición y maleabilidad, continuó con estos últimos. El papel utilizado es Fabriano de 300 g y 100 % algodón, que ofrece una superficie rugosa con resistencia suficiente como para lograr adherencia del grafito y del pastel, y absorber el agua y la tinta si se utilizan acuarelas o témperas. La administración de los materiales, el proceso y las

técnicas están en función de la correspondencia con la imagen de referencia con el fin de lograr el color local y las sutilezas de las formas del mundo animal y vegetal.

Jullian dibujó, por ejemplo, un albatros desde lo macro- a lo micro- (fig. 7), realizando primero un esquema con lápiz grafito, pintando luego la cabeza con lápices de colores, estilizando el pico con todos sus detalles y graduando los grises hasta las patas: «Para el cuerpo aplico finas capas de acuarela que modelan el volumen de las zonas blancas. Para dar profundidad a la sombra en las zonas más oscuras utilizo témpera», explica. En efecto, al mirar con atención, se aprecian las pinceladas gruesas y más secas en las alas, pues la identidad del pájaro radica en la expresión sutil de su vuelo, y sus extremidades deben reflejar por lo tanto la naturalidad de este contra el viento.

A diferencia de aves como el albatros, que son «todos de la misma forma», según Jullian, «los árboles en general nunca son iguales a otro, por lo que la ilustración tiene un especial cuidado en su aspecto» (com. pers., 9 de septiembre de 2022). Es el caso de la imagen del espino reproducida en la Sala La Campana, del cual el autor comenzó trazando las ramas.



Figura 7. Andrés Jullian. Proceso de ilustración del albatros: bocetos en grafito e ilustración en acuarela y témpera. Museo de Historia Natural de Valparaíso, n.º inv. T075.

Luego pinté la silueta o masa característica con una base oscura de tintes verdes o azules, dejando los espacios blancos necesarios para que después aparecieran las ramas, sobre las que fui aplicando colores sucesivos y por capas, sacándolos hacia adelante. (A. Jullian, com. pers., 9 de septiembre de 2022)

Esos colores fueron, primero, los verdes más claros, y, posteriormente, los amarillos de la floración estacionaria que llegan al final para contrastar con el fondo en grisalla. Por cuestiones de saber disciplinar y de composición, se evita la simetría bilateral a fin de que la figura aparezca



Figura 8. Andrés Jullian. Proceso de trabajo para la ilustración del espino expuesta en Sala La Campana: primer boceto, boceto corregido, ilustración final y detalle. Museo de Historia Natural de Valparaíso, n.º inv. T016.

más natural al superponer capas cromáticas. Así fue construyendo Jullian el ramaje y generando las luces y brillos de la estructura general característica del árbol (fig. 8).

Imágenes mensajeras

Mientras las ilustraciones de Andrés Jullian son atesoradas por el museo, sus imágenes circulan a través de diversos soportes impresos y, en cuanto pixeles versátiles y disponibles, también en las redes sociales. Originadas en la era pos-Gutenberg, su corporeidad es cambiante y eventual, adaptándose a los dispositivos que la proyectan o reflejan; no parten ni llegan a un lugar específico, sino que son metaimágenes (Mitchell, 2009), es decir, imágenes de las imágenes, escindidas de su fuente original y, por lo tanto, destinadas al flujo incesante de su reproductibilidad y aparición temporal o permanente. Como en el cine o en internet, transitan desde una condición de imagen-materia a

imagen-tiempo (Brea, 2010), que existe solo cuando, por programación, azar o voluntad, algún dispositivo las requiere y las hace comparecer; para algunos autores como Didi-Huberman (2009) o Mitchell (2017), su autonomía las hace incluso parecer seres vivos que interpelan a sus observadores. Valoradas por la comunidad que las recibe y que a su vez las comparte, las ilustraciones viajan para mostrar y mostrarse.

Esta condición móvil se puede confirmar siguiendo el destino de algunas ilustraciones encargadas al autor para la Sala Semilla del MHN, cuyos originales fueron regalados por Andrés Jullian a Elizabeth del Alba, vecina y dueña de la verdulería Yupanqui de Las Cruces, el año 2015 (fig. 9). Si bien tanto allí como en el Museo las imágenes no existen sin espectadores, en la verdulería salen del marco regulado de la apreciación estética o disciplinar, poniéndose al servicio de la contemplación casual o deliberada de los clientes. En dicho espacio no hay espectadores oficiales ni mediación externa, y su deber ser no está en función de expectativas disciplinares o estéticas; y es que, más allá del recinto que las alberga, las imágenes están destinadas a cubrir las distancias como pequeños trozos de verdades relativas que siguen viajando a través de la sensibilidad de quienes las reciben y comparten. Tal como señala Wagensberg (2002), «conocimiento es la forma que adquiere una idea para sobrevivir al tránsito entre dos mentes» (p. 15).

En este punto de subjetivación de las ilustraciones como entes autónomos, el teórico de los estudios visuales W. J. T. Mitchell (2017) ayuda a extender la metáfora de la imagen orgánica con la pregunta: «¿qué quieren las imágenes?»



Figura 9. Izq., ilustraciones originales realizadas por Andrés Jullian para el MHN, exhibidas en la verdulería Yupanqui de Las Cruces. Der., Sala Semilla del Museo, donde se muestra el proceso completo de desarrollo de una semilla hasta la germinación por medio de las ilustraciones de Andrés Jullian. Fotografías de Andrés Jullian y Museo de Historia Natural de Valparaíso.

—en este caso, «¿qué quieren las ilustraciones cuando están en la verdulería o en el museo?»—. La respuesta del autor es que «quieren borrar las distinciones entre alta y baja cultura y transformar la historia del arte en la historia de las imágenes» (Mitchell, 2017, p. 73). De manera similar, las ilustraciones de Jullian dentro y fuera del museo han derribado la frontera entre alta y baja cultura, entre institución museística y no museística, entre original y copia.

Esta dinámica del autor y también observador es coherente con la contemplación y posterior representación del mundo. Las ilustraciones testimonian así el conocimiento empírico de su entorno; del lugar que compete al ser humano al compartir su hacer y conocer con otros, en un contexto que reclama cada vez más su atención. Se trata, entonces, de una práctica de observación participativa cuya dimensión antropológica es afín a la ecoantropología¹⁹ y a la socioecología²⁰: desde Las Cruces, Andrés Jullian se detiene para observar el mundo como si él mismo fuera un grano de arena que viaja para transformar su historia y la de su medio.

Conclusiones

Este artículo se sintetiza, en primer lugar, en las nociones de que las expediciones son un medio para conocer y dominar, y de que los museos son los destinatarios institucionales para construir la «verdad» disciplinar. En segundo término, sostiene la idea de que las ilustraciones de Andrés Jullian constituyen una alegoría del viaje expedicionario a través de la actual museografía del MHN. Atenta a nuevas formas de comunicación y recepción, la institución se encuentra en un proceso que profundiza la comprensión, análisis y estudio de la naturaleza regional. Al mismo tiempo, se abre a la construcción colaborativa del conocimiento, otorgando a los espectadores cada vez mayor presencia en su guion curatorial y considerando a las comunidades inmediatas no solo como «audiencias» o «consumidoras» de contenidos genéricos y enciclopedistas, sino como factores de colaboración e intercambio de saberes y sensibilidades. Al someter a análisis crítico los aspectos formales y discursivos de su narrativa institucional en cuanto puesta en escena, puede avanzar hacia una museología de las preguntas:

¹⁹ Esta fue difundida desde los años 60 por el antropólogo y dibujante Horacio Larraín, excolega de Jullian, y descrita como «el estudio de la relación íntima entre la geografía (paisajes) y las formas culturales que los ocupan» (<http://eco-antropologia.blogspot.com/>).

²⁰ La denominación es del biólogo Juan Carlos Castilla (1999), cuya primera aproximación a la ecología exige «incorporar al ser humano dentro de la ecuación de la naturaleza» (p. 165).

¿Qué es lo propio de un museo? ¿Cuál es su función idónea, lo que consigue mejor que cualquier otro sistema? Está en la definición inicial: el estímulo. Crear una diferencia entre el antes y el después. En un buen museo o en una buena exposición se tienen muchas más preguntas al salir que al entrar. (Wagensberg, 2004, p. 57)

Tanto la declaración de principios del MHNV como la programación activa de sus conferencias, seminarios y talleres evidencian una apuesta museológica hacia dimensiones sensibles y, al mismo tiempo, críticas de la naturaleza y su biodiversidad. En torno a la ilustración naturalista y/o científica, los aspectos técnicos, comunicacionales y estéticos de su museografía han iniciado un viaje sin retorno. Más allá de deontologías y protocolos institucionales, dicho viaje potencia nuevas prácticas relacionales y de construcción del conocimiento al interior de una tradición bicentenaria. Se trata de una vivencia espacial análoga al andar del expedicionario o del explorador contemporáneo, de la cual las carpetas con ilustraciones de Andrés Jullian son hilo conductor y punto de partida para una experiencia que promueve el museo y que resuena en este.

A la luz de la historia de la ilustración naturalista y científica, y de los testimonios actuales de quienes las producen, es evidente que tanto el proceso como el resultado de su elaboración son fruto de una tensión dinámica entre lo que se quiere y lo que se hace; lo que se solicita y lo que se interpreta; lo que se percibe y lo que se representa. Se trata de un crisol de expectativas, subjetividades, azares y gustos en el cual coinciden intereses disciplinares, institucionales y barriales. Al respecto, cada lámina de Andrés Jullian se convierte en un singular constructo a través del tiempo y del espacio físico de la institución y de las sensibilidades de sus visitantes. Consciente de la necesidad de hacer visible, retener, preservar, editar, informar y embellecer artísticamente las especies del ecosistema de Las Cruces antes de que se extingan, para él «ilustrar es iluminar»; es convertir sus imágenes en una ventana para visualizar la naturaleza ya no solo como testimonio del pasado, sino como presagio de futuro.

Referencias

- Baravalle, M. (1 de julio de 2020). *¿Sobre las ruinas de la bienal? Habitar el espacio, cubrir la distancia*. En: <https://ctxt.es/es/20200701/Culturas/32667/bienal-venecia-museos-exposiciones-covid-marco-baravalle.htm>
- Bazin, G. (1969). *El tiempo de los museos*. Barcelona: Daimon.

- Bello, A. (1849). [Discurso pronunciado en la instalación de la Universidad de Chile el día 17 de septiembre de 1843].
- Borja-Villel (2010). *Objetos relacionales*. Barcelona: Colección MACBA.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal/Estudios Visuales.
- Cádiz, J. (2022). *Mesa redonda de Santiago de Chile. Un hito revolucionario de la museología*. Valparaíso: RIL Editores.
- Careri, F. (2013). *Walkspaces. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Castellano, M. (2020). Ilustración naturalista, botánica y científica: un oportuno lugar de encuentro. *Conservación Vegetal*, (24), 1-5.
- Castilla, Juan Carlos. (1999). La ciencia ecológica y su proyección en la sociedad. *Revista Chilena de Historia Natural*, (72), 161-167.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente, historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Expedición a Chile*. (1975-1978). Santiago: Editora Nacional Gabriela Mistral.
- Groys, B. (2016). *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- ICOM. (2022). *Definición de museo*. <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>
- Jullian, A. (2021). *Hablan, el lenguaje de los pájaros. Tomo dos*. Las Cruces: autoedición.
- Lorente, J. P. y Almazán, D. (2003). *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza: Editorial Prensa de la Universidad de Zaragoza.
- Marí, B. (2009). *Objetos relacionales. Colección Macba 2002-2007*. Barcelona: Macba.
- Martín-Barbero, J. (2003). *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Unidad Editorial del Convenio Andrés Bello.
- Mayrand, P. (1985). La proclamación de la nueva museología. *Museum*, 37(4), 200-202. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000068373_spa
- Mitchell, T. J. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?* Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones.
- Mouffe, C. (2018). *Museología radical, o ¿qué es el arte contemporáneo?* Palermo: Editorial Libretto.
- Muñoz, M. A. (18 de noviembre de 2017). Harald Szeemann: el deslumbrar del arte constante. *La Razón*. <https://www.razon.com.mx/cultura/harald-szeemann-el-deslumbrar-del-arte-constante/>

- Novoa, P. (2019). Colección de plantas vasculares del doctor Carl Skottsberg en el Museo de Historia Natural de Valparaíso: documentación histórica y actualización taxonómica. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. <https://www.mhmv.gob.cl/publicaciones/coleccion-de-plantas-vasculares-del-doc-tor-carl-skottsberg-en-el-museo-de-historia>
- San Francisco, A. y Ballester. B. (2020). Una entrevista al antropólogo Horacio Larraín Barros. *Taltalia*, (13), 45-72.
- Wagensberg, J. (2004). Esa herramienta de cambio. *Cuadernos de Pedagogía*, (340).
- Zunzunegui, S. (2003). *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*. Madrid: Ediciones Cátedra.