



HAL
open science

Biografías del coleccionismo. Más de cuatro décadas del Museo Chileno de Arte Precolombino

Benjamin Ballester

► **To cite this version:**

Benjamin Ballester. Biografías del coleccionismo. Más de cuatro décadas del Museo Chileno de Arte Precolombino. Museo Chileno de Arte Precolombino. Museo Chileno de Arte Precolombino, 2023, 978-956-243-095-1. hal-04306844

HAL Id: hal-04306844

<https://hal.science/hal-04306844>

Submitted on 25 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

BENJAMÍN BALLESTER

**Biografías
del coleccionismo**

**Más de cuatro
décadas del Museo Chileno
de Arte Precolombino**

**Biographies of
Collecting**

**More than four decades
of the Museo Chileno de Arte
Precolombino**

**MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO**

Presentación / Presentation pp. 6-7

Preludio editorial / Editorial prelude p. 8

Catálogo / Catalogue Parte / Section **I** pp. 9-24

- VERACRUZ 1 Yugo / Yoke p. 9
- OLMECA 2 Cara de bebé / Baby face p. 10
- LOA ATACAMA 3 Textil decorado / Decorated textile p. 11
- RAPA NUI 4 Escultura de madera / Wood sculpture p. 12
- VICÚS-MOCHE 5 Máscara de Ai Apec / Ai Apec mask p. 13
- MAYA 6 Plato con representación de un ser alado y un venado / Plate representing a winged being and a deer p. 14
- CHAVÍN 7 Botella asa-estribo con un simio / Stirrup-spout bottle with an ape p. 15
- NASCA-WARI 8 Tapicería polícroma / Polychrome upholstery p. 16
- PARACAS 9 Botella con dos personajes / Bottle with two characters p. 17
- VERACRUZ 10 Diosa desollada / Flayed goddess p. 18
- VERACRUZ 11 Figura de mujer / Figure of a woman p. 19
- PITRÉN 12 Jarro cerámico / Ceramic vessel p. 20
- PRE MAPUCHE 13 Clava decorada / Decorated club p. 21
- AGUADA 14 Urna funeraria / Funeral urn p. 22
- CHAVÍN 15 Botella incisa / Incised bottle p. 23
- MOCHE 16 Botella asa-estribo decorada / Decorated stirrup-spout bottle p. 24

Coleccionismos / Forms of collecting p. 25

El coleccionista primitivo / The primitive collector p. 29

Interludio / Interlude 1 pp. 33-36

Interludio / Interlude 2 pp. 37-40

Catálogo / Catalogue Parte / Section **II** pp. 41-63

- INKA 17 Quipu / Quipu p. 41
- TIWANAKU 18 Gorro polícromo de cuatro puntas / Polychrome four-pointed hat p. 42
- INKA 19 Figurilla de camélido / Camelid figurine p. 43
- MAYA 20 Estela / Maya p. 44
- VERACRUZ 21 Jugador de pelota / Ball-player p. 45
- OLMECA 22 Figura humana / Human figure p. 46
- OLMECA 23 Rostro en jade / Face in jade p. 47
- CHIMÚ 24 Tapiz mural con pelícanos / Wall tapestry with pelicans p. 48
- CHAVÍN 25 Fragmento textil pintado / Painted textile fragment p. 49
- TARAPAQUEÑO 26 Cesto decorado / Decorated basket p. 50
- MAYA 27 Vaso polícromo / Polychrome vase p. 51
- LLOLLEO 28 Rostro en arcilla / Face of clay p. 52
- MANTA 29 Figura de hombre / Figure of a man p. 53
- PARACAS 30 Manto funerario / Funerary mantle p. 54
- SANTA MARÍA 31 Campana de bronce / Bronze bell p. 56
- CHAVÍN-SECHÍN 32 Plato grabado / Engraved plate p. 57
- MAYA 33 Vaso polícromo / Polychrome vase p. 58
- MAYA 34 Cuenco polícromo / Polychrome bowl p. 59
- ALAMITO 35 Suplicante / Supplicant p. 60
- ALAMITO 36 Suplicante / Supplicant p. 61
- NASCA-WARÍ 37 Túnica de plumas / Feather tunic p. 62
- CHIMÚ-INKA 38 Gorro con penacho / Plumed hat p. 63
- TIWANAKU 39 Tableta / Tablet p. 64

El germen del coleccionismo, la primera obra de arte precolombina adquirida por Sergio Larrain García-Moreno

The genesis of collectionism, the first pre-Columbian artwork acquired by Sergio Larrain García-Moreno

M C h A P 0 2 8 8



La colección como una obra de arte inalienable / The collection as an inalienable work of art p. 64

La mirada arqueológica / The archaeological gaze p. 69

Interludio / Interlude 3 pp. 73-76

Interludio / Interlude 4 pp. 77-80

Catálogo / Catalogue Parte / Section III pp. 81-103

NAYARIT	40	Dos figuras humanas / Two human figures	p. 81
MAPUCHE	41	Vasija con forma humana / Human-shaped vessel	p. 82
MAPUCHE	42	Rostro sobre roca / Face on rock	p. 83
CHAVÍN	43	Botella con decoración incisa / Bottle with incised decoration	p. 84
MARAJÓ	44	Plato decorado / Decorated plate	p. 85
AZTECA	45	Orejera de oro / Gold ear ornament	p. 86
AZTECA	46	Tambor teponaztli de madera / Teponaztli wooden drum	p. 87
MAPUCHE	47	Chemamüll / Chemamüll	p. 88
ALAMITO	48	Rostro de piedra / Face of Stone	p. 89
CHIMÚ	49	Traje / Costume	p. 90
MOCHE	50	Guerreros arrodillados / Kneeling warriors	p. 92
HUÉTAR	51	Mortero trípode de piedra / Stone mortar tripod	p. 93
NICOYA-GUANACASTE	52	Vasija-sonaja trípode / Tripod rattle-pot	p. 94
MANTA	53	Asiento de piedra / Stone seat	p. 95
SAN AGUSTÍN	54	Escultura / Sculpture	p. 96
MAYA	55	Friso del Dios Sol / Frieze of the Sun God	p. 97
MAYA	56	Vaso grabado / Engraved vase	p. 98
TOLITA TUMACO	57	Escultura humana / Human sculpture	p. 99
MAYA	58	Figura de hombre / Man figure	p. 100
VERACRUZ	59	Personaje vestido con piel de simio / Character clothed in ape skin	p. 101
MAYA	60	Vaso con figura humana / Vase with human figure	p. 102
JAMA COAQUE	61	Vaso y músico / Vase and musician	p. 103
CAÑARI	62	Corona de oro / Gold crown	p. 104

Interludio / Interlude 5 pp. 105-112

El museo como ensamblaje / The museum as an assemblage p. 113

El coleccionismo como instalación / Collecting as an installation p. 118

Interludio / Interlude 6 p. 121

El coleccionismo del futuro / Collecting of the future p. 129

Bibliografía / Bibliography p. 133



Preludio editorial

El presente libro es un complejo ensamblaje que articula ensayos, imágenes y objetos disímiles, cuya reunión en este cuerpo de papel pretende representar las más de cuatro décadas de trayectoria del Museo Chileno de Arte Precolombino. Su estructura interna se compone de tres sistemas autónomos y complementarios entre sí que gozan de la misma jerarquía en la conformación final de la obra. Uno de ellos es un texto escrito a modo de ensayo dividido en siete capítulos secuenciales que sirven de esqueleto de contenido conceptual, temático e histórico al relato. Otro sistema paralelo es un catálogo visual y razonado de 62 de los objetos de arte precolombino y etnográfico de las culturas nativas americanas más emblemáticos que el Museo custodia en la actualidad, separados en tres grandes conjuntos que se intercalan a lo largo del volumen y entremedio de los capítulos escritos. Finalmente, anclando textos y objetos, el libro incluye seis interludios de imágenes de distinta naturaleza que a la vez marcan y guían la ruta visual para una biografía del coleccionismo a través de fragmentos de la propia historia del Museo Chileno de Arte Precolombino.

Editorial prelude

This book is a complex assemblage that brings together dissimilar essays, images and objects, which, when brought together in this body of paper, intends to represent the more than four decades of the trajectory of the Museo Chileno de Arte Precolombino. Its internal structure is made up of three autonomous and complementary systems that have the same hierarchy in the final conformation of the work. One of them is a text written in the form of an essay divided into seven sequential chapters that serve as a skeleton of the conceptual, thematic and historical content of the story. Another parallel system is a visual and reasoned catalogue of 62 of the most emblematic pre-Columbian and ethnographic art objects from Native American cultures that the Museum currently safeguards, separated into three large groups that are interspersed throughout the volume and in between the written chapters. Finally, anchoring texts and objects, the book includes six interludes of images of different nature that both mark and guide the visual route for a biography of collecting through fragments of the history of the Museo Chileno de Arte Precolombino itself.



M C h A P 0 8 4 1

I

YUGO

130 × 423 mm

Piedra. Veracruz, Período Clásico, 300–600 d.C. Escuintla, Guatemala, Área Mesoamericana.

En el popular juego de pelota mesoamericano, los participantes portaban gruesos cinturones o yugos en forma de U en la cintura para dar protección a sus cuerpos y ayudar a impulsar con más fuerza el balón. Yugos de piedra como este, sin embargo, fueron probablemente representaciones de uso ritual en ceremonias fúnebres de aquellos verdaderamente empleados en el juego de pelota, confeccionados, al parecer, en materiales perecibles más livianos y versátiles, como madera, cuero o corteza. Esta pieza lleva por decoración sendas representaciones de calaveras humanas y otros motivos de mayor abstracción. Integró la colección personal de Sergio Larrain García-Moreno hasta 1981, momento en que fue donada al Museo.

YOKE

Stone. Veracruz, Classic period, AD 300-600. Escuintla, Guatemala, Mesoamerican area.

In the popular Mesoamerican ball game, participants wore thick U-shaped belts or yokes around their waists to protect their bodies and help propel the ball with more force. Stone yokes like this one, however, were probably representations (for ritual use in funeral ceremonies) of those actually used in the ball game, which were apparently made of lighter, more versatile and perishable materials, such as wood, leather or bark. This piece is decorated with representations of human skulls and other more abstract motifs. It was part of the personal collection of Sergio Larrain García-Moreno until 1981, when it was donated to the Museum.



M C h A P 0 0 5 8

2

CARA DE BEBÉ

305 × 280 mm

Cerámica. Olmeca, Período Formativo Temprano, Fase San Lorenzo, 1200–900 a.C. Las Bocas, costa del golfo de México, Área Mesoamericana.

Los llamados caras de bebé o baby face son uno de los tipos de obras más característicos del arte olmeca. Son representaciones de infantes regordetes, de extremidades robustas y cabeza grande y deforme, siempre desnudos, salvo en algunas ocasiones —como en esta escultura— que portan cascos o gorros. Aunque son figuras únicas y todas distintas entre sí, en sus caras se reconoce fácilmente la estética clásica de esta cultura mesoamericana: ojos oblicuos, cejas arqueadas, una nariz ancha y labios gruesos que a veces insinúa colmillos de felinos. Es muy difícil encontrar ejemplares completos o casi enteros como este, al cual le falta una de sus manos. Esta obra fue adquirida por Sergio Larrain García-Moreno en la Merrin Gallery de Nueva York y desde 1981 integra las colecciones del Museo Chileno de Arte Precolombino.

BABY FACE

Ceramic. Olmec, Early Formative period, San Lorenzo phase, 1200-900 BC. Las Bocas, coast of the gulf of Mexico, Mesoamerican area.

The so-called baby faces are one of the most characteristic forms of Olmec art. They are representations of chubby infants, with robust limbs and a large, deformed head, always naked, except on some occasions —as in this sculpture— when they wear helmets or caps. Although they are unique figures and none are exactly like another, in their faces the classic aesthetic of this Mesoamerican culture can be easily recognized: slit eyes, arched eyebrows, a broad nose and thick lips that sometimes hint at feline fangs. It is very difficult to find complete or almost complete specimens like this one, which is missing one of its hands. This work was acquired by Sergio Larrain García-Moreno at the Merrin Gallery in New York. Since 1981 it has been part of the collections of the Museo Chileno de Arte Precolombino.



M C h A P 2 9 6 1

3

TEXTIL DECORADO

560 × 530 mm

Fibra de camélido y vegetal. Loa-Atacama, Período Formativo Medio, 400 a.C.–100 d.C. Topater, Calama, norte de Chile, Área Sur Andina.

Un juego de simetrías y contrastes cromáticos rigiere este textil precolombino proveniente del cementerio de Topater, en el desierto de Atacama, donde fue encontrado el año 1981 envolviendo un fardo funerario que contenía el cuerpo de un humano¹. La decoración del textil se compone de un motivo central que alude de manera esquemática al rostro de algún ser, radiado hacia sus extremos con apéndices rectilíneos y escalerados, de acuerdo con un patrón que es popular en la iconografía de los Andes hacia finales del primer milenio antes de nuestra era. La obra fue donada en 1996 al Museo Chileno de Arte Precolombino por parte de la Corporación Cultural y de Turismo de la Ilustre Municipalidad de Calama.

1. Serracino 1984.

DECORATED TEXTILE

Camelid and vegetable fibre. Loa-Atacama, Middle Formative period, 400 BC-AD 100. Topater, Calama, northern Chile, South Andean area.

A play of symmetries and chromatic contrasts is the main feature of this pre-Columbian textile from the Topater cemetery, in Chile's Atacama desert, where it was found in 1981 wrapping a funerary bundle containing a human body.¹ The decoration of the textile consists of a central motif that alludes schematically to the face of some being, radiating towards its corners with rectilinear and stepped appendages, following a pattern that was popular in the iconography of the Andes towards the end of the first millennium before our era. The work was donated in 1996 to the Museo Chileno de Arte Precolombino by the Corporación Cultural y de Turismo de la Ilustre Municipalidad de Calama.

1. Serracino 1984.



4

ESCU LTURA DE MADERA

400 x 100 mm

Madera de miro pupu. Rapa Nui, Período Histórico, siglos XIX–XX. Rapa Nui, Chile insular.

Hechas en madera, piedra y hueso, las esculturas de Rapa Nui han viajado por todo el mundo producto del coleccionismo, razón por la cual abundan en los museos chilenos, americanos y europeos. Esta pieza de madera modela un cuerpo humano con un tocado que alude a un animal. Su rostro alargado sigue el canon representacional típico de esta cultura polinésica y sus ojos sobresalen por su contraste de color, logrado gracias a incrustaciones de hueso y madera de tonos oscuros. Es probable que la escultura fuera obra de Juan Tepano (1866-1947), un conocido tallador de la isla. Ingresó al Museo Chileno de Arte Precolombino junto a otros 36 objetos en el marco del proyecto Chile Orígenes, entregadas por Ruperto Vargas Díaz, abogado y antropólogo, además de conocido coleccionista de objetos antiguos y archivos de valor histórico.

WOOD SCULPTURE

Miro pupu wood. Rapa Nui, Historical period, 19 and 20th centuries. Rapa Nui, insular Chile.

Made of wood, stone and bone, Rapa Nui sculptures have travelled the world as part of collections, which is why they are plentiful in Chilean, American and European museums. This piece of wood models a human body with a headdress depicting an animal. Its elongated face follows the typical representational canon of this Polynesian culture, and its piercing eyes are due to their contrasting colour, achieved due to bone and dark-toned wood inlays. The sculpture was probably the work of Juan Tepano (1866-1947), a carver well-known on the island. It entered the Museo Chileno de Arte Precolombino along with 36 other objects, as part of the Chile Orígenes project, presented by Ruperto Vargas Díaz, a lawyer and anthropologist as well as a well-known collector of ancient objects and valuable historical archives.



5

MÁSCARA DE AI APEC

73 x 93 mm

Metal y concha marina. Vicús, Estilo Vicús-Moche, 0–500 d.C. Sierra norte de Perú, Área Andes Centrales.

Mascarilla de metal que exhibe el rostro de Ai Apaec, una de las principales deidades mochica del norte del Perú, un ser temido y adorado en su calidad dual de degollador y proveedor. Destaca un tocado en la parte superior, una pequeña cabeza de búho en la frente, orejeras y restos de una nariguera, atributos que le dan un aspecto a la vez digno y espeluznante. La obra fue elaborada con láminas de cobre martillado unidos mecánicamente entre sí hasta darle una consistencia sólida y maciza. La superficie fue cubierta de una delgadísima capa de oro, salvo en sus dientes y cavidades oculares, donde lleva incrustados fragmentos de conchas marinas de tonos blanquecinos y rojizos¹. Fue donada al Museo en 1981 por Sergio Larrain García-Moreno y por décadas permaneció recubierta de carbonatos hidratados que escondían su actual color dorado y aspecto brillante, hasta que, en 1990, fue restaurada por el conservador de metales del Museo, Andrés Rosales.

1. Lechtman 1991.

AI APAEC MASK

Metal and seashell. Vicús, Vicús-Moche style, AD 0–500. Northern sierra of Peru, Central Andes area.

Metal mask showing the face of Ai Apaec, one of the main Mochica deities of northern Peru, a being feared and adored in his dual capacity as slaughterer and provider. A headdress stands out on the upper part, a small owl's head on the forehead, ear ornaments and the remains of a nose ring, features that give it an appearance that is both dignified and sinister. The work was made with sheets of hammered copper mechanically joined together to give it a solid and robust consistency. The surface was covered with the thinnest layer of gold, except for its teeth and eye sockets, which are incrustated with fragments of seashells in whitish and reddish tones.¹ It was donated to the Museum in 1981 by Sergio Larrain García-Moreno and for decades it remained covered with hydrated carbonates that hid its actual golden colour and shiny appearance, until it was restored by the Museum's metal conservator, Andrés Rosales, in 1990.

1. Lechtman 1991.



6

PLATO CON REPRESENTACIÓN DE UN SER ALADO Y UN VENADO

120 × 358 mm

Cerámica. Maya, Período Clásico Tardío, Fases Coyotlateco y Texcalac, 600–900 d.C. Tierras bajas del sur de Guatemala, Área Mesoamericana.

Un extraño ser alado y un venado dominan la escena central del interior de este plato cerámico Maya, llamado *lak o jawte'* en su propia lengua. Al primer motivo se le ha reconocido como la representación de un ave acuática, un personaje vestido de búho o una criatura mítica híbrida de atributos chamánicos, en todos los casos, relacionado a deidades del inframundo. El recipiente lleva en su base tres patas altas, cilíndricas y ahuecadas, con rendijas, cuyo interior contiene unas bolitas que al moverse emiten sonidos tal como si fuera una maraca o un sonajero. La obra fue comprada por Sergio Larrain García-Moreno en la Merrin Gallery de Nueva York y donada en 1981 al Museo junto al resto de su colección. En 1985 resultó casi por completo destruida tras el gran terremoto que azotó el centro de Chile, por lo que la pieza actual se encuentra totalmente restaurada.

PLATE REPRESENTING A WINGED BEING AND A DEER

Ceramic. Maya, Late Classic period, Coyotlateco and Texcalac phases, AD 600–900. Lowlands of southern Guatemala, Mesoamerican area.

A strange winged being and a deer dominate the central scene in this Maya ceramic plate, called a *lak* or *jawte'* in their language. The first motif has been recognised as representing an aquatic bird, a character dressed as an owl or a hybrid mythical creature with shamanic features, in each case related to deities of the underworld. At its base, the container has three tall legs—cylindrical and hollowed out, with slits—that have little balls inside them that, when the object is moved, emit sounds as if it were a *maraca*, or a rattle. The work was bought by Sergio Larrain García-Moreno at the Merrin Gallery in New York and donated to the Museum in 1981 together with the rest of his collection. It was almost completely destroyed in the great earthquake that struck central Chile in 1985, so the current piece has been fully restored.



7

BOTELLA ASA-ESTRIBO CON UN SIMIO

270 × 170 mm

Cerámica. Chavín, Período Horizonte Temprano, Estilo Cupisnique, 700–400 a.C. Sierra norte de Perú, Área Andes Centrales.

Aunque las botellas asa-estribo son una de las formas cerámicas más populares en los Andes Centrales previo al contacto europeo, esta pieza se presenta al mundo desde su propia perspectiva. El juego entre la posición funcional del objeto—en vertical— con la mirada transversal del simio, produce un quiebre brusco en la geometría de la obra y una suerte de incomodidad a quien la observa. Desde fuera, es difícil decidir por dónde mirarla, si de manera vertical, o girando torpemente la cabeza para enfocarse en ese tierno rostro animal, cuya expresión es uno de los rasgos más atractivos e inquietantes de la obra. Una cara modelada en sobre relieve con ojos almendrados, orejas redondas, pómulos brillantes y una sonrisa pasiva, sostenida por dos manos que aseguran su singular perspectiva. En la base aun quedan restos de una antigua etiqueta, anterior al Museo e incluso a Sergio Larrain García-Moreno, quien la tuvo en su colección personal hasta 1981, cuando ingresó a la institución.

STIRRUP-SPOUT BOTTLE WITH AN APE

Ceramic. Chavín, Early Horizon period, Cupisnique style, 700–400 BC. Northern sierra of Peru, Central Andes area.

Although stirrup-spout bottles were one of the most popular ceramic forms in the Central Andes prior to European contact, this piece is presented to the world from its own perspective. The play between the functional, and vertical, position of the object and the ape's horizontal gaze cause a sudden disturbance to the geometry of the work and a certain discomfort to the viewer. From the outside, it is hard to decide how to look at it, whether vertically, or clumsily turning one's head to focus on that tender animal face, whose expression is one of the most attractive and disturbing features of the work. A face modelled in relief with almond-shaped eyes, rounded ears, shiny cheekbones and a passive smile, resting on two hands that hold it to its singular perspective. On its base there are still traces of an old label, prior to the Museum and even to Sergio Larrain García-Moreno, in whose personal collection it belonged until 1981, when it became part of the institution.



8

TAPICERÍA POLÍCROMA

850 × 930 mm

Fibra de camélido y algodón. Nasca-Wari, Período Horizonte Medio, 600–900 d.C. Costa sur de Perú, Área Andes Centrales.

Textil rectangular terminado en largos flecos que grafica una serie de motivos figurativos y estilizados propios de la iconografía Wari de los Andes. El cuadro visual se compone de dos personajes principales, posiblemente felinos alados y coronados, enfrentados cara a cara entre sí. En los cuerpos de ambos animales se sintetizan también las figuras de otros seres difíciles de identificar, dispuestos adosados o colgando a estos seres duales, incluso mimetizándose entre sus siluetas rectas y dentadas. La obra textil formó parte de la colección personal de Sergio Larrain García-Moreno hasta el año 1981, cuando fue donada al Museo al momento de su inauguración.

POLYCHROME UPHOLSTERY

Camelid fibre and cotton. Nasca-Wari, Middle Horizon period, AD 600-900. Southern coast of Peru, Central Andes area.

Rectangular textile ending in long tassels that depicts a series of figurative and stylized motifs typical of the Wari iconography of the Andes. The visual tableau is composed of two main characters, possibly winged and crowned felines, confronting one another face to face. On the bodies of both animals there are also hints of the figures of other beings that are difficult to identify, attached to or hanging from these dual creatures, even blending in with their straight and jagged silhouettes. This textile work was part of the personal collection of Sergio Larrain García-Moreno until 1981, when it was donated to the Museum at the time of its inauguration.

M C h A P 0 9 4 0

9

BOTELLA CON DOS PERSONAJES

275 × 158 mm

Cerámica. Paracas, Período Intermedio Temprano, Fase 9, Ocucaje, 300–100 a.C. Costa sur de Perú, Área Andes Centrales.

Dos personajes se funden en esta botella Paracas, cada uno mirando en direcciones opuestas, plasmados sobre la arcilla cocida mediante modelado en volumen, grabado y una pintura policroma superficial. El cuello de la vasija sirve de campo a sus rostros, mientras que por su cuerpo globular se deslizan sus manos y unos ondulantes apéndices ofídicos que nacen desde sus cabezas. Collares, pulseras y tocados adornan a estos extraños seres que conforman una entidad dual que mezcla atributos humanos, animales y sobrenaturales. Pese a su antigüedad, la pieza está en muy buenas condiciones salvo por algunos desprendimientos de pintura. Fue donada al Museo en 1981 junto con el resto de la colección de Sergio Larrain García-Moreno.

BOTTLE WITH TWO CHARACTERS

Ceramic. Paracas, Early Intermediate period, phase 9, Ocucaje, 300-100 BC. Southern coast of Peru, Central Andes area.

Two characters are joined together in this Paracas bottle, each looking in opposite directions, captured on baked clay by volume modelling, engraving and surface polychrome painting. The neck of the vessel serves as the background for their faces, while their hands, and some undulating snake-like appendages that sprout from their heads slide along their globular body. Necklaces, bracelets and headdresses adorn these strange beings that make up a dual entity with part-human, animal and supernatural attributes. Despite its age, the piece is in very good condition, apart from some chipped paint. It was donated to the Museum in 1981 along with the rest of the Sergio Larrain García-Moreno collection



M C h A P 0 2 9 4



M C H A P 0 9 3 2

10

DIOSA DESOLLADA

568 × 370 mm

Cerámica. Veracruz, Período Clásico Tardío, Estilo Remojadas, 600–900 d.C. Costa del golfo de México, Área Mesoamericana.

Figura modelada en arcilla de un personaje sentado con piernas cruzadas y las manos en las rodillas, vestido con la piel de una mujer que cubre su torso y parte de sus brazos, un rasgo relacionado al culto precolombino de la Diosa Desollada del área central de Veracruz. El cuerpo porta también un collar con un colgante trapezoidal, pintura facial, orejeras tubulares y en la cabeza una serie de orificios destinados, seguramente, a fijar plumas u otros accesorios a modo de tocado. La pieza posee numerosas restauraciones previas e incluso fue repintada en algunos sectores. Fue donada al Museo Chileno de Arte Precolombino el año 1981 por su fundador, antes de lo cual integró su colección personal en su casa-museo.

FLAYED GODDESS

Ceramic. Veracruz, Late Classic period, Remojadas style, AD 600-900. Coast of the gulf of Mexico, Mesoamerican area.

Figure modelled in clay of a seated character with legs crossed and hands on its knees, dressed in the skin of a woman that covers its torso and part of its arms, a feature related to the pre-Columbian cult of the Flayed Goddess from central Veracruz. The body also bears a necklace with a trapezoidal pendant, facial paint, tubular earpieces, and a series of holes on its head that surely served to attach feathers or other accessories as a headdress. The piece has had numerous previous restorations and was even repainted in some parts. It was donated to the Museo Chileno de Arte Precolombino in 1981 by its founder, after being part of his personal collection in his house-museum.



M C H A P 0 5 1 0

11

FIGURA DE MUJER

215 × 165 mm

Cerámica. Veracruz, Período Clásico Tardío, Estilo Remojadas, 600–900 d.C. Nopiloa, Veracruz, costa del golfo de México, Área Mesoamericana.

El cuerpo humano mesoamericano de tiempos precolombinos era un ensamblaje de un sinnúmero de elementos. Esta escultura modela una mujer sentada y vestida con un huipil pintado con motivos abstractos, un collar con un colgante en el pecho, pulseras, orejeras, anillos, un cintillo y un deformador cefálico, estos dos últimos sobre un peinado. Todos sus accesorios corporales son ricos en detalles técnicos y estéticos, lo que prueba la complejidad y sofisticación que alcanzó el diseño del cuerpo humano en esta cultura. La pieza fue elaborada casi en su totalidad con moldes y luego sus partes unidas para darle la forma final. Sergio Larrain García-Moreno la adquiere en Buenos Aires y luego la dona al Museo Chileno de Arte Precolombino el año 1981.

FIGURE OF A WOMAN

Ceramic. Veracruz, Late Classic period, Remojadas style, AD 600-900. Nopiloa, Veracruz, coast of gulf of Mexico, Mesoamerican area.

The Mesoamerican human body in pre-Columbian times was an assemblage of countless elements. This sculpture models a seated woman dressed in a huipil painted with abstract motifs, a necklace with a pendant on her chest, bracelets, earrings, rings, a headband and cephalic deformer, the latter two set over a hairdo. All her body accessories are rich in technical and aesthetic details which demonstrate the complexity and sophistication typical of human body design in this culture. The piece was made almost entirely with moulds and then its parts joined together to give it its final shape. Sergio Larrain García-Moreno acquired this piece in Buenos Aires and donated it to the Museo Chileno de Arte Precolombino in 1981.



M C h A P 2 4 9 0

12

JARRO CERÁMICO

165 × 185 mm

Cerámica. Pitrén, Período Agroalfarero Temprano, 400–1000 d.C. Cerro Las Pulgas, Hualpén, centro-sur de Chile, Área Sur Andina.

Una de las peculiaridades de la cerámica Pitrén, del sur de Chile, es la técnica de decoración resistente o negativa de sus superficies. El contraste entre los colores negros y rojos de la pieza se logra cubriendo partes de su cuerpo con vegetales y luego sometiéndola a un ambiente de cocción saturado en humo, dejando estas singulares improntas visuales sobre sus paredes. La vasija fue usada probablemente como un jarro, pues uno de sus dos golletes unidos por un asa puente está abierto. El otro, no obstante, posee unas pequeñas protuberancias que parecen representar el hocico y las orejas de algún animal. Esta pieza fue donada al Museo Chileno de Arte Precolombino junto a otros dos objetos el año 1990 por Arturo Aranda Simpson, quien las recuperó de un cementerio ubicado en las instalaciones de la Empresa Nacional de Petróleo, en Hualpén, al sur de Chile.

CERAMIC VESSEL

Ceramic. Pitrén, Early Agroceramic period, AD 400-1000. Cerro Las Pulgas, Hualpén, central-southern Chile, South Andean area.

One of the peculiarities of Pitrén ceramics, from southern Chile, is the resistant or negative decoration technique used on its surfaces. The contrast between the black and red colours of the piece is achieved by covering parts of its body with vegetation and then subjecting it to a smoke-filled cooking environment, leaving these unusual visual markings on its walls. The vessel was probably used as a jar, as one of its two necks joined by a bridge handle, is open. The other, however, has small bumps that seem to represent the snout and ears of some animal. This piece was donated to the Museo Chileno de Arte Precolombino along with two other objects in 1990 by Arturo Aranda Simpson, who recovered them from a cemetery located on the site of the National Oil Company, in Hualpén, in southern Chile.



M C h A P 3 1 1 4

13

CLAVA DECORADA

310 mm

Piedra. Pre Mapuche, Época Prehispánica, 1000–1600 d.C. Chile central, Área Sur Andina.

Las clavas de piedra son propias del centro-sur de Chile y de Argentina, en territorios históricos del actual pueblo Mapuche. Existe gran controversia en torno a su función y significado, pues mientras algunos relatos refieren a ellas como emblemas de poder, otros señalan que simbolizan cabezas de loro o complejos mapas estelares, e incluso se dice que su origen sería transpacífico, originario de algún punto en la Polinesia. Lo cierto es que se han convertido en verdaderos íconos de la cultura material mapuche y, por esto también, en objetos altamente cotizados por coleccionistas de todo el mundo. Esta clava en particular fue confeccionada sobre una roca blanca llamada esteatita y fue regalada por comuneros mapuche a Ricardo Irarrázaval alrededor del año 1890, donada luego, en 1993, al Museo Chileno de Arte Precolombino por sus descendientes.

DECORATED CLUB

Stone. Pre-Mapuche, Pre-Hispanic era, AD 1000-1600. Central Chile, South Andean area.

Stone clubs are typical of south-central Chile and Argentina, in the historical territories of the present-day Mapuche people. There is much controversy about their function and meaning. While some stories refer to them as emblems of power, others state that they symbolise heads of parrots or are intricate star maps, and it is even said that they could have transpacific origins from somewhere in Polynesia. The truth is that they have become true icons of Mapuche material culture and highly valued objects for this reason by collectors from all over the world. This particular club was made from a white rock called steatite and was presented by Mapuche community members to Ricardo Irarrázaval around 1890. It was later donated, in 1993, to the Museo Chileno de Arte Precolombino by his descendants.



14

URNA FUNERARIA

340 × 460 mm

Cerámica. Aguada, Fase Tardía, Tipo Aguada Policromo, 600–900 d.C. Noroeste de Argentina, Área Sur Andina.

El juego de contrastes que genera la saturación de ilustraciones negras sobre un fondo de color anaranjado vuelve a esta pieza poderosamente atractiva. Asimismo, la densidad y complejidad de los motivos graficados en su superficie le impregnan un aura de misterio e incertidumbre. Las figuras parecen simbolizar seres híbridos de rasgos humanos y animales, tal vez felinos o serpientes, en algunos casos incluso conteniendo otros seres en su interior, tal como el interior de esta urna debió contener restos de personas fallecidas¹. Oscar Berazaluce, un importante anticuario bonaerense, donó esta obra al Museo Chileno de Arte Precolombino el año 1989.

1. González y Baldini 1991.

FUNERAL URN

Ceramic. Aguada, Late phase, Polychrome Aguada type, AD 600-900. North-western Argentina, South Andean area.

The play of contrasts generated by the saturation of black illustrations against an orange background makes this a highly attractive artwork. Likewise, the density and complexity of the motifs depicted on its surface give it an aura of mystery and uncertainty. The figures seem to symbolise hybrid beings with human and animal features, perhaps felines or snakes, in some cases even containing other beings inside them, just as the inside of this urn must have contained the remains of deceased people.¹ Oscar Berazaluce, an important antiquarian from Buenos Aires, donated this work to the Museo Chileno de Arte Precolombino in 1989.

1. González and Baldini 1991.

M C H A P 2 3 9 9

15

BOTELLA INCISA

220 × 106 mm

Cerámica. Chavín, Período Horizonte Temprano, Estilo Ofrendas, 1400–900 a.C. Sierra norte de Perú, Área Andes Centrales.

Elegante, moderna y concisa. Esta botella cerámica Chavín es un manifiesto al primitivismo del arte precolombino que tanto sedujo a Sergio Larrain García-Moreno en su quehacer como coleccionista. Una obra sin excesos, de soluciones simples, pero a la vez rupturistas, con quiebres internos tanto en lo estético (brillo/opaco) como en lo técnico (pulido/inciso). Es una pequeña apología al contraste armónico sobre la materia. Fue donada al Museo Chileno de Arte Precolombino por su fundador el año 1981.

INCISED BOTTLE

Ceramic. Chavín, Early Horizon period, Offrendas style, 1400-900 BC. Northern sierra of Peru, Central Andes area.

Elegant, modern and concise, this Chavín ceramic bottle is a manifesto for the primitivism of pre-Columbian art that so attracted Sergio Larrain García-Moreno in his quest as a collector. A work without excesses, of simple solutions, but at the same time ground-breaking with its internal contradictions that are both aesthetic (glossy/opaque) and technical (polished/incised). It is a small advocate of the contrasting harmony of matter. The piece was donated to the Museo Chileno de Arte Precolombino by its founder in 1981.



M C H A P 0 4 9 9



M C H A P 2 0 8 5

16

BOTELLA ASA ESTRIBO DECORADA

305 x 180 mm

Cerámica. Moche, Período Intermedio Temprano, Fase Tardía, 500–750 d.C. Costa norte de Perú, Área Andes Centrales.

La cerámica moche es mundialmente conocida por la elocuencia de las escenas ilustradas en su iconografía. En este caso, el tema central es la caza del ciervo y la recolección de semillas de *Anadenanthera colubrina*, una potente planta alucinógena de los Andes. El cazador, ricamente ataviado con un traje, un tocado sobre la cabeza y orejeras, porta en sus manos una estófica y algunos dardos arrojados, mientras que el animal, caracterizado por un cuerpo moteado, cornamentas y genitales masculinos, yace atravesado en su cuello por uno de los dardos.

La pieza reproduce la estética típica de la cultura moche, tanto en la norma de representación como en los colores empleados y el diseño de la vasija, que en este caso corresponde al estilo decorativo Línea Fina. Fue parte de la colección personal de Sergio Larrain García-Moreno hasta el año 1990, cuando ingreso como donación al Museo Chileno de Arte Precolombino.

DECORATED STIRRUP-SPOUT BOTTLE

Ceramic. Moche, Early Intermediate period, Late phase, AD 500-750. Northern coast of Peru, Central Andes area.

Moche pottery is known worldwide for the eloquence of the scenes illustrated in its iconography. In this case, the central theme is deer hunting and the gathering of seeds from *Anadenanthera colubrina*, a potent hallucinogenic plant from the Andes. The hunter, richly dressed in a tunic, headdress and earmuffs, carries in his hands a throwing-stick and some darts, while the animal, which has a spotted body, antlers and male genitalia, lies with its neck transfixed by one of the darts. The piece reproduces the typical aesthetics of the Moche culture, both in the style of representation, the colours used and the vessel's design, which in this case corresponds to the Fine Line decorative style. It was part of the personal collection of Sergio Larrain García-Moreno until 1990, when it was donated to the Museo Chileno de Arte Precolombino.

Coleccionismos

El coleccionismo es un fenómeno cultural que alcanza a todas las sociedades humanas, pasadas y presentes. Incluso, se reconoce entre otras especies animales, como el pergolero satinado de Nueva Guinea, una pequeña ave que colecta objetos y los ordena por forma y color para construir su entorno e identidad. La humanidad ha creado instituciones dedicadas a esta práctica —como museos, bibliotecas y zoológicos—, y hay quienes consideran que ciertos dispositivos tecnológicos como los telescopios espaciales y los rovers que exploran los astros son también entidades coleccionistas (en estos casos, de ondas y de partículas). Las manifestaciones del coleccionismo son variadas y multifacéticas en su forma y expresión, y sus distintos matices, magnitudes y cualidades hacen que definir las resulte complejo y hasta polémico, en especial si se pretende evitar caer en estereotipos y simplificaciones. Con todo, el elemento común es la práctica de formar una colección, lo que, según Krzysztof Pomian¹, significa reunir un conjunto de objetos artificiales o naturales extraídos temporal o permanentemente de su ciclo, para ser guardados y exhibidos con especial protección en lugares destinados a estos fines.

Las motivaciones del coleccionismo son diversas y difíciles de encasillar. Hay quienes lo practican con fines estéticos, cautivados por la atracción visceral que ciertas obras les producen. Otros acumulan objetos con la exclusiva intención de venderlos —aun a costa de sufrir el dolor de desprenderse de aquella pieza que ocupa un lugar privilegiado en sus vidas—. En muchas circunstancias, lo que predomina es el apego a los recuerdos que las cosas encarnan para sus portadores, haciendo del coleccionismo un potente mecanismo de resguardo material de la memoria. También la labor científica estimula la formación de colecciones, dado que ofrece una manera de explorar, clasificar y presentar el universo. Si bien podrían enumerarse decenas de motivaciones adicionales, lo usual es que ellas entrañen una afección hacia lo que se colecciona, creando un poderoso vínculo entre el coleccionista y el objeto. Un objeto que no es necesaria y exclusivamente una cosa tangible, sino todo aquello susceptible de conocimiento y sensibilidad para el sujeto. Bajo esta perspectiva, el coleccionismo involucra siempre algún grado de deseo, pasión, ansiedad, curiosidad, búsqueda, frustración, selección, clasificación y jerarquía, a los cuales subyace la voluntad de dotar de orden y sentido al universo.

El coleccionismo es una oda a la cultura acontecida: percibe en los objetos —materiales e inmateriales— algo que los supera, una esencia profunda que les da sentido más allá de su tradicional valor de uso o de cambio. Walter Benjamin² —quien se definía a sí mismo como un coleccionista incontrolable de libros— advierte que, aunque existen muchas clases de coleccionistas, guiados por las más curiosas y estrafalarias preferencias, todos tienen en común el buen gusto, el deseo y la reflexión sobre aquello que coleccionan. Coleccionar es vivir una experiencia límite con los objetos y sus significados —veneración que puede llegar, incluso, al fetichismo—, así como un mecanismo

¹ Pomian 1990.

² Benjamin 2015.

Forms of collecting

Collecting is a cultural phenomenon found in all human societies, past and present. It is even recognised among other animal species like the satin bowerbird of New Guinea, a small bird that collects objects and arranges them by shape and colour in order to build its surrounding environment and identity. Humanity have created institutions —museums, libraries and zoos— devoted to this practice, and there are those who believe that certain technological devices like space telescopes and rovers that explore the stars are collecting entities, in their case, of waves and particles. Manifestations of collecting are varied and multifaceted in shape and expression, and their different peculiarities, magnitudes and qualities make it difficult and even hazardous to define them, especially if one wants to avoid stereotypes and simplifications. That said, an element common is the practice of forming a collection which, according to Krzysztof Pomian,¹ means assembling a group of artificial or natural objects that have been temporarily or permanently withdrawn from their cycle, to be kept and exhibited in specially protected places dedicated to that purpose.

The motives behind collecting are varied and hard to classify. There are those who collect due to an aesthetic need, who are prisoners of the gut attraction that certain works produce in them. Others accumulate objects with the sole intention of selling them, even at the cost of suffering the pain of parting with a piece that fills an important place in their lives. In many cases, what predominates is the attachment to memories that certain things embody for their owners, making a collection a powerful mechanism for the material preservation of memory. Scientific activity also stimulates the formation of collections, in that they provide a means to explore, classify and present the universe. Although dozens of different motives could be listed, it is usual for them to involve a love of what is collected that gives rise to a powerful link between the collector and the object. The latter is not exclusively something tangible, but anything that is susceptible of knowledge and sensibility by the subject. Thus seen, the urge to collect always involves some degree of desire, passion, anxiety, curiosity, search, frustration, selection, classification and hierarchy, all of which are underlying the will to give order and sense to the universe.

Collecting is an ode to a cultural happening. It perceives something in objects, whether they be material or immaterial, that transcends the things themselves, a profound essence that gives them a meaning that goes beyond their traditional use or exchange value. Walter Benjamin,² who considered himself an incurable collector of books, notes that although there are many types of collector who are driven by the oddest and most bizarre preferences, they all have in common good taste, desire and thoughtfulness about what they collect. Collecting is a borderline experience with objects and their meanings—a veneration that can even verge on fetishism—, but it is also a mechanism to create narratives with them. In this way, collections engender true symbolic worlds, since they make present what is absent, visible the invisible, and tangible the intangible.

¹ Pomian 1990.

² Benjamin 2015.

para crear relatos a partir de ellos. De esta forma, las colecciones erigen verdaderos mundos simbólicos, pues hacen presente aquello ausente, visible lo invisible y tangible lo intangible.

Existen también visiones críticas al respecto. Las obras de arte, según Paul Valéry³, pasan de ser fantásticas venus, a meros documentos al ingresar en un museo, otra entidad coleccionista. Philipp Blom⁴, por su parte, asevera que el coleccionismo mata a los objetos; literalmente, cuando se trata de seres vivos, y metafóricamente, en el caso de otros bienes, al apartarlos de sus realidades, funciones y significados previos. En efecto, desde el momento en que las cosas son coleccionadas, dejan de servir para lo que servían antes y pasan a ser meros objetos de contemplación: los libros dejan de ser leídos, las tazas ya no sirven para tomar el té, las estampillas no vuelven a ser pegadas en postales y los juguetes no se usan para jugar ni las monedas para comprar. La circulación original se estanca, y su movilidad depende de su consideración en cuanto pieza de colección, siempre en estrecha relación con otros objetos que viven su misma suerte. Solo en virtud de este carácter podrá, por ejemplo, una estampilla volver a viajar —ya no adherida al sobre, sino en su interior, para llegar a las manos de otro filatélico—. Lo mismo ocurre con el dinero, que, al ser coleccionado, pierde el valor de su denominación y adquiere uno determinado por la numismática. En resumen, el valor de la cosa bascula desde la utilidad original a la hegemonía del significado y la representación. De ahí que Jean Baudrillard⁵ sentencie que cuando un objeto entra en una colección, su naturaleza y sentido obedecen única y exclusivamente al sujeto que lo posee. La colección, por consiguiente, es una obra del coleccionista.

Para este, su colección es un potente dispositivo de memoria, pues cada uno de los objetos que la componen evoca acontecimientos y circunstancias: su adquisición, la reparación de una antigua cerámica, la primera lectura de un libro o una dedicatoria escrita en su interior. En este sentido, Ítalo Calvino⁶ plantea que toda colección constituye un diario: un diario de viajes, amores, angustias, frustraciones, deseos y pasiones; en buenas cuentas, un pequeño teatro de los recuerdos. Benjamin⁷ asegura que, al abrir uno de los viejos libros de su biblioteca, podía incluso oler los eventos pasados y que, al cerrar los ojos, volvía a sentir intensamente todo aquello que parecía olvidado. Coleccionar es, entonces, una forma de almacenar recuerdos, para sobrellevar el paso del tiempo o suplantar ausencias.

Por otra parte, la colección es y será siempre una obra inconclusa, alimentada por la pasión —tan incombustible como imposible de satisfacer— del coleccionista. Blom⁸ sostiene que la pieza más importante de una colección es la que está por venir, pues, aunque en sus manos sostenga firmemente un objeto espléndido, y su mente trabaje sin cesar en ubicarlo dentro de su particular sistema de clasificación, sus ojos seguirán en busca de potenciales nuevas presas. Quien colecciona jamás podrá descansar, porque sabe que la colección es un conjunto dinámico, que se reordena cada vez que se incorporan o dejan ir elementos.

There are also critical views on this subject. According to Paul Valéry,³ from the moment that the works of art enter a museum —another collecting entity— they cease to be fantastic Venuses and become mere documents as soon as they enter a museum, another collecting entity. In turn, Philipp Blom⁴ insists that the desire to collect kills objects, literally in the case of living beings and metaphorically in the case of goods, by detaching them from their previous realities, functions and meanings. In fact, from the moment that they have been collected, things no longer serve the purpose they had before, but turn into mere objects of contemplation: books are now unread, cups are no longer used to drink tea, stamps cease to be stuck to postcards, toys to be played with or coins used to make purchases. The original circulation is suspended and any movement it now has depends on its being considered a collection piece, always in a close relationship with other objects that share the same fate. By virtue of that new status alone will a stamp travel again, no longer stuck to an envelope but inside one to be delivered into the hand of another philatelist. The same thing happens with money, whose value as a collector’s object no longer matches its value as legal tender but acquires a new one based on the numismatic. In summary, the value of an object swings away from its original use and moves into the sphere of meaning and representation. Hence, Jean Baudrillard’s⁵ verdict that when an object enters a collection, it nature and meaning depend solely and exclusively on the individual who owns it. Consequently, the collection itself is a creation of the collector.

For him, his collection is a powerful memory device, for each of the objects in it evokes events and circumstances: its acquisition, the reparation of an old ceramic, the first reading of a book or a dedication written inside it. In this sense, Italo Calvino⁶ suggests that every collection is a diary: a diary of journeys, loves, anxieties, frustrations, desires and passions—a theatre, so to speak, of memories. Benjamin⁷ insists that on opening one of the old books in his library, he could even smell events of his past and that on closing his eyes he could recapture an intense feeling of everything that seemed forgotten. Collecting, then, is a way of storing memories, of coping with the passage of time or compensating for absences.

A collection, moreover, is and forever will be, an endless task that is driven by the passion of the collector, as incombustible as it is impossible to satisfy. Blom⁸ maintains that the most important piece in a collection is the one that is still to come, since although the collector may be holding a splendid object in his hands and his mind is working tirelessly on where to place it within his own particular system of classification, his eyes will remain on the lookout for possible new prizes. Whoever collects will never be able to rest because he knows that his collection is a dynamic set that must be reorganised each time a new element is incorporated or an existing one leaves.

Every collection is an assembly of items of different nature and procedence, organised according to its own architecture and geometry that determine the reciprocal dependence

^[1] Valéry 1960

^[2] Blom 2013

^[3] Baudrillard 1968

^[4] Calvino 2001

^[5] Benjamin 2015

^[6] Blom 2013

Toda colección es un ensamblaje de unidades de naturaleza y procedencia diversa, organizadas conforme a una arquitectura y geometría propias que establecen una dependencia recíproca entre sus partes. Tal como en las personas, la biografía de una colección está marcada por un sinnúmero de acontecimientos y procesos: puede establecer vínculos con distintas entidades, desplazarse, circular de mano en mano, aumentar su tamaño, fragmentarse e, incluso, desaparecer. A menudo, puede verse sujeta a cambios en los criterios de selección de sus constituyentes, en su montaje o en su orden interno. Cada una de estas variables imprime en la colección una identidad: en palabras de Sally Price⁹, le asigna un pedigrí, cuya genealogía marca en el cuerpo de la obra una signatura inconfundible, convirtiéndola en una entidad sumamente sensible a aquello que ocurre a su alrededor.

La permeabilidad de la colección deriva de su íntimo lazo con el coleccionista. Entre ambos existe una relación dialéctica, de modelamiento bilateral e influencia mutua, pues la vida de la colección está definida por el coleccionista al igual que la de este último queda inscrita por su colección. Al cambiar la naturaleza de una colección, los intereses de su coleccionista también pueden verse alterados, y, viceversa, si el criterio del coleccionista se modifica, la forma y composición de la colección harán lo propio. Por muy sutiles que sean los acomodos, el andar de uno influenciará siempre el movimiento del otro: en el coleccionismo, sujeto y objeto se funden a tal punto, que se vuelve difícil discernir sus límites. Esa reciprocidad se expresa igualmente en el plano del análisis, dado que la colección actúa como reflejo de su coleccionista, y este último, como imagen de su colección. Estudiar a uno entrega insumos para entender al otro, pues, sin ser idénticos, proyectan una misma sombra. Son la autobiografía de una autobiografía.

Ello se debe a que en el germen de toda colección yace la inconmensurable variabilidad del gusto, esa facultad de distinguir lo bello y lo que no, aquel deleite experimentado en la percepción. Un gusto que no es universal o inherente a la cosa misma, sino mediado por la cultura, condición de clase, experiencia, conocimientos y sensibilidad de cada persona, colectivo e institución. Pierre Bourdieu¹⁰ propone que el placer estético se vive al encontrarse *a gusto*, un sentimiento de bienestar y confort provocado por la contemplación. Cada colección constituye una suerte de impresión del gusto de quien la creó, por lo que, a través de ella, es posible acceder a sus principios y valores más íntimos acerca de lo bello y lo adecuado, del placer y la satisfacción en relación a la materia.

Coleccionar es un arte: el arte de crear un mundo a través del ensamblaje de objetos, una estética de la selección de piezas y su montaje en agregados, guiada por el gusto individual, de una época y condición social. Desde este punto de vista, el coleccionismo puede ser entendido como un acto poético: una manera de expresar a través de la materia el sentir más secreto y visceral de una persona, colectivo o institución. Y si coleccionar es un arte, entonces la colección es una obra de arte;

^[1] Price 1995

^[2] Bourdieu 2010

between its parts. Just like a person, the biography of a collection is marked by countless events and processes; it can establish links with different entities, move, circulate from hand to hand, increase its size, fragment, or indeed disappear. It can often be subject to changes in the criteria by which its constituents are selected, in how it is set up and structured or affected in its composition. Each of these variables imprints on the collection its identity; in the words of Sally Price,⁹ assigns it a pedigree whose genealogy stamps an unmistakable signature on the body of the work, making it extremely sensitive to what happens around it.

The permeability of a collection derives from its intimate bond with the collector. The relationship between the two is dialectical, one of mutual shaping and influence, in that the life of the collection is determined by the collector, just as the latter’s life is stamped by his collection. When the nature of a collection changes, the interests of the collector can be seen to have altered, and vice versa: if the criterion of the collector changes the shape and composition of the collection will do the same. However subtle these accommodations may be, any shift in one will always influence the movement of the other: in forming a collection, subject and object become so fused that it is challenging to discern their limits. This reciprocity is expressed equally at the level of analysis, where the collection acts as a reflection of the collector and the latter as the image of the collection. To study one is to gain insights for the study of the other, since without being identical they cast the same shadow. They are the autobiography of an autobiography.

The essence of any collection, indeed, lies in the unfathomable variability of taste, that ability to distinguish what is beautiful from what is not, that delight experienced through perception. A taste that is not universal or inherent in the thing itself but mediated by culture, class condition, experience, knowledge and sensibility of each person, collective or institution. Pierre Bourdieu¹⁰ suggests that aesthetic pleasure is experienced when one feels at ease, a feeling of wellbeing and comfort produced by contemplation. Every collection is a sort of print of the taste of who created it, so through it is possible to access their most intimate principles and values concerning what is beautiful, what is correct, and what brings pleasure and satisfaction in relation to materiality.

Collecting is an art, the art of creating a world out of an assemblage of objects, an aesthetic involving the choice of pieces and their piecemeal combination, guided by individual taste as well as that of an era and a social status. From this point of view, the practice of collecting can be understood as a poetic act: a way of expressing through matter the most secret and visceral feelings of a person, a collective, or an institution. And if collecting is an art, so the collection is an artwork. A work that on being exhibited—whatever the audience, from a small meeting to a universal exhibition—is able to touch profoundly the imagination and mentality of those who contemplate it.

^[1] Price 1995

^[2] Bourdieu 2010

una obra que, al ser exhibida —sea cual sea su audiencia, desde una pequeña reunión hasta una feria universal— tiene la capacidad de marcar profundamente el imaginario y la mentalidad de quienes la contemplan.

«El museo es por definición voraz», sentencia Umberto Eco¹¹, «y lo es porque nace de la colección privada, y ésta a su vez de una rapiña». De aquí deriva el principal quehacer de todo museo: formar, resguardar y exhibir colecciones¹². ¿Cuál es, entonces, la diferencia entre un museo y un coleccionista particular? En principio, no reside en la dicotomía entre lo público y lo privado, pues, así como hay muchos museos que no exponen sus obras, abundan los coleccionistas que exhiben las suyas e, incluso, que viven de su ostentación. Por otro lado, si bien es cierto que los museos se caracterizan por su vocación educativa, científica y conservacionista, tales propósitos tampoco son ajenos a otros tipos de coleccionistas. Así pues, las fronteras entre museos y coleccionistas privados parecen volverse tenues, al punto de diluirse.

La diferencia más significativa entre ambos posiblemente radique en el apego del coleccionista con lo coleccionado y en la duración de su vínculo. Mientras el coleccionista privado tarde o temprano vuelve a poner en circulación sus piezas (ya sea por intercambio, regalo, venta o herencia), los museos tienden a conservarlas durante toda su existencia —la que, por tratarse de instituciones, suele ser más larga—. En pocas palabras, para el museo los objetos suelen ser inalienables, contrariamente a los privados. Con todo, esta condición no siempre se cumple, pues existen museos que liberan obras —por intercambio, préstamo, donación, accidente, pérdida o, incluso, quiebra—, y coleccionistas incapaces de desprenderse de las suyas —por apego, vanidad, convicción o simple obsesión—.

Dentro del universo prácticamente infinito de objetos coleccionables, el coleccionismo de obras precolombinas se distingue por enfocarse en piezas que remiten a sociedades y temporalidades distantes a la realidad de quien las colecciona —obras no-occidentales en manos de occidentales—, en lo que James Clifford¹³ define como el «sistema Arte-Cultura». Quizás por eso, suele construir verdaderos simulacros del pasado que, mezclando retazos de realidad y ficción, configuran una imagen de la otredad —en este caso, americana— definida por contraste con Occidente. Tal representación marca la forma de pensar y entender el mundo de quienes contemplan la colección, sea dentro del círculo íntimo de un coleccionista privado, recorriendo una galería de arte o visitando un museo de arte precolombino.

“The museum is by definition voracious” concludes Umberto Eco,¹¹ “and it is, because it is born from private collection and that in turn from pillage”.¹² This is where the main task of any museum originates: to form, safeguard and exhibit collections. So what is the difference between a museum and a private collector? In principle, it does not reside in the dichotomy between public and private, since just as there are many public museums that do not exhibit their works, there is no shortage of private collectors who do exhibit theirs, even those who live off their display. Moreover, while it is true that museums are characterised by their educational, scientific and conservationist vocation, such goals are not foreign to other types of collector. So the borderline between museums and private collectors seems tenuous at best, to the point of becoming completely blurred.

Perhaps the most significant difference between the two is rooted in the collector’s attachment to the objects and in the duration of their link. While the private collector sooner or later will put his pieces back into circulation (whether in an exchange, gift, sale or bequest), museums tend to hold on to theirs throughout their existence, which being institutions, tends to be longer. In short, objects for a museum are usually inalienable, unlike what occurs with private collectors. Even so, this condition is not always fulfilled, for there are museums that release works—by exchange, loan, donation, accident, loss or even bankruptcy—as well as collectors who are unable to part with theirs, due to attachment, vanity, conviction or plain obsession.

Within the practically infinite universe of collectables, the collection of pre-Columbian works is distinguished by its focus on pieces that go back to societies and time periods distant from the reality of those who collect them –non-Western works in the hands of Westerners–, into what James Clifford¹³ defines as the “Art-Culture system”. Perhaps for this reason, they typically construct true simulacra of the past that, by mixing scraps of reality and fiction, configure an image of otherness–American, in this case– that is defined by its contrast with the Western. Such a representation marks the way of thinking and understanding the world of those who contemplate the collection, whether as part of the intimate circle of a private collector, going round an art gallery or visiting a museum of pre-Columbian art.

^[1] Eco 2014

^[2] Stocking 1985

^[3] Clifford 1988

El coleccionista primitivo

Sergio Larrain García-Moreno fue un connotado coleccionista y el fundador del Museo Chileno de Arte Precolombino¹. De madre ecuatoriana y padre chileno, nace el 17 de noviembre de 1905 en una casa situada en la esquina de las calles Agustinas y Manuel Rodríguez, en pleno centro de Santiago y a pocas cuadras de la actual ubicación del Museo. A temprana edad, se muda junto a su familia a Europa. Tras una breve estadía en un internado en Friburgo, Suiza, recibe su educación con profesores particulares en París, Francia. Su real aprendizaje, sin embargo, lo vive recorriendo las calles y riberas de esta ciudad junto con sus hermanos, conociendo catedrales e iglesias, y asistiendo a fiestas y museos: así, a través de la experiencia directa con la materia, se va familiarizando con la arquitectura, los edificios y el diseño urbano.

Sus visitas de infancia al Louvre marcan para siempre su gusto artístico y sensibilidad estética: ver las obras de los pintores primitivos italianos, como Giotto y Cimabue, en un museo tan imponente y prestigioso, derrumba por completo sus prejuicios burgueses y conservadores sobre el arte. Desde ese momento, el arte neoclásico y decimonónico —en especial, el parisino— deviene para él en algo tedioso y repugnante, símbolo de un mundo agotado, decadente y carente de ideas. A la inversa, el arte primitivo² encarna una forma de expresión rupturista, cargada de misterio y profundidad. Es una época de bastante soledad y autoaprendizaje, en la que germina su debilidad por la arquitectura gótica y románica, el arte cicládico y oriental, la escultura medieval y la pintura barroca.

A los 16 años de edad comienza a comprar obras de arte: su primera adquisición es una virgen borgoñona del siglo XIV, seguida por una antigua mesa de madera y un cofre gótico; tres objetos que lo acompañarán hasta sus últimos días. Paralelamente, se introduce en el mundo de los libreros antiguos de París, donde desarrolla su afición por los ejemplares bien impresos y las primeras ediciones. En ese ambiente frecuenta al escritor André Gide, premio nobel de Literatura, y conoce a André Breton, Tristan Tzara y Vicente Huidobro. Poco a poco, se va impregnando de la sensibilidad artística que bulle en el París de entreguerras, cargada de crítica, vanguardia, transgresión y anhelo por conocimiento.

Es entonces cuando decide —sin tener motivos ni dotes especiales— ser arquitecto. Su hermano mayor y mentor le regala un libro que cala hondo en su intelecto y gusto: *Vers une architecture*, del revolucionario arquitecto franco-suizo Le Corbusier³. El quiebre con la academia parisina propuesto por el autor termina de torcer la mirada de Larrain, asestando un auténtico tiro de gracia a las antiguas nociones estéticas —partiendo por la arquitectura de Beaux-Arts, que le parece falsa y superflua, excesiva en decoración y detalles sin sentido—. Tampoco es que la propuesta de Le Corbusier le sea de su completo agrado (considera, de hecho, que en él hay demasiada geometría, expresiones planas y secas, carentes de poesía y corazón): lo que lo seduce verdaderamente es su profunda

- El material contenido en este capítulo proviene de Aldunate 2019; Aldunate y Mena 1998; Berenguer y Torres 2011; Eliash 2008; Larrain 1982; Puga y Larrain 1990.
- Gombrich 2006.
- Le Corbusier 1923.

The primitive collector

Sergio Larrain García-Moreno was a celebrated collector and the founder of the Museo Chileno de Arte Precolombino.¹ The son of an Ecuadoran mother and Chilean father, he is born on 17 November 1905 in a house on the corner of Agustinas and Manuel Rodríguez streets, in the centre of Santiago and only a few blocks away from where the Museum now stands. At an early age, he moves with his family to Europe. After a brief stay in a boarding school in Fribourg, in Switzerland, he receives his education from private teachers in Paris, France. His true learning, however, comes from wandering through the streets and along the riverbanks of this city in the company of his brothers, getting to know cathedrals and churches and going to parties and museums; thus from his direct experience he becomes familiar with architecture, buildings and urban design.

His childhood visits to the Louvre shape for ever his artistic taste and aesthetic sensibility: seeing the works of the Italian primitives like Giotto and Cimabue in so imposing and hallowed a museum destroys once and for all any bourgeois or conservative prejudices he may have about art. It is an awakening of his feelings, a turning point of understanding. From that moment on, he begins to see neo-classical and nineteenth century art —and especially its Parisian variant— as something tedious and repugnant, the symbol of an exhausted world, decadent and drained of ideas. Conversely, primitive art² embody a ground-breaking form of expression, loaded with mystery and depth. It is a time of some solitude and self-instruction, in which his weakness for gothic and romantic architecture, Cycladic and oriental art, mediaeval sculpture and baroque painting, takes root.

When he is 16 he begins to buy artworks: his first acquisition is a 14th century Burgundian virgin, followed by an ancient wooden table and a Gothic chest, three objects that will accompany him until his final days. At the same time, he becomes a denizen of Paris’s second-hand bookstores, where he develops his taste for fine prints and first editions. In this world he frequents the writer and Nobel laureate André Gide, and meets André Breton, Tristan Tzara and Vicente Huidobro. Little by little, he soaks up the artistic sensibility that is abuzz in Paris between the wars, with its intoxicating blend of criticism, avant-garde exploration, transgression, and desire for knowledge.

This was when he decides, without having special motives or gifts, to be an architect. His older brother and mentor gift him a book that appeals deeply to his intellect and sensibility, the revolutionary Swiss-French architect La Corbusier’s *Vers une architecture*.³ The break with the Parisian academy that the author proposes ends by shifting Larrain’s perspective and giving a final *coup de grace* to the old aesthetic notions –starting with Beaux-Arts architecture, which seem to him false and superfluous with its decorative excess and senseless detail. But Le Corbusier’s proposal is not entirely to his liking (he finds the geometry excessive, the plain and dry expressions

- The material in this chapter came from Aldunate 2019; Aldunate and Mena 1998; Berenguer and Torres 2011; Eliash 2008; Larrain 1982; Puga and Larrain 1990.
- Gombrich 2006.
- Le Corbusier 1923.

crítica a la ética del quehacer arquitectónico y su espíritu de agitación cultural. Al calor de estas lecturas, va madurando en él una nueva forma de entender el arte que lo lleva a abrazar la lucha por otra arquitectura; de convertirse, en definitiva, en un militante de lo moderno⁴.

De regreso en Chile, entra a estudiar Arquitectura en la Universidad Católica, donde, en su búsqueda de innovación y libre creación, se enfrenta efectivamente a los ideales de Les Beaux-Arts, que continúan siendo entonces el paradigma de la academia nacional. Aunque en la universidad jamás logra encontrar lo que quiere, obtiene su título en tiempo récord y, al poco andar, parte nuevamente a Europa, esta vez de luna de miel, pero con la intención oculta de revivir la arquitectura europea con otros ojos. Visita a Le Corbusier en París y la Escuela de la Bauhaus en Alemania. Experimenta la arquitectura contemporánea ya no a través de revistas y libros, sino físicamente. Aprovecha de conocer a algunos artistas contemporáneos, como a Pablo Picasso.

Tras el viaje, el joven arquitecto entra de lleno al mundo laboral. Su ópera prima es el edificio Oberpaur, construido en 1929 a solo metros de la actual ubicación del Museo Chileno de Arte Precolombino. En forma paralela, el año 1931 comienza su carrera académica, como profesor de la cátedra de Historia del Arte en la Universidad Católica. Aunque el programa del curso abarca desde el arte prehistórico hasta la actualidad, su pasión incorregible por lo antiguo nunca le permite avanzar más allá del arte griego, desde donde arremete, nuevamente, contra los modelos imperantes de la época.

Su pasión por el coleccionismo prospera en Santiago. A través de Javier Larrain Irarrázaval, uno de los más ilustres concedores del arte oriental en Chile, tiene acceso a sus primeras piezas chinas y japonesas —entre ellas, un mueble nipón que conservará hasta el día de su muerte—. Aquí vive también su primer encuentro con el arte precolombino: mientras examina sus colecciones, tropieza con un pequeño cántaro de cerámica multicolor, cuya rareza y perfección atraen su atención de inmediato. Su asombro crece al enterarse que es una pieza peruana de la cultura Nasca, un tipo de arte completamente desconocido para él hasta entonces. Acaso sin discernir todavía su proyección, adquiere en el acto el misterioso objeto, que a la larga será el germen de su colección americana y la pieza fundacional del Museo Chileno de Arte Precolombino. Años más tarde, declarará que en esa oportunidad contrajo «la enfermedad del coleccionismo»⁵.

Mientras tanto, su vida académica se nutre de nuevos logros. Asume la cátedra de Taller de Arquitectura de la Universidad Católica, es nombrado presidente de la Sociedad de Amigos del Arte, director de la Asociación de Arquitectos y del Colegio de Arquitectos, miembro fundador de la Academia Chilena de Historia y decano de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes de la Universidad Católica⁶. Desde esta última posición, impulsa una reestructuración completa de la carrera de Arquitectura, contexto en el que ocurre la polémica «quema del Vignola», un acto mediante el cual parte del alumnado expresa su rechazo

lacking in poetry and emotion). What really seduces him is Le Corbusier’s profound critique of the ethics of the architectural endeavour and his spirit of cultural activism. Fired by these readings, a new way of understanding art matures in him and convince him to embrace the fight for another architecture: to become, definitively, a militant of modernity.⁴

On his return to Chile, he goes on to study architecture in the Universidad Católica, where in his search for innovation and free creation he finds himself up against the Beaux-Arts ideals that are still then the paradigm of national academy. Although he is never able to find what he wants in the university, he earns his title in record time, and before long leaves once more for Europe. This time he is on his honeymoon, but with the secret intention of reliving European architecture with new eyes. He visits Le Corbusier in Paris and the Bauhaus School in Germany. He experiences contemporary architecture no just in magazines and books, but in the flesh. He also uses the time to meet some contemporary artists, like Pablo Picasso.

After the trip, the young architect plunges headlong into the world of work. His *opera prima* is the Oberpaur building, constructed in 1929 only metres away from the present location of the Museo Chileno de Arte Precolombino. In parallel, in 1931 he begins his academic career as a professor in the faculty of Art History at the Universidad Católica. Although the course programme embraces everything from prehistoric art to the present day, Larrain’s incorrigible passion for antiquity makes it impossible for him to advance beyond Greek art, from where he rails once more against the prevailing models of the time.

His passion for collecting thrives in Santiago. Through Javier Larrain Irarrázaval, one of the most illustrious connoisseurs of oriental art in Chile, he has access to his first Chinese and Japanese pieces, among them a Japanese display cabinet that he will keep until the day of his death. Here he also experienced his first encounter with pre-Columbian art. While he is inspecting the objects, he trips on a small multicoloured ceramic whose rarity and perfection attracts his attention immediately. His surprise grows on learning that this is a Peruvian piece of the Nasca culture, a type of art completely unknown to him at that moment. Hardly aware yet of its future projection, he acquires on the spot the mysterious object, which over time will be the seed of his American collection and the founding piece of the Museo Chileno de Arte Precolombino. Years later, he will declare that on that occasion the “collecting bug” infected him.⁵

Meanwhile, his academic life is blessed by new achievements. He takes over the Architecture Workshop of the Universidad Católica de Chile, he is appointed president of the Sociedad de Amigos del Arte, director of the Asociación de Arquitectos and the Colegio de Arquitectos, a founding member of the Academia Chilena de Historia, and dean of the Facultad de Arquitectura y Bellas Artes of the Universidad Católica.⁶ From this latter position, he undertakes a complete restructuring of the Architecture degree course, context in which the controversial “burning of the Vignola” take place, an act in which a group of students express their rejection of the

^[1] Mena 2021

^[2] Gallardo 2001

^[3] Murtinho 1990

a los cánones neoclásicos de la arquitectura (simbolizados en los tratados del arquitecto italiano), en aras de una disciplina orientada a los problemas y necesidades de la época. En 1972 recibe el Premio Nacional de Arquitectura.

Larrain se perfila así como un adelantado en la escena nacional, moviéndose al compás de la vanguardia internacional, en especial del arte moderno. Académico, catedrático e intelectual. Estudioso de la historia del arte y la cultura, obsesionado por los libros, amante de las exploraciones, aficionado a la fotografía y coleccionista empedernido. Desarrolla una reflexión especial sobre la materia, alimentada por su labor como arquitecto, pero también por su gusto por los muebles de diseñador y las obras de arte. Sus sentidos ahondan en la textura, calidad, densidad, técnica y silueta de las cosas, lo que genera en él un apego y una fascinación inusitada sobre las obras precolombinas, a través de las cuales busca construir un conocimiento universal en relación al arte y la cultura.

Los viajes por el mundo avivan su ímpetu por la colecta de piezas de arte. Concluida la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo, viaja a Francia, para comprar cuadros de Dalí y Picasso, además de una escultura de Giacometti. Su mercado predilecto, sin embargo, es Nueva York, una ciudad repleta de casas de subastas y galerías de arte, donde confluyen obras de todos los rincones del planeta, antiguas y recientes. Enfrentado a tan abrumadora oferta, Larrain contacta a Junius Bird, un afamado arqueólogo norteamericano y curador del American Museum of Natural History, quien ha participado además en varias excursiones en Chile y Perú, para que lo acompañe personalmente en su recorrido por los locales de venta de objetos precolombinos de la ciudad. Deambulando por las calles neoyorquinas, conversando sobre obras y culturas americanas, se forja entre ambos un estrecho lazo de amistad; tanto es así, que, en lo sucesivo, Bird visitará a Larrain varias veces en su casa en Santiago, donde se entretendrá hojeando sus libros y contemplando sus piezas arqueológicas.

Su pasión por el coleccionismo de obras precolombinas se acrecienta tras ser nombrado embajador de Chile en Perú durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva (1964-1970). En ese período, conoce en Lima a personas con vastos conocimientos en el tema, recorre el país y descubre con sus propios ojos la cultura material del antiguo Perú. Su colección, como es de esperar, se incrementa con obras únicas de estas tierras. Algo similar ocurre años más tarde, cuando decide radicarse en Ecuador, país de origen de su familia materna y del cual su bisabuelo fue el primer presidente, donde desarrolla proyectos arquitectónicos de gran relevancia y, por supuesto, su colección continúa creciendo.

Así las cosas, en la residencia santiaguina de los Larrain Echenique se van acumulando cientos de obras precolombinas, agolpadas sobre mesas y anaqueles, bajo los sillones y las camas, en el suelo e, incluso, en el baño. El único lugar donde no hay piezas de esta clase es el dormitorio de Mercedes, la esposa de Sergio; otras habitaciones, en cambio, terminan convertidas en verdaderas bodegas⁷. Los objetos habitan todos los espacios de la casa (sin ir más lejos, una de sus nietas todavía la llama «casa-museo»⁸), distribuidos para ser vistos por la selecta

^[1] Aldunate 1990; Mena 2021

^[2] Mena 2021

neo-classical architectural canons (symbolised by the treatises of the Italian architect) in favour of a discipline oriented to the problems and needs of the time. In 1972 he receive the National Prize for Architecture.

Thus Larrain is seen as ahead of his time on the national scene, always in step with the international avant-garde, especially in modern art. Academic, teacher and intellectual. A scholar of art history and culture, obsessed by books, a lover of explorations, a fan of photography, and an incurable collector. He develops in particular his thoughts about matter, stimulated by his work as an architect but also by his love for designer furniture and works of art. His senses focus attention on texture, quality, density, technique and the outline of things. These aspects arouse in him an attraction and unusual fascination for pre-Columbian works. Through them, he aims to build a universal knowledge about the nature of art and culture.

His travels around the world revive his drive to collect pieces of art. When the Second World War comes to end, for example, he travels to France to buys paintings by Dali and Picasso, as well as a sculpture by Giacometti. His preferred market, however, is New York, a city full of auction houses and art galleries, where works, ancient and modern, converge from every corner of the planet. Faced by this *embarras de richesses*, Larrain contacts Junius Bird, a famous North American archaeologist who has also participated in various excursions in Chile and Peru and asks him to accompany him in his tours of the city’s salesrooms where pre-Columbian objects can be found. Conversing about American works and cultures as they traipse down the New York streets, a close friendship is forged between the two, so much so that Bird will visit Larrain several times at his Santiago home, where he will enjoy browsing through his books and looking at his archaeological pieces.

Larrain’s passion for collecting pre-Columbian works grows after his appointment as Chilean ambassador to Peru during the government of Eduardo Frei Montalva (1964-1970). During this period, he meets people in Lima with extensive knowledge of the subject, travels all over the country and discovers with his own eyes the material culture of ancient Peru. As might be expected, his collection increases with works that are unique in these lands. Years later, something similar occurs when he decides to settle in Ecuador, his maternal family’s country of origin and of which his great-grandfather had been the first president, where he works on important architectural projects and, of course, his collection continues to grow.

With this state of affairs, hundreds of pre-Columbian works begin to accumulate in the Santiago residence of the Larrain Echenique family, crowded onto tables and shelves, underneath chairs and beds, on the floor, and even in the bathroom. The only place where there is no piece of this kind is in Mercedes, Sergio’s wife’s bedroom; other rooms, on the other hand, turn into veritable storerooms.⁷ Objects inhabit every space in the house to the point that one of Sergio’s granddaughters calls it the “house-museum”,⁸ distributed to be seen by the select audience that congregates on every holiday or social gathering celebrated there, and whose looks endorse the value of the collection. In this way, the personality of Sergio Larrain

^[1] Aldunate 1990; Mena 2021

^[2] Mena 2021

audiencia que se congrega en cada fiesta y reunión social que allí se celebra —y cuya mirada refrenda el valor de la colección—. De esta suerte, en el teatro social, el personaje de Sergio Larrain se presenta ataviado de una cuidada selección de objetos —cuadros de Dalí, Picasso y Matta, autos deportivos europeos, muebles orientales y escandinavos, primeras ediciones de libros, esculturas medievales, obras precolombinas— que, a guisa de collage, dibujan su figura pública y le confieren un aura intelectual, elegante, cosmopolita y vanguardista. Resultado que es a su vez consecuencia de estos actos, pues esa misma aura es la responsable de la colecta y reunión de esos objetos.

Aparte del arte precolombino, su afición se extiende también al arte primitivo europeo y contemporáneo, abarcando todo tipo de obras: esculturas, pinturas, fotografías, música, libros, muebles y hasta inmuebles, si se considera cómo busca y reconstruye edificios, y la relación que establece con ellos (en especial, con sus casas en Santiago; primero, en avenida Ossa y luego, en El Comendador⁹). La estética se impone ante cualquier criterio científico, histórico y cultural en la selección de obras y su conformación en una colección. Vive gobernado por su gusto personal¹⁰ —fundado, sin duda, en sus conocimientos, experiencias y condición social—, lo que lo hace inclinarse por las obras de mayor antigüedad, lo más primitivo de lo primitivo. Dentro del arte precolombino, ello se traduce en una predilección por lo Chavín y Olmeca, mientras que, en el ámbito europeo, lo atrae sobremanera el arte griego arcaico, que considera superior al clásico —y este, a su vez, mejor que el helenístico—. Idéntica opinión tiene respecto del arte del Antiguo Egipto, donde prefiere el de las primeras dinastías, en detrimento del de las posteriores. El primitivismo es el eje central de su gusto estético: las culturas nacen maduras, dice Larrain¹¹, y sus primeras obras son las mejores, las de mayor potencia; luego decaen y se opacan.

La preeminencia del gusto inunda cada aspecto de su vida. Representa un elemento medular de su identidad, que jamás deja al azar y que, incluso, trasciende generaciones, pues, pese a las diferencias que lo separan de su hijo, este hereda la misma doctrina: «sigue lo que es tu gusto y nada más», decía el fotógrafo, «no le creas más que a tu gusto»¹². Este elemento permea igualmente la expresión más íntima de Larrain padre —la arquitectura—, que también es conquistada por lo primitivo en tanto mecanismo de lo moderno. Sus obras se impregnan de esa estética, en nombre de la cual se inscribe como un exponente de la vanguardia de su época, al proponer un giro radical hacia lo elemental y, así, marcar una ruptura con los modelos tradicionales, en especial los neoclásicos y decimonónicos, inspirado en movimientos como el Bauhaus y el surrealismo. En este contexto, el arte precolombino —que describe como un arte que toca el corazón¹³—, actúa como un insumo para refundar su práctica creativa, en un proyecto político bastante más trascendente que el simple pasatiempo de coleccionar objetos antiguos.

⁹ Larrain y Puga 1993, 2005.

¹⁰ Larrain 1982.

¹¹ Downey 1982.

¹² Mena 2021, p. 114.

¹³ Aldunate y Mena 1998.

is presented in the theatre of society as bedecked with a careful selection of objects—paintings by Dalí, Picasso and Matta, European sportscars, Oriental and Scandinavian furniture, mediaeval sculptures, pre-Columbian works—a collage that etches his public image and gives him an intellectual, elegant, cosmopolitan and avant-garde aura. A result that is in turn a consequence of these actions, for this same aura is responsible for the collection and bringing together of those objects.

Apart from pre-Columbian art, his zeal extends also to primitive European art and contemporary art, and spreads to every type of work: sculptures, paintings, photographs, music, books, pieces of furniture and even real estate, if buildings he discovers and rebuilds and the relationships he establishes with them are included (especially his houses in Santiago, first in Avenida Ossa and then in El Comendador).⁹ Aesthetics rule over any scientific, historical or cultural criterion in the selection of works and making them into a collection. He lives governed by his personal taste,¹⁰ based doubtless on his knowledge, experiences and social status, which incline him toward works of greater antiquity, the most primitive of the primitive. Within pre-Columbian art, that preference translates into a predilection for the Chavín and Olmeca, while within European he is enormously attracted by archaic Greek art, which he considers superior to the classical period, and the latter superior to the Hellenistic. He holds exactly the same opinion about the art of ancient Egypt, in which he prefers the first dynasties over the later ones. Primitivism is the central axis of his aesthetic taste. Cultures are born mature, says Larrain,¹¹ and their first works are the best, the most powerful. Later they decay and become opaque.

The pre-eminence of taste permeates every aspect of his life. It represents a core element of his identity, one that leaves nothing to chance and that even crosses generations, since whatever the differences that separate him from his son, the latter inherits the same doctrine: “just follow your taste and nothing else”, the photographer will say, “don’t believe anything but your taste”.¹² This element pervades equally Larrain’s most intimate expression, architecture, which is also captivated by primitivism as a mechanism of modernity. His works are impregnated with this aesthetic, in the name of which he takes his place as an exponent of the avant-garde of his era by proposing a radical turn toward the elemental, thus breaking away from the traditional models, especially neo-classical and nineteenth century ones, inspired by movements like the Bauhaus and surrealism. In this context, pre-Columbian art—which he describes as an art that touches the heart¹³—acts like an ingredient in the remaking of his creative practice, in a political project that is far more significant than the simple pastime of collecting ancient objects.

⁹ Larrain and Puga 1993, 2005.

¹⁰ Larrain 1982.

¹¹ Downey 1982.

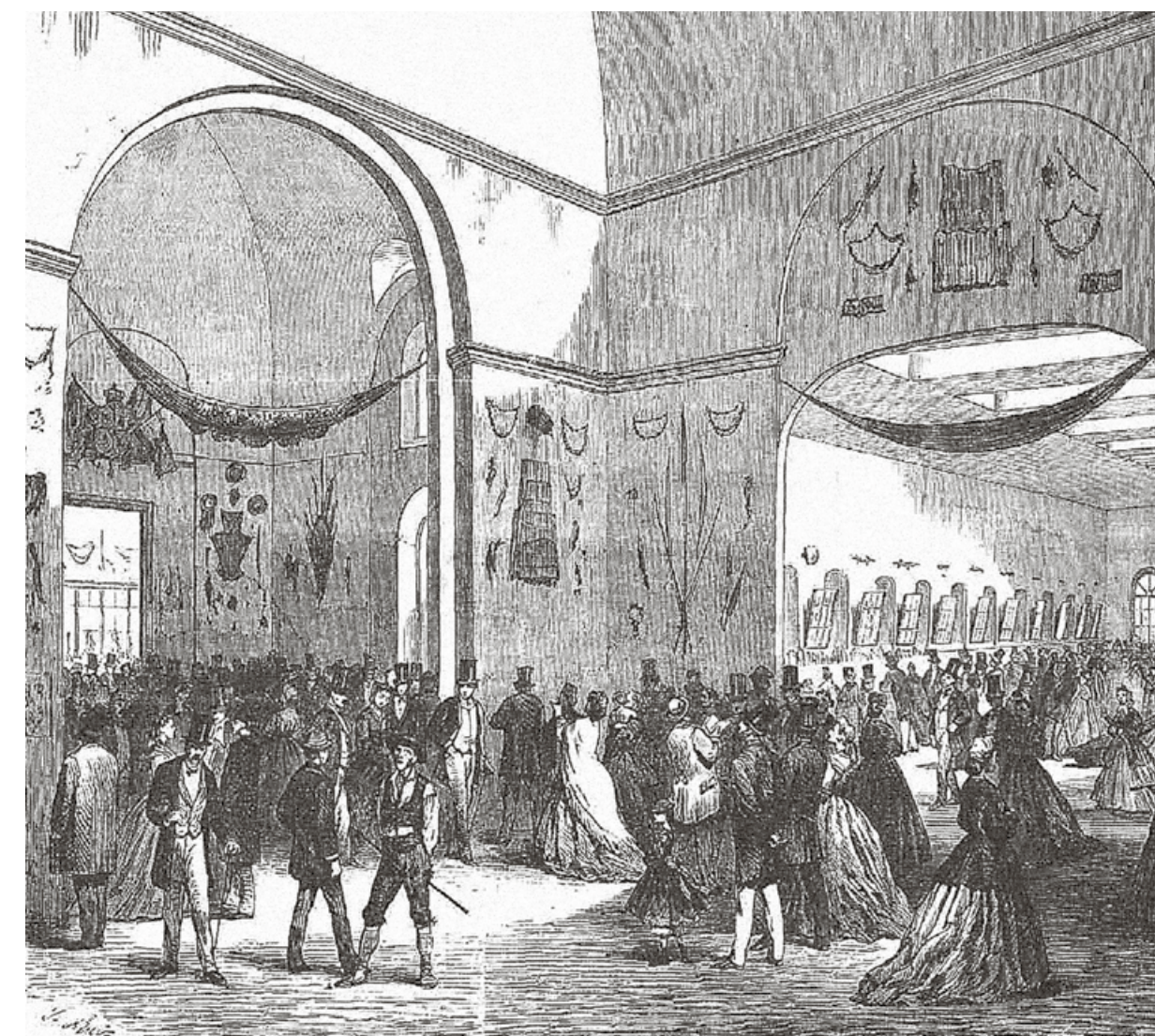
¹² Mena 2021, p. 114.

¹³ Aldunate and Mena 1998.



Exposición Universal de París de 1878, Salón de Perú, objetos precolombinos obtenidos por Charles Wiener (*Illustrirte Zeitung*, 26 de octubre de 1878, p. 311).

Universal Exhibition of Paris, 1878, Peru room. Pre-Columbian objects obtained by Charles Wiener (*Illustrirte Zeitung*, 26 October 1878, p. 311).



Salón de entrada de la Exposición Científica del Pacífico, en Madrid, 1866 (*El Museo Universal*, 14 de octubre de 1866, p. 324).

Entrance hall of the Pacific Scientific Exhibition in Madrid, 1866 (*El Museo Universal*, 14 October 1866, p. 324).



El museo de Sir James Spencer (Marcoy 1877, p. 269).
The museum of Sir James Spencer (Marcoy 1877, p. 269).



Catálogo de objetos precolombinos de Perú, Bolivia el norte de Chile (Uhle 1889, lám. 25).
Catalogue of pre-Columbian objects from Peru, Bolivia and northern Chile (Uhle 1889, plate 25).



André Breton en su estudio de París, en 1955 (Conley 2013, fig. 1).
André Breton in his Paris studio, year 1955 (Conley 2013, fig. 1).
Fotografía de / photograph by Sabine Weiss.



Sección colonial de la Exposición Universal de 1897 en Bruselas, Bélgica (Rubin 1987, p. 137).
Colonial section of the Universal Exhibition of 1897 in Brussels, Belgium (Rubin 1987, p. 137).



Departamento de André Breton en París (Conley 2015, fig. 2).
André Breton's apartment in Paris (Conley 2015, fig. 2).
Fotografía de / photograph by Gilles Ehrmann.



Conjunto de objetos tribales en el departamento de Pablo Picasso (Rubin 1987, p. 267).
Collection of tribal objects in Pablo Picasso's apartment (Rubin 1987, p. 267).
Fotografía de / photograph by Pablo Picasso.



Objetos africanos en la biblioteca de Guillaume Apollinaire (Rubin 1987, p. 144).

African objects in Guillaume Apollinaire's library (Rubin 1987, p. 144).

Fotografía de / photograph by René-Jacques.



Biblioteca de Guillaume Apollinaire en París (Rubin 1987, p. 312).

Guillaume Apollinaire's library in Paris (Rubin 1987, p. 312).

Fotografía de / photograph by René-Jacques.



Estudio de Sigmund Freud en Viena, año 1938 (Morra 2013, fig. 3).

Sigmund Freud's studio in Vienna, 1938 (Morra 2013, fig. 3).

Fotografía de / photograph by Edmund Engelman.



MChAP 1890

Objetos de la colección de Sergio Larrain García-Moreno, año 1998.

Objects from the collection of Sergio Larrain García-Moreno, year 1998.

Fotografía de / photograph by Paz Errázuriz.



MChAP 2048 / 2053 / 2056

Galería de la casa-museo de Sergio Larrain García-Moreno, año 1998.

Gallery of Sergio Larrain García-Moreno's house-museum, year 1998.

Fotografía de / photograph by Paz Errázuriz.



MChAP 2047 / 2052 / 2095 / 2048 / 2053 / 2056

Galería de la casa-museo de Sergio Larrain García-Moreno.

Gallery of the house-museum of Sergio Larrain García-Moreno.

Fotografía de / photograph by Giuseppe Bruculeri.



MChAP 2055 / 2094
Living y comedor de la casa-museo de Sergio Larrain García-Moreno.

Living and dining room of the house-museum of Sergio Larrain García-Moreno.

Fotografía de / photograph by Giuseppe Brucculeri.



MChAP 2054 / 2055 / 2056
Sergio Larrain García-Moreno en su casa-museo, año 1998.

Sergio Larrain García-Moreno in his house-museum, year 1998.
 Fotografía de / photograph by Paz Errázuriz.



MChAP 0662 / 2107 / 2087
Objetos de la colección de Sergio Larrain García-Moreno, año 1998.
 Objects from the collection of Sergio Larrain García-Moreno, year 1998.
 Fotografía de / photograph by Paz Errázuriz.

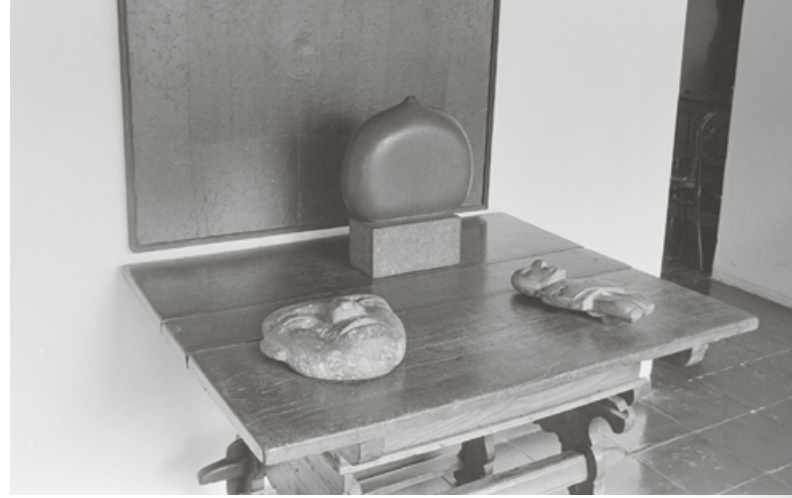


MChAP 2094 / 3452
Living de la casa-museo de Sergio Larrain García-Moreno, año 1998.

Living room of the house-museum of Sergio Larrain García-Moreno, year 1998.
 Fotografía de / photograph by Paz Errázuriz.



MChAP 2054 / 2055
Sergio Larrain García-Moreno en su casa-museo, año 1998.
 Sergio Larrain García-Moreno in his house-museum, year 1998.
 Fotografía de / photograph by Paz Errázuriz.



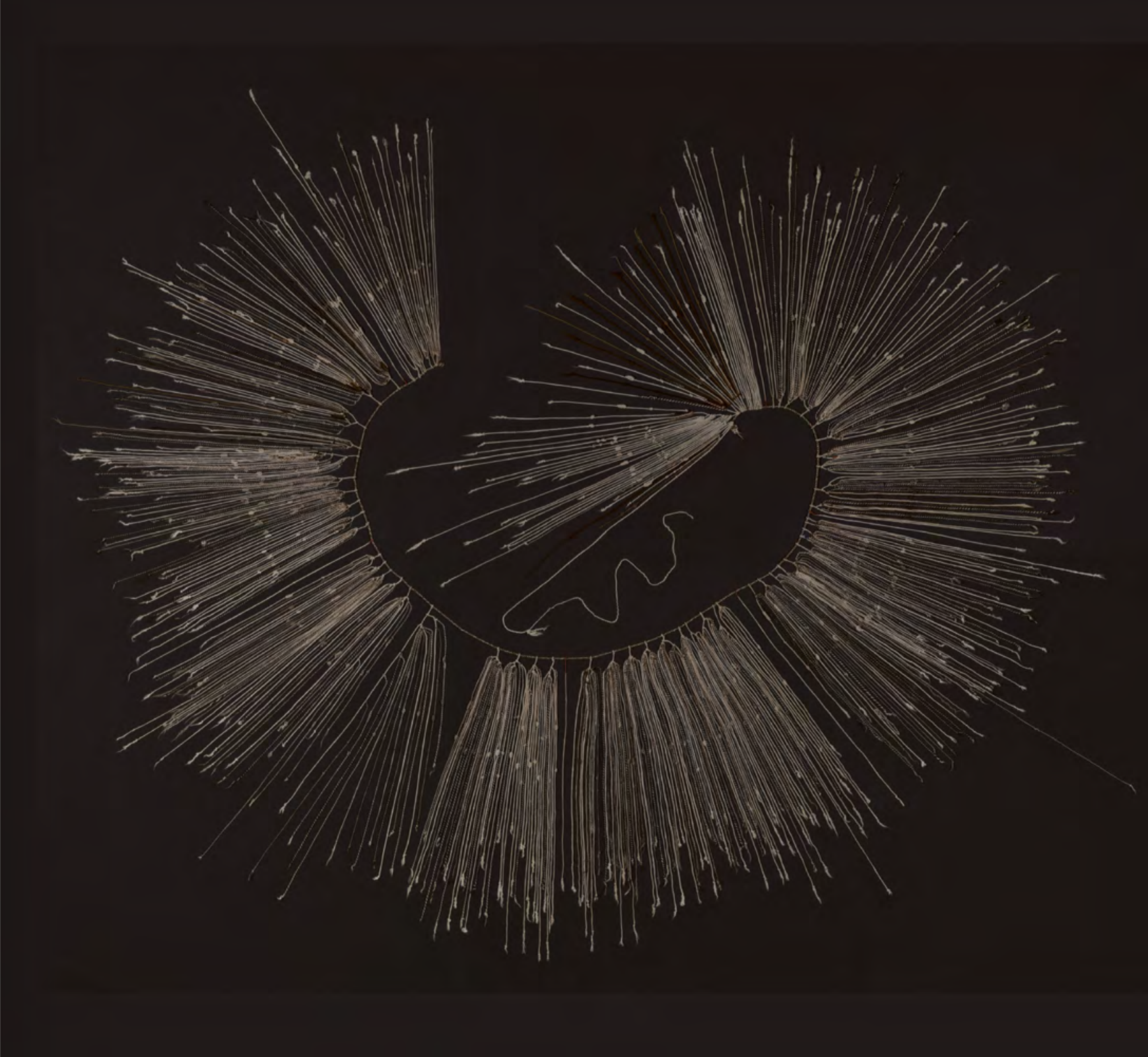
MChAP 2053 / 2048
Objetos de la colección de Sergio Larrain García-Moreno, año 1998.
 Objects from the collection of Sergio Larrain García-Moreno, year 1998.
 Fotografía de / photograph by Paz Errázuriz.



MChAP 0662 / 2087 / 2056 / 2107
Objetos de la colección de Sergio Larrain García-Moreno, año 1998.
 Objects from the collection of Sergio Larrain García-Moreno, year 1998.
 Fotografía de / photograph by Paz Errázuriz.



Sergio Larrain García-Moreno en su casa de El Comendador.
 Sergio Larrain García-Moreno in his house in El Comendador.
 Fotografía de / photograph by Giuseppe Brucculeri.



17

QUIPU

1680 mm

Fibra de camélido. Inka, Período Horizonte Tardío, 1400–1532 d.C. Mollepampa, valle de Lluta, norte de Chile, Área Sur Andina.

La matemática andina se vuelve materia en uno de los quipus más grandes conocido. Consta de 586 cuerdas, entre cordeles colgantes y unidades subsidiarias, ordenadas en 13 niveles de jerarquía¹. Con cuerdas torcidas, nudos y colores, este sofisticado aparato precolombino de contabilidad parece condensar el registro de censos y tributos de la población sujeta al Inka en los valles de Arica durante los momentos finales del imperio andino y los inicios del español. Este ejemplar fue hallado en 1940 junto a otras dos piezas similares en el sitio de Lluta 13, en el sector de Mollepampa del río de Lluta, cuando se construía la carretera internacional hacia Bolivia. Desde 1981 integra la colección del Museo tras la donación de su fundador.

1. Urton 2003.

QUIPU

Camelid fibre. Inka, Late Horizon period, AD 1400-1532. Mollepampa, Lluta valley, northern Chile, South Andean area.

Andean mathematics becomes matter in one of the largest known quipus. It consists of 586 strings, including hanging strings and subsidiary units, arranged in 13 hierarchical levels.¹ With its twisted cords, knots and colours, this sophisticated pre-Columbian accounting device appears to summarise the record of censuses and taxes of the Inka-ruled population in the valleys of Arica during the final moments of the Andean empire and the beginning of the Spanish. This specimen was found in 1940 along with two other similar pieces, at the Lluta 13 site in the Mollepampa sector of the Lluta river, during the construction of the international road to Bolivia. Since 1981 it has been part of the Museum's collection after being donated by its founder.

1. Urton 2003.



M C H A P 0 1 8 0

18

GORRO POLÍCROMO DE CUATRO PUNTAS

140 × 155 mm

Fibra de camélido. Tiwanaku, Fase V, 800–1000 d.C. Probablemente Arica, norte de Chile, Área Sur Andina.

Juegos de simetría y color trazan el diseño de este gorro de cuatro puntas tejido con nudos, típico de las expresiones Tiwanaku del sur del Perú y el extremo norte de Chile, especialmente de sus valles costeros. Es un objeto saturado de diversas formas y sutiles detalles, pero también de múltiples tonalidades, pues solo en esta pieza se han contabilizado más de diez colores distintos. No cualquier persona en los Andes precolombinos portaba un gorro de esta naturaleza y seguramente fue una prenda ostentada solo por individuos de cierto estatus social y político. Integró la colección personal de Sergio Larrain García-Moreno y fue donada al Museo tras su inauguración en 1981, donde ha sido exhibida y publicada en diversas ocasiones.

POLYCHROME FOUR-POINTED HAT

Camelid fibre. Tiwanaku, phase V, AD 800-1000. Probably Arica, northern Chile, South Andean area.

Symmetry and vivid colour feature in the design of this four-pointed hat knitted with knots, typical of the Tiwanaku expressions of southern Peru and the extreme north of Chile, especially its coastal valleys. It is an object saturated with different shapes, and subtle details, and is multi-coloured - more than ten different colours have been counted in this piece alone. Not everyone in the pre-Columbian Andes wore a hat like this and it was surely a garment boasted only by individuals of a certain social and political status. It was part of the personal collection of Sergio Larrain García-Moreno and was donated to the Museum after the latter's inauguration in 1981, where it has been exhibited on several occasions.



M C H A P 3 2 5 8

19

FIGURILLA DE CAMÉLIDO

47 × 10 mm

Metal, oro. Inka, Período Tardío, 1400–1532 d.C. Perú, Área Andes Centrales.

En tiempos de los inkas fueron populares las figuras en miniatura hechas en oro y plata que aluden a camélidos y humanos, en su mayoría donados como ofrenda en santuarios y sepulcros en las tierras del Imperio. Esta obra en particular formó parte de la colección privada de Norbert Mayrock Hochwind (1897-1997), un respetado banquero y empresario textil de origen alemán radicado en Chile, quien durante una estadía de 14 años en Perú logró crear una de las colecciones de arte precolombino más grande del mundo¹. Un conjunto de 217 objetos de esta colección —incluida la figurilla de oro— es resguardada desde el año 2004 por el Museo Chileno de Arte Precolombino. Otra parte importante de la colección se encuentra en el Museum Fünf Kontinente de Múnich en Alemania, y algunos otros objetos han sido reconocidos, asimismo, en colecciones privadas de Chile y el extranjero.

1. Schindler 2000.

CAMELID FIGURINE

Metal, gold. Inka, Late period, AD 1400-1532. Peru, Central Andes area.

In Inka times, miniature figures made of gold and silver depicting camelids and humans were popular, most of them donated as offerings in sanctuaries and tombs in the imperial lands. This particular work was part of the private collection of Norbert Mayrock Hochwind (1897-1997), a respected banker and textile entrepreneur of German origin resident in Chile, who during a 14-year stay in Peru managed to assemble one of the world's largest collections of pre-Columbian art.¹ A set of 217 objects from this collection -including this gold figurine- has been in the care of the Museo Chileno de Arte Precolombino since 2004. Another important part of his collection is in the Museum Fünf Kontinente in Munich, Germany, and some other objects have also been recognised in private collections in Chile and abroad.

1. Schindler 2000.



20

ESTELA MAYA

2430 × 1430 mm

Piedra. Maya, Período Clásico, 600–900 d.C. Aguateca, Petexbatún, Guatemala, Área Mesoamericana.

Fragmento de estela Maya en piedra de mayores dimensiones, tallada únicamente en una de sus caras. Por su frente se aprecia una escena compuesta por tres personajes junto a una franja inferior y dos columnas verticales con textos jeroglíficos. El personaje principal es Tan Te' K'inich, el quinto gobernador de la región de Petexbatún, ricamente ataviado y vestido con atuendo de guerrero, portando un dardo y una rodela, mientras a su costado yacen sentados dos cautivos con las manos amarradas. Esta monumental obra fue descubierta y descrita en la década de 1960 por Ian Graham¹ a los pies de la estructura 11 del sitio de Aguateca, designándola como la Estela 6. En aquella época la escultura fue encontrada derrumbada en el piso y dividida en cinco partes, la mayor de las cuales se encuentra hoy depositada en el Museo Chileno de Arte Precolombino tras su donación en 1981 por Sergio Larrain García-Moreno.

1. Graham 1967.

MAYA STELA

Stone. Maya, Classic period, AD 600–900. Aguateca, Petexbatún, Guatemala, Mesoamerican area.

Fragment of a larger stone Maya stela, carved only on one side. A scene composed of three characters along with a lower strip and two vertical columns with hieroglyphic texts can be seen on its front. The main character is Tan Te' K'inich, the fifth governor of the Petexbatún region, richly attired and dressed in warrior garb, carrying a dart and a shield, while at his side sit two captives with their hands tied. This monumental work was discovered and described in the 1960s by Ian Graham¹ at the base of structure 11 of the Aguateca site and was designated as Stela 6. At that time, the sculpture was discovered on the floor broken into five pieces, the largest of which is today deposited in the Museo Chileno de Arte Precolombino after its donation in 1981 by Sergio Larrain García-Moreno.

1. Graham 1967.

M C h A P 0 9 5 0



21

JUGADOR DE PELOTA

660 × 550 mm

Cerámica. Veracruz, Período Clásico, 300–900 d.C. Costa del golfo de México, Área Mesoamericana.

Sentado y con el yugo puesto en la cintura, vestido con rodilleras, taparrabo y un gorro sobre la cabeza, esta escultura de cerámica de un jugador de pelota exhibe la indumentaria típica de esta práctica precolombina mesoamericana. La obra fue ampliamente restaurada a lo largo de su vida y se compone actualmente de fragmentos originales y otros posteriores. Existe incluso cierta controversia acerca de su autenticidad, puesta en duda por algunos investigadores internacionales, pero parcialmente refrendada mediante análisis de datación por termoluminiscencia, por lo que su originalidad sigue siendo incierta. Llegó al Museo Chileno de Arte Precolombino tras el fallecimiento de Sergio Larrain-García Moreno en 1999, quien la habría obtenido de manos de un intermediario desde una galería en Ámsterdam, Países Bajos. Antes de esto, fue parte de otra colección privada europea y expuesta en una galería de arte en San Diego, Estados Unidos.

BALL-PLAYER

Ceramic. Veracruz, Classic period, AD 300–900. Coast of the gulf of Mexico, Mesoamerican area.

Seated and with the yoke on his waist, dressed in knee pads, a loincloth, and a cap on his head, this ceramic sculpture of a ball-player is wearing the outfit typical of this pre-Columbian Mesoamerican practice. The artwork was extensively restored during its lifetime and now consists of both original and added fragments. There is even some controversy about its authenticity, which has been questioned by some international researchers but partially confirmed by thermoluminescence-dating analysis, so its originality is still uncertain. It arrived at the Museo Chileno de Arte Precolombino in 1999 after the death of Sergio Larrain García-Moreno, who probably obtained it through an intermediary from a gallery in Amsterdam, in the Netherlands. Before that, it was part of another European private collection and was exhibited in an art gallery in San Diego, United States.

M C h A P 2 0 5 5

FIGURA HUMANA

145 × 54 mm

Piedra, obsidiana. Olmeca, Período Formativo Medio, Fase La Venta, 900–400 a.C. Costa del golfo de México, Área Mesoamericana.

Negra y brillante, esta figura de obsidiana verdaderamente deslumbra. La delicadeza de los detalles de su manufactura, junto a su superficie lustrosa y una evidente desproporción anatómica, producen una impresión de ternura y atracción en torno a ella. Los rasgos faciales están realzados por sobre cualquier otro atributo del cuerpo, una vívida manifestación del valor representacional del rostro en el mundo Olmeca. Esta pieza en particular posee además restos de pigmento mineral rojo alojado en todos sus recovecos e incisiones, sin que sea posible asegurar si se trata de un gesto decorativo propio de su diseño o simplemente si quedó ahí impregnado por casualidad. Fue expuesta por varios años en la casa-museo de Sergio Larrain García-Moreno, al menos hasta que falleció, cuando fue trasladada al Museo Chileno de Arte Precolombino.

HUMAN FIGURE

Stone, obsidian. Olmec, Middle Formative period, La Venta phase, 900-400 BC. Coast of the gulf of Mexico, Mesoamerican area.

Black and shiny, this obsidian figure is dazzling. The delicacy of the details of its making, together with its gleaming surface and an obvious anatomical disproportion, give it an aura of tenderness and attraction. Facial features are enhanced above any other of the body's attributes, a vivid example of the representational value of the face in the Olmec world. This piece in particular also has traces of red mineral pigment lodged in all its nooks and crannies, although it is not possible to be sure that this is a decorative touch that was part of its design or simply accidental. It was exhibited for several years in the house-museum of Sergio Larrain García-Moreno, at least until he died, when it was transferred to the Museo Chileno de Arte Precolombino.

**ROSTRO EN JADE**

900 × 400 mm

Piedra, jadeíta. Olmeca, Período Formativo Medio o Pre-Clásico, Fase La Venta, 900–400 a.C. Costa del golfo de México, Área Mesoamericana.

La expresión y las facciones características de la representación del rostro humano en la cultura Olmeca se reflejan como un espejo sobre esta piedra verde y brillante. La exaltación visual y escultural del labio superior, al punto de unirlo físicamente a la nariz, es un gesto plástico que produce un rasgo sumamente particular e inconfundible en la forma la boca. Estos objetos son habituales en las ofrendas funerarias Olmeca y un bien cotizado entre coleccionistas de obras precolombinas. Sergio Larrain García-Moreno obtuvo esta pieza de manos de Eduardo Uhart, un afamado marchante internacional de arte, y tras ser exhibida por varios años en su casa-museo, ingresó luego de su muerte a la colección del Museo Chileno de Arte Precolombino.

FACE IN JADE

Stone, jadeite. Olmec, Middle Formative or Pre-Classic period, La Venta phase, 900-400 BC. Coast of the gulf of Mexico, Mesoamerican area.

The typical expression and features of the representation of the human face in the Olmec culture are reflected like a mirror on this shiny green stone. The visual and sculptural celebration of the upper lip, to the point of physically joining it to the nose, gives a very special and unmistakable shape to the mouth. These objects are common in Olmec funerary offerings and highly valued among collectors of pre-Columbian works. Sergio Larrain García-Moreno received this piece from the hands of Eduardo Uhart, a famous international art dealer. After being exhibited for several years in his house-museum, it entered the collection of the Museo Chileno de Arte Precolombino after his death.



M C h A P 0 4 0 6

24

TAPIZ MURAL CON PELÍCANOS

1810 × 1050 mm

Algodón y fibra de camélido. Chimú, Período Intermedio Tardío, 1100–1470 d.C. Costa norte de Perú, Área Andes Centrales.

Un gran pelicano en andas, cargado por otros pelicanos de menor tamaño y protagonismo en la escena visual; tal vez una metáfora costera del orden social andino en estas latitudes y época, donde las jerarquías marcaban el compás de la vida de todos los seres. Esta pieza es un fragmento de un textil mucho mayor, usado, probablemente, como mural o celosía en un recinto de habitación y no como una vestimenta corporal. Un tejido de estructura ranurada empleado para permitir ver hacia el otro lado, matizar la vista y separar visualidades, pero también ambientes y espacios, personas y experiencias. Esta obra formó parte de la colección personal de Sergio Larrain García-Moreno y fue donada al Museo al momento de su fundación.

WALL TAPESTRY WITH PELICANS

Cotton and camelid fibre. Chimú, Late Intermediate period, AD 1100-1470. Northern coast of Peru, Central Andes area.

A large pelican on a litter, carried by other pelicans that are smaller and less prominent in the visual scene; perhaps a coastal metaphor for the Andean social order in these latitudes and times, when hierarchies were the measure of life for all beings. This piece is a fragment of a much larger textile, probably used as a mural or lattice in a room and not as body clothing. A fabric with a grooved structure, making it possible to see through to the other side, to create a nuanced view and separate perspectives, but also environments and spaces, people and experiences. This work was part of the personal collection of Sergio Larrain García-Moreno and was donated to the Museum at the time of its foundation.



M C h A P 0 3 5 9

25

FRAGMENTO TEXTIL PINTADO

520 × 475 mm

Fibra de algodón y pigmento. Estilo Chavín, Fase Paracas-Karwua, 900–600 a.C. Costa sur de Perú, Área Andes Centrales.

Textil de algodón pintado en tonos terracota que exhibe figuras típicas del estilo Chavín de la sierra central de Perú. Se distingue el rostro de un ser con fauces, colmillos y una lengua bífida, además de posibles serpientes y vegetales, atributos todos que fueron plasmados de manera esquemática y con cierto grado de abstracción, como es habitual en esta antigua cultura andina. Probablemente este fragmento perteneció a una pieza textil mayor. De hecho, según Nobuko Kajitani, una de las más prestigiosas especialistas en el estudio de textiles andinos, existen otros tres fragmentos de este mismo tejido en una colección en el extranjero y corresponderían a una túnica o *unku*, una de las prendas más representativas y de mayor valor social en la región. Esta pieza formó parte de la colección personal de Sergio Larrain García-Moreno y fue donada al Museo en 1981.

PAINTED TEXTILE FRAGMENT

Cotton fibre and pigment. Chavín style, Paracas-Karwua phase, 900-600 BC. Southern coast of Peru, Central Andes area.

Cotton textile painted in terracotta tones that exhibits figures typical of the Chavín style of the Peruvian central highlands. The face of a being with jaws, fangs and a forked tongue can be made out, as well as possible snakes and vegetables, all features that are depicted schematically and with a degree of abstraction, as is usual in this ancient Andean culture. This fragment probably belonged to a larger textile piece. In fact, according to Nobuko Kajitani, one of the most respected specialists in the study of Andean textiles, there are three other fragments of this same fabric in a collection abroad and they would correspond to a tunic or *unku*, one of the most representative and socially valued garments in the region. This piece was part of the personal collection of Sergio Larrain García-Moreno and was donated to the Museum in 1981.



26

CESTO DECORADO

66 × 336 mm

Fibra vegetal. Período Formativo Tarapaqueño, 400–700 d.C. Caserones, Región de Tarapacá, norte de Chile, Área Sur Andina.

La cestería fue una de las artes más relevantes del norte de Chile. Su registro, sin embargo, se encuentra permeado por las condiciones de preservación, ya que aun siendo uno de los desiertos más áridos y secos el planeta, es difícil que algunas obras hechas sobre materias orgánicas perecibles se conserven hasta el presente. Los mejores exponentes provienen, en su gran mayoría, de tumbas y cementerios, donde fueron depositados completos para acompañar a los difuntos. Es el caso de este ejemplar que, pese a su antigüedad, está en excelente estado de conservación, lo que permite apreciar su tecnología de tejido, colores y patrones decorativos. Estos últimos son propios de la región y de una época, con motivos geométricos y abstractos dispuestos en simetría mediante juegos de contraste entre rojo y negro sobre el color natural de la fibra. La pieza llegó al Museo el año 1992 de manos de Gloria del Pilar Mariño de la Fuente.

DECORATED BASKET

Vegetable fibre. Tarapaqueño Formative period, AD 400-700. Caserones, Tarapacá region, northern Chile, South Andean area.

Basketry was one of the most important arts in northern Chile. Records of it, however, are affected by the conditions of its preservation, since even though the region has one of the driest and most arid deserts on the planet, the conservation of some works made from perishable organic materials is problematic. The best examples come mostly from tombs and cemeteries, where they were deposited complete to accompany the dead. This is the case of this specimen which, despite its age, is in an excellent state of preservation, enabling us to appreciate its weaving technique, colours and decoration patterns. The latter are typical of the region and of an era, with geometric and abstract motifs symmetrically arranged with a contrasting play of red and black against the natural colour of the fibre. The piece came to the Museum in 1992 in the hands of Gloria del Pilar Mariño de la Fuente.

M C h A P 2 6 9 8



27

VASO POLÍCROMO

193 × 175 mm

Cerámica. Maya, Período Clásico Tardío, Estilo Ulúa, 600–900 d.C. Valle de Ulúa, Honduras, Área Mesoamericana.

Una pareja de seres descalzos protagoniza la iconografía de este vaso policromo de cerámica, repetidos una y otra vez en todo el contorno de la pieza en series de traslación. Son gemelos salvo por el color de sus cuerpos, en un caso rojo oscuro y en el otro anaranjado, enfrentados cara a cara y con sus piernas entrecruzadas. Ambos portan vistosos tocados sobre sus cabezas que cuelgan a lo largo de sus espaldas hasta la altura de las pantorrillas. Este vaso mesoamericano carente de glifos formó parte de la fracción de la colección de Sergio Larrain García-Moreno que no fue donada al Museo Chileno de Arte Precolombino en 1981, sino años más tarde, luego de su fallecimiento en 1999.

POLYCHROME VASE

Ceramic. Maya, Late Classic period, Ulúa style, AD 600-900. Ulúa valley, Honduras, Mesoamerican area.

A couple of barefoot creatures are the protagonists of the iconography of this polychrome ceramic cup, repeated over and over again around the contour of the piece in a series of translations. They are twins except for the colour of their bodies, one dark red and the other orange, facing each other and with their legs crossed. Both wear ornate head-dresses on their heads that hang down the length of their backs to the height of their calves. This Mesoamerican vessel without glyphs was part of the section of Sergio Larrain García-Moreno's collection that was not donated to the Museo Chileno de Arte Precolombino in 1981, but years later, after his death in 1999.

M C h A P 2 0 5 0



M C h A P 1 6 0 0

28

ROSTRO EN ARCILLA

64 mm

Cerámica. Complejo Llolleo, Período Agroalfarero Temprano, 100 a.C-900 d.C. Requehua, San Vicente de Tagua Tagua, centro de Chile, Área Sur Andina.

En el universo alfarero de los antiguos habitantes de los valles de Chile Central, destaca una serie de botellas negras pulidas, en algunos casos también acompañadas de decoración incisa y pintada roja, con modelados de rostros humanos en el cuello o gollete de las piezas. La forma de los ojos y la boca, la continuidad en relieve de las cejas y la nariz, junto a las orejas perforadas, son rasgos típicos del estilo representacional de la cerámica de la región, lo que marca en el rostro una mirada pasiva y cauta, a la vez estática y expresiva. Este fragmento de botella fue donada al Museo Chileno de Arte Precolombino el año 1984 por Salvador Correa.

FACE OF CLAY

Ceramic. Llolleo complex, Early Agroceramic period, AD 100 BC-900. Requehua, San Vicente de Tagua Tagua, central Chile, South Andean area.

In the ceramic universe of the ancient inhabitants of the valleys of central Chile, there is a series of remarkable polished black bottles, in some cases also accompanied by incised and red-painted decoration, with human faces modelled on the neck or throat of the vessels. The shape of the eyes and the mouth, the continuity in relief of the eyebrows and the nose, together with the pierced ears, are typical features of the representational style of ceramics from the region, giving a passive and cautious look to the face, at once static and expressive. This bottle fragment was donated to the Museo Chileno de Arte Precolombino in 1984 by Salvador Correa.



M C h A P 0 6 5 9

29

FIGURA DE HOMBRE

400 x 165 mm

Cerámica. Manta, Período Desarrollos Regionales, 800-1500 d.C. Costa sur de Ecuador, Área Intermedia.

Desnudez ataviada: la ausencia de vestimentas no implica la imposibilidad de transformar el cuerpo. Sea a través de pinturas corporales, tatuajes o accesorios aplicados sobre/en/bajo la piel, los pueblos impregnan sus cuerpos de identidad, sentidos y experiencias. Esta figura moldeada en cerámica de la cultura manta muestra a un personaje masculino con la mitad del cuerpo decorado con motivos geométricos y la otra sin ellos, completamente desnuda. Su cabeza, por otra parte, está saturada de elementos materiales, con un tocado en forma de casco, un cintillo que exhibe cinco pequeñas aves a su alrededor, grandes orejeras y tres argollas en cada hélix, una nariguera y un grueso collar apretado al cuello. Es una obra marcada por dualidades: mitad del cuerpo decorado y mitad no, mitad con accesorios y mitad no. Formó parte de la colección de Sergio Larrain García-Moreno y desde 1981 es custodiada por el Museo Chileno de Arte Precolombino.

FIGURE OF A MAN

Ceramic. Manta, Regional Developments period, AD 800-1500. Southern coast of Ecuador, Intermediate area.

Decorated nudity: the absence of clothes does not make it impossible to transform the body. Whether through body paint, tattoos or accessories applied on/in/under the skin, people imbue their bodies with identity, meanings and experiences. This moulded ceramic figure from the Manta culture shows a male character with half of his body decorated with geometric motifs, and the other half without them and completely bare. His head, on the other hand, is festooned with decorative elements, including a helmet-shaped headdress, a headband with five small birds around it, large ear decorations and three rings on each helix, a nose ring and a thick necklace tightly fitted around his neck. It is a work of dualities: half of the body decorated and half not, half with accessories and half without them. It was part of Sergio Larrain García-Moreno's collection and since 1981 has been entrusted to the Museo Chileno de Arte Precolombino.



30

MANTO FUNERARIO

2280 x 1120 mm

Fibra de camélido y algodón. Paracas, Período Intermedio Temprano, Fase Necrópolis, 100 a.C-200 d.C. Costa sur de Perú, Área Andes Centrales.

Fragmento de un manto funerario polícromo de mayores dimensiones. En su campo central, domina un color azul oscuro de fondo, habitado por una serie de seres híbridos que mezclan atributos humanos y de animales marinos, cada uno de los cuales porta en sus manos cabezas y artefactos, y en sus vientres lo que parecen ser otros seres ofídicos con cabezas. En una de sus orillas se conserva el borde original del textil, una franja tejida de color rojo donde se repiten estas mismas entidades en parte marinas y en parte terrestres. El manto ingresó el año 1981 a las colecciones del Museo en el marco de la donación fundacional de Sergio Larrain García-Moreno.

FUNERARY MANTLE

Camelid fibre and cotton. Paracas, Early Intermediate period, Necropolis phase, 100 BC-AD 200. Southern coast of Peru, Central Andes area.

Fragment of a larger polychrome funerary mantle. In its central field, a dark blue background dominates, inhabited by a series of hybrid beings with mixed human and marine animal features, each of which carries heads and artifacts in their hands, and in their bellies what appear to be snake-like beings with heads. On one of its edges the original border of the textile is preserved, a red woven strip where these same entities, partly marine and partly terrestrial, are repeated. The mantle entered the Museum's collections in 1981 as part of the founding donation by Sergio Larrain García-Moreno.



M C h A P 0 9 5 7

31

CAMPANA DE BRONCE

298 x 290 mm

Metal, bronce. Santa María, Período Intermedio Tardío, 1200–1470 d.C. Noroeste de Argentina, Área Sur Andina.

Los habitantes de los valles del Noroeste argentino llaman tan-tan a las antiguas campanas de bronce de la cultura Santa María¹. Esta pieza en particular sobresale por su gran tamaño y por la representación de dos rostros en relieve dispuestos junto a los bordes de ambas caras planas de la campana. Fue elaborada con una aleación de bronce estañífero mediante una sofisticada técnica de vaciado en molde por cera perdida. Aunque no existe registro arqueológico de estos moldes, todo parece indicar que se componían de tres secciones: dos mitades idénticas para sus caras planas y un componente interior para formar la cavidad y cerrarlo. Los motivos, por su parte, habrían sido grabados al interior del molde para dejar su impronta en relieve sobre la campana. Fue donada el año 1981 al Museo por Sergio Larrain García-Moreno.

1. Lechtman y González 1991.

BRONZE BELL

Metal, bronze. Santa María, Late Intermediate period, AD 1200-1470. North-western Argentina, South Andean area.

The inhabitants of the valleys of north-western Argentina call the ancient bronze bells of the Santa María culture tan-tan.¹ This piece in particular stands out for its large size and for the representation of two faces in relief aligned with the bottom edges of both flat faces of the bell. It was made from a tin-bearing bronze alloy using a sophisticated lost-wax casting technique. Although there is no archaeological record of these moulds, everything seems to indicate that they were composed of three sections: two identical halves for their flat faces and an inner component to form the cavity and close it. The motifs would have been engraved inside the mould to leave their imprint in relief on the bell. The piece was donated in 1981 to the Museum by Sergio Larrain García-Moreno.

1. Lechtman and González 1991.



M C h A P 2 0 4 2

32

PLATO GRABADO

78 x 360 mm

Piedra. Chavín-Sechín, Período Formativo Temprano, 1500–1000 a.C. Costa o sierra norte de Perú, Área Andes Centrales.

Chavín sobresale por sus atractivas y sofisticadas expresiones en piedra. Desde obras monumentales hasta pequeños objetos sobre roca conforman el repertorio de la cultura material de este pueblo precolombino. Uno de los más emblemáticos son los platos grabados, piezas hechas sobre un único bloque de piedra tallado y luego pulido hasta darle una forma convexa extendida. Esta obra en particular es lisa y pulida en su interior, con un labio que tiende a recto, mientras en su cara exterior posee motivos geométricos en espiral dispuestos en simetría especular, lo que divide a la pieza en cuatro dimensiones. La obra llegó al Museo Chileno de Arte Precolombino el año 2000 tras el deceso de Sergio Larrain García-Moreno.

ENGRAVED PLATE

Stone. Chavín-Sechín, Early Formative period, 1500-1000 BC. Northern coast or mountains of Peru, Central Andes area.

Chavín is remarkable for its attractive and sophisticated expressions in stone. Works ranging from monumental pieces to small objects carved from rock make up the repertoire of the material culture of this pre-Columbian people. Among its most emblematic are the engraved plates, pieces made from a single block of stone carved and then polished to give it an extended convex shape. This work in particular is smooth and polished on the inside, with an almost-straight lip, while on its outer face it has spiral geometric motifs arranged in mirror symmetry, which divides the piece into four dimensions. The work arrived at the Museo Chileno de Arte Precolombino in 2000, after the death of Sergio Larrain García-Moreno.

33

VASO POLÍCROMO

278 × 155 mm

Cerámica. Maya, Período Clásico, Estilo Petén, 300–600 d.C. Guatemala o México, Área Mesoamericana.

Vaso cilíndrico completamente decorado en su exterior. Cercano al borde, exhibe una franja con un texto glífico y, más abajo, dos cuadros con escenas de un mismo personaje en distintas posiciones, en ambos casos sentado y de perfil, probablemente un noble de la sociedad Maya. Este ser lleva pintura facial negra y roja, un taparrabo, una orejera y un collar de grandes cuentas del cual pende un vistoso disco. Porta un tocado espectacular con la forma de la cabeza de un jaguar de cuyas cavidades salen plumas de colores. Al momento de su adquisición la pieza estaba completamente restaurada y todavía se aprecian las fisuras en su cuerpo y base. Fue donada en 1981 por Sergio Larrain García-Moreno al Museo.

POLYCHROME VASE

Ceramic. Maya, Classic period, Petén style, AD 300-600. Guatemala or Mexico, Mesoamerican area.

Cylindrical vessel, fully decorated on the outside. Close to the top edge, it exhibits a strip with a glyphic text and, lower down, two paintings with scenes of the same character, probably a nobleman of Maya society, in different positions, in both cases seated and in profile. This being wears black and red face paint, a loincloth, an earmuff, and a necklace of thick beads from which hangs a large disc. He sports a spectacular headdress in the shape of a jaguar's head from whose cavities coloured feathers extrude. At the time of its acquisition, the piece had been completely restored and the cracks in its body and base can still be seen. It was donated by Sergio Larrain García-Moreno to the Museum in 1981.



M C h A P 0 8 4 4

34

CUENCO POLÍCROMO

96 × 170 mm

Cerámica. Maya, Período Clásico Tardío, Estilo Chamá, 700–900 d.C. Tierras altas de Guatemala, Área Mesoamericana.

Una gruesa franja central prevalece en el cuadro visual de este cuenco cerámico Maya. En ella se ilustran tres personajes de cuerpo blanco distinguidos por sus poses y actitudes, pero compartiendo parte de sus vestimentas y accesorios corporales, como orejeras y pintura facial. En esta misma franja, separada en ambos bordes por un chevrón típico del estilo Chamá, existen además seis posibles glifos simples dispuestos en dos columnas verticales. Esta pieza fue donada al Museo Chileno de Arte Precolombino el año 2019 por Arturo Mariano Valle Ponce.



M C h A P 4 0 0 0

POLYCHROME BOWL

Ceramic. Maya, Late Classic period, Chamá style, AD 700-900. Highlands of Guatemala, Mesoamerican area.

A thick central band dominates the visual frame of this Maya ceramic bowl. It illustrates three white-bodied figures distinguished by their poses and expressions, but with part of their clothing and body accessories such as earmuffs and face paint in common. In this same strip, separated on both edges by a typical Chamá-style chevron, there are also six possible simple glyphs arranged in two vertical columns. This piece was donated to the Museo Chileno de Arte Precolombino in 2019 by Arturo Mariano Valle Ponce.

SUPPLICANTE

222 × 80 mm

Piedra. Alamito, Período Agroalfarero Temprano, 300–600 d.C. Catamarca, noroeste de Argentina, Área Sur Andina.

Se le llama suplicantes a una serie de esculturas precolombinas de piedra propias de la región valliserrana del noroeste de Argentina, conocidas también como amuletos propiciatorios, fetiches e ídolos. Suelen figurar, con distinto grado de abstracción, a personajes con rasgos humanos que miran al cielo, tomándose con las manos la cabeza en un gesto que parece ser de desesperación o súplica, de ahí su nombre. Todas tienen en común la misma expresión perdida e infinita, hasta ahora inexplicable para la arqueología. Esta pieza formó parte de la colección personal de Ilya Prigogine (1917-2003), prestigioso físico y químico ruso nacionalizado belga, que fue galardonado en 1977 con el Premio Nobel de Química gracias a su teoría de las estructuras disipativas. La obra ingresó a la colección del Museo Chileno de Arte Precolombino el año 2018.

SUPPLICANT

Stone. Alamito, Early Agroceramic period, AD 300-600. Catamarca, north-western Argentina, South Andean area.

Supplicants is a name given to a series of pre-Columbian stone sculptures typical of the valliserrana region of north-western Argentina, also known as propitiatory amulets, fetiches and idols. With varying degrees of abstraction, they typically represent characters with human features looking up at the sky, holding their heads in their hands in an apparently desperate or supplicatory gesture, hence their name. They all have in common the same lost and infinite expression, one that archaeology has so far been unable to explain. This piece was part of the personal collection of Ilya Prigogine (1917-2003), a prestigious Russian-born Belgian physicist and chemist, who was awarded the Nobel Prize for Chemistry in 1977 for his theory of dissipative structures. The work entered the collection of the Museo Chileno de Arte Precolombino in 2018.



M C h A P 3 9 5 0

SUPPLICANTE

225 × 79 mm

Piedra. Alamito, Período Agroalfarero Temprano, 300–600 d.C. Catamarca, noroeste de Argentina, Área Sur Andina.

Otro suplicante de piedra, esta vez de aspecto más abstracto e indefinido, luce espigado con la mirada perdida en el infinito. Este ejemplar, al igual que el anterior, también formó parte de la colección particular de Ilya Prigogine, quien además de ser un afamado científico, fue un mundialmente conocido coleccionista de arte precolombino. Su principal predilección eran las figurillas de piedra originarias de México, Guatemala, Costa Rica y Argentina. El ímpetu coleccionista de Prigogine¹ no tenía únicamente un fundamento estético, porque para él la experiencia y las interrogantes de los distintos pueblos se materializaron en sus objetos, y con ello también lo hicieron sus nociones más profundas sobre el tiempo, el devenir y el universo. Cada una de las estatuillas de su colección significó para él un insumo para entender con otros ojos lo que ocurre en el cosmos. Ingresó al Museo en 2018 junto al otro suplicante de la colección Prigogine.

1. Prigogine 1995.

SUPPLICANT

Stone. Alamito, Early Agroceramic period, AD 300-600. Catamarca, north-western Argentina, South Andean area.

Another stone supplicant, this time with a more abstract and indefinite appearance, with a spindly build and its gaze lost in infinity. This specimen, like the previous one, was part of the private collection of Ilya Prigogine, who, in addition to being a famous scientist, was a world-renowned collector of pre-Columbian art. His main predilection was for stone figurines from Mexico, Guatemala, Costa Rica and Argentina. Prigogine's drive to collect¹ was not only aesthetic in nature, because for him the experience and the questions of the different peoples were embodied in their objects, as were their deepest notions about time, the future and the universe. Each of the statuettes in his collection were for him an element in understanding cosmic events with other eyes. This work entered the Museum in 2018 along with the other supplicant from the Prigogine collection.

1. Prigogine 1995.



M C h A P 3 9 5 1



M C H A P 2 0 4 5

37

TÚNICA DE PLUMAS

2150 × 900 mm

Algodón y plumas. Nasca-Wari, Período Intermedio Temprano, 500–700 d.C. Costa sur de Perú, Área Andes Centrales.

Color y textura se combinan en esta túnica polícroma en excelente estado de conservación, considerando su antigüedad y la fragilidad de sus materiales. Se compone de una tela rectangular de color café claro a la cual le cosieron una infinidad de guirnaldas o accesorios de pluma de colores amarillo, anaranjado, azul y café, dispuestos de manera ordenada para formar ciertos patrones geométricos en la vestimenta. Esta pieza no alcanzó a convertirse en túnica, pues es un paño continuo y sin cortes, usado seguramente como envoltorio funerario. Formó parte de la fracción de la colección personal de Sergio Larrain García-Moreno que no fue donada al Museo en 1981, sino años más tarde, específicamente en 1996, como parte de la exhibición temporal *Nasca: vida y muerte en el desierto*.

FEATHER TUNIC

Cotton and feathers. Nasca-Wari, Early Intermediate period, AD 500–700. Southern coast of Peru, Central Andes area.

Colour and texture are combined in this polychrome tunic, in an excellent state of preservation considering its age and the fragility of its materials. It consists of a light brown rectangular fabric to which countless yellow, orange, blue and brown garlands or feather accessories were sewn, carefully arranged to form certain geometric patterns on the garment. This piece never managed to become a tunic, since it is a continuous piece of cloth without cuts, surely used as a funerary covering. It was part of the portion of Sergio Larrain García-Moreno's personal collection that was not donated to the Museum in 1981 but years later, in 1996, as part of the temporary exhibition *Nasca: life and death in the desert*.



M C H A P P E 2 2 4

38

GORRO CON PENACHO

900 × 520 mm

Algodón y plumas. Chimú-Inka, Período Tardío, 1400–1532 d.C. Costa norte de Perú, Área Andes Centrales.

Prestigio y distinción debió ostentar cualquiera que portara este fabuloso tocado en los Andes precolombinos, pero también, quien lo tenga actualmente entre los objetos que componen su colección personal o de museo. Un accesorio material sofisticado que cuelga por el cuerpo a la vez que aumenta el volumen sobre la cabeza, ayudado además de contrastes de colores oscuros y claros, logrados con telas de algodón e incrustaciones de plumas. Esta obra no es parte de la colección formal del Museo Chileno de Arte Precolombino, pero se encuentra en la institución en calidad de préstamo extendido por un coleccionista externo. Fue por primera vez exhibida en el Museo durante la exposición temporal *Identidad y prestigio en los Andes: gorros, turbantes y diademas*, del año 1993.

PLUMED HAT

Cotton and feathers. Chimú-Inka, Late period, AD 1400–1532. Northern coast of Peru, Central Andes area.

Anyone who wore this fabulous headdress in the pre-Columbian Andes would have been a person of prestige and distinction, as would anyone who has it among the objects in their personal or museum collection today. A sophisticated material accessory that hangs down the body while increasing volume over the head, further abetted by contrasting dark and light colours achieved with cotton fabrics and feather inlays. This work is not part of the formal collection of the Museo Chileno de Arte Precolombino but is on loan from an outside collector. It was exhibited for the first time in the Museum during the temporary exhibition *Identity and prestige in the Andes: hats, turbans and diadems*, in 1993.

TABLETA

166 × 60 mm

Madera. Tiwanaku, Período Medio, 400–700 d.C. Norte de Chile, Área Sur Andina.

En el norte de Chile, pero en especial en la región de Antofagasta, fueron habituales las tabletas de madera utilizadas para el consumo de sustancias psicoactivas. Las más conocidas y cotizadas en el mundo del coleccionismo, son aquellas que poseen el mango decorado o modelado, tal como esta, que retrata a un personaje arrodillado mirando hacia arriba y portando un cetro y cabezas cercenadas en sus manos. Esta pieza formó parte de la colección personal de Eduardo Iensen Franke (1911-1985), antiguo Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea de Chile y conocido aficionado a la arqueología del desierto de Atacama. Tras fallecer, la tableta, junto a otros objetos de su colección, se exhibieron en la David Bernstein Fine Art Gallery de Nueva York. Finalmente, el año 2010, ingresó al Museo Chileno de Arte Precolombino.

TABLET

Wood. Tiwanaku, Middle period, AD 400-700. North of Chile, South Andean area.

In the north of Chile, but especially in the Antofagasta region, wooden tablets used for the consumption of psychoactive substances were common. The best known and most highly valued in the collectors' world are those that have a decorated or modelled handle like this one, which portrays a kneeling character looking up and carrying a sceptre and severed heads in his hands. This piece was part of the personal collection of Eduardo Iensen Franke (1911-1985), a former Commander-in-Chief of the Chilean Air Force and well-known enthusiast of Atacama Desert archaeology. After his death, the tablet, along with other objects from his collection, were exhibited at the David Bernstein Fine Art Gallery in New York. Finally, in 2010, it became part of the Museo Chileno de Arte Precolombino.



M C H A P 3 6 9 0

La colección como una obra de arte inalienable

Para Sergio Larrain su colección de obras precolombinas constituye un proyecto político y cultural en aras del conocimiento de la humanidad. Su coleccionismo alcanza propósitos globales y perspectivas universales, no es solo un pasatiempo individual. A fines de la década de 1970 se da cuenta de que su colección privada debe trascender a su persona. Teme por el destino de aquella cuando él fallezca, y le atormenta que se desintegre una obra que ha adquirido una dimensión cultural que lo supera con creces, pues la colección le significa una profunda responsabilidad con el conocimiento y con la sociedad. Al mismo tiempo, este hábito se ha convertido en una tremenda contradicción en el seno de su propio hogar, donde coleccionar le acarrea rechazos y reproches. La necesidad de conservar la unidad deviene en su principal preocupación: la unidad de la obra con su productor, por un lado, pero también la de todas y cada una de las partes que forman la colección. El coleccionista busca a toda costa perpetuidad en su obra y, en consecuencia, para su obra en la sociedad y la historia.

Surge entonces la idea de crear un museo, una institución que constituya su legado y resguarde la colección para el futuro y toda la humanidad. El primer paso para materializarlo es concebir una entidad responsable de transmitir los ideales y principios de este proyecto —en buenas cuentas, su alma—. Con este fin, en 1979 se crea la Fundación Familia Larrain Echenique¹, por acuerdo notarial entre Sergio Larrain García-Moreno, Mercedes Echenique Correa y sus cuatro descendientes (Bárbara, Luz, Luisa y Sergio). Establecida como una institución cultural y de beneficencia sin fines de lucro, su objetivo es la investigación, el estudio, la difusión, la exhibición y la preservación del patrimonio cultural de las artes precolombinas², y su labor consiste en llevar a cabo exposiciones, exploraciones arqueológicas y publicaciones, así como mantener bibliotecas y centros de investigación.

Los estatutos de la Fundación³ salvaguardan el destino de la colección: ni con el acuerdo unánime de los miembros del consejo y/o del comité ejecutivo se pueden gravar, enajenar, ceder, ni transferir las piezas que la conforman. Todas ellas integran un conjunto arqueológico y artístico que debe ser protegido y conservado en su calidad de acervo cultural del país, el continente y el planeta. Tal determinación no solo incluye las obras contribuidas por Sergio Larrain García-Moreno, sino todas las piezas que incrementen la colección original en los años venideros, dado que, según los mismos estatutos, la Fundación podrá recibir obras de arte precolombino a modo de donación tras su sometimiento a un examen de calidad, interés y autenticidad —objetos que, de ser exhibidos, harán referencia al nombre de su donante—⁴.

Además de fijar los principios y criterios que habrán de regir la administración de la colección —velando por que estos se mantengan, independientemente de quien continúe la obra—,

- 1 Que desde 2019 se llamará Fundación Larrain Echenique.
- 2 Estatutos de la Fundación Familia Larrain Echenique (1979).
- 3 Título Quinto, Artículo Vigésimo Primero, Estatutos de la Fundación Familia Larrain Echenique (1979).
- 4 Título Quinto, Artículo Vigésimo Segundo, Estatutos de la Fundación Familia Larrain Echenique (1979).

The collection as an inalienable work of art

For Sergio Larrain, his collection of pre-Columbian works is a political and cultural project in pursuit of knowledge about humanity. His urge to collect has global intentions and universal perspectives; it is not just an individual hobby. At the end of the 1970s he realises that his private collection must reach far wider than his personal interest in it. He is frightened about what might happen to it after he dies. The idea torments him that a project that has acquired a cultural significance so much greater than him might disintegrate: as he sees it, the collection involves a profound responsibility to knowledge and society. At the same time, this habit turned into a tremendous contradiction in the heart of his own home, where his collecting zeal has led to protests and reproaches. The need to preserve its unity becomes his main concern: the unity of the work with its producer, for one thing; for another, that of each and every part that made up the collection. The collector will always search at whatever cost for the perpetuity of his work, and consequently for its place in society and history.

So the idea arises of creating a museum, an institution that will be his legacy and will safeguard the collection in the future and for all humanity. The first step in making this happen is to conceive of an entity responsible for transmitting the ideals and principles of this project: his soul, essentially. For this purpose the Fundación Familia Larrain Echenique is created in 1979,¹ by a notarised agreement between Sergio Larrain García-Moreno, Mercedes Echenique Correa, and their four descendants (Bárbara, Luz, Luisa and Sergio). Established as a charitable cultural non-profit institution, its objective is the research, study, diffusion, exhibition and preservation of the cultural heritage of pre-Columbian arts,² and its work consists of carrying out exhibitions, archaeological explorations and publications, as well as maintaining libraries and research centres.

The Foundation's statutes³ safeguard the destiny of the collection. Not even with the unanimous agreement of the members of the council and/or the executive committee can the pieces of which it is composed be encumbered, disposed of, surrendered or transferred. All of them form part of an archaeological and artistic whole that must be protected and conserved as a cultural heritage of the country, the continent and the planet. This character not only applies to the works contributed by Sergio Larrain García-Moreno but to all the objects that are added to the original collection in years to come, given that, as provided for in the statutes, the Foundation may receive works of pre-Columbian art as donations once they have been examined for quality, interest and authenticity—works that on being exhibited will carry a reference to the donor's name.⁴

Apart from establishing the principles and criteria that are to govern the administration of the collection—ensuring that these are maintained independently of who continues the

- 1 Known as the Fundación Larrain Echenique since 2019.
- 2 Statutes of the Fundación Familia Larrain Echenique (1979).
- 3 Fifth section, article 21, Statutes of the Fundación Familia Larrain Echenique (1979).
- 4 Fifth section, article 22, Statutes of the Fundación Familia Larrain Echenique (1979).

los estatutos de la Fundación reflejan una manera muy particular de concebir el valor de los objetos y de comprender la relación con ellos. Contienen apreciaciones sumamente personales sobre lo que las obras significan y el trato que deben recibir, incluso, luego de la muerte de su coleccionista. Es, en buenas cuentas, una apología ética al arte y la cultura material precolombina, que las entiende como obras de valor universal y para toda la humanidad.

Una de sus disposiciones más significativas es la que consagra un nuevo estatus de propiedad para los objetos de la colección, que, a partir de entonces, se vuelven inalienables, de manera permanente e irrevocable; en otras palabras, ya no se pueden vender, cambiar ni regalar, y deberán quedar para siempre bajo tutela de la Fundación. Annette Weiner⁵ sostiene que los objetos inalienables están imbuidos de afectividades y sensibilidades, y que su principal valor se expresa en el poder que tienen para situar a quien los posee en un campo histórico y social. Son objetos que sirven de vehículo para traer el pasado hacia el presente, por lo que deben ser entendidos más como una referencia a relaciones sociales, que como un mero recurso económico. Constituyen, en palabras de la antropóloga⁶, una forma de identificar, representar y demostrar un lazo con ciertas personas ausentes, en general, con generaciones pasadas o ancestros, poco importa si son míticos o reales. Una cualidad que se manifestará asimismo en la colección del futuro Museo, pues será un anclaje con el remoto mundo precolombino en el que fueron producidas estas obras y, al mismo tiempo, un vínculo perpetuo con aquellas y aquellos coleccionistas que los colectaron, acumularon y atesoraron en un pasado reciente, incluido su fundador. Gracias a su condición inalienable, devienen en testimonios de otras épocas y símbolos de aquello que ya no existe por cuenta propia.

Es en este sentido que las colecciones inalienables —todas ellas obras del pasado— encarnan instrumentos del y para el presente. En su carácter relacional —con otros tiempos, culturas y personas— suelen marcar distinciones de status, rango y roles entre los sujetos, inscribiendo en ellos identidades y pertenencias, así como también contrastes y divergencias. Si a la calidad inalienable de estas colecciones se suma además que sean obras de propiedad colectiva y comunitaria, por lo tanto, accesibles a todas las personas sin discriminación, su valor instrumental se potencia a niveles insospechados en el presente, pues, por un lado, pueden influir prácticamente sobre toda la sociedad, y, por el otro, lograr ser utilizadas por distintos segmentos de esta con fines propios, dando cabida a lecturas multivocales y proyectos interculturales. Sea cual sea el caso, la inalienabilidad de la colección la transforma en una herencia para toda la humanidad.

Umberto Eco⁷ señala que en todos los museos los objetos pasan a ser inalienables para salir del ámbito privado y quedar a merced del gran público. En virtud de ello, las piezas pierden para siempre su valor de cambio —dejando de circular en el mercado que James Clifford⁸ bautiza como el «sistema Arte-

work— the Foundation’s statutes reflect a very particular way of conceiving the value of objects and of understanding the relationship with them. They contain highly personal appreciations of what the works mean and the treatment they must receive, including after the death of their collector. In essence, they are an ethical plea on behalf of pre-Columbian art and material culture, according to which the works are understood to be of universal value and belong to all humanity.

One of the statutes’ most significant provisions establishes a new property status for the objects of the collection: from that moment on they become inalienable, permanently and irrevocably. In other words, they cannot be sold, changed or gifted and they must remain forever in the care of the Foundation. Annette Weiner⁵ argues that inalienable objects are imbued with affectivities and sensibilities, and their main value is expressed in the power that they have to situate whoever possesses them in a historical and social context. They are objects that serve as vehicles to bring the past into the present, and for this reason must be understood more as a reference to social relations than to a mere economic resource. In the words of the anthropologist,⁶ they are a form of identifying, representing and demonstrating a link to certain absent persons, in general to past generations or ancestors, and it matters little if they are mythical or real. This is a quality that will likewise become apparent in the collection of the future Museum, for it will serve as an anchor to the distant pre-Columbian world in which these works were produced, and at the same time a permanent link with those collectors who collected, accumulated and treasured them in a recent past, including it founder. Thanks to their status as being inalienable they take the form of testimonies from other epochs and symbols of what no longer exists on its own account.

It is in this sense that inalienable collections, all of them being works from the past, embody instruments of and for the present. Because of their relational character—with other times, cultures and persons— they tend to mark differences of status, rank and role between subjects, inscribing in them identities and belongings as well as contrasts and divergences. If, moreover, to the inalienable quality of these collections is added that they are works of collective and community property and therefore accessible to all people without discrimination, their instrumental value gains unsuspected levels of power in the present, since for one thing they can influence practically everything in society, and for another, can be used by different segments of the latter for their own ends, thus opening a space for multi-vocal and intercultural projects. Whichever is the case, the inalienability of the collection transforms it unto a legacy for the whole of humankind.

Umberto Eco⁷ points that in all museums the objects end up being inalienable in order to exit the private sphere and place themselves at the mercy of the greater public. By virtue of this status, the pieces lose for ever their exchange value, ceasing to circulate in the market that James Clifford⁸ baptised

Cultura»—. Este estado se extiende también a la colección en su conjunto, aquella que los estatutos de la Fundación entienden como una unidad indisoluble, constante y perenne, reproduciendo así la idea abrazada por su anterior coleccionista: la colección es una obra en sí misma, donde la totalidad será siempre más que la simple suma de sus partes; una instalación poética de su autor, cuya integridad y trascendencia la Fundación ha de custodiar para las generaciones venideras de Chile, América y el mundo entero.

La Fundación se concibe, entonces, como una entidad que no solo resguarda las obras precolombinas, sino también la principal y más importante obra de su fundador: la colección. Pero lo anterior no significa que la colección no pueda cambiar, pues seguirá abierta a la incorporación de nuevas piezas —ya sea por donaciones o adquisiciones futuras—. Ello anticipa necesariamente la transformación de su identidad, modelada por el influjo de criterios diferentes de los que guiaban al coleccionista fundador. Por consiguiente, la colección sigue y seguirá viva, dinámica, activa, abierta a reinventarse, esta vez al compás de los gustos y deseos de una entidad colectiva, también versátil y cambiante.

Ahora bien, Sergio Larrain se encarga de que los futuros criterios de selección queden enmarcados dentro de un cuadro general coherente, que garantice, por así decirlo, la «herencia» de su gusto. En el discurso inaugural del Museo Chileno de Arte Precolombino, pronunciado el 10 de diciembre de 1981⁹, Larrain manifiesta que la misión principal de la Fundación y del Museo será visibilizar el arte precolombino en una sociedad que, hasta entonces, lo ha ignorado. No quiere que las nuevas generaciones crezcan, como él, ajenas al arte nativo de América, relegado a las sombras del arte europeo. Su propósito último es introducir un contrapeso en la balanza de las percepciones estéticas y, de esta forma, construir una nueva historia del arte, con otros cánones y protagonistas.

El relato del coleccionista concibe a América como un continente sin límites ni fronteras, fundido en una identidad común que se manifiesta a través de su arte autóctono. Su mirada es global y universalista, y, en oposición al fraccionamiento que proponen los museos locales y regionales, aspira a ensamblar todas las expresiones de arte de este vasto territorio, atravesando el tiempo y el espacio: desde el primer ser humano que lo habitó hasta posterior a la llegada de los europeos, de polo a polo y de océano a océano. Se trata, en definitiva, de un proyecto panamericano y antinacionalista, que, en cuanto tal, se sitúa en una posición crítica y vanguardista respecto de cómo se entiende el arte y los pueblos americanos en aquellos años a nivel nacional, latinoamericano y mundial.

Desde luego, también es un proyecto cargado de idealismo, romanticismo e, incluso, cierta simplicidad, pues, naturalmente, no existe un único arte americano, sino la concurrencia en el territorio y maritorio de un sinnúmero de expresiones culturales y artísticas. América tiene su propia Historia del Arte —así, con mayúsculas—, y su diversidad de formas y contenidos resiste cualquier hipótesis de unicidad. Esta solo aparece si se busca marcar un contraste, una oposición con otra cosa externa,

^[1] Aldunate y Mena 1998

as the “Art-Culture system”. This status extends also to the collection as a whole, to what the Foundation’s statutes understand to be a unity that is indissoluble, constant and perennial, thus reproducing the idea embraced by its former collector, that the collection is a work in itself, whose totality will always be more than the sum of its parts, a poetic installation of its author, whose integrity and transcendence the Foundation is bound to safeguard for the future generations of Chile, America, and the whole world.

The Foundation is conceived, then, as an entity that not only safeguards the pre-Columbian works, but also the main and most important work of its founder: the collection. But this does not mean that the collection cannot change, as it will continue to be open to the incorporation of new pieces, whether from donations or future acquisitions. Necessarily, changes to its identity are anticipated, as this will be shaped by the influx of different criteria from those that guided its collector-founder. Consequently, the collection is and will continue to be alive, dynamic, active and open to reinvent itself, this time in step with the tastes and desires of a collective entity that is also versatile and changing.

Of course, Sergio Larrain takes care to ensure that the future criteria of selection fit within a coherent general framework that guarantees, so to speak, the “legacy” of his taste. In his speech on 10 December 1981 inaugurating the Museo Chileno de Arte Precolombino,⁹ Larrain makes it clear that the main mission of the Foundation and the Museum will be to visibilise pre-Columbian art in a society that has ignored it until then. He does not want the new generations to grow up, as he himself has done, foreign to the native art of America, relegated to the shadows of European art. His final purpose is to introduce a counterweight in the scale of aesthetic perceptions and thereby construct a new history of art with other canons and protagonists.

In his account, the collector conceives of America as a continent without limits or borders, welded in a common identity that manifests itself through its autochthonous art. His vision is global and universalistic, and, in opposition to the fragmentation proposed by the local and regional museums, he aspires to assemble all the artistic expressions of this vast territory, crossing the barriers of time and space, from the first human inhabitant until after the arrival of the Europeans, from pole to pole and ocean to ocean. It is, definitively, a Pan American and anti-nationalist project, which, as such, occupies a critical and avant-garde position on how to understand art and the American peoples in those years, at the national, Latin American and global level.

It is also, of course, a project fired by idealism, romanticism, and even a degree of simplicity, since naturally what exists is not a single American art but the combination on the American landscape and seascape of countless cultural and artistic expressions. America has its own Art History—thus expressed, in capitals— and its diversity of forms and contents resists any unitary hypothesis. The latter appears only if the intention is to show a contrast, an opposition with another external

^[2] Aldunate and Mena 1998

tal como quiere hacerlo Sergio Larrain García-Moreno con el arte precolombino, para significarlo como la antítesis del arte occidental —y, muy en especial, de las expresiones neoclásicas y decimonónicas de Les Beaux-Arts—. En este sentido, el arte americano y el Museo responden, para Sergio Larrain, al mismo propósito que la arquitectura moderna: quebrar las nociones tradicionales de estética y refundar las percepciones sobre el arte.

thing, as Sergio Larrain García-Moreno wanted to do with pre-Columbian art in order to signify it as the antithesis of Western art, and in particular its Neo-classical and nineteenth-century Beaux-Arts expressions. In this sense, American art and the Museum are Sergio Larrain’s response to the same purpose as modern architecture: to break with traditional notions of aesthetics and reinvent perceptions of art.

La mirada arqueológica

El paso a una nueva entidad coleccionista implica, inevitablemente, ciertos cambios en el tratamiento hacia los objetos y la colección, por muchos esfuerzos que se hagan por mantener los anteriores principios y criterios. Proyectar un museo obliga a pensar en otras formas de exhibición y de manejo, otras estrategias de conservación, otro público, otra orgánica, otras sensibilidades y otra aproximación a las obras materiales. Consciente de ello, Sergio Larrain García-Moreno resuelve pedir una asesoría profesional para evaluar el estado de su colección y los requisitos que esta tendrá que cumplir para dar cuerpo a un museo. Opta por acudir a la arqueología; una decisión importante y nada obvia, pues perfectamente podría haber recurrido a historiadores del arte, a especialistas en estudios americanos, a artistas plásticos o a historiadoras. Deliberadamente o no, su elección marcará para siempre el futuro material de la colección y el espíritu del nuevo coleccionista.

El proceso comienza años antes de la constitución de la Fundación, con la confección de un inventario y el registro de la colección completa existente en su residencia de El Comendador —en esto, Larrain quizás habría estado de acuerdo con Philipp Blom¹, quien afirma que la sobrevivencia de una colección como conjunto, organismo y personalidad, se logra únicamente a través del catálogo: aunque aquella desaparezca, este perdurará como testimonio suyo—. El primero en asumir dicha tarea es su nieto Francisco Mena, por aquellos años estudiante de la carrera de Arqueología en la Universidad de Chile, quien queda a cargo de llenar una ficha descriptiva para cada objeto, mientras que el diseñador de la Universidad Católica de Chile, Stephan Löbel, los fotografía uno a uno con su cámara Minolta XM en una película en blanco y negro².

Para continuar con la labor, en 1979 Sergio Larrain contacta a Carlos Aldunate, un connotado abogado y arqueólogo de la Universidad de Chile. Aldunate queda impactado con la magnitud y belleza de la colección; jamás se ha enfrentado a algo semejante. Sin embargo, el hecho de que sea una colección privada genera en él contradicciones éticas y metodológicas con su formación arqueológica³ —la que, por lo demás, es de corte científicista e histórico, sumamente alejada de la perspectiva del arte precolombino, la estética, la cultura y, aún más, del coleccionismo—.

Los conflictos de Aldunate se enmarcan en el contexto de descrédito del coleccionismo que viene imponiéndose desde la década de 1970 en el discurso académico de la arqueología chilena⁴. Se fustiga su carácter aficionado, reflejado en la ausencia de metodologías científicas y de formación arqueológica en quienes lo practican, y se lo empieza a considerar como una actividad perniciosa, que fomenta la destrucción de los sitios arqueológicos y mercantiliza los objetos precolombinos. La instalación de esta visión coincide con la fundación de las primeras carreras universitarias de Arqueología en Chile, interesadas en establecer una distinción tácita entre la actividad profesional

^[1] Blom 2013.

^[2] Berenguer y Torres 2011.

^[3] Aldunate 1990.

^[4] Ver, por ejemplo, Orellana 1996.

The archaeological gaze

The transition to a new collecting entity inevitably implies certain changes in the treatment of objects and the collection, no matter how many efforts are made to stick to the previous principles and criteria. The designer of a museum is forced to think about other forms of exhibition and management, other conservation strategies, another public, another organic setup, different sensibilities and approaches to the material works. Aware of this, Sergio Larrain García-Moreno decides to ask for professional advice to assess the state of his collection and the requirements that would have to be met to give shape to a museum. He chooses to turn to archaeology; an important and far from obvious decision, since he could perfectly well have resorted to art historians, specialists in American studies, plastic artists or historians. Whether deliberately or not, his choice will leave a permanent mark on the material future of the collection and the spirit of the new collector.

The process begins years before the Foundation was established, with the preparation of an inventory and the registration of the entire collection then occupying his residence in El Comendador. About this need, Larrain would perhaps have agreed with Philipp Blom,¹ who states that the survival of a collection as a whole, its organic setup and personality, is achievable only through the catalogue, for even if the collection disappears the catalogue will endure as its testimony. The first to take on this task is his grandson Francisco Mena, at the time an Archaeology student at the Universidad de Chile, who is left in charge of filling out a register form for each object, while Stephan Löbel, a designer from the Universidad Católica de Chile, photographs them one by one with his Minolta XM camera on black and white film.²

To continue with the work, in 1979 Sergio Larrain contacts Carlos Aldunate, a well-known lawyer and archaeologist from the Universidad de Chile. Aldunate is struck by the size and beauty of the collection, the like of which he has never seen before. However, both ethically and methodologically he finds it difficult to reconcile the fact that it is a private collection with his archaeological training³ which, moreover, is scientific and historical in nature, a far remove from the perspective of pre-Columbian art, aesthetics, culture and, even more, from the practice of collecting.

Aldunate’s conflicts must be seen in the context of the disrepute into which the collector’s activity has fallen since the 1970s in the academic discourse of Chilean archaeology.⁴ The amateurism of those who practise it, as reflected in their innocence of scientific methodologies and lack of archaeological training, is fiercely criticised, and it comes to be seen as a pernicious activity which leads to the destruction of archaeological sites and the commercialisation of pre-Columbian objects. The installation of this viewpoint coincides with the foundation of the first university degrees in Archaeology in

^[1] Blom 2013.

^[2] Berenguer and Torres 2011.

^[3] Aldunate 1990.

^[4] See, for example, Orellana 1996.

y la *amateur*, entre la formación académica y el aprendizaje práctico, entre el conocimiento científico y otros modos de conocer —en buenas cuentas, entre cómo se hacía arqueología en el pasado y cómo debía hacerse a partir de entonces—. Ello sitúa a la ciencia y la universidad en una posición hegemónica y de privilegio como formas de aproximación a las obras precolombinas, en desmedro de otras como el coleccionismo, pero también del arte y la estética.

Al equipo de registro e inventario se integran José Berenguer y Carole Sinclair, igualmente arqueólogo y arqueóloga de la Universidad de Chile, quienes se ven enfrentados a los mismos dilemas y cuestionamientos que Aldunate. Como es de esperar, el trabajo con la colección va adquiriendo un sello cada vez más arqueológico: las piezas se investigan en libros para asignarlas a determinadas culturas, y se debate acerca de los períodos a las que corresponden. Poco a poco, la obra va dejando de hablar por sí sola, requiriendo cada vez más de un contexto que la envuelva para su adecuado entendimiento. La comprensión objetiva se adueña del lugar que antes ocupaban la contemplación estética y el goce visual, mientras que los sentidos y las percepciones son desplazados por el conocimiento y la ciencia. De ser considerada como una pieza de arte, la obra precolombina pasa a ser vista, derechamente, como un objeto arqueológico —lo que no necesariamente erradica su calidad de arte, pero sí la transforma—.

El cambio de perspectiva que introduce la arqueología transforma la comprensión y relación con los objetos, alterando, como consecuencia, la geometría de la colección —aun cuando sus componentes materiales siguen siendo exactamente los mismos—. Su escrutinio va haciendo visibles los vacíos e inconsistencias —hasta entonces inadvertidos— de un conjunto formado sobre la base de parámetros muy distintos de los científicos. De pronto, la idea de totalidad acariciada por Sergio Larrain empieza a desmoronarse, y las piezas faltantes en su colección se vuelven tan notorias que se convierten en una piedra de tope para la creación del museo.

Decidido a remediar el problema, pide al equipo de arqueología elaborar una lista de los objetos clave que será necesario sumar a la colección para montar una exhibición de calidad mundial⁵. Los profesionales se vuelcan a los libros de prehistoria americana en busca de esos elementos faltantes, período por período, región por región, cultura por cultura, hasta componer un cuadro representativo de las expresiones artísticas más emblemáticas del continente americano. Esta lista se convierte en el primer ejercicio sistemático de planificación de una colección que hasta entonces ha obedecido únicamente al gusto personal de su coleccionista, a las circunstancias y al azar.

Con el propósito de completar su ahora trunca colección precolombina, Sergio Larrain vende parte de sus obras contemporáneas —incluido el Picasso que compró en el abatido París de la postguerra⁶— y, lista en mano, parte a Estados Unidos y a Europa, donde recolecta, una por una, las piezas señaladas por los arqueólogos como imprescindibles para el futuro museo. De esta forma, renuncia —de manera consciente y decidida—

Chile, whose promoters want to establish a tacit distinction between professional activity and that of amateurs, between academic training and the acquisition of practical skills, between scientific knowledge and other types of know-how—in short, between how archaeology has been done in the past and how it should be done in the future. This places science and the university in a position of hegemony and privilege as approaches to pre-Columbian works, to the detriment of others such as collectionism, but also art and aesthetics.

The registration and inventory team is joined by José Berenguer and Carole Sinclair, also archaeologists from the Universidad de Chile, who face the same dilemmas and raise the same questions as Aldunate. As expected, work with the collection begins to adopt an increasingly archaeological profile: pieces are researched in books to assign them to certain cultures, and the periods to which they correspond are debated. Gradually, the objects stop speaking for themselves and increasingly require a surrounding context to be properly understood. Objective comprehension takes over the place previously occupied by aesthetic contemplation and visual pleasure, while the senses and perceptions are displaced by knowledge and science. From being considered a piece of art, the pre-Columbian work comes to be seen directly as an archaeological object. While this does not necessarily eradicate its quality as art, it certainly changes it.

The different perspective introduced by archaeology transforms how the works are understood and approached, thus altering the geometry of the collection even though its material components remain unaltered. Under scrutiny, the gaps and inconsistencies, until then unnoticed, of a collection built from parameters very different from scientific ones, become visible. Suddenly, the idea of wholeness cherished by Larrain begins to disintegrate and the missing pieces in his collection become so obvious that they turn into a stumbling block in the creation of the museum.

Determined to remedy the problem, Larrain asks the archaeology team to make a list of the key objects that will need to be added to the collection to mount an exhibition of world quality.⁵ The professionals return to the books of American prehistory in search of the missing elements, period by period, region by region, culture by culture, until they have composed a representative image of the most emblematic artistic expressions of the American continent. This list becomes the first systematic planning exercise of a collection that until then had answered only to the personal taste of its collector, circumstances and chance.

With the aim of completing his pre-Columbian collection, now deemed wanting, Sergio Larrain sells some of his contemporary artworks, including the Picasso that he bought in downbeat Paris after the war.⁶ List in hand, he departs for the United States and Europe, where he collects, one by one, the pieces that the archaeologists have indicated are indispensable for the future museum. In doing so, he renounces, consciously and decidedly, his exclusive authorship of the collection,

a la autoría exclusiva de la colección, sellando el fin de la hegemonía del gusto que ha determinado hasta ese momento su quehacer como coleccionista. En adelante, el control le pertenecerá a un colectivo de visión y criterios híbridos, cuyo proyecto cultural se fundará sobre la memoria de Sergio Larrain, pero será impulsado por la mirada renovadora de una arqueología de base universitaria y científica⁷.

Cumplido el objetivo de completar la colección, los esfuerzos se vuelcan en encontrarle un nuevo hogar. Luego de varias gestiones, Larrain consigue la sesión del edificio de la Real Aduana ubicado en la intersección de las calles Compañía y Bandera, a un costado de la Plaza de Armas de la capital; la Municipalidad de Santiago le proporciona, además, los fondos para reconstruirlo y habilitarlo, pues yace completamente abandonado. El proyecto de arquitectura es esbozado por el propio Larrain —quien considera el edificio como la primera pieza de arte del Museo⁸—, en conjunto con su colega y amigo, Jaime Burgos. Para la museografía consigue a través de la UNESCO a un exponente de renombre internacional en temas de restauración patrimonial: al arquitecto italiano Darko Pandakovic⁹. El montaje y los soportes de las piezas, mientras tanto, quedan en manos de Alberto Dittborn, un vanguardista diseñador recién llegado de Francia. En suma, el proyecto de museo es ejecutado por un prestigioso equipo de estándar mundial.

La fase preparatoria está atravesada por las contradicciones y los traspiés propios del andar de un recién nacido. Mientras una parte de esta nueva entidad híbrida se inclina por exhibir la pieza para ser contemplada, resaltando sus cualidades artísticas a fin de propiciar una experiencia estética, la otra arguye que la obra no debe presentarse aislada, sino acompañada de textos, mapas y líneas de tiempo, además de otras obras que favorezcan su comprensión cultural. En el primer caso, se espera que el objeto toque el corazón del espectador, que hable por sí mismo; en el otro, situarlo dentro de un contexto, como parte de un sistema que lo excede con creces. Pero en estas negociaciones predomina siempre la voz del fundador, y es él finalmente quien tiene la última palabra acerca de la selección de piezas, su asociación y ubicación en las salas; interviene en cada detalle y decisión, aunque la imagen final sea resultado de la naturaleza híbrida del museo.

Por fin, en agosto de 1981 se realiza el traslado del millar de piezas de la colección desde la residencia de la familia Larrain Echenique en El Comendador hasta el renovado edificio neo-colonial de calle Bandera. Aunque la operación resulta un éxito desde el punto de vista logístico, el desprenderse de los objetos con los cuales ha tejido tan íntimo lazo le significa a Sergio Larrain García-Moreno un grave choque emocional, tanto así, que cae enfermo, inmerso en una profunda depresión¹⁰. Siente que ha perdido, literalmente, una parte de sí.

Esto porque toda colección, sentencia Philipp Blom¹¹, avanza con pasión, pero termina con dolor. De acuerdo al historiador¹², las colecciones llenan un vacío en la vida de las personas y, cuando desaparecen, lo único que queda es el vacío original

^[1] Aldunate 2019.

^[2] Berenguer y Torres 2011.

^[3] Aldunate y Mena 1998; Berenguer y Torres 2011.

^[4] Berenguer y Torres 2011.

^[5] Blom 2013.

^[6] Blom 2013.

putting an end to the hegemony of taste that has inspired his activity as a collector until that moment. From then on, control will belong to a collective with hybrid vision and criteria, whose cultural project will be based on the memory of Sergio Larrain but driven by the reformist gaze of a university and scientifically-based archaeology.⁷

The task of completing the collection now performed, efforts focus on finding it a new home. After various negotiations, Larrain secures the cession of the Real Aduana building located on the intersection between Compañía and Bandera streets, on one side of the capital’s central Plaza de Armas. The Municipalidad de Santiago also provides the funds for its reconstruction and conversion, for the building is completely derelict. The architectural plan is sketched by Larrain himself—he thinks of it as the Museum’s first work of art⁸—together with his colleague and friend Jaime Burgos. For the museography, he obtains through UNESCO the services of the Italian architect Darko Pandakovic, an internationally renowned expert on heritage reconstruction.⁹ The installations and mounts for the pieces, meanwhile, are entrusted to Alberto Dittborn, a vanguard designer recently arrived from France. In short, the museum project is in the hands of a prestigious world-class team.

Like an infant’s first steps, the preparatory phase is not without clashes and setbacks. While one part of this new hybrid entity prefers that an artwork be exhibited for its contemplation, heightening its artistic qualities to enhance the aesthetic experience, the other argues that the object must not be presented in isolation but accompanied by texts, maps and timelines, as well as by other pieces that assist in its cultural understanding. In the former approach it is hoped that the work will touch the heart of the spectator, that it will speak for itself; in the latter, it has to be situated in a context, as part of a system far greater than the object itself. But in these negotiations it is always the voice of the founder that predominates, and in the end it is he who has the last word about the selection of pieces, their association and placement in the rooms. He intervenes in each detail and decision, even though the final image is the result of the museum’s hybrid nature.

Finally, in August 1981, the one thousand pieces of the collection are moved from the Larrain Echenique’s family residence in El Comendador to the renovated neo-colonial building in Bandera street. Although logistically the operation is a success, the loss of the objects with which he has woven such a deep connection is a serious emotional shock for Sergio Larrain García-Moreno, so much so that he falls ill, plunged into a profound depression.¹⁰ He feels as if he has literally lost part of himself.

Every collection, says Philipp Blom,¹¹ advances with passion, but ends with pain. According to the historian,¹² collections fill a gap in people’s lives and when they disappear, all that

^[7] Aldunate 2019.

^[8] Berenguer and Torres 2011.

^[9] Aldunate and Mena 1998; Berenguer and Torres 2011.

^[10] Berenguer and Torres 2011.

^[11] Blom 2013.

^[12] Blom 2013.

—amplificado, incluso—. En la experiencia de Sergio Larrain, la ausencia se vuelve inconmensurable, una herida imposible de cicatrizar. No logra reencontrar su ruta sin esos objetos que lo han acompañado por décadas. Deambular por su casa, ahora desnuda de esas presencias de piedra y arcilla, solo acentúa la incomodidad. ¿Qué hace una persona que ha pasado toda su vida rodeada de obras de arte cuando ya no las tiene cerca? ¿Cómo se vive sin ese deleite cotidiano? Sergio Larrain llega a afirmar que se le ha acabado la vida¹³.

Como es de suponer, existe solo un remedio capaz de librar un padecimiento de esta naturaleza: volver a coleccionar. Despojado por decisión propia de su querida colección —salvo por algunos pocos objetos que decide conservar—, comienza nuevamente a coleccionar piezas, ya no con la inexperiencia de la juventud, sino como un verdadero *connoisseur*¹⁴ de arte precolombino. La búsqueda y la selección de obras ahora es distinta, novedosa y extraña: el coleccionismo, esta vez, se le presenta como una nueva experiencia estética, madura y preparada, ya, a esta altura, completamente profesional.

13 Berenguer y Torres 2011.

14 Coe 1993.

is left is the gap, only a bigger one. In Sergio Larrain's experience, the loss is limitless, a wound that seems impossible to heal. He is unable to return to his path without those objects that have accompanied him for decades. Wandering about the house, now empty of the presence of stone and clay, only sharpens his anguish. What does a person do who has passed his whole life surrounded by artworks when he no longer has them near? How to live without that everyday delight? Sergio Larrain even goes so far as to say that his life is over.¹³

As might be supposed, there is only one remedy able to assuage this kind of suffering: to start collecting again. Stripped, by his own decision, of his precious collection —except for a few objects he has decided to keep— he begins to collect pieces again, no longer with the inexperience of his youth but as a true *connoisseur*¹⁴ of pre-Columbian art. The search for and selection of works is now different, novel and strange: to collect, now, seems like a new aesthetic experience to him, mature, informed, and wholly professional.

13 Berenguer and Torres 2011.

14 Coe 1993.

J-C 5

COLECCION SERGIO LARRAIN G. M. Santiago, Chile

PAIS: ECUADOR Foto Nº: 01405 1009

Nº Ordinal: 50 Nº Clasificación: J-C 5 Negativos: 02 000003-78 Fecha:

* Nombre del objeto: Doble recipiente; antropomorfo
 Cultura: JAMA COAQUE Edad aprox.: 500 A.C. - 500 D.C.
 Datos de Autenticidad:

I. Identificación Cultural y Geográfica.
 1. Cultura u Horizonte: Fase JAMA COAQUE (Petit Palais, 1979:f.115)
 2. Lugar de origen:

II. Datos de Adquisición.
 1. Recolectado comprado obsequiado canjeado
 2. Antiguo propietario:
 3. Lugar de adquisición:
 4. Precio; evaluación:

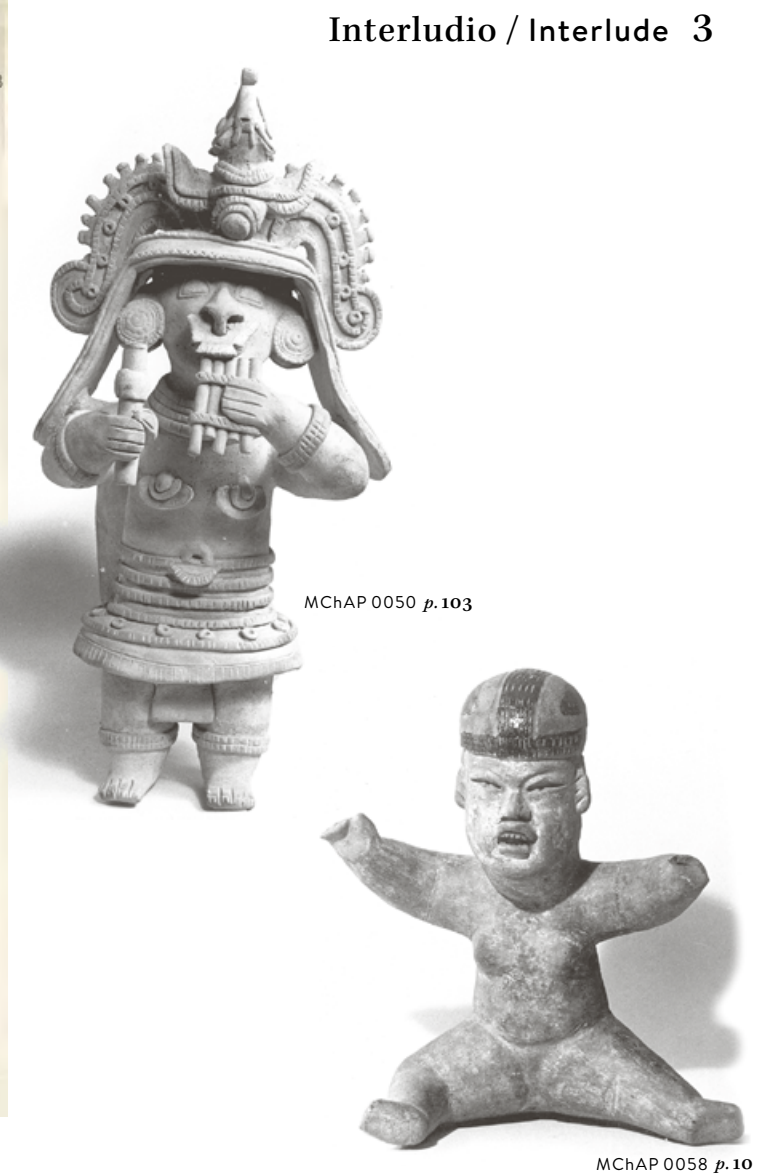
III. Descripción morfológica.
 1. Dimensiones alt.: 380 mm. largo: 352 mm. diám. boca: 111 mm.
 2. Forma; material; diseños; colores: Un vaso tubular cerrando se hacia la boca, unido por un tubo al cuerpo anterior que representa un músico adornado. Cerámica clara, policromía.
 3. Estado de conservación; restauraciones: Perfecto estado. Colores evanescentes.

IV. Descripción tecnológica:

V. Descripción funcional.
 Recipiente-silbato de uso ceremonial

Elaboró: Francisco Mena fecha: Nov 21 '77
 Corrigió: fecha:
 fecha:
 fecha:

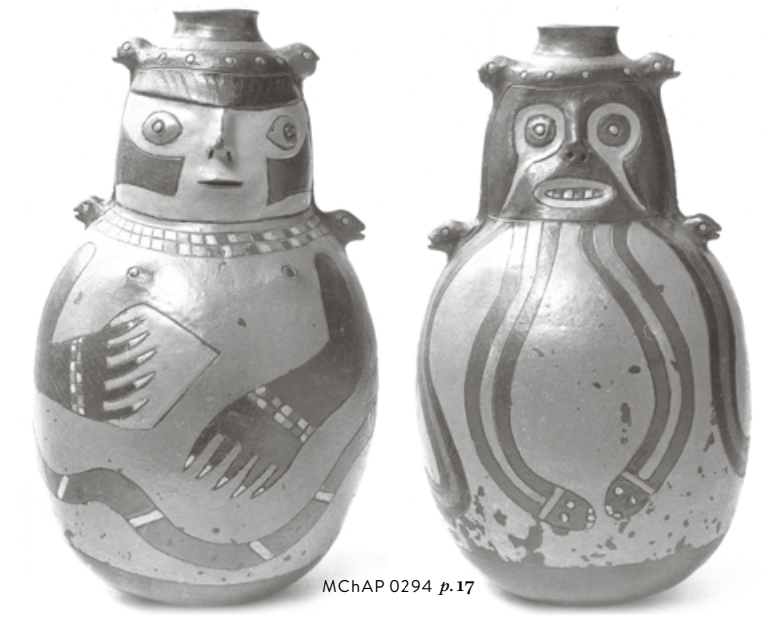
La Oficina - Agustinas 1161 Local 12 Depto. - O-16899



Ficha de registro en papel elaborada por Francisco Mena en 1977. MChAP 0050
 Object registration form made by Francisco Mena in 1977.



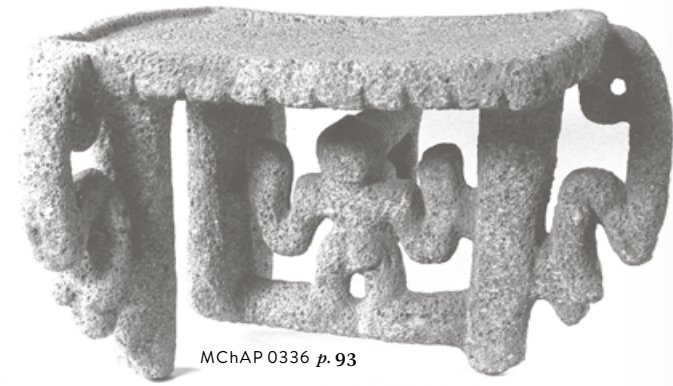
MChAP 0041 p.102



MChAP 0294 p.17



MChAP 0341 p.14



MChAP 0336 p. 93



MChAP 0902



MChAP 0162 p.13



MChAP 0903



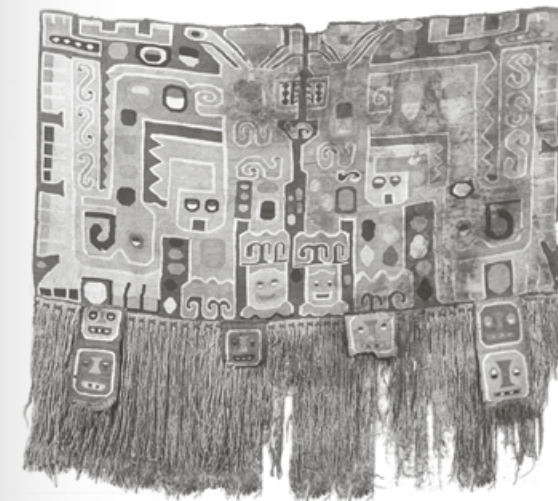
MChAP 0359 p. 49



MChAP 0406 p. 48



MChAP 0331 p. 92



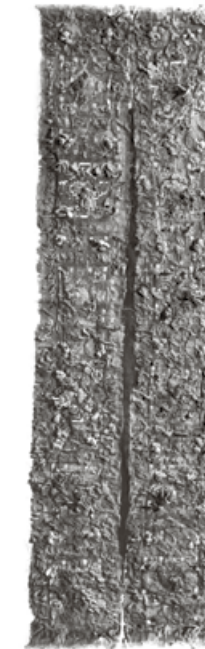
MChAP 0940 p. 16



MChAP 0960 p. 91



MChAP 0961 p. 91



MChAP 0962 p. 90



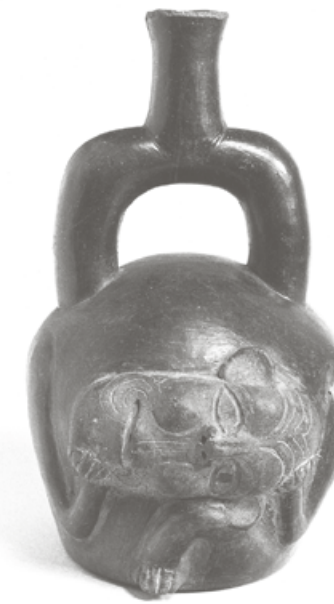
MChAP 0841 p. 9



MChAP 0302 p. 94



MChAP 0957 p. 56



MChAP 0494 p. 15



MChAP 0844 p. 58



MChAP 0423 p. 84



MChAP 0659 p. 53

MChAP 0609 p. 100



MChAP 0348 p. 99

MChAP 0932 p. 18



MChAP 0510 p. 19



MChAP 2097 p. 46



MChAP 0663 p. 101



MChAP 0950

Exposición permanente *América Precolombina en el Arte*, año 1987.
Permanent exhibition *Pre-Columbian America in Art*, year 1987.



MChAP 0302 / 0336

Exposición permanente *América Precolombina en el Arte*, año 1986.

Permanent exhibition *Pre-Columbian America in Art*, year 1986.



MChAP 0662 / 0932 / 0841

Exposición permanente *América Precolombina en el Arte*, año 1991.

Permanent exhibition *Pre-Columbian America in Art*, year 1991.



MChAP 0294

Exposición permanente *América Precolombina en el Arte*, año 1996.

Permanent exhibition *Pre-Columbian America in Art*, year 1996.



MChAP 0423 / 0180

Exposición permanente *América Precolombina en el Arte*, año 1996.

Permanent exhibition *Pre-Columbian America in Art*, year 1996.



MChAP 0663

Exposición permanente *América Precolombina en el Arte*.

Permanent exhibition *Pre-Columbian America in Art*.



MChAP 0780 / 0957

Exposición permanente *América Precolombina en el Arte*, año 1995.

Permanent exhibition *Pre-Columbian America in Art*, year 1995.



MChAP 2399

Exposición temporal *Los sueños del jaguar*, año 1995.

Temporary exhibition *The dreams of the jaguar*, year 1995.



MChAP 3114

Montaje con objetos Mapuche.

Installation with Mapuche objects.



MChAP 0406 / 2045

Exposición permanente *América Precolombina en el Arte*, año 2010.

Permanent exhibition *Pre-Columbian America in Art*, year 2010.



MChAP 2043 MChAP 2044

40

DOS FIGURAS HUMANAS

660 × 210 mm y 615 × 260 mm

Cerámica. Nayarit, Período Clásico Temprano, 500 a.C–500 d.C. Ixtlán, norte de México, Área Mesoamericana.

Semejantes y diferentes, estas dos esculturas en cerámica muestran la visión del cuerpo humano para el pueblo Nayarit. Una masculina y otra femenina, una completamente desnuda con los brazos en el vientre, la otra vestida con una especie de coraza, un gorro o casco y una macana en las manos. Comparten, sin embargo, el color rojo negruzco y los cuerpos anchos, de pies regordetes y brazos delgados. Sergio Larrain García-Moreno obtuvo ambas piezas de manos de Alfred Stendahl, hijo del famoso galerista y marchante de arte Earl Stendahl, fundador de la Stendahl Art Galleries de Los Angeles, California, en Estados Unidos. Ambas formaron parte de la fracción de la colección que Larrain resguardó en su casa luego de la fundación del Museo Chileno de Arte Precolombino, al cual solo llegaron tras su fallecimiento en 1999. Actualmente se exhiben en el salón Obras Maestras del segundo piso del Museo.

TWO HUMAN FIGURES

Ceramic. Nayarit, Early Classic period, 500 BC-AD 500. Ixtlán, northern Mexico, Mesoamerican area.

Similar but different, these two ceramic sculptures show the Nayarit people's vision of the human body. One male and one female, one completely naked with her arms on her stomach, the other dressed in a kind of armour, a hat or helmet and a baton in his hands. They share, however, a blackish red colour and wide bodies, with chubby feet and slender arms. Sergio Larrain García-Moreno obtained both pieces from Alfred Stendahl, son of the famous gallery owner and art dealer Earl Stendahl, founder of the Stendahl Art Galleries in Los Angeles, California, in the United States. Both were part of the section of the collection that Larrain kept in his house after the founding of the Museo Chileno de Arte Precolombino, to which they arrived only after his death in 1999. They are currently exhibited in the Masterpieces Room on the second floor of the Museum.



41

VASIJA CON FORMA HUMANA

243 × 170 mm

Cerámica. Mapuche, periodo Post-Hispano. Lanco, Región de la Araucanía, sur de Chile, Área Sur Andina.

Una expresión hierática y solemne domina al personaje modelado en esta cerámica. El gesto en su rostro y la posición de sus manos producen un sentimiento profundo de incertidumbre a quien la contempla. ¿De qué se trata? ¿A qué refiere ese extraño semblante? Perplejidad absoluta. En su base la vasija tiene escrito con grafito «victoria», tal vez por el pueblo de origen de la pieza o simplemente como recuerdo de alguna hazaña pasada. La vasija formó parte de la colección personal de Walter Reccius, estudioso y coleccionista de la ciudad de Valdivia, comprada en 1983 por Jacobo Furman y su familia, quienes luego la donaron al Museo Chileno de Arte Precolombino en honor a su fallecido padre, el señor Noy Furman. Desde su llegada al Museo esta obra ha recorrido el mundo en exposiciones itinerantes, llevándola a países como China, Colombia, Polonia, Finlandia y España.

HUMAN-SHAPED VESSEL

Ceramic. Mapuche, Post-Hispanic period. Lanco, Araucanía region, southern Chile, South Andean area.

A hieratic and solemn expression dominates the character modelled on this ceramic. The gesture on his face and the position of his hands produce a deep feeling of uncertainty in the beholder. What is it about? To what does that strange countenance refer? Totally perplexing. On the base of the pot the word “victoria” is written in graphite, perhaps by the piece’s town of origin or simply as a memento of some past feat [victory]. The vessel was part of the personal collection of Walter Reccius, a scholar and collector from the city of Valdivia. It was bought in 1983 by Jacobo Furman and his family, who later donated it to the Museo Chileno de Arte Precolombino in honour of his deceased father, Mr. Noy Furman. Since its arrival at the Museum, this work has toured the world in travelling exhibitions, taking it to countries such as China, Colombia, Poland, Finland and Spain.



42

ROSTRO SOBRE ROCA

153 × 126 mm

Piedra. Pre Mapuche, Época Prehispánica, 1000–1600 d.C. Isla Mocha, Región de la Araucanía, Área Sur Andina.

Mediante un simple gesto escultórico, en esta pieza figura el rostro de un personaje que sigue el canon representacional típico de los antiguos habitantes de la Araucanía, al sur de Chile. La obra se encuentra fracturada y fue hecha sobre un único bloque de roca brillante y de color gris verdoso. En su parte posterior tiene un orificio que luego corre en vertical a lo largo de la pieza, rasgo que ha permitido interpretar su función como un silbato o pivilcahue. Este objeto fue hallado en la Isla Mocha por Tomás Stom Arévalo, un importante oftalmólogo de la ciudad de Concepción y connotado coleccionista de objetos antiguos, entre ellos precolombinos, además de fundador del Museo Stom de Chiguayante, en la región del Biobío. El mismo Stom lo donó al Museo Chileno de Arte Precolombino el año 2013.

FACE ON ROCK

Stone. Pre-Mapuche, Pre-Hispanic era, AD 1000-1600. Mocha island, Araucanía region, South Andean area.

In a simple sculptural gesture, this piece shows the face of a character, following the representational canon typical of the ancient inhabitants of the Araucanía, in southern Chile. The work is fractured and was made from a single block of shiny, greenish-grey rock. On its reverse side it has a hole that then runs vertically through the piece, a feature interpreted as indicating its function as a whistle or pivilcahue. This object was found on Mocha island by Tomás Stom Arévalo, an important ophthalmologist from the city of Concepción and a noted collector of ancient objects, including pre-Columbian ones, as well as being the founder of the Museo Stom of Chiguayante, in the Biobío region. Stom himself donated this work to the Museo Chileno de Arte Precolombino in 2013.



43

BOTELLA CON DECORACIÓN INCISA

210 × 160 mm

Cerámica. Chavín, Período Horizonte Temprano, 900–200 a.C. Sierra norte de Perú, Área Andes Centrales.

La iconografía y la técnica de decoración de esta vasija es típica de una de las expresiones alfareras Chavín del norte de Perú. Delineados mediante incisiones gruesas y un estilo abstracto, en su superficie se reconocen motivos de cabezas de perfil con rasgos que combinan atributos de felinos y de aves. Dos cabezas miran hacia arriba en el cuello de la botella y otras cuatro rodean el contorno de su cuerpo globular, todas ellas ancladas entre sí por líneas que unen las fauces con los ojos de las bestias. Esta obra formó parte de la colección personal de Sergio Larrain García-Moreno hasta el año 1981 cuando fue donada al Museo. En su base tiene todavía la impronta de una antigua etiqueta adhesiva, testimonio material, probablemente, de sus anteriores coleccionistas.

BOTTLE WITH INCISED DECORATION

Ceramic. Chavín, Early Horizon period, 900-200 BC. Northern sierra of Peru, Central Andes area.

The iconography and decorative technique of this vessel is typical of one of the Chavín pottery expressions of northern Peru. Outlined by thick incisions and in an abstract style, motifs of heads in profile with features that combine feline and bird attributes are recognisable on its surface. Two heads look upwards on the neck of the bottle and four others follow the contour of its globular body, all of them anchored to each other by lines that join the jaws to the eyes of the beasts. This work was part of Sergio Larrain García-Moreno's personal collection until 1981, when it was donated to the Museum. On its base it still has the imprint of an old adhesive label, probably the material evidence of its previous collectors.



44

PLATO DECORADO

110 × 385 mm

Cerámica. Marajó, Fase Marajoara, 1100–1500 d.C. Isla de Marajó, desembocadura del río Amazonas, Brasil, Área Amazónica.

Recipiente extendido de cerámica que pudo cumplir la función de plato o bandeja en el pasado. A lo largo de todo el borde posee una serie de incisiones geométricas rellenas de un pigmento de tonos rojos que tienden a anaranjado. El interior del contenedor está completamente decorado con motivos geométricos que le entregan un aspecto saturado y de laberinto, todo ilustrado con trazo fino mediante el mismo pigmento rojizo del borde, sobre una base de color blanquecino o crema. En la superficie se aprecian múltiples fracturas reparadas con una pasta de color gris que contrasta ante el tono crema y el rojo original de la pieza, tal como si fueran cicatrices de la vida pasada del objeto. Esta obra fue parte de la fracción de la colección de Sergio Larrain García-Moreno que no fue donada al Museo en su fundación, sino años más tarde, en 1999, luego de fallecer.

DECORATED PLATE

Ceramic. Marajó, Marajoara phase, AD 1100-1500. Marajó island, mouth of the river Amazon, Brazil, Amazon area.

An extended ceramic container that could have served as a plate or tray in the past. Around its entire rim it has a series of geometric incisions filled with a pigment in reddish-orange tones. The inside of the container is fully decorated with geometric motifs that give it a saturated, labyrinthine appearance, all illustrated with fine lines using the same reddish pigment as the rim, against a whitish or cream-coloured base. Multiple fractures can be seen on the surface that have been repaired with a grey paste that contrasts with the original cream and red tones of the piece, as if they were scars from the object's former life. This work was part of the section of Sergio Larrain García-Moreno's collection that was not donated to the Museum on its foundation, but years later, in 1999, after his death.

OREJERA DE ORO

51 mm

Metal, oro. Azteca, Período Post-Clásico Tardío, 1200–1520 d.C. Altiplano central de México, Área Mesoamericana.

Las orejeras fueron accesorios sumamente valorados en la América precolombina. Esta en particular fue elaborada en oro por vaciado en molde y su superficie está íntegramente decorada, tanto en su interior como en su exterior. En el centro del tubo se reconocen al menos tres personajes ricamente ataviados, seguramente deidades. Uno de ellos sería Coztic Teocuitlazoyanacochtli o el Señor del Alba, vinculado al planeta Venus, arrodillado y portando escudo y dardos¹. Los registros indican que esta obra fue parte de la colección personal del doctor Milton Arno Leof (1905-1985), un prestigioso coleccionista norteamericano que vivió por varios años en Taxco, estado de Guerrero, México. Posteriormente, integró la colección del pintor mexicano Rufino Tamayo (1899-1991) y, años más tarde, la de Eduardo Uhart, un famoso marchante internacional de arte y conocido de Sergio Larrain García-Moreno, quien tras exhibirla por algún tiempo en su casa-museo, la donó finalmente al Museo Chileno de Arte Precolombino el año 1992.

1. Paunlinyi 1994.

GOLD EAR ORNAMENT

Metal, gold. Aztec, Late Post-Classic period, AD 1200-1520. Central plateau of Mexico, Mesoamerican area.

Ear ornaments were highly valued accessories in pre-Columbian America. This particular one was made in gold by casting in a mould and its surface is entirely decorated both inside and outside. In the centre of the tube we can see at least three richly attired characters, surely deities. One of them would be Coztic Teocuitlazoyanacochtli or the Lord of the Dawn, linked to the planet Venus, kneeling and carrying a shield and darts.¹ Records indicate that this work was part of the personal collection of Dr. Milton Arno Leof (1905-1985), a prestigious North American collector who lived for several years in Taxco, Guerrero state, Mexico. Subsequently, it became part of the collection of the Mexican painter Rufino Tamayo (1899-1991) and, years later, that of Eduardo Uhart, a famous international art dealer and acquaintance of Sergio Larrain García-Moreno, who after exhibiting it for some time in his house-museum, finally donated it to the Museo Chileno de Arte Precolombino in 1992.

1. Paunlinyi 1994.



M C H A P 2 6 3 0



M C H A P 2 0 5 4

46**TAMBOR TEPONAZTLI DE MADERA**

160 × 560 mm

Madera. Azteca, Período Post-Clásico, 1200–1600 d.C. Altiplano central de México, Área Mesoamericana.

Labrado desde un solo bloque de madera, el tambor teponaztli fue uno de los instrumentos musicales más importantes de la Mesoamérica precolombina. Al ser elaborado sobre material orgánico y perecedero, se conservan muy pocos ejemplares de este tipo de objetos en el mundo. Esta obra en particular presenta buena preservación considerando su antigüedad e historia. El tambor ha sido tallado con la forma de un ser humano recostado sobre sus piernas y brazos flectados, dejando en uno de sus extremos la cabeza afirmada sobre ambas manos y en el otro sus glúteos y pies, mientras que en su espalda están las dos lengüetas de madera que emiten dos sonidos diferentes gracias a la caja acústica interior de la pieza. La obra llegó al Museo tras el fallecimiento de Sergio Larrain García-Moreno en 1999. Se desconoce su historia previa, pero un código inscrito en su base (B8006) es testimonio de antiguas vivencias en otras colecciones.

TEPONAZTLI WOODEN DRUM

Wood. Aztec, Post-Classic period, AD 1200-1600. Central plateau of Mexico, Mesoamerican area.

Carved from a single block of wood, the teponaztli drum was one of the most important musical instruments in pre-Columbian Mesoamerica. Being made from organic and perishable material, very few specimens of this type of object are preserved in the world. This particular work is in excellent condition considering its antiquity and history. The drum has been carved in the shape of a human being crouching on its legs and bent arms, leaving its head supported on both hands at one end and its buttocks on its feet at the other, while on its back are the two wooden reeds that emit different sounds due to the acoustic box inside the piece. The work arrived at the Museum after the death of Sergio Larrain García-Moreno in 1999. Its previous history is unknown, but a code inscribed on its base (B8006) testifies to past sojourns in other collections.

CHEMAMÜLL

2680 × 810 mm

Madera. Mapuche, siglos XIX y XX. Concepción, Región del Biobío, Área Sur Andina.

«Gente de madera» es el significado de chemamüll en mapudungun, la lengua Mapuche. Son grandes tótems tallados sobre un tronco de árbol que se disponían en los cementerios como representación del difunto para servir de guardianes en el paso hacia la tierra de arriba¹. Existen relatos históricos de cementerios con más de dos docenas de estas estatuas, una realidad muy distinta a la actual. Esta obra en especial personifica a un individuo erguido con la mirada al frente, con una mano en el pubis y la otra en el pecho, además de un gran tocado sobre la cabeza. Fue entregada al Museo Chileno de Arte Precolombino en el mes de octubre de 2013 por Tomás Stom Arévalo, coleccionista y fundador del Museo Stom de Chiguayante.

1. Bullock 1964.

CHEMAMÜLL

Wood. Mapuche, 19th and 20th centuries. Concepción, Biobío region, South Andean area.

“People of wood” is the meaning of chemamüll in mapudungun, the Mapuche language. They are large totems carved on a tree trunk that were placed in cemeteries to represent the dead and serve as guardians on the way to the land above.¹ There are historical accounts of cemeteries with more than two dozen of these statues, a very different reality from today. This work in particular personifies an individual standing and gazing ahead, with one hand on his pubis and the other on his chest, crowned by a prominent headdress. It was presented to the Museo Chileno de Arte Precolombino in October 2013 by Tomás Stom Arévalo, collector and founder of the Museo Stom in Chiguayante.

1. Bullock 1964.



M C H A P 3 7 4 7



M C H A P 1 8 9 3

ROSTRO DE PIEDRA

215 × 145 mm

Piedra. Alamito, Período Agroalfarero Temprano, 300–600 d.C. Catamarca, noroeste de Argentina, Área Sur Andina.

Rostros planos de piedra dominaban los valles serranos de la parte central del noroeste de Argentina durante la mitad del primer milenio de nuestra era. La expresión de sorpresa y asombro es habitual en todos ellos, con una pequeña boca circular y en relieve que emula sus labios, perforaciones también redondas en los ojos, además de una nariz vertical y alargada que cuelga perpendicular desde un arco cóncavo que define las cejas del personaje. Antonio Serrano¹ reproduce una fotografía de este mismo objeto el año 1947, asegurando que proviene de la localidad de Londres, en Catamarca, y que en aquella época formaba parte de las colecciones del Museo Calchaquí. Al Museo Chileno de Arte Precolombino arribó el año 1987 de manos del anticuario trasandino Oscar Berazaluce.

1. Serrano 1947.

FACE OF STONE

Stone. Alamito, Early Agroceramic period, AD 300–600. Catamarca, north-western Argentina, South Andean area.

Flat stone faces dominated the mountain valleys of the central north-western part of Argentina during the middle of the first millennium AD. An expression of surprise and astonishment is common in all of them, with a tiny circular mouth in relief imitating lips, with perforations, also round, in the eyes, as well as a vertical and elongated nose that hangs perpendicularly from a concave arch that defines the character's eyebrows. Antonio Serrano¹ reproduced a photograph of this same object in 1947, stating that it came from the town of Londres, in Catamarca, and was then part of the Museo Calchaquí collections. It arrived at the Museo Chileno de Arte Precolombino in 1987 from the hands of the trans-Andean antiquarian Oscar Berazaluce.

1. Serrano 1947.



49

TRAJE

950 × 470 mm 3670 × 1210 mm 1950 × 160 mm

Fibra de camélido y algodón. Chimú, Período Intermedio Tardío, 1100–1470 d.C. Costa norte de Perú, Área Andes Centrales.

Cientos de generaciones debieron pasar para alcanzar el grado de desarrollo y sofisticación condensado en el arte textil Chimú. Este conjunto particular de prendas es único en el mundo por su buen estado de conservación y notable integridad¹. Sorprende la calidad de su diseño y el gran nivel de complejidad detrás de su manufactura, un atuendo compuesto de tres secciones —un turbante, una túnica y un taparrabo— que debían ensamblarse sobre el cuerpo de la persona, cargándolo de cientos de detalles técnicos, cromáticos, visuales, estilísticos y simbólicos. Entre los motivos sobresale un sinnúmero de plantas domésticas, como coca, tubérculos, maíces y algodón. Quien vistió en vida este traje, sin duda destacó entre sus pares, al igual que quien lo tenga en su colección, sea esta personal o de un Museo. Fue donada en 1981 al Museo Chileno de Arte Precolombino por su fundador.

1. Cornejo y Sinclair 2005.

COSTUME

Camelid fibre and cotton. Chimú, Late Intermediate period, AD 1100–1470. Northern coast of Peru, Central Andes area.

It must have taken hundreds of generations to reach the degree of development and sophistication that is condensed in Chimú textile art. This particular set of garments is unique in the world for being well preserved and remarkably intact.¹ The quality of its design and the complexity of its manufacture are surprising. It is an outfit composed of three sections —a turban, a tunic and a loincloth— that had to be assembled on the person's body, loading it with hundreds of technical, chromatic, visual, stylistic and symbolic details. Among the motifs, countless domestic plants stand out, such as coca, tubers, corn and cotton. Whoever wore this costume in life undoubtedly stood out among his peers, just as whoever now has it in his collection, whether a personal one, or a museum's. It was donated in 1981 to the Museo Chileno de Arte Precolombino by its founder.

1. Cornejo and Sinclair 2005.





M C h A P 0 3 3 1 M C h A P 0 3 3 2

50

GUERREROS ARRODILLADOS

246 × 280 mm

Metal. Moche, Estilo Vicús-Moche, 100–400 d.C. Costa norte de Perú, Área Andes Centrales.

Dos figuras de metal gemelas entre sí, pero enfrentadas cara a cara, que representan a guerreros de la cultura Moche ricamente ataviados con tocados coronados por cuchillos en forma de tumi, orejeras y un traje alargado colmado de discos colgantes del mismo material, una aleación de oro y cobre. Los personajes figuran de perfil, semi arrodillados y con los brazos en alto, sosteniendo cada cual un escudo circular y una lanza o porra en sus respectivas manos. Una de las dos piezas está muy fragmentada y tiene adosado restos de textil, por lo que es probable que estas placas fueran accesorios colgantes de una prenda de vestir, tal como lo emula el traje del guerrero simbolizado en ellas. Las dos piezas eran parte de la colección de Sergio Larrain García-Moreno y fueron donadas en 1981 al Museo Chileno de Arte Precolombino.

KNEELING WARRIORS

Metal. Moche, Vicús-Moche style, AD 100–400. Northern coast of Peru, Central Andes area.

Two twin metal figures confronting each other face to face, representing warriors of the Moche culture richly attired in headdresses crowned by tumi-shaped knives, ear decorations and long tunics covered in hanging discs of the same material, an alloy of gold and copper. The characters appear in profile, half-kneeling and with their arms raised, each holding a circular shield in one hand and a spear or club in the other. One of the two pieces is very fragmented and has shreds of textile attached to it, suggesting that these plates were probably hanging accessories of a garment, as emulated by the warrior's costume symbolised in them. The two pieces were part of the Sergio Larrain García-Moreno collection and were donated in 1981 to the Museo Chileno de Arte Precolombino.



M C h A P 0 3 3 6

51

MORTERO TRÍPODE DE PIEDRA

300 × 480 mm

Piedra volcánica. Huétar, Período Clásico, 1100–1500 d.C. Vertiente Atlántica de Costa Rica, Área Intermedia.

Sofisticado mortero hecho en piedra con representaciones figurativas y esquemáticas en su base. Al centro de la pieza, en una suerte de umbral, yace encerrado un personaje de forma humana con los brazos en alto, sin detalles ni expresiones, quieto, como sosteniendo toda la red de piedra que le rodea, mientras tres otros posibles individuos se ubican en los contornos de la obra. La plataforma superior es levemente cóncava y conserva aún huellas de su uso en el pasado, lo que invita a pensar que su función fue servir de soporte durante actividades de molienda. Sorprende el trabajo de tallado y abrasión de la piedra, pues generó una obra de aspecto a la vez delicada y maciza, fina y pesada. Desde 1981 este objeto es parte de la colección del Museo Chileno de Arte Precolombino tras la donación de su fundador.

STONE MORTAR TRIPOD

Volcanic stone. Huétar, Classic period, AD 1100–1500. Atlantic coast of Costa Rica, Intermediate area.

Sophisticated mortar made of stone with figurative and schematic representations on its base. In the centre of the piece, in a sort of doorway, a human-shaped character stands enclosed with arms raised, without details or expressions, and still, as if holding up the entire stone network that surrounds him, while three other possible individuals stand on the edges of the work. The upper platform is slightly concave and still bears traces of its use in the past, which suggests that its function was to serve as a support during milling activities. The work of carving and abrasion of the stone is striking, since it created a work that looks both delicate and robust, fine and yet heavy. Since 1981 this object has been part of the collection of the Museo Chileno de Arte Precolombino, after being donated by its founder.



M C H A P 0 3 0 2

52

VASIJA-SONAJA TRÍPODE

502 × 375 mm

Cerámica. Nicoya-Guanacaste, Período Clásico, 800-1100 d.C. Península de Nicoya, Nicaragua, Área Mesoamericana.

Gran recipiente cerámico que simboliza a un ser de rasgos animales y humanos, soportado sobre dos de sus patas y su cola, a modo de trípode, solución ideal para mantener intacto su contenido. Justo desde el cuello de la vasija irrumpe la cabeza de una bestia de fauces abiertas, labios rojos y ojos saltones. Las extremidades y parte del cuerpo de este ser están decorados con decenas de motivos en serie de cabezas animales, siempre con la boca roja y los dientes marcados. La delicadeza alfarera contrasta con la imponente imagen en ella reproducida, a través de tonos negros y rojizos sobre fondo de color crema. Tal como se aprecia en su cuello, la pieza ha sido restaurada en diversas ocasiones, incluso antes de llegar al Museo el año 1981, cuando fue donada por Sergio Larrain García-Moreno.

TRIPOD RATTLE-POT

Ceramic. Nicoya-Guanacaste, Classic period, AD 800-1100. Nicoya peninsula, Nicaragua, Mesoamerican area.

Large ceramic container symbolising a being with animal and human features, supported on two of its legs and its tail as a tripod, an ideal solution to keep its content intact. The head of a beast with open jaws, red lips and bulging eyes bursts out of the neck of the vessel. The limbs and part of the body of this being are decorated with dozens of serial motifs of animal heads, all of them with a red mouths and pronounced teeth. The delicacy of the pottery contrasts with the imposing image reproduced on it, in black and reddish tones against a cream-coloured background. As can be seen on its neck, the piece has been restored on several occasions, even before its arrival at the Museum in 1981, when it was donated by Sergio Larrain García-Moreno.



M C H A P 2 8 7 4

53

ASIENTO DE PIEDRA

720 × 380 mm

Piedra. Manta, Período Desarrollos Regionales. 800-1500 d.C. Manabí, costa sur de Ecuador, Área Intermedia.

Los asientos de piedra son obras precolombinas emblemáticas en la identidad e historia cultural de Ecuador y, por esto también, una clase de objeto sumamente cotizada entre coleccionistas de todo el planeta¹. Son obras labradas sobre un único bloque de roca, dejando un asiento en forma de U junto a dos pequeñas plataformas, seguramente para apoyar los brazos. Esta pieza particular lleva esculpido bajo el asiento un personaje agachado, con las rodillas y brazos sobre el suelo, en una posición servil, tal como si estuviera sosteniendo a quien se sienta sobre él. La obra perteneció al destacado ingeniero y geógrafo chileno Alejandro Bertrand (1854-1942) y fue donada al Museo Chileno de Arte Precolombino el año 1994 por una de sus nietas, Marta Bertrand Pastor. A su arribo al Museo, se encontraba fragmentada en varias partes, por lo que debió ser íntegramente restaurada por el conservador Luis Solar bajo la asesoría de Mónica Bahamondes.

1. McEwan y Silva 2011.

STONE SEAT

Piedra. Manta, Regional Developments period, AD 800-1500. Manabí, southern coast of Ecuador, Intermediate area.

Stone seats are emblematic pre-Columbian works in the identity and cultural history of Ecuador, and for this reason also highly valued objects among collectors from all over the planet.¹ They are works carved from a single block of stone, leaving a U-shaped seat next to two small platforms, doubtless to support the arms. This particular piece has a figure sculpted under the seat crouching in a servile position with his knees and arms on the ground, as if he were supporting whoever is sitting on it. The work belonged to the distinguished Chilean engineer and geographer Alejandro Bertrand (1854-1942) and was donated to the Museo Chileno de Arte Precolombino in 1994 by one of his granddaughters, Marta Bertrand Pastor. Upon its arrival at the Museum, it was broken in several parts, so it had to be fully restored by the conservator Luis Solar with the guidance of Mónica Bahamondes.

1. McEwan and Silva 2011.



M C h A P 2 0 5 6

54

ESCULTURA

800 × 365 mm

Piedra. San Agustín, Período Formativo Tardío, 0–500 d.C. Sierra sur de Colombia, Área Intermedia.

Personajes de piedra controlan la selva serrana de los Andes colombianos. Figuras humanas esculpidas sobre rocas volcánicas de textura porosa y matriz irregular que forman obras masivas y voluminosas. Son cuerpos regidos por la simetría, en los que cada miembro, unidad anatómica y accesorio se manifiesta a través de elementos geométricos, tanto incisos como en relieve. Esta obra formó parte de la colección personal de Sergio Larrain García-Moreno y habitó sobre un pedestal de piedra la galería más iluminada de su casa-museo en El Comendador, un espacio físico y visual privilegiado que le permitía ser contemplada por quien visitara la residencia. Protagonismo que también ocupa desde que llegó al Museo tras el fallecimiento de Larrain en 1999, pues es la primera pieza exhibida —también sobre un pedestal de piedra— en la antesala a la exposición permanente *América Precolombina en el Arte*.

SCULPTURE

Stone. San Agustín, Late Formative period, AD 0–500. Southern mountains of Colombia, Intermediate area.

Stone characters control the mountain jungle of the Colombian Andes: human figures sculpted out of volcanic rocks with a porous texture and irregular shape that form massive and voluminous works. They are bodies governed by symmetry, in which each member, anatomical feature and accessory is depicted as a geometric element, whether incised or in relief. This work was part of the personal collection of Sergio Larrain García-Moreno and stood on a stone pedestal in the most illuminated gallery of his house-museum in El Comendador, a privileged physical and visual space where it could be seen by anyone visiting the residence. It has also been a star exhibit since it arrived at the Museum after Larrain's death in 1999, being the first piece on view, also on a stone pedestal, in the entrance to the permanent exhibition *Pre-Columbian America in Art*.



M C h A P 0 4 1 7

55

FRISO DEL DIOS SOL

510 × 390 mm

Piedra. Maya, Período Clásico Tardío, 600–900 d.C. Hopelchén, Campeche, México, Área Mesoamericana.

El Dios Sol de la cultura Maya, ricamente ataviado y portando en sus manos una lanza y un escudo, es el protagonista visual de este fragmento de friso de piedra. La representación del personaje se encuentra cortada arriba y abajo, por lo que originalmente debió ser parte de un mural de mayores dimensiones. Hay otra pieza similar entre la colección del Museo (MChAP 0416) y ambas probablemente provienen de algún sitio arqueológico de los alrededores de Hopelchén, en la península del Yucatán, ya que en 1936 las dos obras fueron descritas como parte del mobiliario de una casa moderna de este pueblo¹. Se sabe que esta pieza habría integrado la colección privada de John Wise, uno de los más importantes coleccionistas norteamericanos de arte precolombino, y que años más tarde pasó a la colección de Sergio Larrain García-Moreno, quien, en 1981, la donó al Museo.

1. Meyer 1989.

FRIEZE OF THE SUN GOD

Stone. Maya, Late Classic period, AD 600–900. Hopelchén, Campeche, Mexico, Mesoamerican area.

The Sun God of the Maya culture, richly adorned and carrying a spear and a shield in his hands, is the visual protagonist of this fragment from a stone frieze. The figure is cut off at the top and bottom, so it must have originally been part of a larger mural. There is another similar piece in the Museum's collection (MChAP 0416). Both probably come from an archaeological site in the surroundings of Hopelchén, in the Yucatán peninsula, since in 1936 the two works were described as being part of the furnishings of a modern house in that town.¹ It is known that this work was once part of the private collection of John Wise, one of the most important North American collectors of pre-Columbian art, and that years later it passed into the collection of Sergio Larrain García-Moreno, who donated it to the Museum in 1981.

1. Meyer 1989.



56

VASO GRABADO

235 × 147 mm

Alabastro. Maya, Período Clásico Tardío, Fases Coyotlatelco y Texcalac, Estilo Ulúa, 600–900 d.C. Valle de Ulúa, tierras bajas del sur de Honduras, Área Mesoamericana.

Sobre un único bloque de piedra de alabastro traslúcido, una variedad de mármol, fue tallado este vaso Maya. Aunque la gran mayoría de estos objetos se caracterizan por la presencia de asas, este carece de ellas, lo que le da una forma tubular perfecta. Posee una decoración exterior en bajorrelieve e incisiones con motivos geométricos, lineales y volutas, ordenados en cuatro franjas o bandas horizontales, una de ellas, con signos glíficos propios de esta cultura. Esta obra formó parte de la colección personal de Sergio Larrain García-Moreno que lo acompañó hasta su fallecimiento en 1999, tras lo cual fue donada al Museo Chileno de Arte Precolombino.

ENGRAVED VASE

Alabaster. Maya, Late Classic period, Coyotlatelco and Texcalac phases, Ulúa style, AD 600-900. Ulúa valley, lowlands of southern Honduras, Mesoamerican area.

This Maya vase was carved from a single block of translucent alabaster stone, a type of marble. Although the vast majority of these objects have handles, this one has none, which gives it a perfectly tubular shape. It has exterior decoration in bas-relief and incisions with geometric, linear and spiral motifs, arranged in four horizontal strips or bands, one of them with glyphic signs typical of this culture. This work was part of Sergio Larrain García-Moreno's personal collection that accompanied him until his death in 1999, after which it was donated to the Museo Chileno de Arte Precolombino.

M C h A P 2 0 8 1

57

ESCULTURA HUMANA

464 × 270 mm

Cerámica. La Tolita-Tumaco, Período Desarrollos Regionales, 500 a.C–500 d.C. Costa de Ecuador o Colombia, Área Intermedia.

Figura humana modelada en arcilla, desde los glúteos hacia arriba. Color natural de la greda, sin pigmentos ni colorantes adicionales. Es una escultura fina, realista y cargada de detalles anatómicos: ojos rasgados, mejillas gruesas, orejas perforadas, mentón redondeado, boca entreabierta, vientre marcado, ombligo profundo y una cabeza completamente calva y notoriamente deformada, con la mirada perdida hacia el horizonte. Carece de brazos y su superficie está erosionada y descascarada en algunos sectores. Sergio Larrain García-Moreno adquirió esta obra durante su estadía en Ecuador y fue donada en 1981 al Museo Chileno de Arte Precolombino.

HUMAN SCULPTURE

Ceramic. La Tolita-Tumaco, Regional Developments period, 500 BC-AD 500. Coast of Ecuador or Colombia, Intermediate area.

Human figure from the buttocks up, modelled in clay. Natural clay colour, without additional pigments or colourants. It is a fine sculpture, realistic and packed with anatomical details: almond-shaped eyes, plump cheeks, pierced ears, rounded chin, half-open mouth, prominent belly, deep navel and a completely bald and noticeably deformed head, with its gaze fixed on the horizon. It has lost its arms and its surface is eroded and peeling in some places. Sergio Larrain García-Moreno acquired this work during his stay in Ecuador and it was donated in 1981 to the Museo Chileno de Arte Precolombino.



M C h A P 0 3 4 8

FIGURA DE HOMBRE

270 × 137 mm

Cerámica. Maya, Período Clásico Tardío, Estilo Jaina, 600–900 d.C. Isla de Jaina, Campeche, México, Área Mesoamericana.

Erguido a pies descalzos deslumbra esta figura modelada en cerámica del Dios Gordo, una deidad importante en Campeche y otras zonas de Mesoamérica precolombina. Un personaje que se distingue por estar vestido con atributos de guerrero y poseer una gran barriga. En este caso lleva por atuendo un traje de plumas sobre el torso y una falda larga que le llega a los pies, además de un enorme collar de cuentas gruesas al cuello y un gorro sobre la cabeza notoriamente deformada. La pieza perdió sus dos manos y actualmente está bastante restaurada. Formó parte de la colección particular de Sergio Larrain García-Moreno, quien la obtuvo en una galería de Buenos Aires y años más tarde, en 1981, la donó al Museo Chileno de Arte Precolombino al momento de su fundación.

FIGURE OF A MAN

Ceramic. Maya, Late Classic period, Jaina style, AD 600-900. Jaina island, Campeche, Mexico, Mesoamerican area.

Standing barefoot, this dazzling ceramic modelled figure represents the Fat God, an important deity in Campeche and other areas of pre-Columbian Mesoamerica, who is recognisable for being dressed like a warrior and having a large belly. In this case, he wears a suit of feathers on his torso and a long skirt that reaches his ankles, as well as an enormous necklace of thick beads around his neck and a cap on his obviously deformed head. The piece lost both its hands and is currently quite restored. It was part of the private collection of Sergio Larrain García-Moreno, who obtained it in a gallery in Buenos Aires and years later donated it to the Museo Chileno de Arte Precolombino at the time of its foundation in 1981.



M C h A P 0 6 0 9

PERSONAJE VESTIDO CON PIEL DE SIMIO

1090 × 480 mm

Cerámica. Veracruz, Período Clásico Tardío, Estilo El Zapotal, 600–900 d.C. Zapotal, Veracruz, costa del golfo de México, Área Mesoamericana.

Imponente escultura cerámica, completamente vacía, de un personaje vestido con la piel de un simio. Únicamente sus pies, manos, cuello y boca quedan desprovistos de este singular atuendo, distinguidos por un color rojizo que contrasta sutilmente con los tonos amarillos del pelaje del animal. Es una pieza controversial, pues mientras algunos investigadores aseguran que se trataría de una representación de Xipe Totec, otros proponen que sería más bien uno de los dioses del pulque llamado Tlaltecayohua. La obra tenía uno de sus brazos desprendido cuando llegó a manos de Sergio Larrain García-Moreno y fue restaurada en 1980 antes de ingresar al Museo. En 1985 sucumbió ante el gran terremoto que azotó Santiago, quedando casi por completo destruida, gracias a lo cual, paradójicamente, se corroboró que la obra estaba ya en esa época muy reparada. La escultura volvió a restaurarse en los laboratorios del Museo, eliminando el brazo que no era original y dejando ahora un detallado registro del proceso.¹

1. Solar, Sagredo y Carvajal 1990.

CHARACTER CLOTHED IN APE SKIN

Ceramic. Veracruz, Late Classic period, El Zapotal style, AD 600-900. Zapotal, Veracruz, coast of the gulf of Mexico. Mesoamerican area.

Imposing ceramic sculpture, completely hollow inside, of a character clothed in the skin of an ape. Only his feet, hands, neck and mouth are bereft of this strange attire. Their reddish colour contrasts subtly with the yellow tones of the animal's fur. It is a controversial piece, because while some researchers claim that it is a representation of Xipe Totec, others believe it to be one of the gods of pulque called Tlaltecayohua. The work had one of its arms missing when it came into Sergio Larrain García-Moreno's possession and was restored in 1980 before it entered the Museum. In 1985 it succumbed to the great earthquake that struck Santiago and was almost completely destroyed, thanks to which, paradoxically, it was confirmed that the work had already been much repaired. The sculpture was restored once again in the Museum's laboratories, the non-original arm removed, and a detailed record left of the process.¹

1. Solar, Sagredo and Carvajal 1990.



M C h A P 0 6 6 3



60

VASO CON FIGURA HUMANA

425 x 280 mm

Cerámica. Maya, Período Clásico Tardío, 600–900 d.C. Petén, Guatemala, Área Mesoamericana.

Vaso cilíndrico de arcilla que figura en tres dimensiones y mediante un llamativo juego de policromías a un personaje de piel oscura que viste ricos atuendos y accesorios corporales. Personas con enanismo y jorobas eran las encargadas de la entretención en la antigua corte Maya, seres que además estaban asociados al inframundo. En la espalda del personaje se reproduce una serie de glifos que manifiestan la pertenencia de este objeto a un estrato sociopolítico alto de la sociedad Maya, pues solo la elite y no el resto del pueblo, podía leer estas elaboradas expresiones gráficas. Estudios recientes revelan que esta pieza ha sido intensamente restaurada a lo largo de su vida. Esta obra fue parte de la donación inaugural de Sergio Larrain García-Moreno al Museo Chileno de Arte Precolombino en el año 1981.

VASE WITH HUMAN FIGURE

Ceramic. Maya, Late Classic period, AD 600-900. Petén, Guatemala, Mesoamerican area.

Cylindrical clay vessel in three dimensions and a striking polychrome design featuring a dark-skinned character wearing rich outfits and body accessories. People with dwarfism and humpbacks were in charge of entertainment in the ancient Maya court as well as being associated with the underworld. On the character's back, a series of glyphs is reproduced that show that this object belonged to a high sociopolitical stratum of the Maya society, since only the elite were able to read these sophisticated graphic expressions. Recent studies reveal that this piece has been intensively restored throughout its life. This work was part of the inaugural donation by Sergio Larrain García-Moreno to the Museo Chileno de Arte Precolombino in 1981.



61

VASO Y MÚSICO

380 x 352 mm

Cerámica. Jama Coaque, Período Desarrollos Regionales, 500 a.C.–500 d.C. San Isidro, Ecuador, Área Intermedia.

Recipiente de cerámica que personifica a un músico finamente ataviado con un tocado en forma de ave sobre la cabeza, orejeras doradas, una nariguera, brazaletes y un faldellín concéntrico. El músico porta en una de sus manos una sonaja, mientras con la otra lleva una flauta de pan hacia su boca. Pero este objeto no es solo representación, ya que posee una serie de orificios y cavidades internas que la convierten en un silbato, mezclando imagen y función en una misma obra precolombina. Una pieza que Sergio Larrain García-Moreno adquirió en la Gold Mask Gallery durante su estadía en Ecuador y que años más tarde entregaría al Museo Chileno de Arte Precolombino como parte de su primera donación.

VASE AND MUSICIAN

Ceramic. Jama Coaque, Regional Developments period, 500 BC–AD 500. San Isidro, Ecuador, Intermediate area.

Ceramic container that personifies a finely dressed musician with a bird-shaped headdress, golden ear ornaments, a nose ring, bracelets and a concentric skirt. The musician carries a rattle in one of his hands, while with the other he holds pipes of pan to his mouth. But this object is not only a representation, since it has a series of holes and internal cavities that make it into a whistle, mixing image and function in the same pre-Columbian work. Sergio Larrain García-Moreno acquired this piece at the Gold Mask Gallery during his stay in Ecuador. Years later, he gave it to the Museo Chileno de Arte Precolombino as part of his first donation.



62

CORONA DE ORO

142 × 192 mm

Metal, oro. Cañari, influencia Inka, Período Tardío, 1400–1532 d.C. Ecuador, Área Intermedia.

Solo dignatarios y personas muy importantes en la estructura social andina portaron coronas de oro como parte de su atuendo. El estilo y la tecnología de estas coronas varía según la cultura y la época en cuestión. Esta en particular, por su diseño minimalista y por el tipo de remaches que sirven de unión a la enorme lámina de oro que le da forma, se asemeja a otros ejemplares hallados en el sur de Ecuador, específicamente en el área de Cuenca, y ligados al pueblo Cañari. La pieza estuvo por generaciones en la colección particular de una familia chilena, hasta que el año 2021 fue donada al Museo Chileno de Arte Precolombino y exhibida por primera vez al público en la exposición temporal *40 años, 40 siglos: cosas que cuentan*.

M C H A P D - 4 2

GOLD CROWN

Metal, gold. Cañari, Inka influence, Late period, AD 1400-1532. Ecuador, Intermediate area.

Only dignitaries and very important people in the Andean social structure wore gold crowns as part of their attire. The style and technology of these crowns varies depending on the culture and era in question. This one in particular, due to its minimalist design and the type of rivets that serve to join the enormous gold sheet that gives it shape, resembles other specimens found in southern Ecuador, specifically in the Cuenca area and linked to the Cañari people. The piece was in the private collection of a Chilean family for generations, until in 2021 it was donated to the Museo Chileno de Arte Precolombino and exhibited for the first time to the public in the temporary exhibition *40 years, 40 centuries: storytelling artifacts*.



Bocetos de arquitectura del edificio del Museo Chileno de Arte Precolombino.

Architect sketch of the building of the Museo Chileno de Arte Precolombino.



Edificio del Museo Chileno de Arte Precolombino.

Building of the Museo Chileno de Arte Precolombino.
Fotografía de / Photograph by Fernando Maldonado.



Entrega de la colección Reccius al Museo Chileno de Arte Precolombino por Jacobo Furman, año 1983.

Donation of the Reccius collection to the Museo Chileno de Arte Precolombino by Jacobo Furman, year 1983.



MChAP 2961

Donación de objetos precolombinos por parte de Corporación Cultural y de Turismo de la Ilustre Municipalidad de Calama al Museo Chileno de Arte Precolombino, año 1996.

Donation of pre-Columbian objects by the Corporación Cultural y de Turismo de la Ilustre Municipalidad de Calama to the Museo Chileno de Arte Precolombino, year 1996.



Carlos Aldunate junto a un fardo funerario en la exposición temporal *Tesoros de San Pedro de Atacama*, año 1984.

Carlos Aldunate with a funerary bundle at the temporary exhibition *Treasures of San Pedro de Atacama*, year 1984.



Laboratorio textil y depósito de cerámica del Museo Chileno de Arte Precolombino, año 1981.

Textile laboratory and ceramics storeroom of the Museo Chileno de Arte Precolombino, year 1981.

Fotografía de / Photograph by Rubén Douzet.



Depósito textil del Museo Chileno de Arte Precolombino.

Textile storeroom of the Museo Chileno de Arte Precolombino.



MChAP 2847

Laboratorio de restauración del Museo Chileno de Arte Precolombino.

Restoration laboratory of the Museo Chileno de Arte Precolombino.



Depósito de cerámica del Museo Chileno de Arte Precolombino, año 1981.

Ceramics storeroom of the Museo Chileno de Arte Precolombino, year 1981.

Fotografía de / Photograph by Rubén Douzet.



Depósito de cerámica del Museo Chileno de Arte Precolombino.

Ceramics storeroom of the Museo Chileno de Arte Precolombino.



Depósito de cerámica del Museo Chileno de Arte Precolombino, año 1981.

Ceramics storeroom of the Museo Chileno de Arte Precolombino, year 1981.

Fotografía de / Photograph by Rubén Douzet.

El museo como ensamblaje

El Museo Chileno de Arte Precolombino se inaugura el 10 de diciembre de 1981, con gran publicidad de los medios de la época¹. La primera exhibición permanente está conformada por una selección de las obras donadas por Sergio Larrain destinada a presentar América como un continente sin fronteras, unificado por el arte, tal como él siempre lo había concebido. Si bien la muestra refleja —cómo no— el gusto del coleccionista, se advierte claramente en el relato y la organización la preponderancia de la mirada arqueológica.

El guion de la exhibición se basa en uno de los libros más famosos del arqueólogo norteamericano Gordon Willey², probablemente el mayor exponente de la escuela histórico-cultural imperante a mediados del siglo XX y vigente, en algunos círculos, hasta la actualidad. Las obras se distribuyen en las salas y vitrinas según las áreas culturales y los períodos a los que han sido adscritas³, acompañadas de un conjunto de materiales destinados a precisar su sentido y contexto arqueológico. Ejemplos de esto son el gran mapa que señala la ubicación geográfica de las distintas culturas y el cuadro cronológico, ambos emplazados en el acceso a la exhibición, como preludio del relato, pero, al mismo tiempo, como partitura de la sinfonía que es la muestra.

A diferencia de lo que ocurría en la casa de El Comendador, acá la puesta en escena de cada obra involucra toda una infraestructura de exhibición (pasillos, cortinas, soportes, atriles, vitrinas, luces, focos). Nada queda al azar en la investidura de cada objeto para su presentación pública: se establece su altura, el mejor ángulo, la iluminación adecuada, la disposición en la sala, su asociación con otras piezas, la distancia a los muros y el contraste de colores. Bajo la atenta guía de Sergio Larrain, un equipo de personas, comandado por Alberto Dittborn, se encarga de diseñar, construir y montar la escenografía de la muestra, de vestir y adornar las obras para su adecuada *performance* en la narración museográfica. El edificio se convierte en una galería de musas —las piezas más hermosas y espectaculares de la colección Larrain— que interactúan en armonía colectiva, al son de una orquesta dirigida a dos manos, por la arqueología y el fundador. El resultado es inaudito: belleza y contenido encarnadas en un único artefacto, el museo.

En su nuevo destino, cada pieza lleva asociada una cédula que le da nombre, la sitúa en el tiempo y el espacio, define su contexto y la enmarca en una taxonomía cultural. La irrupción del texto constituye, seguramente, una de las transformaciones más radicales que impone la mirada disciplinaria sobre los objetos en relación con sus espectadores. A través de él, la arqueología establece una gramática para la colección, que ya no podrá ser leída sino conforme a determinada sintaxis. De ahí la enorme importancia del registro y fichaje de las piezas, pero también de su constante investigación en el Museo, algo que no ocurría cuando era una colección privada.

Para conferir una identidad visual a todos los impresos del Museo, se diseña una línea gráfica que utiliza la tipografía Futura, escogida por el propio Sergio Larrain, aunque asesorado

¹ Aldunate y Mena 1998; Berenguer y Torres 2011.

² Willey 1966.

³ Berenguer y Torres 2011.

The museum as an assemblage

The Museo Chileno de Arte Precolombino is inaugurated on 10 December 1981 with much publicity in the media of the day.¹ The first permanent exhibition consists of a selection of the works donated by Sergio Larrain and seeks to present America as a continent without borders unified through art, just as he had always conceived of it. Although the exhibition evidently reflects the collector's taste, the preponderance of the archaeological perspective can be clearly seen in its explanatory texts and organisation.

The script of the exhibition is based on one of the most famous books by the North American archaeologist, Gordon Willey,² probably the greatest exponent of the historical-cultural school that was dominant in the mid-20th century and still prevails in some circles today. The works are distributed in the rooms and showcases according to the cultural areas and periods to which they have been ascribed,³ accompanied by a set of materials explaining their meaning and the archaeological context. Examples of these are the large map showing the geographical location of the different cultures and the chronological scheme, both placed at the entrance to the exhibition as a prelude to the story, but at the same time as the score for the symphony that the exhibition is.

Unlike their setting in the house on El Comendador, here the staging of each work involves an entire exhibition infrastructure, including corridors, curtains, mounts, stands, displays and spotlights. Nothing is left to chance in the first presentation of each object for its public display: height, best angle, lighting, placing in the room, combination with other pieces, distance from the walls and the colour contrast. Under the watchful eye of Sergio Larrain, a team of people led by Arturo Dittborn busies itself designing, building, and installing the museum's infrastructure, dressing and adorning the works for an optimum performance in the museographical narrative. The building is transformed into a gallery of muses—the most beautiful and spectacular pieces of the Larrain collection—which interact in harmony with one another to the sound of an orchestra conducted with both hands by archaeology and the founder. The result is unheard of: beauty and content embodied in a single artifact, the museum.

In its new destination, each piece bears a plaque (with its name, time period, and place of origin) which defines its context and situates it within a cultural taxonomy. In its effects on the spectators, the invasion of the text is surely one of the most radical changes imposed by the disciplinary focus on the objects. Through the text, archaeology establishes a grammar for the collection, which now cannot be read, except by following a given syntax. Hence the enormous importance of the inventory and indexing of the pieces, but also of the constant research in the Museum, something that had never occurred when it was a private collection.

To give a visual identity to all the Museum's printed matter, a graphic style is designed using the Futura font— chosen by Sergio Larrain himself, although always advised by his friend,

¹ Aldunate and Mena 1998; Berenguer and Torres 2011

² Willey 1966.

³ Berenguer and Torres 2011.

por su amigo, colega y miembro del Comité, Carlos Alberto Cruz. Por anecdótico que parezca, este ejemplo ilustra cómo, aunque la presencia de textos obedece a una necesidad propiamente arqueológica, el antiguo coleccionista se preocupa de plasmar en ellos su impronta estética. Ambas miradas, ambas agencias se entrecruzan a lo largo de toda la muestra, dejando ver un diálogo constante respecto de cuál consideran como la mejor manera de exhibir las obras al público —perspectivas a las que se suman, además, las acciones del equipo de profesionales y técnicos que participan del montaje, puesta en escena y conservación de las piezas—. Construida, de este modo, como una gran obra colectiva e híbrida, la exhibición permanente acaba siendo la cara visible de la institución durante 19 años, sin sufrir modificaciones sustanciales.

Con el paso de los años, el Museo va creciendo a un ritmo acelerado. Rápidamente se convierte en uno de los principales agentes culturales de Santiago, así como en un polo importante de difusión y creación de conocimiento en torno al arte precolombino a nivel nacional e internacional. Su mayor visibilidad atrae la atención de otros y otras coleccionistas, que encuentran en la institución no solo una oportunidad única de encuentro y aprendizaje, sino, sobre todo, un espacio donde verse reflejados como partícipes de una misma práctica cultural: el coleccionismo de obras precolombinas.

En sus 40 años de historia, el Museo ha recibido cerca de 11.000 obras entregadas por más de 240 personas, además de casi 400 piezas de distintas instituciones e individuos que resguarda a modo de préstamo. La mayor parte de ellas corresponden a pequeños conjuntos de objetos reunidos de manera espontánea e improvisada, sin criterios establecidos; otras donaciones, en cambio, constituyen colecciones propiamente tales, pues sus obras comparten una línea en lo estético, científico o cultural, y su concurrencia denota una taxonomía subyacente, creada por un coleccionista que actúa como autor de una obra —la colección— que lleva impresa su estampa personal.

Es el caso, por ejemplo, de la colección Santa Cruz-Yaconi, compuesta por casi 3.400 objetos (tres veces más que los de Larrain) y donada al Museo por la Fundación Plaza Mulato Gil de Castro⁴. La colección se forma al alero de la Sociedad de Arte Precolombino Nacional, levantada con los acervos privados de Manuel Santa Cruz y Hugo Yaconi⁵. Desde 1981 se resguarda y exhibe, primero, en la Galería de Arte Precolombino Nacional y, luego, en el Museo Arqueológico de Santiago, ambos ubicados en la plaza Mulato Gil de Castro de la capital. Se distingue por reunir, principalmente, objetos precolombinos del actual territorio chileno⁶ bajo un criterio arqueológico y no artístico o estético. Su composición es bastante heterogénea, por haberse formado de la suma de numerosos conjuntos materiales de menor envergadura, cada uno con sus propios matices y características —como el del Coronel Eduardo Iensen⁷, creado a mediados del siglo xx con piezas provenientes de varias localidades del norte de Chile—.

colleague and Committee member, Carlos Alberto Cruz. However anecdotic it may seem, this example illustrates how, although the presence of texts obeys an essentially archaeological priority, the former collector is concerned to leave his aesthetic imprint on them. Both perspectives, both actors mingle throughout the display, revealing a constant dialogue about what they consider the best way of exhibiting the works to the public. In addition to these perspectives are the actions of the team of professionals and technician who participate in the mounting, staging and conservation of the pieces. Constructed thus as a major collective and hybrid enterprise, the permanent exhibition will be the public face of the institution for 19 years, without any important modifications.

With the passage of the years, the Museum grows at a rapid pace. It quickly establishes itself as one of the most important cultural actors of Santiago as well as an important hub for the diffusion and creation of knowledge about pre-Columbian art, both nationally and internationally. Its greater visibility attracts the attention of other collectors, who find in the institution not only a unique opportunity for meeting and learning, but also, and above all, a space to see themselves reflected as participants in the same cultural practice: the collecting of pre-Columbian works.

In its 40 years of history, the Museum has received nearly 11,000 works from almost 240 people, in addition to almost 400 pieces from different institutions and individuals loaned for their protection. Most of them are small groups of objects gathered spontaneously and without planning or established criteria; other donations, on the other hand, are collections in their own right, since their works share a single aesthetic, scientific or cultural identity, and the collection is based on an underlying taxonomy created by the collector so that it bears their personal stamp.

This was the case, for example, of the Santa Cruz-Yaconi collection, consisting of just over 3,400 objects (three times more than those of Larrain) and donated to the Museum by the Fundación Plaza Mulato Gil de Castro.⁴ This collection was formed under the auspices of the Sociedad de Arte Precolombino Nacional and is built from the private estates of Manuel Santa Cruz and Hugo Yaconi.⁵ Since 1981 it has been preserved and exhibited, first, in the Galería de Arte Precolombino Nacional and later in the Museo Arqueológico de Santiago, both located in the plaza Mulato Gil de Castro of the capital. It brings together mainly pre-Columbian objects from the present Chilean territory⁶ based on an archaeological criteria and not artistic or aesthetic. Its composition is fairly heterogeneous, having been formed from the accumulation of numerous smaller collections of narrower scope, each with its own distinct qualities and characteristics, such as that of Colonel Eduardo Iensen,⁷ formed in the mid-20th century with pieces from various locations in the north of Chile.

Another important collection is the one of Walter Reccius, consisting of more than 400 pieces from the south of Chile (pre and post European contact), among which are

^[1] Gallardo 2011.

^[2] Yaconi 2021.

^[3] Gallardo 2011.

^[4] Agüero 1994; Iensen and Lindberg 1971.

Otra de las colecciones importantes es aquella de Walter Reccius, compuesta alrededor de 400 piezas del sur de Chile —pre y post contacto europeo—, entre las cuales destaca una serie de platería mapuche, vasijas cerámicas y artefactos de piedra⁸. En su origen, la ensambla Walter Reccius, un connotado abogado de Valdivia que, además, es coleccionista de objetos precolombinos, investigador de las culturas originarias y fundador, en 1951, del primer Museo Histórico y Etnológico de esa ciudad. Si bien las colecciones de este último museo son trasladadas luego a la Universidad Austral de Chile, la colección privada de Reccius es comprada por Jacobo Furman, un influyente empresario del rubro alimentario y uno de los dueños del antiguo Banco Continental, para que no fuera vendida a un museo alemán y abandonara el país. Junto a su esposa Asea reúnen grandes colecciones de arte a mediados del siglo XX, entre las que sobresale una de arte ceremonial judaico exhibida en Nueva York⁹ y subastada por Sotheby's. Furman es quien dona al Museo Chileno de Arte Precolombino la colección Walter Reccius, además de contribuir a la construcción de la Sala Asea Furman, dos gestos realizados a la memoria de su padre, Noy Furman, y en honor de su fallecida esposa.

La incorporación de platería mapuche genera un primer quiebre en los principios que hasta entonces han dirigido el desarrollo de colecciones del Museo, al derribar las fronteras de lo precolombino. A partir de ahí, comienzan a sumarse obras etnográficas, es decir, piezas cuyo valor no reside solamente en su antigüedad previa a la llegada de los europeos, sino en su referencia a comunidades y culturas vivas, que a través de ellas pasan a vivir también en el museo. Por primera vez, las obras artísticas se exhiben mencionando su autoría, con nombre y apellido —una condición impensada, aún hoy, en el arte precolombino¹⁰—.

Pero no todo el crecimiento de la colección proviene de nuevas agencias. En 1988, Sergio Larrain decide donar formalmente al Museo los objetos precolombinos que conserva en su casa tras la donación inaugural de 1981¹¹. Se trata, seguramente, de las obras con mayor valor sentimental y emocional para él: aquellas de las cuales no pudo separarse la primera vez, junto a las nuevas piezas que le ayudaron a salir de la depresión. Pero Larrain ya ha aprendido las consecuencias que pueden acarrear actos tan radicales, por lo que, en esta oportunidad, procura mantener en su residencia una parte de dicha colección, aunque en lo formal quede a nombre del Museo; objetos que lo acompañarán hasta su fallecimiento. Puede considerarse esta segunda donación como un gesto simbólico de despegue progresivo, un rito anticipatorio para preparar el acto definitivo: la muerte, o sea, la separación terminal del cuerpo del coleccionista con su colección y la ruptura de una conjunción histórica, aquella de la obra y su autor.

El 27 de julio de 1999 fallece Sergio Larrain. Las piezas que permanecen en la casa de El Comendador son trasladadas al Museo, al resguardo de su nuevo coleccionista. Ello amerita la preparación de una nueva exhibición permanente acorde a

^[5] Aldunate y Reccius 1983.

^[6] Furman 1997.

^[7] Thomas 1999.

^[8] Berenguer 1988.

a Mapuche silverware adornments, ceramic vessels and stone artifacts.⁸ Originally, the collection was assembled by Walter Reccius, a celebrated lawyer from Valdivia who is also a collector of pre-Columbian objects, a researcher into the native cultures and the founder, in 1951, of the first Historical and Ethnological Museum of that city. Although the collections of the latter museum are later transferred to the Universidad Austral de Chile, Reccius’ private collection is bought by Jacobo Furman, an influential food industry entrepreneur and an owner of the former Banco Continental, to prevent it being sold to a German museum and leaving the country. Together with his wife Asea they assemble large art collections in the mid-20th century, including an outstanding one of Judaic ceremonial art exhibited in New York⁹ and auctioned by Sotheby’s. It is Furman who donates the Walter Reccius collection to the Museo Chileno de Arte Precolombino, as well as contributing to the construction of the Asea Furman Room, two gestures made in memory of his father, Noy Furman, and in honour of his late wife.

The incorporation of Mapuche silverware is a first break with the principles that until then have guided the development of the Museum’s collections, by demolishing the borders of the pre-Columbian. From then on, ethnographic works begin to be added, pieces whose value lies not only in their antiquity prior to the arrival of the Europeans, but in their reference to communities and living cultures, which through its artifacts also has a life in the museum. For the first time, artistic works are exhibited with a mention of their authorship, with name and surname –a condition unthinkable, even today, in pre-Columbian art–.¹⁰

But not all the growth in the collection comes from new actors. In 1988, Sergio Larrain decides to formally donate to the Museum the pre-Columbian objects that he has kept in his house ever since the inaugural donation in 1981.¹¹ These are, surely, the works with the greatest sentimental and emotional value for him: those from which he was unable to separate the first time, together with the new pieces that have helped him surmount his depression. But Larrain has now learned the consequences that such radical actions can have: on this occasion, he makes sure to keep part of that collection at home, although formally it is the property of the Museum. These objects will remain with him until his death. This second donation can be considered a symbolic gesture of progressive detachment, a rite of anticipation to prepare him for the final act: death, the terminal separation of the collector’s body from his collection and the severing of a historical bond between the work and its author.

On 27 July 1999, Sergio Larrain dies. The pieces that remain in his home in El Comendador are transferred to the Museum, to be cared for by their new collector. This merits the preparation of a new permanent exhibition befitting the importance of these objects, not so much for their artistic or cultural quality as for their pedigree,¹² for the personal value they held for the Museum’s creator. To this day, these works have a special weight, a surplus value that distinguishes them from the other

^[9] Aldunate and Reccius 1983.

^[10] Furman 1997.

^[11] Thomas 1999.

^[12] Berenguer 1988.

^[13] Price 1995.

la importancia de los objetos ingresados, no tanto por su calidad artística o cultural como por su pedigrí¹² —es decir, por el valor personal que tuvieron para el fundador del Museo—. Estas obras poseen hasta el día de hoy una carga especial, un valor agregado que las hace diferentes al resto de las piezas que custodia el Museo: son verdaderos emblemas, pues simbolizan a Sergio Larraín, materializan su pasión por el coleccionismo y reflejan la biografía del proyecto del Museo Chileno de Arte Precolombino. Desde entonces, la Sala Obras Maestras exhibe las piezas más espectaculares de esta selección personal del fundador, ubicada al inicio de la exhibición permanente *América Precolombina en el Arte*, la más importante y antigua de todo el edificio, cuyos textos fueron escritos por Francisco Mena, en honor a su abuelo.

A partir del año 2009, el Museo comienza a esbozar el proyecto de *Chile antes de Chile*, una iniciativa que busca poner en valor la diversidad cultural y las expresiones artísticas precolombinas del actual territorio nacional¹³, manifestaciones que hasta ese entonces no tenían un papel sobresaliente en el relato de la institución, creada y diseñada con la idea del arte panamericano y sin fronteras que defendía su fundador. Un proyecto que se materializa con la construcción de una enorme sala subterránea bajo los dos patios del edificio —una verdadera obra de arte arquitectónica y un artefacto extraordinario desde el punto de vista de su ingeniería, diseñada por Smiljan Radić—, destinada a albergar la exhibición permanente de *Chile antes de Chile*, inaugurada el año 2013.

Con el paso de los años, el Museo ha emprendido su vivir con un ritmo propio, construyéndose a sí mismo. Como consecuencia del enorme influjo de nuevas obras, la autoría entra en su era de máxima disolución: ahora es el resultado de un montaje gigantesco de colecciones sobre colecciones, cada cual con su propia biografía, naturaleza, composición, estilo y cualidades; en definitiva, un mosaico de piezas de orígenes e historias diversas, reunidas bajo el alero común del arte —incluso, de varios artes—, que refleja las miradas de cada uno de sus donantes y de las personas detrás de la selección, curaduría y montaje, forjando la identidad de un coleccionista híbrido que reúne un sinnúmero de personalidades, cuerpos, historias y motivaciones. En palabras de Markus Gabriel¹⁴, la colección deviene así en una metacomposición: en una composición de composiciones.

Ahora bien, este museo mestizo no se preocupa únicamente de la colecta de objetos precolombinos y etnográficos, sino que, en paralelo, ha formado un importante archivo de obras audiovisuales y de documentos escritos relativos a los pueblos americanos, proyecto cuya piedra fundacional es la biblioteca personal de arte precolombino de Sergio Larraín. Su fin último es apoyar la investigación que se desarrolla en el Museo y poner el conocimiento sobre estas materias a disposición del público general, además de salvaguardar invaluable registros de la cultura material e inmaterial americana (relatos orales, música, mitos, sonidos, bailes, fotografías, filmaciones, etc.)¹⁵.

pieces in the Museum’s custody. For they are true emblems that symbolise Sergio Larraín, that testify to his passion for collecting and reflect the biography of the Museo Chileno de Arte Precolombino project. Since then, the Masterpieces Room exhibits the most spectacular works of this personal selection of the founder, which are placed at the entrance to the permanent exhibition *Pre-Columbian America in Art*, the most important and the oldest in the entire building, whose texts were written by Francisco Mena, in honour of his grandfather.

Beginning in 2009, the Museum starts work on the plan for *Chile before Chile*, an initiative intended to demonstrate the value of the cultural diversity and pre-Columbian artistic expressions of the present national territory,¹³ artistic manifestations which until this moment have not had a notable presence in the narrative of the institution, created and designed as it was with the idea of Pan American art without borders that its founder defended. The project materialises with the construction of an enormous basement room beneath the Museum’s two courtyards—a true architectural work of art and an extraordinary artefact from an engineering point of view, designed by Smiljan Radić—, that will house the *Chile before Chile* permanent exhibition that opens in 2013.

With the passage of the years, the Museum has conducted life at its own pace and by building itself. As a consequence of the enormous influx of new works, authorship has entered its era of maximum dilution: now it is the result of a massive superimposition of collections over collections, each with its own biography, nature, composition, style and qualities, in reality, a mosaic of pieces with different origins and histories gathered together under the common aegis of art—indeed of several arts—which reflects the gazes of each of its donors and the people behind the selection, curation and installation, forging the identity of a hybrid collector who combines an endless number of personalities, bodies, histories and motivations. In the words of Markus Gabriel,¹⁴ the collection thus turns into a meta-composition: a composition of compositions.

Now, this *mestizo* museum is not only concerned with the collection of Pre-Columbian and ethnographic objects but, in parallel, has created an important archive of audio-visual works and written documents about American peoples, a project whose cornerstone is the personal pre-Columbian library of Sergio Larraín. Its ultimate purpose is to support the research undertaken in the Museum and to make knowledge about these matters available to the general public, apart from safeguarding invaluable records of American material and immaterial culture (oral stories, music, myths, dances, photographs, films, etc.).¹⁵

During its 40 years of existence, the institution has edited and published in Chile and abroad an impressive number of books, catalogues, brochures, and papers, mounted more than 40 temporary exhibitions, launched documentary films, organised conferences and workshops and published scientific and cultural journals.¹⁶ This shows that the Museum not only collects and safeguards works of art, but also produces them—and

Durante sus 40 años de existencia, la institución ha editado y publicado en Chile y el extranjero un número impresionante de libros, catálogos, folletos y artículos, montado más de 40 exhibiciones temporales, lanzado películas documentales, organizado congresos y talleres, y publicado revistas de carácter científico y cultural¹⁶. Ello pone de manifiesto que el Museo no solo colecta y resguarda obras de arte, también las produce —y en cantidad—, para alcanzar con ellas a un público diverso y complejo, que abarca desde el nivel escolar hasta la academia, aficionados y especialistas, nacionales e internacionales.

La acción del Museo, en tanto entidad coleccionista, depende de la cooperación de un enorme y diverso enjambre de agencias, cada cual, con su propio papel, de acuerdo con sus respectivos saberes y peculiaridades. Su funcionamiento descansa, sin duda, en el actuar de las personas, pero también en la complejidad de las cosas: no solo de los objetos precolombinos y etnográficos almacenados en sus depósitos y mostrados en sus exhibiciones, sino también del propio edificio, sus salas, pasillos y escaleras, sus ventanales y pórticos, los mapas y cuadros cronológicos, las vitrinas y focos, los libros y revistas, las películas y fotografías. El Museo cobra vida como un formidable ensamblaje que articula toda clase de piezas, humanas y no-humanas (como conservadores y luminaria, o curadoras y vasijas), materiales e inmateriales (sean textiles o relatos orales), cada una de ellas fundamentales a la hora de preservar su vitalidad y materializar su ser social. Yace aquí el cuerpo y el alma del coleccionista.

¹⁶ Berenguer y Torres 2011.

¹² Price 1995.

¹³ Aldunate 2019.

¹⁴ Gabriel 2019.

¹⁵ Mercado 2010.

¹³ Aldunate 2019.

¹⁴ Gabriel 2019.

¹⁵ Mercado 2010.

¹⁶ Berenguer and Torres 2011.

in quantities— in order to reach a diverse and demanding public, ranging from schoolchildren to academics, enthusiasts and specialists, national and international.

The action of the Museum, as a collecting entity, now depends on the cooperation of a huge and diverse swarm of agencies, each with its own role according to its respective knowledge and specialities. That it functions is dependent, without a doubt, on the actions of people, but also on the complicity of things: not only the pre-Columbian and ethnographic objects stored in its warehouses and shown in its exhibitions, but also the building itself, its rooms, corridors and stairs, its windows and porches, maps and chronological schemes, showcases and spotlights, books and journals, films and photographs. The Museum comes to life as a huge assemblage that articulates all kinds of pieces, human and non-human (such as custodians and luminaire, or curators and vessels), material and immaterial (whether textiles or oral stories), each of them fundamental in preserving its vitality and materialising its social being. Here lies the body and soul of the collector.

El coleccionismo como instalación

Con el motivo de la conmemoración de sus cuatro décadas de historia, el Museo Chileno de Arte Precolombino monta a fines del año 2021 la exhibición temporal *40 años, 40 siglos: cosas que cuentan*, como un intento por plasmar físicamente una autobiografía del coleccionismo bajo la modalidad de una instalación museográfica. El proyecto busca superar la mirada hegemónica de los años ochenta para plantear un cuestionamiento a la verdad científica, a través de una posición no jerárquica que integre múltiples voces. Una obra que resulta ser bastante particular, pues finalmente conjuga en una misma puesta en escena a dos propuestas y miradas diferentes —y a veces distantes— sobre el contenido y la forma de la exposición, las cuales logran convivir en sala a la manera de una quimera: por un lado, la visión de un arquitecto y un diseñador invitados, por el otro, la tradición arqueológica del Museo.

El proyecto inicial de la exhibición es manejado por el área de curaduría del Museo, primero por José Berenguer y Carole Sinclair, liderado luego por esta última junto a Francisca Gili y Diego Artigas. La iniciativa obedece, por lo tanto, a la misma línea histórica de la institución, basada en la arqueología, la prehistoria y la antropología. La idea original intenta poner en valor a las colecciones y sus biografías para contar la historia del Museo a través de una muestra cuyos objetos están organizados según una lógica de redes donde prima la distribución espacial y la asociación de las piezas, a modo de constelaciones de sentido que ligan en una misma sala a manifestaciones precolombinas, del pasado reciente y contemporáneas.

Para expresar estas ideas, curaduría construye un sistema de tres rutas virtuales que interconectan parte de los 188 objetos finalmente seleccionados para su exhibición —muchos de ellos nunca antes mostrados al público—, con tal de hacerlos copartícipes de una misma línea temática definida en función de su importancia en la historia del Museo y de su relevancia en la cosmovisión de los pueblos americanos. Las rutas fueron nombradas Tecnologías del deseo, Juego de las identidades y Seres extraordinarios, cada una de las cuales constituye un relato y representa una posible —pero no exclusiva— guía orientada al público durante su visita a la exhibición.

La puesta en práctica del guión curatorial queda en manos del arquitecto Smiljan Radić y del diseñador Gonzalo Puga, quienes proyectan una museografía que quiebra por completo la tendencia histórica de exhibiciones en el Museo. La propuesta dispone, en primer lugar, las piezas sin un orden establecido y lineal como es habitual, y las instala de una manera aleatoria y no jerárquica en el espacio físico. Uno de los elementos más llamativos de la muestra es que, a diferencia de las exposiciones anteriores, en esta oportunidad no actúan vitrinas ni escaparates tradicionales en la *performance* pública, y en su defecto irrumpen en escena fanales o cúpulas individuales de vidrio que contienen y resguardan a cada uno de los objetos exhibidos. El tamaño de estos fanales se adecuía imperfectamente a las dimensiones de las piezas que envuelven, por lo que ninguno es igual a otro y cada cual constituye también —tal como los objetos precolombinos— una obra única.

Collecting as an installation

To commemorate four decades of its history, the Museo Chileno de Arte Precolombino mounts at the end of 2021 the temporary exhibition *40 years, 40 centuries: storytelling artifacts*, an attempt to create an autobiography of the collecting activity in the form of a museographical installation. The project aspires to transcend the hegemonic gaze of the 1980s by questioning scientific truth from a non-hierarchical position that includes multiple voices. The show turns out to be somewhat unusual since it finally combines on the same stage two quite different and sometimes distant proposals and perspectives on the exhibition’s content and form. The two perspectives are able to coexist in the manner of a chimera: on the one hand, the vision of an invited architect and designer, on the other, the archaeological tradition of the Museum.

The initial project for the exhibition is the work of the Museum’s curators, first of José Berenguer and Carole Sinclair, then led by the latter together with Francisca Gili and Diego Artigas. The initiative, then, sticks to the historical line of the institution, based on archaeology, prehistory and anthropology. The original idea seeks to value the collections and their biographies to tell the history of the Museum by exhibiting the objects according to a logic of networks, in which the spatial distribution and the association of the pieces prevail as constellations of meaning that connect in the same room pre-Columbian manifestations, those from the recent past and contemporary ones.

To express these ideas, the curators build a system of three virtual routes that interconnect part of the 188 objects finally selected for exhibition—many of them never before shown to the public—by making them co-participate in a particular thematic line defined in terms of its importance in the history of the Museum and its significance in the worldview of the American peoples. The routes were named Technologies of desire, Game of identities and Extraordinary beings, and each one of them tells a story and represents a possible, but not exclusive, guide for the public during their visit to the exhibition.

The implementation of the curators’ instructions is entrusted to the architect Smiljan Radić and the designer Gonzalo Puga, who plan a museography that breaks completely with the historical trend of the Museum’s exhibitions. In the first place, the proposal arranges the objects without the established linear order that is the norm and instals them in the physical space in a random and non-hierarchical way. One of the most striking elements of the show is that, unlike in previous exhibitions, on this occasion there are no showcases or display cabinets that are traditional in public exhibits. Instead individual bell jars or glass domes made their first appearance as containers to protect each of the exhibited objects. The size of the glass domes is imperfectly adapted to the dimensions of the pieces they enclose; none is the same as another and each one is also a unique work, just like pre-Columbian objects.

The exhibition occupies the Furman and Andes Rooms of the Museum, both situated around the south yard of the building. The walls of the rooms are painted a dense dark-purple

La exhibición ocupa las Salas Furman y Andes del Museo, ambas ubicadas en torno al patio sur del edificio. Los muros de las salas son pintados de un color morado oscuro y saturado —cercano a los márgenes del espectro ultravioleta, casi al punto de lo invisible—, que juega constantemente con la iluminación que es proyectada desde el cielo de la sala, camuflándose hacia el negro en las áreas de sobras y aflorando al contacto de los haces de luz. La misma iluminación es también responsable de hacer visibles y notorios a los fanales, ya que su forma curva y globular refleja la luz que va dirigida sobre las obras precolombinas, fenómeno que los vuelve cuerpos a la vez transparentes y brillantes, pero también opacos y confusos. Un estrecho pasillo une ambas habitaciones, íntegramente pintado de un color rosado que quiebra y contrasta —como un verdadero umbral— la monotonía cromática del resto de la exposición.

Fanales y obras precolombinas se emplazan sobre largos mesones de madera de nogal, montados en pilares de metal a casi un metro de altura desde el suelo. La Sala Furman sirve de antesala a la muestra y da la bienvenida al público. Aquí existe un solo mesón orientado a lo largo de la habitación sobre el cual se despliegan 37 obras precolombinas seleccionadas por su belleza e importancia tanto en el universo del arte precolombino como para la historia del Museo. Fuera del mesón destaca una única vitrina individual que contiene la primera pieza prehispánica adquirida y coleccionada por Sergio Larrain García-Moreno, la culpable —en sus propias palabras— de su contagio inicial y el germen material del Museo Chileno de Arte Precolombino.

En la Sala Andes, por su parte, se distribuyen ocho mesones, esta vez acomodados a lo ancho del recinto, todos paralelos y equidistantes entre sí y los muros. Esto marca una rígida simetría sobre el espacio del salón y el único elemento que quiebra este equilibrio es una vitrina inclinada y casi horizontal que cubre la totalidad de uno de los muros, lugar escogido para exhibir algunas de las prendas textiles más espectaculares que conserva el Museo. Una instalación que exige al visitante a hacer largos zigzags, de muro a muro, para recorrer la muestra de manera íntegra, obligado necesariamente a pasar frente a todos los objetos, se detenga en ellos o no para contemplarlos.

En la exhibición, el orden y la simetría de los mesones contrasta con la disposición aleatoria de las obras precolombinas y la variedad de volúmenes de los fanales. Domina por esto una suerte de equilibrio de la desorganización o, en otras palabras, un caos estructurado. Una disonancia que despierta confusiones al primer encuentro, pero que despliega luego sensaciones profundas de libertad de experiencia y autonomía de interpretación al visitante. Aunque el recorrido está en cierta medida pauteado por la linealidad de los largos mesones y los pasillos que se forman alrededor de ellos, la carencia de un hilo conductor inherente que ligue las obras en el recorrido, incita a vivir una deriva pedestre, visual y mental. Lo más difícil es enforcarse, pues no existe una única y exclusiva senda museográfica. Pero esto más que un defecto de la muestra, se convierte en su principal virtud, ya que entrega libertades a los y las visitantes a la hora de definir las experiencias y narrativas que se construyen con los objetos precolombinos: el público es también protagonista de la muestra.

colour, so close to the edge of the ultraviolet spectrum as to be practically invisible, and in constant play with the light projected from the room’s ceiling, thus camouflaging themselves in black when in areas of shadow, the colour emerging only when in contact with the beams of light. The same lighting also ensures that the glass domes are visible and noticeable, since their curved, globular shape reflects the light directed onto the pre-Columbian works, making the domes into bodies that are both transparent and shiny, but also opaque and indistinct. A narrow corridor joins both rooms, painted entirely in a pink colour that, like a true threshold, interrupts and contrasts with the chromatic monotony of the rest of the exhibition.

The glass domes and pre-Columbian works are positioned on long walnut wood tables, arranged on metal pillars almost a metre from the ground. The Furman Room serves as an anteroom to welcome the public to the exhibition. Here there is a single table set along the room displaying 37 pre-Columbian works selected for their beauty and importance both in the universe of pre-Columbian art and in the history of the Museum. Apart from the table, there is a single individual showcase that contains the first pre-Hispanic object acquired and collected by Sergio Larrain García-Moreno, the piece that was guilty—in his own words— of his initial contagion, and the seed from which the Museo Chileno de Arte Precolombino actually sprung.

In the Andes Room, in turn, eight tables are distributed, this time across the room, all of them parallel and equidistant from each other and the walls. This divides the space of the room symmetrically, the only element breaking this balance being a tilted and almost horizontal display cabinet covering the entirety of one of the walls, a place chosen to exhibit some of the most spectacular textile garments in the Museum’s collection. An installation that demands the visitors to make long zigzags from wall to wall to fully tour the exhibition, being forced to pass in front of all the objects whether or not they stop to look at them.

The order and symmetry of the tables in the exhibition contrasts with the random arrangement of the pre-Columbian works and the different shapes and sizes of the glass domes. For this reason, a kind of disorganisation in balance, or, to put it differently, a structured chaos, prevails. At the first encounter, this dissonance arouses confusion in the visitor, but it later gives way to a profound sensation of freedom to experience and autonomy to interpret. Although the route is to some degree defined by the linearity of the long tables and the corridors that form around them, the lack of an inherent guiding thread linking the works along the route encourages the spectator to live a pedestrian, visual and mental drifting. The hardest thing is to focus, since there is no single and exclusive museographical path to follow. But rather than a defect of the show, this turns into being its main virtue since it gives visitors freedom to define the experiences and narratives they wish to build with pre-Columbian objects. Thus, the public is also the protagonist of the exhibition.

A museographical experience that is enhanced acoustically thanks to the sound curatorship of Claudio Mercado. Given that among the selection of exhibited objects there are

Una vivencia museográfica que se ve acentuada en lo acústico gracias a la curaduría sonora de Claudio Mercado. Dado que en la selección de objetos exhibidos existen algunos instrumentos musicales, la atmósfera de la muestra se complementa con su sonido que surge de manera esporádica y azarosa desde distintos puntos de ambas salas. Más que una herramienta pedagógica, se trata de una explosión sensitiva y emocional que aporta al misterio detrás de los objetos y las personas que los crearon. La irrupción inesperada de estos fugaces sonidos en medio del silencio imperante en el interior de este imponente edificio, colabora en el quiebre de cualquier posible atisbo de continuidad o linealidad de la muestra, al poner en tensión la fijación de los sentidos en juego: la percepción auditiva cambia constantemente de dirección, mientras la mirada intenta fijarse en las siluetas y colores de los objetos a través del vidrio a la vez transparente y reflectante de los fanales.

Cuatro son, entonces, las rutas que buscan clasificar, ordenar y encaminar el universo de piezas exhibidas en relatos unificados y consistentes. Su expresión física en las salas es, sin embargo, sumamente sutil y marcada únicamente a través de certeros gestos de distinción. Cada ruta temática está representada, por ejemplo, con un color particular y una pequeña luz led ubicada junto a los fanales señala a cuál de ellas ha sido asociada, mientras que la ruta acústica emana desde seis estaciones o parlantes instalados también en los mesones de madera de ambas salas. Los objetos vienen acompañados, además —como es costumbre en el Museo—, de textos explicativos que los sitúan en un escenario cultural, geográfico, funcional y simbólico, breves pasajes escritos siempre en relación a la ruta que integran.

Pero junto a los relatos que propone el Museo, se invita igualmente a seis artistas e intelectuales de distintos pueblos originarios del actual territorio chileno y americano a plantear sus propias rutas para este conjunto de piezas. *Voces que cuentan* es el programa de extensión del Museo y su intención es aclarar que en una exhibición pueden coexistir tantas perspectivas y visiones sobre las obras expuestas como visitantes que lleguen a ella, que la mirada y la experiencia previa marcan también cómo se observan y perciben los objetos, así como la manera en que se recorre la exhibición y se van asociando en series comunes las obras que la componen. Ya no se trata solo de que los objetos cuenten cosas por sí mismos, sino más importante aún, que las personas generan voces a través de ellos. Por primera vez, el contenido de la muestra se aloja tanto en los esfuerzos de curaduría y museografía como en las personas que asisten a ella. Museo y público actúan aquí como coleccionistas: coleccionan, ordenan, clasifican, agrupan y exhiben un caos aparente para dotar a sus unidades constitutivas de sentido e identidad colectiva; cada cual se refleja en su obra, en su propio relato.

some musical instruments, the atmosphere of the exhibition is accentuated by their sound, which emerges sporadically and randomly from different points in both rooms. More than a pedagogical tool, it is a sensual and emotional charge that adds to the mystery behind the objects and the people who created them. These unexpected bursts of sound, briefly breaking the silence that prevails in this imposing building, help to destroy any possible hint of continuity or linearity in the exhibits by making it difficult to concentrate the senses that are called into play: the direction from which the sounds come keeps changing, while the gaze tries to focus on the silhouettes and colours of objects through the transparent and reflective glass of the domes.

Four are the routes, then, that attempt to classify, order and direct the universe of the exhibits in unified and consistent stories. Their physical expression in the rooms is extremely subtle, however, and indicated only by exact distinguishing signals. Each thematic route is represented, for example, by a particular colour; a small LED light located next to the glass domes indicating which route it is associated with, while the acoustic route emanates from six stations or speakers also installed on the wooden tables in both rooms. The objects are also accompanied, as is customary in the Museum, by explanatory texts placing them in a cultural, geographical, functional and symbolic setting, brief paragraphs always written in relation to the route they are part of.

But along with the stories proposed by the Museum, six artists and intellectuals from different native peoples of the current Chilean and American territory are invited to propose their own routes for this collection of pieces. *Voices that count* is the extension programme of the Museum. Its intention is to explain that in an exhibition as many perspectives and visions of the presented works can coexist as visitors who arrive to see it, that a personal gaze and previous experience also affect how the objects are observed and perceived, as well as the way in which the tour of the exhibition is conducted and the works it consists of are combined into intelligible patterns. It is not just that objects tell things by themselves, but more important still, that people generate voices through them. For the first time, an exhibition's content is to be found as much in the people who attend it as in the efforts of its curator and its museography. The museum and the public act here as collectors: they collect, order, classify, group and exhibit an apparent chaos in order to endow each unit that composes it with meaning and collective identity. Each one is reflected in his work, in his own story.









el rostro de
turas como
jes más pode-
do un guar-
nos pequeños y
in el combate,
ma de
protector.

evident on the
figures like this
individuals on
guardian of the
terful legs, he
objects him
b-like weapon
factor-erity.

Technologies of desire

Humans have always pursued the desire of security and safety. We are naturally an inquisitive species that seeks to understand things and make things happen. When we learn something, we make decisions and put those decisions into action. We are curious about the world around us and we want to know how it works. We are also naturally inquisitive about the world around us and we want to know how it works. We are also naturally inquisitive about the world around us and we want to know how it works.

Juego de las identidades

La vida humana es un juego de identidades. Desde el nacimiento hasta la muerte, cada individuo se enfrenta a una serie de roles y expectativas que definen su identidad. Este juego de identidades es un proceso constante que nos permite adaptarnos a diferentes situaciones y contextos. A través de este juego, descubrimos quiénes somos y cómo nos relacionamos con los demás.

Game of identities

Human life is a game of identities. From birth to death, every individual faces a series of roles and expectations that define their identity. This game of identities is a constant process that allows us to adapt to different situations and contexts. Through this game, we discover who we are and how we relate to others.

Seres extraordinarios

Los seres extraordinarios son aquellos que desafían las normas y expectativas de la sociedad. Estos individuos poseen habilidades únicas que les permiten superar obstáculos y lograr cosas que otros no pueden. Su existencia nos inspira y nos muestra que hay infinitas posibilidades en la vida.

Extraordinary beings

Extraordinary beings are those who challenge the norms and expectations of society. These individuals possess unique abilities that allow them to overcome obstacles and achieve things that others cannot. Their existence inspires us and shows us that there are infinite possibilities in life.



Exhibición *40 años, 40 siglos: cosas que cuentan*
Museo Chileno de Arte Precolombino, 2021–2022

Curaduría: Museo Chileno de Arte Precolombino,
Carole Sinclair, Diego Artigas, Francisca Gili
Museografía y montaje: Smiljan Radić, Gonzalo Puga
Propuesta gráfica: Colomba Cruz, Alejandra Amenábar
Fotografías páginas 121 a 128: Gonzalo Puga

Exhibition *40 years, 40 centuries: storytelling artifacts*
Museo Chileno de Arte Precolombino, 2021–2022

Curators: Museo Chileno de Arte Precolombino,
Carole Sinclair, Diego Artigas, Francisca Gili
Museography and production: Smiljan Radić, Gonzalo Puga
Graphic design: Colomba Cruz, Alejandra Amenábar
Photographs pages 121 to 128: Gonzalo Puga

El coleccionismo del futuro

El coleccionismo es una forma de percibir, procesar, organizar y presentar la realidad. Hoy en día, el Museo Chileno de Arte Precolombino vive un escenario muy distinto al que lo vio nacer. La sociedad mira con otros ojos al coleccionismo y el concepto de patrimonio ha tomado una fuerza inusitada. Los pueblos originarios —enhorabuena— son actualmente agentes cada vez más protagónicos en la opinión pública y decisiones del continente, lo que ha nutrido la reflexión y crítica hacia la manera en que se les considera, incluidas también sus obras de época precolombina. Los museos que albergan esta clase de objetos no han quedado al margen del debate, estimulando repensar su rol en la sociedad contemporánea y por venir, en especial en relación al trato y el vínculo que construyen entre las obras precolombinas y las personas, así como sobre la necesidad de descentrar la hegemonía de los museos para integrar distintas voces, saberes y experiencias. Ya no se trata solo de resguardar y enseñar, las personas hoy quieren participar en tanto actoras, y no ser exclusivamente espectadoras.

A lo largo de su historia, el Museo Chileno de Arte Precolombino siempre ha sido hijo de su tiempo: nace en dictadura bajo el proyecto de posicionar el arte preeuropeo panamericano en la mentalidad chilena y latinoamericana; vive el retorno a la democracia abierto al arte de los pueblos originarios; entra al nuevo milenio con un salto hacia el arte nativo y contemporáneo. La trayectoria del Museo es dinámica y variable, pues en cada época ha sabido situarse ante los distintos contextos sociales, políticos y culturales. Seguramente el influjo de más y más colecciones en su seno, junto a la participación de múltiples agencias —humanas y no humanas— en su proceder, ha contribuido en su apertura y versatilidad.

Aunque el Museo comparte la condición de coleccionista con su fundador, ambos han construido diferentes formas de relacionarse con las obras que atesoran, lo que en parte demuestra sus transformaciones con el paso de las décadas. El Museo no se considera dueño de las colecciones, sino la entidad encargada de su custodia en compromiso con el Estado y la sociedad. La propiedad sobre los objetos pasa de privada a pública tras su donación, modificando su valor mientras integre sus colecciones: su valor de uso se expresa en la exhibición pública y en la investigación, para generar y difundir conocimiento en tanto bien social; su valor de cambio, por otro lado, desaparece para siempre, al convertirse en bienes inalienables que —probablemente— no volverán a circular en un sistema de mercado.

La noción colectiva de propiedad de las obras y el rol de custodia de ellas por parte del Museo, hacen que sus colecciones puedan ser vistas y estudiadas por cualquier persona, sin importar su origen, identidad, profesión o intereses. Las piezas son, en ese sentido, bienes públicos administrados por el Museo. Esto se traduce en su empleo habitual para investigaciones científicas y en exposiciones externas, pero también en la visita de comunidades para conocer los objetos, aprender de sus técnicas, compartir saberes y realizar ceremonias. Una nítida demostración de que estas obras siguen activas mientras habitan en los depósitos del subsuelo y tras las vitrinas de exhibición; no son ruinas o vestigios inertes de otra era, sino entidades vivas, dado que coparticipan junto a nosotros y nosotras en la realidad contemporánea.

Collecting of the future

Collecting is a way of perceiving, processing, organising and presenting reality. The Museo Chileno de Arte Precolombino is living today a very different scenario from the days of its birth. Society views the practice of collecting with other eyes and the concept of heritage has gained unprecedented strength. Native peoples, at last, are today actors of ever greater impact on public opinion and the continent's decisions, feeding a process of reflection and a critique of the way in which they are considered, including their creations of the pre-Columbian era. The museums that house this type of object have not been absent from the debate, stimulating new thinking about their role in the society of today and to come, especially in regard to the treatment that they construct between pre-Columbian works and people, as well as the need to decentre the hegemony of museums in order to include different voices, tastes, and experiences. Safeguarding and teaching are no longer enough, people want to participate as actors and not exclusively as spectators.

Throughout its history, the Museo Chileno de Arte Precolombino has always been a child of its time: it is born under a dictatorship with a project of positioning Pan American pre-European art in the Chilean and Latin American mentality; it experiences the return to democracy open to the art of the original peoples, and it enters the new millennium with a leap towards the native and contemporary art. The Museum's track record is dynamic and variable, in that in each epoch it has been able to define itself in relation to the different social, political and cultural contexts. Doubtless the influx of ever more collections as well as the participation of multiple actors, human and not human, in its activity, has contributed to its openness and versatility.

Although the Museum shares the status of a collector with its founder, both have built different ways of relating to the works they treasure, which in part demonstrates the Museum's transformations over the decades. The Museum does not consider itself the owner of the collections, but the institution entrusted to look after them on behalf of the state and the society. Ownership of objects changes from private to public after donation, transforming their value when they become part of the Museum's collections: their use value is expressed in public exhibition and research, in the generation and dissemination of knowledge as a social good. Their exchange value, on the other hand, disappears forever, as they become inalienable goods that most probably will never circulate again in a market system.

The notion of collective property of the works, and the Museum's role as their custodian, means that its collections can be viewed and studied by anyone, regardless of their origin, identity, profession or interests. The pieces are, in this sense, public goods that are administered by the Museum. This translates into their regular use for scientific research and exhibitions, but also in the visit of communities to see the objects, learn about their techniques, share knowledge and perform ceremonies. A powerful demonstration of the fact that these works are still active whether they live in the basement stores or

Una naturaleza colectiva y vital de las obras que no se manifiesta solo en su contacto y contemplación, sino también, y cada vez con mayor fuerza, en el origen de los contenidos que se transmiten con ellas¹. La exhibición temporal *Mujeres: ecos del pasado, voces de hoy*², inaugurada el año 2020, es pionera en este ámbito, ya que reúne el trabajo, experiencias y saberes de 72 mujeres que alimentan con sus propias interpretaciones y obras tanto la exposición como el catálogo de la muestra. Iniciativas previas como *El arte de ser Diaguita*³ y *Taira, el amanecer del arte en Atacama*⁴, son antecedentes del mismo movimiento. La última exhibición, *40 años, 40 siglos: cosas que cuentan*, va incluso más allá, pues convierte al visitante en un potencial curador al poder crear su propio relato según la ruta que diseñe con los objetos.

El Museo se ha abierto paso así hacia la multivocalidad en las obras que produce y los conocimientos que ampara⁵. Deshace poco a poco la autoría hegemónica del museo decimonónico, para explorar alternativas orientadas a una multi-autoría, o al menos, a una autoría sin centro, desanclada y colectiva, que apela a la disolución de la otredad, al ocase de las dicotomías investigadora-estudiado, observador-observada, presente-pasado, nosotras-ellos. Si las sociedades actuales son heterogéneas, pluriculturales y cosmopolitas, lo lógico es que los museos fortalezcan también estos principios. Gestos de participación ciudadana y comunitaria, de inclusión social y cultural, de creación grupal y descentralizada, de atender a las demandas de la sociedad en su conjunto, incluidas sus minorías étnicas, sexuales y políticas —entre tantas otras—, son esfuerzos fundamentales del museo por venir. La sintonía es clave, pues los museos tienen que ser a la vez reflejos y motores transformadores del entorno en el que conviven.

La vanguardia debe ser el norte de un museo con estas ambiciones. Saber superarse, cambiar e innovar, pero no sin antes observar, escuchar y sentir lo que ocurre a su alrededor, es preciso para ser dinámico y construirse constantemente sin perder de vista los valores de cada museo. En el caso del Museo Chileno de Arte Precolombino, la vanguardia es un aspecto medular desde sus albores, tal como se aprecia en las expresiones arquitectónicas de Sergio Larraín y en su ímpetu por posicionar al arte precolombino en una escena absorbida por Les Beaux-Arts. Para marcar la diferencia es esencial una voluntad tenaz e incansable de autoexigencia e innovación, de no acomodarse ante el *statu quo* y plantearse continuamente nuevos desafíos.

Uno de estos desafíos es desarticular la habitual y rígida dicotomía entre arte precolombino y contemporáneo, pero también de todos sus matices como el etnográfico, folclórico, indígena y artesanal. Es momento de evaluar lo que hay detrás de estas arraigadas categorías, pues seguramente están marcadas más por nuestros imaginarios sobre la realidad, que por diferencias inherentes a las obras propiamente tales. Un gesto que reconfigure el abanico de expresiones artísticas sin poner el acento en si son de época precolombina, de pueblos originarios, mestizas, urbanas o cosmopolitas, podría construir un ambiente sociocultural de mayor respeto y equidad,

behind the display cases; they are not inert ruins or vestiges of another era, but living entities, since they co-participate with us in contemporary reality.

This collective and vital property of the works is revealed not only by being in contact and contemplating them, but also, and with increasing force, in the origin of the contents that are transmitted with them.¹ The temporary exhibition *Women: echoes of the past, voices of today*,² inaugurated in 2020, is a pioneer in this area, as it brings together the work, experiences and knowledge of 72 women who enrich both the exhibition and the catalogue with their own interpretations and works. Previous initiatives such as the *The art of being Diaguita*³ and *Taira, the dawn of art in Atacama*,⁴ are prototypes of the same movement. As described in detail above, the latest exhibition, *40 years, 40 centuries: storytelling artifacts*, goes even further, because it turns the visitor into a potential curator, as he can create their own story according to the route he designs with the objects.

The Museum has thus opened itself to multivocality in the works it produces and the knowledge it safeguards.⁵ Little by little, it unravels the hegemonic authorship of the nineteenth-century museum. Instead, it proceeds to explore alternatives aimed at multi-authorship, or at least an authorship that is without a centre, unpinned and collective, one that appeals to the dissolution of otherness, to the twilight of the dichotomies between researcher-researched, observer-observed, present-past, us-them. If today’s societies are heterogeneous, multicultural and cosmopolitan, it is logical for museums also strengthen these principles. Gestures to promote citizen and community participation, social and cultural inclusion, decentralised group creation; to attend to the demands of society as a whole, including its ethnic, sexual and political (among so many other) minorities, these are efforts that are fundamental for the museum of the future. It is vital that museums are in tune with the environment with which they coexist, of which they must be both reflections and agents of change.

The avant-garde must be the lodestar of a museum with these ambitions. To be dynamic and to be constantly building without losing sight of the values of each museum, knowing how to improve, change and innovate is essential, but not without first observing, listening and feeling what is happening around it. In the case of the Museo Chileno de Arte Precolombino, the avant-garde has been a core aspect since its early days, as can be seen in the architectural expressions of Sergio Larraín and in his drive to position pre-Columbian creations in an art scene absorbed by Les Beaux-Arts. To make a difference, a tenacious and tireless will is need to be self-demanding and innovative, continually posing new challenges rather than making do with the *status quo*.

One of these challenges is to dismantle the usual and rigid dichotomy between pre-Columbian and contemporary art, but also all its nuances such as ethnographic, folkloric, indigenous and artisan art. It is time to evaluate what is behind

más horizontal en lo político, pero sin perder de vista la diversidad de expresiones y las singularidades de cada obra y pueblo. Ciertos museos podrían superar así su etapa centrada en la prehistoria, para abrirse de lleno a la cultura material.

Otro de los desafíos es la transparencia. Los museos no pueden continuar siendo, como indica Irina Podgorny⁶, lugares de memoria que niegan su propia historia. El origen y la formación de los museos es bastante similar en todas partes: los protagonistas suelen ser coleccionistas privados que institucionalizan su práctica de colectar objetos exóticos, antiguos y/o bellos⁷. De ahí que se emitan juicios de valor y críticas —a veces con justa razón— sobre los procesos y circunstancias en las cuales se gestan los museos. Pero no hay que olvidar que aquello ocurre en otra época y en el marco de un contexto sociocultural particular, donde las prácticas, relaciones y percepciones sobre estos objetos son distintas a las actuales. Todo juicio debe, por lo tanto, considerar siempre estos aspectos históricos y evaluar, a su vez, la manera en que estas instituciones han sabido reinventarse ante las nuevas condiciones culturales, simbólicas y sociales.

Afrontar la transparencia como un principio significa aceptar y valorar la historia concreta y real de todo museo. Visibilizar y jamás ocultar los procesos, experiencias, problemas, prácticas, actores y actrices, donantes y colecciones, sus encuentros y desencuentros, sin olvidar los errores y aciertos. La sociedad demanda a gritos por memoria, una memoria fidedigna y plural que no borre bajo ninguna circunstancia los acontecimientos y a las personas del pasado. Lo importante es asimilar esa historia, reflexionar en torno a ella y volver a construirse desde el aprendizaje, pero bajo ninguna circunstancia esconder aquello que sabemos que existe. La transparencia es un gesto de sinceridad necesario para establecer un nuevo trato con la sociedad en su conjunto, incluidos los objetos custodiados por los museos, junto a sus biografías y los pueblos que los crearon en otras épocas, contextos y territorios, así como con sus coleccionistas pasados, presentes y futuros.

Para algunas corrientes de pensamiento, como la suscrita por Jean-Louis Déotte⁸, la obra de arte —tal como se concibe actualmente en Occidente— nace con el museo, ya que es gracias a este aparato humano que los objetos se suspenden y son contemplados en sí mismos, lejos de su función o valor de origen. Ahora bien, si se acepta que el museo no es más que una clase particular de coleccionista, se podría sugerir entonces que es el coleccionismo el que otorga una condición diferencial de arte a ciertas cosas, y que esta condición no es, por lo tanto, resultado exclusivo de la naturaleza intrínseca de la pieza, sino también algo que se genera en el contexto relacional donde esta se desenvuelve. De ser cierta esta proposición, los museos serían un extraordinario aparato para crear nuevas obras de arte, y con ello cambiar las nociones tradicionales de lo que se entiende por el arte en la sociedad contemporánea. Un potencial creador del coleccionismo que Sergio Larraín supo implementar a la perfección décadas atrás para quebrar con la agotada estética neoclásica y decimonónica, y así lograr situar a la obra de arte precolombina en la mentalidad chilena y latinoamericana. No sería descabellado afirmar, por consiguiente, que hoy estas

these time-worn categories, since they surely have more to do with our imaginaries about reality, than with any inherent differences in the works themselves. A gesture which reconfigures the range of artistic expressions without emphasising whether they are from the pre-Columbian era, from native peoples, mestizo, urban or cosmopolitan, could build a sociocultural scenario of greater respect and equity, politically more horizontal but without losing sight of the diversity of expressions and the singularities of each work and people. In this way, certain museums could go beyond their current focus on prehistory, to open up fully to material culture.

Another challenge is transparency. Museums cannot continue to be, as Irina Podgorny points out,⁶ places of memory that deny their own history. The origin and formation of museums is quite similar everywhere: the protagonists are often private collectors who institutionalise their practice of collecting exotic, ancient and/or beautiful objects.⁷ Hence, value judgements and criticisms can be made about the processes and circumstances in which museums are created, sometimes with good reason. But it should not be forgotten that these events occur in another era and in a particular sociocultural context, in which the practices, relationships and perceptions of these objects were different from today’s. Any judgement, therefore, must always consider these historical aspects and evaluate, in turn, how successful these institutions have been in reinventing themselves in response to new cultural, symbolic and social conditions.

To tackle transparency as a principle means accepting and appreciating the concrete and real history of every museum: giving visibility to and never concealing the processes, experiences, problems, practices, actors, donors and collections, their agreements and disagreements, without forgetting mistakes and successes. Society cries out for memory, a reliable and plural memory that does not erase under any circumstances the events and people of the past. The important thing is to assimilate that history, reflect on it and use learning to rebuild, but never hide what we know exists. Transparency is a necessary gesture of sincerity to establish a new deal with society as a whole. It extends to objects guarded by museums, along with their biographies and the peoples who create them in other times, contexts and territories, as well as with their collectors, past, present and future.

For some currents of thought, such as that subscribed to by Jean-Louis Déotte,⁸ the work of art, as the West currently conceives of it, is born with the museum, since it is thanks to this human apparatus that objects are hung and contemplated for themselves, far from their original function or value. Now, if it is accepted that the museum is nothing more than a special class of collector, then it could be argued that the act of collecting is what grants to certain things the differential condition of art, and that this status, therefore, is not exclusively the result of the intrinsic qualities of the object: it is also something that is generated in a relational context, in which it unfolds. If this proposition is true, museums would be an extraordinary apparatus for creating new works of art, and thereby changing traditional notions of what

^[1] Aldunate 2019.

^[2] Sinclaire y Berenguer 2020.

^[3] Sinclaire 2016.

^[4] Berenguer 2017.

^[5] Aldunate 2019.

^[1] Aldunate 2019.

^[2] Sinclaire and Berenguer 2020.

^[3] Sinclaire 2016.

^[4] Berenguer 2017.

^[5] Aldunate 2019.

^[6] Podgorny 2020.

^[7] Eco 2014; Pomian 1990; Stocking 1985.

^[8] Déotte 1985.

piezas son consideradas obras de arte producto del coleccionismo y, en su defecto también, del papel de los museos en nuestras vidas.

Poder crear nuevas obras de arte, y con ello asentar nuevos fundamentos sobre lo que es el arte, otorga a los museos una capacidad fantástica para transformar la sociedad. Yace aquí, sin duda, uno de los mayores desafíos del Museo Chileno de Arte Precolombino, así como de muchos otros similares, en especial porque el principal objetivo de su fundador y de la institución —aquel de mostrar que existe el arte nativo en América— puede considerarse desde hace años como una tarea cumplida. Queda por delante, sin embargo, reflexionar acerca de la clase de objetos precolombinos a los que se les otorga esta categoría de arte, en especial porque casi la totalidad de las piezas exhibidas en los museos son objetos funerarios y ligados a la elite de los pueblos de donde provienen. Si se aspira a mostrar que el arte es propio a toda la humanidad, plural y multivocal⁹, sin fronteras ni excepciones¹⁰, pero sobre todo que no es exclusivo de selectos y pequeños grupos de personas, es imperativo un cambio radical en el trato con las obras y su clasificación en los museos, sea a través de nuevas piezas, para crear desde ellas sentidos innovadores, o simplemente dándole otras significaciones a las que ya están ahí. Y esta multivocalidad no puede aspirar solo a la dimensión étnica, sino al campo social en su totalidad. El principal objetivo de los museos futuros, señala Orhan Pamuk¹¹, consistirá ya no en representar al Estado, sino al universo de seres humanos individuales, en especial a aquellos oprimidos e invisibilizados por siglos. Hoy más que nunca la sociedad exige que las representaciones superen a las elites y a ciertos grupos de poder, para ilustrar una realidad diversa, transversal e inclusiva.

Se trata de un proyecto que, en el fondo, no es tan distinto del que en su momento persiguió Sergio Larrain, aunque ahora sujeto a otras demandas socioculturales, de cara a otro escenario chileno, latinoamericano y mundial, pero sin perder de vista el ímpetu por la vanguardia, el compromiso y la responsabilidad. Sigue siendo una propuesta universalista, aunque adaptada a otro tiempo. El pasado, el presente y el futuro del Museo Chileno de Arte Precolombino se inscribe constantemente de la mano de su fundador, lo que prueba cómo la historia ocurrida marca el devenir de las siguientes generaciones, para, desde ahí, reinventarse y crear nuevas soluciones y estrategias, sin más, nuevas realidades. En palabras del propio Larrain: «estoy alejado de todo, pero no estoy alejado de nada»¹².

^[1] Aldunate 2019

^[2] Larrain 1982

^[3] Pamuk 2011

^[4] Puga y Larrain 1990, p. 39

is understood by art in contemporary society. A creationist potential of collecting that Sergio Larrain was able to implement to perfection decades ago, when in order to find a place for the pre-Columbian art in the Chilean and Latin American mentality, he broke with the exhausted world of neo-classical and nineteenth-century aesthetics. It would not too far-fetched to affirm, therefore, that today these pieces are considered works of art due to the role of collecting and, failing that, also to the role of museums in our lives.

Being able to create new works of art, and thereby lay new foundations for what art is, gives museums a fantastic capacity to transform the society. Here, without doubt, lies one of the greatest challenges of the Museo Chileno de Arte Precolombino, as well as many others similar, especially since the main objective of its founder and of the institution –that of showing that native art exists in America– can be seen as a task that has been accomplished for years. It remains, however, to reflect on the class of pre-Columbian objects to which this artwork category is being assigned, especially since almost all the pieces exhibited in museums are funerary objects and linked to the elite of the peoples from which they come. If the aspiration is to show that art belongs to all humanity, plural and multivocal,⁹ without borders or exceptions,¹⁰ but above all that it is not exclusive to select and small groups of people, a radical change in dealing with works and their classification in museums is imperative, whether through new works to create new meanings from them, or simply by giving other meanings to those that are already there. And this multivocality cannot aspire only to the ethnic dimension, but the social fabric as a whole. The main objective of future’s museums, as Orhan Pamuk¹¹ points out, is no longer to represent the State, but rather the universe of individual human beings, especially those oppressed and invisibles for centuries. Today more than ever, society demands that representations go beyond the elites and certain power groups, to illustrate a diverse, transversal and inclusive reality.

It is a project that, deep down, is not so different from that pursued by Sergio Larrain in his day, although now subject to other sociocultural demands, with another Chilean, Latin American and world scenario to face, but without losing sight of the impetus for the avant-garde, commitment and responsibility. Although adapted to another time, it is still a universalist proposal. The past, present and future of the Museo Chileno de Arte Precolombino is constantly written by the hand of its founder. This proves how the history that has occurred has stamped the future of the following generations, in order to reinvent itself and create new solutions and strategies, indeed, new realities. In Larrain’s own words: “I am a long way from everything, but I am not a long way from anything”.¹²

Bibliografía / Bibliography

AGÜERO, Carolina 1994.

Madeiras, hilados y pelos: los turbantes del formativo temprano en Arica, Norte de Chile. Tesis para optar al grado de Arqueóloga, Universidad de Chile, Santiago.

ALDUNATE, Carlos 1990. La colección de un humanista americano. En *Sergio Larrain GM. La vanguardia como propósito*, editado por Cristian Boza, pp. 49-50. Bogotá: Colección SomosSur, Escala.

ALDUNATE, Carlos 2019. Chile antes de Chile: los nuevos tiempos del Museo Chileno de Arte Precolombino. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 51(2): 181-190.

ALDUNATE, Carlos y Walter Reccius 1983. *Platería Araucana*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.

ADUNATE, Carlos y Francisco Mena 1998. *América precolombina en el arte*. Santiago: Editorial Trineo S.A.

B
BAUDRILLARD, Jean 1968. *Le système des objets. La consommation des signes*. París: Éditions Gallimard.

BENJAMIN, Walter 2015. *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*. Palmas de Mallorca: Editorial José J. de Olañeta.

BERENGUER, José 1988. *Obras maestras*. Santiago: Ediciones Banco O’Higgins y Museo Chileno de Arte Precolombino.

BERENGUER, José 2017. *Taira, el amanecer del arte en Atacama*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.

BERENGUER, José y Andrea Torres 2011. *Compartiendo memoria. 30 años del Museo Chileno de Arte Precolombino*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.

BLOM, Philipp 2013. *El coleccionista apasionado. Una historia íntima*. Barcelona: Editorial Anagrama.

BOURDIEU, Pierre 2010. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

BULLOCK, Dillman 1964. Cruces y figuras de madera en cementerios mapuches. *Revista Universitaria* 49: 165-168.

C
CALVINO, Ítalo 2001. *Colección de arena*. Madrid: Ediciones Siruela.

CLIFFORD, James 1988. *The predicament of culture. Twenty-Century ethnography, literature, and art*. Cambridge: Harvard University Press.

COE, Michael 1993. From huaquero to connoisseur: the early market in pre-Columbian art. En *Collecting the pre-Columbian past*, editado por Elizabeth Boone, pp. 271-290. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

CONLEY, Katherine 2013. Sleeping gods in surrealist collections. *Symposium* 67(1): 6-24.

CONLEY, Katherine 2015. Value and hidden cost in André Breton’s surrealist collection. *South Central Review* 32(1): 8-22.

CORNEJO, Luis y Carole Sinclair 2005. *Chimú: laberintos de un traje sagrado*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.

D
DÉOTTE, Jean-Louis 1985. *Le musée, l’origine de l’esthétique*. París: L’Harmattan.

DOWNEY, Juan 1982. *Arte y civilización, Sergio Larrain García-Moreno*. Documental. 7:22 min. Nueva York: The Juan Downey Foundation.

E
ECO, Umberto 2014. El museo del tercer milenio. En *El museo*, pp. 15-41. Madrid: Ediciones Casimiro.

ELIASH, Humberto 2008. Entrevista a Sergio Larrain García-Moreno: pionero de la modernidad en Chile. *Revista de Arquitectura* 14 (17): 49-54.

F
FURMAN, Jacobo 1997. *Treasures of Jewish art: from the jacobo and asea furman collection of judaica*. Nueva York: Hugh Lauter Levin.

G
GABRIEL, Markus 2019. *El poder del arte*. Santiago: Editorial Roneo.

GALLARDO, Francisco 2001. *Sergio Larrain. Arte, colección & cultura*. Documental. 32:00 min. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.

GALLARDO, Francisco 2011. *Arte precolombino chileno. Donación colección Santa Cruz-Yaconi*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.

GARCÍA CANCLINI, Néstor 2017. *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México D.F.: Siglo XXI Editores.

GOMBRICH, Ernst 2006. *The preference for the primitive*. Nueva York: Phaidon Press Inc.

GONZÁLEZ, Alberto Rex y Marta Baldini 1991. Función y significado de un ceramio de la cultura Aguada. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 5: 23-52.

GRAHAM, Ian 1967. *Archaeological explorations in El Peten, Guatemala*. Publication 33 of the Middle American Research Institute. Nueva Orleans: Tulane University.

I
IENSEN, Eduardo e Ingeborg Lindberg 1971. Chile hace mil años. *En Viaje* 452: 33-37.

L
LARRAIN, Sergio 1982. Mensaje del fundador. En *Museo Chileno de Arte Precolombino*, editado por Carlos Aldunate, pp. 2-4. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.

LARRAIN, Sergio y Cecilia Puga 1993. Esculpiendo moderno en un genuino colonial. Casa Larrain 1959. *CA* 71: 29-31.

LARRAIN, Sergio y Cecilia Puga 2005. Casa SLGM. *ARQ* 59: 54-57.

LE CORBUSIER 1923. *Vers une architecture*. París: Éditions Crès, Collection de L’Esprit Nouveau.

LECHTMAN, Heather 1991. Análisis técnico. En *Los orfebres olvidados de América*, editado por Francisco Mena y José Luis Martínez, pp. 90-91. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.

LECHTMAN, Heather y Alberto Rex González 1991. Análisis técnico de una campana de bronce estañífero de la cultura Santa María, Noroeste Argentino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 5: 81-86.

^[1] Aldunate 2019

^[2] Larrain 1982

^[3] Pamuk 2011

^[4] Puga and Larrain 1990, p. 39

M

MARCOY, Paul 1877. Voyages dans la région du Titicaca et dans les vallées de l’est du bas-Pérou. *Le Tour du Monde* 33: 257-336.

MCEWAN, Colin y María-Isabel Silva 2011. Seats of power and iconographies of identity in Ecuador. En *Unpacking the collection. Networks of material and social agency in the museum*, editado por Sarah Byrne, Anne Clarke, Rodney Harrison y Robin Torrence, pp. 249-265. Londres: Springer.

MENA, Catalina 2021. *Sergio Larrain, la foto perdida*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

MERCADO, Claudio 2010. Cruzando el tiempo. Imágenes y sonidos del Archivo Audiovisual del Museo Chileno de Arte Precolombino. En *Archivo, prospectos de arte*, editado por Macarena García, pp. 125-137. Valparaíso: Centro de Documentación de las Artes INDICE.

MEYER, Karl 1989. *Maya monuments: sculptures of unknown provenance. Supleplement 2*. Berlín: Verlag Von Flemming.

MORRA, Joanne 2013. Seemingly empty: Freud at Berggasse 19, a conceptual museum in Vienna. *Journal of Visual Culture* 12(1): 89-127.

MURTINHO, Pedro 1990. Introducción. En *Sergio Larrain GM. La vanguardia como propósito*, editado por Cristian Boza, pp. 15-19. Bogotá: Colección SomosSur, Escala.

O

ORELLANA, Mario 1996. *Historia de la Arqueología en Chile*. Santiago: Bravo y Allende Editores.

P

PAMUK, Orhan 2011. *Le musée de l'innocence*. París: Éditions Gallimard.

PAULINYI, Zoltan 1994. Coztic Teocuitlazoyanacochtli. Una orejera azteca de oro en forma de palmera. *Mundo Precolombino* 1: 44-47.

PODGORNY, Irina 2020. *La momia que habla. Microensayos de historia natural*. Rosario: CB Ediciones.

POMIAN, Krzysztof 1990. *Collectors and curiosities. París and Venice, 1500-1800*. Cambridge: Polity Press.

PRICE, Sally 1995. *Arts primitifs: regards civilisés*. París: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

PRIGOGINE, Ilya 1995. Essai en guise de préface. En *Ancient ritual stone artifacts. Mexico-Guatemala-Costa Rica*, editado por Carlo Gay, pp. 5-22. Gilly: Académie Royale de Belgique.

PUGA, Juana y Sergio Larrain 1990. Historia de una vocación. En *Sergio Larrain GM. La vanguardia como propósito*, editado por Cristian Boza, pp. 21-39. Bogotá: Colección SomosSur, Escala.

R

RUBIN, William 1987. *Le primitivisme dans l’art du 2oe siècle: Les artistes modernes devant l’art tribal*. París: Flammarion.

S

SCHINDLER, Helmut 2000. *La colección Norbert Mayrock del Perú antiguo*. Múnich: GmbH Germering.

SERRACINO, George 1984. Topater: colonia Tiwanaku en Calama. *Serie Monumentos Arqueológicos* 04/03/84: 1-4.

SERRANO, Antonio 1947. *Los aborígenes argentinos: síntesis etnográfica*. Buenos Aires: Editorial Nova.

SINCLAIRE, Carole 2016. *El arte de ser Diaguita*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.

SINCLAIRE, Carole y José Berenguer 2020. *Mujeres: ecos del pasado, voces de hoy*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.

SOLAR, Luis, María Elena Sagredo y María Victoria Carvajal 1990. Xipe Totec: restauración y puesta en valor de una escultura Tolteca. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4: 105-117.

STOCKING, George 1985. *Objects and others. Essays on museums and material culture*. Madison: The University of Wisconsin Press.

T

THOMAS, Nicholas 1999. *Possessions. Indigenous art / Colonial culture*. Londres: Thames and Hudson Ltd.

U

UHLE, Max 1889. *Kultur und industrie südamerikanischer völker*. Berlín: Verlag von A. Asher & Co.

URTON, Gary 2003. Quipu. Contar anudando en el imperio Inka. En *Quipu. Contar anudando en el imperio Inka*, editado por Carole Sinclair, pp. 11-44. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino y University of Harvard.

V

VALÉRY, Paul 1960. Le problème des musées. En *Oeuvres*, tomo 11, pp. 1290-1293. París: Gallimard.

W

WEINER, Annette 1992. *Inalienable possessions. The paradox of keeping—while—giving*. Berkeley: University of California Press.

WILLEY, Gordon 1966. *An Introduction to American Archaeology*. Nueva Jersey: Prentice-Hall Inc.

Y

YACONI, Ana María 2021. *Arte y ciudad. Plaza del Mulato Gil de Castro*. Santiago: MAVI.

Museo Chileno de Arte Precolombino Fundación Larrain Echenique

<i>Presidente / President</i> <p>Carlos Aldunate</p>
<i>Secretaria / Secretary</i> <p>Clara Budnik</p>
<i>Tesorera / Treasurer</i> <p>Eloísa Cruz</p>

<i>Consejeros / Advisers</i>
<i>Alcaldesa de Santiago / Mayor of Santiago</i> <p>Irací Hassler</p>

Subsecretaria de Patrimonio Cultural del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio / Undersecretary of the Patrimonio Cultural del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Carolina Pérez

Rectora de la Universidad de Chile / Rector of the Universidad de Chile

Rosa Devés

Rector de la Pontificia Universidad Católica de Chile / Rector of the Pontificia Universidad Católica de Chile

Ignacio Sánchez

Presidente de la Academia Chilena de la Historia / President of the Academia Chilena de la Historia

Joaquín Fernandois
Francisco Mena
Hno. Bernardo Álvarez O. S. B.

Consejeros honorarios / Honorary advisers

María Luisa del Río
José Manuel Santa Cruz
Lucas Sierra
Tomás Hurtado
Daniel Malchuk

Museo Chileno de Arte Precolombino

Cecilia Puga, *Directora / Director*

Pilar Alliende, *Jefa área colecciones / Head of collections area*

Claudio Mercado, *Jefe área patrimonio inmaterial / Head of the intangible heritage area*

Paula Abarca, *Jefa administración y finanzas / Head of administration and finance*

Andrea Fresard, *Jefa comunicaciones y públicos / Head of communications and publics*

Curaduría / Curator

Carole Sinclair
Gloria Cabello

Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino

Benjamín Ballester, *Editor jefe / Editor in Chief*
Marcelo Alarcón, *Editor 1*
Alessandra Caputo, *Editora 2*
Alexander San Francisco, *Editor 2*
Víctor Jaque, *Editor Web / Web editor*
Isabel Spoerer, *Editora de estilo / Style editor*

Conservación y restauración / Conservation and restoration

Luis Solar
Daniela Cross

Educación / Education

Rebeca Assael
Gabriela Acuña
Patricio Wieler
Álvaro Ojalvo
Claudio Alvarado
Luis Muro

Biblioteca / Library

Marcela Enríquez

Registro de colecciones / Collections registry

Varinia Varela

Diseño gráfico / Graphic design

Juan Américo Pastenes

Periodista / Journalist

Valentina Collao

Comunity manager / Community manager

Pamela Romero

Web master / Web master

Mauricio Troncoso

Jefe operaciones / Chief of operations

Rodrigo Alfaro

Soporte TIC / TIC support

Héctor Garay

Mantención / Maintenance

Guillermo Esquivel
Sergio Briceño

Anfitrionas / Hosts

Evelyn Bello
Marcela Millas
Isídora Cartes

Oficina de partes / Reception desk

Carolina Flórez

Contadora / Accountant

Erika Döering

Tienda online / Online store

Fabián Latorre

Museo en internet y RRSS / Museum on the internet and social networks

museo.precolombino.cl

Biografías del coleccionismo
Más de cuatro décadas del Museo Chileno
de Arte Precolombino /
Biographies of Collecting
More than four decades of the Museo
Chileno de Arte Precolombino

Dirección y edición general / General direction and edition
Museo Chileno de Arte Precolombino

Autoría, edición y textos / Authorship, edition and texts
Benjamín Ballester

Investigación y contenido / Research and content
ANID-FONDECYT 1210046

Proyecto Gráfico / Graphic project
VACA Visión Alternativa

Concepción y diseño / Conception and design
Álvaro Sotillo
Gabriela Fontanillas

Asistente de diseño / Design assistance
Eddy Reinoso

Traducción al inglés / Translation to english
Sebastián Brett

Edición de estilo de los textos / Text style editing
Macarena Dolz

*Asesor editorial en materiales de impresión,
pre prensa e impresión /
Editorial consultant in printing, pre-press and
printing materials*
Ediciones Puro Chile
Claudia Pertuzé

*Colaborador en distribución y difusión /
Collaborator in distribution and diffusion*
Ediciones Puro Chile

Impresión y encuadernación / Printing and binding
Ograma Impresores

Tipografías / Typefaces
Kepler Std (ROBERT SLIMBACH)
Brandon Text (HANNES VON DÖHREN)

Papeles / Papers
Puro Chile Papeles, Lynx 130g
Puro Chile Papeles, SBlack 115gr
Puro Chile Papeles, Tela Brillianta

*Fotografías de la colección precolombina /
Photographs of the pre-Columbian collection*
Stephan Löbel
Fernando Maldonado, Pablo Maldonado
© Archivo Audiovisual Museo Chileno
de Arte Precolombino

*Créditos fotográficos en la edición /
Photo credits in the edition*
Gonzalo Puga
Paz Errázuriz
Giuseppe Brucculeri

**MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO**

Bandera 361 – Casilla 3687
Santiago de Chile

Primera edición / First edition
Diciembre de 2022

Número de Propiedad intelectual DDI: 2023-A-202
ISBN: 978-956-243-095-1

Reservado todos los derechos de esta edición /
All rights reserved for this edition,
© Museo Chileno de Arte Precolombino

PRESENTAN:

**MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO**

ESCONDIDA | BHP

ORGANIZA:

**MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO**

**FUNDACIÓN
LARRAIN
ECHENIQUE**

APOYAN:

 **SANTIAGO**
Ilustre Municipalidad



**LEY DE
DONACIONES
CULTURALES**

