



HAZ TU TESIS EN CULTURA PREGRADO

**Un patrimonio maltratado.
Reflexiones sobre el arte popular e historia del museo
chileno que lo resguarda**

Amanda Ausensi Ferrer
Ganadora categoría Pregrado

Convocatoria 2016

UN PATRIMONIO MALTRATADO. REFLEXIONES SOBRE EL ARTE POPULAR E HISTORIA DEL MUSEO CHILENO QUE LO RESGUARDA

Amanda Ausensi Ferrer. Licenciada en Artes Mención Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile.

Ganadora categoría Pregrado.

Concurso Haz Tu Tesis en Cultura, convocatoria 2016.

¿Cómo citar?

Ausensi Ferrer, Amanda (2016): "Un patrimonio maltratado. Reflexiones sobre el arte popular e historia del museo chileno que lo resguarda".

<http://www.observatoriocultural.gob.cl/haz-tu-tesis-en-cultura/478/>

RESUMEN:

El presente ensayo nace de un malestar respecto al MAPA, museo responsable de conservar y difundir el arte popular de las culturas y pueblos de la región y de Latinoamérica. Con una historia de larga data y con más de siete mil piezas resguardadas, problemas de distinta índole han incidido en que su existencia sea poco conocida.

En respuesta a las dificultades que han afectado su desempeño, se propone reflexionar sobre las características propias del museo, para potenciar su valor simbólico y la relevancia histórica y cultural de su colección. Con el objetivo de dirigir la atención a las razones permanentes y profundas de su desarrollo, como también para lograr dar claridad y comprensión sobre la relación entre el Museo y la sociedad.

Palabras claves: Arte, arte popular y patrimonio cultural.

INTRODUCCIÓN:

“- Considerando: que el fomento y divulgación del arte popular constituye una de las funciones primordiales de las Comisiones Nacionales de Cooperación Intelectual;

- considerando: que en general los países de América conocen poco las manifestaciones del arte popular de las naciones hermanas;

- considerando: que la comisión chilena de Cooperación Intelectual está organizando una exposición Panamericana de Arte Popular para fines del año de 1942, como uno de los festejos del centenario de la Universidad de Chile;

La segunda Conferencia Americana de Comisiones Nacionales de Cooperación Intelectual, recomienda:

A todas las Comisiones Nacionales de Cooperación Intelectual que realicen todos los esfuerzos que estimen necesarios para que sus respectivos países concurren a la Exposición Panamericana de Arte Popular de Santiago de Chile.”

La Habana, Noviembre 15 de 1941

Hace más de setenta años a propósito de aquella exhibición, el arte popular, nacional y latinoamericano, ha sido albergado en un museo de igual nombre¹ y sin embargo todavía hoy no ha llegado a posicionarse en el lugar de importancia que le corresponde, como un referente relevante o popular -ahora dándole el sentido de masividad a la palabra-, del circuito artístico-cultural nacional. Por esta razón, a lo largo de su historia, la misión del Museo de Arte Popular Americano (MAPA) respecto al fomento y divulgación en pos de mitigar el desconocimiento de estas manifestaciones artísticas, propias y de las naciones hermanas, no ha prosperado.

El Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago, llamado así desde 1998 en honor a su primer director, es el responsable de conservar y difundir el arte popular (en este caso, de índole tangible-mueble) que las culturas locales y pueblos de nuestro país y del continente han fabricado a lo largo de su existencia. Es a través del MAPA que “(...) *estas producciones son dadas a conocer a todo el público para que sean valoradas y apreciadas como objetos que nos hablan de nuestra identidad cultural*”².

¹ Inaugurado el 23 de diciembre de 1944 al alero de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

² Boletín informativo del proyecto FONDART 2007 que llevó a cabo el Museo “Arpilleristas y bordadoras de la Región Metropolitana”.

En correspondencia con esa breve presentación, el MAPA cuenta con un amplio potencial de transmisión cultural por sus más de siete mil piezas resguardadas, y con un vasto terreno a explotar, al tratarse del único museo de arte popular que, según la revisión realizada, no se centra exclusivamente en su propia nación. Sin embargo, desde sus orígenes acarrea distintas dificultades que se han mantenido hasta la actualidad. Déficit presupuestario y falta de una locación propia, permanente y capaz de contenerlo en su totalidad, son los problemas que han marcado su trayectoria. En lugar de contar con una infraestructura que responda a las exigencias de un museo, ha permanecido de modo itinerante en espacios reducidos que dificultan su desarrollo óptimo y posibilidad de afianzar un público estable. Los problemas que arrastra el MAPA han significado pérdida y deterioro de piezas y documentos, como también el ver intrincado su trabajo respecto a los objetivos centrales de cualquier institución museal: conservar, investigar, difundir y exhibir.

Las buenas noticias son que el Museo está ejecutando actividades en pos de vislumbrarlo y vincularlo con los públicos³: durante el 2014 se realizaron jornadas educativas que entre Marzo y el 30 de Mayo, contemplaron visitas guiadas y actividades didácticas en alianza con colegios de la comuna El bosque⁴; además se han realizado talleres gratuitos de cestería y confección de volantines, y ciclos de cine experimental y documental concernientes a la muestra en curso -en alianza con la Cineteca de la Universidad de Chile-, dirigidos a público general y también gratuitos. Por otra parte, y aunque todavía es incierto, se ha contemplado su traslado definitivo al Campus Juan Gómez Millas de la Universidad de Chile, decisión que de llevarse a cabo, permitiría un mayor contacto con la Universidad, especialmente con la Facultad de Artes y de Ciencias Sociales (que se encuentran en el campus), pero nuevamente se trataría de un espacio pequeño, que no responde adecuadamente a las necesidades de un Museo⁵.

Con estos antecedentes en mente, me parece que la consecución de notoriedad dentro de la escena artístico-cultural y educativa, que ha sido el objetivo del MAPA desde sus inicios, no se logrará a cabalidad si a las actividades y medidas prácticas no se suman reflexiones teóricas, que aborden la esencia del museo y cómo ésta podría ser transmitida. Si bien se mantiene el discurso fundacional de Tomás Lago, falta transmitir aquellos principios de forma clara, a modo de

³ Hasta el año 2013 sólo se trabajaba con exposiciones periódicas (de tres meses aprox.) y talleres pagados de telar.

⁴ Actividades diseñadas en relación a la exposición *Objetos cotidianos en fibra vegetal* (diciembre 2013-mayo 2014). Los fondos adjudicados contemplaban ese período, y aunque se pretendía repetir y expandir la experiencia, parte del equipo que propuso, elaboró y ejecutó el proyecto ya no trabaja en el MAPA. Hasta el momento acciones educativas de esta índole no se han establecido como un objetivo permanente.

⁵ Para el MAPA están consideradas aproximadamente las siguientes superficies:

-186 m² para administración.

-233 m² de bodegas, depósitos, archivos y biblioteca.

-705 m² de exhibición que no son uso exclusivo del MAPA pero sí prioritario.

-864 m² de acceso, baños, librería, souvenirs, etc. (Fuente: Carlos Izquierdo, Arquitecto Universidad de Chile, Coordinador de Infraestructura Iniciativa Bicentenario JGM).

compañía, guía y alfabetización de la muestra de piezas en vitrinas y con el fin de reunir los distintos proyectos –a corto y largo plazo- bajo un mismo marco y propósito, pues tanto las exposiciones como las actividades, muchas veces se llevan a cabo de forma independiente entre sí, sin manifestar un hilo conductor⁶. Con esto me refiero a un medio comunicacional, que aúne todos sus proyectos y que permita transmitir las nociones bajo las que el MAPA se rige en concordancia con sus acciones, es decir, un canal de mediación, sensibilización y formación en torno a la programación propuesta por el Museo⁷.

Textos en torno a la historia cronológica del MAPA ya los hay, también están los que hablan de piezas específicas de su colección o que motivados por solucionar el déficit monetario, desarrollan planes de gestión para la obtención de nuevos y mayores recursos. Es por eso que la presente investigación corresponde a una revisión conceptual e histórica que pretende indagar sobre las bases ideológicas del MAPA, con el fin de difundir aquella información a sus públicos. El propósito de aquello se enmarca en la siguiente idea: *“Mientras los retos del trabajo del día a día limitan a menudo la capacidad en el campo museístico de detenerse y de reflexionar acerca de sus bases filosóficas fundamentales, la necesidad de aportar claridad y comprensión a los que cuestionan la relación entre el museo y la sociedad y entre sus ciudadanos va creciendo a todos los niveles”* (Desvallées y Mairesse, 2010, p. 8). En vista de que la reflexión aludida resulta en este caso más complicada por continuar enfrentando problemas de antaño respecto a la buena praxis del museo, esta indagación parte de la necesidad de potenciar el valor simbólico de su colección.

*“El patrimonio cultural es el conjunto de bienes tangibles e intangibles, que constituyen la herencia de un grupo humano, que refuerzan emocionalmente su sentido de comunidad con una identidad propia y que son percibidos por otros como característicos. El patrimonio cultural como producto de la creatividad humana, se hereda, se transmite, se modifica y optimiza de individuo a individuo y de generación a generación”*⁸. El patrimonio es referencia de tradiciones y rasgos comunes de una nación o sociedad, he ahí su importancia, pero entonces ¿por qué se conoce tan poco un patrimonio que podría ser tan cercano e identitario? A diferencia de la recepción que puede recibir el arte contemporáneo, por ejemplo, la colección que resguarda el MAPA no resulta obtusa o compleja, todo lo contrario, es próxima, sencilla -en su manufactura y presentación- y muchas veces representativa, para quienes han visto una pieza similar en su casa o en la de algún familiar

⁶ A excepción de ciertas referencias a Tomás Lago y a la historia institucional, al trabajar con pequeñas exposiciones rotativas, la información circundante es relativa al tema en exhibición: *Objetos cotidianos en fibra vegetal* (2014), *Quinchamalí en el Imaginario Nacional* (2013), *Animales en el Arte Popular* (2012), etc.

⁷ Idea que surge de la cátedra impartida por María Inés Silva en *Diplomado de Mediación Cultural y Desarrollo de Públicos 2014*, del Instituto de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.

⁸ UNESCO e ILAM: CD-ROM de tutoría *Museos comprometidos con el Patrimonio Local*, 2011, página 7. Publicación online extraída de: <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/dynamic-content-single-view/news/unesco-and-ilam-create-cd-rom-tutorial-to-help-museums-work-with-local-communities/#.UwPPNPI5Nid>. Recuperado el 10 de febrero de 2014.

o amigo, por lo que el MAPA se encuentra en una situación distinta respecto a quienes lo visitan. Si bien es claro que el bajo presupuesto y la falta de una infraestructura óptima han incidido en la formación de públicos, hace falta un trabajo interno para dar cuenta de la potencialidad del Museo, con la intención de lograr transmitir al público general –no docto- las ideas transversales de su colección y no sólo permitirles aprehender conceptos fijados en la muestra en exhibición.

Desde este último enunciado nace el problema del que se desprenden las siguientes páginas: ¿qué dificultades o conflictos teóricos ha significado el abordar al arte popular como un patrimonio, digno de conservarse y difundirse en un museo?

Como respuesta inicial, cuya intención es visibilizar y concientizar sobre aquellas dificultades para traducirlas en oportunidades, el conflicto teórico de instalar al arte popular como patrimonio digno de un museo dedicado exclusivamente a él, es la persistente duda sobre si se trata o no de arte. Desde los orígenes de la institución museística en la Revolución Francesa o incluso antes, con las colecciones privadas en palacios, iglesias o de algún aristócrata o burgués particular, quienes han decidido qué piezas deben apropiarse, conservarse y exponerse han sido autoridades, autoridades políticas, eclesiásticas, elitistas o intelectuales. Bajo este criterio, no es de sorprender que las manifestaciones del *pueblo* no se reconozcan como Arte -de forma oficial o extensiva-, al menos desde el origen del concepto Bellas Artes, que se desligó de las piezas que tuviesen algún fin más allá del contemplativo, catalogándolas de artes menores o aplicadas por tratarse de utensilios de manufactura artesanal. Varias cuestiones sobre el Arte resultan ambiguas o confusas, pero si algo está claro, es la dicotomía Bellas Artes/artesanía. Entonces, desde esta perspectiva, la empresa de instalar y componer un Museo del Arte Popular no era sencilla, más cuando todavía hoy falta un consenso claro y generalizado sobre sus piezas. Por lo tanto, para hacer frente a este conflicto conceptual, me parece necesario explicar y exteriorizar qué es Arte Popular, cómo lo entiende el MAPA y porqué, al menos dentro de esas cuatro paredes, no hay dudas sobre la categoría de arte.

De acuerdo a lo expuesto, se han definido dos objetivos que orientarán el enfoque y lectura del presente ensayo: 1. Identificar qué factores internos y externos, desde su concepción hasta hoy, han incidido en que la misión del museo no se logre a cabalidad; 2. Contrastar la convicción y aseveración generalizada que desde el siglo XVIII ha denominado peyorativamente, entre otras manifestaciones al arte popular, como artes menores. Ambos objetivos tienen por finalidad, posicionar la importancia del MAPA como centro patrimonial de resguardo, difusión y como referente de identidad nacional y latinoamericana.

El texto está dividido en tres partes. La primera, corresponde a los Antecedentes Históricos del Museo de Arte Popular Americano, cuya intención es contextualizar a partir de la documentación disponible, pues realizar una indagación en profundidad implicaría otra investigación por sí misma y a la vez, permite aunar en un mismo lugar las distintas historias que hay escritas sobre el MAPA. Aquí se abordarán los hitos principales de su trayectoria: partiendo por las

circunstancias que marcaron su fundación; sus años de mayor desarrollo, respecto a la producción de investigaciones y difusión de actividades, bajo la dirección de Tomás Lago y Oreste Plath; las grandes pérdidas acontecidas en los años de dictadura militar; y finalmente, las acciones de reconstrucción, que desde el retorno a la democracia han buscado normalizar sus funciones.

En la segunda parte, *Arte Popular: del menosprecio universal a la revalidación local*, se cuestiona la desvalorización -principalmente por parte de la academia y la elite- que relega al arte popular como arte menor. Con este objetivo, se busca replantear la historia que usualmente se imparte y que ha dotado de un carácter universal y esencialista a la moderna y eurocéntrica noción de *Arte*. Para ello, en el primer capítulo se realiza una vasta revisión del libro *La invención del arte, Una historia cultural* del filósofo estadounidense Larry Shiner. En los dos capítulos que siguen, se busca definir y reafirmar el concepto de *arte popular*, primero desde una mirada Latinoamericana, a partir de los textos del curador y crítico de arte Ticio Escobar y del antropólogo y crítico cultural Néstor García Canclini; y a continuación, desde la realidad nacional, de acuerdo a las publicaciones de Tomás Lago y Oreste Plath. La decisión de considerar exclusivamente sus textos, busca resaltar la ardua labor de gestión e investigación, que ambos realizaron en sus respectivos períodos como directores del MAPA.

El tercer apartado *El Museo de Arte Popular Americano es patrimonio cultural*, tal como dice su título, pretende constatar que la colección del MAPA es patrimonio y se debe valorar como tal, para así mejorar la comunicación con los públicos y aportar a una mayor visibilización del Museo. El primer capítulo, presenta distintas perspectivas y definiciones de patrimonio cultural y plantea por qué las manifestaciones como las que resguarda el MAPA han sido marginadas del discurso oficial. En el segundo capítulo, se abordan dos instancias, La Mesa Redonda sobre Arte Popular Chileno (1959) y La Conferencia General de la UNESCO (París, 1989), con el fin de evidenciar la preocupación que ha existido por la conservación y difusión de las artes populares. En el tercer capítulo se exponen consideraciones finales sobre la situación actual del MAPA.

Por último, agregar que esta investigación surge por motivaciones personales tras una pasantía desempeñada en el MAPA. Las tres secciones descritas pueden leerse de manera independiente, pero forman parte de un todo que pretende llamar la atención y aportar a un mayor conocimiento, difusión y valoración de una institución que se ha mantenido al margen.

1.- PRIMERA PARTE: ¿QUÉ LE PASÓ AL MAPA? ANTECEDENTES HISTÓRICOS

1. ORÍGENES, EXPOSICIÓN AMERICANA DE ARTES POPULARES

En 1942 la Universidad de Chile cumplía cien años y como parte de los festejos conmemorativos, la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual⁹ -presidida por Amanda Labarca, primera académica de esa casa de estudios-, organiza una exposición Panamericana de Arte Popular, que se llevaría a cabo a fin de año. *“Gracias al trabajo conjunto de la Universidad con el Ministerio de Relaciones Exteriores, a través de sus embajadores y cónsules –especialmente Pablo Neruda, Juan Guzmán Cruchaga y Marta Brunet- se hace posible esta gran empresa cultural. La gestión personal y especial preocupación por la cultura de estos ilustres personajes, logró el compromiso de los Gobiernos de Argentina, Bolivia, Colombia, Guatemala, México, Paraguay y Perú, de enviar una selección de piezas de arte popular para esta exposición”*¹⁰. Pero no fue hasta abril y mayo de 1943 que, en el Museo de Bellas Artes de Santiago, tuvo lugar la Exposición Americana de Artes Populares, exhibición que reunía por primera vez en el país, una amplia colección de piezas artesanales chilenas y de naciones vecinas.

Para intentar visualizar el hecho de mostrar esas piezas junto a obras de Bellas Artes, resulta pertinente volver unos años atrás y mencionar que una exhibición similar, dirigida por Tomás Lago, ya había tenido lugar en 1935, la Primera Exposición de Objetos Típicos Tradicionales, con ocasión de la V Conferencia Internacional del Trabajo. *“La mayoría de los objetos que compusieron la muestra a que nos estamos refiriendo, estaban a la venta, aun en los mercados y nadie se había fijado en ellos desde otro punto de vista que no fuera el estrictamente utilitario, cuando se trataba de objetos de uso doméstico, o de un vago interés, ciertamente pueril, cuando se trataba de algún artefacto de juguetería, instrumento musical o figuración de cualesquiera especies: objetos decorativos domésticos hechos de papel, hojalata, yeso, vidrios recortados, etc.”* (Lago, 1964, p. 4). La intención entonces era clara, objetos mirados sin mayor reparo, en ocasiones con desdén por parte de la clase educada al tratarse de cuestiones inherentes a la clase baja, eran ahora sacados, abstraídos del mercado o de la venta callejera para ser ingresados a una institución académica, legitimadora y calificadora del arte. *“Por primera vez se los vio en las vitrinas del Museo Nacional de Bellas Artes -edificio construido en el estilo grandilocuente del Grand Palais de París para ostentar el progreso artístico del país, con ocasión del primer centenario de la República de Chile-”* (Ibíd.).

⁹ Antes de la fundación de la UNESCO, existían las Comisiones Nacionales de Cooperación Intelectual.

¹⁰ Información extraída de: *Historia*. Museo de Arte Popular Americano. (s.f.). Recuperado el 3 de julio de 2014, de www.mapa.uchile.cl

Ahora bien, volviendo a la Exposición Americana, ocho años después *Bellas Artes y artes menores* se volvían a “emparentar”, pero esta vez se trataba de una acción continental, que contaba con la concurrencia y objetos de varios países americanos. Como parte de los discursos inaugurales, el Rector de ese entonces, Juvenal Hernández Jaque, agradece a los países que participan por la confianza expresada a la Universidad, pues la totalidad de las piezas recibidas no exigían retorno, eran una donación con miras a la posterior instauración de un Museo de Folklore (VV.AA, 1943, p. 8).

El Consejo Universitario de la Facultad de Bellas Artes fue el encargado de crear el anhelado Museo, que un año más tarde, el 20 de diciembre de 1944, abre sus puertas al público en el Castillo Hidalgo del Cerro Santa Lucía. Así, la formación e inauguración del Museo de Arte Popular Americano (MAPA), recibió el apoyo no sólo de la Universidad de Chile, también de la Municipalidad de Santiago, que en 1943 provee la infraestructura que lo acoge, y del Ministerio de Educación, que adjudicó fondos para reparar y acondicionar el edificio (Moreno, 1998, p. 10). Desde ese momento, se destaca como una institución importante, una institución que se formaba en concordancia al marco contextual descrito por Juvenal Hernández un año atrás:

Suspendidos los vínculos directos con los centros vivos de la civilización europea, de la cual en conjunto los pueblos de América somos herederos, se impone un examen de nuestros recursos vitales. Más aún, se impone estimular una voluntad afirmativa de existencia, volviéndonos hacia nosotros mismos y hacia nuestro pasado. Superada la etapa de independencia política que entraña una actitud de ruptura con ese pasado, debemos recoger, ahora, el patrimonio inseparable de nuestro propio modo de ser, para dar cumplimiento a la responsabilidad histórica que afrontamos. (VV.AA, 1943, p. 7).

2. EL PRIMER MUSEO DE ARTE POPULAR AMERICANO

Los primeros veintinueve años del Museo fueron fructíferos. En relación a las palabras de Juvenal Hernández, la proximidad al fin de la Segunda Guerra Mundial declaraba la decadencia de los valores europeos y propiciaba un nuevo ambiente para el continente latinoamericano, una nueva “independencia”, el Viejo Continente se examinaba así mismo y el Nuevo volcaba la mirada hacia sus propios valores y recursos.

Las Comisiones Nacionales de Cooperación Intelectual habían expresado su interés en el arte popular como un relevante recurso y valor propio, a través de su apoyo a la Exposición de 1943. El MAPA era fruto de este espíritu americanista y ya desde sus inicios proyectaba su trabajo con una manifiesta intención: relacionar la actualidad artística de la vida popular con las costumbres arcaicas sobrevivientes en sus artesanías y arrancar el complejo de inferioridad que pesa sobre

aquel trabajo ancestral (Lago, 1964, p. 8). A este propósito, se sumaba la “(...) *labor impostergable destinada a salvar los últimos vestigios de una tradición que se acaba por momentos, desaparece cada día desplazada por la técnica arrolladora de la gran industria*” (Lago, 1964, p. 10).

Tomás Lago¹¹, Comisario General [curador] de la Exposición de 1943 y gestor del proyecto que constituyó el Museo, fue su primer director por más de veinte años (1944-1968). Este período, que comenzó con la organización de colecciones, se caracterizó por el trabajo de investigación y difusión que llevó a cabo el museo. Ambos eran los ejes centrales que Lago impulsaba con “(...) *la importancia de educar un nuevo punto de vista para apreciar el valor de producciones de la clase popular, obras miradas con desdén y prejuicio, tanto por las clases acomodadas como por la academia*” (Acuña, s.f.).

Bajo una gestión que se podría tildar de personalista, Tomás Lago realizó la mayor parte de los viajes agendados, con la finalidad de hacer investigaciones, recolectar material en vías de extinción y para incrementar el patrimonio del Museo, a través de la recopilación de nuevas obras y de ejemplares especializados para la conformación de una biblioteca, que llegó a contar con cuatro mil publicaciones (Moreno, 1998, p. 12).

Respecto a las actividades de extensión y difusión, se presentaron numerosas exposiciones; se creó “*un seminario de estudios especiales [como parte de la Labor Universitaria del Museo] que los programas exigen a los estudiantes de pedagogía para graduarse en artes plásticas*”; se realizaron mesas redondas y un foro auspiciado por la UNESCO; se editaron catálogos y publicaciones sobre temas especializados; y se hicieron films sobre diversos aspectos de las industrias y tradiciones populares (Lago, 1964, p. 11).

El folclorólogo Oreste Plath (César Octavio Müller) fue el siguiente director entre 1968 y 1973. En este periodo, se incorporaron especialistas al equipo de trabajo y una educadora para atender a los estudiantes. La cantidad de visitas era satisfactoria y de mayor alcance, llegaban al MAPA estudiantes, obreros y turistas. Las manifestaciones populares generaban gran interés, gracias al apoyo e impulso que les brindaban los gobiernos de la época (Moreno, 1998, pp. 13 y 14).

Bajo su gestión, se destaca la labor de difusión en los medios de comunicación, pues además de sus libros, Oreste Plath publicaba artículos que periódicamente circulaban en la prensa escrita. Por otro lado, el patrimonio del Museo siguió creciendo -gracias al prestigio y a las buenas relaciones de su director-, a través de nuevas donaciones que embajadas, organizaciones y particulares otorgaban. La colección del MAPA incrementó además, por su apertura a otro tipo de expresión: el Arte Carcelario. Oreste Plath se refiere a ellos como objetos realizados sin prisa, donde confluye la expresión libre y lo tradicional con una fuerte tonalidad emocional, y busca proyectar la atención sobre un trabajo no siempre contemplado por los estudios folklóricos,

¹¹ Investigador, poeta y gestor cultural.

etnológicos, sociológicos y psicológicos (Plath, 1972). Con el fin de integrar y estudiar el arte carcelario, se organizaron muestras, mesas redondas y seminarios en distintas penitenciarías (Acuña, s.f.).

Sin embargo y pese a las buenas gestiones, un problema se mantenía latente: no se disponía de la infraestructura adecuada. Se contaba con los fundamentos, las colecciones, la metodología de investigación y la difusión del Museo, pero no con una instalación apropiada. En 1964 Tomás Lago comenta la situación, en un artículo que la Revista "Museum" de la UNESCO le solicitó para dar cuenta de los veinte años del primer Museo de Arte Popular Americano¹².

Entre las dificultades que el reducido espacio acarrea, resalta lo limitante de las exposiciones rotativas, distribuidas en las tres salas disponibles y montadas durante dos meses. Pese a darle dinamismo al lugar por los constantes cambios, se deterioraba el material por la excesiva manipulación en el traslado y almacenamiento de objetos. A esto se sumaba "(...) *la falla de quitarle importancia al museo, por un efecto psicológico explicable: nunca ha parecido éste otra cosa que un pequeño museo experimental, a pesar de su crecimiento interior, el enriquecimiento de sus colecciones y sus trabajos de investigación*" (Lago, 1964, p. 12).

Por estas circunstancias, antes de dejar la dirección, Tomás Lago consiguió en 1966 un espacio definitivo donado por el Banco Mundial, una propiedad ubicada en José Miguel de la Barra con Monjitas. Sin embargo, en 1968 el espacio fue cedido temporalmente para el funcionamiento del Departamento de Teoría y Enseñanza del Arte, a consecuencia de un incendio que afectó su locación original en el Parque Forestal y mientras se acondicionaba su nueva ubicación en Las Encinas. El MAPA se trasladaría a su nueva sede en 1973 (Moreno, 1998, p.12).

Tras el golpe de Estado el 11 de septiembre de 1973, el trabajo de Oreste Plath y de su equipo se termina abruptamente. "*El nuevo decano, entregó el edificio que ocuparía el MAPA a la Universidad, que lo destinó a la Facultad de Odontología, posteriormente se vendió y fue demolido, actualmente se construye allí un edificio inmobiliario*" (Moreno, 1998, p. 14).

Desde este momento son directores designados los que se hacen cargo del MAPA: Bernardo Valenzuela entre 1973 y 1980 y Julio Tobar entre 1981 y 1995. Poca claridad se tiene sobre el funcionamiento y las actividades del Museo en esos veinte años¹³. Ya no sólo se trataba de un problema de infraestructura, algunas de las piezas de mayor valor se perdieron y los trabajos de investigación y difusión, eran afectados por la dramática reducción de presupuesto. "*Fue así como el museo debió operar sólo con el director y personal de servicio, encargado de aseo, vigilancia y montaje de exposiciones. Ello explicaría en parte, el problema de la deficiente información que es posible rastrear acerca de este período*" (Moreno, 1998, p. 18).

¹² Texto publicado durante el mismo año en el Boletín de la Universidad de Chile.

¹³ El relato histórico del MAPA es aún una tarea pendiente.

Se hizo frente al limitado espacio que ofrecía el Castillo Hidalgo, trasladando al MAPA en 1981 al segundo piso del Museo de Arte Contemporáneo (MAC), también dependiente de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Los planes de mejorar las condiciones de trabajo y exhibición con el cambio de casa, nuevamente se veían truncados, el Museo cerraba sus puertas hasta 1990 por los graves daños a la estructura del edificio que causó el terremoto de 1985 (Ibíd.). Las piezas permanecieron en los depósitos del MAC, Tobar realizó un trabajo de inventariado y registro de la colección en fichas, y con afán de seguir en contacto con el público se realizaron actividades fuera de esas cuatro paredes. Muestras itinerantes de sus colecciones o fotografías de ellas circulaban por Santiago y algunas regiones, y cada mes de octubre se realizaba en la plazuela del Museo los *Encuentros con el Personaje Popular Urbano* (1985-1994), actividad que reunía a niños de educación básica y media con personajes como el organillero, volantnero y el vendedor de barquillo. Con la intención de valorar la actividad de aquellos personajes, se disponían materiales para que los niños realizaran dibujos representativos del encuentro, que luego eran expuestos al aire libre. La actividad finalizaba con la entrega de diplomas de participación¹⁴.

Pese a estos últimos esfuerzos y como resultado de una intrincada gestión, el proyecto fundacional del MAPA se había perdido, también su presencia en el ámbito nacional, “(...) *llegando incluso a ser casi desconocida su existencia*” (Moreno, 1998, p. 22).

Como apertura de un nuevo periodo, la Universidad decide arrendar un espacio propio para el Museo, gracias a las gestiones de Sylvia Ríos, quien asume la dirección entre 1996 y 1999. El 2 de Julio de 1998 el Museo inaugura su nueva sede en Av. Compañía 2691, que si bien es provisoria como todas, es también independiente. A esta vuelta de página, se suman labores de catalogación, orden y clasificación de archivos, conservación de las colecciones, proyectos de investigación y programación de exposiciones con la intención de retomar el trabajo de difusión y extensión (Acuña, s.f.).

3. MAPA-GAM

Para finalizar esta revisión histórica, durante el 2008 el Rector de la Universidad de Chile, Víctor Pérez (2006-2014), junto a la artista visual Nury González, actual Directora del Museo (desde 2008), logran instalar al MAPA en un punto estratégico de la capital para lograr más visibilidad: en una sala de exhibición del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM)¹⁵. Ahora entonces, el Museo cuenta con dos sedes, la casona en calle Compañía, destinada a la administración, documentación, biblioteca, conservación y restauración de piezas; y la sede en el Edificio B, nivel -1 del GAM,

¹⁴ Información sin referencias, extraída del Archivo del MAPA.

¹⁵ Información extraída de: Historia. Museo de Arte Popular Americano. (s.f.). Recuperado el 3 de julio de 2014, de www.mapa.uchile.cl

dispuesta desde el 2011 para sus exposiciones (cuatro al año), que alberga una pequeña sala para la muestra de videos y fotografías (proyectos recientes) y otra, para la realización de actividades educativas gratuitas y talleres pagados de telar. Además, bajo la actual dirección de han realizado las siguientes acciones:

- Trabajos de orden, inventario y digitalización de archivos, y registro y restauración de las más de siete mil piezas que hoy posee el Museo.
- Proyecto *Una Ventana para el MAPA*: documentación y digitalización de las piezas para el suministro de material de investigación, dirigido a cualquier interesado. La sala de exposición cuenta con un conjunto de puertos digitales (monitores o pantallas) donde se puede observar fotografías e información de las más de mil piezas que han sido digitalizadas. También se puede acceder a través de la página web.
- Talleres pagados de telar, que realizan una exposición con los trabajos finales en la sala MAPA/GAM y ofrecen la entrega de un certificado de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.
- Sello de Excelencia: Acreditación y exposición de los artesanos que han sido reconocidos por su trabajo, tarea encomendada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

SEGUNDA PARTE: ARTE POPULAR: DEL MENOSPRECIO UNIVERSAL A LA REVALIDACIÓN LOCAL

1. BELLAS ARTES V/S ARTES MENORES

Para examinar y contrarrestar la convicción y aseveración generalizada que desde el siglo XVIII ha denominado con desdén, entre otras manifestaciones al arte popular, como artes menores, manuales o mecánicas, el libro *La invención del arte, una historia cultural* de Larry Shiner me parece atingente. La decisión de detenerse en este libro y no en una historia del arte más célebre o reconocida como la de Arthur Danto o la de E. H. Gombrich, responde a esa problemática muchas veces omitida o tenida por algo natural y que Shinner coloca como objetivo motor de su narración: replantear la historia del arte, cuestionar el desmedro de la artesanía frente a las Bellas Artes y el carácter universal con que se concibe y expande el moderno y eurocéntrico concepto de Arte.

En *La pintura moderna y otros ensayos*, Clement Greenberg define al arte del modernismo (que inicia con el impresionismo) como la transición de la pintura mimética a la no mimética. Desde allí recorre el camino que sigue la *historia del arte*, trazando una línea hacia la abstracción, hacia la pureza y síntesis del lenguaje; en cuanto los rasgos representacionales, la perfección o destreza

que conllevaba lo estéticamente bello, esenciales en el arte premodernista, pasaban ahora a un plano secundario. Hans Belting, escribe sobre la Era Pre-artística que comprende la producción visual ligada al culto, que va desde los tiempos romanos hasta el siglo XVI, periodo en el que comienza la Era del Arte¹⁶ con la idea de artista autónomo que realiza obras de su propia invención. Arthur Danto concibe la Era Post-artística, *el arte después del fin del arte*, momento en el que se relativizan los metarrelatos y que inicia en la década de 1960, con la *Brillo box* de Warhol, que presentaba el problema de cuál es la diferencia entre un objeto de arte y un objeto cualquiera. Shiner por su parte, considera fundamentales las diferencias que separan el viejo sistema del arte del moderno sistema de las Bellas Artes, se centra en ellas y desde allí traza su línea, para mostrar que las (bellas) artes, tal y como han sido entendidas generalmente, no son algo eterno o antiguo, sino una construcción histórica del siglo XVIII (Shiner, 2004: 413).

Inspirado en la tesis de Kristeller: *el moderno concepto de arte data del siglo XVIII, época en que la antigua idea funcional de arte se descompuso en dos categorías, arte y artesanía* (Shiner, 2004, p.16); el libro de Shiner busca poner en tela de juicio las pretensiones universalistas del sistema europeo de las Bellas Artes. Pretensiones que tienen por resultado, la imagen de que el *arte* como tal, como lo reconocemos hoy, es de inventiva griega, o al menos renacentista, y así su desarrollo parece encaminarse por un progreso lógico y lineal, *como resultado de una evolución inevitable*, que se percibe a través de un extenso registro de obras maestras. Bajo esa perspectiva, aquel concepto de arte pasa a ser una cuestión etérea, innata y transversal a toda cultura –idea esencial o eterna del arte en contraste a lo contextual-, tanto por el origen que se le data, como por el ensalzamiento que tilda de “universal” a la historia y al arte europeo¹⁷.

Shiner entonces, instala como eje central la dicotomía arte/artesanía y presenta una historia que entiende al arte como constructo socio-cultural, constructo que obedece a orientaciones filosóficas, estéticas, políticas y económicas de cada momento y lugar histórico diferenciado.

El texto inicia con el mundo clásico. *“La idea de que los ideales y las prácticas modernas son eternos y universales o de que, cuando menos, remontan a la antigua Grecia o al Renacimiento, es una ilusión provocada en gran medida por la ambigüedad propia de la palabra ‘arte’. La noción de arte deriva del latín ars y del griego techné, términos que se refieren a cualquier habilidad humana¹⁸ (...). Según los antiguos modos de pensar, lo opuesto al arte humano no es la artesanía sino la naturaleza”* (Shiner, 2004, p.23). En la cultura greco-romana, techné y ars se referían a la destreza o capacidad humana más que a un tipo de objeto, y ni Platón ni Aristóteles consideraban

¹⁶ La Era del Arte se refiere al período que va del Renacimiento al Expresionismo Abstracto, pasando por el Manierismo, Barroco, Rococo, Neo Clasicismo, Romanticismo, Realismo, Impresionismo, Post-impresionismo y la sucesión de Vanguardias. (Danto, 2001).

¹⁷ Como se puede desprender de la usual división entre Historia de Chile e Historia Universal o Mundial, ya sea en publicaciones o instancias educacionales sobre ‘Historia, Geografía y Ciencias Sociales’.

¹⁸ De este sentido, del antiguo sentido de la palabra, proviene el entendido de arte como técnica: ‘el arte de amar’, ‘el arte de la guerra’, ‘el arte culinario’.

a la pintura, la escultura, la arquitectura, la música y la poesía partes de una categoría especial y determinada. La idea de belleza correspondía a lo moralmente bueno, mezclaba el uso y lo placentero. La poesía, las tragedias y comedias eran composiciones elaboradas y recreadas como parte de un repertorio de entretenimiento, presentado en festivales o festejos religiosos, es decir, eran de utilidad o formaban parte de un claro propósito.

El panorama era relativamente similar en el Renacimiento, pues aun cuando se reconoce a Da Vinci, Miguel Ángel o a Shakespeare como artistas en el moderno sentido de la palabra, sus obras se realizaban por encargo, bajo el sistema de mecenazgo/patronazgo, cuyos contratos especificaban el contenido, forma, tamaño, materiales e incluso fecha de entrega, y por tanto las obras podían ser modificadas en su transcurso, por lo demás, se trabajaba en talleres artesanales donde los discípulos colaboraban en las piezas de sus maestros. Por otra parte, no se trataba de obras aisladas, autónomas y dedicadas a la contemplación estética, eran obras destinadas a una función y a un público específico, dirigidas a un lugar previamente establecido¹⁹.

Todo esto contrasta con las normas dominantes de nuestro moderno sistema del arte, donde el ideal no es la colaboración inventiva sino la creación individual, las obras pocas veces son concebidas para un lugar o propósitos específicos sino que existen por ellas mismas, y la separación de las obras de arte con respecto a un contexto funcional conduce al ideal de una atención silenciosa y reverencial (Shiner, 2004, p. 26).

Entonces, en relación con la cita de arriba y como ya se ha dicho, en el siglo XVIII se produce una ruptura que tuvo lugar en Europa y que resulta esencial para nuestra actual comprensión del arte y también para entender por qué todavía hoy suscita dudas calificar ciertas piezas como artísticas. *“Tras significar durante dos mil años toda actividad humana realizada con habilidad y gracia, el concepto se descompuso en la nueva categoría de las bellas artes (poesía, pintura, arquitectura y música), en oposición a la artesanía²⁰ y las artes populares”* (Shiner, 2004, p. 24). Aquel proceso engendró tres divisiones, todas con una carga de superioridad y prestigio de la primera idea por sobre la segunda: Bellas Artes/artesanía, artista/artesano y placer especial/placeres ordinarios. Larry Shiner resalta que la idea más amplia y antigua del arte es más próxima al actual concepto de artesanía, pero no se debe olvidar que antes de la gran

¹⁹ Durante el siglo XVI surgen: nuevas prácticas como las biografías de artistas (Vasari) y los autorretratos; las academias de arte; e indicios de nuevas relaciones de producción, algunos coleccionistas y mercados del arte. *“En efecto, se pueden encontrar aspectos singulares de los ideales modernos del arte bello, el artista y lo estético, dispersos entre muchos autores de la Grecia antigua, pintores del Renacimiento y filósofos del siglo XVII, pero esas ideas sólo coagulan hasta componer un discurso regulativo y un sistema institucional a finales del siglo XVIII”* (Shiner, 2004: 36).

²⁰ El autor habla de artesanía como un término que designa lo opuesto a las Bellas Artes y que abarca: las artes aplicadas, artes menores, arte popular (en el sentido de ‘arte de masas’), arte folclórico (más próximo a lo que en ésta tesis se entiende por arte popular), arte comercial y arte de entretenimiento.

división, el sistema arte/artesanía incluía muchos ideales que fueron atribuidos exclusivamente a las Bellas Artes y al artista:

Después de la ruptura del siglo XVIII, todos los aspectos nobles de la antigua imagen del artesano/artista, como son la gracia, la invención y la imaginación, quedaron adscritos únicamente al artista mientras que el artesano quedó solamente como aquel que posee cierta destreza o habilidad para trabajar de acuerdo con reglas y se lo trató como un individuo al que sólo le interesaba el dinero (Shiner, 2004, p.34).

No se trataba sólo de una transformación conceptual, no era la sustitución de una definición de arte por otra, se trataba del cambio de todo un sistema de conceptos, prácticas e instituciones. Algunos eran enaltecidos como genios creadores del arte bello, cuyas obras infunden un placer refinado y contemplativo -y desde ese momento estético-, y otros relegados a la condición de fabricantes de objetos rudimentarios con los que se experimenta placeres propios de lo mundano y lo meramente útil; y “(...) cuando los géneros y las actividades escogidas para ser elevadas y los elegidos para ser degradados refuerzan las líneas de raza, clase y género, lo que en un momento parecía solamente un cambio conceptual empieza a parecerse a una reelaboración de las relaciones de poder” (Shiner, 2004, p.26). No se trataba de un progreso lógico que el arte debía recorrer, una línea cronológica natural, el arte era ahora lo que se había decidido que significara y esas decisiones conllevaban diferencias y exclusiones.

En lo sucesivo, el modernismo, período que resulta difícil de datar pero que a menudo es comprendido entre los años 1890 y 1930, “(...) marca un punto en el arte, antes del cual los pintores se dedicaban a la representación del mundo, pintando personas, paisajes y eventos históricos tal como se les presentaba o hubieran presentado a lojo. Con el modernismo, las condiciones de la representación se vuelven centrales, de aquí que el arte, en cierto sentido, se vuelve su propio tema” (Danto, 2001, p. 29). En caso de las artes visuales, que es a lo que se ciñe esta investigación, tuvo lugar una profunda ruptura estilística de la pintura representativa-figurativa (en parte por el advenimiento de la fotografía): experimentos con la abstracción, la multiplicación de puntos de vista, el uso de colores y nuevos materiales. “Decir de algo que era bello empezó a significar un pobre halago al lado de calificativos tales como “significativo”, “complejo” o transgresor” (Shiner, 2004, p. 337).

Shiner explica que al abandonar el uso del adjetivo *bello* para referirse a las artes –lo que implicó también la caducidad de criterios definitorios y valorativos como la *mimesis*, la verosimilitud-, se comenzó a hablar de arte sólo por contraste a la artesanía, a la sociedad y al entretenimiento. Durante el siglo XIX, ya consolidado el moderno sistema de las Bellas Artes en una posición preponderante, el arte logró cierta autonomía en el marco de la sociedad, autonomía que lo hacía independiente de todo propósito relacionado con la cotidianidad, valiéndose por y para sí mismo, y así, con este territorio ganado, la profundidad del cambio histórico sobre la fractura de la

antigua idea de Arte/artesanía quedó absorbida por polaridades más generales como arte/sociedad y arte/vida (Shiner, 2004, p. 35).

El sistema del arte modernista dominó la cultura europea, estadounidense y –como continente “descubierto” y conquistado- también algunos países de Latinoamérica posteriormente, pero con ello surgen manifestaciones que se resistían a aceptar sus principios que oponen el arte a la artesanía, a la vida y a la sociedad; el artista al artesano; y lo estético a lo instrumental o utilitario (Shiner, 2004, p. 27). Marcel Duchamp, los dadaístas y surrealistas, la Bauhaus y el arte Pop, son algunos de los exponentes que ironizaron o pusieron en duda tales principios que pretendían contener o bien, relegar a las obras y sus artistas.

Los *readymade* de Duchamp no eran piezas realizadas a mano, eran productos industriales de la vida cotidiana, cuya función inicial o significado instrumental desaparecía al ser escogidos y transformados en arte bajo la disposición del artista que los descontextualizaba al darles una nueva perspectiva -estética- y por tanto, también una comprensión nueva. Con esto demostró que lo artístico no es algo inherente al objeto, es una cualidad atribuible bajo determinadas condiciones. Tristán Tzara, poeta y ensayista del movimiento Dadá, declaraba que “*el arte no tiene el valor celestial y universal que la gente quiere atribuirle... El dadaísmo introduce el arte en la vida cotidiana y viceversa*” (Shiner, 2004, p. 346).

La escuela de arquitectura, arte y oficios de la Bauhaus (1919-1932) intentó restaurar el propósito social de las artes al reunificar arte y oficios, en la formación de diseñadores y arquitectos. Walter Gropius, creador de la Bauhaus, expresaba el ideal de superar la división entre arte y oficios y las dificultades que eso implicaba, en el manifiesto (1919) de la nueva escuela:

Los arquitectos, los escultores, los pintores, debemos volver a los oficios... No existe una diferencia esencial entre el artista y el artesano. El artista es un artesano exaltado. En algunos raros momentos de inspiración, momentos que están más allá del control de su voluntad, la gracia del cielo hace posible que su obra florezca como arte. *Pero la destreza en su oficio es esencial a todo artista.* Ahí reside una fuente de imaginación creativa. Dejados crear un nuevo gremio de artesanos, sin las distinciones de clase que levantan una arrogante barrera entre el artesanado y el artista. Juntos vamos a crear una nueva construcción del futuro. (Shiner, 2004, p. 350).

El texto capta la idea de superioridad del artista como genio, creador imaginativo de obras autónomas, liberadas de cualquier propósito servil, en contraste a la habilidad y conocimiento de los materiales que disponen los artesanos, para responder a demandas funcionales (Ibíd). Finalmente, el arte Pop parodiaba la imagen enaltecida y aurática de la obra de arte, Andy Warhol

exaltaba la noción de *originalidad*, “con sus imágenes derivadas de la publicidad o las nuevas fotografías, y el nombre de su estudio –donde los asistentes solían hacer la mayor parte del trabajo-, «La Factoría»” (Shiner, 2004, p. 362).

Este breve vistazo sobre las manifestaciones antes mencionadas, tiene como fin mostrar las contradicciones internas del sistema hegemónico del arte, pues la mayor parte de estas acciones de resistencia fueron apropiadas por el discurso oficial y las salas de exhibición de su propiedad, pese a que desacreditan sus estipulaciones, estas obras y artistas pasaron a formar parte de la Historia del Arte. El moderno sistema de las Bellas Artes expandía sus propios límites al absorber y “neutralizar” estas formas de protesta, pero de manera paradójica, aun cuando parecía incluso disolver sus propias fronteras al integrar todo a su discurso –la fotografía, el cine, el jazz y los ruidos de John Cage-, hasta hoy ha logrado conservar sus notas más generales (Shiner, 2004, p. 27-28). Así ¿cómo no ha de confundir y dar jaqueca cada vez que se pregunta ‘qué es el arte’?

Shiner también se refiere a las asimilaciones del *arte primitivo* para enfatizar aún más aquellas contradicciones. Como parte de ese proceso, de forma bien intencionada se ha modificado el término primitivo por etnocéntrico, pero la invalidación de la palabra políticamente incorrecta sólo se queda en la ilusión de un cambio de mentalidad, cuando en realidad perdura el fomento de aquellos objetos que calzan con las eurocéntricas ideas de arte y los que no, son disminuidos a la condición de artesanía. Sin embargo, tales divisiones no son parte del imaginario de quienes han elaborado aquellas *exóticas* piezas:

En los años ochenta, por ejemplo, un Concejo Estatal Artístico en Alaska tuvo que explicar reiteradamente a los indios inuits de Alaska que las esculturas de marfil y los rosarios podían ser considerados «como arte», pero no así los cayács y los arpones. Lo que a nosotros nos parece una división natural entre arte y artesanía resulta meramente arbitrario para quienes no están completamente aculturados e integrados al sistema del arte europeo y norteamericano. La polaridad entre arte y artesanía aparece para imponer la siguiente alternativa: o bien obligamos a las artes de esas sociedades a acomodarse a un molde ajeno, a saber, el de las (bellas) artes; o bien las denigramos como meros oficios (Shiner, 2004, p. 365).

Otro ejemplo de los distorsionadores efectos de la división entre arte y artesanía, es lo que ocurre con el desprecio hacia el *arte turístico* y las “falsificaciones” *primitivas* o bien, *etnocéntricas*. En cuanto se comenzó a registrar y coleccionar artefactos de distintas culturas como si fueran arte, la interpretación de música y danzas, la elaboración de esculturas, tejidos y distintos objetos para los forasteros, ha pasado a ser la principal fuente de ingresos para muchas de esas sociedades. Pero por los prejuicios y la marcada disyuntiva Arte v/s artesanía, los europeos y estadounidenses en búsqueda de lo realmente auténtico rechazan lo que se haga por dinero (aquello destinado a las tiendas o ferias), entendiendo por auténtico lo cierto y verdadero, que

sirve a un fin tradicionalmente establecido y heredado. *“En el contexto del mercado del «arte tribal», las distinciones tradicionales europeas entre bellas artes y artesanía desembocan en una contradicción: los artefactos útiles son elevados a la condición de arte y los artefactos inútiles [elaborados para la contemplación y venta en mercados] quedan relegados a la categoría de artesanía”* (Shiner, 2004: 368).

Por otra parte, desde los años cincuenta, el movimiento de *la artesanía o los oficios como arte*, sacudió la trinchera entre arte y artesanía. A finales de la década, las Bellas Artes asimilaban los medios técnicos desde dos ejes: por un lado, los artistas comenzaban a apropiarse de los materiales que eran identificados con los oficios, y por otro, los artesanos experimentaban con los propósitos no funcionales y los estilos provenientes de las Bellas Artes. El neodadaísmo y los artistas pop empezaron a probar distintos materiales como madera, arcilla, plásticos y fibras, y Peter Voulkos, como también otros ceramistas, incorporó a sus piezas recursos estilísticos del expresionismo abstracto y volvió inútiles sus vasijas al atravesarles púas o aplicarles cortes y perforaciones. *“Recipientes agujereados, copas en las que no podía beberse, sillas en las que no podía sentarse nadie, libros que no podían ojearse, se habían convertido en las populares marcas de calidad de las artesanías como arte”* (Shiner, 2004, pp. 375-376). Aquellas experimentaciones ganaron terreno en los departamentos de las escuelas universitarias de arte y en las principales organizaciones de artesanos, *“en los años setenta (...), la línea divisoria entre arte y artesanía se había hecho «discontinua»”* (Shiner, 2004, p. 373). No obstante, las posiciones sobre cómo los artesanos se sentían al respecto no eran unánimes, los partidarios a favor consideraban que la función era prescindible y tildaban a los artesanos tradicionales de meros técnicos, mientras quienes estaban en contra, reclamaban la traición a la manufactura y el servicio en pos de un arte superficial y doblegado a las tendencias (Shiner, 2004, p. 375).

Para finalizar este recorrido histórico, Shiner considera que *“a pesar de que las dicotomías del sistema de bellas artes hayan quedado severamente debilitadas, aún poseen, tal y como hemos visto, capacidad para distorsionar muchas formas de experiencia. Está por establecer un tercer sistema del arte que trascienda las divisiones del moderno sistema del arte”* (Shiner, 2004, p. 412). Respecto a este tercer sistema, explica que no se trataría de volver al viejo sistema, no hay retorno que pueda obviar la distancia entre ambos paradigmas, se trata entonces de trascender el dualismo, no por el rechazo a los ideales de libertad, imaginación o creatividad, sino más bien, por su unificación con el servicio, la facilidad y función.

La finalidad de este libro entonces, como también la de citarlo aquí, ha sido mostrar -a través de ciertos hitos- que es mejor cultivar e indagar en las diversas artes, que continuar con el esfuerzo de definir el *Arte*. Por lo tanto, en lugar de perpetuar la asimilación o exclusión de las distintas culturas alrededor del mapa, bajo las normas o parámetros europeos, sería mejor aceptar las diferentes comprensiones y manifestaciones artísticas que ellas proponen.

Se nos ha dicho que las categorías tradicionales del arte ya no tienen el sentido de antes y están obsoletas, como la de *artes menores* y *Bellas Artes*, y es cierto, no es usual el uso de esos calificativos, hoy por hoy ya no se acostumbra contraponer binomios como aquel, o como forma y contenido, '*el contenido es la astucia de la forma*', dice el filósofo chileno Sergio Rojas, o bien, se habla de un arte de significantes y no de significados. Pero, la modificación del vocabulario, el hablar ahora de artes visuales, arte contemporáneo, postmoderno, como a su vez de arte étnico o folclórico, no resuelve la separación desventajosa y marcada por el menosprecio, de un conflicto que no ha concluido. Sino cómo explicar, por ejemplo, la inexistencia de cátedras sobre arte popular en la malla de la carrera de Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile, malla que ha optado por una concepción del arte vinculada a los discursos eurocéntricos, cuestión que llama más la atención, al saber que el Museo de Arte Popular Americano pertenece a dicha casa de estudios. Si la Universidad y en particular la Facultad de Artes, que es la más próxima al MAPA, no promueven el arte popular, ni conciben espacios de enseñanza y discusión sobre el tema, es difícil creer que la oposición esté obsoleta o zanjada, más bien parece que se ha obviado o neutralizado una situación que para nada es neutra.

2. CONTEXTO LATINOAMERICANO: TICIO ESCOBAR Y EL MITO DEL ARTE, GARCÍA CANCLINI Y EL ARTE DE LOS PAÍSES DEPENDIENTES

Al igual que Shiner, ambos autores cuestionan y replantean el esencialismo y universalismo del concepto *Arte*, con el objetivo de identificar y remover ciertas ideas ilusorias tomadas por verdades absolutas, "verdades" que interfieren en la comprensión y marginan la producción de ciertas prácticas artísticas latinoamericanas. En su libro *El mito del arte, el mito del pueblo* (1986) Ticio Escobar, curador, ensayista y crítico de arte, habla desde su proximidad a la vida cultural de distintos grupos étnicos, a través del trabajo desempeñado en el Museo del Barro (Paraguay). En *Arte popular y sociedad en América latina* (1976), si bien Néstor García Canclini, antropólogo y crítico cultural, escribe desde una marcada orientación marxista en un contexto que así lo exigía, el de las dictaduras latinoamericanas, varios postulados continúan vigentes para formar una idea del arte popular en relación a la realidad continental. Pese a los años transcurridos, los dos textos resultan atingentes para plantear una teoría latinoamericana del arte.

2.1. Siempre hay que contextualizar

Si realmente algo tienen en común las manifestaciones artísticas de distintas épocas y culturas, es la necesidad de analizarlas en relación a su contexto socio-histórico. No existen propiedades constantes e intrínsecas en las obras de arte, tampoco en los objetivos de su realización, ni en la forma de recepción y percepción del público. Desde su conceptualización lo denominado *arte* ha sido dinámico, varía según las relaciones que entablan y manifiestan quienes componen las obras y las aproximaciones que las personas establecen con lo que se les presenta.

No hay objetos reconocidos como artísticos universalmente, en toda época y por todo individuo, dice Canclini. Sin embargo, el modelo estético del arte moderno, únicamente concerniente a latitudes y decenios del continente europeo, pasa a ser arquetipo normativo que descalifica maneras distintas y desconocen ese supuesto, proclamado por la historia oficial, de que *el arte es fruto de cada época y don de todas las sociedades*, señala Escobar. Es entonces, a través del mito, *el mito del arte, uno de los grandes relatos de la modernidad*, que ese *modelo único* se ha incorporado, asumido y mantenido vigente en estas tierras “descubiertas” y luego colonizadas.

“Nombrado por conceptos ajenos y enfrentado a ese modelo mítico, el arte popular aparece empobrecido y mutilado: gran parte del menosprecio que sufren sus expresiones se infiere del mito de que determinadas prácticas producidas en Europa (y después en los Estados Unidos), constituyen, por superiores, el único parámetro de lo que debe ser el arte” (Escobar, 2008, p. 31). Este es el significado del categórico título de su libro, esa es la herida que los textos de historia no cuentan, una fractura ideológica en la que no se ha ahondado lo suficiente.

Con el fin de admitir la particularidad de otros hemisferios y para evitar la tentación de trascender y (auto)imponer las notas de lo que fue un proceso particular del arte occidental, Escobar propone el concepto de *autonomía condicionada*, en respuesta a lo que considera uno de los desafíos más arduos que tiene hoy –sí, todavía hoy- la teoría del arte: la necesidad de reconocer la especificidad del momento estético formal sin ceder a reduccionismos esencialistas, que den por absolutas sus determinaciones históricas y las condiciones concretas de su producción. En concordancia a esa propuesta conceptual, Canclini dice que la obra de arte es un sistema de autonomía sólo relativa, pues su existencia procede de una coordinación de múltiples referencias externas: *“(…) una obra de arte posee ciertas características comunes con cualquier tipo de mensaje que haya pasado de un autor a un receptor y que, por lo tanto, no es solamente considerado como hecho autosuficiente, sino que debe ser incluido en un conjunto de relaciones”* (Canclini, 1977, p. 83), relaciones biográficas respecto al autor y referencias con la realidad geográfica, social o histórico-cultural de las imágenes, por ejemplo. Parafraseando a Sergio Rojas, *el arte no es un medio de comunicación, es comunicación*.

Entonces, volviendo a lo planteado por Escobar, una cosa es, dice, la consideración de la especificidad de los procesos artísticos y la particularidad de sus lenguajes, con esfuerzo conquistada, y otra, es la absolutización de esa independencia -independencia respecto a la iglesia y la aristocracia, que se logró en la modernidad y confirió un campo autónomo para el arte-, que sacraliza y vuelve autosuficiente y cerrada la esfera de lo artístico, cuestión que tuvo su versión más radical y que *diseminó secuelas en grandes zonas del pensamiento actual*, con la teoría del *arte por el arte* del siglo XIX (Escobar, 2008, pp. 46 y 47). Frente a esas secuelas, el problema es no contar con un concepto propio y diferido que represente a los procesos, manifestaciones y lenguajes que se encuentran fuera de la órbita europea y estadounidense:

Invocando, pues, el carácter convencional del lenguaje, cabe hablar con todo derecho de *arte popular*, así como se habla por ejemplo, de *economía* o de *religión indígena* aunque tales conceptos tampoco recorten ámbitos diferenciados en el contexto de las culturas étnicas. No existe otra manera de designar ciertas producciones populares sin caer en prejuicios que limiten su espacio y regulen sus consecuencias. Si el lenguaje se encuentra tan marcado por la cultura dominante, que carece de conceptos adecuados para nombrar lo producido fuera de ésta, no queda otro remedio que forzar el contorno de sus propios conceptos para no confinar lo estético popular al reino de lo inefable. (Escobar, 2008, pp. 45-46).

Más que la invención de una nueva palabra, la respuesta a esta problemática parece darse por el hecho de recordar la importancia del contexto, para así frenar la ilusión de *un Arte* que por pretensiones universalistas resulta arbitrario.

2.2. Conceptos problemáticos e incoherentes en las culturas dependientes

Teóricamente incierto e ideológicamente turbio, dice Escobar, el concepto de *popular*, como también el de *arte* y más todavía la relación entre ambos conjugada en el *arte popular*, es fuente de problemas y ambigüedades, más que de acuerdo y entendimiento. Popular viene de *pueblo*, vocablo atado a discursos ideológicos, y abarcado desde diferentes disciplinas sociales, desde distintos enfoques que simultáneamente definen qué es y quiénes son pueblo. El resultado es la coexistencia de variadas acepciones, ya sea que por pueblo se represente a la masa; a los habitantes de un lugar o país, depositarios de derechos y deberes jurídicos; gente común y humilde; conjunto de personas que comparten un origen o cultura común; clases explotadas; sectores subalternos; u originalmente, el Tercer estado, opuesto a la nobleza y el clero, etc. A su vez, la categoría de arte moderno, asumido como arquetipo universal y aplicado sin mayor reparo a realidades que no corresponden a su modelo, da como resultado las dificultades del segundo concepto (Escobar, 2008, p. 75).

Escobar explica además, que muchas de las incongruencias sobre el tema se generan por la falta de un terreno diferenciado regido por sus propios códigos, pues la unión de ambos conceptos deviene en un término teóricamente híbrido y de carácter apátrida, *por la doble ciudadanía de sus componentes*: la palabra *arte* proviene de la jurisdicción de la Estética y *popular* de las ciencias sociales. Por otra parte, *“a la hora de considerar lo artístico popular Latinoamericano, aparece enseguida el escollo de una carencia: la falta de conceptos para nombrar ciertas prácticas propias y el escaso desarrollo de un pensamiento crítico capaz de integrar las diferentes producciones culturales en una comprensión orgánica”*; carencia que se intensifica por *“(…) el pensamiento de los países periféricos [que] suele aceptar, seducido y gustoso los modelos centrales sin preguntarse demasiado acerca de la vigencia que puedan éstos tener en circunstancias diferentes”* (Escobar, 2008, pp. 27-28).

La fatal extrapolación de los binomios útil/bello, forma/contenido, arte/artesanía y arte/sociedad, al ámbito del arte popular, no ha tenido otro resultado que la subvaloración y descalificación de sus manifestaciones, en cuanto se encuentran en falta de una de las categorías, forzosamente importadas, o no se ajustan a ellas. Enfrentamientos inútiles se han gestado por las aspiraciones esencialistas, puristas e irrefutables que emanan de aquellas oposiciones, y más inútiles y nefastos son, cuando se aplican al campo de lo popular, a manifestaciones alejadas, distanciadas geográfica y cognoscitivamente del pensamiento moderno, y que nunca han buscado sustituir sus propios procesos para integrar aquel pensamiento y traducirlo en sus formas.

La estética traza un muro infranqueable, entre el objeto artístico -obras sacralizadas- junto a su creador y aquellas expresiones que no cumplen los requisitos (Escobar, 2008, p. 38). Ya sea que se tomen por piezas graciosas, pintorescas, meramente ornamentales y por tanto exentas de carga simbólica, o por manifestaciones que parecen suprimir la forma al sobresalir demasiado ciertos contenidos mítico-culturales y funciones utilitarias, *“el resultado de tales límites es la marginación de estas expresiones que son relegadas a una zona residual y subalterna que conforma lo que Eduardo Galeano llama “los bajos fondos del arte”*” (Ibíd.). El arte popular, como dice Escobar, desde el oscuro espacio de lo no hegemónico, ha vivido marcado por el estigma de lo que no es. No se trata de objetos únicos e irrepetibles, al responder a un imaginario colectivo, no son creados por un artista genial e individualista, tampoco son independientes de la realidad sociocultural de la comunidad y pueden ser piezas utilitarias, por lo que no atienden a la contemplación desinteresada.

Con todo esto, lo que se quiere expresar es que no se está tratando con simples palabras, palabras inocuas que explican y representan procesos y nociones distintas, es un discurso que fractura a otro, una forma de enfrentar y jugar con la realidad que invalida a las demás, es *El Arte v/s objetos renegados, lo otro*. Como ya se vio con Shinner y ahora parafraseando a Escobar, *la oposición arte/artesanía no es ideológicamente neutra* y en realidad ¿cómo podría serlo, en estas regiones del mundo, más allá de las fronteras que dieron origen a tal oposición? Tan arraigada está que a simple vista no se atiende a los daños causados por reduccionismos y exclusiones en base a juicios y jueces arbitrarios, depositarios de leyes que en los rincones del arte popular no encuentran sentido. Finalmente, no se trata de debatir si son objetos artesanales o artísticos, cuestión que agota mucho tiempo y energías, la reivindicación que se busca al hablar de ciertas manifestaciones como arte popular se debe a la carga despectiva que trae el sólo llamarlas artesanías:

(...) llamar “artesanías” a esas expresiones sería referirse sólo al aspecto manual de su producción y anclar en la pura materialidad del soporte, desconociendo los aspectos creativos y simbólicos y cayendo en la trampa de una actividad discriminatoria que segrega las manifestaciones populares erradicándolas del reino de formas privilegiadas. (...). Desde el punto de vista de su técnica productiva, la mayoría de las manifestaciones artísticas populares es artesanal. Lo que acá se

discute es que se adopte ese punto de vista como definitorio, desconociendo el nivel poético de aquellas manifestaciones. Al fin y al cabo, gran parte de las grandes obras del arte erudito es asimismo artesanal; de atendernos al criterio del proceso material de su realización deberíamos también llamarlas artesanías. (Escobar, 2008, p. 44).

Por otra parte, Canclini se pregunta si realmente es posible reunir bajo una misma palabra hechos tan diversos como las pinturas rupestres, las vasijas y máscaras de los africanos y los amerindios, los vitrales medievales, la pintura de caballete, los murales mexicanos, los *readymade* y los *happenings*. Objetos para usos rituales o religiosos, obras que buscaban no tener otro fin que el estético, otras que pretendían lograr una difusión masiva para transmitir una idea política, o experiencias como las dos últimas, cuya intención era la disolución del concepto *obra de arte*. Prácticas tan disímiles aparecen con sólo enumerar expresiones del campo de las artes visuales, tanto en lo que se refiere a la materialidad, a los objetivos y al vínculo o uso que hacen de ellas los públicos. Cómo no extrañarse entonces con la idea de abarcar también al teatro, la literatura, la danza, el cine, la música y la arquitectura bajo una misma palabra, bajo criterios comunes que se expanden a zonas y períodos que poco tienen que ver entre sí.

A esta encrucijada, Canclini responde que, *“una teoría contemporánea del arte, compatible con su práctica actual y con lo que hoy sabemos de lo que ella fue en otras épocas y otras culturas, debe abolir la formulación ahistórica, metafísica, de la pregunta por el ser del arte, y partir de un planteamiento del problema que haga posible definiciones y categorías sociohistóricas”* (Canclini, 1977, p. 21). Por otra parte, a esa ambigüedad suscitada por la pretensión de contener manifestaciones diversas bajo un concepto que resulta extremadamente cerrado para ese fin, se suman los conflictos que trae el hecho, como denomina Canclini, de ser ‘países dependientes’. La irrupción e invasión imperialista desarticuló prácticamente todos los intentos de mantener y producir formas artísticas y culturales que respondieran a las necesidades locales. *“Desde que los conquistadores nos obligaron a entregarles nuestras riquezas, hablar su lengua, vestir sus ropas e imitar su arte, las sucesivas colonizaciones no han cesado de hacernos dudar de nuestra identidad. Los intentos de expresarnos en la plástica, la música y la arquitectura están sometidos desde hace cuatro siglos a los cánones europeos y últimamente a los norteamericanos: a veces copiando los modelos importados, en otros casos mezclando nuestras formas con las de ellos”* (Canclini, 1977, pp. 97-98). El mestizaje pasa a ser lo específico, el rasgo constante de Latinoamérica. Desde hace cinco siglos que nuestra historia es sincrética, escenario que hace prácticamente imposible el rescate de figuras y manifestaciones originarias. Aunque, hemos de reconocer que frente a lo frustrante de las pérdidas, el sincretismo ha dado frutos como la cueca y el tango, el surrealismo, el barroco andino y los afiches cubanos.

Canclini hace el siguiente recuento histórico para entender el contexto de los países dependientes:

Posterior a la conquista, la mayor parte de la producción artística se hacía en las misiones, pintores, escultores, retablistas y grabadores realizaban encargos eclesiásticos. A mediados del siglo XIX, en tiempos de las primeras independencias regionales, el arte pasa de una autoridad a otra, lentamente se desprende del control religioso para servir ahora a empresas políticas y militares que buscaban conformar una imagen identitaria representativa, a través de la construcción iconográfica de las gestas de liberación y de los procesos de constitución de la nación [también con paisajes y escenas típicas o costumbristas]: ilustraciones de batallas, retratos de próceres y personajes de élite, grandes murales y estatuas monumentales. A diferencia de Europa, en aquellos años la laicización de la imagen no trae consigo un fuerte mercado cultural a manos de una burguesía ascendente, por lo tanto, las condiciones socioeconómicas que estimularon la formación de una teoría enaltecedora del arte y del artista no se vivieron en nuestro continente. En 1800 no se experimentó en América Latina aquella ruptura entre los artistas y la sociedad, simplemente porque las condiciones no eran las mismas, no existía semejante desarrollo industrial y concentración urbana. Junto a esta falta de excedente económico que permitiera independizarse ahora del poder político y conseguir mayor soltura para conformar proyectos creadores personales, se encuentra la importación ideológica. Desde una desconexión entre la historia social y la evolución estética, en el continente se practicaron muchas de las tendencias oriundas de Europa, pero sin haber experimentado sus guerras, el apogeo industrial y sus secuelas, como el consumismo, el exceso de funcionalismo y la producción seriada; en palabras del poeta y crítico literario argentino Saúl Yurkievich (1931-2005) *“hemos tenido angustia existencial sin Varsovia ni Hiroshima”* (Yurkievich citado en Canclini, 1977, p. 151).

Desligados de la práctica que los engendró en otras sociedades, dice Canclini, y sin existir aquí condiciones estructurales en correspondencia con las propuestas importadas, los patrones estéticos ingresaron y se extendieron en esta región por medio de libros y revistas sobre arte, y las experiencias y conocimientos adquiridos por los artistas en sus viajes a París, Roma y otros centros de Europa. Particularmente en Chile, otra vía fue el arribo de intelectuales y artistas europeos, muchos de ellos invitados a ejercer como profesores durante el XIX con el fin de brindarle al nuevo Estado aires de desarrollo y civilización, un ejemplo es el pintor francés Raymond Monvoisin quien llega en 1843 invitado a dirigir la Academia de Pintura y organiza las primeras exposiciones en el país.

Todo esto, provocó que las lecciones de arte impartidas en escuelas especializadas, correspondiera a lo que en Europa se hacía, ya en el siglo XX se imitaban vanguardias que eran respuesta a procesos ajenos, y las constituciones de las repúblicas independientes, al organizarse desde lo que fue la colonia y no sobre los pueblos originarios (sus historias y costumbres)

conformaron sociedades capitalistas dependientes²¹. En Chile, un país altamente permeable, las clases cultas adoptaron y amoldaron con algunas variaciones locales los modelos importados, lo que ha significado que todavía hoy sea una inquietud constante el preguntarse por la identidad propia, o mejor dicho, por las identidades, pues las expresiones que sí podrían haberlas desarrollado han sido por mucho tiempo subvaloradas.

Con el fin de hacer frente a la unidad y homogeneidad impuestas por la cultura nacional, que no ha considerado las particularidades de toda la longitud del país, una Misión para el MAPA podría ser el reconocer y enseñar sobre el derecho a la diferencia a partir de las piezas que exhibe, y ser precisamente, un espacio para cultivar ese derecho, al tratarse de colecciones que generan cohesión social e identificación colectiva. En cuanto caiga sin duda alguna el mito del que habla Escobar, se estará consolidando el reconocimiento de la diferencia cultural.

Con esta revisión sobre algunos de los postulados de ambos autores -junto a lo que se vio con Shiner-, salen a la luz las dificultades que enfrenta el hecho de lograr la valoración y difusión del arte popular como arte, y además en el caso particular del MAPA, como patrimonio *digno* de conservarse en un museo. La idea de que un tipo de arte, que por esencialista, tenga el *control de la producción simbólica*, es confrontada por Escobar y Canclini desde la sociología-antropología y la teoría e historia del arte, con el fin de definir y defender el campo del arte popular y su lugar en América Latina.

Ya sea que se trate de colectividades étnicas o mestizas, trabajadores, inmigrantes, comunidades barriales, movimientos sociales, minorías discriminadas por su diferencia sexual, racial o religiosa, etc., el arte popular, dice Escobar, se refiere a las formas estéticas producidas por sectores subalternos para afirmar y expresar las identidades sociales, renovar el sentido colectivo, apuntalar diversas funciones sociales y vivificar procesos históricos (socioeconómicos, religiosos y políticos). Además, las manifestaciones pueden traer consigo el sentimiento de autoafirmación e instar a la comunidad a verse a sí misma.

A modo de conclusión, Escobar define lo 'popular' "(...) *atendiendo el lugar subordinado que ocupan determinados sectores; la 'cultura popular', considerando la elaboración simbólica de esa situación y el 'arte popular' como un cuerpo de imágenes y formas empleadas por esa cultura para replantear sus verdades*" (Escobar, 2008, p. 137). Aquella elaboración simbólica, dice en otro apartado, se produce a través de sus propios códigos o al integrar símbolos ajenos que hace suyos, de acuerdo a lo que requiera la colectividad, en ambos casos se trata de un lenguaje específico del grupo, incorporado a la construcción de sus subjetividades que constituyen propuestas alternativas a las de la cultura hegemónica.

²¹ Por su puesto, a lo largo y ancho de América Latina el proceso descrito no se dio por igual, países como Ecuador, México, Perú y Bolivia han mantenido y valorado su memoria étnica, cuestión que se ha vivido con menos fuerza en Argentina, Chile y Uruguay.

Bajo esta misma premisa de oposición, Canclini declara que ante la caducidad de concepciones esencialistas, la cultura popular no puede identificarse por una serie de rasgos internos o ciertos contenidos tradicionales e inmutables, por lo que prefiere recurrir a Gramsci: *“lo popular no se definiría por su origen o sus tradiciones, sino por su posición, la que construye frente a lo hegemónico”* (Gramsci citado en Canclini, 1987, p. 5). Finalmente, para afrontar una definición universal, intemporal, idealista y etnocéntrica, Canclini cierra su texto con la formulación de una caracterización provisoria y operativa (aclara que no se trata de algo definitorio): *“si partimos de lo que ha sido en los últimos siglos [y] de su trayectoria en nuestro continente (...), podemos afirmar que el arte abarca todas aquellas actividades o aquellos aspectos de actividades de una cultura en los que se trabaja lo sensible e imaginario, con un fin placentero y para desarrollar la identidad simbólica de un pueblo o una clase social, en función de una praxis transformadora”* (Canclini, 1977, p. 275). Puede que falten algunos elementos en esas líneas, pero es interesante la intención de tensionar los conceptos -que es también lo que persigue este capítulo-, contextualizarlos y redefinirlos, y si bien se refiere al arte sin un apellido u otra palabra que lo acompañe, me parece que la caracterización que hace es del arte popular y no el intento de otra idea única, abarcadora de distintas manifestaciones.

3. CONTEXTO NACIONAL: TOMAS LAGO Y ORESTE PLATH

Que me perdone Marta Colvin, pero la mejor obra escultórica chilena que yo conozco es una "mona con guitarra", de greda, una de las tantas que se han hecho en el ombligo mundial de la cerámica: Quinchamalí. (Neruda, 1968).

Los primeros directores del Museo de Arte Popular Americano, pioneros en su preocupación por la valorización, protección y difusión del arte popular, cuestión que se hace visible a través de una extensa labor de estudio y divulgación sobre el folclor nacional, y ambos además, realizaron cátedras sobre esta temática en la Universidad del Estado. Tomás Lago Pinto (1903-1975), investigador, ensayista y gestor cultural, organizó en Chile las primeras exposiciones de arte popular en 1935, 1938 y 1943, a propósito de esta última, fundó y organizó el MAPA, *“(...) único establecimiento de esta clase, destinado a estudiar no solamente las artesanías tradicionales chilenas, sino el folklore ergológico de todos los países del Continente”* (Lago, 1955, p. 300). César Octavio Müller Leiva (1907-1996), más conocido como Oreste Plath²², fue un folclorista viajero,

²² Seudónimo que adoptó al fusionar Orestes (al que le quita la “s” final), personaje protagónico de una de las tragedias griegas (hermano de Electra) cuyo nombre le gustó, y Plath, nombre de una marca de cuchillería alemana que se usaba en casa de sus padres. Información extraída de: www.oresteplath.cl. Recuperado el 9 de septiembre de 2014.

cuya vasta obra contempla más de cien publicaciones entre libros, ensayos, artículos y folletos, todos fruto de sus investigaciones en terreno, en proximidad con distintas comunidades y zonas, dentro del país y en el extranjero. Tanto Oreste Plath como Tomás Lago, a través de sus obras, contribuyeron a mostrar la riqueza del folclore chileno, y lo hicieron desde una mirada pedagógica.

Sus publicaciones, de fácil consulta, accesibles a quien quisiera leerlas y que de hecho, fueron las más masificadas y difundidas sobre la temática, si bien abordan y describen las diferentes artes de acuerdo a sus orígenes, técnicas, tendencias, zonas geográficas, formas y materias primas, como se puede ver en los siguientes títulos: “Artesanías Tradicionales y Arte Popular Chino”, “Arte Popular Religioso”, “Pintura Popular, Arte Instintivo”, “Folclor del carbón: en la zona de Lota”, “Museos y aspectos del folclore en el Brasil” y “Geografía del mito y la leyenda chilena”, los primeros tres de la mano de Lago y los siguientes escritos por Plath; la intención de este capítulo es extraer entre aquellas especificaciones, lo que ambos definían y defendían, de manera transversal, como arte popular.

Un aspecto del folclore es el arte popular, dice Tomás Lago. En la civilización del siglo XIX no había interés en darle importancia a las habilidades “primitivas” de las clases populares, era una disciplina que carecía de identificación académica, hasta que se manifestó el estudio del folclore. Ocurre que esta ciencia, “(...) *no existía con nombre propio hasta 1846 que se usó en Londres por primera vez, para señalar la importancia que significa conocer «la sabiduría tradicional de las clases ineducadas que existen en las naciones civilizadas».* Alrededor de eso se habló entonces de las palabras *folklore* y *volkskunde*, esto es, lo que el pueblo sabe, y lo que se sabe de él [folk: pueblo: lore: saber]” (Lago, 1985, p. 13). Con el propósito de fortalecer la identidad nacional y el sentido de pertenencia con la comunidad y de diferencia con lo extranjero, el objeto de estudio del folclore buscaba comprender los elementos materiales e inmateriales, antiguos y tradicionales, que por herencia eran transmitidos en los sectores populares.

Oreste Plath, con el fin de suprimir la acepción corriente de *arte popular*, también la circunscribe al campo del folclor (necesariamente restringido), pues fuera del dominio folklórico, dice, pasa a ser una designación con sentido ilimitado, abarca una infinidad de creaciones: artesanías con dominio de una técnica, curiosidades típicas y objetos del recuerdo turístico, manualidades realizadas en las casas o en la escuela, e incluso algunas obras de las artes aplicadas (como expresión desde el arte erudito). Frente a esta noción que le parece desproporcionada, el arte popular, definido por Plath, “(...) *es el producto del intuitivo que emplea su ocio en la realización de un objeto cualquiera en forma espontánea e ingenua; cuando halla su inspiración en el acervo folklórico común al grupo humano al que pertenece; cuando expresa su sentir y satisface una íntima necesidad de expresión*” (Plath, 1972a, p. 6).

Entonces, Lago y Plath inscriben al arte popular dentro del saber folklórico, de acuerdo a una base teórica-científica; ahora, respecto a su materialidad, ambos autores hablan de un origen

primitivo. Según Plath, el arte tradicional en Chile comienza con los distintos ciclos y grupos culturales indígenas que presentaba esta región, luego continúa con los trasposos culturales quechuas del Tahuantinsuyo (Imperio Inca), que por esta zona llegó hasta el valle central de Chile y posteriormente, “*en el siglo XVI se produce el más grande de los contactos culturales, como lo es la Cultura de la Conquista*” (Plath, 1962, p. 97).

En la primera mitad del siglo XVI, dice Lago, los conquistadores españoles se encontraron aquí al igual que en otras partes del *Nuevo Mundo*, con la alfarería, la cestería y los tejidos, industrias domésticas indispensables para la vida de los hogares que, con sus respectivas diferencias, se practicaban también en España. Los conquistadores, preocupados por el dominio y la expansión territorial de la monarquía española, dispusieron aquel trabajo en manos de las comunidades indígenas (Lago, 1985, p. 10). Posteriormente, la nueva población mestiza-criolla, que siguió utilizando y produciendo estas manufacturas, entremezcló los conocimientos indígenas heredados y los progresos aportados por los colonos, “*de aquí nació un carácter nacional que a veces se inclina más por lo autóctono y otras a lo hispánico*” (Lago, 1955, p. 300). Respecto a otros países de América, señala Lago, Chile presenta características muy definidas en la producción de su arte popular, los elementos autóctonos son escasos en sus manifestaciones formales directas, es difícil encontrar elaboraciones de origen indígena, *de pura vena india*, las formas hispánicas, predominantes en las artesanías, moderan su tipo y les da *un aire más estático que muestra la intervención del espíritu territorial* (VV.AA, 1943, p. 74). Aquello responde a lo que Lago denomina ‘*fórmula de raza existente*’, en la que los indígenas fueron prácticamente exterminados y absorbidos -dominados-, pero aún están presentes en la masa de la población, a la que le aportaron su coeficiente de sangre; el resultado, en comparación con otros países del continente, es “*(...) un arte popular primitivo, criollo enteramente, muy personal en ciertas industrias tradicionales (alfarería, talabartería), ingenuo, emocional y equilibrado*” (Ibíd.).

Con la llegada del comercio industrial, continúa Lago, que provee las necesidades de la gente con sus modelos y materiales estandarizados, es difícil encontrar arte funcional vivo en los mercados (VV.AA, 1943, p. 73). Pero, sí es posible encontrar otro tipo de objetos, “*(...) productos más descaracterizados, de simple adorno o embeleco, van apareciendo en las ciudades grandes, traídos y llevados por la población que se desplaza constantemente; objetos de yeso, madera, vidrio, etc., surgen y desaparecen sin dejar mayores rastros. Claro está que entre ellos hay también formas que se repiten en réplicas y contra-réplicas indefinidamente, debido a las preferencias sensibles de la gente. El pueblo trata y frecuenta lo que le gusta*” (VV.AA, 1943, pp. 76 y 78). Arte Popular, de oficios y aficiones permanentes y transitorias, si no es la tradición, el gusto es quien manda. Por otra parte, están quienes hacen cosas con la nada, agrega, con vidrio, tallos vegetales, tapas de botella, conchas marinas... piezas que los acompañan en la vida doméstica, con un sello característico y *cierto sentido humano inconfundible, íntimamente ligado a la nacionalidad*.

Siguiendo con las especificaciones formales, Oreste Plath dice de las artes populares, que son locales, en ellas se ve una marcada expresión regional de acuerdo al medio o al hábitat y por ello,

su existencia depende de la materia prima disponible y después de las necesidades: la materia prima que ofrece la zona determina, qué tipo de objetos se pueden fabricar y luego, qué necesidades pueden cubrir. Hay objetos destinados a satisfacer exigencias básicas del grupo y otros, que son ceremoniales o decorativos, todos ellos confeccionados o adornados artísticamente, cuestión que puede sobresalir más en el segundo caso. Para su manufactura, por lo general no disponen de “(...) *herramientas especializadas y sus recursos técnicos son más bien hereditarios. Es común que un laborante realice, sólo, todo el proceso, desde la búsqueda del material hasta la concepción y ejecución de la obra. (...) Tiene originalidad, poder de invención de formas*” (Plath, 1972a, p. 6), las que son concebidas por una mentalidad sencilla, cuestión que le confiere, añade, el sello característico más apreciado.

En ocasiones, puede ser confuso distinguir entre arte popular y artesanía, que a momentos se pueden leer como sinónimos, para Oreste Plath, la diferencia está cuando el artista popular “(...) *orienta su impulso activo hacia un fin utilitario, es decir, cuando lo que ha venido siendo una actividad ocasional y desinteresada se transforma en oficio lucrativo, sus posibilidades artísticas se reducirán en la medida que su libertad de creación resulta comprometida por las exigencias de las nuevas condiciones ambientales*” (Plath, 1972a, p. 6-7). Plath se refiere a las nuevas condiciones de la siguiente manera: la cercanía con el mercado -que trae una mayor demanda-, impone modelos o patrones ajenos a la elaboración original; para aumentar la producción, por un lado, el artista popular comienza a descuidar la técnica antigua, más lenta y más difícil, y por otro, se subdivide el trabajo, se establece jornal y salario; los utensilios caseros y equipos rudimentarios se sustituyen progresivamente por mecanismos propios de la fabricación industrial; así, el artista espontáneo se convierte en artesano asalariado. Las obras realizadas en el taller artesanal -un taller colectivo, que mantiene una estructura similar a los de la Edad Media, de un maestro con sus oficiales-, agrega, corresponden a una especialidad manual, que día a día es perfeccionada por influencias provenientes de muchos campos y tiende a ser producida en serie. Por lo tanto, “*la artesanía implica, pues, el dominio de un oficio técnico racional; también la subdivisión del trabajo y la noción de salario pagado a los obreros*” (Plath, 1972a, p. 7), en este sentido, Plath asimila el concepto de artesanía con el de industria.

Si bien los límites entre arte popular y artesanía todavía pueden resultar difusos, pues parece demasiado restrictiva y remota quizá, la idea de limitar este arte a una *actividad ocasional y desinteresada*, me parece que la diferencia que establece Plath entre ambos conceptos, se relaciona más con su preocupación por la desaparición de ciertos objetos y técnicas: ya sea por el desinterés de los descendientes en continuar el legado familiar o por las ‘condiciones ambientales’ que describe. No es tanto el tema de la remuneración, aspecto que fija una rutina en algo que antes era espontáneo y desinteresado, ¿cuál es el problema de que artistas y artesanos puedan vivir de su profesión u oficio? El conflicto parece ser cuando la dedicación y el impulso afectivo en la elaboración de las piezas, es sustituido por un fin lucrativo. Tanto Plath como Lago, concuerdan en que cuando este fin pasa a ser el objetivo principal y motivador, los objetos

carecen de su esencia original, pero aquello es un problema que atañe a cualquier manifestación artística, no sólo al arte popular.

Pasando ahora al trabajo desempeñado en el MAPA, la idea fundacional y lo que ambos buscaron lograr con sus gestiones, fue instalar *las artes del pueblo como un nuevo tema de la cultura*. Al visitar la sección chilena del Museo de Arte Popular Americano, Tomás Lago invitaba al visitante a fijarse “(...) *en la alta calidad de su imaginación y de su sensibilidad impresa en las obras que salen de sus manos*” (Lago, 1945). Objetos y costumbres que habían sido estudiados sólo desde la antropología, Lago los presenta en el Museo desde una mirada estética, pues de acuerdo a la siguiente cita, aquellos objetos son tan estéticos -y artísticos- como los de la cultura hegemónica: “*El acto estético constituye el signo y la prueba de una cultura eficaz y viva; y consigue reunir a los hombres, unirlos, más allá de toda lengua y religión determinadas. El modelo que propone y los intercambios que suscita hacen de él el vehículo más eficaz de la civilización; es gracias a él que se genera un vínculo sustancial, entre los hombres, que es el fundamento del verdadero comercio en el sentido humano y humanizador del término*” (Saint Girons, 2013, p. 15). De acuerdo con Saint Girons, el acto estético *poetiza al mundo y vuelve a darle forma*, para Lago, el arte popular tiene fuerza expresiva, fisonomía propia, ingenuidad, formas y colores estimulantes para el goce de los ojos e imaginación (Lago, 1964, p. 15), una imaginación o abstracción que de no ser por la estética, por el arte, no habríamos adquirido.

Con aquellas ideas, se busca sustraer a estas manifestaciones del lugar subalterno al que han sido relegadas por tanto tiempo, obviar las discusiones y considerarlas como un tipo o estilo artístico más. Sin intención de profundizar al respecto y asumiendo la relevancia del contexto y de quienes se han instalado como *jueces* y críticos, a lo largo de la historia del arte hasta hoy, no toda pintura, película, música, literatura o intervención se ha considerado arte y cómo se ve, el arte popular y la artesanía muchas veces se confunden, se relacionan, se cruzan, si de factura se habla, el arte popular es artesanal, pero no toda artesanía es arte popular. Son ciertos rasgos, quizás el constituirse como una instancia de sentido y/o provocación, el sólo acto de transmitir belleza y un sentir, conmover, o “*hacer ver aquello que no se ve, en eso que vemos*” (Péquignot, 2011); se trate de una cualidad u otra, algo que aprendí en estos años de estudio es que el arte es arte no por una condición intrínseca suya, sino cuando se lo declara como tal –en el momento de darse a conocer o de forma póstuma-, y respecto al arte popular, como hemos visto en estos capítulos, no tiene por qué estar en una posición inferior respecto al arte hegemónico. Duchamp, cuestionó las categorías que determinaban qué es arte y qué no lo es, hizo ver lo estético de ciertos objetos e instrumentos de uso cotidiano que él eligió, al abstraerlos de su funcionalidad y exhibirlos en vitrinas; una idea que se tomó inicialmente por provocadora y absurda hoy es parte de los capítulos más afamados y citados de la historia del arte oficial, pues sus *readymade* finalmente fueron reconocidos como obras de arte. Aunque, sin intención de hacer desaparecer su fin utilitario u original para darles un discurso nuevo, lo que Lago y Plath quisieron hacer y lo que el MAPA todavía intenta lograr, al conformar un museo de manifestaciones materiales populares y

presentarlas en vitrina, va en la misma línea, traspasar o dar a conocer piezas que se encontraban fuera de los lindes del arte y la estética, en el espacio consagrado para las Bellas Artes.

Finalmente, agregar que, preocupaciones actuales sobre el devenir del patrimonio cultural, preocupaciones que en los últimos años se discuten en congresos y seminarios, ya se manifestaban hace más de cincuenta años. Los dos se refieren al impacto del turismo, que da origen a un pseudo arte popular, que resalta y exige ciertos objetos exóticos; a los altos precios que alcanzan las piezas auténticas, al pasar por comerciantes intermediarios, por no contar con las condiciones de venta directa; a la falta de programas de fomento y protección, como también al desconocimiento del público y; a la falta de medios oficiales para difundirlas: ferias periódicas (que exhiban piezas y den a conocer a quienes las elaboran y sus costumbres, sin responder sólo a la lógica de la compra-venta), exposiciones, investigaciones y publicaciones de expertos o estudiantes, filmaciones, mapas folklóricos y censos. Hoy por hoy, varios de estos medios de difusión los ha dispuesto El Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, pero desde la artesanía, sin hacer mención al concepto arte popular, cuestión que no resulta menor, ya que al no hacer esa diferencia estas piezas continúan en una posición inferior. Basta decir que en la Universidad de Chile, a la que pertenece el MAPA, la Facultad de Artes no mantiene una relación estrecha con él, como sí la tiene con el Museo de Arte Contemporáneo. Falencia que se puede explicar por no volver a posicionar el concepto -que se perdió en dictadura-.

TERCERA PARTE: EL MUSEO DE ARTE POPULAR AMERICANO ES PATRIMONIO

El patrimonio es legado, es continuidad identitaria de una familia, comunidad, región, sociedad o de toda una nación. Esa identidad se transmite, se conserva y vivencia gracias a la memoria, es ella la que nos permite relacionarnos y sentirnos parte de un grupo, territorio o historia, si la memoria no se reconoce o no subsiste, es olvidada y de ser olvidada, no existe. Se puede ver de forma individual, que uno es sus recuerdos, las memorias hacen a las personas, por eso se podría decir que quienes padecen de amnesia deambulan, como si no pertenecieran a ninguna parte.

En el campo del derecho, señala el filósofo chileno Bernardo Subercaseaux, patrimonio son los bienes pecuniarios, y en el ámbito cultural son los bienes simbólicos o materiales, en ambos caso se hace referencia al legado, pero patrimonio puede abarcar también lo actual, aquello vivo que todavía no es herencia (Subercaseaux, 2012, pp. 35 y 36). Originalmente, se entendía por patrimonio cultural aquello valorado y resguardado por reflejar el conocimiento y desarrollo cultural ilustrado –no era lo mismo, por ejemplo, las civilizaciones europeas antiguas que las civilizaciones americanas *bárbaras* y de reciente *descubrimiento*-, y es a partir de la corriente

antropológica del particularismo histórico (de mediados del siglo XX), que se comienza a respetar y transmitir el repertorio patrimonial de las diversas culturas (Maillard, 2012, pp. 20 y 21).

Una de las instituciones encargada del resguardo y difusión del patrimonio cultural del país, se refiere a él como "*un conjunto determinado de bienes tangibles, intangibles y naturales que forman parte de prácticas sociales, a los que se les atribuyen valores al ser transmitidos, y luego resignificados, de una época a otra, o de una generación a las siguientes. Así, un objeto se transforma en patrimonio o bien cultural, o deja de serlo, mediante un proceso y/o cuando alguien -individuo o colectividad-, afirma su nueva condición*"²³. Se trata de una definición que integra los elementos inmateriales, inicialmente no contemplados por la UNESCO, y comprende al patrimonio como un constructo social, dinámico y transformable en el tiempo, pues no es una esencia o un atributo preexistente, en relación a los distintos contextos, son los sujetos quienes les atribuyen valores a determinados bienes (Maillard, 2012, pp. 21 y 22). El patrimonio cultural entonces es, tradición, hábitos, creencias, costumbres y festividades, comunidades humanas, paisajes, bienes que poseen un valor o interés histórico, político, estético, artístico, lingüístico, antropológico, arqueológico, ecológico o científico, también se habla de patrimonio local, nacional y de la humanidad; o sea, "*en buenas cuentas, "todo", que es, en términos de rigor conceptual, casi lo mismo que decir "nada"*" (Subercaseaux, 2012, p. 36).

Respecto al origen histórico, la noción de patrimonio, siguiendo las ideas de Subercaseaux, surgió [en el siglo XIX y XX] por la necesidad que los Estados tenían de reafirmar su legitimidad, en un contexto de consolidación de las naciones, se requería de un pasado tangible y visible para identificarse, unirse y diferenciarse. Aun cuando puede resultar extenso, es interesante revisar cómo George Yúdice y Toby Miller explican, con una seguidilla de casos, los primeros gestos políticos –previos al proyecto patrimonial-, dirigidos a fortalecer o lograr mayor adhesión a las respectivas estructuras sociales:

La incorporación del inglés como idioma nacional aconteció luego de 1400, cuando se juzgó inaceptable escribir en latín o en francés. Se trataba de la puesta en marcha de una política lingüística nacional, motivada por los deseos de Enrique IV y Enrique V de reforzar su dudosa legitimidad alentando la unidad nacional en el Parlamento y en la ciudadanía. Y desde los primeros tiempos de su imperio, los funcionarios de la reina Isabel instituyeron el castellano como idioma de la conquista y la gestión. En efecto, el gramático imperial Antonio de Nebrija escribió en su 'Gramática castellana', publicada el fatídico año de 1492, que «la Lengua es el Impero». (...) Las principescas galerías de la Europa de los siglos XVI, XVII y XVIII se crearon en lugares suntuosamente decorados, cuyo propósito era impresionar a los visitantes locales y extranjeros con la magnificencia de los regímenes y de sus

²³ Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), cita extraída de: <http://dibam.cl/614/w3-article-29645.html> (s/f). Recuperado el 30 de noviembre, 2015.

descendientes, a través del 'décor' y de las representaciones iconográficas de los respectivos monarcas. (...) en el periodo inmediatamente posterior a la independencia, los estadistas latinoamericanos convinieron en que los currículos sustentados por gramáticas que se habían diseñado partiendo de la observación empírica del castellano hablado en el Nuevo Mundo –a diferencia de las gramáticas españolas y europeas basadas en el latín- contribuirían a mantener la unidad nacional. (...). Una vez que se comparte la lengua, otras formas de producción cultural siguen el ejemplo, pues junto con el habla suele llegar la representación geográfica. (Yudice y Miller, 2004, pp. 16-17).

De la cita, que ilustra a resumidas cuentas lo mentado de un proceso que nos puede parecer de un devenir natural, se desprende la relevancia del lenguaje, oral, escrito o material, ya se trate de un idioma o de un medio simbólico, como cierta iconografía para glorificar a los monarcas o a la política imperante. La palabra hace realidad, el idioma permitió dar legitimidad a los límites geográficos, con la lengua y la geografía se erige una línea de bifurcación y diferencia, se desarrolla la identidad, la cultura propia, se da origen al Estado y por tanto a la política, entendida a grandes rasgos como *control cívico*, control que como se extrae de la cita, vio en la homogenización de la población la forma de impartir identidad.

Así se podría entender, aunque de manera muy pragmática y poco sensible, el origen y la importancia del patrimonio cultural, como agente cohesionador e incluso estratégico. Sea este de carácter histórico, estético o natural, desde fines del siglo XVIII, con la apertura al público de las colecciones privadas gracias a la creación del primer museo (el Louvre), se ha intentado hacer comunidad a partir de él, no es casualidad que el Louvre haya sido un proyecto de la revolución, cuyo fin fue democratizar los bienes culturales, *el tesoro de la nación*. Sin embargo, para lograr aquel objetivo, no bastaba con la edificación de un recinto público, aquí el vínculo con la educación es fundamental, *“hay que tener en cuenta que lo que no se recuerda [y lo que no se conoce] no existe, y que la conformación de una memoria histórica y un relato de la nación [o un relato cultural] es parte de la formación cívica que requiere una ciudadanía activa”* (Subercaseaux, 2012, p. 48). El estado británico, por ejemplo, implementó la política de “Educación para todos” a fines del siglo XIX y principios del XX, y en 1902, la Ley de Educación exigía que los estudiantes visitaran los museos como parte de los requisitos curriculares (Yúdice y Miller, 2004, p. 15). El tema aquí es entonces, qué se enseña, con qué historia se ha mantenido “activa” a la ciudadanía chilena y qué patrimonio respalda a esa historia. En este último punto me quiero centrar.

Nuevamente hago la pregunta ¿Qué pasa con el MAPA? ¿Por qué algo que puede resultar tan cercano se conoce tan poco? ¿Alguien pondría en duda que su colección es patrimonio cultural? Las piezas del MAPA, tanto por su carácter como por estar resguardadas por un museo, son efectivamente patrimonio, un patrimonio descuidado y poco reconocido públicamente, pero lo es al fin. Es por eso, que hago esta última pregunta con todo el peso que se le confiere a la palabra, pues con lo coloquial y por todos los recursos que abarca o podría abarcar, puede perderse su

factor determinante, que como señala el antropólogo español Llorenç Prats, “(...) *es su carácter simbólico, su capacidad para representar simbólicamente una identidad*” (Prats, 1997, p. 22), esta es la razón, agrega, de por qué se movilizan recursos para conservarlo y transmitirlo. Con la cita de Yúdice y Miller, se lee la importancia del idioma y en cierto sentido, se podría considerar a las artes populares como símbolos y lenguaje materializado. Pero las artes populares no son parte del currículo escolar –a excepción de la música, que tiende a ser más considerada-, y si bien la mayoría de los museos artísticos sufre una suerte de desinterés generalizado por parte de la población, ya sea por lo hermético y obtuso que puede resultar el arte contemporáneo, lo elitista que pueden parecer las bellas artes, lo poco didáctico de las exposiciones y sus textos, o por la intimidación que puede generar su infraestructura monumental, la situación del MAPA es extrema. Además de no tener lugar propio, todavía hoy no hay consenso sobre si su colección es efectivamente arte, lo que entre otras cosas genera que ni siquiera la casa de estudios a la que pertenece lo difunda y eduque a través de cátedras e investigaciones sobre sus piezas y las manos que les dieron vida. Por esta situación, la pregunta en realidad es, por qué un museo como el MAPA se ha mantenido al margen.

De acuerdo al amplio abanico de posibilidades, parece ser que todo es potencialmente “patrimonializable”, por tanto, resulta relevante abordar el criterio de selección, es decir, quiénes han decidido y cuál es la jerarquía al momento de difundir unos más que otros. El más reconocido y fuertemente transmitido corresponde al *patrimonio histórico nacional*, y es el Estado quien ha jugado “(...) *un rol central en su definición, conservación, puesta en valor y difusión*” (Grez, 2012, p. 77). Lejos de tratarse de un campo neutral, legítimo en sí mismo por un principio universal o natural, el patrimonio es terreno de descuentos y arbitrariedades. En cada época, señala Subercaseaux, los sectores hegemónicos y no la sociedad en su conjunto, rescatan el pasado de manera diferente, seleccionando ciertos bienes y testimonios, con los que esos sectores se identifican y tildan de patrimonio, procedimiento que va en desmedro del resto de la población por no contar con la misma voz y voto.

En el caso chileno, durante la construcción de la nación, intereses particulares fueron camuflados y han logrado mantenerse en el tiempo como intereses nacionales (Marsal, 2012, p. 99). Se trata de un patrimonio que ha consolidado la identidad chilena, como una versión única, pero ¿nos identifica a todos y es para todos? La historia oficial habla del *descubrimiento* de América, de la *pacificación* de la Araucanía, e increíblemente, continúa sin lograr acuerdo absoluto en llamarle dictadura al período comprendido entre 1973 y 1990, en ocasiones todavía se habla de *pronunciamiento militar*. Tenemos un patrimonio de monumentos e insignias que respalda y difunde abiertamente esa historia, enaltece primero la figura del español, posteriormente la del criollo y finalmente la del héroe de guerra. Además, el patrimonio de este país laico se caracteriza por la gran cantidad de iglesias y objetos religiosos que resguarda, y por otro lado, considerando los diversos paisajes e identidades de esta larga franja de tierra, es una imagen, la del huaso chileno, quien nos representa a todos, figura que ciertamente nada tiene que ver con los chilotes, por ejemplo.

Más que desacreditar estos referentes representativos del patrimonio nacional, se busca expresar dos puntos que surgen de él, primero, que la identidad trazada, además de excluyente es estática y poco dinámica, ha logrado mantenerse sin mayores cambios, cuando en realidad se debería hablar de identidades en plural. El patrimonio no tiene por qué ser una idea convenida una vez y mantenida eternamente, es resultado de un complejo y controvertido proceso social de construcción de significados, y por tanto, si la sociedad cambia “(...) *el repertorio patrimonial cobra sentido cuando en el presente es contextualizado, recreado e interpretado dinámicamente*” (Maillard, 2012, p.25). Sobre el segundo punto, aun cuando se declaran como bienes de uso público, existe una desigual participación en su formación, y es que “*no todos los grupos están en iguales condiciones para imponer su visión de mundo a toda la sociedad. No todos los juicios, todos los sistemas clasificatorios, todas las visiones de mundo tienen el mismo peso, y ello es porque no todos los grupos sociales están igualmente posicionados para universalizar su sistema de clasificaciones*” (Salvi, V. citado en Marsal, 2012, p. 98). Es la cultura hegemónica, en su posición privilegiada, quien ha decidido y dispuesto. Históricamente, la construcción del patrimonio se asocia con la elite social, política y económica, que desde la Independencia, omitió la diversidad presente en el territorio, al componer una identidad limitada a un selecto conjunto de elementos, en búsqueda de cohesión y singularidad (Marsal, 2012, p. 120).

“*Bonfil ejemplifica esta situación con la conquista de Latinoamérica, en donde en el encuentro de dos culturas, la conquistadora, que es la dominante, define el patrimonio y niega validez cultural a lo diferente*” (Bonfil, G., citado en Marsal, 2012, p. 102), ‘lo otro’ queda estigmatizado como inferior. Hoy, transcurridos doscientos años de independencia, vivimos ‘la fiesta de la diferencia’, el trabajo patrimonial, aparentemente al menos, busca relucir las particularidades y ya no homogeneizarlas. El problema, es que muchas veces se trata de una visión anclada en el pasado, como una *réplica estética de culturas heredadas* en pos de evitar la pérdida de técnicas y saberes, que ciertamente suelen estar desfasados de su uso original, pero que quieren ser preservadas por un afán de conservación o por poseer un atractivo exótico, apreciado por el turismo cultural (Grez, 2012, p. 84). La cultura puede ser entendida, a grandes rasgos, como sistema simbólico, y si los símbolos y sus manifestaciones forman parte de la experiencia individual y social, varían de acuerdo a los contextos y paradigmas en los que se ubican, entonces no se puede, tal como dice Llorenç Prats, obligar a nadie a vivir como sus antepasados en nombre de la conservación del patrimonio cultural. Además, agrega, los elementos innovados, que tienen la ventaja de poder ser estudiados en toda su complejidad en caso de estar *vivos*, no tienen por qué incitar menos interés que los elementos arcaicos; por otra parte, el patrimonio que se puede conservar y transmitir no es la preservación cultural, sino el conocimiento, un conocimiento parcial, pues no es viable intentar perpetuar a escala uno a uno, realidades sistemáticas y cambiantes (Prats, 1997, pp. 62 y 63).

El rescate del patrimonio no ha sido democrático, urge corregir y complementar la historia oficial. Con esto, no se quiere decir que nos encontremos frente a un discurso patrimonial

déspota o censorador, es más bien la indiferencia lo que ha caracterizado su actuar a la hora de una verdadera inclusión de 'lo otro', para que entre otras cosas, deje de ser 'lo otro'. No es necesario ejercer violencia para excluir, "*el sólo hecho de que para el ciudadano sea más fácil recurrir a los archivos oficiales, leer los textos confeccionados desde el Ministerio de Educación, pasear por un espacio público sacralizado, facilita su adscripción a un grupo hegemónico y dificulta el conocimiento de memorias y patrimonios no oficiales*" (Sanfuentes, 2012, p. 63). Bastante discusión ha generado el tema en los últimos años, no hay que desconocer los avances y las nuevas preocupaciones que se han pronunciado, más allá de la crítica que se pueda hacer a las acciones reales, hoy es frecuente hablar de patrimonio en los circuitos académicos, aparecen ideas como 'paisaje diverso o multicolor' y se reconoce la riqueza de las singularidades de cada zona o comunidad. Sin embargo, es difícil desmontar las barreras erigidas por la hegemonía, barreras de tan larga data y fuerte arraigo, pues, como bien dice la historiadora chilena Daniela Marsal, las *formas* de concebir el patrimonio han cambiado, pero todavía se mantienen en pie muchos *fondos*.

Si bien, distinciones como la de arte de *alta* y *baja* cultura se encuentran obsoletas, la razón de insistir tanto con la necesidad de volver a posicionar la noción de arte popular, es porque aún se mantiene ese *fondo* en el imaginario. El problema de hablar sólo de artesanía, es el peso denostativo con que todavía carga al relacionarlo con lo artístico, cuando lo bello prevalece sobre la función y se miran como trabajos comunes y en el anonimato; por otra parte, es un concepto muy amplio que abarca gran cantidad de actividades y objetos, por lo que en lo coloquial, el arte popular se lee como artesanía, pero no toda artesanía es arte popular. Es relevante entonces, reactivar la conjugación *arte popular*, junto con explicar qué comprende y la carga simbólica que transmite, para integrar al MAPA al mundo del arte y la vida académica de la Universidad.

La intención de estas páginas y las siguientes, ha sido ser un aporte en esa dirección, cuestión que ya ha sido plasmada en la producción literaria de Fidel Sepúlveda Llanos, quien como Tomás Lago y Oreste Plath ejerció una importante labor en el rescate, investigación y difusión del patrimonio local.

Sepúlveda Llanos habla de artesanía, folklore y cultura tradicional, que bien para el caso podría asimilarse con la idea que se busca transmitir de arte popular. "*Si el patrimonio cultural es el universo de monumentos que orientan acerca de las fronteras y direcciones cardinales de un pueblo, si es la muestra de lo mejor que ha creado, ciertamente la cultura tradicional debe tener ahí un sitio destacado*" (Sepúlveda y Concha, 2002, p. 8). La artesanía es fuente de riqueza humana, dice, pero a condición de que se la valore, requiere de apoyo para ocupar el lugar que le corresponde, situación distinta a la de otros países donde sí se le confiere un sitio relevante. Aunando ideas de diferentes publicaciones, Sepúlveda Llanos se refiere a la cultura tradicional como una identidad que acontece en la periferia y en el subsuelo, frente a un poder central que no tiene centro, pues su centro mira hacia afuera atento a modos y formas ajenas; su arte revela lo esencial de la vida, es el laboratorio de imágenes y símbolos expresivos de nuestra cosmovisión e idiosincrasia, es un

reflejo auténtico del pueblo chileno, de su identidad y diversidad; la artesanía puebla al norte, centro y sur, los infinitos rincones de un país de rincones, *hace presencia humana con los materiales del entorno*. Por otra parte, se refirió a la educación como el proceso por el que se desarrolla el capital humano de cada persona, y en una propuesta de reforma educacional planteaba una escuela abierta a los valores de la comunidad, la geografía y la historia local, que conozca y respete las identidades culturales (Sepúlveda y Concha, 2002, p. 5).

Por último, añadir los tres aspectos por los que él consideraba que la cultura tradicional es representativa de la comunidad, aspectos en los que, personalmente, creo que se reconoce también su calidad de patrimonio:

- a) Por ser esta cultura un nicho antropológico amplio y complejo que integra gran cantidad y variedad de factores creadores de cultura.
- b) Por gestarse en un largo proceso de sucesivas rectificaciones y ratificaciones que depuran su expresión, superando largamente la prueba del tiempo.
- c) Por ser una creación cultural dialógica, resultante del encuentro entre lo antiguo y lo reciente, lo autóctono y lo foráneo, lo particular y lo universal. (Sepúlveda y Concha, 2002, p. 7).

Para cerrar este capítulo, me quedo con las ideas de Daniela Marsal sobre las potencialidades del patrimonio cultural, para generar cohesión, crear vínculos, sentido de pertenencia e identidad. Por estas razones, resulta fundamental reconocer el valor cultural de los grupos minoritarios, como las historias y las comunidades de artesanos que el MAPA representa, pues *“en la medida que esto cambie, se vincule a las personas, se fomente sus patrimonios y se difundan, la sensibilización y preocupación por el patrimonio se hará un proceso menos forzoso y esperamos más propio”* (Marsal, 2012, p. 141).

1. MESA REDONDA SOBRE ARTE POPULAR CHILENO (1959) Y CONFERENCIA GENERAL DE LA UNESCO (1989)

El 15 de noviembre de 1989 La Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), reunida en París con motivo de su 25ª sesión, adoptó una Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular. Treinta años antes, después de doce días de jornadas reflexivas, la Mesa Redonda sobre Arte Popular Chileno convocada en 1959 por la Escuela de Invierno de la Universidad de Chile, en colaboración con la UNESCO, concluía y aprobaba sus resoluciones. Cincuenta y seis y veintiséis años respectivamente, han pasado tras la redacción de ambos documentos, archivos que parecen de publicación reciente y que por lo mismo, hoy resultan atingentes cuando muchas de las medidas sólo se quedaron en el anhelo.

En el primer caso, se recomienda a los Estados Miembros que adopten las medidas necesarias, sean legislativas o de otra índole, y comuniquen este documento a las autoridades, servicios u órganos pertinentes (que sean competentes a la hora de ocuparse de los problemas y objetivos planteados), para aplicar los principios y las acciones acordadas respecto a la definición, identificación, conservación, salvaguardia, difusión y protección de la cultura tradicional y popular. A su vez, en La Mesa Redonda especialistas chilenos analizaron desde diversos ángulos, los problemas que afectaban el estado actual, la producción, desarrollo y defensa de la actividad artesanal en Chile.

A continuación, presento parte de las conclusiones convenidas en ambas instancias:

Lo primero, y como algo transversal a todos los Estados Miembros, en 1989 se acuerda la siguiente definición: *“La cultura tradicional y popular es el conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundadas en la tradición, expresadas por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto expresión de su identidad cultural y social; las normas y los valores se transmiten oralmente, por imitación o de otras maneras. Sus formas comprenden, entre otras, la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y otras artes”* (UNESCO, 1989).

Si bien La Mesa Redonda no presenta una definición en sus resoluciones aprobadas, es posible extraerla de los trabajos presentados en los foros, que sirvieron como base para la redacción del informe final. En un texto en particular, el de Norma Alarcón, Juan Domínguez Marchant e Ida González, se dice que las artes populares chilenas son, *“(…) por una parte, las expresiones formales, materiales y tradicionales del pueblo, cuyas raíces más profundas están en el pasado y que sobreviven en virtud del espíritu conservador de la gente común. Por otra parte, serían también las expresiones espontáneas e instintivas que ejecutan los artesanos y artistas populares, no educados para ello en forma sistemática”* (Alarcón, Domínguez y González, 1960, p. 26). Además dicen que abarcan la música, la poesía, la danza y las expresiones plásticas (el tejido, cestería, cerámica, pintura, tallado, etc.); que se trata de manifestaciones distintas y en oposición a las de la elite; son anónimas y colectivas, en relación directa con *la sensibilidad de la mayoría y destinada a su uso*; y que dos fuentes raciales determinan las diversas manifestaciones artísticas de este pueblo mestizo, las de origen indígena (expresiones tradicionales que ya existían antes de la llegada de los españoles, como los tejidos, las cestería y la cerámica) y las de raíz hispánica (manufacturas introducidas por lo colonos como la talabartería, los aperos de huaso, imágenes religiosas, las flores de papel e instrumentos musicales).

Siguiendo con la Mesa Redonda, para contextualizar las resoluciones se expone como situación local que el arte popular en Chile -respecto a las expresiones materiales-, es rural o urbano, con sobresalientes características propias, pero es afectado tanto por el advenimiento de la época industrial como por el aumento de las comunicaciones. En consecuencia, por una parte no es

posible evitar que, en desmedro de las técnicas antiguas se adopten medios mecánicos más modernos, pues reducen las horas de trabajo y aumentan la producción; y por otra, el incremento de las comunicaciones trae consigo influencias ajenas al grupo artesanal, que amenazan borrar los caracteres estilísticos propios, provenientes de la experiencia, gustos y costumbres locales.

Frente a las dificultades y problemas que afronta la cultura tradicional y popular, como los expuestos en el párrafo anterior -que si bien hacen referencia a la realidad chilena, responden a una situación general-, estos son algunos de los puntos a trabajar que la Conferencia General de la UNESCO recomienda a los Estados Miembros:

1. Conservación de la cultura tradicional y popular

- a) Establecer servicios nacionales de archivos donde la cultura tradicional y popular recopilada pudiera almacenarse adecuadamente y quedar disponible.
- b) Crear museos o secciones de cultura tradicional y popular en los museos existentes donde ésta pueda exponerse.
- c) Impartir a recopiladores, archivistas, documentalistas y otros especialistas en la conservación de la cultura tradicional y popular, una formación que abarque desde la conservación física hasta el trabajo analítico.

2. Salvaguardia de la cultura tradicional y popular

- a) Elaborar e introducir en los programas de estudio, tanto escolares como extraescolares, la enseñanza y el estudio de la cultura tradicional y popular de una manera apropiada, destacando de manera especial el respeto de ésta en el sentido más amplio posible, y teniendo en cuenta tanto las culturas rurales como las de zonas urbanas, para fomentar así un mejor entendimiento de la diversidad cultural y de las diferentes visiones del mundo, especialmente las de quienes no participan en la cultura predominante.
- b) Garantizar el derecho de acceso de las diversas comunidades culturales a su propia cultura tradicional y popular, apoyando también su labor en las esferas de la documentación, los archivos, la investigación, etc., así como en la práctica de las tradiciones.
- c) Establecer un consejo nacional de la cultura tradicional y popular sobre una base interdisciplinaria u otro organismo coordinador similar donde estuviesen representados los diversos grupos interesados.
- d) Prestar apoyo moral y financiero a los individuos e instituciones que estudien, den a conocer, fomenten o posean elementos de la cultura tradicional y popular.

3. Difusión de la cultura tradicional y popular

- a) Fomentar la organización de eventos nacionales, regionales e internacionales, como ferias, festivales, películas, exposiciones, seminarios, coloquios, talleres, cursos de formación,

congresos, etc., y apoyasen la difusión y publicación de sus materiales, documentos y otros resultados.

- b) Estimular una mayor difusión del material de la cultura tradicional y popular en la prensa, la edición, la televisión, la radio y en otros medios de comunicación de masas nacionales y regionales, por ejemplo, por medio de subvenciones, de la creación de empleos para especialistas de la cultura tradicional y popular en esos sectores, del archivo correcto de los materiales de la cultura tradicional y popular acopiados por los medios de comunicación de masas y de la creación de departamentos de cultura tradicional y popular en esos organismos.
- c) Estimular a las regiones, municipios, asociaciones y demás grupos que se ocupan de cultura tradicional y popular a crear empleos de jornada completa para especialistas de la cultura tradicional y popular que se encarguen de alentar y coordinar las actividades de ésta en la región.
- d) Apoyar los servicios existentes, y creasen otros nuevos para la producción de materiales educativos (como por ejemplo películas de vídeo basadas en trabajos prácticos recientes), y estimulasen su uso en las escuelas, en los museos, festivales y exposiciones de cultura tradicional y popular, tanto nacionales como internacionales.

Por su parte y en pos de generar mejorías en la producción, desarrollo y defensa del arte popular, La Mesa Redonda se pregunta desde el contexto local ¿Cómo defender la salud y el porvenir de estas actividades básicas en el proceso cultural de un pueblo, vestigio directo de su pasado y fuente de su capacidad creadora colectiva?

En respuesta y como medio de defensa para el caso chileno, se toman los siguientes acuerdos:

- A) Realizar un censo, lo más completo posible, sobre la producción actual de las artes manuales típicas y oficios tradicionales de todo el país.
- B) Proponer como medios de defensa algunas medidas que no interfieran ni perturben el espíritu mismo que anima las artes populares, tal como existen en la actualidad, a saber:
 - a) A fin de promover el mejoramiento económico de los centros de trabajo, estimular la formación de cooperativas entre los artesanos, de acuerdo a su especialización, con el propósito de que los mismos trabajadores tengan, si es posible, la propiedad de la materia prima, abaratando en todo caso los medios de producción, como asimismo, vendiendo las obras de su trabajo, lo que daría autonomía al grupo social para evitar las influencias deformadoras que trae consigo el comercio especulativo. Es importante que estas cooperativas sean administradas por los propios interesados, según los modelos organizativos que han dado mejores resultados en otros países.
 - b) Recomendar la creación de museos locales en cada centro folklórico: Pomaire, Doñihue, Panimávida, Chillán, Quinchamalí, Cauquenes de Maule, Hualqui, Temuco, Valdivia, Chiloé, etc.

Estos museos deberían conservar las piezas mejor calificadas, según su técnica y tradición, para que sirvan de patrones orientadores, tanto al público como a los artesanos. La acción del objeto mismo en vitrina del museo es insustituible y constituye una verdadera valla para los desbordes del oficio.

- c) Utilizar los recursos de la educación del Estado, incorporando a los programas oficiales el estudio de estas materias en todos sus grados. Respecto a las artes manuales populares, es tan importante aprender la historia militar de la patria, como conocer los instrumentos típicos de la cultura popular chilena, ya se trate de estribos, espuelas, cerámica o cestería. Respecto a este punto, asimismo, se acuerda sugerir al Ministerio de Educación, que utilice a los especialistas de la UNESCO como a los especialistas del país, en la coordinación de los medios de defensa de nuestras artes populares.

Con igual fin se acuerda recomendar a los organismos estatales la confección de libros de texto elaborados por expertos. Solicitar de la Universidad de Chile la inclusión de cátedras de folklore en cada una de sus Escuelas de Temporada, como también la realización de seminarios sobre la materia.

La mesa acordó también, pedir al Gobierno los medios necesarios para ampliar la labor del Museo de Arte Popular Americano, dotándolo de un edificio adecuado.

Las dos instancias descritas y sus respectivas propuestas, han sido citadas para evidenciar la preocupación que ha existido por el tema, la intención de ambos documentos era implementar acciones y políticas públicas con la finalidad de mejorar las condiciones de trabajo, conservación y difusión del arte popular. Ahora bien, como el foco de esta investigación es el MAPA, la pregunta entonces es: de acuerdo a esas declaraciones ¿qué pasa actualmente con el Museo y cómo se inserta en el contexto nacional?

Como institución de larga data (el 2014 celebró sus setenta años) y protectora de una importante colección de más de siete mil piezas que representa tanto a nuestro país como al continente latinoamericano, a nivel local (Chile es país miembro desde 1953) se podría considerar que varias de las medidas concebidas por la Conferencia General de la UNESCO respecto a la salvaguardia, conservación y difusión, interpelan o podrían haber sido asumidas por el MAPA. Con esto me refiero a los siguientes puntos: 1.a. hasta 1973 el MAPA publicaba trabajos de investigación sobre la cultura tradicional y popular, desde el retorno a la democracia en 1990, han faltado los recursos y las gestiones desde su dirección, para retomar esa labor; 1.c. que habla sobre la creación de museos de cultura tradicional y popular (ya lo teníamos hace más de cuarenta años); 2.d. que recomienda a los Estados Miembros prestar apoyo moral y financiero a las instituciones que estudian, dan a conocer, fomentan o poseen elementos de la cultura tradicional y popular, el MAPA se ha desempeñado en cada uno de esos ámbitos y prácticamente a lo largo de toda su historia ha necesitado ese apoyo; y 3.a. pues de contar con mayor respaldo como se menciona en el punto anterior, se podría delegar al MAPA la tarea de organizar ferias,

festivales, seminarios, congresos, películas, talleres, cursos de formación, etc. (de manera incipiente, los últimos tres han sido parte de su labor actual).

Se podría decir que algunas medidas recomendadas a los Estados Miembros han tenido mayor injerencia en el contexto nacional y otras no, el punto es que el museo responsable del tema que tratan ambos documentos, no ha tenido un papel significativo en estas materias, todo lo contrario, ha mantenido un extenso periodo de silencio, del que a paso lento ha logrado asomarse insípidamente gracias a la instalación de una sala para la exposición de sus piezas en la Galería Gabriela Mistral (GAM). Respecto a cómo el MAPA se relaciona con su medio, durante sus primeros treinta años de gestión el Museo estaba estrechamente ligado a la Universidad de Chile, institución que Juvenal Hernández (rector de la casa de estudios entre los años 1933 y 1953) consolidó como principal entidad cultural del país, logro que para esta área de las artes se tradujo en la importancia que adquirieron los estudios e investigaciones dedicadas a las expresiones populares (Vico, 2010, p. 324). El MAPA en alianza con la Universidad, además de realizar exposiciones catálogos y boletines, promovía la difusión y el estudio del arte popular por medio de cátedras y Escuelas de Temporada, proyecto cultural que se enmarcaba en la labor de Extensión Universitaria y que se vio truncado por la dictadura militar.

A partir de este momento, se deja de hablar de artes populares, algo así como si de una fecha de caducidad se tratara, el concepto que con esmero se había posicionado ahora era reemplazado por el de *artesanías*. De ser nociones que antes coexistían, la segunda pasaba a absorber ese término híbrido -como le llama Ticio Escobar-, que cae en desuso, de nuevo en la incertidumbre o peor, en el olvido. Se perdía el territorio ganado por Tomás Lago, cuando trasladó objetos de arte popular del mercado o venta callejera a vitrinas del Museo Nacional de Bellas Artes, colocándolos a la par con las obras que allí se exhibían; se perdía la categoría de arte, que los entendía y hacía ver más que como 'objetos-producto'. En 1974 se realiza la I Feria de Artesanía Tradicional organizada por la Pontificia Universidad Católica en el Parque Bustamante, que actualmente se desarrolla en el Parque Bicentenario y es coordinada por el Programa de Artesanía de la Universidad; *en el período de la dictadura militar, el trabajo en materia de artesanías es dirigido por Cema Chile*²⁴ [Fundación Centro de Madres de Chile]" (Consejo Nacional de la Cultura y las

²⁴ La Fundación sin fines de lucro, creada en 1954 (primero llamada CEMA y luego COCEMA con la Unidad Popular), desde 1967 se relaciona con la artesanía a través de una Galería Artesanal, una casona ubicada en calle Nataniel frente a la Plaza Almagro, dirigida por Lorenzo Berg (artesano y gestor cultural, 1924-1984). Pero el énfasis que se quiere hacer aquí, es que desde el Golpe de Estado la administración de la Galería cambia y además prácticamente pasa a ser la única vitrina para estas manifestaciones, ya que el MAPA, la institución que las presentaba como arte por poco es borrada del mapa cultural. Se trataba de una Galería organizada con fines culturales, pedagógicos y comerciales y sin fines de lucro, que ofrecía al artesano la oportunidad de una comercialización justa, dándole a conocer en un marco adecuado. Se hacían pedidos y regalos oficiales con artesanía tradicional, *había incentivo para las nuevas generaciones y se podía esperar que muchas artesanías ya no se extinguieran*; bajo el espíritu de la época de la UP los artesanos eran llamados a una mayor participación, asumiendo tareas en la organización de la Galería. Con CEMA Chile, continuó la promoción y las ventas eran buenas, la artesanía no resultaba conflictiva y

Artes, 2010, p. 12); tanto en las políticas culturales 2005-2010 como las que comprenden el período 2011-2016 se habla de artesanía, el retorno a la democracia no trajo consigo a las artes populares, que bien se podría decir, se encuentran en una suerte de limbo, desamparadas políticamente hablando. Por otra parte, a fines de la década de 1990, bajo el gobierno de Eduardo Frei, se crea, al alero de la Fundación Tiempos Nuevos y con financiamiento del Banco Interamericano de Desarrollo (BID), un Programa de Artesanía que más tarde, con Ricardo Lagos como presidente, pasa a llamarse Fundación Artesanías de Chile (2003) y que tiene por misión *“preservar y difundir las expresiones culturales chilenas representadas por las obras de artesanos y artesanas de distintos puntos del país, y hacer de su trabajo una fuente de desarrollo comercial”* (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2010, p. 14).

Se concluye de lo anterior, que el MAPA no ha recuperado el vínculo y el rol activo que mantenía con la Universidad de Chile, institución que también quedó abollada tras más de dieciséis años de dictadura. Hoy por hoy la promoción de la artesanía, más que transmitir y difundir su impronta cultural, se enfoca más bien a políticas de subsistencia, comercio y turismo cultural. El arte popular debe recuperar su espacio. La Mesa Redonda de especialistas chilenos pedía: la incorporación de estas expresiones a los programas oficiales de estudio escolares (también lo hizo la Conferencia General de la UNESCO), la confección de libros de texto elaborados por expertos y solicitaba a la Universidad de Chile la inclusión de cátedras de folclore en cada una de sus Escuelas de Temporada, como también la realización de seminarios sobre la materia. Por último, pedía al Gobierno los medios necesarios para ampliar la labor del Museo de Arte Popular Americano, dotándolo de un edificio adecuado.

Todas son resoluciones que quedaron en el papel.

2. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA SITUACIÓN ACTUAL

Al retorno de la democracia, las primeras definiciones de política cultural (2005-2010) denominadas *Chile quiere más cultura*, declaran en una de sus líneas estratégicas, la de *Patrimonio, Identidad y Diversidad*, que en el país existe una carencia importante de cultura patrimonial, que afecta la construcción de nuestra identidad y su proyección en la comunidad internacional. *“Lenguas autóctonas que dejan de hablarse, paisajes que se deterioran, edificios amenazados o destruidos, sitios arqueológicos abandonados, **manifestaciones populares subvaloradas, producciones artísticas olvidadas y deterioradas**, forman aún parte del paisaje*

por tanto interesaba como medio para proyectar una imagen de país en medio del ‘apagón cultural’, pero el ambiente no era el mismo, todos los espacios de participación se perdieron y finalmente la Galería cierra en 1984 (Cáceres y Reyes, 2008).

cotidiano de nuestra realidad” (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005). Una realidad que aún se puede sentir.

Más recientemente, la Política Cultural 2011-2016, que se articula en torno a los ejes de creación artística, patrimonio cultural y participación ciudadana; respecto al segundo eje, concibe el objetivo de *contribuir a que se valore y resguarde el patrimonio cultural material*, cuyo propósito es coordinar *acciones en favor de los procesos de gestión del patrimonio, de la conservación y puesta en valor de este, desde su investigación, identificación, protección, intervención y difusión* (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2011). Sin embargo, como se puede ver en el documento citado, las estrategias estipuladas son bastante generales y no parecen dar una real bajada práctica a los objetivos y propósitos, como ocurre, por ejemplo, con estos dos puntos: *se promueve el estudio y la investigación del patrimonio material cultural y se promueven estrategias de difusión del patrimonio cultural material*. Si bien estas dos estrategias podrían concernir al MAPA, por una parte, no se especifica bajo qué medidas o acciones se llevaran a cabo, y por otra, en ambas políticas se habla exclusivamente de artesanía.

Entonces, en medio de este panorama cultural ¿En qué situación se encuentra el Museo de Arte Popular Americano? Desde su fundación en 1943 el problema del MAPA, dice Nury González (actual directora), *“es que siempre ha sido nómada”* (Cari, s/f, p. 1), y a esto se suma el continuar con un modelo que, en sus palabras, ya no resiste. Los únicos museos públicos que existen en el país para albergar el arte contemporáneo y popular son el MAC y el MAPA, ambos pertenecen a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y aunque han resistido graves problemas económicos, derivados de recortes presupuestarios del Estado hacia la Universidad de Chile, *“no se puede continuar trabajando con migajas y buena voluntad, urge dignificar las condiciones de funcionamiento para estos museos universitarios y para todos los demás”* (González, 2014, p. 7). Las dificultades que suscita el carácter nómada de la institución y el estado continuo de déficit financiero, ha perjudicado el desempeño del MAPA respecto a lo que Hernández y Tresserras han denominado como las principales funciones de la gestión patrimonial encomendadas a los museos:

- a) Identificar, recuperar y reunir grupos de objetos y colecciones.
- b) Documentarlos
- c) Conservarlos
- d) Estudiarlos
- e) Presentarlos y exhibirlos públicamente.
- f) Interpretarlos o explicarlos. (Ballart y Tresserras, 2005, p. 23)

Nury González declara que cuando comenzó su labor de directora, en octubre del año 2008, el Museo, ubicado en una casona en calle Compañía n°269, contaba con una colección y una pequeña sala de exhibición, pero no tenía visibilidad, estaba ubicado fuera de los ejes culturales y para las primeras muestras no iba nadie, dos personas al mes (Cari, s/f, p. 2). El primer objetivo

que Nury se proponía era poner al MAPA en el *mapa cultural* chileno, darle notoriedad, “*Cuando me nombraron directora, todos me preguntaban: ¿qué es el MAPA? Yo misma no lo conocía, es decir, sabía que existía, sabía de Tomás Lago, pero no conocía su colección*” (Ibíd.). Sin embargo, de acuerdo a lo que ella declara, tenía poco personal y resultaba necesario dedicar inicialmente su trabajo a labores de inventario para organizar los sistemas de clasificación y protocolo: ordenar y corroborar que estuviera toda la colección, diagnosticar el nivel de conservación y las necesidades de restauración, documentar y clasificar las piezas en fichas adecuadas acompañadas de sus respectivas fotografías, etc. (Ibíd.). El problema, es que el Museo ha focalizado su labor en este trabajo interno, y de cara al público presenta una debilidad discursiva, que hasta el momento se orienta principalmente a la ‘difusión de la creación’, sin proporcionar un lugar relevante a la mediación de contenidos, cuando resulta que la educación y los medios de comunicación son fundamentales para estrechar vínculos entre el museo y las comunidades.

El MAPA no cuenta con una edificación propia, adecuada y monumental o llamativa que pudiese atraer la atención de algún nuevo visitante, como sí ocurre con muchos de los museos reconocidos o posicionados en el circuito cultural nacional (como el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de Arte Contemporáneo, el Museo de la Solidaridad Salvador Allende y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos). Por otra parte, pese a que cuenta con una sala de exposición en el GAM, que sí es llamativo –por su infraestructura, historia y por encontrarse en un sector estratégico-, dos cuestiones dificultan su acceso y difusión: el estar en un subterráneo y las dimensiones de la sala, que permite albergar pequeñas exposiciones rotativas, a diferencia de lo que pasa con la mayoría de los museos, que cuentan con una exposición permanente y una o más, temporales. En realidad, más que un museo parece tratarse de una galería, que propone una *contemplación pasiva* de sus objetos en vitrinas. De esta manera, como manifiestan Ballart y Tresserras, la conservación de objetos en un museo no es garantía suficiente de nada, pues junto a lo anterior y siguiendo con los autores, las exposiciones realizadas por el MAPA serían una *muestra acumulativa de objetos sin ningún tipo de discurso: “no tendríamos que hablar de presentación en sentido estricto, dado que no interviene ningún tipo de mediación. Estaríamos muy cerca del concepto de depósito visitable”* (Ballart y Tresserras, 2005, p. 180). Aquellas palabras pueden parecer duras, pero resultan útiles para constatar que no vale sólo conservar y circular las piezas, es necesario transmitir un hilo conductor, discursivo, para estimular, emocionar y conectar los diferentes textos de la sala, que hasta ahora son independientes entre sí²⁵. Es verdad que el museo cuenta con una cantidad importante de espectadores gracias a su locación en el GAM, el problema que aquí se busca manifestar es el tema de la fidelización, lograr que aquel público de una visita pase a ser frecuente y activo.

²⁵ Los textos que se presentan en los muros, hablan de las técnicas, las piezas y quienes las hicieron (en relación a las vitrinas respectivas), hay citas de Tomás Lago y Pablo Neruda y también un recuadro que se refiere a la fundación del Museo.

Dentro de su equipo de trabajo, el MAPA cuenta con: directora; conservadora y restauradora; encargada de registro fotográfico y coordinadora general de montaje; encargada de registro y documentación; auxiliar; y asistentes en la sala de exposición; situación, que no se condice con lo planteado por Barry Lord en su *Manual de Gestión de Museos* respecto a los puestos de trabajo. Por lo tanto, mientras no se regularice este escenario, ya se está en desventaja respecto a las labores que pueden desarrollarse en el Museo, pues dentro de las condiciones mínimas ciertamente es necesario contar con un área de educación, investigación, de comunicación-relaciones públicas y de gestión-financiamiento.

Las dificultades que a lo largo de su trayectoria ha sobrellevado el MAPA, significan debilidades, incertidumbres e incluso amenazas a su desempeño y existencia. Su historia, bastante truncada, ha significado mayores problemas que con los que ya cuenta cualquier museo y ha frustrado la práctica regular que se adjudica a este tipo de institución. ¿Qué hacer entonces, frente a este panorama? Mientras continúen los problemas de presupuesto y no se instale en un espacio óptimo y definitivo, urge que la Universidad de Chile se responsabilice de mejor manera con los patrimonios y centros de extensión que tiene a su cuidado, respecto al financiamiento, la promoción que hace de ellos y el vínculo que puede establecer desde los campos de estudio (con seminarios, talleres, cátedras e investigaciones). También es imperante que la dirección del Museo adopte labores de gestión y mediación cultural como un eje fundamental, en lugar de continuar esperando desde esa *contemplación pasiva*, un mayor reconocimiento y preocupación por parte de las autoridades pertinentes. Y desde ese campo de acción y conocimiento, articular líneas de trabajo, como los planes, objetivos y la programación²⁶, que por lo demás, de unirse todos por un fin común, puede desencadenar mayor claridad en su desempeño y la obtención o búsqueda de nuevos recursos.

La motivación de este texto, parte desde la consideración del escaso tiempo con que cuentan los trabajadores del Museo –y de la falta de un área dedicada a la investigación-educación–, para reflexionar en torno a sus *bases filosóficas fundamentales*. Bases que aquí se consideraron a través de una exploración del arte popular, para analizarlo, contextualizarlo, sensibilizar respecto a la colección y fuentes bibliográficas, destacar su posición frente a la hegemonía y (re)afirmarlo como arte y patrimonio cultural. En este sentido, con el fin de incursionar en la mejor forma de transmitir las, la intención ha sido plantear por qué es importante conocer el MAPA, cuestión que no se da a entender sólo con exponer públicamente parte de la colección que se resguarda, es necesario interpretarla y explicarla, como también dar a entender cuál es su fin, por qué lo que

²⁶ Una idea que se podría trabajar, es la de no limitarse por el espacio pequeño y aprovechar los emplazamientos libres con que cuenta el GAM, así, además de las invitaciones y difusión respectiva, se podría salir al encuentro con la comunidad circundante y realizar actividades como, los *Encuentros con el Personaje Popular Urbano* [descrito en los Antecedentes Históricos], charlas con artesanos, talleres al aire libre y recitales, para en este último caso, realizar cruces entre el arte *material* popular americano que resguarda el Museo con el arte musical popular.

allí se manifiesta está protegido y exhibido por y para la sociedad y porqué es importante que siga siendo así. Estas páginas pretenden aportar en el objetivo de lograr una mejor visibilización y proyección del MAPA en los públicos, a partir de temas que aquí se han tratado.

CONCLUSIONES

Edificios históricos, bibliotecas, sitios arqueológicos, casas tradicionales, museos, mezquitas y objetos patrimoniales, han sido arrasados por los conflictos bélicos islámicos. Por mencionar algunos ejemplos: Los Budas del Valle de Bamiyán (Afganistán), destruidos en el 2001 a manos del gobierno talibán de ese país; la Biblioteca Nacional y el Museo Nacional de Bagdad, saqueados el 2003; y los yihadistas destruyeron milenarias esculturas del Museo de la Civilización de Mosul (Irak) en 2015. Por tratarse de imágenes y símbolos paganos, manuscritos preislámicos y representaciones de deidades contradictorias con el Corán y la ferviente creencia en Allah, centenares de obras patrimoniales que sobrevivieron más de dos mil años, desaparecen en el siglo XXI.

La realidad que se vive en Medio Oriente es muy distante a la nuestra, Chile no es azolado por la guerra e internacionalmente es un país que se ve bastante bien económicamente y estable en sus políticas. La intención entonces, de comenzar estas últimas páginas con aquellas referencias es la siguiente: no es sólo por medio de acciones destructivas directas que un patrimonio puede desaparecer, el desconocimiento y el olvido mata, aquello que se ignora -de lo que no se sabe por conversaciones, fotografías, lecturas o experimentación directa-, simplemente no existe. El Museo de Arte Popular Americano, sin encontrarse en un contexto de violencia extrema, ha sido maltratado, mal tratado por la indiferencia, omisión y abandono. Todo eso también es un tipo de violencia. En otras palabras, por lo que se lee en esta investigación, sobre su historia y las dificultades teóricas y prácticas que enfrenta el arte popular para ser valorado como tal -como arte y patrimonio-, se podría decir que es un Museo que ha sido invisibilizado. Piezas robadas entre tanta itinerancia, otras dañadas por la falta de una conservación adecuada, déficit presupuestario, trabajo de un equipo reducido y poco estable, y un espacio estrecho, una galería subterránea para difundir una colección patrimonial única, que representa a Chile y a Latinoamérica, y que aún con las pérdidas, actualmente está valorada en seis mil millones de pesos.

Si tomamos en cuenta los conceptos de democratización y democracia cultural, el primero entendido como la idea de favorecer el acceso a la cultura hegemónica a un mayor número de personas, en tanto el segundo implica el reconocimiento de “cultura” como una pluralidad de culturas y subculturas (Silva, 2006); desde este último, el MAPA ha buscado instalar las artes

materiales del pueblo en el imaginario local, como parte del conocimiento de nuestra realidad, y con dificultad lo logró en sus primeros treinta años, pero el terreno ganado se perdió en dictadura y no se ha recuperado. Me parece que por dos razones, además de las mencionadas más arriba respecto a problemas de infraestructura y presupuesto, ha sido difícil dejar ese estado de invisibilización, para posicionarse y recuperar terreno. Dos heridas ha sufrido el arte popular en Chile: *el mito del arte*, que afecta a todo el continente y al que Ticio Escobar se refiere como el mito de que, a partir de la Modernidad, ciertas prácticas producidas en Europa y posteriormente en Estados Unidos definen el único parámetro de lo que es y debe ser el arte; y la dictadura militar. En este período, se terminó abruptamente el trabajo que llevaba a cabo Oreste Plath y su equipo, se destinó a la Facultad de Odontología de la Universidad de Chile el espacio definitivo que Tomás Lago había conseguido para el Museo (donado por el Banco Mundial), los trabajos de investigación y difusión se vieron afectados por la fatal reducción de presupuesto, se deja de hablar de arte popular y la existencia del MAPA pasa a ser prácticamente desconocida.

A paso lento, se ha puesto en duda el discurso hegemónico a través de nuevos medios y canales alternativos, así, se ha comenzado a reconocer la pluralidad cultural, identitaria y sus respectivos patrimonios, pero el Museo de Arte Popular Americano sigue en un espacio relegado. De acuerdo a lo que propuse inicialmente como hipótesis de esta investigación, *“La creación de los museos nacionales en nuestro país, en especial el de Bellas Artes y el Histórico, responden a la institucionalización de referentes estéticos, por una parte, e histórico-hegemónicos por otra”* (Marsal, 2012, p. 104). El Museo Histórico Nacional, fundado en 1911 gracias a las donaciones hechas por las familias de elite, durante el mismo año se fusionó con el Museo Militar, y por tanto, representa mayormente al hombre blanco y aristócrata, y los conflictos y héroes de guerra²⁷. El Museo de Bellas Artes, por su mismo nombre, posiciona y mantiene la diferencia ya “obsoleta” que relega a otras artes, consideradas menores o artesanales. Ambas instituciones, son claves en la instauración y divulgación de la historia oficial, que se da a conocer no sólo dentro de sus muros, también en las enseñanzas impartidas en las escuelas y academias. Frente a ellas, la existencia del MAPA continúa siendo casi desconocida.

Sin poder no existe patrimonio, dice Llorenc Prats. Hoy, cualquier elemento (material o inmaterial) que sea de origen natural, o que represente a la historia o la inspiración creativa, es potencialmente “patrimonializable”. Y para que efectivamente algo se reconozca como patrimonio, debe activarse y mostrarse públicamente, con el fin de constituirse en referente de una u otra identidad. De lo contrario, de no expresarse públicamente, sería un referente ignorado

²⁷ Respecto a la pregunta ¿Está de acuerdo con la idea de generar un nuevo guion?, el nuevo director del Museo Histórico Nacional, Pablo Andrade, responde: *“Por supuesto. He participado de algunos coloquios y estoy de acuerdo con la visión general. El museo tiene ausencias importantes en cuanto a algunos grupos sociales como el mundo indígena, la mujer, la infancia, los trabajadores. El guion actual responde a ciertos paradigmas de los museos de los años 80, que son insuficientes para la reflexión que quiere transmitir el museo a la ciudadanía”* (Espinoza, 2015, p. 118).

y el patrimonio ignorado de nada sirve, pues “(...) *su eficacia relativa se mide por la cantidad y calidad de las adhesiones resultantes, adhesiones que, a su vez, legitiman sistemas, políticas, estados de cosas y acciones concretas*” (Prats, 1997, p. 35). El problema es que *no activa quien quiere, sino quien puede*, señala Prats, no cualquier agente social, interesado en proponer una versión de la identidad o la memoria colectiva, puede realizar la activación, para lograrlo deberá contar con el apoyo del poder. El poder al que se refiere es al político fundamentalmente (los gobiernos nacionales, regionales), que a diferencia por ejemplo del económico, que no suele estar interesado en proponer un determinado referente identitario, ha sido el principal constructor de museos, monumentos, parques arqueológicos y naturales.

Para terminar este largo recorrido, me quedo con esas últimas ideas, respecto a la importancia que adquiere el respaldo del poder político, para destacar un patrimonio. Esta tesis, ha pretendido llamar la atención sobre el Museo de Arte Popular Americano, un museo maltratado y por poco en estado de abandono. Su colección se formó gracias a donativos internacionales, pues aquellos países (Argentina, Bolivia, Colombia, Guatemala, México, Paraguay y Perú) que habían enviado sus piezas para una exposición, confiaban en que aquellos regalos inaugurarían un museo de arte popular. Si bien hay mucho trabajo que hacer por todo el patrimonio nacional²⁸, me parece que la deuda con el MAPA ya se ha dilatado bastante y es necesario reactivar su colección y redimir su situación, por cuanto no se respondió como correspondía a la confianza entregada por esas siete naciones. Hasta 1973, el MAPA fue reconocido, en gran parte gracias al respaldo de la Universidad de Chile y a su Rector Juvenal Hernández Jaque, pero desde el retorno de la democracia, hace ya veintiséis años, prácticamente no ha contado con el apoyo de las instituciones y autoridades pertinentes.

La Política de Fomento de las Artesanías 2010-2015, declara que entre las problemáticas de su resguardo patrimonial, está la falta de estudios, tesis académicas y documentación bibliográfica sobre la actividad y sus cultores (la información que hay, temporal y/o desconocida, impide la difusión y conocimiento), y por otra parte, “*faltan espacios reconocidos de calidad para la promoción, difusión y acceso a manifestaciones y expresiones de la artesanía por parte de la comunidad. No nos referimos solamente a los productos sino que también a la actividad, técnicas, significados y experiencias del proceso de concepción, preparación, elaboración y materialización de la Artesanía*” (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2010, p. 27). De ampliar las perspectivas y concebir aquellas piezas bajo una mirada estética y artística, el MAPA, con el apoyo suficiente, bien podría responder a esas falencias e instalarse como espacio reconocido y de calidad. Porque en realidad, bajo las ideas de los autores citados, especialmente Canclini, Escobar, Lago, Plath, Prats, Shiner y Sepúlveda Llanos, ¿vale de algo seguir cuestionando, seguir dudando?

²⁸ Como parte de la realidad local, hoy nos encontramos con: edificaciones coloniales y tradicionales corroídas o demolidas; sitios característicos descuidados, como la ciudad de Valparaíso con su arquitectura típica y relevancia histórica, *la joya del pacífico*, el *puerto principal*; preocupación por erigir nuevos museos y centros culturales, y pocos medios para mantener y difundir los ya existentes.

Como ya se ha dicho, parece mejor dedicarse a explorar, difundir y disfrutar las diversas artes, que definir el Arte.

Fundamentalmente dos cuestiones pretende transmitir esta investigación: que el arte popular, sí es arte y que el MAPA así lo debe entender y transmitir; y que por lo general, los museos cuentan con insumos básicos como un espacio y financiamiento, que por reducido que sea, le permite realizar actividades, llamar la atención y convocar a públicos, pero para el MAPA, junto a las problemáticas que se presentan inicialmente en la hipótesis, se suma que debe hacerlo al revés. Es necesario que ponga en acción un área de gestión del patrimonio, que presente, enseñe y defienda ideas como las que aquí se exponen, para llamar la atención de las autoridades e instituciones respectivas y tal vez así, conseguir el lugar que merece.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN, Norma, DOMÍNGUEZ, Juan y GONZÁLEZ, Ida (1960). *Arte Popular y Artesanías. Artes Manuales en general. Arte Aplicado y Arte Primitivo. Definiciones nacionales de estos conceptos. Arte popular chileno: definiciones, problemas, realidad actual. Mesa Redonda sobre Arte Popular Chileno 1959*. Santiago: Universitaria.
- BALLART, Josep y TRESSERRAS, Jordi (2005). *Gestión del Patrimonio Cultural*. Barcelona: Ariel, S. A.
- CÁCERES, Alicia y REYES, Juan (2008). *Historia Hecha con las Manos. Nosotros los Artesanos y las Ferias de Artesanía del Siglo XX*. Santiago: (s.n.).
- CHAUMIER, Serge (2013): El público ¿actor de la producción de la exposición? Un modelo dividido entre entusiasmo y reticencias. *El museo y sus Públicos. El visitante tiene la palabra* (pp. 279-289). Buenos Aire: Ariel.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2010). *Política de fomento de las artesanías 2010-2015*. [en línea]. Santiago: (s.n.). Disponible en: http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2011/09/politica_artesania.pdf. [2015, 23 de marzo].
- DANTO, Arthur (2001). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Editorial Paidós.
- DESVALLÉES, André y MAIRESSE, Francois (2010). *Conceptos claves de museología*. [en línea]. Publicación de ICOM disponible en: <http://icom.museum/recursos/banco-de-datos-de-las-publicaciones/publicacion/conceptos-claves-de-museologia/L/1/> [2014, 10 de febrero].
- ESCOBAR, Ticio (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Santiago: Metales Pesados.

- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1977). *Arte popular y sociedad en américa latina*. México: Editorial Grijalbo.
- GREZ, Sergio (2012). Breves reflexiones sobre patrimonio histórico: a propósito de Chile, el Estado nación y el pueblo mapuche. *Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural* (pp. 73-92). Santiago: (s.n).
- LAGO, Tomás (1985). *Arte popular chileno*. Santiago: Editorial Universitaria.
- LORD, Barry y DEXTER LORD, Gail (1998). *Manual de gestión de museos*. Barcelona: Ariel Patrimonio histórico.
- MAILLARD, Carolina (2012). Construcción social del patrimonio. *Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural* (pp. 15-31). Santiago: (s.n).
- MARSAL, Daniela (compiladora) (2012). Aproximaciones críticas al poder y el patrimonio. *Hecho en Chile, Reflexiones en torno al patrimonio cultural* (pp. 93- 113). Santiago: (s.n).
- MARSAL, Daniela (compiladora) (2012). De lo íntimo a la oficialidad: la construcción del patrimonio desde las personas. *Hecho en Chile, Reflexiones en torno al patrimonio cultural* (pp. 115-143). Santiago: (s.n).
- PÉQUIGNOT, Bruno (2011). Sociología y mediación cultural. *Políticas culturales: contingencia y desafíos, OPC N° 1*. Santiago: LOM.
- PLATH, Oreste (1960). Condiciones actuales del arte popular en Chile. *Arte popular chileno: definiciones, problemas, realidad actual. Mesa Redonda sobre Arte Popular Chileno 1959*. Santiago: Universitaria.
- PLATH, Oreste (1972): *Arte popular y artesanías de Chile*, Cuaderno de divulgación N° 2. Santiago: Publicación del Museo de Arte Popular Americano, Universidad de Chile.
- PRATS, Llorenç (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A.
- SAINT, Baldine (2013). *El acto estético*. Santiago: LOM.
- SANFUENTES, Olaya (2012). ¿Por qué recordar? Algunas reflexiones acerca de la relación entre memoria y patrimonio. *Hecho en Chile, Reflexiones en torno al patrimonio cultural* (pp. 55-71). Santiago: (s.n).
- SHINER, Larry (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- SUBERCASEAUX, Bernardo (2012). Identidad, patrimonio y cultura. *Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural* (pp. 33-54). Santiago: (s.n).
- VICO, Mauricio (2010). Transformación social, arte popular e identidad. *Artesanos artistas artífices. La escuela de artes aplicadas de la universidad de Chile 1928- 1968* (pp. 317-346). Santiago: Ocho Libros.
- VV.AA (1943). Catálogo de la Exposición Americana de Artes Populares, Universidad de Chile. Santiago: [s.n.].
- YÚDICE, George y MILLER, Toby (2004). *Política Cultural*. Barcelona: Editorial Gedisa.

TESIS

- Miranda, Carla (1998). Planificación estratégica para el financiamiento del Museo de Arte Popular Americano de la Universidad de Chile. Proyecto de postítulo en gestión y administración cultural en artes visuales, Universidad de Chile, Santiago.
- Moreno, Evelyn (1998). Museo de Arte Popular Americano historia y gestión 1944-1996. Memoria para optar al grado de Licenciada en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, Santiago.

ARTÍCULOS Y PRENSA

- ACUÑA, Constanza (s/f). Origen y devenir del Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago. [en línea]. Santiago: [s.n.]. Disponible en: www.mapa.uchile.cl [2014, 17 de marzo]
- ARIÑO, Antonio (2010, septiembre). ¿Qué está cambiando en las prácticas culturales? Ponencia presentada en Jornadas Conocer los públicos de la cultura. Universitat de Barcelona, Barcelona.
- CARI, Carla (s/f). Entrevista a Nury González. Magíster en Gestión Cultural de la Universidad de Chile [en línea]. Disponible en: <http://mgcuchile.cl/wp-content/uploads/downloads/2013/11/Entrevista-Nury-Gonz%C3%A1lez.pdf> [2015, 5 de abril].
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2005, mayo). Chile quiere más cultura. Definiciones de política cultural 2005-2010 [en línea]. Valparaíso: [s.n.]. Disponible en: <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Chile-Quiere-M%C3%A1s-Cultura.-Definiciones-de-Pol%C3%ADtica-Cultural-2005-2010.pdf> [2015, 5 de abril].
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2011, noviembre). Definiciones de Política cultural 2011-2016 [en línea]. Valparaíso: Edison Otero. Disponible en: http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2011/11/politica_cultural_2011_2016.pdf [2015, 5 de abril].
- ESPINOZA, Denisse (2015, diciembre 5). Pablo Andrade Blanco: “El museo tiene ausencias grandes, como el mundo indígena y la mujer”. Diario La Tercera, p. 118.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor (1987). Ni folklórico ni masivo ¿qué es lo popular? [en línea]. [s.n.]. Disponible en: http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf [2014, 25 de marzo].
- GARCÍA CANCLINI, Nestor (2007). Cultura popular: de la épica al simulacro. [en línea]. [s.n.] disponible en: <http://www.macba.cat/es/quaderns-portatils-nestor-garcia-canclini> [2014, 25 de marzo].
- GÓMEZ, Rubén (1988, enero 31). Una vida dedicada al folclore y la esencia de Chile [entrevista a Oreste Plath]. Diario El Mercurio, p.21.
- GONZÁLEZ, Nury (2014, mayo). Patrimonio en Chile: Necesidad de una real voluntad política para hacerse cargo. Revista Arte en la Chile N° 6, p. 7.
- LAGO, Tomás (1945). Museo de Arte Popular. Universidad de Chile. Sección chilena. [en línea]. Santiago [s.n.]. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-126739.html> [2015, 9 de septiembre].

- LAGO, Tomás (1955). Arte popular chileno. Revista ZIG-ZAG [en línea], pp. 300- 304. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000184.pdf> [2015, 9 de septiembre].
- LAGO, Tomás (1964, noviembre-diciembre). 20 años del primer Museo de Arte Popular Americano. Boletín de la Universidad de Chile, n.os 53-54, Santiago.
- NERUDA, Pablo (1968, julio). Una señora de barro. Revista Ercilla N°1724.
- PICÓN, Daniela (2010, noviembre). Arte Popular, Memoria y Bicentenario de Chile: Descuidos e Impertinencias. Entrevista a Nury González. Revista Chilena de Literatura, Sección Miscelánea N° 77.
- PLATH, Oreste (1962, mayo). Condiciones actuales del arte popular en Chile. Revista en viaje N° 343, pp. 97-100.
- PLATH, Oreste (1972). Arte popular. Revista En Viaje N° 462, pp. 16-19.
- SEPÚLVEDA LLANOS, Fidel (1998). Estética de la cultura popular chilena. Discurso de incorporación a la Academia Chilena de la Lengua. Revista Aisthesis N°31, pp. 111-123.
- SEPÚLVEDA LLANOS, Fidel y CONCHA LAGOS, José Pablo (2002). Cultura Tradicional, Identidad y Reforma Educacional. Colección Aisthesis N°19.
- SEPÚLVEDA LLANOS, Fidel (2003). Artesanía como patrimonio cultural: desarrollo, fomento y protección. Revista Aisthesis N°36, pp. 51-56.
- SILVA, María Inés (2006). Cultura(s) y públicos. Revista Cátedra de Artes N°2, pp 9- 34.
- UNESCO (1989). Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular. [en línea]. París: (s.n.). Disponible en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13141&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. [2015, 23 de marzo].

PÁGINAS WEB

- Consejo Internacional de Museos: <http://icom.museum/L/1.html>
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: <http://www.cultura.gob.cl>
- Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos: www.dibam.cl
- Memoria Chilena, Biblioteca Nacional Digital: www.memorichilena.cl
- Museo de Arte Popular Americano: www.mapa.uchile.cl
- UNESCO: www.unesco.org
- UNESCO e ILAM: CD-ROM de tutoría *Museos comprometidos con el Patrimonio Local*, 2011. Publicación online extraída de: <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/dynamic-contentsingleview/news/unesco-and-ilam-create-cd-rom-tutorial-to-help-museums-work-with-local-communities/#.UwPPNPI5Nid>