



En un bello rincón del Cerro Santa Lucía, empotrada en la roca, se halla la antigua casona en que el Museo mantiene, atestado, su tesoro popular y folklórico

20 AÑOS DEL PRIMER MUSEO DE ARTE POPULAR AMERICANO

por **TOMÁS LAGO**
Director del Museo de Arte Popular

Acaban de cumplirse veinte años desde la fundación por nuestra Universidad, del Museo de Arte Popular, que funciona en el Cerro Santa Lucía de Santiago.

El escritor, profesor Tomás Lago, su director fundador, ha sido el animador incansable del Museo, y todos saben que ningún presupuesto podría haber dado a esta organización universitaria la riqueza museográfica que hoy posee, sin los desvelos y el espíritu selectivo de su director, que ha tomado el progreso del Museo de Arte Popular como una causa personal.

Con motivo de conmemorarse los primeros cuatro lustros del Museo, la redactora jefe de la Revista "Museum" de la UNESCO, Mme. Raymonde Frin, solicitó a Tomás Lago un artículo en que hiciera una breve historia del Museo de Arte Popular de Chile, que es el único en su género que existe en la América Latina.

Este es el artículo que damos a continuación, en su versión castellana, y que apareció en "Museum" de la UNESCO, volumen XVII, 1964, revista que es considerada la mejor publicación en museología que existe actualmente en el mundo.

El artículo proyecta más de una luz, para la comprensión cabal de los orígenes y desarrollo del arte popular americano.

¿Qué es el arte popular?

Uno de los problemas más difíciles de aclarar en la organización del Museo de Arte Popular de Santiago, fueron las materias que le correspondía estudiar y conservar. La complejidad del problema era mucho mayor en 1935 cuando nos correspondió llevar a cabo la primera exposición de objetos típicos tradicionales con ocasión de la V Conferencia Internacional del Trabajo. Fijaremos algunos hechos.

El panorama cultural del pueblo de Chile es pobre en ciertos aspectos: se trata de manualidades arcaicas elaboradas, por lo general con elementos naturales —vegetales en el caso de la cestería, greda de los mantos arcillosos en la cerámica, lana de los animales en los tejidos.

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 uti-

litario, cuando se trataba de objetos de uso doméstico, o de un vago interés, ciertamente pueril, cuando se trataba de algún artificio de juguetería, instrumento musical o figuración de cualesquiera especies: objetos decorativos deméuticos hechos de papel, hojalata, yeso, vidrios recortados, etc.

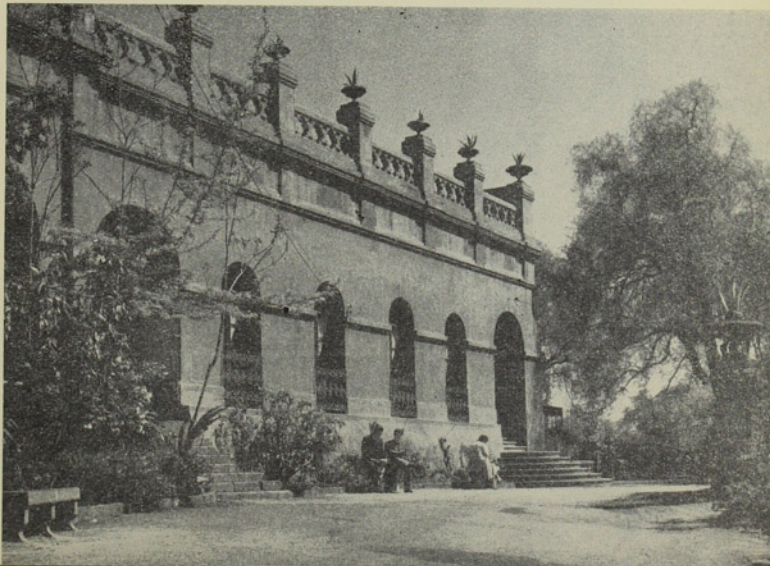
La sociedad estratificada del país miraba estas cosas de dos maneras:

- 1) La clase educada con un desdén de grupo superior por algo inherente a la clase baja de la población;
- 2) La gente del pueblo, conservadora en sus costumbres, con un sentimiento afectuoso, pero inhibido, por esas cosas pertenecientes a su inferiorizado mundo emocional.

Ahora, esos objetos eran llevados a un plano superior sacándolos del mercado o la venta callejera. 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—.

La Comisión Chilena de Cooperación Intelectual —lo que había antes de la UNESCO en el mundo cultural— organizó dos exposiciones más: una nueva exposición chilena un poco más amplia en 1938, y luego, al celebrarse el primer centenario de la Universidad de Chile, como una manera de subrayar el espíritu americanista

Y esto es todo. Sólo un piso para tanta rica artesanía, después de veinte años de acumular el trabajo creativo de los pueblos americanos



Máscara policromada
de Oro



de su acción continental, hizo una muestra americana de artes populares, con la concurrencia de varios países, cuyos aportes fueron donados oficialmente y constituyeron la base del actual Museo de Arte Popular.

Las artes del pueblo un nuevo tema de la cultura

Generalmente las costumbres antiguas con sus instrumentos materiales habían sido estudiadas sólo desde el punto de vista de la arqueología antropológica en busca de los "pasos perdidos" de grupos o pueblos en

sus oscuras migraciones. Los museos científicos de Chile tienen buenas colecciones prehistóricas excavadas en los desiertos del Norte, pero también en Tierra del Fuego por eminentes especialistas (R. A. Phillipi, Max Ulhe, R. E. Latcham, José Toribio Medina, Aureliano Oyarzún, Padre Martín Gusinde, Dra. Grete Mostny), de instrumentos líticos, flechas de obsidiana, túmulos funerarios con momias vestidas y su ajuar doméstico, etc. Pero, ¿y la vida popular chilena? No hay que ir muy lejos para encontrar en los mercados de los barrios cerámica parda ferroginosa, cocida en hoyo, hecha

en torno, sólo con la tactación de los dedos de la mano, tal como se hacía en los tiempos neolíticos o en la edad del bronce.

Pero no se trataba de abundar en el campo de las ciencias puras, demasiado alejadas ya, por su propia naturaleza, del interés del público de la calle. Nuestro museo traía un mensaje americanista de más fácil comprensión. Queríamos relacionar la actualidad artística misma de nuestra vida popular, con sus costumbres rcaicas sobrevivientes en sus artesanías y oficios manuales. Había que revalidar el trabajo ancestral de la comunidad limpiándolo del complejo de inferioridad que pesaba sobre él. Los tiempos han cambiado en Chile y ahora es mucho más fácil interesar a la gente

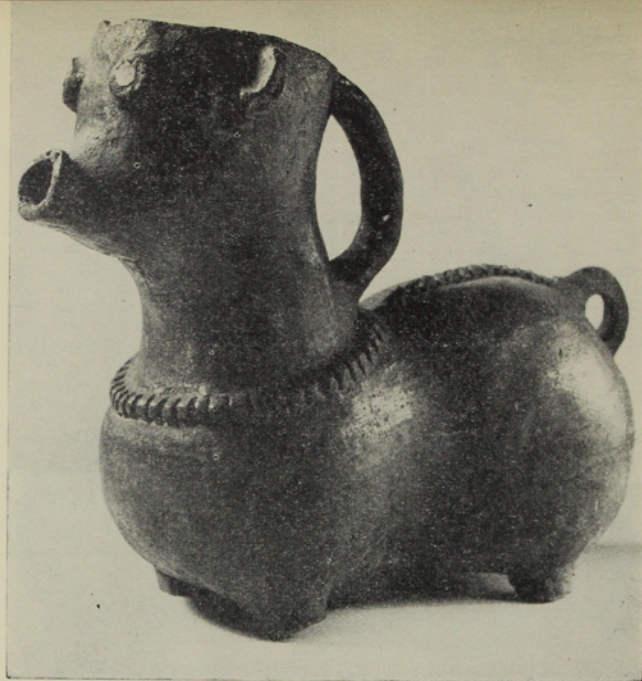
en los problemas estéticos, debido a los progresos de la educación del Estado que han creado un nivel superior de ilustración, susceptible de actualizar cualquiera manifestación cultural.

El arte popular es un tema del momento exaltado por los turistas extranjeros, "descubierto" por los *amateurs* refinados, que mezclan su frenético amor por el arte abstracto, con estas creaciones inocentes de los artesanos que lo ignoran todo a casi todo.

La Comisión para los problemas intelectuales de la primitiva Sociedad de las Naciones había recomendado el estudio y la exaltación de las artes del pueblo. En estas tareas habíamos colaborado al organizar las primeras exposiciones. Así fue como el museo fue to-

Moai de piedra volcánica y moai de madera (kava-kava), de Isla de Pascua





mando cuerpo y afianzándose en la educación al llegar desde afuera apoyado por un organismo internacional, y se fundó como un Instituto de la Facultad de Bellas Artes.

*El mundo olvidado de las áreas
culturales antiguas*

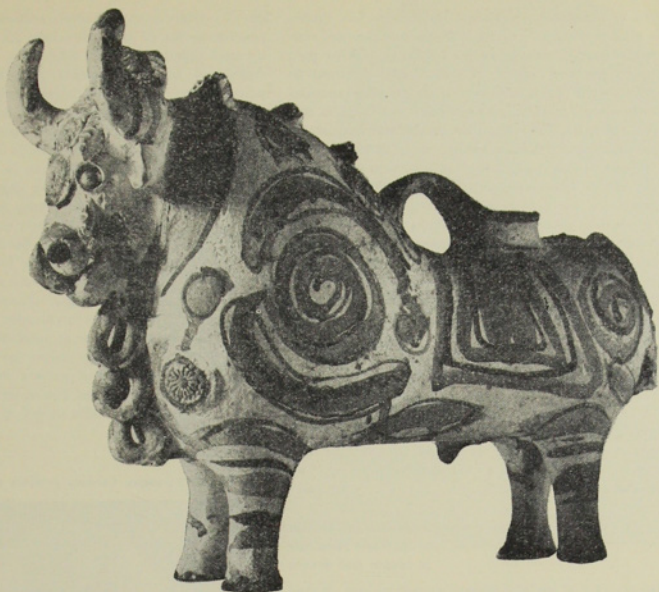
Es un hecho que a la sorpresa experimentada por el público en el primero momento, al ver en las salas del Palacio de Bellas Artes las más humildes artesanías, sucedió un fenómeno curioso. El gran público comprendió en seguida que sus cosas habían llegado allí por algo, tal vez porque eran dignas de ocupar un sitio en ese establecimiento ilustre.

Hemos hablado, anteriormente, de lo modesta que son

ciertas industrias tradicionales chilenas. La violenta transculturación de la conquista española dejó los oficios de origen indígena convertidos en un arte para pobres de acuerdo con la estrata social mayoritaria conquistada y avasallada. Son por lo general objetos necesarios a la vida doméstica, cestas, ollas de greda, frazadas para abrigo que presentan cierta estilización popular más bien proveniente del automatismo de las manos del obrero, pero también de las viejas fuentes raciales.

Pero, al lado de estas industrias primarias al alcance de todo el mundo, hay también el fruto de la tradición española utilizada por la clase superior, heredera de la fortuna de chapetones y encomenderos, cuyos usos mestizos son de una gran riqueza profusamente estilizada. Tal ocurre con los implementos de la equitación nacional, lujo de los ricos jinetes campesinos,

Toro de Pucará



de una brillante artesanía en los chamantos de seda de Doñihue, los repujados de cuero de las sillas de montar, estribos de madera tallada en estilo barroco jesuita, herrajes, guarniciones y espuelas con grabados damasquinos.

Respecto a Chile debemos agregar todavía otras manualidades muy atractivas que han echado raíces en determinadas regiones del país por la abundancia de ciertas materias primas, posibilidades de intercambio u otras razones de orden económico social: obrajes de papel recortado, crin coloreado, artefactos de conchas marinas, cerámicas pintadas, populares derivaciones de la imaginaria religiosa española, etc.

Pero quedaba por mostrar todo un mundo de cosas americanas, de los otros países. El arte popular chileno puede decirse que es más bien criollo. En cambio las figuraciones mexicanas, peruanas, ecuatorianas, bo-

livianas, brasileñas tenían un acento enteramente nuevo para el público chileno, proveniente de las vivencias indígenas de más estilo que allí subsisten, como rastros rezagados de otro mundo con el cual estábamos emparentados.

Establecer un nexo entre estos dos mundos tan distanciados, resultó ser la tarea misma del museo cuyo programa no podía ser sino americano. Los hechos mismos de su fundación contribuían a ello: había nacido alrededor de una universidad a la cual asisten jóvenes estudiantes de varios países diseminados a lo largo de un extenso territorio continental.

Ahora bien, en la época que vivimos no es fácil robustecer una unidad histórica conceptual cuando los elementos reales de esa unidad han sido alterados por la vida política independiente, digamos civilizada, para no entrar en las intrincadas circunstancias propias de cada nación.

Pero el concepto "americano" existe; no hay dudas. Es más, tiene casi el carácter de un mito eso del continente nuevo de enormes posibilidades, exótico para Europa por sus costumbres semicoloniales, exceso de espacio vital, con una población de grandes capacidades humanas, atrasada sólo por falta de desarrollo económico. Sin embargo, esta idea continental y racial, digámoslo de una vez, carece de una realidad tangible que es necesario construir. Tenemos una vaga idea de lo peruano, de lo ecuatoriano, de lo colombiano, de circunstancias que existen tantas semejanzas materiales y subjetivas palpables en las artesanías populares hechas por manos de hombres con las mismas reacciones ante el mundo, coeficientes sanguíneos casi idénticos, pero aun rasgos de carácter parecidos, entre los cuales se cuentan sus propios prejuicios y supersticiones, que en última instancia, no son sino formas de entender la vida. No olvidemos que, a grandes rasgos, el área maya, azteca, y el área peruana, se reparten el subsuelo histórico de este mundo hoy abigarrado de fronteras políticas y banderas nacionales. Sin embargo, parece increíble, pero es así: nuestros medios cultivados saben más de Europa que de América, en líneas generales. Es más exótico para un chileno o un argentino, un indígena boliviano que un español de Andalucía.

Ante el insoluble problema de una instalación material adecuada, empezamos a construir el museo por dentro

Sobre este cuadro debimos plantear la obra del museo desde sus comienzos.

Los problemas que surgían de un programa de tal naturaleza eran grandes. Por de pronto un organismo con ese plan debía tener una instalación material correspondiente desde el punto de vista arquitectural, con salas, ambientes de acceso e instalaciones especializadas. Deberían hacerse exposiciones de materias afines, periódicas: cerámica, cestería, tejidos, imaginería, instrumentos musicales, pintura religiosa y popular, máscaras, juguetes, etc.

Un museo de esas proyecciones necesitaba una sala de espectáculos utilizable para mostrar el resultado de sus archivos y laboratorios, sus *films*, como también una biblioteca y discoteca.

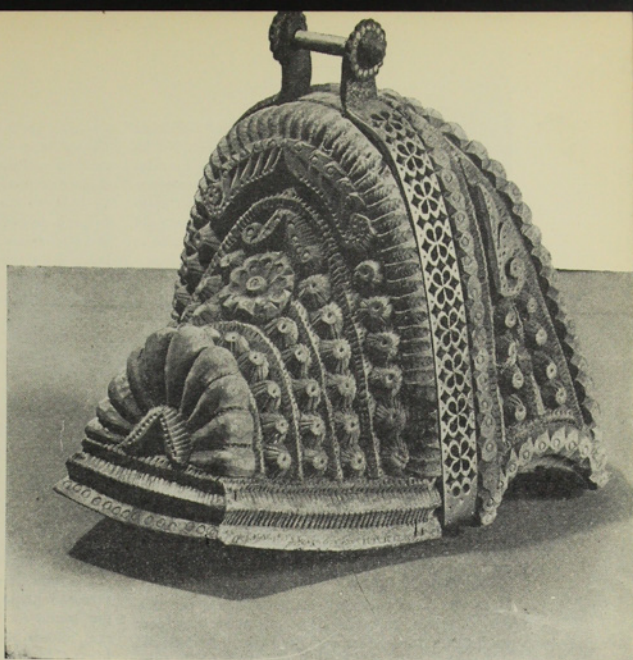
Pero no teníamos nada de todo eso, y es más, no teníamos la menor posibilidad de tenerlo debido a la falencia endémica de los presupuestos de educación para estos "lujos".

Más de una vez los alumnos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile, una de las más modernas de América Latina, vinculados a las tareas del museo, como alumnos de los cursos libres dictados

en el establecimiento, habían realizado proyectos de pruebas acerca de la construcción ideal de un museo de artes populares, dando solución a todas sus necesidades, sin tomar en cuenta para nada —como es permitido en un proyecto de teoría ideal, dibujado en un tablero universitario— la falta absoluta de dinero para pagar sus costos. Recordamos con melancolía, no exenta de cierta amargura, el estilo funcional de las fachadas de esas casas imaginarias, la luz indirecta de los vestíbulos y salas sin sombras, donde utilizaríamos el sistema Modulor que se estaba instalando en el nuevo edificio del Musée des Arts et Traditions Populaires del bois de Boulogne, donde nos lo había mostrado recientemente su director Mr. G. Henry Riviére. Sólo que en nuestro caso todos estos trabajos no eran más que sueños y, desgraciadamente, terminaban donde habían comenzado: archivados como temas de seminario en una escuela de arquitectura. Ante la imposibilidad de vencer las dificultades de financiamiento, orientamos nuestra labor a construir el museo por dentro. Antes que se levantara esa edificación ideal había, de todos modos, que completar las

Jícara de Nicaragua. Calabaza esculpida para beber el piñol





colecciones, labor imposterable 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. No podemos desconocer que los fenómenos culturales vinculados a la tradición manual, aún viva, sólo subsisten adheridos a los problemas sociales no solucionados por escasez de recursos económicos. Se comprende, entonces, el dilema siempre presente en estos casos: ¿puede mantenerse el atraso de las comunidades indígenas o campesinas, por medios ficticios, a fin de conservar la tradición? ¿Es permitido hacerlo? ¿Cuál es el campo de acción lícita en el cual se puede obrar?

Acción imposterable

Sobre algo no había dudas, sin embargo, y era la premura del trabajo por hacer, de estudio, fijación de hechos comprobables, recolección de material en vías de extinción, encuestas grabadas en cinta magnética, a los artesanos más viejos que iban desapareciendo. Pero había otros problemas subsidiarios. Hemos dicho al comienzo que la exposición de artes populares organizada por la Comisión Chilena de Cooperación Inte-

lectual, con motivo del centenario de la Universidad de Chile, fue la base del actual museo. Debemos agregar que los objetos de esas colecciones improvisadas no siempre eran representativas de la tradición de sus países de origen. A menudo habían intervenido oficinas administrativas vinculadas a la industria y el turismo y nos habían enviado réplicas de artefactos internacionales —bolsos de viaje, arte aplicado, cueros repujados a máquina, cestería copiada de Italia, tarjetas postales con figuras “típicas”, etc.—. Para corregir eso debimos consultar a los especialistas en estas artes manuales antiguas, ocultas a las búsquedas oficiales a causa de los prejuicios “patrióticos”, sobre todo, que excluyen ante el extranjero todo parentesco indígena.

Nos ocupamos de llenar algunos vacíos para equipar el repertorio documental de las diversas secciones. Falaban colecciones muy importantes, además, para recoger las cuales viajamos a algunos países —Ecuador, Brasil, Bolivia— y con el mismo objeto establecimos contactos específicos con otros —Guatemala, Nicaragua, Panamá.

Pero el problema principal quedó sin resolverse hasta el día de hoy: la falta de un local adecuado. No ha habido medio de instalar las cada vez más nutridas colecciones del fondo documental, y continuamos trabajando en las tres salas del hermoso pero decrepito edificio, colonial español, instalado en una terraza del cerro Santa Lucía, de propiedad municipal, donde se abrió al público en 1944.

Método de trabajo empleado

Ahora bien, el método de trabajo quedó determinado por las circunstancias. No podíamos hacer otra cosa que exposiciones rotativas, una después de otra. Un museo moderno debe exponer los objetos aislados, en un espacio libre de confusiones para revelar toda su objetividad. A falta de espacio estudiamos vitrinas funcionales. Por regla general sólo exponemos una colección cada vez, distribuida en las tres salas y allí la mantenemos durante dos meses; luego la cambiamos por otra. A veces, también, hacemos muestras de un determinado material correspondiente a varios países a la vez, para mostrar sus relaciones y diferencias: cerámica, cestería, tejidos, imágenes religiosas, implementos de equitación, etc.

El sistema tiene la ventaja de darle vida a sus salas con los constantes cambios que allí se realizan, pero sus defectos son grandes, como es natural. Se deteriora el material con la constante manipulación de la guarda y traslado de los objetos. Y luego tiene 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. Por estas apariencias, intereses comerciales, estuvieron a punto de obtener una concesión municipal, el año pasado, para quitarle a la Universidad el usufructo del edificio a fin de destinarlo a un restaurant de lujo, mucho más atrayente para el turismo elegante.

Conclusiones

Concluyendo, podemos señalar como un hecho que los estudios apoyados por el museo, desde su creación, ha dado sus frutos. Hoy día no sólo los círculos cultivados del país se interesan por el arte popular en todas sus manifestaciones; ha florecido un comercio de especialidades de esta clase; han renacido manualidades casi extinguidas; hay coleccionistas y aficionados, todo lo cual permite un ambiente que ha dado lugar, no hace mucho, a la celebración de una feria pública de artesanías típicas chilenas, a la que asistieron miles de personas.

Por otra parte la labor universitaria del museo cuenta a su haber con la creación de un seminario de estudios especiales que los programas exigen a los estudiantes de pedagogía para graduarse en artes plásticas. Se han celebrado mesas redondas y un foro con el auspicio de UNESCO, en el cual han participado los más destacados especialistas del país; se han editado catálogos y publicaciones sobre temas especializados. Incluso el archivo del museo ha hecho films sobre diversos aspectos de las industrias y tradiciones populares.

Tenemos fe en el futuro de toda esta labor cuya teoría, a nuestro juicio, tiene raíces profundas. A este respecto creemos sinceramente que los museos americanos de arte popular —debería haber uno en cada nación del continente, pues ya es hora de reconstituir las áreas culturales, superando la barrera equívoca de los nacionalismos— lograrán el mayor relieve entre los institutos museológicos del futuro. Porque es apasionante la vitalidad que tienen estas industrias manuales, muchas de ellas de origen arcaico y otras provenientes de viejos usos medievales europeos, transformados por la práctica de las comunidades indígenas o simplemente campesinas en algo "diferente", con fisonomía propia, a veces de una fuerza expresiva, un color y forma verdaderamente estimulantes por los valores subjetivos que contienen, sensualidad artesanal, ingenuidad, alegres colores para el goce de los ojos, imaginación y libertad para concebir. En la era de tecnología rigurosa que amaga la salud espiritual de la sociedad actual, el arte popular, por su empirismo hereditario, amplía los límites de la vida sensible y es, en todo caso, la mejor reserva de humanidad para nosotros los americanos.

Memorias de prueba realizadas en el Museo de Arte Popular

Cerámica de las monjas, Pomaire y Talagante. Raquel Vera Fisher. Nov. 1953, 94 págs.

Arte Araucano. Ileana Tolosa Oyarzún. Nov. 1953, 110 págs.

Arte indígena de la zona de Coquimbo y Atacama. Catalina Nadal Alcayaga. Mayo 1954, 59 págs.

Arte Popular de Quinchamalí. Juan Guillermo Zárate. 46 págs.

Artistas Populares de la región de Chillán. Manuel Hidalgo Romero. 1956, 52 págs.

Estudio de las expresiones formales populares en Nicaragua. Frutos Paniagua Rivas. 1956, 82 págs.

La relación entre estructura y ornamentación en una arquitectura para Chile. Olga Piñero Ríos. 1956, 260 págs.

Arte folklórico plástico de la provincia de Coquimbo. Katty Alday Barraza. 1957, 56 págs.

Origen, desarrollo y estado actual del arte entre los cunas del istmo de Panamá. Estela Perigault Hayams. 1958, 79 págs.

El arte indígena en Estados Unidos de Norteamérica. Leandro Pinto Gallardo. 1958, 60 págs.

Folklore chileno cerámica negra. Gladys Figueroa Arancibia. 1960, 50 págs.

La madera en el arte popular chileno. José Emilio Ayala Zazo. 1960, 80 págs.

Manifestaciones de arte popular en la ciudad de Angol. Ligia Castillo Martínez. 1961, 257 págs.



La sala México, que se renueva constantemente

Cerámicas araucanas, tallados chillanejos, crines de Panimávida, y otras artesanías en una sala chilena

