

A 50 años de Tomás Lago

Contribuciones para una educación pública del Arte Popular

Beatriz Navarrete

Resumen

Recordar a Tomás Lago a los 50 años del Golpe, implica comprender su obra al interior de la Universidad de Chile y su impacto a nivel nacional e internacional. Fue el precursor de la conformación de un campo de conocimiento para el Arte Popular entre los años 30 y 70, desarrollo que se vio interrumpido a partir de la reforma educacional de 1968 y el Golpe cívico-militar de 1973. El presente texto propone un campo reflexivo de un ámbito del arte escasamente abordado por los contenidos académicos y educativos en las últimas décadas en Chile. Revisa las propuestas que consideran prioritario el estudio del Arte Popular en la educación pública, visibilizando la relación que establecen los/as artistas populares con el territorio donde ejecutan sus obras. De este modo, se indagan las condiciones de posibilidad que permitieron la emergencia de las zonas operativas a través de las cuales Lago concibió el Arte Popular, como también aquellas que facilitaron su corte epistemológico como área de estudio.

Palabras clave: Arte Popular; Tomás Lago; Golpe; territorio; educación.

Un fondo común

En la historia de Chile, la conceptualización y la categorización de las producciones artísticas populares chilenas han sido abordadas, principalmente, desde nociones europeas. Dicho campo no ha estado ajeno a las tensiones provenientes desde otras disciplinas académicas, como también de lo social, cultural y político lo cual, como veremos, será un asunto importante para el devenir histórico que sufrirá la noción de Arte Popular.

1.1. El arte del pueblo

Según relata Eugenio Pereira Salas en *Historia del Arte en el Reino de Chile* (1965), las raíces del Arte Popular se pueden rastrear como un proceso de “aculturación artística” a partir de los talleres y oficios levantados por los conquistadores (Pereira, 1965, p. 26). Así lo detalla en “Los Artesanos y las Raíces del Arte Popular” (Pereira, 1965, pp. 26-28) en el primer capítulo “Los comienzos del arte hispano-chileno (1541-1647)”, en el cual expone sobre el origen de los tejidos criollos. Según el historiador, ellos derivan de los obrajes primitivos, donde los modestos talleres bautizaron a sus tejidos como “paños de la tierra”, para distinguirlos de los textiles europeos y peruanos. Según Pereira Salas, el primer taller textil se cifra el año 1607 en Peteroa, cuya materia prima del lugar fue trabajada por hiladoras y tejedoras. También, fija el año 1614 para referirse a las primeras piezas de “cerámica de arte”, nacidas del mestizaje entre las técnicas aborígenes y los procedimientos hispanos. Asevera que el oficio textil tuvo mayor desarrollo en los siglos XVII y XVIII, debido a la importancia que se otorgó al atuendo campesino, donde la mano de obra imprimió sus “estilos populares” (Pereira, 1965, p. 303). Así, las piezas más importantes fueron los “ponchos”, confeccionados geográficamente entre Valdivia y Chiloé. Mediante una narración citada en su libro, proveniente de un habitante valdiviano y captada por el propio historiador, se relata: “las mujeres tejían con las lanas del país, varios tejidos vistosos y con buen colorido, que forman de algunas yerbas y aunque `carecen de este arte´ para estas fábricas se acomodan a lo que da el terreno y con duplicado trabajo y discurso para sacar dibujos en ponchos, mantas, alfombras y otras telas” (Pereira, 1965, p. 304). Respecto a otras manifestaciones del Arte Popular les adjudica un origen colonial transmitido a través de generaciones -como es el caso del tejido en crin de caballo de Rari y Panimávida- y a los cuales denomina tradición de diversas “industrias de tipo artístico manual” (Pereira, 1965, p. 304). Ahora bien, en el Capítulo XVI “Las artes populares”, el historiador considera a Tomás Lago como referente para estudiar su tesis sobre la influencia jesuita en el siglo XVIII en las labores populares. En efecto, Lago realizó un estudio sobre el estribo publicado en *El Huaso Chileno Ensayo de antropología social* (1953), planteando que el estribo chileno es un producto derivado del barroco, recargado de adornos y talladuras, cuya forma de elaboración no pueden haber sido importada (Pereira, 1965, p. 303).

Por otro lado, la noción de folklore la encontramos adscrita a la fundación de La Sociedad de Folklore Chileno en 1909, institución que la aborda como disciplina científica. Si bien existían textos publicados con anterioridad en la *Revista del Folklore chileno*, la creación de la Sociedad vino a establecer las bases disciplinares mediante la elaboración de sus estatutos, de un programa para estudios de folklore y la fonética chilena, además de reglas para la transcripción de documentos en modismos chilenos. Así, bajo las orientaciones teóricas del alemán Rodolfo Lenz, estas bases se redactaron a partir de la vinculación con el término inglés *folklore* acuñado por William John Thoms en 1846 en la Revista londinense *The Athenaeum Journal of literature, science and the fine arts*. Ello tuvo como consecuencia que la etnología fuese la disciplina que principalmente se ocupara del estudio de la cultura material del pueblo, asumiendo la terminología de folklore para referirse a una amplia gama de actividades y oficios populares. No obstante, si bien su estudio incluía las producciones materiales, su especificidad era la música y el canto popular, ocupándose principalmente de las producciones inmateriales que rodeaban al mundo rural y al huaso chileno. Por ello, se torna relevante para la historia del arte en Chile, la labor emprendida por Tomás Lago desde los años treinta, puesto que se centró precisamente en aislar el estudio del arte del pueblo mestizo respecto de la categoría de folklore, logrando conformar un campo de conocimiento propio para el Arte Popular.

1.2. ¿Folklore o Arte Popular?

La inscripción de la noción de Arte Popular en la historia del arte chileno, la encontraremos vinculada a la celebración del Primer *Congrès International des Arts Populaires* en el año 1928 en la ciudad de Praga, donde el teórico del arte Henri Focillon (1881-1943) logró acuñar dicho concepto para referirse a las producciones de concepción material del mundo popular que, hasta ese momento, se encontraban sin distinción bajo el término de folklore. Focillon propuso una operación de deslinde frente a otras disciplinas, permitiendo con ello la irrupción de una nueva categoría autónoma para el arte. Dicho acontecimiento se transformó en un instante clave para la génesis conceptual del Arte Popular y su posterior desarrollo.

El Congreso comenzó a organizarse en el año 1926 en Francia, concretándose su realización dos años después en el Národní Muzeum de Praga y a diez años de la fundación de la República de Checoslovaquia en 1918, asunto relevante para los tiempos políticos de entonces. Patrocinado por el *Institut International de Coopération Intellectuelle* de la *Société des Nations*, se debatió arduamente, según consta en las actas¹, si la denominación del Congreso debía ser la de *Folklore* o *Art Populaire*. Finalmente triunfa la segunda opción, a pesar de las presiones que otras disciplinas, como la etnografía y la antropología, habían ejercido para defender la primera, reproduciendo en cierto modo el tradicional clivaje entre la ciencia y las humanidades. Dicha tensión fue personificada en dos representantes; desde la etnografía y folklore por Arnold van Gennep², y desde la historia y teoría del arte, por Henri Focillon. Este último, buscaba instalar una perspectiva que superase el enfoque romántico que intentaba interpretar el espíritu del pueblo, proponiendo en cambio, una valorización artística desde un discurso modernista, considerando las prácticas artísticas populares al mismo nivel que las del arte culto. Anclada en el formalismo y en la cultura material, este enfoque tenía a su vez un sentido político, pues apostaba por la universalidad en el quehacer artístico en vistas a la cohesión de los pueblos mediante el vínculo cultural pacífico de las naciones, propuesta que posteriormente el Frente Popular francés y el pensamiento marxista buscó implementar.

En el año 1931, las Actas del Congreso se publicaron en París³ bajo el título de *Art Populaire; travaux artistiques et scientifiques du I^o Congrès*

1 Las actas referidas han sido consultadas en el Archivo digital Gallica en la revista *Museion Bulletin de L'Office International des Musées. Institut de coopération Intellectuelle de la Société des Nations* N°4 de abril de 1928. Este archivo contempla también un artículo de Henri Focillon, aparentemente después del Congreso de Praga, titulado *Échanges et Comparaison en L'Art Populaire et les Musées* Biblioteca Digital Nacional de Francia. <https://www.bnf.fr/es/gallica> (consultada el 19 de julio de 2020).

2 Arnold van Gennep (1873-1857) folklorista y etnógrafo francés de origen alemán, educado en la Universidad de París IV y en la Sorbonne, donde fue profesor. Sus investigaciones sobre el folklore francés las publicó en: *Manuel de folklore français contemporain* (1937). Seguramente, el debate con Focillon estaba instalado al interior de la universidad a través de las cátedras que impartían.

3 La actas se publicaron en idioma francés, en dos tomos, impresas por la editorial *Editions Duchartre 15, Rue Ernest-Cresson, Paris*. La autora del presente artículo,

International des Arts Populaires, cuyo texto introductorio fue elaborado por Focillon quien había participado bajo dos modalidades: en su calidad de profesor de la Sorbonne y como delegado por el Gobierno francés para el Congreso⁴. Más que una simple introducción, su texto posee el carácter de un verdadero manifiesto que intenta asentar una conceptualización del Arte Popular, argumentando que la necesidad de su estudio requiere de una valoración estética que considere la relación entre sus cultores/as y sus formas de habitar el territorio.

En definitiva, el objetivo de Focillon era el de explicitar que existe la serie y no la discontinuidad entre los pueblos, por lo que es necesario incorporar la mirada de la Historia y Teoría del Arte, abordando el estudio de las formas en tanto seres vivientes⁵, considerando las agrupaciones que la cronología realizada permite situar, pero no necesariamente calificar, tal como lo intenta hacer la arqueología (Focillon, 1931).

Un arte nacionalista

Paralelo a la realización del Congreso de Praga, Chile se encontraba bajo el régimen de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931) y en plena reforma educacional. En ese contexto, siendo director de Educación Artística Carlos Isamitt, cargo que lo hacía responsable de la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y la Escuela de Bellas Artes, el Estado comisionó al compositor Pedro Humberto Allende como representante para asistir al Congreso. Su participación quedó plasmada en el tomo II de las Actas del Congreso, donde se registra su ponencia titulada *La musique populaire créole chilienne* (La música popular criolla chilena), que versaba sobre la música araucana y la popular rural. Así, dio a conocer las características materiales y sonoras de instrumentos musicales tales como el trompe, la trutruca y

encargó la traducción al español de la primera sección del tomo I en el año 2018. Dicha traducción se realizó con fines académicos y estuvo a cargo de Víctor Rojas Díaz, licenciado en filosofía de la Universidad de Chile quien reside en París. La publicación original se encuentra en la Biblioteca de Facultad de Artes de la U. de Chile, Sede Compañía.

4 Podríamos inferir que Focillon asume la labor de editor y de la selección de las ponencias a incluir en la publicación.

5 Focillon, en *Vida de las formas* (1934), desarrolla en forma extensa esta idea.

el kultrún, junto a una breve reseña sobre este tipo de música. También presentó un estudio similar para hablar de la música popular criolla, mencionando la guitarra y el arpa como instrumentos principales, analizando la cueca y la zamacueca. La publicación parisina contiene además algunas partituras, la primera sobre una ronda popular cantada por los niños/as y otra que reproduce el canto de la calle, así como las melodías pronunciadas por vendedores ambulantes y algunas tonadas chilenas: *La musique dans les jeux d'enfants* (La música en juegos infantiles), *Les cris de la rue* (Los gritos de la calle) (Focillon, et.al., 1931, Tomo II, pp. 120-123).

Si bien no hay registro de que Lago hayan tenido acceso al texto de Focillon, podríamos estimarlo como una posibilidad, considerando no sólo la participación de Allende en el Congreso, sino también la existencia física de ejemplares originales de la publicación de sus Actas en la Escuela de Artes Decorativas y, posteriormente, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Precisamente, en actas de las sesiones del Consejo Universitario del 30 de noviembre de 1931, se puede constatar el acuerdo de la compra de 12 ejemplares a la Cooperación Intelectual con sede en París⁶, lo que permite suponer que estas ideas pudieron haber sido efectivamente recibidas por ambos.

A pesar de las evidentes diferencias ideológicas que es posible reconocer entre las formulaciones de Focillon y la impronta nacionalista propugnada por el dictador Ibáñez del Campo para las artes, esta última colaboró en el surgimiento de condiciones favorables, en la universidad pública, para una nueva conceptualización del folklore que permitiese pensar al Arte Popular como un dominio autónomo y diferente a este último.

A este respecto cabe destacar la masiva difusión que, en junio de 1927, tuvo el término Arte Popular, a través de un aviso publicado en el contexto de la reforma universitaria de Ibañez del Campo. Se detalla “La creación de una cátedra de Arte Popular pide el director de la Escuela de Bellas Artes. Sería desempeñada por la señorita Laura Rodig” (Diario *La Nación*, 3 de junio 1927, p. 4). Sin embargo, la cátedra se ofrecerá al interior de la Escuela como “Arte Autóctono”. No sabemos si realmente ésta se realizó⁷.

6 En Anales de la U. de Chile, “Boletín del Consejo Universitario” en sesión del 30 de noviembre de 1931, Numeral 482, p. 370.

7 No tenemos antecedentes si realmente se realiza, porque Rodig fue parte del grupo de los artistas pensionados que viajan a Europa a estudiar Artes Aplicadas,

Bajo esta misma impronta nacionalista, se propuso en el contexto de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, una exhibición sobre la “cultura vernácula” chilena; colecciones de tejidos, alfarería y plata mapuche fueron exhibidas en el salón “Arte araucano y popular”. La propuesta de esta sección provocó una gran polémica, desatando una campaña en su contra para que Chile desistiera de la idea, “tildándola de cursi” (Dümmer, 2010, p.101). Elena Montero, su organizadora, “tuvo que entrevistarse con el mismo presidente de la República para lograr que la muestra estuviera presente en Sevilla” (Dümmer, 2010, p.101).

Tomás Lago inicia un nuevo camino

En el ámbito cultural nacional de los años 20, Tomás Lago ya había emergido como referente intelectual, publicando, en 1924, diversos artículos y poesías en la revista *Claridad* de la FECH. Posteriormente, en 1926 y en coautoría con Pablo Neruda, publicó *Anillos* y en 1927, *La mano de Sebastián Gáinza*. En 1937, participó activamente en la organización del Primer Congreso de Escritores de Chile, en la Primera Feria del Libro, así como también, participó junto a Pablo Neruda, en la formación de la “Alianza de Intelectuales para la defensa de la cultura”⁸. Además, colaboró en impulsar el Premio Nacional de Literatura, que se oficializó en 1942. En 1928 fue nombrado director de la *Revista de Educación*, dependiente del Ministerio de Educación, cargo que ejerció hasta 1930. Luego, en marzo de 1931, asumió como primer director del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile.

2.1. Cuatro zonas operativas desde la U. de Chile

Fue precisamente en la Universidad de Chile donde Lago desarrolló su obra intelectual y de gestión para el Arte Popular, mediante una maniobra

según detalle del Decreto N° 549 del Ministerio de Educación del 5 de marzo de 1929.

8 La “Alianza de Intelectuales para la defensa de la cultura” surgió como una reacción a la dictadura franquista, desde donde apoyaron públicamente a Pedro Aguirre Cerda como representante del Frente Popular a la presidencia.



Primer Congreso de Escritores de Chile, Santiago, Chile. Producción no identificada, 4 de abril de 1937. Monocromo blanco y negro ; 9 x 24 cm. Consulta de original, sección Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional de Chile. Tomás Lago en cuarto lugar, segunda fila de derecha a izquierda.



Tomás Lago junto a Pablo Neruda, Alberto Rojas Jiménez, Orlando Oyarzún, Diego Muñoz, Ortiz de Zárate y Julio Barrenechea entre otros en el restaurant "Hércules" en 1932. Santiago, Chile. Producción no identificada, 1932. Blanco y negro, papel brillante ; 12 x 18 cm. Consulta de original, sección Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional de Chile. Tomás Lago al centro de la fotografía, Pablo Neruda a su derecha.

de deslinde del folklore y del gran Arte de manera semejante a la propuesta por Focillon. Así, buscó llevar a cabo esta operación mediante conceptualizaciones muy similares a las ocupadas por este último, como son las de una “raíz común” o un “acervo común” a la hora de definir al Arte popular, entendiéndolo también como “expresiones del alma colectiva de un pueblo”. De este modo, Lago perfiló el desarrollo de su categorización conceptual mediante una serie de acciones que darán origen a una verdadera práctica discursiva⁹. Estas acciones realizadas entre los años **1935 a 1968**, podríamos sintetizarlas en cuatro zonas operativas: **la organización de exposiciones, la creación de un museo, el trabajo docente a través de una cátedra y el trabajo editorial.**

Un fuerte impulso para el desarrollo de dichas operaciones, vino de la mano de Amanda Labarca¹⁰, al apoyar, desde la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual, la organización de la primera exposición de Arte Popular Americano con motivo de la primera Conferencia del Trabajo de los Estados de América en el Museo de Bellas Artes, inaugurada el 8 de enero de 1936. Esta exhibición fue de vital importancia para el desarrollo latinoamericano, puesto que significó la oportunidad de rearmar la idea de universalidad en cuanto principio fundamental para la OIT. Lago tenía certeza sobre el momento histórico que le tocaba asumir, y que expresó en un posterior escrito:

Nunca habían llegado hasta entonces a las salas de ese edificio los objetos humildes de las comunidades suburbanas o campesinas, vestigios de viejos usos indígenas o restos de supervivencias españolas coloniales. Cerámicas negras, gredas pintadas de

9 Abordarlo como práctica discursiva que atraviesa la obra nos desafía a intentar comprender el momento de génesis, donde las condiciones de existencia permiten el nacimiento de un concepto, su ruptura, repliegue y sus efectos en el sujeto cultor, la obra misma y el territorio donde se produce. El método propuesto en *Arqueología del saber* (1969) de Michel Foucault lo hemos utilizado para descubrir cuáles fueron las condiciones efectivas en que surgieron dichas “formaciones discursivas”.

10 En 1935 era parte del Consejo Superior de la U. de Chile. En 1936 fue nombrada presidenta del Comité ejecutivo de la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual y directora de las Escuelas de Verano de la U. de Chile por el rector Juvenal Hernández. Amanda Labarca fue también protagonista de los incipientes movimientos feministas chilenos, cuyo impulso más decidido se dio hacia 1935.

Talagante, estribos tallados, espuelas con incrustaciones, cestería de Rari, ocuparon un sitio, causando el vivo interés de los visitantes extranjeros (Lago, s.f.)¹¹.

Dos años después, en 1938, Lago organizó una segunda exposición en el MNBA y en Viña del Mar (Lago, s.f.)¹², auspiciada también por la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual, presidida por Labarca. Posteriormente organizó, oficiando como comisario, un sinnúmero de exposiciones tanto en Chile como el extranjero, entre ellas destacan: “Exposición de Artes Populares Americana” de 1943 en MNBA, “Exposición de Arte Popular” de 1953 en MNBA, “Máscaras” con la colaboración de Ida González de 1959 en MNBA, “Artesanías tradicionales y Arte Popular Chino” de 1960 en MAPA, “Arte Popular religioso” de 1964 en Librería Francesa, entre otras.

2.2. La inspiración estadounidense

En 1939 Tomás Lago fue nombrado como encargado del Pabellón Chileno para la Exposición Universal de Nueva York. Su estadía de seis meses le permitió visitar los museos de la Gran Manzana, lo que, según cuentan sus escritos, le sirvió de inspiración para elaborar la propuesta de un museo de Arte Popular. Justamente, de sus apuntes se puede deducir que pensaba en el MOMA como caso ejemplar de museo moderno, aquel que pudiese exponer las obras de tal forma que se comprendiesen como producciones contemporáneas, y no como parte de un pasado, como lo haría un museo arqueológico¹³.

El museo moderno es en principio una institución destinada a convivir con la actualidad de su época, estableciendo un contacto continuo y eficaz con el público (...) el infrascrito ha visitado y estudiado los siguientes museos de Nueva York que tienen vñ-

11 En “Historia de la Fundación”. Archivo MAPA.

12 En enero en el MNBA de Santiago y en febrero en Viña del Mar. En “El museo de Arte Popular Americano de la Universidad de Chile”, Archivo MAPA, archivador N°6.

13 Entre el 31 de marzo al 6 de junio del año 1943, el MOMA concretó una exposición de arte latinoamericano, la que seguramente también fue estudiada por Lago. Ver en *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art, MOMA, New York, 1943*. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2897> (consultada 15 de agosto de 2023).

culos de relación con el futuro Museo de Arte Popular Chileno, sea por su especialidad similar, algunos, por su excelente organización y formas de trabajo, o simplemente por su instalación material muy perfeccionada: Museum of the American Indian, American Geographical Society, Museum of the city of New York, Roosevelt House, The Cloisters, New York Museum of Science and Industry, Frick Collection, Metropolitan Museum of Art, Museum of Modern Art, Whitney Museum of American Art¹⁴.

Sus notas resaltaban los valores de los museos estadounidenses, describiendo la exhibición de piezas de los pueblos indígenas desaparecidos, advirtiendo que estos productos ya no pertenecían al presente de la nación norte-americana. Por ello, concebía como necesario que Chile cuidase del Arte Popular ya que éste sí expresaba la cultura chilena en su actualidad:

El Arte Popular es la expresión emanada de la raíz misma de la raza, considerada esta como fuente de toda experiencia viva, como manera de sentir y de obrar en la vida colectiva (...) el Arte Popular elaborado generalmente para decorar los utensilios del ajuar doméstico /tejidos, alfarería, cestería, etc. producido por necesidad formal ineludible, es sin duda la base que tienen nuestros pueblos para lograr un carácter propio (...) El concepto de "lo chileno", pues, como definición y cualidad civil tenemos que basarlo en las formas visibles de la cultura que practicamos, formas que primariamente subsisten en su sustancia característica en las creaciones del pueblo (Lago, s.f.).

14 En Carta dirigida al alcalde de Santiago "Propuesta de un Museo de Arte Popular Chileno", Archivo MAPA, s.f.

En su escrito "El museo de Arte Popular Americano de la Universidad de Chile" (s.f.), Lago detalla los antecedentes previos y fechas de las exposiciones que darán origen a la colección del museo. La de mayor envergadura e importancia fue la del año 1943, realizada con apoyo de la Comisión dependiente del Instituto Internacional de la Liga de las Naciones. Con ella logró reunir una gran donación de piezas de países americanos y, además, sumó las colecciones de Pablo Neruda y otras figuras intelectuales latinoamericanas. Finalmente, con este material organizó la colección que sirvió para fundar el primer Museo de Arte Popular Americano el 20 de diciembre de 1944, el que se transformará en un ejemplo para otros países latinoamericanos. Albergado en un edificio concesionado en el Castillo Hidalgo del Cerro Santa Lucía de Santiago, y después de varias sugerencias de nombres para el museo, entre ellas la de Museo del Folklore¹⁵, Lago consigue bautizarlo con el nombre de "arte popular americano". La razón de ello quizás descansa en el hecho de que había sido precisamente el país del norte quien había inspirado originalmente su iniciativa, bajo una impronta universal tal como lo había estimado el propio Focillon.

Contribuciones para una educación pública

En 1952, Lago comenzó a impartir el Seminario de Arte Popular, primero como curso libre y luego como cátedra perteneciente a la Facultad de Bellas Artes de la U. de Chile. A partir de 1962 se oficializa como un seminario obligatorio para alumnos/as de Pedagogía en Artes Plásticas, cuya formación dependía tanto de la Facultad de Bellas Artes, como de Filosofía y Educación. Esta actividad docente le permitió dirigir memorias para optar al grado de profesor de Estado en la asignatura de Artes Plásticas, por lo mismo, esta cátedra fue considerada por el propio Lago como una de las acciones más efectivas para el estudio y la investigación sobre lo reunido y conservado por el Museo (Lago, s.f., p.4)¹⁶, además del impacto que tendrá en la educación pública a través de los futuros/

15 En el texto introductorio del catálogo de la "Exposición de Artes Populares Americana" de 1943, el Rector Juvenal Hernández anuncia: "La totalidad de los aportes ha llegado en carácter de donación para construir un Museo de Folklore".

16 En "Acerca del Museo de Arte Popular de la Universidad de Chile", Archivo MAPA.

as maestros/as encargados/as de la formación de niños/as y jóvenes a nivel nacional. Esta labor no estuvo orientada únicamente a estudiantes de pedagogía, pues también incluyó a alumnos/as de la Escuela de Arquitectura, a quienes se les permitía titularse con una tesis -y no sólo mediante proyectos de título. Destacado es el caso de Olga Piñeiro Ríos —arquitecta titulada en 1956— quien publicó su investigación *La cestería chilena* el año 1967.

Las clases se impartían en el museo, donde se analizaban las piezas tanto visual como hápticamente (Abasolo, comunicación personal, 2019)¹⁷. Entre sus estudiantes encontramos a Ida González, quien lo declara su mentor (González, comunicación personal, 2020)¹⁸, también a Norma Alarcón, Hernán Abasolo, Fresia Villavicencio y Boris Órdenes, quienes realizaron sus memorias de grado, donde Lago también pudo acuñar, en parte, sus ideas y definiciones sobre el Arte Popular.



Autor/a sin identificar. Extraída desde la red social “Santiago Nostálgico” en abril de 2019. Estimamos que corresponde al viaje a Quinchamalí en 1956. Tomás Lago en primer plano, atrás sus estudiantes de la cátedra de Arte Popular.

17 En entrevista realizada el 28 de mayo del año 2019 por la autora, Hernán Abasolo nos relató la modalidad de enseñanza de Lago en el Museo, además de su experiencia como estudiante y memorista.

18 En entrevista telefónica realizada por la autora de esta investigación, el 5 de octubre de 2020. González (esposa de Mario Carreño) nos señala, que ella monta y produce la exposición Máscaras en el MNBA.

Junto a sus alumnos/as planificaba visitas a los principales centros de producción artesanales chilenos, como Pomaire y Los Andes, llegando a viajar incluso con ellos/as a Bolivia¹⁹. El objetivo de estos viajes era recopilar información y registrar asuntos desconocidos acerca de los oficios, además de conocer la realidad sobre las condiciones de vida de los/as artesanos/as (Lago, 1958). Dentro de los más desatacados, se encuentra el que realizaron a Quinchamalí, visita que fue difundida en la *Revista de Arte* N° 11 y 12 del año 1958, en la que se detalla la investigación realizada bajo el formato de una encuesta aplicada en la localidad. A través de esta publicación, Lago expuso su propuesta de aproximación a los territorios, la que bautizó posteriormente como “Esquema de estudio”²⁰. De este modo, la revista del año 1958 se transforma en un documento clave para rastrear el impacto que la formación impartida por Lago tendrá en sus estudiantes, y a través de ellos/as, ya como profesores, en la enseñanza pública²¹. Esta propuesta, es acompañada de una escritura tipo narrativa de viaje, mediante la cual se describe el acercamiento al territorio y a los/as cultores/as. Esta impronta escritural desarrollada por Lago, se puede reconocer en las propias maneras de narrar y describir el paisaje, los modos de vida y los oficios que aparecen registrados en las memorias que dirigió.

19 Ida González relata este viaje, el que ella registró a través de croquis. En entrevista señalada anteriormente.

20 En artículo “Esquema para un estudio para la Cerámica de Quinchamalí” Diario *La Discusión* de Chillán del 2 de febrero de 1963.

21 Por ejemplo, el profesor Abasolo impartió clases de Artes Plásticas en el Liceo de Hombres de Curicó, en el Instituto Nacional y el Liceo Barros Borgoño. También podemos mencionar la memoria de prueba para profesora de Estado de Norma Alarcón Rojas de 1966, dirigida por Lago, titulada “El estudio apreciativo de Artes Populares en la enseñanza pública en Chile. Antecedentes históricos de estos estudios”. En el prólogo la autora indica: “desde que asistí por primera vez al Curso de Arte Popular sentí la necesidad de difundir estos estudios por todos los medios a mi alcance y de difundirlos preferentemente en nuestra juventud, mediante los diversos medios y organismos educacionales” (Alarcón, 1966, p. 5).



Revista de Arte
 Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.
 NÚMERO ESPECIAL, DOBLES 11 y 12.
 Año 1958.
 Santiago de Chile.

Publicación trimestral editada por el Instituto de Estudios de Artes Plásticas de la Universidad de Chile. Presidente del Consejo: Luis Orlandi, Decano de la Facultad de Bellas Artes. Consejeros: Luis Vargas Reyes, Director del Museo Nacional de Bellas Artes; María A. Buzzi, Decana del Museo de Arte Contemporáneo; Tomás Lago, Decano del Museo de Arte Popular; Carlos Pedraza, Secretario de la Facultad de Bellas Artes. Representantes de las instituciones de arteñas plásticas: Camilo Mori, Julio Antonio Viqueo, Lily González, Augusto Eggen, José González, Coordinador de Exposiciones: Jorge Calvochea.

Portada de Carlos Pedraza.

Los dibujos reproducidos en esta edición de propiedad no cedida, pertenecen a los colecciones del Museo de Arte Popular.

Los dibujos, cuya autoría no aparece indicada en el texto, han sido tomados por el Servicio de Fotomecánografía de la Universidad de Chile.

SUMARIO		Pág.
Prólogo		
Estado de la cuestión		1
Actividad de los artes populares. Los primeros años del mercado de Chile		4
La creación del arte popular		9
Quilombos: hacia veinte años		14
Del signo la vanguardia de alfareros		17
El mensaje popular en relación con los mitos y los temas		20
Arte popular y arte culto. Defensa de Quilombos: valores de empoderamiento al artista		22
La galería chilena		25
Desarrollo de la creación		
Plan de la creación		29
Relevancia del signo		30
Vida social, tema y técnica		30
Prácticas artes		30
Bases de enseñanza		30
Técnicas		30
Críticas y preparación del material expuesto en los libros		30
Comunicación directa con Prácticas Artes, guiada en cinco etapas		30
Familia		30
Problemas		30
Cantidad de piezas por día. Cursos de producción		30
Subdivisión del trabajo		30
Cooperación en la actividad		30
Una tradición entre los patrones artesanos		30
Temas y géneros de Quilombos		30
Prácticas artesanas y otros trabajos de los de las Struettis artes		30
El mercado de Chile		30
Vendaditas. Ilustraciones sobre algunas veces, con glosario en Quilombos		30
Bibliografía		30

Revista de Arte de 1958.
 Portada de Carlos Pedraza.

En línea:
<http://www.bibliotecanacionaldigital.gov.cl/visor/BND:85960>.

Considerando el nivel del Consejo del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la U. de Chile²², que tenía a su cargo la publicación de la revista, pone de manifiesto la importancia que había alcanzado la temática del Arte Popular en nuestro país y, particularmente, en el mundo académico universitario.

Otro aspecto a considerar en la pretensión de Lago por dar a conocer públicamente el Arte Popular, se verá expresado en los distintos formatos editoriales que utilizó para dar cuerpo a sus ideas, tales como notas de diarios, artículos en revistas especializadas, catálogos y libros. A pesar de la diversidad de estos dispositivos de escritura, todos parecen compartir una misma perspectiva, a saber, la profunda relación entre las nociones de Arte y Pueblo respecto del territorio donde acontece como producción de una cultura material. Así destacan sus libros, por ejemplo, *Rugendas, pintor romántico de Chile* (1960); *El Huaso. Ensayo de antropología social* (1953); *Arte Popular Chileno* (1971); *Artesanías Clásicas Chinas* (1963). Es en este último texto donde podemos reconocer claramente la particular forma de escritura que logró traspasar a sus estudiantes de tesis. En efecto, tras su visita al continente asiático, Lago concibe este libro bajo el tono de una narrativa de viaje inspirándose en los relatos de María Graham, la cronista inglesa a quien tanto admiró²³. Un ejemplo de reconocimiento internacional por esta

22 Publicación bimestral editada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile. En 1958 el Presidente del Consejo era Luis Oyarzún y los consejeros: Luis Vargas Rosas, director del MNBA; Marco A. Bontá, director del MAC; Tomás Lago, director del MAPA; Carlos Pedraza, secretario de la Facultad de Bellas Artes. Representantes de los artistas plásticos: Camilo Mori, Julio Antonio Vásquez, Lily Garafulic, Augusto Eguiluz, José Caracci. Comisario de Exposiciones: Jorge Caballero.

23 Tomás Lago durante años trabajó en la redacción de una biografía sobre Graham, que, sin embargo, nunca llegó a publicar en vida. De hecho, en el año 1957 viaja a Londres y muy probablemente haya recopilado algunos antecedentes. Recién en el año 2000, la editorial Planeta lo publica en el contexto de la Feria Internacional del libro de Santiago como *La viajera ilustrada. Vida de María Graham*, editado por Darío Osés. Considerando su interés por Graham, es posible aventurar que su atención era debido al particular método de estudio que ella utilizó, bajo el carácter protogeográfico de las narrativas de viaje (García-Ramón, 2016). En efecto, las narrativas de Graham involucran variados enfoques disciplinares tales como el registro visual a través de dibujos y acuarelas, las entrevistas personales para la indagación de formas de vida, el registro del paisaje y sus materias primas desde la botánica, entre otros. De hecho, y tal como lo hemos mencionado, esta es precisamente la impronta que podemos reconocer en los estudios que Lago emprende en Quinchamalí, así como la metodología con la cual orienta las investigaciones de sus estudiantes.

labor educativa, fue la publicación de su artículo "*Le Musée d'art populaire américain, Santiago du Chile*", en la revista *Museum* de la Unesco en 1964. Pero el texto más significativo es sin duda "Arte Popular Chileno" publicado en 1955 en la *Revista Zig-Zag*, y que fue la antesala a la publicación de su libro homónimo de 1971.

Todo lo anterior, conformó un campo de conocimiento posible de identificar al alero de la Universidad de Chile con proyección nacional e internacional, logrando consolidar un espacio abierto a la comunidad chilena y latinoamericana, encarnando plenamente el espíritu latinoamericanista de los movimientos sociales y culturales que, entre los años 20 y 70, se forjó a través de gobiernos socialistas. Precisamente, esta fue la razón principal por la cual las dictaduras, especialmente la chilena, se opuso a seguir impulsando el desarrollo del Arte Popular tal como venía gestándose. Al contrario, fue abruptamente desmantelado, suprimido, distorsionado y resignificado, a fin de ajustar estas producciones al régimen dictatorial militar-católico y su tránsito al nuevo orden neoliberal-global.

El Golpe epistemológico

A fines de los años cincuenta y principio de los años sesenta, se evidencia un tiempo intenso de desarrollo para el Arte Popular; "es la moda del momento" señaló Lago en 1958 para celebrar que, junto a académicos y estudiantes, habían logrado poner en el sitio que se merecían las producciones del pueblo, como una categoría autónoma en el mundo del Arte. Sin embargo, esta etapa de consolidación se verá dramáticamente fisurada a partir del año 1968 e interrumpida definitivamente con el Golpe.

3.1. La destitución

En la conmemoración del vigésimo aniversario de la fundación del MAPA, en 1964, Lago plasmó con satisfacción sus reflexiones sobre lo alcanzado:

El museo es el resultado de un movimiento cultural generado en el país, donde el complejo de inferioridad que afectaba a las industrias domésticas, tejidos, cesterías, cerámica, que se venden

en los mercados ha sido despejado en gran manera y hoy en día hay coleccionistas de “cosas chilenas”, se estudian sus formas, se aprecian sus características y supervivencias coloniales, prehispánicas, etc. Desde la primera exposición realizada en 1935 hasta hoy, ha transcurrido todo un período de vida social chilena y los objetos más sencillos, elaborados como antaño que hicieron la delicia patriarcal de nuestros abuelos, han recuperado su prestigio a través de una labor sostenida en el plano universitario que muestra, enseña, valoriza bajo el ángulo de la cultura hereditaria (Lago, 1964).

En este pequeño texto, el profesor reconoce el apoyo que la Universidad de Chile le otorgó a su gestión. En efecto, hasta esa fecha, había organizado y curado exposiciones, editado publicaciones, creado una cátedra de Arte Popular, presidido una mesa redonda solicitada por la Unesco, implementado una metodología para encuestar en terreno, realizado seminarios de grado, y, por cierto, dar continuidad desde 1944 a la obra que articuló todas sus actividades: el Museo de Arte Popular Americano (MAPA). En definitiva, el MAPA había logrado estimular la investigación sobre la cultura material del pueblo mestizo.

En 1967, Lago vuelve a escribir sobre la importancia del Museo en sus veintitrés años de existencia, pero esta vez en un tono de defensa, recalcando la necesidad de protegerlo. Podemos inferir que Lago ya vislumbraba la amenaza que vendría sobre él y su labor, seguramente al advertir el cuestionamiento general a las instituciones universitarias a nivel internacional y nacional, a partir del movimiento estudiantil que se conoció como “mayo del 68”. Efecto de lo anterior, fue la reforma universitaria de la U. de Chile, lo que impactó personalmente a Tomás Lago. Los estudiantes exigieron su salida, acusándolo de autoritario y exigente, proponiendo a Oreste Plath en su reemplazo. Desde los profesores de la Facultad de Bellas Artes, tampoco recibió apoyo alguno. Así, Lago deja el mundo académico y la dirección del MAPA en 1968, situación que Pedro Miras recordará con pesar, señalando que, mientras las diferencias entre estudiantes eran políticas, entre los/as profesores/as eran más bien de

clase²⁴. Aquella expulsión fue el comienzo de un insospechado quiebre del proyecto que se había construido desde los años 30, y que posteriormente el Golpe, la dictadura y la transición se encargaron de consolidar.

Previo a la expulsión de Lago, el ambiente universitario era de convulsión y de profundo malestar estudiantil, lo que se manifestó a través de huelgas, disturbios y asonadas, transformando a las universidades en espacios propicios para intervenciones estructurales. Los cuestionamientos, en palabras de los testigos de la época²⁵, tuvieron un fuerte impacto en el trabajo que había realizado el director del MAPA.



Tomás Lago. Santiago, Chile, 1968. Monocromo, 12 x 17,8 cm.

Consulta de original, sección Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional de Chile.

24 Pedro Miras, en entrevista del año 2011 realizada por Gonzalo Arqueros y Constanza Acuña (registro audiovisual de Manuela Thayer) relatará con mucho pesar este episodio, pues él no esperaba que los estudiantes en una asamblea plantearan no querer más a Lago como profesor. Victoria Lagos recuerda que nunca se recuperó de aquel impacto, hasta su muerte en 1975.

25 También fueron entrevistados por Arqueros y Acuña en el año 2011, Francisco Brugnoli, Ida González, Poli Délano (sobrino de Lago) y Victoria Lagos (hija).

La intervención

Ciertamente, desde su génesis, la conformación del campo del Arte Popular en Chile no estuvo ajeno a las tensiones provenientes desde otras disciplinas, como tampoco de las presiones sociales, culturales y políticas. Todo ello, fue determinante para el devenir histórico del concepto. Pero será a partir de 1968 y refrendado en 1973, lo que desencadenó una serie de acciones institucionales planificadas para sepultar lo construido, dejando sólo fragmentos desde los cuales se ha intentado reconstituir.

Previo al Golpe militar, y bajo la breve dirección de Plath (1968-1973), el museo continuó con normalidad las funciones que se venían desarrollando, pero se evidencia un cambio en el abordaje conceptual distinto al de Lago, con un enfoque “folklorista”, ámbito donde Plath principalmente se había desarrollado²⁶. Esto se vio reflejado en las temáticas de exposiciones, publicaciones y discursos que esgrimió respecto a las conceptualizaciones de Arte Popular, artesanía y folclor. Podemos resumirlo un criterio objetivo-utilitario, que contrasta al geográfico-cultural de Lago. Eliminó por completo el término Arte Popular de sus escritos, aún, siendo director del MAPA, argumentando un atributo de “debilidad” que dicha noción, según él tenía. Señalaba, por ejemplo, “evidentemente, esta noción desproporcionada no la acepta el investigador y está expulsada de la ciencia folklórica” (Plath, 1973). Citando a Lago, pero sin mencionarlo, Plath exponía la diferencia entre Arte Popular y Artesanía, señalando que la principal diferencia radicaba en el carácter utilitario de esta última. Esta diferenciación será el origen de las confusiones respecto a la categoría pues, según la acepción concebida tanto por Focillon como por Lago, la utilidad formaba parte del Arte Popular, incluida aquella meramente ritual.

Después del Golpe, podemos reconocer un conjunto de procesos y dispositivos institucionales que colaboraron en clausurar y distorsionar la perspectiva de Tomás Lago: el desmantelamiento definitivo de la unidad académica y de extensión artística de la U. de Chile; la creación de Cema Chile y la Escuela de Artesanos; la fundación del Museo de Arte Precolombino y la incursión de la Pontificia Universidad Católica en la labor de extensión de una “cultura nacional”, reemplazando la labor que

26 Este giro retruca la discusión pre Congreso de Praga que Focillon enfrentó.

la U. de Chile había agenciado desde sus inicios. Todo este entramado, que no es necesariamente orgánico, pero sí sinérgico, no permite concebir la existencia de un verdadero **“Corte epistemológico del Arte Popular”**²⁷ que vendría a consolidar el modo en que el Golpe interrumpe específicamente su campo epistémico. Dicho corte lo evidenciamos bajo **tres registros**; una **supresión terminológica**, una **dispersión categorial-conceptual** y **la cooptación desde otras disciplinas**. Precisamente, como efecto de las acciones que provocan este *impasse*, los componentes conceptuales que hasta ese momento se entendían conectados al comprender la categoría autónoma del Arte Popular, se vieron desvinculados; nos referimos a la conjunción entre **arte, pueblo y territorio**.

Paulatinamente, distintas categorías y subcategorías se utilizaron para albergar a los objetos del Arte Popular, emergiendo términos como artesanía, artesanía tradicional, artesanía típica, artesanía indígena, artesanía rural, entre otras. Por su parte, los dominios de la arqueología y la antropología intentaron darles un espacio como piezas museales a través de estudios acotados. En paralelo, la Iglesia Católica irrumpió a través de su universidad, desde una concepción muchas veces distorsionada de las producciones, resignificándolas bajo el carácter de “ofrendas del pueblo de Dios”.

27 Abordaremos la noción de corte epistemológico propuesta por Bachelard y analizada por Etienne Balibar en su texto *Escritos por Althusser* (2004) puesto que ayudaría a identificar y evidenciar el “encuentro” de tendencias preexistentes que va a producir —al transformarse recíprocamente— la supresión del concepto de Arte Popular. Lo que nos interesa evidenciar es el mecanismo complejo de esa anulación, donde un nuevo resultado es vehiculado por los/as sujetos/as al alero de instituciones que son sus sostenedores. Así, el discurso de un determinado tiempo se transforma en un no-discurso para otro tiempo. Althusser señala que: “la *ruptura* o la discontinuidad bachelardiana en realidad no es directamente una discontinuidad histórica, inmediatamente inscrita en una cronología incluso razonada. Digamos que es, simultáneamente, *más y menos*” (Balibar, 2004, p.13). En este sentido, se potencia lo que nuestro rastreo histórico intenta evidenciar desde el método arqueológico (Foucault, 1969 pp. 218-223), pues la revisión archivística da cuenta que estas operaciones se inscriben en varios niveles y en el sistema de varias actividades de las correspondientes formas intelectuales (Balibar, 2004, p.14). Foucault nos plantea que la descripción del archivo despliega sus posibilidades a partir de los discursos que acaban de cesar, “el corte nos separa de lo que no podemos ya decir, y de lo que cae fuera de nuestra práctica discursiva” (Foucault, 2010, 172), lo que comienza por nuestro propio lenguaje.

El abandono y sustracción

Como segundo gran acontecimiento posterior a la reforma, el Golpe removió profundamente las bases institucionales de la U. de Chile. Su ordenamiento democrático fue bruscamente cercenado, y con ello, el funcionamiento de muchas de sus unidades, entre ellas, el MAPA.

Previamente, el diario *El Mercurio* había comenzado una campaña de desprestigio en contra de la Universidad de Chile y el museo; anónimamente se escribieron artículos para acusar al MAPA.

Una de estas notas señala:

Arrasaron con todo, y en su reemplazo pusieron solamente “Arte Popular de la China comunista”, con cosas preciosas (que tendrán solamente los oligarcas). No es de oponerse de ver estas maravillas, pero por lo menos, donde dice “Arte Popular Chileno” se espera encontrar algo de su propia cultura y no todo extranjero (Diario *El Mercurio* “Los problemas y el público. Museo de Arte Popular ‘Chileno’”, sábado 27 de febrero de 1971, p.18)

Esto da cuenta que el MAPA era observado especialmente por las fuerzas desestabilizadoras, interpretando el viaje de Tomás Lago a China y su posterior publicación *Artesanías Clásicas Chinas* de 1963, como una suerte de estrategia política.

Plath fue destituido inmediatamente después del Golpe. Para dar cuenta de la operación de intervención, encontramos una carta de renuncia al cargo de director del Museo —supuestamente escrita por Oreste Plath— dirigida a José Balmes, como decano de la Facultad de Artes al momento del Golpe, argumentando inoperancia y falta de apoyo a su gestión. El documento no está fechado ni firmado, por lo que no podemos dar fe de su autenticidad, es más, al leer su tono, probablemente corresponda a uno de los tantos montajes que se realizaron para desacreditar a las salientes autoridades de la Universidad de Chile. En los años posteriores, el museo fue desmantelado, cerrado y trasladado.

Según lo rastreado en el Archivo MAPA y los registros de periódicos de la época, en los primeros meses de la dictadura y tras la salida de su director, el museo siguió activo, conservando el anuncio de sus exposiciones en las

agendas culturales hasta los primeros meses de 1974. En términos operativos, fue Manuel Miranda Escobar quien quedó a cargo de hacer funcionar el museo quien, junto a otros dos funcionarios —Cabezas y Quezada— intentaron cumplir con los compromisos adquiridos²⁸. Una muestra de ello es la participación en el Tercer Festival del Folklore en San Bernardo, inaugurado con una romería al templo Votivo Maipú²⁹ los primeros días de 1974³⁰. El Gobierno militar utilizó este evento para dar a entender, a través de *El Mercurio*³¹, un cierto espíritu de festejo, titulándolo “Todo Chile canta y baila en San Bernardo”. En este Festival, como parte del jurado, se encontraban Margot Loyola, Fidel Sepúlveda, más otros representantes de la Universidad Católica del Norte, Concepción y Austral. La Universidad de Chile no fue considerada como parte del jurado, y si bien tenemos evidencia que participó con una muestra, ésta no fue mencionada en la nota que detalla la actividad.

En marzo de 1974 fue designado el antropólogo Bernardo Valenzuela Rojas como director del museo. En documentos elaborados por Valenzuela³² se puede advertir el reconocimiento al trabajo realizado por Tomás Lago, dejando entrever su admiración, esforzándose en reemplazarlo en la cátedra de Arte Popular³³. En 1975, el MAPA fue desterrado del Castillo Hidalgo y obligado a compartir oficinas con el MAC y con el IEAP, en la ex Escuela de Bellas Artes en el Parque Forestal. El “destierro” tuvo un efecto demoledor para lo que el museo venía realizando, junto al casi nulo

28 Según informa el MAPA entre septiembre y diciembre de 1973, Patricio Court estuvo en la dirección. <https://mapa.uchile.cl/museo/historia> (visitado, 12 de agosto de 2023).

29 Pinochet tiene una obsesión con ser el continuador de la obra de O’Higgins. Compartía con él la devoción por la Virgen María.

30 Manuel Miranda, Arturo Cabezas y Quezada informan en marzo a Valenzuela que asistieron a acompañar las piezas Miranda y Cabezas desde el 26 de enero al 4 de febrero de 1974. Documento consultado en Archivo MAPA.

31 *El Mercurio*, 27 de enero 1974, p. 43.

32 Los primeros informes de Valenzuela serán una copia casi exacta a lo escrito por Tomás en 1967, se titula de la misma forma y las descripciones de la historia del Museo es idéntica, solo cambiará el último párrafo para indicar que el director es él. En documento titulado: “Acerca del Museo de Arte Popular Americano de la Universidad de Chile” s.f. Archivo MAPA.

33 En el mismo documento señalado en la cita anterior, Valenzuela informa realizar, además de la cátedra de Arte Popular, las de Antropología Cultural y Etnografía Americana, detalla que la labor de director del MAPA la realiza *ad honorem*.

financiamiento que se le otorgó para funcionar. Esto se suma la muerte de su fundador, en 1975.

Si bien la falta de documentación de la época, principalmente de inventarios, no permite cuantificar la pérdida de piezas y documentos en el período de Valenzuela, podemos inferir que tampoco fue escuchado durante los seis años que estuvo a cargo, dejando la dirección tras el anuncio de la reducción total del museo, en 1981. Consolidada la interrupción de las actividades del MAPA, los efectos se harán sentir a través de una evidente diseminación del campo del Arte Popular expresada, principalmente, en el sustrato conceptual a través de la supresión de la categoría, siendo reemplazada por los términos de Artesanía y/o Artesanía Tradicional. Uno de los dispositivos que permitió vehiculizar la resignificación de la noción de Artesanía bajo la impronta militar-católica y como labor exclusivamente femenina, fue la estrategia de control discursivo y territorial implementada por la dictadura a través de Cema Chile, dirigida por Lucía Hiriart.

A 50 años

Aún sin calibrar completamente los efectos del quiebre democrático por parte de la Universidad de Chile –si esto fuese posible-, creemos importante reivindicar a Tomás Lago como profesor de arte en esta casa de estudios y el impacto que tuvieron los acontecimientos previos y posteriores al Golpe, respecto de su legado sobre el Arte Popular. Ya en 1958, en la *Revista de Arte*, Lago expresaba su inquietud sobre las consecuencias que podría sufrir el porvenir del Arte Popular, respecto a las interpretaciones que otras disciplinas artísticas podían hacer de él, como también la inconveniencia de los reconocimientos institucionales entregados a los cultores. Tres fueron los aspectos que el profesor invitó a tener en consideración: a) Es artificial acelerar el desarrollo del Arte Popular, puesto que sus raíces se nutren de la inercia histórica y su proceso evolutivo es de tiempo lento; b) La exaltación precipitada del individuo que lo crea tiende a sacarlo de su naturaleza colectiva, doméstica y social; y c) Al racionalizarse para progresar, estas manufacturas se perfeccionan, inevitablemente, mediante un realismo convencional que no les pertenece, haciendo que sus formas

estructurales características se aparten de las técnicas antiguas que llevan en sí el sello que las distingue (Lago, 1958, p.23)³⁴.

Lo interesante de estos cuestionamientos, es que esas preocupaciones en su gran mayoría aquejan precisamente hoy a los artistas populares. Atisbamos que la más compleja de todas, es la relativa a la cooptación que han ejercido sobre ellas las disciplinas del diseño, la arquitectura y las artes visuales, todo ello facilitado por la falta de claridad conceptual y un modelo económico que oprime la autonomía de los territorios, iniciado en tiempos de dictadura y consolidado hasta el presente.

...

Referencias bibliográficas

Alarcón, N. (1966). "Estudio apreciativo del Arte Popular en la enseñanza pública de Chile". Memoria de prueba para optar al título de Profesora de Estado en la asignatura de Artes Plásticas. Facultad de Bellas Artes y Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, Santiago.

34 Respecto a la premiación de una alfarera de Quinchamalí, Lago es muy enfático: "Mientras el arte popular es anónimo, intrascendente en principio (doméstico), tradicional y producto colectivo de una amplia clase social sin contacto directo con el arte erudito, este último es la exaltación del individuo, aspira desde un comienzo a lo ontológico, se valoriza con la originalidad y se transmite, no por la tradición hereditaria sino por el conocimiento escrito. Con principios y planteamientos tan diferentes, no es posible confundir, pues, sus respectivas áreas. Sin embargo, actualmente los círculos artísticos, tocados también por la novedad, el éxito y la atracción de esta humilde industria, han querido estimular su desarrollo llevando sus obras a los salones de arte, premiando su originalidad y exaltando la individualidad de las obreras, lo que constituye a nuestro juicio un grave error (...) Por este camino un jurado de pintores y escultores del Salón de Artes Plásticas de Chillán otorgó el premio de honor de escultura para 1956, a una de las más destacadas alfareras de Quinchamalí (Práxedes Caro). Aquellos artistas pensaron, sinceramente, que ante la ausencia de buenas obras escultóricas que asumiesen la responsabilidad del premio era preferible otorgar ese galardón a un conjunto de cerámicas negras (...) ¿Hasta qué punto la obra de Práxedes Caro le pertenece? ¿Hasta qué punto corresponde su obra al concepto de lo original que se exige en los salones, puesto que lo que ella hace lo modelaban y modelan, con pequeñas variantes, otras mujeres de la región? Con un premio a su persona, lejos de estimular un arte típico, ¿no estaremos más bien secando su fuente de origen, al desnaturalizar sus términos?" (Lago, 1958, pp. 23-24)

- Balibar, Étienne (2004). *Escritos por Althusser*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Dümmer, S.(2010). “Los desafíos de escenificar el ‘alma nacional’. Chile en la exposición iberoamericana de Sevilla (1929)”. *Revista Historia Crítica* No. 42, Bogotá, septiembre-diciembre issn 0121-1617 pp. 84-111.
- Focillon, H. et al., (1931). *Art Populaire. Travaux artistiques et scientifiques du I^o Congrès International des Arts Populaires*. Prague MDCCCCXXIII.
- Institut International de Cooperation Intellectuelle. Éditions Duchartre. 15, Rue Ernest-Cresson, Paris. Tome I, Tome II.
- (2018). “Introducción de Henri Focillon y Sección Primera. AA.VV. Definiciones-Orígenes-Generalidades”. Traducción encargada con fines académicos. Traductor: Víctor Rojas Díaz, París, Francia.
- (1947). *Vida de las formas - Elogio de la mano*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Foucault, M. (1969). *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard
- (2002). *El Orden del discurso*. Barcelona: Tusquets
- (2010). *La arqueología del saber*. México: Siglo XIX. Traducción de Aurelio Garzón del Camino.
- García-Ramón, M. (2016). “Geografía del género y los espacios de encuentro colonial: una nueva mirada a las narrativas de viaje”. *Revista Debate Feminista*, N° 51, pp. 50-62.
- Lago, T. (1942). *Tres poetas chilenos: Nicanor Parra, Victoriano Vicario y Oscar Castro*. Santiago: Universidad de Chile.
- (1953). *El huaso. Ensayo de antropología social*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- (1960). *Rugendas, pintor romántico de Chile*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- (1963). *Artesanías clásicas chinas*. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile. Santiago: Editorial Universitaria.
- (1971). *Arte popular chileno*. Santiago: Editorial Universitaria. Colección Imagen de Chile. Cormoran. Segunda edición.
- (1999) [1926]. *Ojos y oídos cerca de Neruda*. Santiago: LOM.
- (2000). *La viajera ilustrada. Vida de María Graham*. Santiago: Planeta.

- (1945). “Misión del Museo de Arte Popular”. Revista *Antártica* N° 9, mayo de 1945, pp. 89-91.
- “Museo de Arte Popular. Universidad de Chile. Sección chilena”. Santiago: Editorial *Zig-Zag*.
- (1955). “Arte Popular Chileno”. Medio Siglo de *Zig-Zag*. Chile: Revista *Zig-Zag*, pp. 300-304.
- (1958). “Edición especial dedicada a la cerámica de Quinchamalí”. *Revista de Arte*. N° 11 y 12. Santiago: Instituto de extensión de Artes Plásticas. Universidad de Chile— (1960). “Ambiente artístico de Chillán”. *La Discusión*, Chillán, N°5.
- “Pasado ilustre de nuestra tradición popular”. Revista *Zig-Zag* N° 2856, p. 140.
- (1963) “Esquema para un estudio para la cerámica de Quinchamalí”. *Diario La Discusión*, Chillán, N° 2 1905-1955. Santiago: *Zig-Zag*
- Lenz, R. (1919). *Programa de la Sociedad de Folklore Chileno*. Santiago: Impresiones y Encuadernaciones Lourdes.
- Pereira Salas, E. (1965). *Historia del Arte en el Reino de Chile*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Plath, O. (1950). “Significación del folklore”. Revista *En Viaje* N° 202, pp. 32-33.
- (1962). “Condiciones actuales del Arte Popular en Chile”. Revista *En Viaje*. Edición extraordinaria. Empresa de los Ferrocarriles del Estado, n° 343, mayo, pp. 97-100.
- (1972). *Arte Popular y Artesanías de Chile*. Cuaderno de divulgación N° 2. Museo de Arte Popular Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile.

...

Beatriz Navarrete

Arquitecta y Doctora en Filosofía c/m en Estética y Teoría del Arte por la U. de Chile. Máster U. Politécnica de Cataluña. En el ámbito del arte popular y artesanía, destacan su rol como primera directora ejecutiva de la Fundación Artesanías de Chile (2002-2010), su participación en el anteproyecto de Ley para el sector artesanal 2017 y en la Política Nacional de Artesanía 2017-2022, MINCAP. Actualmente desarrolla proyectos y docencia sobre el Arte Popular en la Región del Maule y Araucanía.