



# UNA MANERA DE MIRAR

Tesoros de la colección del MAPA





Esta publicación es parte del  
Proyecto Fondart 2009,  
Línea Bicentenario:

“UNA VENTANA PARA EL MAPA:  
puesta en valor la artesanía como  
reflejo de identidad cultural”.

Museo de Arte Popular Americano,  
Tomás Lago – MAPA,  
FACULTAD DE ARTES, UNIVERSIDAD DE CHILE

© Inscripción Nº xxxxxx  
xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx  
derechos reservados  
Enero 2011  
Primera edición  
1.000 ejs.

Decana, Facultad de Artes,  
Universidad de Chile  
Clara Luz Cárdenas

**Directora**  
Nury González

**Museóloga**  
Macarena Murúa

**Restauradoras**  
Teresa Díaz  
Lissette Martínez

**Asistente**  
Claudia Machuca

**Secretaría**  
Ivonne Peña

Publicación Nº 2, diciembre del 2010  
“Una Manera de Mirar  
Tesoros de la colección del MAPA”

**Editoras**  
Nury González  
Macarena Murúa

**Textos**  
Constanza Acuña  
Nury González  
Macarena Murúa

**Fotografía**  
Claudia Machuca  
Francisco Navarrete

**Traducción**  
Kristina Cordero

**Diseño**  
M. Isabel del Río

**Impresión**  
Worldcolor

## UNA MANERA DE MIRAR

Tesoros de la colección del MAPA



HISTORIA DEL PRIMER MUSEO DE ARTE POPULAR AMERICANO  
EN LA AMERICA DEL SUR, EL DE SANTIAGO DE CHILE.

---

¿Que es el arte Popular?

Uno de los problemas mas difíciles de aclarar en la organizacion ~~de~~ 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 ~~exposicion~~ ocasion de la V Conferencia Internacional del Trabajo. mera exposicion de objetos típicos tradicionales. Fijaremos algunos hechos

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

La mayoría de los objetos que a que nos estamos refiriendo, ~~en la muestra~~ 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 algun artificio de jugueteria, instrumento musical o figuraciones de cualesquiera especies: objetos decorativos domésticos hechos de papel, hojalata, yeso, vidrios recortados, etc.

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

- 1) la clase educada con un desden de grupo superior por algo inherente a la clase baja de la poblacion;
- 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, ~~pretencio-~~

## The Power of the Gaze

NURY GONZÁLEZ  
Visual Artist  
Director, MAPA  
Universidad de Chile

The MAPA, Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago (Tomás Lago Museum of Folk Art of the Americas), of the Universidad de Chile, was founded in 1945 and features the name of its great champion, founder and first director. Tomás Lago was a writer and close friend of Pablo Neruda from their days as schoolboys in the city of Chillán in southern Chile, and one wonders if it was back in those early years that, together, they cultivated the organizational spirit of the devoted collectors they would become.

Of that probably innate spirit, I would like to emphasize the very pioneering patrimonial sensibility of Tomás Lago, who began to develop the notion of cultural identity during those postwar years through a series of reflections that, as is evident in the archival materials, were a point of reference all throughout Latin America. All the beautiful pieces that are do-

ocumented and featured in this book came to form part of the collection thanks to the steadfast passions of the museum's first director, who for over thirty five years traveled throughout Chile and the Americas gathering objects, images and stories.

As for myself, I had to discover the fissure or fold that might allow me to cut in from the realm of contemporary art and assert my "director status" of a folk art museum. To this end, I decided that what I had to do was rethink the multiple and complex intersections, interferences, and contradictions between the realms of intellectual and folk cultures, in terms of hybridization and cultural fusion, and complete the reflection with the powers of the gaze that exclude, represent, and stereotype.

Hybridization and cultural fusion would exist somewhere between the highly historicized intellec-

## El poder de la mirada

NURY GONZÁLEZ A.  
Artista visual  
Directora MAPA  
Universidad de Chile

El MAPA, Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago, de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, fundado en 1945, contiene en su título el nombre de su gran impulsor, fundador y primer director. Escritor y gran amigo de Pablo Neruda desde la época del liceo en la sureña ciudad de Chillán, tal vez anidaron juntos el espíritu clasificador del buen coleccionista.

De ese espíritu probablemente innato, quisiera destacar el temprano sentido patrimonial de Tomás Lago, quien inició en esos años de postguerra el desarrollo de la noción de identidad cultural, reflexiones que como se desprende de los materiales de archivo, fueron referente obligado para casi todo Latinoamérica. Todas las hermosas piezas que se registran y despliegan en este libro, están aquí reunidas gracias a la pasión que siempre tuvo su primer director, quién por más de 35 años recorrió Chile y América, recopilando objetos, imágenes y relatos.

Tuve que descubrir la fisura o el pliegue que me permitiera colarme desde el arte contemporáneo, y entrar en este "estado de directora" de un Museo de Arte Popular Americano. Decidí que lo que debía hacer era repensar en las múltiples y complejas intersecciones, interfecciones, contradicciones de lo culto con lo popular: hibridación y mestizaje y completarlo con los poderes de la mirada: excluir, representar, estereotipar.

La hibridación y el mestizaje sería entre lo culto máximamente historizado –las prácticas artísticas eruditas y discursivas que se enseñan supuestamente en los espacios académicos– y la producción cultural

tual realm (the erudite and discursive artistic practices that are ostensibly imparted in the world of academia) and popular cultural production: the “folk art” that, according to Ticio Escobar, is supported by a concept that is “theoretically uncertain and ideologically sinister.” From my point of view and my present responsibilities as museum director, these notions allow me to establish a new perspective for the exhibition of a collection of folk art of the Americas. The hybridity in this case would be represented by the way in which we conceive, exhibit and create interactions for the collection of a museum that was founded sixty five years ago.

In this light, the power of the gaze, of a gaze, that of a visual artist, may in fact help to observe, review, conceive, systematize, document, exclude, include, connect, displace, install a dispossessed, unexposed, dusty,

overlooked, forgotten, poorly archived collection that has been stereotyped by some, disregarded by others, and ideologically underestimated by many.

At present the MAPA offers a very real possibility for granting a visible space to those objects capable of preserving, in their “disinterested essence,” our customs and part of our historical-cultural reality, which is common to all the American communities. The cultural heritage of the arts and crafts tradition in our country makes reference to an anonymous art form, bereft of individual recognition that as such requires conscious, institutional acts of valorization that draw attention to and celebrate the particularity of the many ways in which these arts and crafts techniques have evolved and transformed, all the while serving as reflections of specific local and regional traditions.

popular: el “arte popular”, ese concepto –que como escribe Ticio Escobar– es “teóricamente incierto e ideológicamente turbio”, y que desde mi punto de vista y mis actuales responsabilidades provenientes del cargo, me permites establecer una nueva mirada para la puesta en vista de una colección de arte popular americano. El hibridaje en este caso sería la manera de pensar, presentar y cruzar una colección de museo que fue fundado hace ya 65 años.

Entonces el poder de la mirada, de una mirada, la de una artista visual permitiría observar, revisar, pensar, sistematizar, registrar, excluir, incluir, vincular, desplazar, instalar, una colección despojada, guardada, empolvada, desatendida, olvidada, mal archivada, estereotipada por unos, minimizada por otros, reducida ideológicamente por muchos.

Actualmente el MAPA es una posibilidad verosímil para otorgar un lugar visible a aquellos objetos capaces de preservar en su “esencia de gratuidad” nuestras costumbres y parte de nuestra realidad histórico-cultural, que también es común a todos los pueblos americanos. El acervo cultural artesanal de nuestra nación, hace referencia al arte anónimo, carente de reconocimientos personales, que requiere por lo tanto de actos concientes e institucionales de valorización, que reivindicquen la particularidad de las múltiples trayectorias y evoluciones de las técnicas artesanales que dan cuenta de tradiciones específicas, tanto locales como regionales.

As I see it, this is how the classificatory, selective and denominative quality of an artist's gaze may begin to make sense, for it is a gaze that is structured not by museum studies, specialized knowledge of folk art and cultures, restoration and conservation techniques, or the science of anthropology, but by an unstable "knowledge," as diffuse as it is systematic, acquired and deployed in the practice of artistic production. So that the contribution of these pieces may be viewed by others, and so that it may be viewed for the first time, perhaps, in the dimension it deserves. This disciplinary impertinence and distance –which coincide with the epistemological certainty that comes with the love one feels for the pieces—has allowed me to systematize and disseminate this enormous and varied collection and to think about possible extensions of the notion of what we call "folk culture" today and its

obvious relationship to contemporary art and social sciences. Regarding this, I cannot help but refer once again to Ticio Escobar:

(...) the concept of folk art identifies a point of torsion in folk culture that is capable of producing delays and discordances as well as folds and contradictions in its economy, and of radiating around itself a zone that supports its social meaning and simultaneously hampers its stability... Folk art creation has specific qualities that are different from those that define modern art in the West: it does not isolate forms, nor does it celebrate the originality of each piece, nor does it remember the name of its producer.

(From *El mito del arte y el mito del pueblo*. Santiago: Editorial Metales Pesados, 2007)

The challenge we have established is that of rethinking folk culture with sufficient distance from

Según estimo, empieza de este modo a tener sentido la cualidad indiciaria, selectiva y denominante de la mirada de un artista, una mirada que no está estructurada ni por la museología, ni por el saber especializado en arte y las culturas populares, ni por las técnicas de restauración y conservación, ni por la ciencia de la antropología, sino por un "saber" inestable, tan difuso como sistemático, adquirido y ejercitado en la práctica de la producción artística. Para que la donación de estas piezas sea mirada por otros, quizá también, para que sea mirada por primera vez en la dimensión que se merece. Esta distancia e impertinencia disciplinaria –que va junto con la certeza epistemológica que otorga el amor por las piezas– me ha permitido poner en sistema y visibilidad esta enorme y riquísima colección y poder pensar en las extensiones de la noción de lo popular hoy y sus evidentes relaciones con el arte contemporáneo y las ciencias sociales. No puedo dejar de citar una vez más a Ticio Escobar:

"(...) el concepto de arte popular designa un punto de torsión en la cultura popular capaz de producir en su economía retrasos y discordancias, pliegues y contradicciones, e irradiar en torno a sí una zona que sustenta el sentido social y, simultáneamente impide su estabilidad... La creación artística popular tiene rasgos particulares, diferentes de los que definen el arte moderno occidental: no aísla las formas, ni reivindica la originalidad de cada pieza, ni recuerda el nombre de su productor."

(en *El mito del Arte y el mito del Pueblo*, Editorial Metales Pesados, Santiago, 2007)

the traditional Latin Americanism of the 1960s, which was structured by that allegorical trinity of “community” / “nation” / “identity” that ultimately conspired to create the insoluble and unproductive contradiction between what is ours –understood as the singular and true—and the foreign externalizing elements that we believed to be an assault upon our identity and vernacular values. Our efforts now are directed toward thinking of folk culture beyond the simple, reductive focus of celebrating the value of traditional arts and crafts and in the purpose of their preservation. To this end, we must ensure that the individual pieces are not exhibited in an ethnographic or folkloric manner but as auritized objects.

The MAPA, from the central reference point of its own collections, aims to fulfill this stated objective of establishing productive relationships

between folk art, contemporary art and scientific research. We will invite artists to work with the collection in the hope of generating unexpected encounters between erudite contemporary art –conscious of the theoretical and historical conditions of its own production—and folk art. The very notion of folk art must be revisited as well, for it is one that has been underestimated and rendered superficial by the paternalistic discourse of the government, which only seeks to preserve traditions in order to satisfy an illusion in which everything can and must remain in its original state without undergoing any sort of transformation, as if artisans were not part of the processes of globalization and technological progress. I defend a respectful perspective toward the natural and logical transformations that all objects necessarily experience in the field of folk culture.

Nos hemos planteado repensar lo popular con la distancia suficiente del latino americanismo tradicional de los años 60’, estructurado por esa trinidad alegórica de “pueblo” / “nación” / “identidad” que terminó confabulándose en la contradicción insoluble e improductiva entre lo que nos es propio –entendido como lo único y verdadero– y lo foráneo extranjerizante, que suponíamos atentaba siempre en contra de nuestra identidad y de nuestros valores vernáculos. Intentaremos pensar lo popular más allá de centrarse reductivamente en los valores de la artesanía tradicional y en el sentido de su recuperación. Para eso es necesario que las piezas no sean exhibidas solamente en clave etnográfica o folclórica, si no que como objetos auritizados.

El MAPA, desde la referencia central de su propia colección, pretende cumplir con nuestro enunciado de establecer relaciones productivas entre el arte popular, el arte contemporáneo y la investigación científica.

Invitaremos artistas a trabajar con la colección para lograr esos cruces inesperados que se dan entre el arte contemporáneo erudito –conciente de las condiciones teóricas e históricas de su propia producción– y el arte popular. También habrá que problematizar la noción misma de arte popular, cuestión que se ha minimizado y superficializado con el discurso paternalista del Estado que busca solamente preservar las tradiciones para satisfacer un imaginario donde todo debe quedar en su estado primario sin sufrir transformación alguna, como si los artesanos

One hundred and fifty objects from the museum's collection, almost all of them produced in the 1940s, are featured in this exhibition and publication. This small selection that you will see responds to a gaze that establishes its focus from the subjectivity of a body of knowledge—in this case my own, that of a visual artist who works with objectuality. These objects, as such, depending upon the way in which they are presented, become tiny, singular works of art. They are counter-industrial objects that resist, in their fragility, the trends of telemediatic aesthetics and the neoliberal ideologies of the mass market and globalization. They are as fragile as memory itself, as the clay, the glass

and the natural fibers of which they are made.

At the same time, however, the classificatory ambiguity of these objects, imagined and manufactured in the tranquil space of inherited legacy, hopeful love and levity, oblige the viewer to blur the gaze produced by that historical vortex and refocus it through the opaque, minimal sheen of the forms of these tiny, beautiful objects that, despite having been deemed pointless, insignificant and useless, nonetheless possess a profound grace that allows them to transcend historical eras and serve as a thread that connects the history of every different style imaginable.

no fueran parte de la globalización y ni de los avances tecnológicos. Apuesto a la mirada respetuosa hacia las transformaciones naturales y lógicas que todo objeto tiene en el campo de lo popular.

Están aquí presentes en esta exposición y publicación 150 objetos de la colección, casi todos producidos en la década de los 40. Esta pequeña selección que verán responde a una mirada que hace el recorte desde la subjetividad de un saber, en este caso el mío, una artista visual que trabaja con la objetualidad. Entonces, estos objetos, dependiendo de su puesta en escena, se transforman en pequeñas obras únicas. Son objetos contra-industriales que resisten en su fragilidad las tendencias de las estéticas telemediáticas y las ideologías neoliberales de los grandes mercados y de la globalización, son frágiles como la memoria misma o como el barro, el vidrio, las fibras vegetales de que están hechos.

Pero, a la vez, la ambigüedad clasificatoria de estos objetos, imaginados y fabricados en el espacio calmo de la heredad, del amor esperanzado y el juego obligan al espectador a desenfocar la mirada de ese vórtice de la historia para reenfoclarla en el brillo opaco y mínimo de las formas de estos pequeños y preciosos objetos, que a despecho de ser incausados, intrascendentes, inútiles, logran traspasar con su profunda gracia todas las épocas de la historia, enhebrando toda la historia de los estilos.

## The Possibility of Opening a Window

MACARENA MURÚA R.  
FONDART PROJECT  
DIRECTOR

The selection of objects featured in this book is the result of an exhaustive investigation of the diverse collections belonging to the Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago (MAPA, Museum of Folk Art of the Americas), and was carried out under the aegis of the Línea Bicentenario Fondart project entitled Una ventana para el MAPA: puesta en valor de la artesanía como reflejo de identidad cultural (A window for the MAPA: Recognizing arts and crafts as a reflection of cultural identity).

From the start of the project, the museum's collection of over 6,000 pieces presented a clearly tremendous opportunity to heighten the visibility of those objects that, for over sixty years, had been treasured as symbols of living societies capable of transmitting the cultural values of the many countries of Latin America.

The key to the project lies in the concept of its title, a window for the MAPA, and on the basis of that premise the research efforts were very precisely focused on the idea of opening a window onto the inside of the museum, its collections and those objects that had been exhibited on just a few rare occasions, if at all.

In an effort to achieve the greatest possible diversity within the broad typological spectrum of the collection, we defined a working methodology structured around themes that allowed us to select and group the different objects. With this goal we established nine thematic groups that allowed us to approach the works according to their materiality, use and context: Pottery, Basket Weaving, Wood and Vegetable Fibers, Textiles, Popular Religious Expression, Mapuche Culture, The World of the huaso

## La posibilidad de abrir una ventana

MACARENA MURÚA R.  
RESPONSABLE  
PROYECTO FONDART

La selección de objetos que forman parte de este libro es el resultado de una exhaustiva investigación de las diversas colecciones que posee el Museo de Arte Popular Americano, Tomás Lago - MAPA, en el marco del proyecto Fondart Línea Bicentenario "Una ventana para el MAPA: puesta en valor de la artesanía como reflejo de identidad cultural".

Al comenzar el proyecto, la colección del museo, de más de 6.000 piezas, se nos presentaba como una gran posibilidad de volver visibles los objetos que durante más de sesenta años habían sido atesorados como símbolo de sociedades vivas, capaces de transmitir los valores culturales de los distintos países de América Latina.

La clave del proyecto estaba dada por su título "Una ventana para el MAPA" y a partir de esa premisa, la investigación se enfocó justamente en lograr abrir una ventana hacia el interior del museo, hacia sus colecciones, hacia aquellos objetos que contadas veces se habían podido exhibir o hacia aquellos que nunca habían sido expuestos.

Intentando abarcar la mayor diversidad posible dentro del amplio espectro tipológico de la colección, definimos como metodología de trabajo una estructuración a partir de temáticas que nos permitieran seleccionar y agrupar los distintos objetos. Fue así como determinamos 9 temáticas que posibilitaron acercarnos a las piezas de acuerdo a su materialidad, uso y contexto: Alfarería, Cestería, Cultura Mapuche, Miniaturas y Juguetes, Mundo Huaso, Religiosidad Popular, Representación Popular, Talla Vegetal y Textil

(Chilean cowboy), Folk Representation, and Miniatures and Toys.

For each of the identified themes we selected around 100 objects from Chile and the Americas that, in terms of aesthetic value, were clearly superior to the other pieces in the collection, owing to their superb manufacture, the quality of their materials and the singularity of their formal proposal. It was through this method that we managed to arrive at a universe of some one thousand pieces that we believed were representative of the totality of the MAPA's collection.

All of the pieces included in the final selection for the exhibit were subjected to examinations to determine their state of conservation. Following these analyses the pieces were cleaned and stabilized, and then photographed professionally. Once this process was completed, all the objects were

incorporated into the different digital applications that comprise our project, which include a system for managing the collection, digital portals through which the public may interact with the exhibit; and the web applications of those portals. These tools offer visitors to the museum a variety of possibilities according to their specific needs and interests.

Upon the successful completion of this project, we felt the need to undertake one final effort: the publication of a catalogue, featuring 150 of the 1,000 pieces researched, that seeks to preserve and disseminate the invaluable patrimonial collection of the MAPA, one that serves as a testament to the vision of its founder Tomás Lago and the unflagging energy of all the directors, administrators and professionals that have helped make this institution a truly living museum.

Por cada una de las temáticas definidas se seleccionaron aproximadamente 100 objetos, tanto de Chile como de América, cuyo valor estético los diferenciaba del resto, destacando por la prolijidad de su factura, la calidad del material y la singularidad de su propuesta formal. De esta manera se logró acotar un universo cercano a 1.000 piezas representativas del total de la colección del MAPA.

La selección final de piezas fue sometida a un diagnóstico de estado de conservación y una posterior a limpieza y consolidación, para luego ser fotografiada profesionalmente. Una vez concluido este proceso, todos los objetos fueron incorporados a las distintas aplicaciones digitales que conforman nuestro proyecto, -un sistema para manejo de la colección; puertos digitales de interacción para el público y la aplicación web de los puertos-, ofreciendo diversas posibilidades a los visitantes del museo, de acuerdo a sus propios intereses y necesidades.

Al finalizar exitosamente este proyecto, hemos sentido la necesidad de realizar un último esfuerzo a través de una publicación -que recoge 150 de las 1.000 piezas investigadas-, y que busca preservar y difundir la invaluable colección patrimonial que posee el MAPA, como testimonio de la lucidez de su precursor, Tomás Lago y de la inagotable energía de todos sus directores, funcionarios y profesionales que han trabajado en hacer de éste un museo vivo.



Alfarería



Chile, Quinchamalí | Alcancía | Riola Castro | 1955 | Arcilla modelada ahumada, decoración incisa y pigmento | 16,9 x 11,8 cm.



Chile, Quinchamalí | Alcancía | Soledad Zapata | Sin data | Arcilla modelada ahumada, decoración superficial y pigmento | 18,6 x 10,7 cm.



Chile, Quinchamalí | Alcancía | Elena Montoya | ca.1962 | Arcilla modelada ahumada, decoración incisa y pigmento | 20,7 x 20,2 x 8,6 cm.



Chile, Quinchamalí | Alcancía | Anónimo | Sin data | Arcilla modelada, decoración incisa y pigmento | 19,2 x 20,5 x 12,5 cm.



Chile, Pomaire | Alcancía | Anónimo | Sin data | Arcilla modelada y color | 30,2 x 16,9 x 12,1 cm.



Chile, Quinchamalí | Figura | Soledad Zapata | Sin data | Arcilla modelada ahumada, decoración en superficie con pigmento | 11 x 7,8 x 6,6 cm.



Chile, Santiago | Figura | Sara Gutiérrez | 1920 | Arcilla, estructura de alambre, anilinas, capa de protección orgánica | 5,8 x 6,1 x 6,3 cm.



Chile, Santiago | Figura | Sara Gutiérrez | 1920 | Arcilla, estructura de alambre, anilinas, capa de protección orgánica | 9 x 9,4 x 7,3 cm.



Brasil, Caruaru | Figura | Vitalino Pereira dos Santos | Sin data | Arcilla modelada policromada | 13 x 10,5 x 6,5 cms.



Brasil, Caruaru | Figura | Vitalino Pereira dos Santos | Sin data | Arcilla modelada policromada | 15,8 x 15,2 x 7,3 cm.



Brasil, Caruaru | Figura | Vitalino Pereira dos Santos | Sin data | Arcilla modelada policromada | 13,8 x 7,2 x 13 cm.



Brasil, Pernambuco | Figura | Anónimo | Sin data | Arcilla modelada policromada | 8,9 x 10,4 x 3,9 cm.



Perú | Toro de Pucará | Anónimo | Sin data | Arcilla modelada con decoración incisa | 19,5 x 20 x 7,6 cm.



Bolivia, Cochabamba | Vasija | Anónimo | Sin data | Arcilla modelada con esmalte vidriado | 7,2 x 10,5 x 4,1 cm.



Bolivia, Cochabamba | Figura | Anónimo | Sin data | Arcilla modelada con esmalte vidriado | 9 x 9,4 x 3 cm.



Bolivia, Cochabamba | Cuenco | Anónimo | Sin data | Arcilla modelada con esmalte vidriado | 5,8 x 16 x 14,5 cm.



Perú | Vasijas | Anónimo | Sin data | Arcilla modelada policromada | 32,8 x 9,7 x 8 cm.



Cestería



México | Figura | Anónimo | ca. 1940 | Palma | 23,5 x 10,5 x 10,3 cm.



México, Estado de México | Figura | Anónimo | ca. 1940 | Palma | 18 x 17,5 x 5,5 cm.



México | Figuras | Anónimo | ca. 1940 | Palma | 22,5 x 8,5 x 5,7 cm.



México, Estado de México | Figura | Anónimo | ca. 1940 | Totora y plumas | 61 x 28 x 10 cm.



México, Estado de México | Figura | Anónimo | ca. 1940 | Totora | 76 x 45 x 16 cm.



Ecuador | Sonajeros | Anónimo | Sin data | Paja toquilla teñida | 20 x 7,5 x 6 cm.



México | Figura | Anónimo | Sin data | Palma | 9,3 x 6,2 x 8,5 cm.



Chile, Rari | Figura | Anónimo | ca. 1940 | Crin, ixtle | 15 x 10,5 x 6,5 cm.



Chile, Liucura | Canasto | Anónimo | Sin data | Paja, envoltorio de caramelos | 16,5 x 8,5 x 7,5, cm.



Chile, Liucura | Canasto | Anónimo | Sin data | Paja | 16,5 x 25,5 cm.



Cultura Mapuche



Chile, Zona Sur | Metawe (Jarro) | Anónimo | Sin data | Arcilla | 26 x 20,5 x 12 cm.



Chile, Zona Sur | Metawe (Jarro) | Anónimo | Sin data | Arcilla | 26 x 20,5 x 12 cm.



Chile, Zona Sur | Collón (Máscara) | Anónimo | ca. 1900 | Madera | 25,2 x 16 x 7,4 cm. | Colección Doyharçabal.



Chile, Zona Sur | Trawacuañ (Contenedor) | Anónimo | ca. 1943 | Testículo de toro | 14,2 x 19,5 x 13,5 cm.



Chile, Zona Sur | Traricam-macuñ (Manta Caciue) | Anónimo | Primera mitad del siglo XX | Lana | 144 x 154 x 0,3 cm.



Chile, Zona Sur | Traricam-macué (Manta cacique) | Anónimo | Primera mitad siglo XX | Lana | 187 x 157,5 x 0,2 cm.



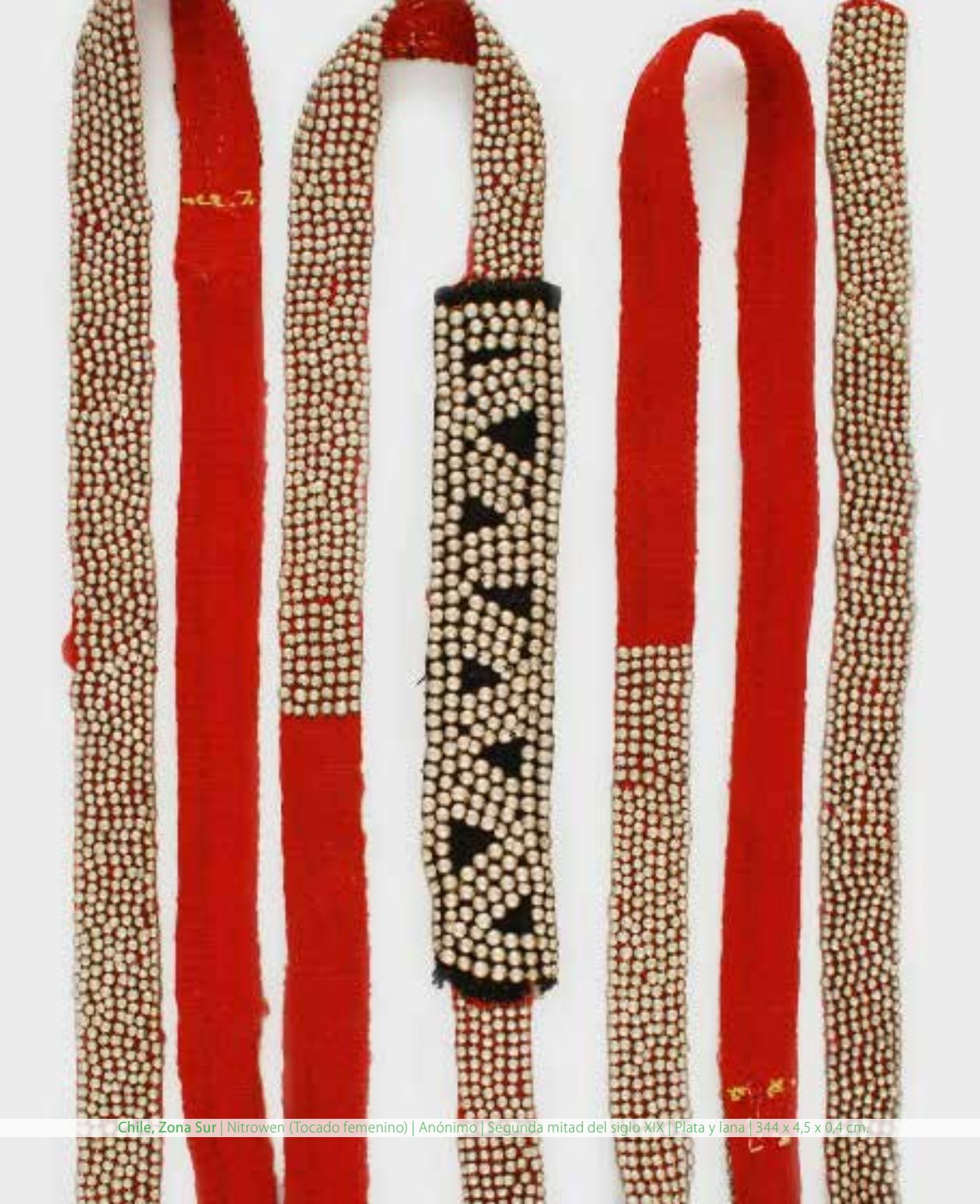
Chile, Zona Sur | Traricam-macué (Manta cacique) | Anónimo | Primera mitad siglo XX | Lana | 127,5 x 171,5 x 0,2 cm.



Chile, Zona Sur | Traricam-macuh (Manta Cacique) | Anónimo | Primera mitad del siglo XX | Lana | 144 x 154 x 0,3 cm.



Chile, Zona Sur | Poliíqiii (Tocado femenino) | Anónimo | Segunda mitad del siglo XIX | Plata y lana | 173,5 x 9,5 x 2 cm.



Chile, Zona Sur | Nitrowen (Tocado femenino) | Anónimo | Segunda mitad del siglo XIX | Plata y lana | 344 x 4,5 x 0,4 cm.



Chile, Zona Sur | Llollol (Adorno pectoral) | Anónimo | Segunda mitad del siglo XIX | Plata, cuentas de vidrio y lana | Aprox. 69 x 7,7 x 2,7 cm.

Chile, Zona Sur | Runi (Adorno pectoral) | Anónimo | Segunda mitad del siglo XIX | Plata, cuentas de vidrio y lana | Aprox. 27,8 x 5,3 x 0,6 cm.



Chile, Zona Sur | Conjunto de Sequil (Adorno pectoral) | Anónimo | Segunda mitad del siglo XIX | Plata | Aprox. 34,5 x 12,1 x 0,9 cm.



Chile, Zona Sur | Conjunto de Trapelacucha (Adorno pectoral) | Anónimo | Segunda mitad del siglo XIX | Plata | Aprox. 29 x 5,9 x 0,5 cm.



Chile, Zona Sur | Conjunto de Chawai (Zarzillos) | Anónimo | Segunda mitad del siglo XIX | Plata | Aprox. 34,5 x 12,1 x 0,9 cm.



Chile, Zona Sur | Conjunto de Katawe (Alfileres) | Anónimo | Segunda mitad siglo XIX | Plata | Aprox. 23,4 x 3,3 cm.



Chile, Zona Sur | Yihue (Cuenco ceremonial) | Anónimo | Segunda mitad del siglo XIX | Plata | 5,2 x 17,5 x 13,1 cm.



Chile, Zona Sur | Quitra (Pipa ceremonial) | Anónimo | Segunda mitad del siglo XIX | Plata | 5,5 x 12,9 x 3,5 cm.



Chile, Zona Sur | Ispuela (Espuela) | Anónimo | Segunda mitad del siglo XIX | Plata | 8,1 x 19,7 x 8,8 cm.



Chile, Zona Sur | Ispuela (Espuela) | Anónimo | Segunda mitad del siglo XIX | Plata y cuero | 5,3 x 28 x 9,2 cm.



Chile, Zona Sur | Trarol (Estribo campaniforme) | Anónimo | Segunda mitad del siglo XIX | Plata | 18,1 x 13,6 x 6,6 cm.



Chile, Zona Sur | Tolto Istipu (Estribo) | Anónimo | Segunda mitad del siglo XIX | Plata | 15,9 x 11,3 x 9,5 cm.



Miniaturas y Juguetes



Chile | Figura | Anónimo | ca. 1943 | Madera y pintura | 12,3 x 30,5 x 10,5 cm.



Chile | Gimnasta | Anónimo | ca. 1943 | Madera y pintura | 31,5 x 6 x 2,5 cm.



Perú, Lima | Figura | Anónimo | ca. 1958 | Madera y pintura | 16,7 x 11 x 2,5 cm.



Perú, Lima | Figura | Anónimo | Sin data | Madera y pintura | 18,8 x 12,7 x 5,8 cm.



Bolivia, Sucre | Muñecos | Anónimo | ca.1943 | Lana | 39 x 15 x 3,5 cm.

Bolivia, Sucre | Muñecos | Anónimo | ca.1943 | Lana | 39,5 x 22,5x 5 cm.



Brasil | Títere | Anónimo | Sin data | Género, madera, fibra vegetal y pintura | 39,5 x 44 x 9,5 cm.



Panamá | Muñeco | Anónimo | Sin data | Tela y fibra vegetal | 20,6 x 9,2 x 4,2 cm.



Bolivia, La Paz | Figuras | Anónimo | Sin data | Paja coloreada | 17 x 27,5 x 7,5 cm.



Bolivia | Figura | Anónimo | Sin data | Latón Pintado | 48,9 x 46,5 x 34,5 cm.



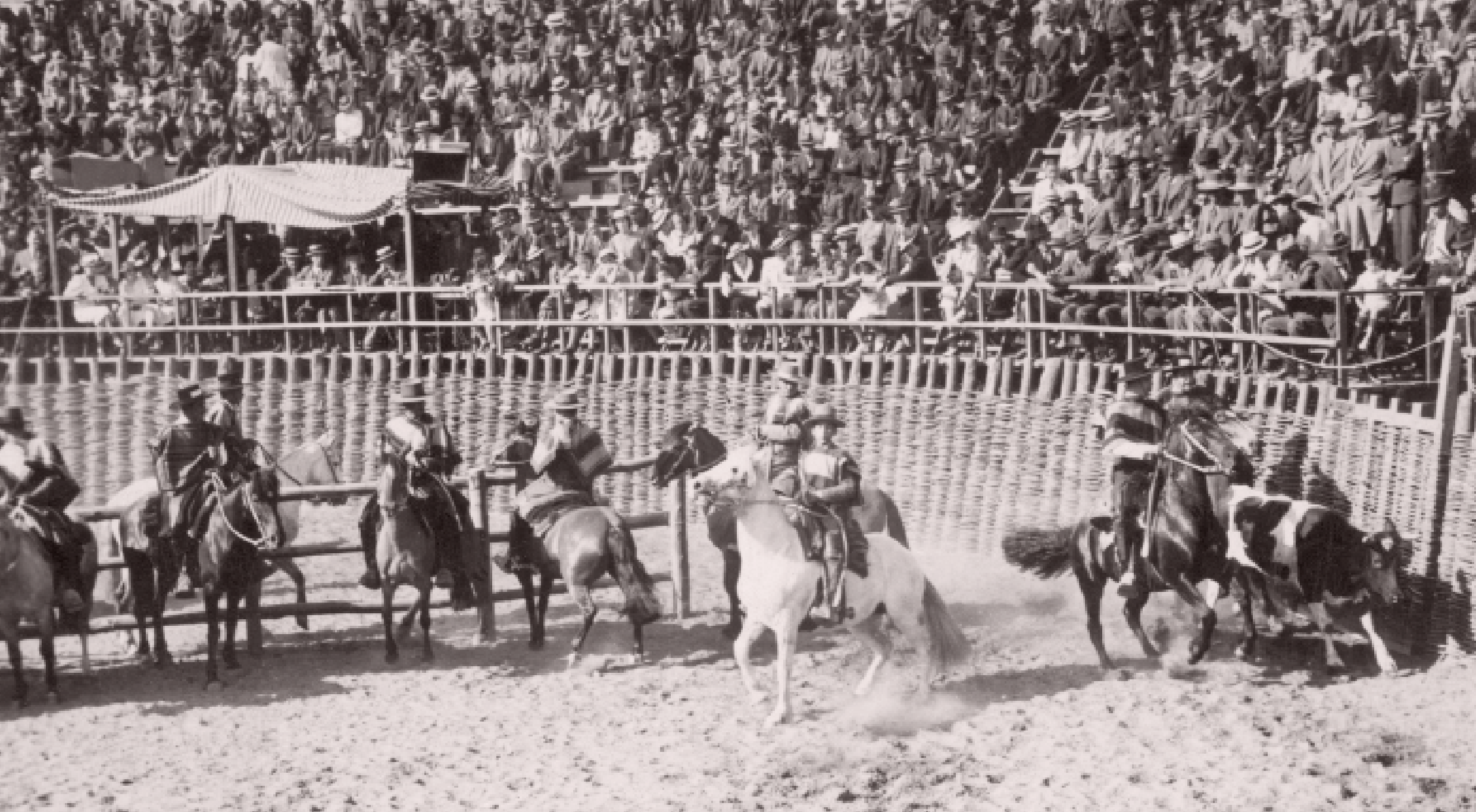
Bolivia, La Paz | Figura | Anónimo | Sin data | Paja coloreada | 7 x 21 x 31 cm.



México | Pelea de gallos | Anónimo | Sin data | Vidrio | 4,3 x 3,2 x 1,9 cm.



México | Nopal | Anónimo | Sin data | Vidrio | 3,8 x 4,7 x 3,5 cm.

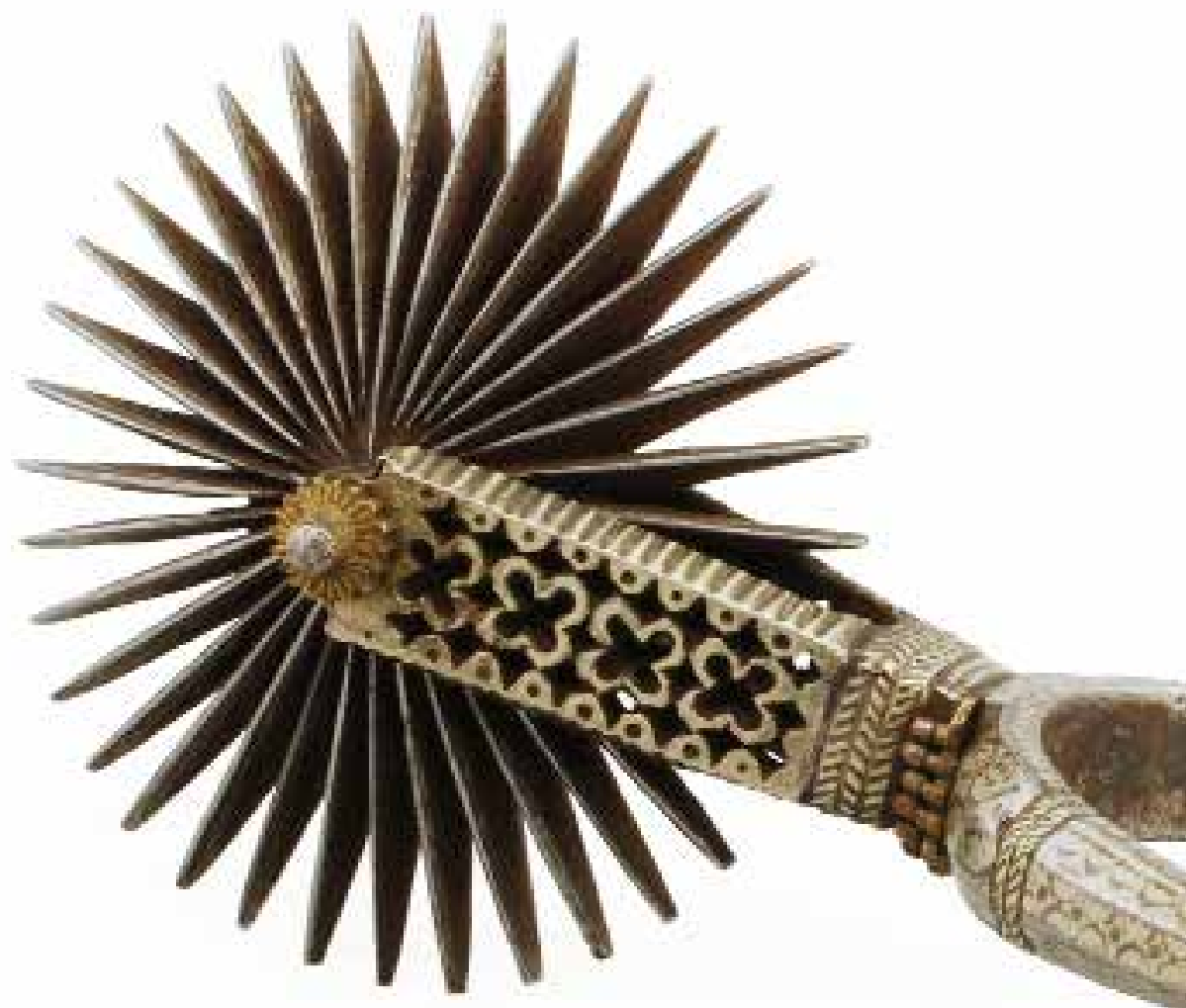




Chile | Espuelas | Anónimo | Primera mitad siglo XX | Hierro, enchape y atauja en plata, correa de cuero | 13 x 24,5 x 10,4 cm. c/u



Chile | Espuela | Anónimo | Primera mitad del siglo XX | Hierro, enchape y atauja en plata | 19,9 x 32 x 10,8 cm.



Chile | Espuela | Anónimo | Primera mitad del siglo XX | Hierro, enchape y atauja | 10,2 x 21 x 10,5 cm



Chile | Espuela | Anónimo | Segunda mitad del siglo XIX | Hierro | 9,8 x 19,2 x 9,6 cm



Chile | Espuela | Anónimo | Segunda mitad del siglo XIX | Hierro y enchape en bronce | 7,5 x 19,1 x 6,2 cm.



Chile | Estribo | Anónimo | Primera mitad del siglo XX | Madera, hierro y ataujía en plata | 18,5 x 20,7 x 17,4 cm.



Chile | Estribo | Anónimo | Primera mitad del siglo XIX | Madera, hierro y enchape en plata | 18,8 x 22,4 x 14,6 cm.



Chile | Estribos | Anónimo | Primera mitad del siglo XIX | Madera, hierro | 24,5 x 23,3 x 21,8 cm.



Chile | Estribo femenino | Anónimo | Primera mitad del siglo XX | Madera | 8,8 x 23,2 x 9,2 cm.



Chile | Estribo | Anónimo | Primera mitad del siglo XX | Madera, hierro y ataujía en plata | 19,5 x 20,3 x 15,5 cm.



Chile, Doñihue | Chamanto | Anónimo | Principios del siglo XX | Algodón | 140 x 99 x 0,5 cm.



Chile, Doñihue | Chamanto | Anónimo | Primera mitad del siglo XX | Hilo de algodón | 107,5 x 78 x 0,5 cm.



Chile, Doñihue | Chamanto | Anónimo | Primera mitad del siglo XX | Hilo de algodón | 112,3 x 69,3 x 0,4 cm.



Chile, Doñihue | Chamanto | Anónimo | Primera mitad del siglo XX | Algodón | 109,5 x 76 x 0,6 cm.





Brasil | Exvoto | Anónimo | ca. 1964 | Madera tallada y policromada | 16,8 x 10 x 13 cm.



Brasil | Exvoto | Anónimo | ca. 1964 | Madera tallada | 21,7 x 12,5 x 14,5 cm.



Brasil | Exvoto | Anónimo | ca. 1964 | Madera tallada | 13,2 x 6,2 x 7,5 cm.



Brasil | Fetiche | Anónimo | ca. 1964 | Madera tallada y cintas | 27,5 x 9,9 x 6,7 cm.



Chile, Chiloé | Imagen de candelero | Anónimo | Sin data | Madera tallada y policromada, vestidos bordados | 103 x 34,5 x 33 cm.



Chile, Chiloé | Imagen | Anónimo | Sin data | Madera policromada | 94,5 x 58,5 x 39,5 cm.



Brasil | Diablo Preto | Anónimo | ca. 1964 | Madera policromada | 24,8 x 9,5 x 12,5 cm. | Donación Pablo Neruda.



Brasil | Diablo Blanco | Anónimo | ca. 1964 | Madera policromada | 29,1 x 14,4 x 13,7 cm. | Donación Pablo Neruda.



Bolivia, Oruro | Máscara diabólica | Anónimo | ca.1943 | Yeso, tela, cartón, vidrio y madera | 33,3 x 23,3 x 22,2 cm.



Bolivia | Máscara diabólica | Anónimo | Sin data | Yeso, tela, vidrio, madera | 29,9 x 64 x 50,8 cm.



Guatemala | Máscara carnavalesca | Anónimo | ca. 1954 | Madera policromada y vidrio | 22,5 x 17,4 x 12,7 cm.



Chile, Talagante | Figura | Dolores Jorquera | Sin data | Arcilla modelada y policromada | 18,9 x 15,2 x 10,5 cm.



Chile, Santiago | Crucifixión | Anónimo | Sin data | Madera policromada y vidrio | 31,7 x 8,9 cm. | Colección Arte carcelario.



Chile, Santiago | Crucifixión | Anónimo | Sin data | Madera policromada y vidrio | 37,7 x 7,7 cm. | Colección Arte carcelario.



Perú, Ayacucho | Arcón: nacimiento y asunción | Anónimo | Sin data | Masa de papa, madera policromada y tela | 50,5 x 44,8 x 29,3 cm.



Perú | Cruz de La Pasión | Anónimo | Sin data | Madera policromada | 63 x 39 x 12,3 cm.



Perú, Ayacucho | La huida de Egipto | Anónimo | ca.1943 | Yeso y papel policromado, plumas | 15,5 x 14,7 x 5,3 cm.



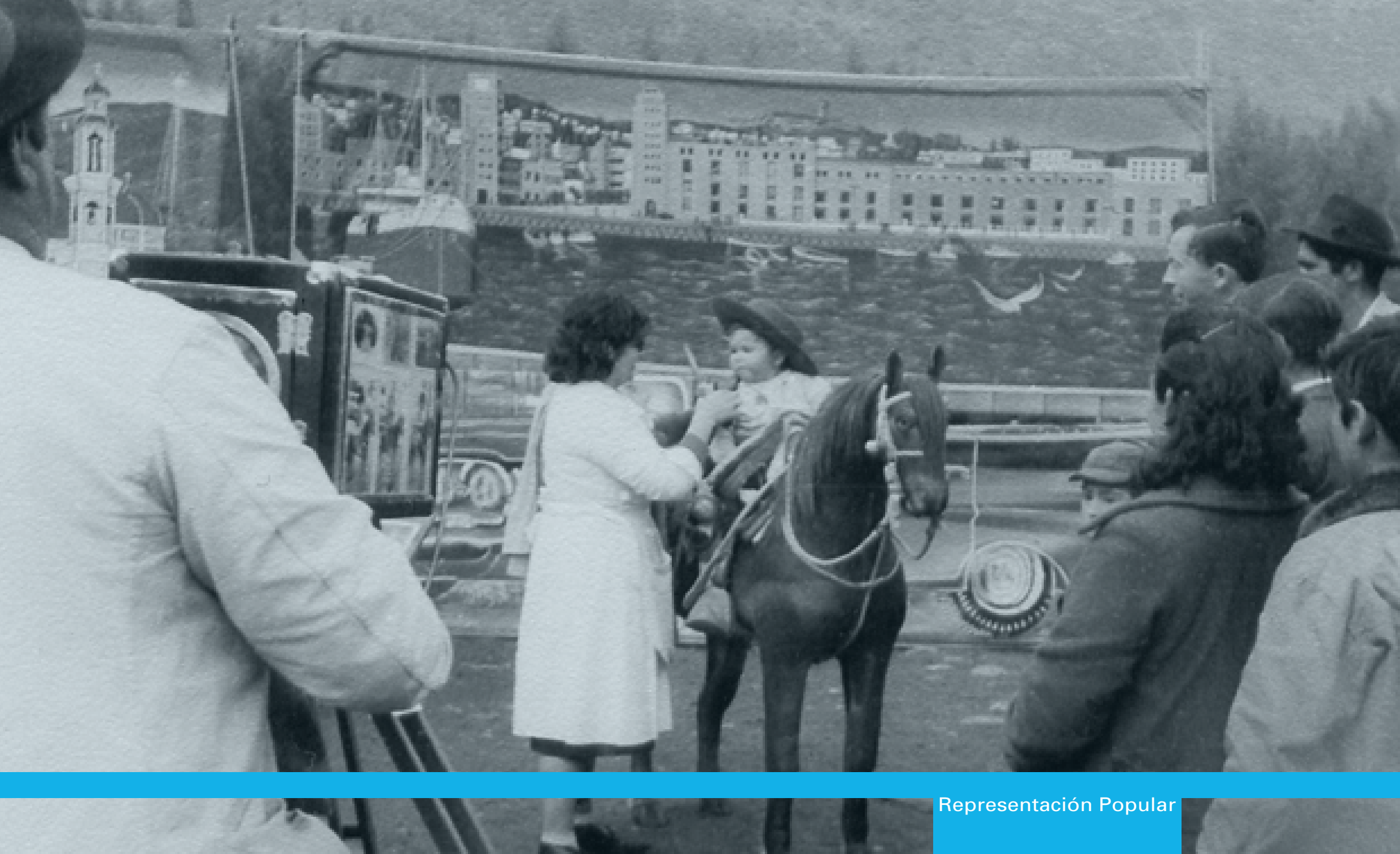
Perú, Huancavelica | Santiago Matamoros | Anónimo | Sin data | Yeso policromado | 23,5 x 15,2 x 8,1 c m.



México | Retablo Exvoto | Anónimo | 1932 | Óleo sobre latón | 24,7 x 17,6 cm.



Chile | Virgen del Carmen | Anónimo | Sin data | Óleo sobre tela | 68,4 x 51,4 cm.





Chile | Socorro hermanito | Víctor Inostroza | Sin data | Esmalte sobre latón | 36,5 x 88 cm.



Chile | Rodeo de Curicó | Julio Lucero | ca. 1950 | Óleo sobre madera | 45 x 59,5 cm.



Chile | Cámara de Diputados | Julio Lucero | ca. 1950 | Óleo sobre madera | 45 x 59,5 cm.



Chile | La lancha | Julio Lucero | Sin data | Óleo sobre tela | 51 x 71 cm.



Chile | Marina | Armando Arcos | Sin data | Esmalte sobre madera | 37,5 x 49,5 cm.



México | La parábola de la vida | Anónimo | Óleo sobre tela | 79 x 85,5 cm.



Brasil | Escena amazónica | L. Do Valle | Sin data | Óleo sobre tela | 51 x 62,5 cm.



Chile | Trilla | Fortunato San Martín | Sin data | Óleo sobre tela | 58,7 x 79 cm.





Perú | Vasija | Anónimo | Sin data | Calabaza tallada y pirograbada | 13,5 x 19 cm.



Perú | Vasija | Anónimo | Sin data | Calabaza tallada y pintada | 7,3 x 13,2 cm.



Perú | Vasija | Anónimo | Sin data | Calabaza tallada y pirograbada | 14,2 x 18,1 cm.



Bolivia | Cuenco | Anónimo | Sin data | Jícara tallada | 7,6 x 11,3 cm.



Cuba | Alcantía | Anónimo | Sin data | Calabaza incisa y pintada, madera | 7,6 x 8,5 x 6,1 cm.



Cuba | Figura | Anónimo | Sin data | Calabaza incisa y pintada, madera | 8,7 x 11,3 x 7,4 cm.



Perú | Cantimplora | Anónimo | Sin data | Cocco tallado y pintado, cuero | 14,1 x 11,5 cm.



Nicaragua | Copa | Anónimo | Sin data | Cocco tallado | 14,3 x 11,2 cm.



México | Vasija | Anónimo | Sin data | Calabaza lacada | 15,3 x 20,6 cm.



México | Plato | Anónimo | Sin data | Madera lacada | 3,7 x 36,5 cm.



México | Batidores de chocolate | Anónimo | Sin data | Madera torneada, pintada, decoración incisa y nácar | 33 x 5,3 cm.



Bolivia | Cucharones | Anónimo | Sin data | Madera tallada | 41,5 x 9,1 x 11 cm.





México, Estado de México | Tapete bordado | Anónimo, Grupo Otomí | Sin data | Lana | 206 x 145,5 cm.



Perú | Unku (Túnica) | Anónimo | Sin data | Algodón | 102 x 111 cm.



Perú | Poncho | Anónimo | Sin data | Lana | 134 x 132 cm.



México, Xochistlahuaca | Huipil (Blusa) | Anónimo, Grupo Amuzco | Sin data | Algodón | 89 x 112 cm.



México, Chiapas | Huipil (Blusa) | Anónimo, Grupo Tzotzil | Sin data | Lana | 101 x 72 cm.



Perú, Cuzco | Chaqueta | Anónimo | Sin data | Lana, algodón y botones | 50 x 134 cm.



Perú | Chaqueta | Anónimo | Sin data | Lana, cinta y botones | 59 x 145 cm.





Perú, Huancayo | Maquitos (Mangas) | Anónimo | Sin data | Lana y algodón | 31 x 15 x 1,2 cm.



México, San Luis de Potosí | Tapete | Anónimo, Grupo Otomí | Sin data | Algodón | 33,5 x 84 x 0,2 cm.



## The Origins and Evolution of the Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago

CONSTANZA ACUÑA F.

On 20 December 1944, at the Castillo Hidalgo on Santa Lucía Hill, the first Museo de Arte Popular Americano (MAPA, Museum of Folk Art of the Americas), was inaugurated under the auspices of the Fine Arts department of the Universidad de Chile. At its helm was the writer and academic Tomás Lago, who formulated the museum's conceptual and material framework and upheld it for over twenty years. For Lago, research and dissemination were the primordial tasks of this museum that hoped to turn folk arts into a new cultural theme: "the repository of humanity of the American people."

Perfectly in step with the social modernization initiatives and the Latin Americanist discourses of the latter part of the 20th century which emerged with force all over the continent at the close of WWII Lago's theoretical and material pro-

position represent an attempt to establish a museographical itinerary that on one hand reclaimed the originality of thought embedded in the objects of popular culture, and on the other hand contributed to the discourse that in those years was re-evaluating the role of art in society and the importance of including those groups that played a secondary role by crafting a social and cultural project that, from the University of Chile, also was fomenting a new kind of teaching method.

With respect to the function of the museum, Lago underscored the importance of introducing a new perspective that might educate and encourage people to appreciate the value of the artistic production of the working classes, which were viewed with scorn and prejudice by both the upper classes as well as the academy. His idea to launch the first

## Origen y devenir del Museo de Arte Popular Americano, Tomás Lago

CONSTANZA ACUÑA F.

El 20 de diciembre de 1944 se inauguró en el Castillo Hidalgo del Cerro Santa Lucía el primer Museo de Arte Popular Americano, dependiente de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Fue dirigido por el escritor y académico Tomás Lago, quien formuló y mantuvo por más de veinte años su marco material y conceptual, apostando por la investigación y la divulgación como las tareas primordiales de un museo que pretendía transformar las artes del pueblo en un nuevo tema cultural: "la reserva de humanidad de nosotros los americanos".

En sintonía con los proyectos de modernización social y los principales discursos latinoamericanistas de la segunda mitad del siglo XX, –que en la proximidad del fin de la Segunda Guerra emergían con gran fuerza en todo nuestro continente– y a través de un proyecto teórico y material, Lago trató de establecer un itinerario museográfico que, por una parte, rescatara la originalidad del pensamiento que se anidaba en los objetos de la cultura popular y, por otra, se sumara a la discusión que por aquellos años replanteaba el rol del arte en la sociedad y la importancia de la inclusión de los grupos subalternos en la construcción de un proyecto social y cultural que, desde la Universidad de Chile, impulsara también un nuevo tipo de enseñanza.

Respecto a su función, Lago señalaba la importancia de educar un nuevo punto de vista para apreciar el valor de producciones de la

exhibition of Chilean folk art at the Museo Nacional de Bellas Artes had precisely this in mind: “We wanted to connect the contemporary artistic manifestations of our popular life with those ancient customs that had survived through its arts and crafts. We felt the need to revalidate the ancestral work of the community by freeing it from the inferiority complex that had plagued it so.”<sup>1</sup>

The MAPA came into existence following the first exhibition of folk art of the Americas, held in 1943 during the celebration of the Universidad de Chile’s centennial as a way of underscoring the Americanist spirit of its continental action. It

was thanks to the efforts of Amanda Labarca, the first female academic at the Universidad de Chile and president of the executive committee of the Chilean Commission for Intellectual Cooperation, that this exhibition was possible, though it was also aided by a number important Chilean intellectuals and authority figures such as the president of the university Juvenal Hernández, Pablo Neruda, Marta Brunet, and Juan Guzmán Cruchaga, who successfully procured an important number of donations, from seven different Latin American countries, that ultimately came to comprise the basis of the MAPA’s collections.

---

<sup>1</sup> One important field of research in this vein is the relationship between Tomás Lago and the beliefs of the Peruvian ethnographer and writer José María Arguedas. Several copies of his emblematic magazine *Cultura y Pueblo* may be found in the MAPA library, and we also know that he participated with a conference entitled “El folklore en América,” in the first American Folklore Week, held during the 18th session of the Universidad de Chile Summer Academy, January 26-31, 1953.

clase popular, obras miradas con desdén y prejuicio, tanto por las clases acomodadas como por la academia. Su idea de proyectar la primera muestra de arte popular chileno en el Museo Nacional de Bellas Artes, apuntaba directamente en esa dirección: “queríamos relacionar la actualidad artística misma de nuestra vida popular, con sus costumbres arcaicas 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”<sup>1</sup>.

El MAPA nació tras la primera Exposición de Artes Populares Americanas en el marco de la celebración del primer Centenario de la Universidad de Chile, en 1943, como una manera de subrayar el espíritu americanista de su acción continental. Este importante evento se realizó gracias a la gestión de Amanda Labarca, primera académica de la Universidad de Chile y presidenta del Comité Ejecutivo de la Comisión

---

<sup>1</sup> Una línea de investigación importante en ese sentido, es el estudio de la relación entre Tomás Lago y el pensamiento del etnólogo y escritor peruano José María Arguedas. En la biblioteca del Mapa se encuentran varios ejemplares de su emblemática revista *Cultura y Pueblo*. También sabemos que participó con una conferencia titulada: “ El folklore en América”, en la Primera Semana del Folklore Americano, XVIII Escuela de Verano de la Universidad de Chile, del 26 al 31 de enero de 1953.

One of the concepts that was repeated over and over again in the opening speeches of the exhibition of American folk art was that of the living museum. Juvenal Hernández said that we had to learn to look at our own things, our own customs, to achieve a more precise sense of our socio-historical reality which was, at the same time, the reality of all the countries of the Americas.

#### Purpose and Statutes of the MAPA

The statutes of the museum, signed on 17 July 1962 by university president Juan Gómez Millas, serve as evidence of the Universidad de Chile's commitment to building a new reference point for Latin American culture. This document stated that the purpose of the MAPA was to promote the study and preservation of the traditional folk arts

of the Americas, to encourage research of the region's aesthetic and cultural phenomena, and to form a documentary archive based on the core collections of objects of varying origins. The contribution to university outreach activities would occur through exhibitions, publications, courses, conferences and the creation and management of a specialized archive that might serve the needs of students and researchers alike. The museum's status as a Research Center called for a close relationship with the Folk Art professorship at the Fine Arts department, and the publication of a periodical newsletter was planned, to publicize the work that was being carried out at the museum, to offer commentary on other similar types of publications and to discuss the problems inherent to this type of museum.

Chilena de Cooperación Intelectual. También participaron importantes intelectuales y autoridades chilenas como el rector Juvenal Hernández, Pablo Neruda, Marta Brunet y Juan Guzmán Cruchaga, quienes lograron gestionar una importante donación de siete países latinoamericanos para conformar la selección de piezas de arte popular que constituirían la base de las colecciones del MAPA.

Uno de los conceptos que más se escuchó en los discursos inaugurales de la Exposición americana de Artes era el de Museo Vivo. Juvenal Hernández decía que debíamos aprender a mirar nuestras propias cosas, nuestras costumbres, para sacar de allí una idea más exacta de nuestra realidad histórico-social que era, simultáneamente, la de todos los países americanos.

#### Finalidad y estatutos del Mapa

Un reflejo del compromiso de la Universidad de Chile en la construcción de un nuevo referente para la cultura latinoamericana, se podía constatar en los estatutos del museo firmados el 17 de julio de 1962 por el rector Juan Gómez Millas. Allí se consignaba que la finalidad del Mapa era promover el estudio y la conservación de las artes populares tradicionales, fomentando la investigación de los fenómenos estéticos y culturales que le eran propios, también la formación de un fondo do-

In 1964, Tomás Lago wrote what would become a very significant article recounting the story of the first 20 years of the first Museum of American Folk Art. Published in the Universidad de Chile's newsletter, the article discussed the museum's mission, the formation of its collections, and its methodology for research and dissemination, as well as the issue that had most troubled the museum during its first two decades of existence: the lack of a proper physical space. "There has been no way for us to house the ever-increasing collections of our documentary archive, and we continue to work in the three rooms of the beautiful but decrepit Spanish colonial building located on a slope

of the Santa Lucía hill on municipal property, in the museum that was opened to the public in 1944...Given the intractable problem of an appropriate physical space, we began to build the museum from the inside."<sup>2</sup>

In 1966, through the World Bank, Tomás Lago procured a building located at the corner of the streets José Miguel de la Barra and Monjitas. Unfortunately, however, the museum's physical transfer from the Castillo Hidalgo to this new and definitive home was frustrated by the coup d'état that took place in 1973.

Lago's successor was the folklorist and essayist Oreste Plath, who assumed the position of museum director in 1968. During this

documental sobre la base de colecciones de objetos de distinto origen. La contribución a la extensión universitaria se daría a través de exposiciones, publicaciones, cursos, conferencias y la mantención de una biblioteca especializada que sirviera para la consulta de estudiantes e investigadores. Su condición de Centro de Investigación universitaria, exigía que se estableciera una estrecha conexión con la cátedra de Arte Popular de la Facultad de Bellas Artes. Se contemplaba, al mismo tiempo, la edición de un boletín periódico destinado a informar de los trabajos que en él se realizaran, comentar otras publicaciones congéneres y tratar los problemas de su especialidad.

En 1964 Tomás Lago publicó en el Boletín de la Universidad de Chile, un importante artículo que daba cuenta de los 20 años del primer Museo de Arte Popular Americano. Junto con explicar los fundamentos, la formación de las colecciones, la metodología de investigación y divulgación del museo, señalaba cuál era el problema principal que en dos décadas –y hasta el día de hoy– no se había resuelto: 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

<sup>2</sup> Tomás Lago, "20 años del primer Museo de Arte Popular Americano," Newsletter No. 53/54, Universidad de Chile, 1964, p. 12. Aspects of the thought and work of Lago during the years he was director of the MAPA are collected in his book *Arte popular chileno*, Editorial Universitaria, Santiago, 1971.

time, in which the university reform movement was in full swing, the institution came to focus on new mandates and tasks such as strengthening relations with the media, reinforcing outreach activities, and improving the education imparted to university students. In this new phase, importance was also placed on supporting periodical publications and research projects in the field that might produce specialized texts. Among these efforts was Oreste Plath's book *Arte popular y Artesanías de Chile* (1972), which was one of the most widely studied and cited of his works written during this time.

Oreste Plath envisioned the university as both a workshop and a

forum for discussion, and to this end stated the following: "If the students who graduate from [this university] are educated in the most complete manner possible, they may be agents of cultural transformation in the specific places where they carry out their professional work. They will be part of a revolutionary movement that, when the new form of education presently being proposed is united with the potential force of our mass media of communication, will effect a change in the mutilated physiognomy of underdevelopment within a few short years and will transform it into the incipient image of plenitude offered by the University Reform, and most certainly it will

público en 1944... Ante el insoluble problema de una instalación material adecuada empezamos a construir el museo por dentro"<sup>2</sup>.

En 1966 Lago consiguió a través del Banco Mundial un edificio que estaba en José Miguel de la Barra con Monjitas. Sin embargo, su traslado desde el Castillo Hidalgo a una sede definitiva, proyectado para el año 1973 se vio frustrado con el golpe de Estado.

El sucesor de Lago en la dirección del museo, fue el folclorólogo y ensayista Oreste Plath. Asumió en el año 1968, bajo un contexto donde el auge de la reforma universitaria señalaba nuevas tareas y necesidades, como intensificar la relación con los medios de comunicación, reforzar la función de extensión y formación de los estudiantes universitarios. También señalaba la importancia de sostener publicaciones periódicas e investigaciones en terreno que dieran origen a textos especializados. Entre ellos, uno de los libros de Plath más estudiados y escrito en esa época fue *Arte popular y Artesanías de Chile* (1972).

---

<sup>2</sup> Tomas Lago, "20 años del primer Museo de Arte Popular Americano", Boletín N° 53/54, Universidad de Chile, 1964, p.12. Parte del pensamiento y el trabajo de Lago durante los años en que fue director del MAPA, se encuentra reunido en su libro *Arte popular chileno*, Editorial Universitaria, Santiago, 1971.

signify a true renaissance for us as well as the entire nation.”<sup>3</sup>

Under his stewardship, the concept of folk art opened up to include other kinds of expression such as prison art, about which Plath observed that “in these works of freedom of expression, that are carried out without haste, the individual discovers himself or encounters his personality by giving a voice to those materials that, in the hands of those most familiar with them, became true masterworks...making flowers, little baskets, locomotives, and boxes out of tin cans; and birds, sailboats, rings, canes, and pencil cases out of the

horns of bovine animals. From plastic toothbrush bits they make hilts for tiny daggers that double as letter-openers or fingernail cleaners; miniature bronze locks with monograms and keys; and they transform bits of colored glass into tiny churches and grottos.”<sup>4</sup> To Plath, these objects, utterly overlooked by folkloric, ethnographic, sociological and psychological studies, were works in which the wealth of tradition and popular ingenuity came together in harmony. In order to study and cultivate prison art he organized exhibitions, round tables and seminars at a number of different penal institutions.

<sup>3</sup> This is a quote from a speech by Oreste Plath that was found in the MAPA archive, without a specific reference indicating the date and occasion on which it was delivered. In the speech Plath does mention that he is at the Universidad de Chile at Chillán, and according to other documents in the archive we may infer that it dates to 1969, a year in which Plath visited the Folk Art exhibitions at the Universidad de Chillán at least twice.

<sup>4</sup> Oreste Plath, *Arte popular y artesanías en Chile*. Santiago, Chile: Ed. Museo de Arte Popular Americano, Universidad de Chile, 1972, pp. 37 and 39.

Oreste Plath pensaba que la Universidad era un taller de trabajo y una tribuna de discusión. Decía que “En la medida que los egresados sean formados de manera más completa, podrán ser agentes también de transformación cultural en los lugares concretos donde vayan a desempeñar sus profesiones. Serán un movimiento de avanzada que, unidos a la nueva educación que se plantea a la fuerza potencial de nuestros medios masivos de comunicación, modifiquen en no muchos años, la fisonomía mutilada del subdesarrollo, convirtiéndola en la imagen creciente de plenitud que proporciona la Reforma Universitaria, en la seguridad de qué significará para nosotros, como para toda la nación, un verdadero renacimiento.”<sup>3</sup>

Bajo su gestión el concepto de arte popular se abrió a otro tipo de expresiones, como el Arte Carcelario. Respecto a este último, Plath observaba: “En estos trabajos de libertad de expresión, los que se realizan sin prisa, el individuo se descubre o encuentra su personalidad haciendo hablar los materiales que algunos en el medio familiar trataron con mano maestra... De envases de hojalata hacen flores, canastillos,

<sup>3</sup> Cita a discurso de Oreste Plath, encontrado en el archivo del MAPA sin una referencia específica de la fecha y ocasión en que fue proclamado. En el discurso menciona que se encuentra en la Universidad de Chile de Chillán. De acuerdo a otros documentos del Archivo, se puede inferir que se trata del año 1969, época en que Plath visitó en al menos dos ocasiones la sede de exposiciones de Arte Popular de la Universidad de Chillán.

In September 1973, the coup d'état brought Oreste Plath's directorship to an abrupt halt. In November of the same year, the university's new president appointed to the post anthropologist Bernardo Valenzuela, who occupied the position until 1980.

From that moment on, it is difficult to follow the evolution of the MAPA's activities<sup>5</sup> given that, in addition to the museum's already complicated infrastructure issues, severe budget cuts further complicated the maintenance of its collections and the support for its research projects, extension activities and educational efforts that had so characterized the museum until then.

<sup>5</sup> One very good documentary work on the history of the MAPA, and which may help establish a chronology highlighting the main achievements of the museum's various directors, is Evelyn Moreno's thesis entitled Museo de Arte Popular Americano: historia y gestión 1944-1996, a research paper submitted for a Bachelor's Degree in art history and theory, Art Department, Universidad de Chile, 1998.

Without a doubt, one of the unfinished tasks of our art historiography is that of investigating exactly what went on during this period, which suffered from both a conceptual and material deterioration in addition to the systematic loss of some of the most valuable pieces in the museum's collection.

In 1981 the MAPA moved to the second floor of the Museo de Arte Contemporáneo (MAC), which was also under the aegis of the art department of the Universidad de Chile, but the 1985 earthquake forced the museum to shut its doors until 1990. The works remained under lock and key in the storerooms of the MAC, and were only exhibited

locomotoras, cajas; en astas de animales vacunos conforman pájaros, buques a vela, anillos, bastones, lapiceros... de cabos plásticos de cepillos de dientes, hacen empuñaduras para diminutos puñales que prestan utilidad de abre-cartas o limpia uñas; candados de bronce en miniatura con monograma y llave; trozos de vidrio de colores se convierten en pequeñas iglesias y grutas".<sup>4</sup> Esos objetos pasaban desapercibidos para los estudios folklóricos, etnológicos, sociológicos y psicológicos, le parecían producciones donde confluía la riqueza de la tradición y la inventiva popular. Para estudiar y cultivar el arte carcelario organizó muestras, mesas redondas y seminarios en distintos establecimientos penitenciarios.

En septiembre de 1973 tras el golpe de Estado, la gestión de Oreste Plath se interrumpió abruptamente. En noviembre del mismo año el nuevo decano designó en su lugar al antropólogo Bernardo Valenzuela, quien se mantuvo en el cargo hasta 1980.

A partir de ese momento es difícil seguir el hilo de actividades del Mapa<sup>5</sup>, a la ya difícil situación de infraestructura se sumó una considerable

<sup>4</sup> Oreste Plath, Arte popular y artesanías en Chile, Ed. Museo de Arte Popular Americano, Universidad de Chile, Santiago, 1972, pp.37 y 39.

<sup>5</sup> Un buen trabajo documental sobre la historia del Mapa y que permite armar una línea promisoriosa de continuidad es la tesis de Evelyn Moreno *Museo de Arte Popular Americano: historia y gestión 1944-1996*, memoria para optar al grado de licenciada en Teoría e Historia del Arte, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1998.

in itinerant shows that traveled to cultural centers, provincial museums, and schools in marginal neighborhoods. Tomás Lago's foundational project had clearly lost its museographical and institutional direction.

Sylvia Ríos, professor of American Art at the art department of the Universidad de Chile and a researcher at the museum during the Oreste Plath years, replaced Professor Julio Tobar (1980-1995) as director of the museum in 1996 and remain in the position until 1999. During her tenure as the head of the museum, the difficult task of reconfiguring the MAPA was undertaken. This involved organizing and classifying the wide array of documents in the archive as well as developing an exhibition program to reclaim the museum's original goals of extension and dissemination. In early 1998, Ríos successfully lobbied the

university to rent a house on Compañía, a street in downtown Santiago, as temporary but independent headquarters that to this day house the museum and its activities.

Today, the director of the museum is visual artist Nury González, and her focus is that of rebuilding the active life of the museum, using Tomás Lago's foundational project as her reference point, and from there proposing a dialogue capable of articulating those contemporary sensibilities that connect the history of the Americas with the experience of folk and popular culture and the ways in which they are preserved and maintained in our country. Another essential task is that of reclaiming the museum's university identity, reiterating its original mission (which was so inextricably linked to research) and, in this vein, formulating a reflection that, through the

baja en el presupuesto que entorpeció la mantención de las colecciones, la investigación y las tareas de extensión y formación que habían identificado hasta ese momento la labor del museo.

Sin duda, una de las tareas pendientes de nuestra historiografía del arte es indagar qué sucedió en ese período, en el que además se produjo un deterioro material y conceptual, sumado a una sistemática pérdida de algunas de las piezas de mayor valor de las colecciones del museo.

En 1981 el MAPA se trasladó al segundo piso del MAC (Museo de Arte Contemporáneo), también dependiente de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, pero el terremoto de 1985 obligó al cierre temporal del museo hasta 1990. Las obras permanecieron guardadas en los depósitos del MAC, y solo eran exhibidas en muestras itinerantes que circulaban por centros culturales, museos provinciales o colegios de áreas marginales. El proyecto fundacional de Tomás Lago, había claramente perdido su rumbo museográfico e institucional.

Sylvia Ríos, académica de Arte Americano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile e investigadora del museo en el período de Oreste Plath, reemplazó al profesor Julio Tobar (1980-1995) en la dirección en 1996 hasta el año 1999. Durante su gestión se puso en marcha la difícil tarea de una recomposición del MAPA, que suponía ordenar y clasificar los documentos dispersos del archivo, iniciar proyectos de investigación y de conservación de sus colecciones, además de desarrollar un programa de

museum's exhibitions and periodical publications, can effectively communicate the singularity that folk art has contributed to Chile's cultural patrimony.

This reconfiguration work, however, has been anything but easy. In addition to struggling with an atavistically precarious financial situation and the lack of a physical space that could serve as a proper, definitive home for the exhibition of the museum's main collections, the museum team has had to confront the utterly disorganized state of the books and documents in the library and the archive, which are singular material witnesses of the museum that will allow it to reclaim its identity and historical function.

At present the museum is developing an interdisciplinary research project with the Center for Research and Documentation (CID,

Centro de Investigación y Documentación) in the art theory division of the art department of the Universidad de Chile and the Center for Music Documentation and Research in the music division of the same department, the goal of which is to reconstruct the history of the museum from 1944 to 1973 by undertaking an exhaustive examination of its archival material.

The starting point for this historiographical work has been the review and classification of letters, catalogues, photographs, film pieces, sound archives and donations that may be found in the museum's library. The research is aimed at analyzing all these documents in order to establish thematic and chronological relationships between the museum's collections, newspapers and academic documents from the period in question,

exposiciones para recuperar su labor de extensión y difusión. A principios de 1998, Sylvia Ríos logra que la Universidad arriende una casa en la calle Compañía, sede provisoria pero independiente y que hasta hoy alberga al Museo y sus actividades.

En el presente, su directora, la artista visual Nury González, está empeñada en una gestión que reconstruya la vida activa del museo, tomando como referente el proyecto fundacional de Tomás Lago y proponiendo desde ahí un diálogo que permita articular los sentidos contemporáneos que vinculan a la historia americana con la experiencia de la cultura popular y sus modos de recoger esa tradición en nuestro país. Junto a esta importante tarea ha sido también fundamental la de recuperar el carácter universitario del Mapa, insistir en su misión original estrechamente ligada a la investigación y, en ese sentido, a la construcción de una reflexión que desde las exposiciones y publicaciones periódicas, logre describir la originalidad que el arte popular le otorga al patrimonio cultural chileno.

Sin embargo, este trabajo de recomposición no ha sido fácil. A la tarea de lidiar con la atávica precariedad económica y la falta de una sede que albergue en forma definitiva y óptima la exposición de sus principales colecciones, se ha sumado el desorden en que se encontraban los libros y documentos de la biblioteca y el archivo, únicos testigos materiales del museo y que son los que permitirán restablecer su semblanza y su función histórica.

and the testimony of family members, friends, administrative workers and academics who worked with the museum's first two directors, Tomás Lago and Oreste Plath.

Reconstructing the origins and the evolution of the MAPA is a task that has yet to be completed and one that is necessary because the time has come to reframe the theoretical and methodological debate regarding popular culture in our country. It is also terribly necessary because the MAPA is a university institution that has survived the arbitrary nature of our recent history to become a repository of our collective memory that may be capable of recuperating the social roots of our art and its ancient traditions, without overlooking the aesthetic emotion that they most certainly elicit.

Actualmente el museo desarrolla un proyecto de investigación interdisciplinario con el CID (Centro de Investigación y Documentación del Departamento de Teoría de las Artes de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile ) y el Centro de Documentación e Investigación Musical del Departamento de Música de la misma facultad, que pretende reconstruir, desde la organización de su Archivo, la historia del museo entre los años 1944 y 1973.

El punto de partida de este trabajo historiográfico ha sido la revisión y clasificación de cartas, catálogos, fotografías, filmaciones, registros sonoros y de donaciones que se encuentran en la biblioteca del museo. La investigación contempla el análisis de esos documentos estableciendo relaciones temáticas y cronológicas con sus colecciones, los diarios e informes académicos de la época, los testimonios de familiares, amigos, funcionarios y académicos que trabajaron junto a sus dos primeros directores: Tomás Lago y Oreste Plath.

Reconstruir el origen y el devenir del Mapa es una tarea pendiente y necesaria, en parte, porque ya es tiempo de replantear una discusión teórica y metodológica en torno a la cultura popular en nuestro país. También, porque el MAPA es una institución universitaria que ha sobrevivido a la arbitrariedad de nuestra historia reciente, transformándose en una reserva de la memoria colectiva, capaz de recoger las raíces sociales del arte y sus tradiciones arcaicas, sin descartar por cierto la emoción estética que ellas nos producen.

Proyecto FONDART 2009, Línea Bicentenario, “Una ventana para el MAPA:  
Puesta en valor de la artesanía como reflejo de identidad cultural”

**Responsable**

Macarena Murúa

**Co-ejecu toras**

Nury González

Andrea Durán

Teresa Díaz

Asunción Díaz

**Fotografía**

Francisco Navarrete

**Asistente Fotografía**

Claudia Machuca

**Investigación**

Valentina Álvarez

María José Cuello

Verónica León

Constanza Sepúlveda

**Restauración**

Lisette Martínez

**Asistentes manejo colección**

María Jesús Román

Francisco Brown

**Secretaria Proyecto**

Ivonne Peña

**Aplicación digital para puertos y web**

Leticia Leiva

Leonardo Venegas

**Aplicación para sistematización colección**

Rodrigo Lafforet

**Diseño de módulos para puertos digitales**

Rafael Pino

Alejandro Oroz

**Agradecimientos**

CID, Centro de Investigación y Documentación del departamento de Teoría de las Artes de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Margarita Alvarado

Jorge Carroza

Andre Menard

