

ARTE POPULAR, MEMORIA Y BICENTENARIO DE CHILE: DESCUIDOS E IMPERTINENCIAS

ENTREVISTA A NURY GONZÁLEZ

Daniela Picón Bruno
Universidad de Chile
danielapicon@gmail.com



Foto: Felipe Ugalde

En esta entrevista Nury González (Directora del Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago, de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile) reflexiona sobre las deudas y compromisos que hoy mantenemos con algunas nociones que luego de 200 años no hemos pensado todavía, como el arte popular y el Bicentenario de nuestro país. A partir de algunas 'curiosas coincidencias' González devela la importancia de enmendar este tipo de descuidos y explica el modo en que el arte ayuda a resolver estos problemas, aunque sea desde la impertinencia.

USTED AFIRMÓ QUE EL ARTE POPULAR ES UNO DE LOS ASPECTOS MÁS OLVIDADOS POR LA TRADICIÓN ACADÉMICA EN EL ESTUDIO DE LA CULTURA AMERICANA. EN ESTE SENTIDO, ¿QUÉ IMPORTANCIA TIENE EL MAPA (MUSEO DE ARTE POPULAR AMERICANO TOMÁS LAGO) EN LA TAREA DE RECOBRAR EL APOORTE CULTURAL DEL ARTE POPULAR AMERICANO Y CHILENO?

La razón por la cual el Decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Pablo Oyarzún, me pone en el cargo de Directora del MAPA es por mi estrecha vinculación con el teórico paraguayo Ticio Escobar, que es mi referente fundamental en torno a las concepciones de arte popular, entendido como arte contemporáneo, y del propio museo, que es la del Museo del Barro, que se encuentra en Asunción (Paraguay), en el que convergen en un mismo lugar las colecciones de arte indígena, de arte de barro (cerámica) y un Centro de Artes Visuales.

Cuando yo llegué al MAPA mi mayor interés era hacer un cruce entre arte popular y arte contemporáneo, arte popular y ciencias sociales, pero me encontré con un panorama totalmente devastador, porque el Museo estaba en el olvido absoluto. Entonces tuve que comenzar por lo básico: re-pensar y, por lo tanto, re-hacer un inventario, limpiar, botar, despejar y examinar si efectivamente se cumplía con las normas museográficas mínimas, vale decir, registrar, normalizar, categorizar y evaluar el estado de las piezas... Luego, junto al equipo discutimos mucho cómo clasificábamos

y dábamos visibilidad a las piezas, un aspecto que es tremendamente importante para un museo, porque de ello depende el modo en que los otros verán las piezas.

Paralelamente a estas tareas, hemos intentado reconstruir una historia de estos objetos a partir del modo en que han ido cambiando a lo largo del tiempo, porque guardan una estrecha relación con sus propios momentos históricos y son, de alguna manera, reflejos de ciertas tecnologías. En ese sentido, es bonito lo que pasa en algunos casos, como en Talagante, donde se representan los oficios típicos, como el hombre que va vendiendo pescado arriba del caballo o de la mujer que lava en la artesa, etc. También es muy bonito lo que pasa en Quinchamalí, tomando otro ejemplo, de donde tenemos una cuantiosa colección de mates, y ahí ves ciertas técnicas que se usaban para su fabricación pero que ya no se usan... en ese sentido es interesante ver también la pérdida que ha habido a lo largo de la historia, una pérdida que no tiene que ver con un minimalismo o una simplificación, sino con la historia misma. Es una cuestión similar a lo que se ve en el museo Histórico Nacional, en la muestra de muebles de casas, que va desde la Colonia hasta la actualidad. En esos muebles se puede ver claramente una pérdida en cuestiones más inmediatas, como en la calidad de los materiales... un poco lo mismo es lo que pasa aquí.

La importancia del MAPA también se relaciona con la valoración del aporte cultural del arte popular, porque el arte popular es constitutivo de una identidad, pero en un sentido mucho más amplio que el político, exclusivamente, porque tiene que ver con prácticas, con un cotidiano. Los 6.800 objetos de la colección del Museo fueron hechos en y para Latinoamérica, para su uso cotidiano, y en ese sentido muestran un desarrollo cultural desde muy antiguo. Pero como son objetos que se hicieron para ser usados día a día, estaban como condenados a romperse o a desaparecer, y en ese sentido las piezas de la colección del museo se transforman en objetos casi únicos.

Paralelamente, el hecho de abrir el Museo al ámbito académico permite que se esté trabajando en la reconstrucción de su historia, a partir de la figura de Tomás Lagos - su primer Director tras de su inauguración oficial, el año 1944- quien fue uno de los primeros que reflexionó en torno a temas como la identidad cultural y el folklore. Actualmente se está trabajando en una investigación para poder conocer en profundidad la historia del Museo: recopilando documentos, estudiando cómo se hizo la colección, qué pensaba Tomás Lagos al respecto, etc... y esta labor de reconstrucción de la memoria del Museo es fundamental porque es algo que para mí sería como el punto de partida para pensar lo popular hoy en Chile, que es algo que no se ha pensado.

Y BAJO SU CONCEPCIÓN, ¿CÓMO PODRÍA DEFINIRSE EL ARTE POPULAR Y CÓMO SE MANIFESTARÍA EN LA ACTUALIDAD?

Creo que lo popular no está solamente en el trabajo del artesano, lo popular también es el arte urbano, también es el arte callejero, pero en Chile todavía no ha habido una discusión sostenida sobre los parámetros que permitan definirlo y hacia allá estamos avanzando ahora. Me refiero a discusiones en el campo de la teoría y las implicancias políticas que esto conlleva.

Mi fantasía mayor es poder instalar esa discusión y organizar lo más pronto posible un primer seminario sobre arte popular, para lograr debatir con un grupo de trabajo cerrado cosas como ¿qué es el arte popular?, ¿por qué es popular?, ¿cuáles son sus características?, ¿cómo se percibe?, etc... porque, como te decía antes, simplemente no se ha pensado en eso, y porque además creo que hay una mirada un poco despectiva al respecto, que tiende a considerar estas piezas como piezas menores. Por eso también me

“... yo no puedo obligar al artesano a desconectarse del mundo en un deseo de búsqueda de un trabajo absolutamente descontaminado... no puedo castigar a un artesano porque empiece a reproducir Patos Donalds, por ejemplo... No obstante, otros defienden que el arte popular es tradición, o sea, no conciben que en Pomaire haya un Homero Simpson... pero yo defiendo al Homero Simpson, en el sentido de que el arte popular es una representación del momento... Entonces ¿por qué el artesano tendría que estar fuera del mundo? ¿porqué tendría que marginarse del avance tecnológico? Si se supone que ellos reproducen un cotidiano, una visualidad, una imagen que surge del bombardeo cultural, mediático. Actualmente en Latinoamérica todos los artesanos están conectados al mundo...”

he preocupado de poner exigencias de seguridad a las exposiciones y evaluar profesionalmente la colección del Museo, que de hecho es muy valiosa en términos monetarios, pero no hay un interés de fondo... Entonces mi foco está puesto en primer lugar en proteger y visibilizar este patrimonio y luego en empezar a instalar la discusión sobre el arte popular, pero para eso, como dije, hay que aprovechar esta colección, hay que saber qué es lo que tenemos... y valorarlo realmente.

Ahora, yo creo que es importante hacer la diferencia entre arte popular y artesanía, en el sentido de que si bien hay muchos artesanos, dentro de su producción artística de pronto hay piezas que parecen despegarse de cierta serialidad en la ellos que trabajan, es decir, son objetos que ‘se auratizan’.

Por otra parte, aunque como artista yo opto por trabajar mis obras de una manera más ‘tradicional’ (lavo a mano mis materiales, sigo un proceso pausado, etc.) yo no puedo obligar al artesano a que se desconecte del mundo en un deseo de búsqueda de un trabajo absolutamente descontaminado... no puedo castigar a un artesano porque empiece a reproducir Patos Donalds, por ejemplo, aunque con ese tipo de trabajos todo el

mundo se escandaliza, pero no permitirlo es como coartarlo, como obligarlo a vivir en el siglo XVIII, sin televisión ni tecnología.... En ese sentido en toda América pasa lo mismo, tanto en el pueblo de Pomaire, en Chile, como en su equivalente en Paraguay, donde también ves monos como el Hombre Araña y la Pantera Rosa, que son tan feos que pasan a ser interesantes. Por eso Ticio Escobar dice que el término ‘arte popular’ es un término ideológicamente ‘turbio’, difícil. No obstante, otros defienden que el arte popular es tradición, o sea, no conciben que en Pomaire haya un Homero Simpson... pero yo defiendo al Homero Simpson, en el sentido de que el arte popular es una representación del momento, o sea, el Pop Art también es arte popular, ni más ni menos.... Entonces ¿por qué el artesano tendría que estar fuera del mundo? ¿porqué tendría que marginarse del avance tecnológico? Si se supone que ellos reproducen un cotidiano, una visualidad, una imagen que surge del bombardeo cultural, mediático. Actualmente en Latinoamérica todos los artesanos están conectados al mundo...

SU OBRA SE VINCULA ESTRECHAMENTE CON LA MEMORIA Y LA HISTORIA DE NUESTRO PAÍS. ¿DE QUÉ MANERA PUEDE CONTRIBUIR EL ARTE EN LA PRESERVACIÓN DE LA MEMORIA E IDENTIDAD NACIONALES?

Siempre he pensado que un artista trabaja naturalmente desde una estrecha vinculación con su propio contexto histórico. No me imagino poder hacer un trabajo que no esté cruzado con el contexto político-histórico en el que se produce, lo que no quiere decir que uno sea un ilustrador del discurso político ni del discurso histórico, pero el arte

siempre tiene esa capacidad, primero de juntar lo que no se junta, como en una especie de impertinencia en ese sentido, y luego puede hacer visible lo que otros olvidan, a través de las obras. Porque de alguna manera los trabajos que uno hace resuelven problemas, el artista resuelve problemas que se van cruzando, que pueden ser generales, biográficos o cuestiones precisas que pasan en el país. La gran mayoría de los artistas están afectados por eso.

En mi caso, por ejemplo, estudié en la Escuela de Arte de la Universidad de Chile en la época de la Dictadura, y eso marcó mi forma de trabajar... Por eso me impresiona que hoy los jóvenes reclamen por el Fondart, porque yo aprendí a trabajar en la periferia, en la marginalidad, en la carencia máxima... yo empecé a trabajar en esa época, y mi obra está cruzada por lo que iba sucediendo. La propia obra devela ese contexto en que se produce, lo que tiene que ver con las cosas que se te cruzan 'por sí solas' pero además con relaciones que uno mismo va estableciendo, con las cosas que vas leyendo, las imágenes que ves, etc...



Los Nombres
Metales Pesados Visual, Santiago, 2007.
Fotografía: REA, Revista Electrónica de Artes

El 2007, por ejemplo, hicimos una muestra que se llamó "Medidas Preventivas", en conmemoración de los 100 años de la matanza de Santa María de Iquique, y a mí me pareció absolutamente impresionante una serie de coincidencias que hubo 100 años después.... Son relaciones que uno hace y que quizás un historiador, un sociólogo, un político no haría, pero era justamente el momento en que la Iglesia hablaba del sueldo ético, y también le habían disparado a un obrero en Valdivia, y tras un conflicto confuso y murió. Entonces cuando piensas en el conflicto de 1907 y ves que 100 años después las peticiones en el fondo son las mismas (se sigue pidiendo ético y para mí el sueldo ético es total y absolutamente equivalente a la demanda de un obrero en una salitrera

al que ni siquiera le pagan) y piensas que han pasado 100 años y ocurre lo mismo, piensas que son cosas que deberían estar resueltas, pero no... Entonces es interesante porque estuvimos 6 meses trabajando, como intentando reconstruir un antes y un después del hecho y mediante esos cruces y piensas "¿qué sucede con ese contexto?", y para mí ese es un eje de reflexión importante, no como un homenaje a los 100 años de la tragedia, sino como una instancia para preguntarse "¿qué paso?". Entonces construimos obras a partir de eso, aunque si miras los trabajos, no guardan una relación directa con el momento. En el caso de "Medidas preventivas", por ejemplo, mi trabajo es una tinaja de cerámica típica del campo chileno, más o menos de hace 100 años, llena de cenizas. Finalmente escribí "Los nombres", que desde lejos parece "Los hombres", entonces eran como todos los nombres de todos los muertos de toda la historia... así todo cruzado, y así es como vas construyendo...

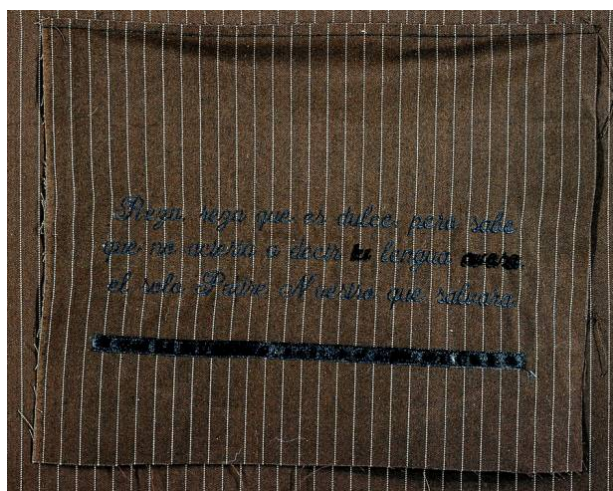
TAL VEZ ESO OCURRE PORQUE, COMO USTED DECÍA, ESE PASADO DIALOGA CONSTANTEMENTE CON EL PRESENTE Y USTED COMO ARTISTA LOGRA VER ESAS COINCIDENCIAS QUE EXISTEN, Y VISIBILIZA ESOS DIÁLOGOS QUE PERMANECEN AHÍ, TAL VEZ SIN HOMENAJEARLO, PORQUE NO SON COSAS DIGNAS DE HOMENAJEAR, PERO LO HACE VER....

Claro, como te decía, el arte tiene esa capacidad, esa impertinencia de juntar lo que no se junta. Por ejemplo, yo he trabajado con la tela, con la estructura de la tela, con la metáfora del hilo, y después con huaípe... y en mi obra siempre se ha colado lo que está sucediendo en Chile, como en “Correspondencias de Mayo”, en la que trabajé con puras agujas porque era un momento súper complicado en Chile, el año 2001, entonces sentí que ya no tenía más hilos... Curiosamente este verano trabajé con fieltro, que es como un apelmazamiento de fibras, y en pleno febrero pensé “esto es impresionante, porque es una ‘majama’, un marasmo, una cuestión en la que uno no puede identificar qué es trama de urdiembre, y eso es exactamente lo que está pasando en este país: no hay trama, no hay urdiembre” y después del terremoto, para qué decir... es una curiosa metáfora de lo que está pasando.

EN VARIAS DE SUS OBRAS USTED HA BORDADO FRASES SOBRE MUROS U OTROS SOPORTES NO CONVENCIONALES DE ESCRITURA... ¿POR QUÉ ESCRIBIR AL BORDAR? ¿CÓMO FUNCIONA EL TEXTO EN DICHAS OBRAS?

Primero tendríamos que remontarnos a los años 80', en los que la escritura tenía una presencia súper fuerte en el arte en Chile. Está Balmes, y después está Eugenio Dittborn y está Gonzalo Díaz, que trabajan con textos, con el lenguaje, con la relación visual entre texto e imagen, etc. Yo partí reflexionando acerca de estos temas porque me obsesionó estudiar cuál era el origen de la pintura chilena y de pronto pensé en el territorio de Chile, que se transformó en una nación, con fronteras, con límites, y vi las marcas que había dentro de ese territorio, a lo largo de todo Chile, que son los primeros símbolos y la pintura rupestre, los petroglifos, o geoglifos. Por tanto yo decidí que esa es la primera pintura chilena y trabajé con eso, que se relacionaba también con cómo construir una historia...

Luego, en 1994, me invitaron a participar de un homenaje a Pepe Donoso. Entonces lo empecé a releer y de repente agarré *Casa de Campo*, vi el inicio y pensé “esto es espectacular, lo voy a bordar”. La novela comienza: “todo esto es lo que yo pensé para producir esta obra”, y bordé esas primeras palabras, omitiendo la última, e hice una casa, como metáfora de *Casa de Campo*... Desde ahí yo empecé a bordar textos en mi



Sobre Árboles y Madres
Galería Gabriela Mistral, 1995
Fotografías: REA, Revista Electrónica de Artes

obra, esa es la única manera en que logro incorporar el texto e instalarlo desde otro lugar que no sea el que se utiliza comúnmente...

Y después me invitaron a homenajear a Gabriela Mistral (“Sobre árboles y madres”, Galería Gabriela Mistral, 1995), y empecé a leerla con más detención y me encontré con un texto que se llama “Recados a los artistas”, y propuse que cada una de las participantes trabajara con un recado. Empecé a pensar en este trabajo y la imagen visual que me quedó de la Mistral fue la de una mujer siempre de terno, un poco sombría en su aspecto, y mandé a hacer a un sastre la parte delantera de un terno de mujer café, talla 56. También quería trabajar con sus textos, entonces empecé a leerlos buscando qué palabras se repetían en ellos (como ‘pie’, ‘llanto’, etc.) e hice una clasificación. Me quedé con ‘lengua’ - la relación con el habla, con el lenguaje- que se repetía mucho, y sin importar cuáles, saqué todas las estrofas que en alguno de sus versos tuvieran la palabra ‘lengua’. Entonces lo que hice fue mandar a bordar esos versos en cuadrados de la misma tela del terno, borrando las palabras que estaban antes y después de ‘lengua’ y construí otro poema. Por eso lo obra se llama “Recado a Gabriela Mistral”, un recado que yo le devuelvo a ella. El título de la muestra, *Sobre árboles y madres*, también fue para mi traer a la memoria de todos al filósofo Patricio Marchant y su lectura sobre la Mistral.

Después de estos trabajos -uno bordado a mano, el otro a máquina- seguí buscando otros textos y de repente encuentro frases que me hacen sentido y las trabajo, también como imágenes porque el texto resignifica una imagen o le cambia el sentido, pero además funciona como imagen en sí mismo. Como el texto de Kafka en mi obra “Correspondencias de Mayo”: “a partir de un punto determinado ya no hay retroceso posible”, o la de Paul Celan, “¿no trazamos todos la escritura de nuestros destinos a partir de tales datas?”: siempre son textos que de alguna manera marcan un quiebre, un antes y un después...



Correspondencias de Mayo

Galería Posada del Corregidor, Santiago, 2001
Fotografía: REA, Revista Electrónica de Artes

¿CÓMO PIENSA LA CELEBRACIÓN DEL BICENTENARIO EN CHILE?

Me parece muy mal todo lo que sucede en torno al Bicentenario porque da cuenta de una especie de un retroceso que no sé como calificarlo... de identidad, tal vez. Porque finalmente ¿qué constituye la identidad de un país? ¿porqué reconoces a un país? Por el pensamiento que genera, por su capital simbólico, que es imbatible y no se compra con nada... y ahí hay una especie de vacío, una cuestión banal... sin peso.

Es curioso porque el único pensamiento que yo podría tener en torno al Bicentenario es la abrumadora diferencia que existe en relación al Centenario. Si tu piensas en lo que fue el Centenario, las obras emblemáticas que se construyeron, el modo en que se pensó el país en ese momento...etc., y en cambio 100 años después uno mira lo que está pasando y todo da cuenta de una gran pobreza... ¿qué obra emblemática hay del Bicentenario? Sólo se me ocurre el Museo de la Memoria y el Centro Cultural Gabriela Mistral, pero ¿qué se pensó, realmente, como país y para el país en el Bicentenario? Nos enfrentamos a los 200 años de historia con un Gobierno como el actual, en momentos en que curiosamente el patrimonio de nuestro país está literalmente en el suelo. Por eso siento que el Centenario estuvo ligado a una cierta cuestión republicana fuerte, pero para el Bicentenario todo ese patrimonial se cayó y ahí tenemos la evidencia de la carencia actual, de la inexistencia de una relación con una estructura fundante, patrimonial. O sea, estamos en el abandono absoluto, y esto tiene que ver finalmente con el modo en que el país se hace cargo de su patrimonio: lo que podría contribuir a la construcción de un cierto patrimonio, de un pasado histórico, se cayó... En el Centenario se construye, se levanta Chile, se edifica y se dan muestras de progreso... pero actualmente estamos en el abandono... Tengo la sensación de que el Bicentenario revela un estado de país como de papel, siento que deja ver una cierta impostura del país, y eso es raro, es muy raro... Yo creo que no se pensó en el Bicentenario, no se pensó nunca....

10 de junio de 2010

Sitios en Internet:

- *Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago*: <http://www.mapa.uchile.cl/>
- *Obra de Nury González en REA (Revista electrónica de Artes)*: <http://www.nurygonzalez.uchile.cl/>