

“Mostrar un museo con vida”. La representación de la producción artesanal indígena en el ámbito museal.

Fernando Fischman

Universidad de Buenos Aires
Argentina
ffischman@sinectis.com.ar

Resumen

Este trabajo propone una reflexión acerca de una de las formas que adquiere la representación de las artesanías en los museos en la actualidad. En principio, reseñamos brevemente cómo a principios del siglo XX, en el proceso de constitución de las artesanías como patrimonio cultural, se las vinculó con un pasado prehispánico y señalamos los cambios que dicha vinculación atravesó en distintos momentos históricos conjuntamente con el desarrollo de una concepción de la producción artesanal como un campo complejo. Luego nos introducimos en la problemática museal y reseñamos cómo dicha renovación en la conceptualización del campo artesanal se expresó en los modos de exposición museográficos. Posteriormente tomamos en consideración el concepto de actuación (*performance*) y nos centramos en el estudio de un caso particular (la realización de una Feria artesanal indígena llevada a cabo en un museo de Buenos Aires). A partir del análisis de manifestaciones discursivas escritas (folletos explicativos) y orales (fragmentos de entrevistas semi-estructuradas realizadas en el transcurso de la Feria), exponemos algunas posibilidades de resignificación de las tempranas formulaciones acerca de la relación artesanía-cultura indígena surgidas en dicho evento.

Palabras claves: museo - artesanía - indígena - exposición

Keywords: *museum - handicrafts - native - exposition*

Fecha de recepción: 04-05-2002

Fecha de aceptación: 04-07-2002

La transformación de los museos en foros abiertos a la confrontación de ideas en años recientes ha tenido como consecuencia el surgimiento de

nuevas problemáticas, en particular referidas a las políticas de la representación (Henderson y Kaepler 1997; Lavine y Karp 1991). Siguiendo una línea de trabajos iniciada con anterioridad en la cual nos abocamos a examinar la puesta en práctica de políticas relacionadas con el patrimonio cultural (Bialogorski y Fischman 2001; Bialogorski *et.al.* 2001; Fischman en prensa a) en esta oportunidad nos proponemos reflexionar acerca de algunas características que adquiere la representación de la producción artesanal indígena en el ámbito museal en la actualidad.

La producción artesanal indígena como patrimonio cultural

La actividad artesanal comienza a ser incorporada al campo cultural en la Argentina, a partir de principios del siglo XX, como consecuencia de la labor de intelectuales quienes, influidos por las ideas del Romanticismo, distancian las artesanías del campo meramente económico y las conceptualizan como expresión cultural. Simultáneamente, dichos pensadores establecen una vinculación particular entre las artesanías y un pasado prehispánico. Asimismo, la constitución de las artesanías como patrimonio cultural plantea desde temprano una relación entre éstas, los grupos aborígenes y los museos. Un caso paradigmático de esta elaboración teórica de unión entre, por un lado, objetos para el consumo y el intercambio y, por otro, la cultura, la hallamos en el trabajo del coleccionista Clemente Onelli, quien ya en 1916 postula, en principio, la existencia de una singular relación entre la cultura incaica y la producción textil contemporánea del norte argentino y luego sugiere la

necesidad de la intervención de los museos, tanto lugares de trabajo de especialistas científicos como ámbitos para el estudio de dicha conexión. El siguiente párrafo publicado en su libro *Alfombras-Tapices. Tejidos Criollos* constituye una propuesta elocuente:

Es ya tiempo de que los tejidos autóctonos, viejos pero no antiguos, así de la raza primitiva como de la criolla, entren ya en los museos etnográficos para que la sutil erudición de americanistas como Ambrosetti, busque el trato de unión entre éstos y las industrias prehistóricas, la sagoma del dibujo primitivo, alterado a través de ambientes diferentes, o degenerado por falta de técnicas no aprendidas u olvidadas; hacer concurrir en fin al tejido, que es vestuario y que es abrigo, que es lujo y que es necesidad, a revelarnos otras fases de la evolución cultural de razas desaparecidas, tejidos que quizás puedan decirnos, con más detalles que las piedras y las alfarerías, cosas extrañas y quizás admirables de culturas cuyos rastros (casi en el mínimo sentido de los análisis químicos) han quedado latentes en todos los ámbitos de la República, y sobre todo en el norte (Onelli 1916: 4).

Advertimos aquí que Onelli aprecia la manufactura textil indígena y criolla no sólo por sus componentes utilitarios (vestuario, abrigo, lujo y necesidad), sino porque considera que a través de ellas, y mediante la intervención erudita, será posible acceder al conocimiento de las culturas prehispánicas. Es decir, encuentra en los tejidos producidos por poblaciones indígenas y criollas contemporáneas un punto de entrada al conocimiento de culturas que —según su lenguaje evolucionista— han desaparecido, pero que sin embargo han dejado huellas en la producción textil.

Elaboraciones intelectuales posteriores, particularmente aquellas realizadas por Augusto Raúl Cortazar, relativizan el componente indígena en su noción de lo "artesanal". Esta reformulación conceptual de las

producciones artesanales supone su concepción como patrimonio de las comunidades "folk", específicamente como resultado de una recreación funcional de manifestaciones con arraigo en el pasado hispano-criollo. Las artesanías son por lo tanto, desde esta perspectiva, separadas de las producciones propias de los pueblos aborígenes (como también de las manualidades femeninas, los oficios masculinos y el arte popular de grupos urbanos o de origen en las colectividades europeas).¹

En este trabajo tomamos en consideración los discursos de productores artesanales que se identifican como indígenas, en el contexto de su participación en un museo dedicado a las "artesanías y artes populares". El marco conceptual a partir del cual efectuamos una lectura de las formas de representación de la producción artesanal en su relación con la cultura indígena está constituido por una noción de espacio museal como lugar que a la vez que comprende la preservación, conservación, interpretación y exhibe un determinado patrimonio cultural, se constituye en aquello que James Clifford (1999) denomina "zona de contacto". La concepción del museo como "zona de contacto" nos orienta tanto hacia procesos pasados de producción museográfica como actuales. Debido a su estructura organizativa en colección, el museo es el *locus* de una relación histórica permanente entre grupos separados geográfica o socialmente. En consecuencia, los objetos que forman parte de su patrimonio mantienen una relación con los grupos sociales de donde han sido extraídos que se extiende desde el momento de la organización de la colección hasta el presente. Por otra parte, la idea de "zona de contacto" implica que dicha relación se puede manifestar en la actualidad, en una

concreta interacción entre actores provenientes de distintos ámbitos sociales como desarrollamos en el caso presentado a continuación.

El Museo "José Hernández" de Buenos Aires, la producción artesanal, y la representación de lo "indígena".

El Museo "José Hernández", dependiente de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, se ha dedicado desde su fundación en 1948 a la exhibición de producción artesanal. Las formas de interpretación de su patrimonio fueron cambiando con el transcurso del tiempo y reflejando los cambios operados en la noción de producción artesanal. Por ejemplo, a partir de la década de 1980 una nueva reflexión sitúa el concepto de artesanía en el contexto de la compleja interacción de las dimensiones económicas y simbólicas del mercado. De este modo se ponen en juego variables analíticas que incluyen la problemática del consumo en el contexto de la sociedad capitalista. El producto artesanal empieza a ser considerado como parte de un campo de actividades atravesado por tensiones, conflictos y alianzas de sectores diversos que provienen de los circuitos de intercambio, comercialización y divulgación, así como de las burocracias del Estado y organizaciones no gubernamentales nacionales e internacionales. El Museo José Hernández incorpora estas nociones a partir de la década de 1990 y efectúa modificaciones en la gestión expositiva de su patrimonio artesanal. Como podemos leer en su Misión Institucional actual, la entidad propone:

Preservar y comunicar las diferentes variantes del patrimonio cultural rural y/o urbano con valores folklóricos y/o tradicionales así como divulgar sus procesos de interpretación social con relación a la formación, desarrollo y consolidación del Estado Nacional moderno y de

los grandes movimientos inmigratorios internos y externos que caracterizaron a la Argentina desde mediados del siglo XIX.²

El relevamiento de las exposiciones llevadas a cabo en años recientes nos permite comprobar que este planteo se pone efectivamente en práctica: se comienza a dar cuenta en las puestas en escena del patrimonio museológico de los procesos de producción, comercialización y consumo de las especialidades artesanales y se incorporan sectores y/o actores hasta el momento negados en determinadas áreas o especialidades. Asimismo, se inicia la búsqueda de nuevas formas de comunicación e interacción entre el patrimonio, los artesanos y el público. Entre éstas, la realización de eventos que convocan artesanos a la institución con el fin de exponer y/o vender sus artesanías. En dichos eventos los artesanos tienen un rol activo que consiste, entre otras tareas, en la selección de los objetos que formarán parte de la muestra, la incorporación de sus criterios de exhibición, la determinación de recursos expositivos. Se intenta de esa manera, por una parte, mediante la facilitación del espacio museal en algunos casos solo para la exposición y en otros también para la venta, crear y recrear lazos comunitarios entre sectores sociales que han sido sometidos a un proceso de fragmentación. Por otra parte, se procura desarrollar nuevas herramientas para el registro y la interpretación del patrimonio artesanal, ya que la incorporación de piezas al patrimonio del museo se ha realizado, salvo algunas excepciones, con escasa información acerca de los contextos de producción de las artesanías. Notamos que de esta forma se ensaya un replanteo del mensaje, imagen y misión institucional que incluye la tarea de pensar prácticas originales de registro y comunicación del patrimonio.

Entre los eventos más destacados que muestran el cambio de orientación que señalamos podemos mencionar el ciclo "De la Feria al Museo", que tiene lugar periódicamente y en el cual se presentan artesanos urbanos de la Ciudad de Buenos Aires pertenecientes a la Feria del Cabildo, la exposición "Artesanos del Sonido", muestra de luthería argentina que se realizó en el mes de abril de 2001 y las "I y II Exposición y Feria Artesanal-cultural de los Pueblos Originarios" desarrolladas en los años 2000 y 2001 respectivamente.

Tomamos la "Feria Artesanal Cultural de los Pueblos Originarios" que consistió en una Feria artesanal realizada en el ámbito del museo, con la participación de artesanos indígenas provenientes de comunidades de distintos lugares del país. Dicho evento se organizó en colaboración con una organización no gubernamental, la Fundación Redes Solidarias que tuvo a cargo la convocatoria a los expositores. Según explica la directora del museo,

el objetivo era permitir a los visitantes acceder a esta producción artesanal desde varios puntos de vista simultáneos, como elemento estético que se expone con criterios museográficos, como producto de un proceso de realización manual del artesano que involucra saberes tecnológicos y simbólicos, y como bien de cambio que este artesano o la comunidad que representa ofrece a la venta en el mercado (Cousillas 2001)

En esta oportunidad examinamos materiales de la segunda realización de la Feria mencionada (en noviembre de 2001) e indagamos acerca de las nuevas posibilidades de significación que se abren a partir del encuentro entre los distintos participantes de la actividad. En particular, focalizamos el discurso de los artesanos indígenas en el marco propuesto por la institución museal.

La "Feria artesanal cultural de los pueblos originarios" como "actuación cultural"

Empleamos el concepto de "actuación" (*performance*) a partir de la definición de Richard Bauman (1992), quien la describe como un acto comunicativo marcado estéticamente y puesto en exhibición para su evaluación ante una audiencia determinada. Bauman ([1989] 1994) plantea dos sentidos principales de "actuación". Uno, como modo artificioso de comunicación, en el cual lo artístico individual adquiere una importancia fundamental en ciertas interacciones sociales, por ejemplo, en manifestaciones de arte verbal. El otro, se centra en acontecimientos públicos que se denominan "actuaciones culturales". En ambos casos, se trata de la puesta en relieve de una manifestación que debe ser interpretada de una manera distinta por quienes participan de dicho acto comunicativo, en relación con la situación de la cual surge.³ Podemos afirmar que la Feria se situaría próxima a una actuación cultural, dado que presenta características que la encuadran dentro de esta categorización: se trata de un acontecimiento delimitado, con una duración, actores y audiencia definidos de antemano y un programa de actividades organizado que tiene lugar en un espacio simbólicamente destacado. Pero, asimismo, dado que se trata de un evento complejo, durante su realización tienen lugar una gran cantidad de actuaciones en el otro sentido aludido, es decir, como modo artificioso de comunicación, las cuales dan lugar a múltiples significaciones.

Apreciamos que en tanto actuación, en este evento se ponen a consideración de una audiencia elementos que orientan la interpretación en una dirección determinada, es decir, se pone en funcionamiento un "proceso de contextualización" que podría formularse de la siguiente manera: "esto" (la Feria) debe ser entendido como un "evento" (diferente de la exposición permanente), con "características particulares" (distintas de la exposición permanente y de las de una Feria artesanal realizada en otro ámbito), en relación con determinados —no todos— productores de artesanías (los pueblos originarios), vinculado con una "asignación de sentido específica" (una reivindicación cultural).

¿Cómo tiene lugar dicho proceso de contextualización por medio del cual se intensifica el sentido de la Feria como evento con características particulares? Haremos, en principio, una breve descripción del espacio y posteriormente analizaremos materiales gráficos distribuidos por el museo.

Las observaciones de campo nos permitieron constatar una organización espacial que, al romper con las habituales convenciones de exposición del museo, planteaba la idea de que se estaba ante un fenómeno de características diferenciadas. Por ejemplo, la Feria se localizó en dos áreas: el subsuelo, espacio utilizado habitualmente para exposiciones temporarias, y en el jardín, que no suele utilizarse a los fines expositivos. También fue empleado el espacio entre la puerta principal y la reja de entrada (especialmente abierta para la Feria, dado que habitualmente está cerrada), sitio al aire libre que puede verse desde la

vereda sin entrar al Museo. De esta manera quedó conformado visualmente como un espacio Ferial.⁴

Otro importante elemento que tomamos como contextualizador de la Feria es la folletería institucional. La folletería del museo, preparada con anticipación, formaba parte de la invitación que se distribuyó por correo privado en una lista conformada con direcciones aportadas tanto por el museo como por la ONG (Organización No Gubernamental). En el evento estaba apilada en el mostrador de entrada y también se distribuía a los transeúntes que pasaban por las cercanías. Consistía en un tríptico impreso en seis caras. De esta manera, desde el discurso escrito, se fueron proponiendo pistas para la creación de un contexto de interpretación del evento en una dirección determinada.⁵ Un examen del folleto nos permite observar que la presentación del evento en la cara principal del impreso del Museo se realiza mediante dos denominaciones. Una alude a una "exposición" y la otra a una "Feria artesanal cultural". En el primer caso se hace referencia a "pueblos originarios", en el segundo a "pueblos aborígenes". La denominación de "exposición" remite a la puesta de objetos en un marco de exhibición. "Feria artesanal" alude a una de las formas comunes de comercialización de artesanías. Asimismo, se enfatiza que el carácter del evento trasciende lo meramente comercial de la Feria. Esto aparece en la propuesta que incluye, conjuntamente con la venta de artesanías, las "demostraciones" de prácticas artesanales y la realización de actividades tales como conferencias, exhibición de videos, foros de debate, representaciones de danza y música que remarcan uno

de los objetivos principales del museo, planteados en la misión institucional, la comunicación del patrimonio cultural.

Nos interesa enfatizar cómo se resalta la dimensión de "actuación" que adquiere el evento: tanto cuando se destaca el carácter de exposición y demostración como cuando se enumeran las actividades conexas a la Feria, se destacan situaciones cuyo rasgo principal es la "exhibición de destrezas ante una audiencia" que postula la definición de Bauman.

La página de créditos sitúa contextualmente al evento como la conjunción de una gestión que involucra a actores provenientes de diversas instancias. Está dividida en cuatro áreas: una correspondiente al Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en particular su Secretaría de Cultura, una a la ONG co-organizadora, una tercera a expositores invitados (se trata de embajadas de países americanos) y luego a auspiciantes (empresas privadas, el Fondo Nacional de las Artes, la Asociación Amigos del Museo).

La construcción interdiscursiva artesanal indígena en el museo

Una vez planteada la contextualización institucional del evento, veamos cómo crean contexto los actores principalmente involucrados, los artesanos indígenas. Recopilamos un *corpus* de materiales impresos, en especial volantes que algunos de los artesanos expositores trajeron consigo y desplegaban en las mesas conjuntamente con los objetos. Estos volantes, orientados hacia la venta (probablemente similares a los que los expositores utilizan en ámbitos específicamente Feriales) se

constituyen en otro elemento contextualizador dado que proporcionan información acerca de los objetos junto a los cuales están situados en los puestos y de esa manera orientan su interpretación. Los artesanos indígenas producen así discursivamente una representación cultural mediante las siguientes formulaciones:

1. Planteo de una profundidad histórica de culturas de las cuales ellos serían la expresión actual a través de:
 - 1.1. Remisión a un origen temporalmente remoto (10.000 años)
 - 1.2. Posicionamiento como descendientes de "antepasados aborígenes"
 - 1.3. Planteo de la utilización en su producción artesanal de "ancestrales métodos".
 - 1.4. Presentación como sobrevivientes de los procesos históricos de conquista y dominación: "que logró sobrevivir hasta hoy pese al etnocidio al que fue sometida".
2. Descripción de los componentes de sus culturas con características particulares:
 - 2.1. Pertenencia a "una cultura que alcanzó un grado de desarrollo"
 - 2.2. Posesión de lenguas propias. Por medio de la introducción de frases y nombres en lenguas indígenas:
 - 2.2.1. en lengua mapuche traducidas entre paréntesis al castellano: "Wizun- Pararse a trabajar la arcilla"
 - 2.2.2. mención a "las distintas lenguas legadas"
 - 2.2.3. Enumeración de prácticas como "costumbres, relatos, música".

3. Presentación de sí mismos como difusores de saberes propios a la sociedad en general
 - 3.1.1. "dar a conocer a los niños y maestros la cultura"
4. Posicionamiento como continuadores de una tradición cultural que ha sido perdida, pero en proceso de recuperación: "hoy renacen en objetos utilitarios y decorativos".

El discurso verbal oral

Conjuntamente con el material gráfico descripto, tomamos en consideración el discurso verbal surgido de entrevistas realizadas en el transcurso de la Feria. Éste nos permitió entramar interdiscursivamente el material de la folletería con otra forma de enunciación. De esta manera percibimos también en una forma discursiva distinta la autodefinición en términos de posesión de culturas singulares, provenientes de un pasado ancestral del cual estos artesanos serían los continuadores.

siempre hacemos...tratamos de que se vea...que se muestre el diseño, porque nosotros queremos que se vea esto, lo que somos, donde pertenecemos... cuidamos la naturaleza... vivimos [. . .] por eso le hacemos el homenaje. . . le hacemos la fiesta al sol, en el verano, es de nosotros, los coyas, como los tobas de la luna...

nosotros somos testimonios vivos de nuestra propia historia, de nuestra propia gente, de las raíces de América y eso es hermoso nos parece. . .

nosotros todavía mantenemos la nación. . . por ejemplo la del Tahuantinsullo, la del los Collas es en el Tahuantinsullo, la de los Collas es en el Tahuantinsullo, las cuatro regiones, estamos dentro de la región de los Collas. . .

Ahora bien, dicha pertenencia a un colectivo cultural se pone de manifiesto en expresiones particulares como las artesanías, y en ellas a

través de los diseños, los motivos ("las guardas que pertenecen a nuestra cultura"). Se explicita, asimismo, una noción de falta de conocimiento acerca del pasado por lo que la recuperación de saberes es una búsqueda que supone el estudio y la investigación.

que estamos aprendiendo, todas cosas que estamos aprendiendo, porque hace cuatro años que empezamos con la organización [. . .] porque nuestra cultura estaba muy perdida, muy perdida... y uno cuando es joven no se da cuenta del valor que tiene todo esto o sea, lo que han hecho nuestros ancianos, no?

y después habrás visto que pusimos... un telarcito, un tapicito, que bueno, también estamos encantados, porque esos son trabajos que también estamos aprendiendo a hacerlo, son casi los primeros trabajos se puede decir, así que...

Advertimos también que la reconstitución de los elementos culturales perdidos va también acompañada de una idea acerca de la relevancia de desarrollar una labor de difusión, como lo expresan las siguientes afirmaciones:

damos a conocer un poquito la cultura

...es hermoso que nos conozcan nuestras cosas y que nos pregunten...

Estas formulaciones verbalizadas en las entrevistas realizadas, conjuntamente con los materiales gráficos analizados anteriormente nos proponen elementos para una reflexión integradora con nuestros planteos teóricos iniciales.

Conclusiones

La Feria Artesanal Cultural de los Pueblos Originarios se constituye en una manifestación particular del museo como "zona de contacto". La

institución vuelve a poner en relación con distintos actores sociales aunque introduciendo una modificación en sus prácticas expositivas a través de la promoción de una actividad que involucra la participación de los artesanos indígenas como integrantes activos. Esta participación tiene lugar en el marco de "actuaciones" en las cuales se vinculan elementos dispares y en las que emergen nuevas significaciones, inéditas posibilidades de construir sentido.

Entonces, comprobamos que comienza a ser factible una reformulación de las propuestas de Onelli de varias maneras: el museo sigue siendo un lugar en el cual es posible recuperar la vinculación borrada desde una visión hegemónicamente impuesta entre un pasado indígena y un presente. Sin embargo, no es ya la voz autorizada del etnólogo quien determinará cómo se efectúan las ligazones, sino que la vinculación resultará de un diálogo en el cual los propios miembros de las comunidades aborígenes establecen qué partes del pasado deciden recobrar, de qué manera plasman esa memoria en formas expresivas artesanales y cómo proponen que su cultura debe ser interpretada. Por lo tanto, podemos afirmar que, a pesar de la desigualdad constitutiva de la relación entre los museos y los grupos que en él se intenta representar, la situación de actuación da lugar a la construcción de sentidos emergentes que permiten una disminución de la asimetría de ese vínculo. Por ejemplo, como resultado de las relaciones inequitativas de "contacto" algunos museos poseen en sus colecciones piezas que en el presente permiten la recuperación de ciertos motivos, como se manifiesta elocuentemente cuando una de las artesanas entrevistadas nos relata

que uno de los suplicantes que expone para la venta lo ha copiado del Museo de La Plata, dando cuenta así de una reapropiación que invierte la ecuación. En términos del significado de la representación actual, es un ejercicio interesante reflexionar acerca de la cadena de entextualizaciones y recontextualizaciones de ese motivo indígena:⁶ del lugar donde fue producido a la colección del museo, de la colección a la exhibición, de la exhibición al boceto, base de la recreación artesanal que un miembro de una comunidad indígena produce, expone y vende —en esta ocasión en un museo— en el presente.

De la misma manera, sugerimos que la apelación a culturas arqueológicas en los volantes mencionados (La Aguada, Condorhuasi, Santa María) supone la apropiación de un discurso científico que proporciona un fundamento a partir del cual proponer una conexión entre el pasado y las artesanías hoy. Asimismo, la mención de categorías taxonómicas de producción artesanal (metalurgia, talla de piedra, tejeduría, cerámica) remite a la clasificación que en buena medida, siguiendo los criterios de las ciencias naturales, proponía Onelli.

Se trataría de un proceso que hemos denominado "retraditionalización" (Fischman en prensa b). La retraditionalización supone una instancia de búsqueda en el pasado, una indagación en fuentes a las que se considera "poseedoras del saber anterior" para reconstruir una tradición. El saber que se desea recuperar forma parte de un pasado quizás negado u ocultado dado que aquello que es recordado no necesita ser investigado. Entendemos que sólo aquello que en los procesos sociales de elaboración de memoria fue dejado de lado o

estigmatizado requiere de una recuperación por aquellos sectores que deciden realizar una apelación al pasado. Por otra parte, dicha "recuperación" tiene lugar por medio de un proceso comunicativo en el cual se realizan un número de recontextualizaciones en actuaciones determinadas. Es en éste punto donde notamos que se articulan los dos sentidos de "actuación" mencionados por Bauman: el de la poética de la comunicación y el de la actuación pública. Así, las dos concepciones de "actuación" anteriormente explicadas forman parte de un mismo proceso. Para llegar a la "actuación cultural" deben tener lugar actuaciones centradas en la comunicación poética en ámbitos más limitados. Asimismo, en el marco propuesto por la "actuación cultural" se desarrollan nuevas manifestaciones comunicativas cuya dimensión estética juega un rol primordial. Como hemos sugerido, las relaciones de contacto explícitas imponen nuevas colaboraciones y alianzas. Precisamente, el museo se transforma así en un ámbito en el cual el discurso institucional da lugar a la narración de relatos múltiples.

La coincidencia y reelaboración del discurso enunciado por coleccionistas hace un siglo por parte de los artesanos adquiere relevancia en tanto el reclamo común por parte de la mayoría de los artesanos indígenas a la institución museal consiste en el de la representación como culturas "vivas":

mostrar un museo con vida, no con cosas como que eso fue del pasado, que fue historia que pasó, no... nosotros... estoy de acuerdo con el museo que tenga vida, que todavía existimos, y que hay... se puede hacer muchísimo. El museo es para mí muy importante porque es un museo así con vida, no como los otros, es como una cosa así... como una antigüedad, para mí sería como muerto, no?

A través de los materiales gráficos, las demostraciones, los diálogos informales, las actividades programadas, se pone en exhibición la forma en que los artesanos indígenas eligen representarse. Tenemos en cuenta que dicha elección tiene lugar siempre dentro de ciertas limitaciones institucionales y de aquellas en las que grupos con mayor poder les imponen, aunque notamos la posibilidad de canalización de puntos de vista divergentes, los cuales eventualmente pueden pasar a formar parte del discurso museográfico. Por ejemplo, cuando un artesano plantea que "de alguna manera nuestra cultura no está solamente en un tejido o un instrumento, está en todo, está en el canto, en la música, en la danza, en la cerámica, o sea en la hechura, en el taller, en la fabricación" está reclamando una forma de representación que incorpore la exhibición de prácticas consideradas propias y el suministro de información que vaya más allá de los objetos en sí mismos. De esa forma, notamos que la propuesta de representación consiste en abarcar contextos más amplios que engloben desde los procesos de producción hasta formas expresivas que forman parte de una trama más abarcadora con el fin de dar cuenta de forma fehaciente de la compleja vinculación entre producción artesanal y cultura indígena. De qué forma ello puede pasar a integrar el discurso museográfico es un desafío a superar.

Notas

¹ La postura de Cortazar muestra, sin embargo, cierta flexibilidad. Establece una categoría denominada "artesanías etnográficas" distinta de la "artesanía folklórica", aunque admite que no postula compartimentos estancos dado que "la dinámica cada día más intensa de transculturaciones y cambios torna las distinciones menos estables y justificadas" (Cortazar 1976: 48)

² Extraído del sitio web de la institución www.museohermandez.com.ar. Para profundizar en los cambios operados a partir de la nueva conceptualización de los museos y su vinculación con la comunicación del patrimonio cultural ver Cousillas (2000). En cuanto al replanteo de la problemática artesanal mencionado, sugerimos la lectura de García Canclini (1982, 1992), Mordo (1997), Novelo (1999), Rotman (1992).

³ La primera de estas aproximaciones está basada en la tradición intelectual del Formalismo Ruso y de la Escuela de Praga. La segunda, en línea con planteos de Durkheim y Van Gennep, se concentra en la semiótica de las "actuaciones culturales" (Stoeltje y Bauman 1987).

⁴ Consideramos importante destacar que, más allá del cambio de disposición que amplió los espacios de exposición y venta y dio al evento una configuración Ferial, en la segunda realización de la Feria (2001) se impusieron limitaciones a su expansión, debido a los conflictos producidos con vecinos del museo en la edición anterior (para una explicación y análisis de las implicancias de dicho conflicto ver Cousillas *op. cit.*)

⁵ Tomamos el concepto de *pista de contextualización* de la propuesta de Gumperz (1982) para el análisis de interacciones verbales, que resulta operativo en el estudio de fenómenos discursivos en general.

⁶ Bauman y Briggs (1990) definen a la "entextualización" como el proceso de convertir un fragmento de discurso en texto, esto es, delimitarlo de forma tal de poder ser extraído de su contexto original. "Recontextualización" es definido como el proceso por el cual dicho texto, luego de sometido a la "entextualización" es situado en otro contexto discursivo.

Obras citadas

Bauman, Richard. "Estudios norteamericanos de folklore y transformación social: una perspectiva centrada en la actuación". *Serie de Folklore* 10. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (Original en *Text and Performance Quarterly* 9. 3. 1989). 1994: 3-20.

Bauman, Richard. "Performance". *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*. New York Oxford: Oxford University Press, 1992: 41-9.

- Bauman, Richard, Charles Briggs. "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life". *Annual Review of Anthropology* 19 (1990): 59-88.
- Bialogorski Mirta, et. al. "Artesanos, artesanías y museos: una nueva relación". Ponencia presentada en el XII Congreso Nacional de Folklore. Centro de Investigadores en Folklore-Cátedra de Movimientos Estéticos y Cultura Argentina-Escuela de Ciencias de la Información -Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. 16-17 de junio de 2001 (inédita).
- Bialogorski, Mirta y Fernando Fischman. "Patrimonio intangible y Folklore: viejas y nuevas conceptualizaciones". *Revista de Investigaciones Folklóricas* 16 (Buenos Aires 2001): 99-102.
- Clifford, James. *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- Cortazar, Augusto Raúl. *Ciencia Folklórica Aplicada*. Fondo Nacional de las Artes, 1976.
- Cousillas, Ana M. "Los museos y sus funciones: conservar, investigar y comunicar". *Nuevas Perspectivas del Patrimonio Histórico Cultural* 1. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2000.
- Cousillas, Ana M. "Sobre patrimonio cultural, imaginarios y conflictos". *Temas de Patrimonio* 5, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico-Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2001: 212-18.
- Fischman, Fernando. "El relato del pasado como patrimonio. Una experiencia en el Museo "José Hernández" de Buenos Aires. *Temas de Patrimonio* 7. Comisión para la preservación del histórico-cultural de la Ciudad de Buenos Aires (en prensa a).
- _____. "La competencia del Folklore para el estudio de procesos sociales. Actuación y (re)tradicionalización. En María Inés Palleiro (comp.) *Arte, Comunicación y Tradición*. Ediciones del Instituto Universitario Nacional de Arte, (en prensa b).
- Gumperz, John *Discourse Strategies*. New York: Cambridge University Press, 1982.
- Henderson, Amy, Adrienne L. Kaepler (eds). *Exhibiting Dilemmas. Issues of Representation at the Smithsonian*, Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1997.

- Lavine, Steven D. and Ivan Karp (eds.) *Introduction. Museums and Multiculturalism Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington - London: Smithsonian Institution Press, 1991.
- Mordo, Carlos. *Artesanía, cultura y desarrollo*. Secretaría de Desarrollo Social-Fondo Mixto de Cooperación Hispano-Argentina, 1997.
- Novelo, Victoria. "Las artesanías mexicanas, hoy". *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico: Comares, Andalucía, 1999: 156-69.
- Onelli, Clemente. *Alfombras-Tapices. Tejidos Criollos*. Buenos Aires: Imprenta de Don Guillermo Kraft, 1916.
- Rotman, Mónica B. "La producción artesanal urbana: reproducción social y acumulación de capital". *Cuadernos de Antropología Social* Nº 6, (1992): 81-95.
- Stoeltje, Beverly J. and Richard Bauman. "The Semiotics of Folkloric Performances". En Thomas A. Sebeok y Jean Umiker-Sebeok (eds.) *The Semiotic Web 1987*. Berlin, 1988: 585-99.