La gestión del patrimonio y los conflictos en torno a las identidades sociales. ¿Gestión cultural sin políticas culturales transversales?[1]

por Rubens Bayardo[2]

Resumen

En este trabajo se abordan los cambios acaecidos en la institución museo, y se considera la constitución del patrimonio en relación con las políticas culturales y la gestión cultural. Centrado en el caso del Museo de Arte Popular "José Hernández" de la Ciudad de Buenos Aires, se analiza en detalle una actividad, la Exposición y Feria Artesanal Cultural de los Pueblos Originarios, que forma parte de un programa de valorización de las artesanías. Su desarrollo deja a la vista los conflictos por la definición y la apropiación del patrimonio, y por la visibilidad y el reconocimiento dignificantes de las identidades sociales de sus productores en el marco de la transnacionalización. Esto permite plantear las dificultades para el cumplimiento de los objetivos propuestos por el museo, entre ellas la renovación de la institución y de sus prácticas de gestión, poco acompañadas por políticas culturales públicas transversales y formadoras de ciudadanía.

Desarrollo

En este trabajo abordamos los cambios acaecidos en la institución museo, considerando la constitución del patrimonio en relación con las políticas culturales y la gestión cultural. Nos centramos en el caso del Museo de Arte Popular "José Hernández" de la Ciudad de Buenos Aires y analizamos una actividad en particular, la Exposición y Feria Artesanal Cultural de los Pueblos Originarios. Esta forma parte de un programa de valorización de las artesanías y de los mismos artesanos indígenas, cuyo desarrollo deja a la vista los conflictos por la definición y la apropiación del patrimonio, y por la visibilidad y el reconocimiento dignificantes de las identidades sociales de sus productores en el marco de la transnacionalización. Ello nos permite abordar las dificultades que se plantean para el cumplimiento de los objetivos propuestos por el museo, cuando la renovación de la institución y de sus prácticas de gestión no se encuentran acompañadas por políticas culturales públicas transversales que las encaucen y potencien en los sentidos buscados.

[1] Este artículo se basa en una ponencia presentada a las III Jornadas de Museología "Gestión, Curaduría y Turismo Cultural", Buenos Aires, 25 y 26 de octubre de 2004.

[2] Director del Programa Antropología de la Cultura, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires; Director del Programa de Estudios Avanzados en Gestión Cultural, IDAES, Universidad Nacional de San Martín.

El Museo de Arte Popular "José Hernández" depende de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires; en 1948 fue inaugurado como un Museo de Motivos Argentinos. Esa denominación refiere a la colección que le dio origen, que incluyó trabajos en plata, en cuero, en telar, en objetos tales como mates, fustas, arreos, mantas, aperos, etc. Este acervo evocaba la vida rural desde la perspectiva idealizada, estereotipada y esteticista que el criollismo construyó del gaucho y del campo. De aquí que el museo lleve el nombre de "José Hernández", autor del reconocido libro *Martín Fierro*, texto emblemático de la literatura nacional argentina. La actual dirección lleva más de diez años de gestión, en los que ha puesto en discusión la problemática del patrimonio y de la museología desde una perspectiva semiótica. En esa sintonía ha procurado transformar el guión museográfico, al romper con prácticas de exhibición que reproducen estereotipos y perspectivas homogeneizantes de la nación y sus habitantes, para pasar a exponer diversas situaciones sobre las que se constituye la realidad heterogénea del país.

La nueva denominación "Museo de Arte Popular" procura dar cuenta de ese giro hacia las distintas poblaciones tradicionales e indígenas y sus producciones artesanales. El museo lleva adelante un Programa de Patrimonialización de las Artesanías y Promoción de los Artesanos, con el que se propone no sólo exponer piezas artesanales, sino también demostrar las habilidades de los productores, vincular directamente a los artesanos con los públicos y ofrecerles un canal de comercialización de sus trabajos[3]. En relación con esto existe una activa preocupación por cambiar la imagen del museo entre sus audiencias reales y potenciales, para lo cual se han encarado estudios de público y análisis de la política de comunicación del museo. Los *exhibits* del "José Hernández" en algunas estaciones del subterráneo de la ciudad y en diversos eventos culturales, la página web del museo, los boletines informativos también manifiestan esta búsqueda.

El Museo de Arte Popular "José Hernández" se localiza en la zona de Palermo Chico, conocida por sus vecinos como Barrio Parque. Se trata de una zona de muy alto nivel socioeconómico, acorde con el elevado valor del suelo en el área, que figura entre los más costosos de Buenos Aires. En Palermo Chico abundan mansiones, embajadas, concesionarias de automóviles de lujo, confiterías selectas de la ciudad. La presencia de cabinas de vigilancia, personal de seguridad pública y privada, servicio doméstico uniformado, atestigua sobre los sectores privilegiados que viven en el lugar. El museo está ubicado en la Avenida del Libertador, eje monumental situado en el norte rico de la ciudad, cercano a la ribera del

[3] Ello se liga con la conceptualización semiótica que orienta la gestión. Al respecto véase Cousillas 2001 y 2003.

Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. ISSN: 1851-2577. Año 1, nº 2, Buenos Aires, diciembre de 2007.

Río de la Plata. La avenida está circundada de amplios parques en buena parte de su trazado, es lindera con el Zoológico y está próxima al Jardín Botánico, lo que en una ciudad pobre en áreas verdes la convierte en un espacio recreativo muy frecuentado. También se trata de un relevante eje cultural, pues sobre esta arteria, o en sus proximidades, se localizan destacadas infraestructuras culturales. Nos referimos a las Salas Nacionales de Exposición del Palais de Glace, el Centro Municipal de Exposiciones, el Centro Cultural Recoleta, el Museo Nacional de Bellas Artes, la Biblioteca Nacional, el Museo Nacional de Arte Decorativo y el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Comparado con estas infraestructuras monumentales o de grandes superficies, el *petit hotel* que ocupa el Museo de Arte Popular es relativamente pequeño, y pasa casi inadvertido entre las casonas y edificios de la Avenida del Libertador. Algo similar sucede con su acervo de *folk arts*, en comparación con las obras que forman parte de las colecciones y muestras de las instituciones mencionadas, todas ellas vinculadas al arte culto y a las expresiones legitimadas. Pero, además, si antes el guión museográfico se emparentaba con las realizaciones y los imaginarios valorados por las elites locales, el actual dista de poner el acento sobre aquellas expresiones con las que estos sectores quieren verse identificados o están dispuestos a reconocer. De aquí que la localización socioespacial del "José Hernández" plantea algunos desafíos para la nueva propuesta museográfica y las nuevas prácticas de visita que el museo ofrece a sus públicos.

Desde el año 2000 el Museo de Arte Popular organiza durante todo el mes de octubre la Exposición y Feria Artesanal Cultural de los Pueblos Originarios. En ella se hacen presentes artesanos de grupos kolla, toba, guaraní, mapuche, entre otros, los que no sólo exhiben sus mejores obras, sino que también trabajan a la vista de los visitantes, dialogan con ellos y ofrecen a la venta sus productos[4]. Dado que por el régimen administrativo financiero de la ciudad el museo no puede realizar ventas ni ingresar dinero en sus arcas, estas se organizan fuera de su órbita, directamente entre productores y compradores, en el ámbito de la referida Feria. El museo procura dar a los artesanos indígenas oportunidades de las que carecen en los lugares donde viven, y a la vez permitirles resarcirse de los gastos de traslado y estancia en la ciudad, que corren por su propia cuenta ya que la institución carece de fondos para sostenerlos. Pero los esfuerzos por dar lugar a un nuevo paradigma sobre el patrimonio cultural abren paso al estallido de conflictos entre interpretaciones divergentes.

[4] Sobre los fundamentos conceptuales y el encuadre institucional de estas actividades, véase Cousillas 2003.

Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. ISSN: 1851-2577. Año 1, nº 2, Buenos Aires, diciembre de 2007.

La directora del museo, la antropóloga Ana María Cousillas, ilustra esta situación con un caso al que sugestivamente llama “artesanos indígenas versus la estética de la Avenida del Libertador” (Cousillas 2001, p. 214 y ss.). El cierre de la primera Exposición y Feria Artesanal Cultural de los Pueblos Originarios se produjo los días 27 y 28 de octubre de 2000. Para la ocasión los artesanos trasladaron sus mesas de trabajo y de exposición desde el interior del predio del museo a la vereda. Algunos vecinos hicieron una denuncia a la comisaría de la zona, ante lo que consideraron una infracción de la ordenanza municipal que prohíbe la venta en la vía pública. Las autoridades del museo debieron explicar al personal policial que no se trataba de una venta callejera, sino de un “evento de promoción del patrimonio cultural autóctono, organizado por el museo con autorización de las autoridades del gobierno de la ciudad”. El lunes 29 la institución recibió el llamado de un abogado representante del consorcio de un edificio vecino, quienes el domingo anterior, “preocupados por la ocupación de la acera”, realizaron una reunión de emergencia y requirieron sus servicios. Al recibir las mismas explicaciones que la policía, el abogado respondió que “aunque la presencia de artesanos en la acera no viole ninguna norma, atenta contra la estética de la Avenida del Libertador”, por tratarse de “cabecitas negras”, “villeros”, “delincuentes”, “gente que ya se sabe cómo son… lo mismo de la Villa 31”.

Años atrás se había producido un acontecimiento de similares características, cuando se hizo instalar en la vereda un teléfono público que ofrecía información sobre el museo en varios idiomas. Una vecina se apersonó para objetar que éste afectaba la estética de la avenida, por la posibilidad de que “el personal doméstico femenino de la zona utilice las cabinas para hablar con sus novios”. Cousillas anota en su texto que el conflictivo teléfono no difería del modelo que la empresa concesionaria de la zona norte instala en toda el área, y que el mobiliario utilizado en la Exposición es similar al que utilizan en las veredas las confiterías frecuentadas, entre otros, por vecinos del barrio. Por otra parte muchos “cabecitas negras” se desempeñan cotidianamente en la zona, en la construcción de edificios, en la provisión y reparación de servicios públicos, en el cuidado de niños y en la realización de compras para los hogares en los que trabajan. Como bien señala la autora, “lo que violenta y rompe las reglas de su noción sobre la estética de la Avenida es que personas como éstas desempeñen roles que los coloquen en pie de igualdad en tanto usuarios de este espacio público con los vecinos, ya asumiendo el rol de productores culturales, ya como usuarios de un servicio público” (Cousillas 2001, p. 217).

Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. ISSN: 1851-2577. Año 1, nº 2, Buenos Aires, diciembre de 2007.

Lo referido ilustra el modo en que algunos de los vecinos de Palermo Chico conciben a la Avenida del Libertador como un patrimonio propio y exclusivo, al que no deben tener acceso "los otros", pese a tratarse de un eje monumental, recreativo y cultural de la ciudad, lo que enfatiza su carácter de espacio público. Al reducir ese patrimonio a una "estética" en la que se atribuyen un protagonismo excluyente, no sólo diluyen y banalizan su sentido, sino que desconocen en forma abierta los derechos de la ciudadanía. Por otra parte no exploran disposiciones para reconocer el patrimonio, o mejor dicho, los patrimonios, de "los demás", y no confieren a las instituciones responsables legitimidad en la identificación y gestión del patrimonio cultural. Asimismo se muestran incapaces de percibir distinciones entre los tipos físicos de poblaciones diferentes entre sí, al etiquetarlas con un rótulo común despectivo. De este modo convierten un hecho de promoción del patrimonio cultural autóctono en un episodio delictivo pasible de intervención policial y judicial. Todo ello se nutre de estereotipos, estigmatizaciones, prejuicios, racismo y discriminación, que en el caso particular de los pueblos indígenas, encuentran amplio sustento en los contenidos de la formación cívica e histórica provista por las prácticas educativas del Estado nacional. El dicho "los argentinos descendemos de los barcos", reitera desde el sentido común lo que la enseñanza pontifica: no existen indígenas en el país, a lo sumo son un recuerdo del pasado remoto y los argentinos somos descendientes de inmigrantes europeos. Nociones similares a éstas, no tanto por el contenido concreto como por su rechazo de las poblaciones indígenas, se encuentran en distintos sectores de la población, inclusive en aquellos mejor dispuestos hacia la alteridad. También se las puede encontrar en otros países latinoamericanos, con diversos matices acordes a las situaciones nacionales. Al respecto, resulta ilustrativa otra situación planteada en relación con el Museo Hernández.

En octubre de 2002, en ocasión de realizarse la III Exposición y Feria Artesanal Cultural de los Pueblos Originarios, expuso sus obras en el Museo "José Hernández" el artista plástico chamacoco Ogwa, identificado por el Estado paraguayo como Flores Balbuena[5]. Tomamos contacto personal con él a través de Edgardo Cordeu, quien lo conoce desde que en los años setenta emprendió sus investigaciones etnológicas con los chamacoco o ishir del Chaco Boreal[6]. Este pueblo vio derrumbarse su modo de vida a medida que las industrias extractivas, los misioneros y los Estados nacionales ocuparon la región, y sus territorios ancestrales fueron usurpados y cercados. Ogwa nació en Bahía Negra, cerca de la triple frontera entre Paraguay,

[5] Nótese que tanto Flores como Balbuena usualmente son apellidos, sin embargo a Ogwa se le impuso en sus documentos paraguayos el nombre Flores, el que por otra parte parecería ser femenino y no masculino.
[6] Al respecto veáse Cordeu 1989.

Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. ISSN: 1851-2577. Año 1, nº 2, Buenos Aires, diciembre de 2007.

Brasil y Bolivia, fue iniciado según los ritos tradicionales a los doce años y llevó una vida trashumante hasta que, según el mismo relata, la etnóloga Bratislava Susnik lo "sacó del monte" en la década de 1950. Ella fue quien por primera vez le proveyó materiales, y lo incitó a dibujar y pintar diversas escenas de su cultura expresadas en los mitos y rituales nativos, lo que desde los años setenta hace con Edgardo Cordeu[7]. Paralelamente, entre 1959 y 1969, fue traductor de la Biblia para la Misión Evangélica Nuevas Tribus, y adquirió un fluido manejo del español y del guaraní, que se une a su conocimiento de las lenguas caduveo, quechua y aymara. Más tarde, se instaló en las afueras de Asunción, donde continuó con su labor artística, ilustró libros, expuso en galerías y recibió premios por su obra[8], que ha llegado a comercializarse en España, Francia, Suecia y Canadá. Con todo, Ogwa jamás cesó de trasladarse con mucha frecuencia hacia Bahía Negra y las zonas frecuentadas por los chamacoco en Brasil y Bolivia. Una pequeña "tarjeta de trashumante" que atestigua su condición de indígena, firmada por un juez de paz paraguayo y protegida por un plastificado, hace las veces de pasaporte y "legaliza" sus desplazamientos por las tierras tradicionales, hoy divididas por las fronteras de tres Estados nacionales[9].

En el dominio que en Occidente denominamos "arte", o más precisamente "arte étnico", los ishir practicaban una ornamentación abstracta y geometrizante, ostensible en el tejido y la cestería. La pintura corporal que, en alusión a su dualismo cosmológico, recubría partes enteras del cuerpo con los colores rojo y negro, junto con el blanco[10], se realizaba en fajas alternas combinadas geométricamente, sobre las que se imprimían manos, líneas, puntos, anillos, escamas y diseños ramificados. La cerámica y la talla en madera, caracterizada por sus motivos zoomórficos y figurativos, son producto de influencias tardías de mbayá caduveo y misioneros, que no guardan relación con el complejo mítico-ritual sino con el intercambio comercial. En contraste con las pautas tradicionales, Ogwa realiza un trabajo de tipo figurativo, con dibujos realizados en lápiz, tinta o bolígrafo, pintados con témperas, lápices de colores y sellados. Hombres-dioses que bailan en el éxtasis ritual, delgadas palmeras agitadas por el viento, pájaros, chanchos del monte, avestruces y víboras, ocupan, junto con las escenas mítico-rituales, el centro de sus preocupaciones pictóricas y de su memoria cultural.

[7] Hemos realizado un trabajo más extenso sobre esté tema en coautoría con Ana M. Spadafora, cuyo resumen fue publicado en Bayardo y Spadafora 2003.

[8] Es interesante anotar que en 1995, Ogwa recibió el Premio Ignacio Nuñez Soler "al arte naif" en el Bosque de los Artistas (de Asunción del Paraguay), extendido a nombre de Flores Balbuena. Tanto esto último como la categoría premiada muestran las dificultades de la sociedad nacional paraguaya para reconocer su condición étnica.

[9] Un tratamiento más exhaustivo de este tema puede verse en Spadafora 2003.

[10] Estos colores se obtenían de sustancias naturales como la hematita, el hollín, las cenizas y el caolín.

Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. ISSN: 1851-2577. Año 1, nº 2, Buenos Aires, diciembre de 2007.

Sus figuras se recortan sobre fondos donde se percibe la frondosidad del paisaje y la vastedad del cielo chaqueño, y todas sus obras llevan una leyenda escrita que sitúa al espectador en la escena representada. Ello testimonia la familiaridad del autor con el mito, a la vez que señala su distancia respecto de éste, el alejamiento producido en esa trayectoria, bisagra entre los dos mundos sobre los que transita su vida. La obra de Ogwa no se ciñe a la recuperación de un pasado cultural idílico, sino que constituye una mirada actual de la historia de los chamacoco, que se nutre del dinamismo y la complejidad de la relación intercultural. Su obra es más que un intento por descubrir el velo de la memoria de una sociedad, cuyo proceso de confinamiento y desestructuración no ha alcanzado a borrar las huellas de un pasado que se resiste a transigir. Es también una expresión de quienes se niegan a ser interpretados como meros testimonios de un presente etnográfico ajeno al devenir histórico, una demostración del porqué la recuperación de la memoria es un modo de situarse en el presente y de perfilar el futuro.

Son estos aspectos significativos de la pintura de Ogwa y la calidad de su factura las que llevaron a las autoridades del museo a distinguir sus obras como un trabajo más artístico que artesanal, que ameritaba condiciones de exhibición distintas de las del conjunto de la III Exposición y Feria Artesanal Cultural de los Pueblos Originarios. Es por ello que sus pinturas se exhibieron enmarcadas en parte del subsuelo del museo. Dado que, como dijimos, el museo por cuestiones administrativas y financieras no puede realizar ventas, estas operaciones las canalizó la Exposición y Feria con apoyo de una Organización No Gubernamental. Es interesante marcar este contraste entre la pintura exhibida como arte y la obra vendida como artesanía, pues llama la atención sobre esas distinciones. No queremos aquí volver sobre un debate teórico no zanjado, pero sí anotar la jerarquización implícita en la clasificación arte/arte popular/artesanía, y en las connotaciones que esto tiene con respecto al valor de cambio de la obra, pues es claro que éste disminuye en la medida que nos acercamos a la artesanía. De todos modos, en este caso esa era la única manera en que las pinturas podían ser comercializadas.

La treintena de trabajos que Ogwa trajo para la venta se vendió en diez dólares cada uno y prácticamente se agotaron en el primer día de la Exposición y Feria. Los compradores fueron personas que respondieron a la invitación del Museo y de la ONG para participar de la apertura del evento. Se trataba fundamentalmente de personas allegadas a ambas instituciones, familiares y amigos, pero también de antropólogos, estudiantes y coleccionistas de arte. A partir de los diálogos que mantuvimos en esa ocasión, reconstruimos dos tipos de

Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. ISSN: 1851-2577. Año 1, nº 2, Buenos Aires, diciembre de 2007.

motivaciones que se hicieron explícitas a la hora de valorar o adquirir las obras. El primer tipo de motivaciones se afirmaba en los aspectos artísticos o estéticos, que incluían dos vertientes diferenciadas. Una, más ligada a antropólogos, coleccionistas y "conocedores", refería al valor estético de la pintura, y destacaba su condición de arte "indígena". La otra provenía de un público menos familiarizado que, con mirada occidental, hacía una identificación de las obras con el estilo artístico conocido como naif o ingenuo. El segundo tipo de motivación estaba presente en muchos de los asistentes, entremezclado sin antagonismo con los anteriores, y apuntaba a poner en práctica una acción de "solidaridad con el indígena". Esto último resultaba algo esperable, porque el evento era propiciado por la ONG en cuestión, y por el mismo perfil de los visitantes. Pero, por otra parte, mostró que el peso relativo concedido a la condición de indígena puede estar oscureciendo o dando un reconocimiento parcial a la condición de artista, como si ambas cosas no pudieran terminar de conjugarse aún en personas abiertas a la alteridad.

Cabe consignar que el precio de diez dólares era una cifra superior a la que Ogwa podía obtener vendiendo una pintura en las calles de Asunción, como hace habitualmente. Pero por otro lado, en Buenos Aires, si bien se trataba de un monto aceptable para una artesanía, resultaba muy bajo para una obra artística[11]. Más exiguo aún si se toma en consideración el funcionamiento del mercado internacional de este tipo de obras. Así, un antropólogo norteamericano, coleccionista de arte nativo australiano, comentaba que esas piezas usualmente se vendían entre los quinientos y los cinco mil dólares. Y agregaba asombrado que en el caso de Ogwa, al tratarse de una producción original y ubicada en las márgenes del mercado de arte, el valor debía ser superior, pues la obra de arte étnico marcada por las huellas del mercado disminuye su precio. El caso australiano puede estar refiriendo a una situación nacional incomparable con ésta, pero resulta de importancia porque es otra señal de lo poco que se pagó por la obra de Ogwa, pese a que el Museo la consideró especialmente. En términos generales, muestra que el valor de cambio del "arte étnico", en sintonía con el cultural-capitalismo, pasa más por el exotismo y por la diferencia que por la ponderación de la obra en relación al artista, su trayectoria y su reconocimiento. La cotización de la obra, en contraste con lo usual en el arte sin adjetivos, aparece escindida de su creador y el artista, por

[11] En julio de 2002 tuvo lugar en Buenos Aires la 11° edición de la feria de galerías de arte Arte BA, que a diferencia de las anteriores dio lugar a espacios y a artistas emergentes. Ello se debió al estallido de la crisis que a fines de 2001 terminó con la paridad peso/dólar en la Argentina (y llevó la cotización del dólar a $ 3,50) y con el cese de los pagos de la deuda externa. Como consecuencia, la feria se abrió a otras expresiones, jóvenes, nacionales, con precios accesibles y en pesos, en detrimento de los artistas consagrados o cuyas obras estaban valuadas en dólares. Los artistas jóvenes vendieron sus obras entre $ 400 y $ 2.500 (aproximadamente entre U$S 115 y U$S 715). Véase "Con mucho público y buenas ventas finaliza hoy Arte BA" ,nota de Maricruz Barcia en el diario *La Nación*, Buenos Aires, 21.07.02.

Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. ISSN: 1851-2577. Año 1, nº 2, Buenos Aires, diciembre de 2007.

el hecho de ser indígena, no alcanza a ser reconocido plenamente. Nótese que como señala Williams (1997) buena parte de los artistas consagrados por el modernismo eran emigrantes y en ese sentido también eran "extraños", pero al serlo en tanto ciudadanos de otros Estados nacionales pudieron transitar caminos de reconocimiento, circunstancia que en el caso de Ogwa presenta otras aristas.

Los Estados nacionales latinoamericanos se constituyeron en el siglo XIX, por sobre los pueblos originarios que tradicionalmente vivían en los territorios ocupados por las naciones. Sus tendencias uniformizantes plasmaron en la negación de estas sociedades, por la vía del etnocidio (la conversión al cristianismo, la enseñanza del español, el servicio militar obligatorio, la ruptura de modos de vida), cuando no del genocidio (persecuciones, matanzas, campañas militares, cercamiento y privación de sus fuentes de subsistencia). Este proceso de negación persiste actualmente mediante diversas prácticas: la folclorización y espectacularización de los modos de vida nativos, la falta de reconocimiento pleno de las lenguas indígenas, los nombres propios y las diversas identidades étnicas, las dificultades interpuestas a la educación bilingüe, a la restitución de territorios y a la circulación entre Estados, los abusos ejercidos por las mismas autoridades[12]. Con la globalización ha habido avances en este campo, en ocasiones apenas mediante una retórica comercial de la diversidad cultural al estilo Benetton[13], en otros casos mediante acuerdos que, como el Convenio 169/1989 de la Organización Internacional del Trabajo, comienzan a dejar su impronta en las constituciones nacionales. Pero esta misma situación informa de una continuidad de derechos no efectivizados y de una negación de la ciudadanía que no conocieron los artistas del modernismo europeo.

El caso de Ogwa se suma a los de otros indígenas que los Estados de esta parte del mundo continúan procurando ignorar, y por ello sus posibilidades de supervivencia pasan por amoldarse a las oscilaciones entre la venta local en las calles y la venta para coleccionistas cosmopolitas, entre la exhibición como arte en el museo y la venta como artesanía en la feria. Algo similar ocurre con su identidad[14], definida entre la autoadscripción como ishir y la

[12] Ogwa relata que en los pasos fronterizos es usual que le quiten parte de las tallas en madera y de los trabajos en plumaria que traslada, aduciendo que pueden transmitir plagas.

[13] Es interesante señalar que esta empresa textil y de indumentaria, que posee extensos campos en la Patagonia argentina, se ha mostrado como uno de los principales enemigos de la población mapuche que allí vive, disputándole sus tierras con la connivencia de los poderes locales.

[14] Las identidades, siguiendo a Maura Penna, son "formas de reconocimiento que involucran disputas en torno de criterios de delimitación y cualificación de grupos (esquemas clasificatorios y sus atributos) o de la pertenencia de un individuo a él, y que se encuentran en movimiento tanto a partir del interior del grupo (o individuo) en cuestión como a partir de otros grupos que le son exteriores, o sea, de la sociedad" (1992, pp. 81-82 n/traducción). La autora denomina autoatribución (autoadscripción) o identidad pretendida a los criterios interiores al grupo, y alteratribución o identidad reconocida a los provenientes de otros grupos sociales. Considera que las disputas o luchas por el reconocimiento procuran, desde el endogrupo, hacer coincidir la identidad pretendida con la reconocida.

denominación externa como chamacoco, entre el aborigen Ogwa y el paraguayo Flores Balbuena, entre el artista y el indígena, entre el artista étnico y el artista naif, entre el artista y el artesano, entre la valoración estética de su obra y la valoración ética de la solidaridad. En este sentido es interesante señalar que en contra de las atribuciones de "primitivismo", "atavismo", "fundamentalismo", "cristalización", con las que se ha pretendido vincular indisolublemente lo local a lo tradicional, con Ogwa nos encontramos ante la conformación de una identidad compleja y dinámica, multilingüe, signada por las relaciones con otros pueblos indígenas y con otros blancos pertenecientes a distintas sociedades nacionales, y por el esfuerzo de reformular su propio mundo acorde con las nuevas circunstancias de la vida.

Desde esta perspectiva, llama aún más la atención la defensa de la estética de la Avenida del Libertador realizada por algunos vecinos de Palermo Chico, a los que nos hemos referido. Si Buenos Aires es una capital que se precia de ser cosmopolita, este sector más que ninguno en la ciudad tiene acceso a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, los viajes en avión, la interacción con personas de otras culturas, lenguas o religiones, el uso de vestimentas y accesorios adquiridos en *free shops* y en las capitales internacionales de la moda. Pero los hijos selectos de la modernidad y el cosmopolitismo se comportan con virulencia premoderna en defensa de una identidad local acrisolada en torno a "su" patrimonio. Este último sólo es tal en tanto resulta desgajado del espacio público, apropiado y negado al otro, en un rechazo que no refiere al desconocimiento de la alteridad, sino de la igualdad de derechos presupuesta en la ciudadanía. En este caso nos encontramos ante la constitución de una identidad local cristalizada, que no se contrapone al mercado transnacional ni puede ser explicada como una reacción de defensa ante la globalización.

Indudablemente, las identidades locales distan de adecuarse a los estereotipos que circulan acerca de ellas, ya se las trate en términos de "atavismos" o de "reacciones autodefensivas". Su conformación es resultado de elaboraciones más complejas y variadas en las que lo local y lo global se constituyen mutuamente, acorde a circunstancias concretas y no a una dinámica universal. Así se hace imposible predeterminar quiénes son los cosmopolitas y quiénes los locales, y qué aspectos de la globalidad y la localidad resultarán relevantes en las actualizaciones identitarias que reorganizan las clasificaciones, representaciones y jerarquías del orden social. Se lo propongan o no, los museos intervienen en estos procesos y en la conflictividad social de la que son vehículos. Por ello este problema es parte de la gestión de los museos y cada institución debe encararlo acorde a sus circunstancias particulares. Pero los esfuerzos aislados de las mejores instituciones no bastan para desarticular las exclusiones que

las mismas estructuras del Estado han contribuido a establecer y naturalizar. Y ello es así porque nos desenvolvemos en un espacio público cuyas coordenadas se definen más ampliamente que en el seno de las instituciones y de las interacciones inmediatas.

En tal sentido, también se hace necesario reflexionar sobre las articulaciones entre Estado, mercado y comunidad, últimamente enarboladas como una vía regia para resolver distintos aspectos de las crisis. En este "nuevo contrato social" los museos supuestamente deberían hallar su anclaje en alternativas que implican nuevas formas institucionales (como la transformación en sociedades del Estado, la vinculación con fundaciones o el establecimiento de encuadres mixtos entre público y privado) y nuevas relaciones con sus visitantes (como la apertura a la multiplicidad de públicos, la amigabilidad de sus instalaciones y sus pautas de funcionamiento)[15]. Y esta flexibilidad le permitiría hallar a cada museo su medio cultural, sus públicos, su sustentabilidad, y llevar a cabo del mejor modo posible su misión.

El caso del Museo de Arte Popular nos lleva a pensar que ésta es una visión parcial del problema. En el marco de los continuos ajustes y recortes presupuestarios, los museos apenas pueden mantener las infraestructuras, los equipamientos, las colecciones y los salarios de su personal. En aras de su sustentabilidad, desde el mismo Estado se los alienta a buscar otras fuentes financieras. Pero inclusive con el recurso a las asociaciones de amigos y a los acuerdos con entidades privadas y comunitarias, escasamente se logran solventar los gastos operativos. El ámbito público propone, pero el que en definitiva dispone es el mercado, y esta decisión de la "mano invisible" no asegura la visibilidad ni la diversidad deseables de expresiones y de actores. Así, los artesanos indígenas que exponen en la Exposición y Feria a que nos referimos aquí son sólo aquellos que pueden pagarse el viaje hasta Buenos Aires y la estadía en la ciudad. A esto debe agregarse que las construcciones patrimoniales y los conflictos identitarios sobre los que el museo procura trabajar con una propuesta superadora no sólo se hallan en el pasado de la institución, sino que también están arraigadas en numerosos aspectos de la sociedad contemporánea. En tal sentido, se hace necesaria una intervención integral y reflexiva que requiere de diagnósticos previos, acciones programadas para el largo plazo y un seguimiento de estas que dé lugar a reformulaciones del rumbo trazado.

La institución aislada encuentra serios obstáculos para tal tipo de accionar en un medio que es resultado de estructuras e interacciones más vastas, y de una cultura pública que la excede en tanto es resultado de múltiples determinaciones. Con todas sus limitaciones, el agente que

[15] Al respecto, resultan de interés las contribuciones reunidas en Fondo Nacional de las Artes-Fundación Antorchas 1999.

más opera en procura del interés general ha sido tradicionalmente el Estado en sus distintos niveles. Consecuentemente, en lugar de la búsqueda de soluciones por la vía del interminable achicamiento del Estado al que asistimos en Latinoamérica (que no ha hecho más que empeorar las cosas), más bien hace falta un Estado activo y, muy concretamente, políticas culturales que vayan más allá de la gestión cultural localizada en una institución e inclusive en el mero sector cultural. Las políticas culturales deben considerarse en forma amplia e incluir activamente no sólo a las autoridades y el personal de los museos y del sector cultura, sino también de otras áreas de la administración. No basta con políticas territoriales municipales y provinciales, se requieren políticas a nivel regional y nacional capaces de reorientar la cultura pública. Es necesario elaborar e instrumentar políticas relativas a la educación y la comunicación, políticas lingüísticas y políticas con respecto a las migraciones, sin excluir otros ámbitos como la salud, la vivienda, el deporte, etc., pues las políticas culturales, para ser efectivas, no pueden quedar limitadas a una problemática sectorial, sino que deben atravesar y vincular la dimensión cultural de las distintas áreas de la vida social.

En el contexto de los mercados transnacionales, tales políticas culturales no necesariamente han de conformarse en contra del aspecto económico y de marketing del sector de la cultura, sino que más bien han de incluirlos en su agenda. Esta debe ser reconocida como un proceso no sólo definido por las presiones de las grandes corporaciones del cultural-capitalismo[16], sino también por las activaciones patrimoniales e identitarias de actores de distintos sectores, muchos de ellos subprivilegiados, que buscan mejores posicionamientos materiales y simbólicos en un paisaje de acechante exclusión social. El desafío de estas políticas es superar las propuestas balsámicas y conformistas de la engañosa inclusión cultural, que hace un elogio estetizante y desleído de la diversidad cultural, y niega sus condiciones efectivas al hacer invisibles desigualdades y conflictos. Por ello no contribuye a conformar una ciudadanía que involucre el reconocimiento pleno de los derechos civiles, políticos, sociales, económicos y culturales de todos. De aquí que en las políticas culturales, la complejidad de las intervenciones en pro de la integración social debe anteponerse a la celebración del multiculturalismo feliz.

[16] Estamos pensando en las megacorporaciones nacionales y transnacionales que en muy pequeño número concentran diversificadamente la mayor parte de los mercados culturales, en especial visibles en el sector audiovisual, la música, la edición de libros, la percepción de derechos, etc. Según Enzensberger (1974, p. 32 y ss.) en los años setenta la industrialización de la protección del medio ambiente dio lugar a un ecocapitalismo, en el que los sectores involucrados en esta nueva rama del desarrollo se beneficiaron y aumentaron la concentración del capital. En la configuración actual nos parece pertinente referirnos a un cultural-capitalismo que instala la cultura en el centro del desarrollo y motoriza la dinámica del sector con vistas a su más compleja inclusión en la lógica del valor de cambio.

Bibliografía

R. BAYARDO (2001): "Cultura, artes y gestión cultural. La profesionalización de la gestión cultural" , trabajo presentado a las *III Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano*, FFyL, UBA. En: www.leedor.com/sociedad/gestioncultural.shtml.

R. BAYARDO y A. M. SPADAFORA (2003): "Ogwa: pintar el pasado para reinventar el futuro. Aproximaciones al arte de los chamacoco o ishir del Chaco Boreal Paraguayo". Resumen en: *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*, Buenos Aires, CAIA.

M. BIALOGORSKI y A. M. COUSILLAS (2000): "Gestión cultural y estudios de público en el Museo Hernández de la ciudad de Buenos Aires", en: *Cuadernos de Antropología Social*, Buenos Aires, n° 12.

E. J. CORDEU (1989): "Los chamacoco o ishir del chaco boreal. Algunos aspectos de un proceso de desestructuración étnica", en: *América Indígena*, vol. XLIX, n° 3. julio – septiembre.

A. M. COUSILLAS (2001): "Sobre patrimonio cultural, imaginarios y conflictos", en: *Temas de Patrimonio 5, Primeras Jornadas de Patrimonio Intangible "Memorias, identidades e imaginarios sociales"*, Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.

A. M. COUSILLAS (2003): "Reflexiones desde la gestión sobre el patrimonio cultural artesanal en un museo de la ciudad de Buenos Aires", trabajo presentado al *Primer Congreso Universitario de Folklore*, Universidad Nacional de Córdoba, 20 al 23 de junio de 2003.

H. M. ENZENSBERGER (1974): *Crítica de la ecología política*, Buenos Aires, Amorrortu Ediciones.

FONDO NACIONAL DE LAS ARTES - FUNDACION ANTORCHAS (1999): *Lo público y lo privado en la gestión de museos. Alternativas institucionales para la gestión de museos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

N. GARCÍA CANCLINI (ed.) (1987): *Políticas culturales en América Latina*, México, Grijalbo.

U. HANNERZ (1998): *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares*, Madrid, Frónesis Cátedra.

A. HUYSSEN (2002): *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Fondo de Cultura Económica.

D. JULIANO (1992): "Estrategias de elaboración de identidad", en: HIDALGO, C.; TAMAGNO, L., *Etnicidad e identidad*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

F. LACOUTURE FORNELLI (1997): "La museología y la práctica del museo. Áreas de estudio", en: *Cuicuilco, Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, México D.F, Nueva Época, vol. 3, n° 7.

L. G. MORALES MORENO (1997): "¿Qué es un museo?", en: *Cuicuilco, Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, México D.F, Nueva Época, vol. 3, n° 7.

M. PENNA (1992): *O que faz ser nordestino. Identidades sociais, interesses e o 'escãndalo' Erundina*, San Pablo, Cortez Editora.

Ll. PRATS (1997): *Antropología y patrimonio*, Barcelona, Ariel.

R. RIZZARDO (1995) : "Identités et politiques culturelles", en: SAEZ, J.P. (dir.), *Identités, cultures et territoires*, París, Desclée de Brouwer.

G. SCHMILCHUK (1997): "Venturas y desventuras de los estudios de público", en: *Cuicuilco, Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, México D.F, Nueva Época, vol. 3, n° 7, pp. 31-57.

A. SPADAFORA (2003): “Tarjeta de trashumante. La deuda pendiente de la agenda del MERCOSUR”, en: http://www.bioetica.org.

R. WILLIAMS (1999): *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial.