

Fronteras entre arte popular, artesanía(s) y cultura(s) popular(es) y sus alcances museológicos en México

María Ximena Agudo Guevara

Resumen

El artículo revisa la construcción del “arte popular”, las “artesanías” y/o la(s) “cultura(s) popular(es)” como categoría y género patrimonial, desde el primer cuarto del siglo XX. A través de tres momentos históricos y las inestables relaciones entre actores sociales y tendencias museológicas se busca comprender el heterogéneo parque museológico que alberga estos bienes culturales. Su perspectiva analítica sostiene que algunas creencias sobre el “otro” involucran complejas prácticas de dominación y poder ---sea en el marco estético (arte popular), productivo (artesanías), o sociocultural) (cultura/s popular/es). Del análisis se obtiene una arraigada tradición de prácticas museales que siguen privilegiando la romantización del “otro”, centradas en despersonalizados conjuntos de objetos con énfasis en los valores técnico-estéticos. En conjunto, prácticas que invisibilizan tanto complejas/conflictivas condiciones de producción de los objetos como la condición histórica de quienes los producen; y, por lo tanto, prácticas museales que contribuyen a la estabilización de relaciones desiguales de poder.

Palabras claves: patrimonio de lo popular; relaciones desiguales de poder; museología mexicana, actores sociales.

Abstract

This article aims to discuss the tensions around the notions of “arte popular”, “artesanías” “local traditions” or “Cultura(s) popular(es)” along the 20th century in México. It focuses on three historical moments to analyze the unstable relationships between social agents and museological tendencies in order to understand the heterogeneous display of museological infrastructure related to this kind of heritage. Its analytical perspective claims that behind the beliefs about “the other” underlie complex practices of domination and power –whether it be under an esthetical framework (“arte popular”), a productive perspective (“artesanías”) or according to a socio-cultural view (“Cultura/s popular/es”). The results highlight a rooted museological tradition that still privileges the romanticization of the “other”; focus on depersonalized sets of objects and promotes mainly esthetical/local values. Altogether, practices which invisibilize complex/conflictive conditions of objects production, as well as suppresses the historical conditions of social subjects who produce them. In sum, practices which reproduce unequal social power relations.

Key words: popular heritage; unequal power relations; mexican museology; social subjects.

Introducción

Repensar el valor y el sentido del *arte popular* en el México contemporáneo exige miradas yuxtapuestas. La historiográfica que nos informa de eventos y hechos resaltantes; por ejemplo, el papel que juegan los actores sociales: las tensiones entre notables artistas y renombrados intelectuales y académicos; artistas populares o artesanos, en las fronteras entre el pasado y el presente, la más de las veces invisibilizados; las instituciones encargadas de la conservación y promoción de este tipo de patrimonio; o las comunidades académicas y el lugar que dicha temática ocupa o no en sus especializados foros. Otra mirada, la del análisis crítico, permite hacer visibles los procesos de construcción social, las relaciones u oscilaciones en torno a las nociones que nos ocupan: arte popular, artesanías, cultura(s) popular(es) o saberes tradicionales. Una tercera mirada, nos permite posicionar socialmente tales nociones y prácticas dentro del universo de las instituciones museales: su arreglo, orden de representatividad de sus objetos, rutas de diseminación y momentos de esplendor u olvidos y su relación con los públicos.

Así, cuando hablamos de *arte o cultura popular*, de *artesanías* o de *saberes tradicionales* nos estamos refiriendo a complejas relaciones entre múltiples actores sociales. Inestables, la más de las veces conflictivas y no siempre visibles. De ellas deriva un no muy variado u original conjunto de creencias étnicas que mistifican el presente tanto como el pasado; basadas en la diferencia “si mismo/otro”, operan como expresión de poder y dominación, sea desde su perspectiva artístico/estética (arte popular), económico/productiva (artesanías) o socio/antropológica (cultura/s) popular(es). Tales creencias, así mismo, obstaculizan el potencial de transformación de dichas relaciones y estabilizan su naturaleza desigual en los espacios locales,

regionales o nacionales. Por lo antes dicho, es propósito de esta investigación indagar sobre el comportamiento de dichas creencias en los espacios museales, igualmente variado tanto desde el punto de vista conceptual (museos de arte popular, de artesanías, de cultura(s) popular(es), de tradiciones locales, etc.) como desde el punto de vista institucional (públicos, privados, nacionales, regionales, comunitarios, etc.).

De la particular relación entre actores sociales, el orden de representatividad de estos bienes culturales y de sus arreglos museales surgen interrogantes, para cada momento histórico: ¿quiénes controlan su producción? ¿Quiénes son responsables de su circulación? ¿Cómo lo hacen? ¿A quién(es) está dirigido? ¿A quiénes o qué se incluye? ¿A quiénes o qué se excluye?

Preguntas de largo alcance cuyas respuestas iniciales abordaremos en este trabajo a partir de los siguientes objetivos: (i) proporcionar una aproximación preliminar sobre la ruta de variación, en el tiempo, de la noción con la cual se designa a este tipo de bienes culturales; aproximación cuya configuración discursiva hemos organizado en una secuencia de tres momentos históricos. (ii) Relacionar cada uno de dichos momentos con las tendencias museológicas que han servido para la organización del parque museal de este tipo de bienes en México. (iii) Proporcionar una primera cartografía museológica, con el fin de ilustrar cómo interactúan en tiempo y espacio los valores simbólicos de cada momento histórico aquí abordado.

Para lograr lo anterior nos apoyamos, por un lado, en los aportes de Bal Mieke (2002) en el campo del análisis crítico de la cultura y su noción de “conceptos

viajeros”, los cuales tienen firmas y fechas; no son dados sino creados, y cambian constantemente ya que oscilan entre disciplinas, comunidades y/o sujetos sociales y períodos históricos. Marco de referencia que nos ayuda a comprender el porqué de las fronteras difusas sobre las que se desplazan y/u oscilan las nociones que nos ocupan.

Por el otro, retomamos los aportes de Fernando Coronil (1996), quien nos informa sobre un particular sistema de interpretación que aún permea los procesos de producción del conocimiento sobre “el otro” (llámeseles indígenas, artistas populares, artesanos, culturas populares, etc.).

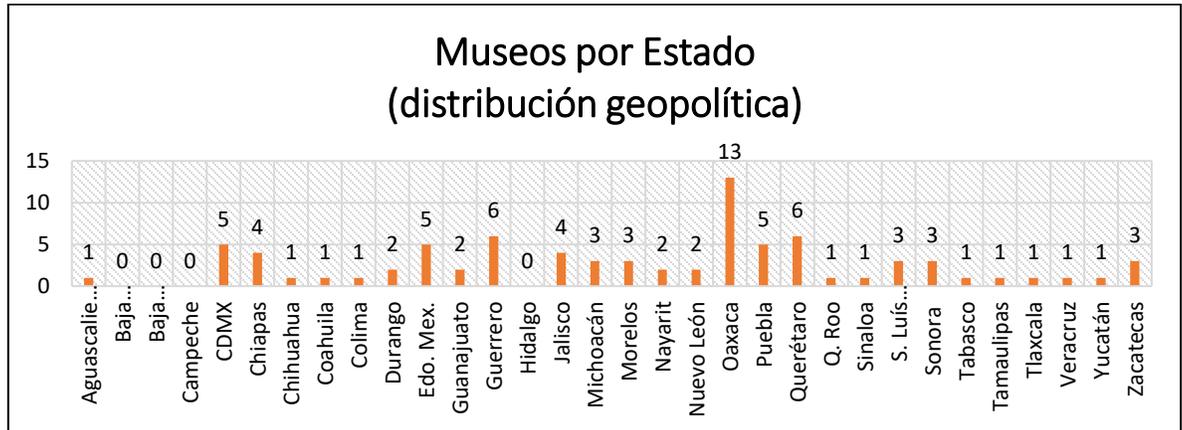
Según dicho sistema los territorios en los que se agrupan los sujetos sociales se representan como entidades fijas y naturales: no entidades construidas. Es decir, el *espacio natural de las historias locales (historización del territorio)*. Así mismo supone que dichos espacios –como entidades fijas— son un resultado *natural y no histórico*. De esta manera, la historia de pueblos en contacto quede anclada a territorios separados (*territorialización de la historia*), al tiempo que se crea la ilusión de que las identidades (nacionales, regionales y/o locales) son el resultado de historias independientes y no el resultado de relaciones históricas (Coronil, 1996:77). Perspectiva analítica que nos permite interpelar la construcción de una cartografía museal en la cual se albergan un sinnúmero de tradiciones socioculturales; no obstante, parceladas, segmentadas. De ahí que las prácticas socioculturales de grupos humanos, históricamente transfronterizos, queden confinadas dentro de espacios fijos. Vale decir, espacialmente inmovilizadas.

Por otro lado, de algunos protagonistas históricos y reconocidos estudiosos provienen los datos historiográficos: Dr. Atl (1921), Toussaint, (1940), Montenegro (1940), Museum of Modern Art (1940), Martínez Peñaloza (1974), García Canclini (1990. 1995), Duclos y Veillard (1992), Jaoul (1992), Ortiz García (1994), Witker (2001), Cordero (2002), Pochini, (2002), Pérez Monfort (2003), Maseda, (2004), Rosales (2004), Garduño (2005, Espejel (2014), Araujo Pardo y López Caballero (2015), Fernández López (s/f), Rubín de la Borbolla (2016;2017), entre otros. Particular atención ha merecido la revisión diacrónica de las tendencias y prácticas museales desarrolladas en México (Pérez Ruiz 1995, 1998, 2008, 2013) y, de manera complementaria, la panorámica que ofrecen Schmilchuk (s/f), Hooper-Greenhil (2006), Falk y Dierking (1992, 2000) en torno al rol social y la atención a los públicos que se aspira y espera de las instituciones museales. Estos últimos, aspectos que encontrarán amplitud y continuidad en próximas entregas.

Por último, hemos acudido a los propios servicios, plataformas de información y/o redes sociales de muchos de los museos objeto de estudio, así como a la información del Sistema de Información Cultural (SIC) para indagar sobre la identidad, localización y tipo de colecciones de dichas instituciones en México. Deriva de esta labor una cartografía preliminar compuesta por 82 instituciones (públicas y privadas; nacionales, regionales o locales; de arte popular, de artesanías, de tradiciones, de culturas populares), actualmente vigentes y distribuidas en todo el territorio nacional (Cuadro No.1)¹.

¹ Data aún en proceso de construcción y que deberá someterse a continua revisión debido a las dificultades para identificar los contornos del parque museológico en el que se agrupa este tipo de patrimonio: dispersión y fragmentación de la información; información no actualizada; imprecisiones en la denominación de las instituciones en fuentes primarias y secundarias; invisibilidad de este tipo

Cuadro No.1
Museos por estados. Distribución geopolítica actual del parque
museológico sobre lo popular



Fuente: elaboración propia

Un sentimiento innato: el auge del *arte popular* (1921-1950)

Las celebraciones de la consumación del centenario --dentro de las cuales se desplegó *la Exposición de Arte Popular Mexicano*, de la que participaron Jorge Enciso, Roberto Montenegro y el Dr. Atl--, sirven de marco al momento desde el cual el *arte popular* adquirió el rango de símbolo nacional: expresión *homogénea* de una *mexicanidad* que se expresa a través de “un hondo e innato sentimiento estético” común tanto a las “razas indígenas puras” como a las “razas intermedias o mezcladas” tanto del pasado como del presente (Dr. Atl, 1921:15).

Dicha narrativa demarca el inicio de un período que se caracterizó por las aportaciones de escritores, artistas e intelectuales, nacionales y extranjeros, que se interesaron por las expresiones culturales provenientes de múltiples lugares y

de instituciones en plataformas especializadas públicas y privadas, y otros factores. Todo lo cual, adicionalmente, nos informa sobre el indeciso, indeterminado posicionamiento que detenta este conjunto particular de museos en la escala jerárquica del universo museológico mexicano.

variados sujetos sociales. Ilustrados intérpretes que se encargaron de promocionar los autoctonismos y la revaloración e incorporación del *indígena* a la educación artística y la recuperación de las *costumbres* del *pueblo* como parte importante de la nueva manera de construir un arte nacional mexicano.

El *pueblo* ha estado en la base de una línea del tiempo de la cual se han nutrido las élites intelectuales a través de distintas prácticas afiliadas, por ejemplo, al costumbrismo², como tendencia o movimiento artístico/literario; al folckore³ como campo de estudio sistemático y metódico de las manifestaciones culturales locales y localizadas; al arte popular como expresión homogénea del sentir estético de una nación o región; y a la(s) cultura(s) populare(s) como conjunto(s) de patrones culturales distintivos de sectores indígenas o mestizos, del campo o de la ciudad.

Para este período cuentan como antecedentes los aportes de la llamada “generación del 15”⁴, de fuerte afiliación a la filosofía positivista. Entre ellos, destacó Alfonso Caso, cuya definición del arte popular se refiere a “un fondo de cultura indígena sobre el que vinieron a injertarse influencias europeas y asiáticas que

² Término que encuentra sus antecedentes en los artistas viajeros, exponentes del romanticismo, corriente surgida a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Su espíritu romántico los llevó lejos de sus países de origen para buscar, *lo pintoresco*, las tradiciones y las raíces de lugares poco conocidas. Para ampliar sobre el tema véase (Fernández López s/f).

³ Tal y como constata Ortiz García (1994) el término Folklore está sujeto a innumerables desplazamientos conceptuales. A los efectos de este trabajo, que busca seguir la pista de lo que se entiende como *popular* sugerimos revisar tanto una definición amplia del mismo (véase Bascom, 1974, citado por Ortiz García 1994) como aquella en la cual lo folklórico y lo popular se constituyen como procesos diferentes (véase Aretz, 1972, citada por Ortíz García, 1994).

⁴ Grupo también conocido como el de los “Siete Sabios”. Según Araujo y Lopez (2015) una generación de la Escuela Nacional Preparatoria, la cual tuvo como legado el ideario de una generación precedente: “los ateneístas”. La misma integrada por figuras como José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y Antonio Caso (véase *Ideas* [Disponible en la [www: http://horizontal.mx/quien-es-indigena-el-legado-insospechado-de-alfonso-caso/#sthash.mOCOz2dZ.dpuf](http://horizontal.mx/quien-es-indigena-el-legado-insospechado-de-alfonso-caso/#sthash.mOCOz2dZ.dpuf)]

modificaron las formas...” (citado por Araujo y López, 2015: s/p). Caso resalta su *naturaleza mestiza*, porque mestiza es su población y, en consecuencia, la cultura del país.

Ahora bien, el *mestizaje* es una noción polivalente que conjuga, a la vez que elude, espacios geográficos diferentes (historización del territorio), como compartidos sistemas de producción y referencias culturales. Una noción que busca la uniformidad y la simplificación de *lo propio*, *lo auténtico*, que se expresa en costumbres, tradiciones que evocan un pasado autóctono *nacional* y *nacionalizado* (territorialización de la historia). Lo *mestizo* entonces es una dimensión que se nutre de figuras genéricas, actividades semejantes o emparentadas, y con características que presumen una diferenciación (Pérez Monfort, 2003:44).

Tres conjuntos de acciones destacaron durante este período. Por un lado, la atracción que México ejerció sobre personajes de muy variada índole: antropólogos, etnólogos, periodistas, escritores, artistas, fotógrafos, cineastas, coleccionistas y refugiados políticos quienes se involucraron e incorporaron a las prácticas político-culturales del momento (Rubín de la Borbolla, 2017)⁵. Cercanos o no a las instituciones gubernamentales, ayudaron a crear, recrear, exportar y reivindicar al arte popular como objeto de estudio; como elemento representativo de la identidad; así mismo, como expresión romántica y exotizada del arte autóctono.

Desde el punto de vista del desarrollo institucional, destacó el *Primer Congreso Indigenista Interamericano* (Pátzcuaro,1940) de donde surgieron los

⁵ Entre quienes tuvieron un relevante papel en la promoción del arte popular cuentan René D'Harnoncurt, Fred Davis, William Spratling, Anita Brenner, Frances Flynn Paine, Frances Toor, Roberto Weitlaner y su hija Irmgard Johnson, Bodil Christensen.

principales Institutos Indigenistas de toda América. En el marco de una política “originalmente...de ‘asimilación’ y luego de ‘integración’, con fuertes tintes de “política colonialista, centrada en la alfabetización y aculturación a través de la educación nacional” (Korsabaeck y Samano-Rentería, 2007:204), entre sus resoluciones sobresalió la protección y difusión de las artes populares, como parte de la acción de la política indigenista continental (Boletín Indigenista:1948; citado por Rubín de la Borbolla, 2017:27).

En contrapunto con lo anterior, insoslayable resulta la formación de importantes colecciones que aún perviven; entre ellas, la del *Museo de Artes Populares del Palacio de Bellas Artes* que se encuentra bajo resguardo del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CENCROPAM); la del *Museo de Artes Populares de Toluca*, que se exhibe en el *Museo de Culturas Populares del Estado de México*; la de Nelson Rockefeller de arte popular, -de la cual fue acucioso asesor Roberto Montenegro-, integrada al *Museo de Arte de San Antonio, Texas* y el *Museo Mexicano de San Francisco*, en Estados Unidos. Así mismo, la de los comerciantes Frederick Davis y Víctor Fosado, quienes tuvieron tiendas en el centro de la Ciudad de México; la de Diego Rivera que está bajo resguardo del Museo Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo (véase Rubín de la Borbolla 2017: 23).

Ahora bien, como es de amplia difusión palabras más palabras menos, los museos se asumen como instituciones dedicadas al rescate, conservación, investigación y difusión del patrimonio cultural. Dependiendo de quiénes participan y en qué circunstancias se decide sobre el valor patrimonial de las expresiones,

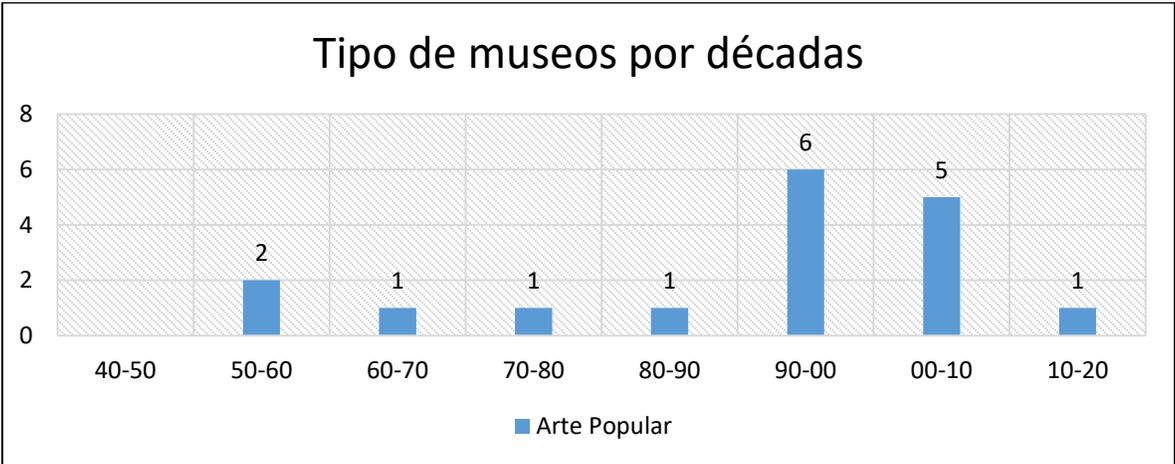
materiales y/o inmateriales, es posible confirmar a cuáles sujetos o sectores sociales corresponde dicho valor en el contexto de las sociedades modernas. Desde el punto de vista museológico, correspondería a este momento histórico el desarrollo de lo que Pérez Ruiz (2008), identifica como *la primera museología mexicana*. Entonces, los museos se concibieron para la creación de un imaginario, un patrimonio y una identidad nacionales: al servicio de un proyecto nacional hegemónico. De esta manera, con proyección de futuro, la selección y exposición de amplios conjuntos de objetos revestidos de valores estéticos, tenían por misión magnificar el pasado (p.2). En otro orden de ideas, una perspectiva estado-céntrica y en el marco de una política del tiempo lineal (pretendidamente universal y, a su vez, universalista). Desde los museos, entonces emblemáticos templos al servicio de la nación, los postulados ideológico-políticos se transformaron en “narraciones ritualizadas” --al decir de García Canclini (1995:113)- relatos repetitivos, monótonos y fundamentalistas.

Hacia finales de este período, y aún en el marco de la primera museología mexicana encontramos hoy, entre algunos de los museos de más antigua data, a los *Museos de Arte Popular*. Una tendencia que tiene como antecedente a la gran exposición de Arte Popular Mexicano de 1921⁶; un tipo de museo que prolifera a

⁶ Como es ampliamente sabido, realizada con motivo de la conmemoración del centenario del inicio de la Guerra de Independencia de México. Ocasión en la que Roberto Montenegro compartió las labores organizativas con otras figuras relevantes como Jorge Enciso y Gerardo Murillo (Dr. Atl). A este último se debe el texto del catálogo *Las Artes Populares en México* publicado para la ocasión, el cual fue reeditado en 1922.

partir de la segunda mitad del Siglo XX hasta bien entrado el siglo XXI (véase Cuadro No. 2).

Cuadro No. 2
Tipos de Museos por décadas: Museos de Arte Popular



Fuente: elaboración propia.

Arraigado a la revaloración cultural mexicana, la denominación que aún hoy distingue a este tipo de museos apela al reconocimiento de que el “arte indígena” y el “arte popular” están en el sustrato del arte en México. No obstante, durante el primer tercio del siglo XX, los términos con los cuales se designaba a este tipo de bienes culturales transitaban un espacio semántico poroso y permeable. Indicio de esta inestable relación discursiva es la equivalencia entre “artes populares” y “artes industriales” contenida en la conceptualización que hace el Dr. Atl, de estas prácticas a propósito de la exposición de 1921 (Dr. Atl, 1921:15).

Entre la tradición y modernidad

Los procesos de industrialización y modernización desencadenaron la transformación de las relaciones rural/urbanas. Así se demarca un segundo período para la segunda mitad del siglo XX (1950-1968) durante el cual tuvo lugar un reacomodo en el seno de estos actores sociales. Por un lado, la afición a las manifestaciones populares, en el marco de los procesos de modernización, encontró un renovado interés en el campo de las prácticas académicas (Rosales, 2014). Por el otro, la reubicación de este interés en las culturas locales se constituyó, entonces, como oportunidad para la apertura y/o profundización de líneas políticas muy específicas: la “conservación”, el “rescate” y el estudio de las tradiciones encontraron lugar también en museos, escuelas, festivales, concursos; además de una legislación orientada a su protección (García Canclini, 1990).

“Artes e industrias”, “escuelas talleres”, “apoyo técnico y económico”, “apertura de mercados” parecen establecer una diferencia de sentido con respecto al predominio del espíritu romántico y esteticista del período anterior. Entonces, la *artesanía* pasa a ser una práctica dinámica en la que cohabitan el pasado y el presente, la tradición y la modernidad. Condensa un conjunto de valores que, asociados a su producción, ponen de relieve procesos de innovación y tecnología y resaltan el quehacer y la visibilización de los “artesanos” como actores sociales específicos.

Así, entre las principales políticas dirigidas al sector artesanal, en manos del *Museo Nacional de Artes e Industrias Populares* (MNAIP) desde inicios de los 50, se encuentran: (i) la enseñanza de técnicas y procesos artesanales; (ii) la creación

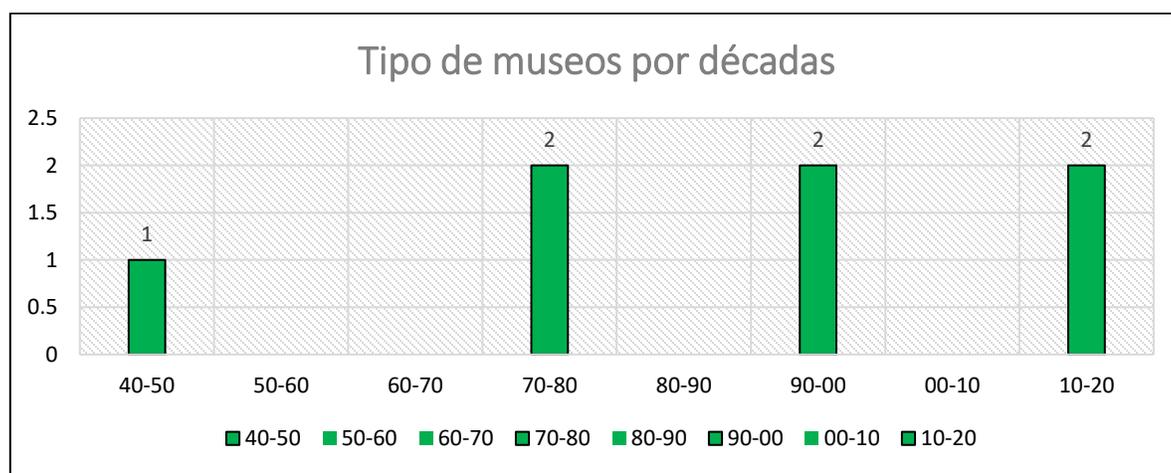
de escuelas taller distintas ramas artesanales y distintas partes del país. (iii) El apoyo técnico y económico (líneas de crédito); (iv) la apertura de mercados locales y regionales; (v) los concursos artesanales (véase Rubín de la Borbolla, 2016)

Para algunos estudiosos, durante este período se institucionalizó la separación de lo popular y lo culto y, en consecuencia, el estado reagrupó lo indígena, lo rural y lo popular bajo un mismo rango, de la misma manera que excluyó del mismo la producción mestizo-rural e indígena-urbana (Garduño 2005). Para otros, en dicho contexto la creación del MNAIP encarna un claro enfoque hacia el conocimiento, protección y desarrollo del sector artesanal. Desde este Museo se promovieron otros museos y talleres-escuela en diferentes estados del país: el Museo de la Cerámica de Tlaquepaque que reunió una invaluable colección, aun hoy disponible para el público; la escuela de rebocería de Santa María del Río, San Luis Potosí, la cual ayudó a formar a los artesanos que renovaron esta producción; hoy uno de los más importantes centros de producción rebocera en el país; el taller escuela y Museo de la Laca en Chiapa de Corzo, donde se reunió la colección más importante de lacas y maques; el Museo y taller escuela de la Huatapera en Uruapan, Michoacán, donde se congregaron los más destacados artesanos y maestros del maque de la región. Recientemente renovado, ha venido incorporando piezas ganadoras de los concursos artesanales del Domingo de Ramos, bajo la custodia de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas –CDI- (Rubín de la Borbolla, 2017:27).

En relación con este segundo momento histórico identificamos a los “Museos de artesanías”. Rubro que incluye, entre otros, algunos pocos espacios museales

que, bajo la posterior administración de Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanía, FONART⁷, (a partir de la década de los 70), están adscritos a las “Casas de las Artesanías” como parte de su infraestructura (véase Cuadro No. 3).

Cuadro No.3
Tipos de museos por décadas: Museos de Artesanías



Fuente: elaboración propia.

Desde el punto de vista museológico, se ubica este período entre la *Primera* y la *Segunda museología mexicanas* (según clasificación de Pérez Ruiz, 2008). Esta última, un derivado local que encontrará sus propios cauces a partir de la década del 70 en México, durante la expansión de la Nueva Museología. Movimiento de origen francés que buscaba una ruptura con el modelo de museo-templo tradicional y que muy pronto, en el marco de destacados actores sociales y relaciones

⁷ “Fideicomiso público del Gobierno Federal, sectorizado en la Secretaría de Desarrollo Social, que surge como una respuesta a la necesidad de promover la actividad artesanal del país y contribuir así a la generación de un mayor ingreso familiar de las y los artesanos; mediante su desarrollo humano, social y económico. Fue constituido el 28 de mayo de 1974 por mandato del Ejecutivo Federal con el objeto social de fomentar la actividad artesanal en el país”. (véase *Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías*; disponible en la [www: https://www.fonart.gob.mx/gobmx/mas_info_fonart.pdf](https://www.fonart.gob.mx/gobmx/mas_info_fonart.pdf) (fecha de captura 14-04-2020)

internacionales, comenzó a ser aceptada por numerosos estados e instituciones en diferentes latitudes del planeta; expresión, así mismo, de prácticas relacionadas con políticas de espacio del tipo centro-periferia⁸ en su dimensión global; luego diseminadas, en los escenarios nacionales desde los poderes centrales hacia los regionales, subregionales y/o locales.

Como período de transición, es posible asumir para el mismo una inercial tendencia hacia la creación de espacios museales y el ejercicio de prácticas museológicas tradicionales, es decir, más bien identificadas con las del período anterior, o *primera museología mexicana*. Sólo que durante este período dichas prácticas se sustentaron en la selección y exposición de conjuntos heterogéneos de objetos: ya no asociados a cualidades espirituales innatas, sino al dominio técnico; a elementos distintivos del proceso de producción, espacialmente clasificados y distribuidos sobre el territorio nacional.

⁸ Por políticas de espacio tipo “centro-periferia” entendemos a un conjunto de prácticas que derivan de representaciones sociales de espacio y tiempo caracterizadas por la asimetría y relaciones de poder desiguales entre actores internacionales en el escenario global y, al interior de los territorios nacionales, entre actores nacionales, regiones, subregiones y/o locales. Metáfora espacial, entonces, que describe, dos tipos de lugares dentro de un mismo sistema: aquellos desde donde se ejercen el poder y la dominación y aquellos propios de los dominados por el poder (véase Useche López, Camilo y Aponte Motta, Jorge (s/f) “*Centro/Periferia*”. En Alejandro Benedetti (director) *Teseopress*;

[Disponible en la www: <https://www.teseopress.com/palabrasclavefronteras/chapter/centroperiferia/>] (Recuperado: 24 de abril de 2021)

Tradiciones y localismos. Culturas populares y nuevos actores sociales

La década de los años 70 se inicia con la indeleble huella de los eventos de 1968 (mundiales y domésticos). Los cambios ocurridos orientaron el interés por el estudio de nuevos sujetos sociales: pueblos indios, mujeres y niños fueron los sujetos populares del interés oficial (Rosales 2014). Durante esta década fue clave la creación del *Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías* (FONART). Institución que contempló, originalmente, acciones de investigación, fomento, capacitación y comercialización de las artesanías. Instancia desde donde surgieron, posteriormente, casas o institutos de artesanías en diversos estados de la República, encargadas de promover la actividad artesanal a escala nacional.

Aunque los menos, adscritos a las Casas de Artesanías encontramos hoy algunos espacios con funciones museales. Por su parte, hoy FONART y su red institucional vive de la tensión entre la acción social y la promoción turística del estado en medio de muy heterogéneas y desiguales expectativas y necesidades del sector artesanal contemporáneo⁹.

Desde el punto de vista museológico durante este período se desarrolla, con plenitud, lo que Pérez Ruiz (2008) reconoce como “*la nueva museología mexicana*”. Una segunda vertiente museológica en la que cohabitan dos tradiciones locales: (i) la que se concentró fundamentalmente en una *función educativa y comunicativa*, de

⁹ A tales circunstancias de tensión debe sumarse una notable falta de articulación entre las instancias responsables de la toma de decisiones, entre cuyas consecuencias destacan en el seno de los distintos sectores artesanales: (a) conflictos internos con respecto al acceso, no equitativo, de los recursos provenientes del sector oficial; (b) incertidumbre sobre cómo y cuándo actuar frente a los distintos agentes gubernamentales; (c) tropiezos en cuanto a la planeación fiscal, planeación financiera y estrategias de mercadeo; (d) El tema de la protección crece en importancia a la luz de los derechos de los artesanos como agentes productivos y productores de bienes altamente competitivos ante condiciones desleales de competencia en el mercado (Agudo, 2016:10)

la que participa una vasta constelación de museos mexicanos y (ii) la que se centró en la participación social o *museología participativa*.

Esta última, representaría un paradigma particular que descansa en el compromiso político y otras prácticas a favor de los sectores subordinados en el país (Pérez Ruiz, 2008:90-91): (i) comprometerse explícitamente con la participación social; (ii) sustraer a los museos de la acción del Estado y concomitante reproducción de la hegemonía de los sectores dominantes; (iii) disminuir la distancia entre los usuarios y los museos; (iv) contextualizar y desacralizar los objetos museales; (v) convertir los espacios museales en espacios “vivos” y atentos a la evolución de la sociedad y a sus necesidades.

Dentro de esta vertiente museológica encontraron lugar un buen número de instituciones museales encargadas de la divulgación de variadas tradiciones locales y/o regionales; es decir, “museos etnográficos” según la clasificación por temas o tipo de colección que nos ofrece Witker (2001:8-9)¹⁰. Un subtipo museal, dentro del cual se incluirían tácitamente los museos que se encargan de los bienes culturales que aquí nos ocupan y que, a su vez, está incluido dentro un género más amplio identificado como “museos de antropología”.

Desde el punto de vista del desarrollo institucional destacó, por un lado, el tránsito hacia prácticas que buscaban modificar la visión y las acciones tradicionales

¹⁰ Hago notar con la siguiente cita, hacia dónde se dirigen en la actualidad algunas de las reflexiones sobre este subtipo de museos: “...es claro que los museos etnográficos deben abandonar los derroteros colonialistas, la museología decimonónica, la obsesión por las colecciones de objetos materiales, y la búsqueda de los rasgos tradicionales de las culturas. Los museos etnográficos deben transformarse, dejar de presentar a la Etnografía como un conjunto de objetos “exóticos”, o como un cúmulo de datos curiosos que a pocos les interesan. Las últimas décadas del siglo XX dejaban ver ya esta necesidad de renacimiento, pero el siglo XXI abrió las puertas para una revolución de los museos etnográficos vistos como zonas de contacto, de conflicto y de diálogo...” (Cárdenas Carrión 2016:210)

de los museos en México; experiencias pioneras que intentaron llevar los museos “al pueblo”, a través de la creación de museos escolares y primeros museos locales o comunitarios. Estos últimos, germen de una perspectiva en la que las bases fundacionales de los museos debían residir en la participación y el trabajo de la propia “comunidad”¹¹.

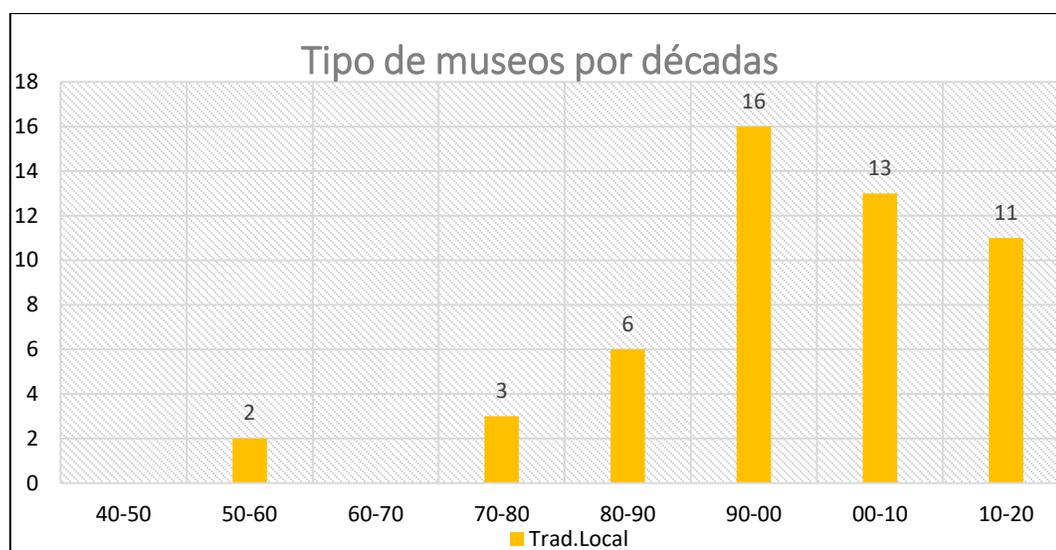
Concomitantemente, las dilatadas consecuencias de la industrialización y los procesos de urbanización iniciados después de la década de los cuarenta, los nuevos vínculos entre campo y ciudad, los movimientos migratorios y la emergencia de los nuevos sujetos sociales desembocaron en un interés renovado por las *culturas populares*. A saber, comprendidas y estudiadas en el marco concreto de sus respectivas relaciones de subordinación económica y política (Pérez Ruiz, 2013). Dos tipos de instituciones museales encuentran su espacio desde los inicios del 70. Uno corresponde a los Museos etnográficos y/o de tradiciones localizadas; el otro condensa a los museos de cultura(s) popular(es).

El primer tipo, nominalmente, resultado del auge e intensificación de la investigación socio-antropológica, asociado a los procesos de modernización e industrialización. Período durante el cual cobraron notable auge los estudios de

¹¹ Término pocas veces interpelado, cuyo uso encierra representaciones sobre el “otro” que involucran complejas prácticas de dominación y poder. Se trata de un término que refuerza una visión tanto decimonónica --antropológica y sociológicamente hablando--, como clasista ya que a sus pobladores se les supone sujetos de un orden social históricamente anterior a la *sociedad*. Por lo tanto, responden a prácticas y creencias pre-modernas. Entre estas últimas destaca la *unidad*, el como el rasgo fundamental de la comunidad: signo romantizado de estabilidad y armonía, asociado al *beneficio común* y al *terruño*. Este último, entre otras cosas, expresión material del *arraigo* de las personas a la tierra; por extensión, a la naturaleza. Así mistificada, *la comunidad* sería expresión de “lo sentido”, “lo antiguo”, “lo duradero”, “lo íntimo” y “lo auténtico” (véase Liceaga s/f).

campo y la labor investigativa, de cuyo espíritu científico se nutrió la experiencia museológica (Cuadro No. 4).

Cuadro No. 4
Tipos de Museos por décadas: Museos etnográficos/tradiciones locales



Fuente: elaboración propia.

En general, se trata de instituciones museales interesadas en la territorialización de conjuntos finitos de objetos asociados a la *tradicón* (territorialización de la historia). Aunque de fronteras difusas, se trata de un conjunto en el que conviven museos etnográficos propiamente dichos, museos regionales o locales, museos del folklore, entre otros. También se incluyen aquellas instituciones que reproducen escenas de la vida de la *comunidad*, o conjuntos de objetos clasificados según diferencias étnicas. Así mismo, aquellas instituciones que se consolidarían como “museos de vecindad”, en la jerga francesa, o “museos comunitarios” (Duclos y Veillard, 1992, p.129) en el contexto mexicano.

Los últimos, representativos de una tradición museológica altamente desigual en el ámbito nacional en cuanto a misión y visión, funciones, colecciones, beneficiarios o públicos. En México se han señalado al respecto tres tendencias: (i) una claramente institucional responsable de las formas de promover y apoyar a la museología comunitaria; (ii) otra, una combinación de la propuesta institucional con iniciativas propias de la organización comunitaria; y (iii) una tercera en la cual individuos, grupos o comunidades organizadas han generado una experiencia museológica sin la presencia institucional o que sólo han requerido ciertos apoyos gubernamentales o privados, sin incidir estos en la forma y el contenido del museo (Méndez Lugo, 2008)

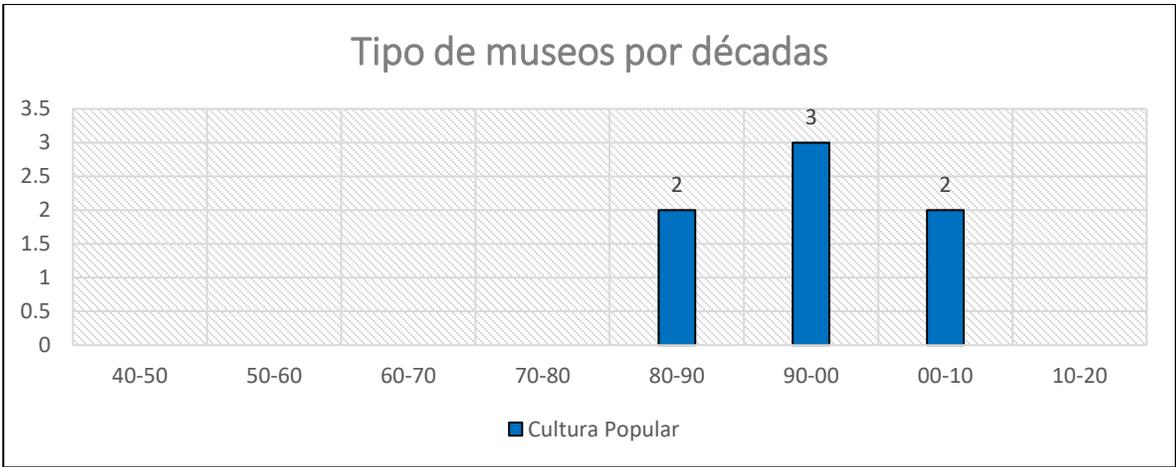
Por otro lado, encontramos a los Museos de Cultura(s) Popular(es). Entre ellos destaca el *Museo Nacional de Culturas Populares* (MNCP), creado en 1982 y bajo la gestión de Guillermo Bonfil Batalla hasta 1985. Atribuye Pérez Ruiz (2008, 2013) a Bonfil algunas experiencias pioneras que buscaron llevar el museo al pueblo y la emergencia de algunas instituciones, por esa misma razón, más bien atípicas. Le sirvió de marco contextual a este tipo de experiencias el paso del propio Bonfill por el Instituto Nacional de Antropología e Historia —durante el sexenio 1970-76— ; la creación en 1977 de la Dirección Nacional de Culturas Populares, como parte de la Secretaría de Educación Pública; y, como anotado, la creación misma del MNCP.

Pues bien, bajo la denominación de *Museos de Cultura/s Popular/es* (si, a veces en singular; a veces en plural) se identifican hoy en día un segundo bloque de instituciones museales, dentro del más amplio subtipo de museos etnográficos

del tipo antropológico. Muy en sintonía con la “museología educativo-comunicativa” tanto como, en otros pocos casos, con a la “museología participativa”, ambos tipos de prácticas se consolidan como la vertiente doméstica de la Nueva Museología o *Segunda museología mexicana*.

De diseminación menos exitosa que otros tipos museales tratados (por ejemplo, los de arte popular, y los de tradiciones locales o propiamente etnográficos, comunitarios o no), encuentra su auge, especialmente, a partir de la década de los ochenta (Cuadro No.5).

Cuadro No.5
Tipos de museos por décadas: Museos de Cultura/s Popular/es



Fuete: elaboración propia.

Hasta aquí, tres momentos en el desarrollo de las relaciones entre las unidades con las que se designa el patrimonio de lo popular, el desarrollo contextual y sus principales actores sociales y, por supuesto, las prácticas museales. Panorama que nos arroja la siguiente correlación museológica y su expansión a lo largo de los periodos históricos revisados (Cuadro No. 6).

Cuadro No.6
Tipos de museos por décadas



Fuente: elaboración propia

Reflexiones finales

Desde el punto de vista institucional, es posible afirmar que existe un extenso parque museológico a lo largo y ancho del territorio nacional mexicano que atiende el tipo de patrimonio que aquí nos ocupa. Con casi un siglo de desarrollo, sus instituciones se dedican al resguardo de lo popular, en sus vertientes urbanas, indígenas o campesina, ancestrales o modernas (Cuadro No.1): museos públicos y privados; nacionales, estatales, municipales o comunitarios; de arte popular; de artesanías; de tradiciones locales/regionales y de cultura(s) popular(es).

A pesar de la variedad en cuanto a la denominación de estos bienes culturales y, en consecuencia, la respectiva diversidad de prácticas, las mismas conviven, no sin contradicciones y experiencias de muy desigual rango, en el ámbito museológico mexicano. Sin embargo, creemos que la mayoría de estas instituciones se dedica al resguardo de una colección y a la exhibición de bienes culturales como aspecto primordial. El mismo paradójicamente, al menos en términos teóricos y en opinión

de algunos especialistas, es un aspecto largamente superado por la museología contemporánea (Sabido, 2009).

La variada nomenclatura mediante la cual se designa a este tipo de bienes culturales (arte popular; artesanía; tradiciones locales; etnografía, y, más recientemente “saberes tradicionales”, etc.) informa sobre la indecisión que gravita con respecto al valor de este tipo particular de patrimonio, de las instalaciones museales que a ello se dedican y de los sujetos sociales vinculados a dicho universo. Factor que sin duda debilita la posición de todos los elementos/sujetos involucrados en el espacio social que comparten, no solo con otros tipos de museos mexicanos (de arte; de ciencias o generales, según clasificación de Wittker, 2001), sino con aquellos que, como los históricos y arqueológicos, forman parte de los museos de antropología que los agrupa.

Dentro de ese panorama, llaman la atención los museos dedicados a las tradiciones locales/regionales (Cuadro No.5): la tendencia más persistente y de expansión más reciente (casi el 42% de las identificadas para este trabajo). Ello sugiere que, museológicamente, se privilegia a la “tradicción”, lo cual se puede interpretar como un manifiesto y persistente culto al pasado. En nuestra opinión, una política del tiempo específica, no otra que una suerte de inmovilidad temporal (territorialización de la historia), concomitante a una política de espacio que en ocasiones remite al *encarcelamiento espacial* según la perspectiva de Malkki (1992)¹². Políticas, muy probablemente, vinculadas a las representaciones de

¹² Para ampliar sobre representaciones de espacio, tiempo y poder, de la cual derivan políticas de espacio y de tiempo como las mencionadas en este trabajo (centro-periferia, inmovilidad temporal, encarcelamiento espacial u otras) véanse Agudo 2000, 2005.

espacio y tiempo que, subsidiarias del Occidentalismo (Coronil, 1996) y de la ideología del nacionalismo territorial, contribuyen al fortalecimiento y expansión de posiciones jerárquicas y desiguales en los escenarios nacionales.

Es de hacer notar que su emergencia coincide con la intensificación de la investigación académica y, en el marco y/o paralelamente a la expansión de la Nueva Museología como movimiento internacional e internacionalizado, con el desarrollo de la *segunda museología mexicana* y sus vertientes *educativo-comunicativa* y *participativa*. Esta última muy probablemente responsable de su diseminación, al menos --según los datos--, en el estado de Oaxaca (Cuadro No.2); sustentada en postulados que tuvieron como norte “llevar los museos al pueblo”. Tales datos confirmarían un éxito relativo de la *museología participativa*, ya que su arraigo es restringido y altamente localizado; es decir, *territorializado*. Un mecanismo que puede estar asociado a la estabilización de la naturaleza desigual de los espacios locales, si se le compara con otros espacios semejantes en el plano nacional.

Con el auge de los museos de tradiciones locales (i) se pone en disputa el valor estético de los objetos como fundamento homogeneizador de la identidad nacional tan propio del “arte popular” y sus espacios museales; (ii) se pone en evidencia la desigual distribución del valor simbólico de la producción artesanal y de las instituciones museales que lo promueven, como resultado de políticas públicas divorciadas de la complejidad y de la singular diversidad de la producción en este ámbito de acción. (iii) Así mismo, plantea interrogantes sobre la eficacia de los museos de cultura(s) popular(es) en su propósito de convertir los espacios

museales en espacios “vivos” y atentos a la evolución de la sociedad y a sus necesidades.

Destacan en segundo lugar, (Cuadro No.5) los Museos de Arte Popular. Por un lado, por su permanencia en el tiempo, aunque en proceso de declinación hacia la segunda década del siglo XXI. Por el otro por su relativa frecuencia, ya que representa casi un 14% de todo el parque museológico aquí construido. Datos que nos hacen pensar en la vigencia y arraigo de una noción esencialista de la identidad nacional; que aspira a la homogeneización o uniformidad y simplificación de *lo propio, lo auténtico, lo nacional*, lo cual encuentra fundamentación en el valor estético de los objetos. De esta manera, por un lado, se suprimen las condiciones en que dichos objetos se producen; pero sobre todo, se suprime la condición histórica del sujeto que lo produce.

Curiosamente, los datos sobre los museos de tradiciones locales/regionales contrastan con la débil proliferación de los Museos de Cultura(s) Popular(es), respaldados por importantes supuestos teóricos, conceptuales y museológicos y por la vocación de un compromiso político con los sectores subordinados del país. Compromiso del cual el Museo Nacional de Culturas Populares (1982), en la capital mexicana, constituyó el ejemplo más emblemático; pero que, a pesar de su carácter pionero y revolucionario, no parece haber impactado las prácticas museológicas de otras regiones u otros sectores metropolitanos.

Se desprende del mismo Cuadro No.5 la debilidad de “las artesanías” como noción asociada a prácticas museales específicas, en todo el territorio nacional y desde mediados del s. XX hasta el presente. Los datos sugieren que la promoción

de la innovación y/u optimización tecnológica, productividad y comercialización del objeto artesanal no gozan de particular arraigo en el universo museológico mexicano. Posiblemente porque se le asocia con una visión mercantilista del patrimonio. Su posición en esta cartografía revela su desventaja frente al peso ideológico de la “tradición” como culto al pasado, o del homogeneizador espíritu romántico promovido por el arte popular.

Aun así, la actividad artesanal sigue siendo la fuente principal de ingresos de variados grupos sociales, sea que vivan en zonas marginadas del campo o de la ciudad; otros pertenezcan a los pueblos originarios; y otros más, habiten en las principales ciudades. Lo cierto es que las condiciones de producción son variables: la ubicación geográfica, el acceso a las materias primas, el bagaje cultural propio de cada artesano, su condición económica y social, sus habilidades, destrezas y capacidad creativa marcan estas diferencias. Aspectos todos que, a pesar de su pertinencia, son vistos con indiferencia y no parecen tener relevancia museal dentro del universo institucional hasta ahora constituido en torno a lo popular.

Pues bien, la entrada al siglo XXI, involucra nuevos escenarios. Entre ellos, a diferencia de lo hasta aquí descrito, el desplazamiento desde los objetos de la colección hacia las personas impone nuevas formas de saber y saber hacer en el ámbito de las prácticas museales. De ahí que, por ejemplo, los estudios de públicos se hayan ido convirtiendo en un dinámico y controversial campo de estudios en busca de respuestas a los usos sociales de la cultura en contextos en los que se debate sobre las políticas de las diferencias. Pero más allá de un perezoso, aunque comprobado interés en las características y necesidades de los distintos

públicos/visitantes, habrá que comenzar a interpelar a las instituciones museales sobre “quién piensa el museo que eres tú”. Es decir, aprender a leer las reglas no escritas e interpretar las pautas de comportamiento en las que se nos involucra como parte de las “pedagogías invisibles” de los espacios museales. (Acaso, Antúnez y Megías, 2011).

Estos giros, de reciente data, exigen estrategias más específicas en el ámbito museal. De la forma en que los museos aquí tratados han ido comprendiendo o no este nuevo contexto, de la relación específica entre los museos aquí tratados y el lugar que ocupan sus públicos (subjetiva e intersubjetivamente), así como de la comprensión sobre las demandas que el siglo XXI plantea a este particular espectro de instituciones museales nos estaremos ocupando en próximas entregas.

Lista de referencias

Agudo, Ximena (2000) “La negociación del tiempo, del espacio y del poder en tiempos de globalización”. En Mato, D. Agudo, X y García, I. América latina en tiempos de globalización II. Cipost. Universidad Central de Venezuela, UNESCO. Caracas, pp.117-151

Agudo, Ximena (2005) “Cultura, etnicidad y poder”. *Revista Extramuros No.22*. Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, pp.69-83

Agudo, Ximena (2016) “Relatoría. Tercera Edición, Primer Aniversario”. *Seminario interinstitucional sobre artesanía, arte popular y saberes tradicionales*. Centro de Estudios Arqueológicos, Extensión La Piedad. Colegio de Michoacán, A.C. (inédito)

Acaso, María, Antúnez Noelia y Megías Clara (2011) “¿Señora con abrigo de visión o freaky blanquecino? El Invisible Museum Project Desplazando el concepto pedagogías invisibles hacia los museos de artes visuales”. En *Arte y Políticas de Identidad, vol. 5* (diciembre), 61-80 pp. [Disponible en la www: http://www.multimedia.pueg.unam.mx/lecturas_formacion/relaciones_genero/modulo_5/m5_s2_l2.pdf] (Recuperado 14-05-2021)

Acevedo, Esther y García Pilar (2011) “Procesos de quiebre en la política visual del México posrevolucionario”. En Mercedes de Vega (coord.) *México y la invención del arte latinoamericano (1910-1950)*. Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, Secretaría de Relaciones Exteriores, México pp.25-92

Araujo Pardo, Alejandro y López Caballero Paula (2015) ¿Quién es indígena? El legado insospechado de Alfonso Caso. Generación del 15. En *Ideas* [Disponible en la www: <http://horizontal.mx/quien-es-indigena-el-legado-insospechado-de-alfonso-caso/#sthash.mOCOz2dZ.dpuf>] (Recuperado 25-11-16).

Cárdenas Carrión, Blanca María (2016) *Museos etnográficos. Contribuciones para una definición contemporánea*. Posgrado en Filosofía de la Ciencia. Tesis de grado para optar al título de Maestra en Filosofía de la Ciencia. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); pp.239. [Disponible en la www: https://www.academia.edu/24713286/Museos_Etnogr%C3%A1ficos_Contribuciones_para_una_definici%C3%B3n_contempor%C3%A1nea_2016] (Recuperado 14-05-2020)

Cordero, Karen (2002) “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México”. En Esther Acevedo (Coord.) *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*. Tomo III. Fondo de Cultura Económica, México.

Coronil, Fernando (1996) "Beyond Occidentalism: towards nonimperial geohistorical categories", *Cultural Anthropology* Vol 11(1), pp. 51-87.

Dr. Atl (1921) *Las artes populares en México*. México.

Duclos, Jean-Claude y Veillard, Jean-Ives (1992) "Museos de etnografía y política". En *Museum No 175 (Vol XLIV, n° 3, pp.129-132*. [Disponible en la [www](http://unesdoc.unesco.org/images/0009/000929/092980so.pdf): <http://unesdoc.unesco.org/images/0009/000929/092980so.pdf>] (Recuperado el 11-11-16)

Espejel, Carlos (2014) *¿Artesanía o arte popular?* Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Literatura. México. [Disponible en la [www](http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf/artes-11-carlos-espejel.pdf): <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf/artes-11-carlos-espejel.pdf>] (capturado: 02/12/16)

Falk H. John y Dierking Lynn D. (1992) *The Museum experience*. Howells House.

Falk H. John y Dierking Lynn D. (2000) *Learning from museums: visitor experiences and the making of meaning*. Altamira Press.

Fernández López, Justo (s/f) *Costumbrismo en el siglo XIX*. [Disponible en la [www](http://hispanoteca.eu/Literatura%20espa%C3%B1ola/Siglo%20XIX/Costumbrismo%20en%20el%20siglo%20XIX.htm): <http://hispanoteca.eu/Literatura%20espa%C3%B1ola/Siglo%20XIX/Costumbrismo%20en%20el%20siglo%20XIX.htm>] (Recuperado el 05-03-18)

García Canclini, Néstor (1990) *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo, México.

García Canclini (1995) *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Editorial Grijalbo, S.A. de C.V. México.

Garduño, Ana (2005) "Un *espíritu* nacional sin museo: las artes populares en México" *Discurso Visual. Revista Digital*. Cenidap. Ene-Mar 2005 [Disponible en [www](http://www.discursovisual.net/antiores/dvwebne03/agora/agoanagar.htm): <http://www.discursovisual.net/antiores/dvwebne03/agora/agoanagar.htm>] (recuperado el 05-08-12)

Hooper-Greenhil, Eilean 2006 "Studying visitors. Chapter 22". En Sharon McDonald (ed.) *A Companion to museum studies* cap. 22. Blackwell Publishing. United Kingdom.

Korsbaek, Leif y Sámano-Rentería, Miguel Ángel (2007) "El indigenismo en México: antecedentes y actualidad" En *Ra Ximhai*, vol. 3, núm. 1, pp. 195-224. Universidad

Autónoma Indígena de México. [Disponible en la [www: https://www.redalyc.org/pdf/461/46130109.pdf](http://www.redalyc.org/pdf/461/46130109.pdf)] (Recuperado 06-08-17).

Liceaga Gabriel (s/f) El concepto de comunidad en las ciencias sociales latinoamericanas: apuntes para su comprensión. [Disponible en la [www: http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca145-57.pdf](http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca145-57.pdf)] . (Capturado el 15-05-19)

Malkki, Lisa (1992) "National Geographic: the rooting of peoples and the territorialization of national identity among scholars and refugees" En *Cultural Anthropology Vol. 7., No. 1*, pp.24-43.

Martínez Peñaloza, Porfirio. (1974) "Algunas reflexiones sobre el arte popular en México". Universidad Veracruzana, México. [Disponible en la [www: http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/3698/1/197411P3.pdf](http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/3698/1/197411P3.pdf). (Recuperado el 05 de agosto de 2012)

Maseda, Pilar (2004) "Aspectos de la política nacionalista y el arte popular". *Discurso Visual. Revista Digital. Cenidap*, oct-dic. [Disponible en la [www: http://discursovisual.net/anteriores/dvwebne02/aportes/pilarmaseda.htm](http://discursovisual.net/anteriores/dvwebne02/aportes/pilarmaseda.htm)] (recuperado el 05-08-2012).

Mieke, Bal (2002) Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje. Centro de Investigación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC). Murcia pp. 458

Montenegro, Roberto (1940) "Arte Popular". En The Museum of Modern Art and Instituto de Antropología e Historia de México, *Twenty Centuries of Mexican Art*, México, pp.111-136.

Museum of Modern Art (1940) Twenty centuries of Mexican Art being assambled for de Museum of Modern Art (press release). [Disponible en la [www: http://www.moma.org/docs/press_archives/585/releases/MOMA_1940_0016_1940-02-20_40220-14.pdf?2010-\(capturado el 10 de agosto de 2012\).](http://www.moma.org/docs/press_archives/585/releases/MOMA_1940_0016_1940-02-20_40220-14.pdf?2010-(capturado el 10 de agosto de 2012).)

Ortiz García, Carmen (1994) "Antropología y Folklore". En *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 49:2 pp.49-68 [Disponible en la [www: http://digital.csic.es/bitstream/10261/44121/1/Antropolog%C3%ADa%20y%20Folklore.pdf](http://digital.csic.es/bitstream/10261/44121/1/Antropolog%C3%ADa%20y%20Folklore.pdf) (recuperado el 05-03-18)

Pérez Monfort, Ricardo (2003) "Folklore e identidad. Reflexiones sobre una herencia de medio siglo en América". En *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América, Vol 11, No.41*. Universidad Nacional Autónoma de México, pp.43-49. [Disponible en la [www: http://www.revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/view/19599](http://www.revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/view/19599)] (Recuperado el 01 de marzo de 2018)

Pérez Ruiz, Maya Lorena (1995) “El museo nacional de culturas populares en México. Aportaciones y problemas, 1982-1988”. En *Runa XXII* (1995) 39-52.

Pérez Ruiz, Maya Lorena (2008) “Museología participativa. ¿tercera vertiente de la museología mexicana?”. En *Cuicuilco número 44*, septiembre-diciembre pp. [Disponible en la www:
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592008000300005] (Recuperado el 13 de mayo de 2016)

Pérez Ruiz, Maya Lorena (2013) “Guillermo Bonfil Batalla. Aportaciones al pensamiento social contemporáneo” En *Cuicuilco*, vol. 20, núm. 57, mayo-agosto, pp. 115-136 Escuela Nacional de Antropología e Historia Distrito Federal, México. [Disponible en la www:
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35130567006>] (recuperado el 13 de mayo de 2016)

Pochini, Dafne (2002). *Las exposiciones de arte mexicano en el Pabellón mexicano en París (1937) y en la Feria Mundial de Nueva York (1939)*. Ponencia presentada en Lasa, San Francisco, 2002 [Disponible en www:
<http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2012/files/36069.pdf>] (capturado el 10 de agosto de 2012).

Rosales, Héctor (2004) “Cultura popular. Definiciones y acciones”. En *Antología sobre cultura popular e indígena. Lecturas del Seminario Diálogos en la Acción. Primera etapa*. Dirección de Culturas Populares e Indígenas, Conaculta, México, pp.205-222.

Rubín de la Borbolla, Sol (2016) *Y qué sigue 65 años después...* Ponencia presentada en 3ª Edición del Seminario Interinstitucional sobre Artesanías, Arte popular y Saberes Tradicionales (10-11/03). Colegio de Michoacán, sede La Piedad, México. (inédito).

Rubín de la Borbolla, Sol (2017) “Vicisitudes del arte popular en México”. En Museo Palacio de Bellas Artes, *Roberto Montenegro. Expresiones del Arte Popular Mexicano*. Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo del Palacio de Bellas Artes, México; pp. 14-33

Sabido Sánchez, Alejandro (2009) “Museología nueva en museos viejos. El espacio museal como agente de cambio y desarrollo”. En *Gaceta de Museos N°. 46 Tercera época*, Instituto Nacional de Antropología e Historia. [Disponible en la www:
<https://www.mEDIATECA.INAH.GOB.MX/REPOSITORIO/ISLANDORA/OBJECT/ARTICULO%3A12841>] (capturado el 30 de mayo de 2015)

Schmilchuk Graciela (s/f) "Venturas y desventuras de los estudios de publico". En *Cuicuilco, México, nueva época*, v. 3, núm. 7, mayo-agosto, p. 31- 57.

Toussaint, Manuel (1940) *Veinte Siglos de Arte Mexicano*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, pp.5-10. [Disponible en la www: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/183>] (Capturado el 12 de agosto de 2012)

Useche López, Camilo y Aponte Motta, Jorge (s/f) "Centro/Periferia". En Alejandro Benedetti (director) *Teseopress*; [Disponible en la www: <https://www.teseopress.com/palabrasclavefronteras/chapter/centroperiferia/>] (Recuperado: 24 de abril de 2021)

Whitker, Rodrigo (2001) *Los museos. Tercer Milenio*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), México.