



**Patrimonio cultural
y prácticas artesanales**
Concepciones gubernamentales locales y
Definiciones institucionales internacionales

Monica B. Rotman

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

Resumen: Los estudios sobre la problemática del patrimonio cultural han renovado en los últimos tiempos sus conceptualizaciones, han ampliado el campo de problemas, plantean nuevos desafíos metodológicos y establecen vinculaciones con tópicos novedosos, producto de los desarrollos históricos, socio-culturales, y económicos de las sociedades contemporáneas. La discusión se ha ampliado y es momento de profundizar y reflexionar sobre tales cambios a nivel teórico, confrontándolos con las prácticas patrimoniales concretas. En tal sentido nuestro análisis refiere al campo artesanal. Entendemos que éste abarca producciones culturales problemáticas en su dimensión patrimonial, bien porque resultan difíciles de encuadrar en los cánones establecidos, con aplicación de categorías que presentan límites difusos, bien porque su atribución como patrimonio se convierte en mera retórica y práctica contradictoria.

Palabras clave: Patrimonio, campo artesanal, ferias, sectores subalternos.

Abstract: Studies about cultural heritage during last years have renewed theoretical concepts, adding new scopes and methodological issues linked with a variety of topics related with historical, economical and sociocultural developments in contemporary society. Discussions are more open now and it is time to study theoretical changes produced, vis a vis with social practices related with patrimonial scope. In this sense our analysis is focused on handicrafts as cultural issues linked with heritage which are difficult to refer to established canons, and to apply to blurred borders categories. Likewise, these products as part of cultural heritage are merely turned into rethorics and contradictory practices.

Key words: Heritage, handicrafts, fairs, subaltern groups.

Introducción

Los estudios sobre la problemática del patrimonio cultural han renovado en los últimos tiempos sus conceptualizaciones, han ampliado el campo de problemas, planteando además nuevos desafíos metodológicos y estableciendo vinculaciones con tópicos novedosos, producto de los desarrollos históricos, socio-culturales y económicos de las sociedades contemporáneas.

En la actualidad, la discusión se ha extendido y cabe reflexionar sobre tales cambios a nivel teórico y de normativa general, confrontándolos con prácticas patrimoniales concretas, colocándolos en relación con las acciones implementadas desde las instancias institucionales y revisándolos a la luz de aquellas actividades y eventos culturales cuya consideración/legitimación como patrimonio resulta compleja.

Nuestro análisis refiere al campo artesanal. Entendemos que éste abarca producciones culturales problemáticas en su dimensión patrimonial, bien porque resultan difíciles de encuadrar en los cánones establecidos, con aplicación de categorías que presentan límites estrechos, bien porque su reconocimiento como patrimonio se convierte en mera retórica y práctica contradictoria.

Sectores subalternos, producciones culturales y “trabajo”

Nos centramos aquí en aquellas producciones artesanales que denominamos urbanas¹, refiriendo a un espacio artesanal constituido por “...la tradición urbana de origen europeo, donde a diferencia (de

los demás espacios²) no es fundamental el elemento étnico (...) ni lo es el carácter comunitario de la producción (Lauer 1984:61); y entendiendo además, que es conveniente relacionar su tratamiento (por razones históricas y contextuales), con su ámbito primigenio/originario y habitual de exhibición y expendio: las Ferias. En tal sentido se diferencian de otros productos (como los de raigambre telúrica/gauchesca y aquellos elaborados por los pueblos originarios) que permanecen ligados más a sus productores y comunidades que a ámbitos específicos de concentración y venta.

LL. Prats (1997) sostiene que el patrimonio existe en tanto es *activado*, es decir cuando se promueve una versión específica de una determinada identidad, seleccionando, interpretando y representando un repertorio de referentes ad hoc, constituyendo los poderes políticos en primer lugar las instancias “activadoras” de repertorios patrimoniales. Hemos señalado en trabajos anteriores, como se tornaban visibles en el caso analizado por nosotros, las dificultades del Estado para legitimar como patrimonio, bienes y eventos que ha desvalorizado sistemáticamente, a diferencia de la apreciación positiva concedida a los bienes telúricos e indígenas³.

Nos interesa ahora marcar algunas cuestiones sobre el particular.

En primer lugar, estamos refiriendo a *producciones de sectores subalternos*. En tal sentido, aún cuando pueda existir un discurso oficial que confiera legitimidad a todas las formas culturales, de hecho hay una jerarquía de los bienes simbólicos en la cual el capital específico de los grupos subalternos ocupa un lugar subordinado⁴. Los sectores dominantes no solo son quienes mayormente seleccionan y definen la superioridad de ciertos bienes sobre otros (de acuerdo con criterios y valores restrictivos o exclusivos), sino que también disponen de medios (económicos e intelectuales) para convertirlos en patrimonio generalizado y extensamente reconocido.

La “conversión” de cualquier bien en patrimonio, requiere de varias operaciones indispensables. En este sentido los grupos populares tienen problemas para realizar tal “conversión” de sus producciones. Esto es, de “... acumularlos históricamente (sobre todo cuando sufren pobreza o represión extremas), convertirlos en la base de un saber

objetivado (relativamente independiente de los individuos y de la simple transmisión oral), expandirlos mediante una educación institucional y perfeccionarlos a través de la investigación y experimentación sistemáticas” (García Canclini 1993:44). Las artesanías urbanas feriales comparten con otros productos culturales generados por las clases subalternas, el hecho de poseer menores posibilidades para su realización.

Pero además, nosotros estamos aludiendo a sectores subalternos cuyas producciones son *de carácter urbano*. Como han señalado algunos investigadores, las desventajas para intervenir plenamente en el desarrollo patrimonial dentro de las sociedades complejas se acentúa en los sectores populares más cercanos al desarrollo moderno (García Canclini 1993: 44). Se ha marcado tanto la escasez de estudios, como las dificultades de relevamiento y registro de las producciones culturales de tales grupos (no indígenas) tanto en el caso de Brasil (E. Ribeiro Durham 1984) como de México (García Canclini 1993; E. Florescano 1993)⁵.

En el mismo sentido se inscriben las dificultades planteadas por V. Novelo respecto de sus investigaciones sobre arqueología industrial llevadas a cabo en México, cuyo interés nace muy vinculado a sus análisis sobre la historia de la clase obrera mexicana ⁶, tratándose de una propuesta que implica una profundización y ampliación en los estudios sobre la historia del trabajo y la industrialización (además de una extensión y renovación en la concepción sobre el patrimonio cultural). La autora señala el escaso interés en documentar tal tipo de fenómenos, en la medida en que se les continúa asignando, en la definición de patrimonio, menor importancia que a los grandes monumentos de las culturas tradicionales, raíz fundamental de la identidad nacional mexicana, según reza la ideología oficial (Novelo 2005)⁷.

La conceptualización del patrimonio como *construcción social*⁸ resulta particularmente fecunda en el tratamiento de las producciones de los grupos subalternos, en la medida en que posibilita poner de relieve precisamente la índole desigual de los procesos de conformación y legitimación patrimonial y de su utilización actual, incorporando al análisis la dimensión del conflicto.

Como ya hemos mencionado, la producción artesanal urbana (a diferencia de las otras) se halla vinculada estrechamente al evento de las Ferias⁹.

FERIAS ARTESANALES URBANAS

- funcionamiento en lugares ABIERTOS y públicos. construcciones PRECARIAS. (énfasis en dimensiones ESPACIAL y TEMPORAL).

- permanencia y continuidad en el largo plazo.
- periodicidad semanal basada en reglamentación institucional.
- superposición, simultaneidad de puestos (rubros) y Ferias.
- controles formalmente impuestos de doble naturaleza: externa/interna.

- coexistencia de funciones formalizadas e informalizadas.

- uso generalizado de la moneda.

- condición exclusiva de productores directos de los puesteros.

Hacia fines de los 60 surge en la ciudad de Buenos Aires este fenómeno, que modificaría la fisonomía de la ciudad, enriqueciendo además su capital cultural. Se trata del primer intento de crear un espacio con características propias para la exhibición y venta, sin intermediación, de objetos artesanales urbanos, instalándose la Feria en la Plaza Int. Alvear (conocida como Plaza Francia), sita en el barrio de Recoleta¹⁰. Esta producción, de características novedosas, reconocía inicialmente puntuales y escasos lugares de elaboración y venta, pero será con la instalación de la primera Feria, que adquiera identidad como producto diferencial con características propias, pasando a ser considerado el evento como el ámbito “natural” de exhibición y expendio de estos productos. Identificado por productores, estado y público como espacio originario y co-constitutivo de tal producción, permanecería de allí en más asociado a ella en el imaginario y en la práctica de los distintos actores sociales¹¹.

Pero además, será desde la Feria que estos bienes se darán a conocer, adquiriendo visibilidad ante la población, recibiendo durante sus primeros años de funcionamiento una asistencia masiva de público y siendo objeto de una cobertura amplísima de los medios. Tratándose de productos novedosos, “innovadores”¹², la Feria se fue convirtiendo

en referente y al mismo tiempo en ámbito legitimador de la producción.

Los espacios feriales se plantearon desde sus inicios como ámbitos donde los puesteros reunían la doble condición de productores y vendedores en contacto directo con el público.

La etapa de producción artesanal se lleva a cabo en los talleres, resultando una tarea ardua, generalmente solitaria y con jornadas de trabajo extensas; la etapa de comercialización se efectúa en la feria¹³. De ambas fases del proceso, los artesanos privilegian la primera, es ésta la que define su actividad y minimizan la segunda, ponderada diferencialmente. Las tareas de venta resultan impugnadas en tanto son asociadas a prácticas que se estiman alejadas de la condición artesanal. Ciertas formas de procedimiento, como la “negociación”, el “regateo”, las “ofertas”, la “rebaja ocasional en los precios”, son consideradas por los productores como habituales y características de la actividad mercantil y se consideran inapropiadas para el artesano. La valorización que hacen ellos de su tarea laboral pone el énfasis en la labor productiva y creativa¹⁴.

Es importante recalcar que los ámbitos feriales funcionan en espacios públicos, sobre los cuales el gobierno local ejerce su competencia. De hecho éstos, en tanto eventos sitos en plazas de la urbe, han estado sometidos prácticamente desde sus orígenes a las reglamentaciones de las autoridades de la Ciudad.

Ahora bien, desde el Estado se tiende a minimizar y/o invisibilizar la instancia productiva, enfatizándose en las tareas de exhibición y venta desarrolladas en la Feria. Y esto, además de cercenar el aspecto más relevante de la labor, distorsiona, transforma el carácter de la actividad y termina signando negativamente a los productores y a su producción.

Desde tal perspectiva, el trabajo artesanal pasa a ser identificado con trabajo que se ejerce en la vía pública, con *trabajo callejero*, tipo de quehacer que ha sido descalificado históricamente y que presupone baja calificación laboral y educativa de quienes lo ejercen, precariedad de medios para llevarlo a cabo y escasa o nula calidad del producto ofrecido¹⁵.

El procedimiento aludido opera sobre la actividad de forma tal, que, aún siendo ésta incluida (por las instancias institucionales) en el campo de la cultura, inviste de opacidad dicha inserción, coadyuvando así a su pérdida de legitimidad como bien digno de ser reconocido y preservado¹⁶.

Es más, en los períodos en los cuales desde el gobierno local se sostiene la pertinencia de la actividad artesanal respecto de la esfera cultural, las características mencionadas han operado como estigma y han contribuido a condicionar los juicios y las valoraciones que el estado ha mantenido sobre estos productores. Porque además, en ocasiones, tal concepción de la actividad se ha tensado, al punto de implicar directamente un desplazamiento de la misma: ya no se trata de una labor perteneciente al campo de la cultura, sino que pasa a imbricarse netamente en el ámbito económico y laboral, con lo cual se modifican entonces los parámetros de su categorización, reglamentación y por ende también su valoración.

La consideración del trabajo artesanal como “trabajo en la calle” suele marcar negativamente la producción, los productores y el ámbito a ellos asociado (la Feria), aún cuando la tarea realizada sea reconocida y calificada por ejecutantes, estado y público, como de carácter cultural. La categoría de “trabajo callejero”¹⁷ resulta en muchos casos relevante y problemática a la hora de legitimar una práctica cultural, dado el sesgo negativo que usualmente se la ha impuesto desde las instancias oficiales¹⁸.

Las observaciones anteriores contribuyen a entender los calificativos que el gobierno local fue asignando a los productores artesanales durante las distintas gestiones que se han sucedido en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires: “hippies” a fines de los 60, “subversivos” en los 70, “marginales” durante los 80 y “vendedores en la vía pública” en los 90.

Por otra parte, cabe señalar que el “trabajo en la calle” que realizan estos productores, no se lleva a cabo en cualquier ámbito callejero, sino que se concreta en los parques de la ciudad; lugares públicos y abiertos, ámbitos tradicionales de sociabilidad, concentradores de múltiples usos y atributos. Las Ferias se imbrican en las plazas

históricamente, conviviendo con distintas prácticas expresivas, nutriéndose del movimiento socio-cultural que allí se desarrolla y que a su vez contribuyen a generar.

Los ámbitos feriales, si bien reconocen una dilatada presencia en la ciudad, poseen una característica básica: su condición *no permanente*. Ellos funcionan en su mayoría los fines de semana y días feriados. Los puestos consisten en estructuras precarias que se arman y desarman diariamente. En este sentido, una vez “levantada” la Feria, todo vestigio de la misma desaparece.

La pertenencia de los artesanos a la Feria está imbuida fuertemente de un carácter de *transitoriedad*, el cual si bien se relaciona con la “no permanencia” aludida, se halla muy estrechamente vinculado con las pautas de administración, ordenamiento y funcionamiento que rigen el ámbito y que se originan en las disposiciones y acciones del gobierno local. En tal sentido, cabe aclarar que el proceso histórico de conformación de las Ferias ha estado signado por la incertidumbre jurídica, la conflictividad del vínculo con los poderes institucionales, los traslados forzosos y la amenaza constante de disolución; estas cuestiones, también conforman el fenómeno.

Históricamente, artesanía urbana y Feria han estado necesaria y fuertemente vinculadas; poseen una historia común, se han desarrollado ligadas y en asociación y permanecen ineluctablemente unidas en la memoria colectiva de los artesanos y de los vecinos de la ciudad. Ellas son parte constitutiva del fenómeno de la artesanía urbana en la Ciudad de Buenos Aires. Cuando en la década del 60 este tipo de producción comienza su consolidación, adquiriendo su propia especificidad tanto en el plano estético como técnico y ganando en visibilidad de cara a los habitantes de la ciudad, al turismo y al mismo estado local, lo logrará conjuntamente con los ámbitos feriales.

Desde la perspectiva del patrimonio cultural tiende a diferenciarse entre “sitio”, “espacio cultural” y “expresión cultural”. El primero refiere al edificio, al lugar en el cual se encuentran los testimonios materiales creados por el hombre; se hallan en esta categoría los monumentos, las ruinas, etc. El “espacio cultural” refiere al lugar o

lugares donde regularmente se produce la manifestación de una “expresión cultural”. Y la última no contiene ninguna alusión a un ámbito físico, siendo su valoración independiente de tal ligazón (J.J. Tresserras 2001).

En este sentido las Ferias constituirían “expresiones culturales”, aunque no están desligadas del lugar físico en el cual se llevan a cabo; pero no pueden considerarse “espacios culturales” porque entonces se las estaría asimilando a las plazas en las cuales funcionan, perdiendo de vista además que si bien ellas tienen continuidad en el largo plazo, poseen en cambio un carácter no permanente, funcionando con una periodicidad cíclica. Las Ferias no se limitan a ser meros paisajes en los cuales se despliega la actividad artesanal. Las mismas no se asimilan a lugares físicos en los cuales se desarrollan las prácticas artesanales. Ellas constituyen básicamente ámbitos organizativos y asociativos, en los cuales se articulan cuestiones políticas, laborales, socioculturales, económicas e identitarias. Y este es un aspecto básico a ser considerado en el análisis.

Los espacios feriales son reconocidos como sitios de pertenencia por parte de los artesanos, en los cuales desarrollan parte de su trabajo. Contrastando con el aislamiento que caracteriza el proceso de producción en los talleres, la Feria se constituye en un lugar de sociabilidad para estos trabajadores. Allí se concurre a vender lo producido en la semana, pero también a relacionarse con los pares, intercambiándose prestaciones de distinto tipo. Asimismo ella se conforma en una dinámica instancia de intercambio de información y lugar de aprendizaje y de perfeccionamiento del oficio. El evento ferial contribuye a una permanente recreación de los vínculos entre feriantes. Cabe agregar que la misma, en tanto práctica social específica, contribuye a delinear una identidad común, facilitando la construcción de un “nosotros” a partir del sentido de pertenencia a un ámbito que pone de manifiesto una afinidad laboral compartida (Rotman 1995).

Esto permite entender que la Feria no constituye un “espacio cultural”, exterior por tanto a la producción y a los productores artesanales. Las categorías pueden convertirse en ocasiones en corsets

que dificultan la comprensión de los fenómenos y sobre todo en temas no demasiado profundizados como son las producciones culturales de los sectores subalternos urbanos. De ahí la necesidad de mantener una confrontación permanente entre teoría, definiciones conceptuales y casos empíricos.

Patrimonio material e inmaterial

Respecto de las especificaciones terminológicas que hemos señalado más arriba, éstas suelen estar ligadas a la diferenciación que se ha establecido entre patrimonio material e inmaterial (o tangible e intangible). Esta última categoría es de reciente inclusión y ha sido la UNESCO quien ha propuesto y explicitado una definición, comprendiendo el patrimonio inmaterial los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas, que comunidades, grupos e individuos reconocen como parte de su patrimonio cultural¹⁹; el documento describe además los ámbitos de manifestación del mismo²⁰.

Los aspectos problemáticos de la distinción conceptual entre patrimonio tangible e intangible son suficientemente conocidos. Tal separación entre lo físico/material/histórico y lo inmaterial/oral resulta inviable; ambos aspectos están ineludiblemente unidos y se articulan en cualquier expresión cultural y patrimonial; es más, como algunos autores han señalado, la intangibilidad puede ser evaluada incluso como el aspecto más relevante de un bien en la medida en que precisamente su legitimación como patrimonio será resultado de las luchas por la imposición de sentido; son los significados, los usos y valoraciones que se asignan y atribuyen a las expresiones culturales, los factores que determinan su carácter y por tanto su inclusión en el campo patrimonial²¹.

Ahora bien, si analizamos la definición dada por la UNESCO y los alcances de la misma, ésta parece tener por objeto ampliar la concepción de patrimonio tanto en el *tipo de bienes y expresiones culturales*, como en la consideración de *grupos y sectores sociales* que no habían sido contemplados ni reconocidos en la noción clásica, contribuyendo a su legitimación y reconocimiento. Asimismo, la definición alude fuertemente a lo tradicional, lo oral y lo popular ²².

El análisis de las Ferias artesanales patentiza lo problemático e inútil de intentar su delimitación como manifestación cultural tangible o intangible y es un caso fecundo/valioso al momento de entender la inseparabilidad de ambos aspectos. Y esto además porque en la definición de patrimonio inmaterial del documento de UNESCO, figuran las “técnicas artesanales tradicionales”, como uno de los cinco ámbitos de manifestación del mismo.

En realidad, lo problemático con estas nuevas concepciones/enunciaciones de patrimonio, es que si bien implicarían una valoración de la diversidad cultural, conservan no obstante vicios de las definiciones clásicas:

En primer lugar, se prioriza una temporalidad extensa; hay una tendencia a privilegiar manifestaciones culturales de larga temporalidad, prevaleciendo una profundidad histórica sumamente amplia y dilatada, como rasgo relevante de las fenómenos culturales a ser patrimonializables. Este criterio atraviesa todo el documento de UNESCO.

En segundo lugar, se tiende a abordar las prácticas culturales, separadas de sus productores y del contexto histórico, político y socioeconómico en que son producidas.

Y en tercer lugar, se trata de definiciones que muestran dificultades para comprender el patrimonio como construcción social y en tanto proceso.

Ahora bien, como ya mencionamos, la nueva normativa de UNESCO constituiría un esfuerzo en pos de ampliar la noción de patrimonio, legitimando y dando reconocimiento a bienes y manifestaciones culturales producidas por grupos y sectores sociales anteriormente no contemplados en la definición clásica. No obstante, si bien tal normativa posibilita nuevos procesos de patrimonialización, ésta resulta problemática no solo en los aspectos que ya señalamos, sino en el hecho de que tiende a identificar lo subalterno y popular con las formas intangibles o en todo caso a jerarquizar (ponderándolo diferencialmente) lo intangible en las producciones de los sectores subalternos. Las dificultades consisten en los criterios con los cuales se construyen estas definiciones y se demarcan las categorías involucradas.

Por otra parte y como ya mencionáramos, en la definición de patrimonio cultural inmaterial (PCI) de UNESCO, figuran las “técnicas artesanales tradicionales”, como uno de los cinco ámbitos de manifestación del PCI; tal delimitación amerita ser puesta en discusión, porque implica ya toda una definición respecto de aquello que es plausible de ser patrimonializado y en nuestro caso ubica a las expresiones artesanales feriales en un limbo patrimonial.

Lo problemático de la legitimación patrimonial de la práctica cultural analizada, se traslada también obviamente el tópico de su conservación/preservación. Como preservar fenómenos vivos y en movimiento como son las Ferias, eventos dinámicos, en permanente reelaboración y sumamente permeables a las innovaciones en su producción (siendo además la “innovación” un rasgo constitutivo del tipo de bien elaborado).

Noriko Aikawa dice, que en la actualidad hay dos acciones principales con relación a la preservación: su transformación en formas tangibles (p.e. la grabación sonora, la filmación o diversas formas de documentación) o mantener el patrimonio vivo en medio de sus contextos originales²³. No obstante, como bien señala Ana María Ochoa, el problema es que ninguna de las dos formas resulta evidente y en ambas subyacen tramas políticas e ideológicas²⁴. Una política de conservación debería comenzar por tornar visibles los conflictos que atraviesan las prácticas y las decisiones sobre esas prácticas, descubriendo así tales tramas no explícitas (2001).

La historia conflictiva que han tenido las Ferias durante la mayor parte de su existencia en relación con los poderes públicos y la dilatada trayectoria de los artesanos feriales urbanos en pos de su reconocimiento como *trabajadores de la cultura*, contribuyen a visibilizar como las cuestiones de poder son constitutivas en la conformación y la preservación del patrimonio y como, en tal sentido, el problema es de carácter político.

La cuestión, sobre todo en casos como el aquí analizado, no sería tanto de preservación, como de establecimiento de políticas y acciones estatales que tiendan a equilibrar la distribución de poder, permitiendo que las representaciones de distintos grupos sociales adquieran validez.

El problema, en definitiva es de justicia social y cultural²⁵.

Consideraciones Finales

Algunos planteamientos respecto de la función pública, señalan que en la actualidad cambiaría el eje de la misma. No se trataría ya de definir contenidos sino de implementar políticas culturales que apunten a la posibilidad de que se expresen y oigan una diversidad de voces que no tienen el mismo acceso a los recursos para hacerse presentes en la esfera pública. Esto implica abrir espacios para la presencia social de la diversidad y promover el empoderamiento de los más débiles y excluidos (Jelin 2001:180).

No obstante, no se trata solo de que las representaciones de distintos grupos sociales alcancen validación, sino de implementar las medidas necesarias para garantizar la producción y reproducción de las prácticas culturales por parte de sus ejecutantes, así como la reproducción social de éstos últimos. Tanto en los documentos internacionales sobre patrimonio como en las políticas y normativas de los estados, persiste la tendencia a abordar las expresiones culturales separadas de sus productores y del contexto y este es un punto que exige inmediata reflexión.

En el caso que nos ocupa, de nada sirve una ponderación y valoración positiva de las producciones artesanales feriales, si no se avanza en cuestiones tales como:

- la elaboración de una normativa clara y específica que garantice los espacios feriales, asegure su permanencia, regule su funcionamiento y contemple reglas claras de relacionamiento con el gobierno local.

- la puesta en práctica de acciones concretas tendientes a facilitar y agilizar el financiamiento productivo y los aspectos fiscales de la actividad.

- la sanción de legislación nacional para el sector.

El tema de la legislación no constituye un tópico menor. La existencia de marcos legales respecto de las expresiones culturales que estamos considerando, es un punto fundamental. Primero porque implica una voluntad política por parte de las instancias

gubernamentales involucradas, pero además porque posiciona diferencialmente a los productores culturales, disminuyendo su vulnerabilidad. Sostenemos que la sanción de legislación opera en este caso legitimando las prácticas.

Por último, cabe señalar que desde las instancias oficiales se suelen manejar concepciones sumamente conservadoras respecto del patrimonio. Las perspectivas internalizadas por los poderes públicos tienden a orientarse hacia las concepciones clásicas del mismo. Desde tal disposición se dificulta el reconocimiento de la condición de “productores culturales” de los feriantes, de las Ferias como ámbitos “representativos” de la ciudad y “testimonios vivos” de su historia “reciente” y de las artesanías urbanas en tanto fenómenos culturales que “representan” y forman parte del universo estético/expresivo de la urbe porteña.

No obstante los feriantes fortalecen su concepción respecto de las prácticas artesanales como prácticas culturales dignas de ser recuperadas en su historia, valorizadas en su significación y protegidas y fomentadas en su especificidad.

Notas

- ¹ Entendiendo que más allá de realizarse su elaboración en un ámbito ciudadano, este tipo de bienes comportan una estética, un estilo y formas productivas y de comercialización peculiares, vinculadas a tal pertenencia. Específicamente se trata de una producción de trabajo intensivo más que de capital intensivo, con preeminencia de la técnica manual sobre los instrumentos mecánicos, sus productores se nutren del “arte culto”, pero también apelan a procedimientos, formas y motivos prehispánicos, utilizan tanto las técnicas usuales de las artesanías regionales y tradicionales como aquellas novedosas producto de la experimentación y la innovación, mantienen productos “propios” de sus orígenes, aunque también siguen los dictados de la moda. La artesanía ferial urbana recrea con códigos propios la mixtura que inducen las ciudades contemporáneas, reformulando un capital simbólico en términos de cruces e intercambios. Dichas manifestaciones culturales dan cuenta de la forma en que los procesos de cambio acaecidos en las ciudades actuales han sido reelaborados simbólicamente y en el plano estético por ciertos sectores subalternos (Sobre este último tópico puede consultarse Rotman 2005).
- ² Los otros espacios artesanales señalados por M. Lauer son: 1. Los países donde mayor desarrollo tuvieron las civilizaciones precolombinas, y donde preexistían a la Conquista concentraciones de artesanos. Estos países son Bolivia, Colombia, Ecuador, Guatemala, México y Perú. 2. La Amazonia-orinoquia, donde tribus pertenecientes sobre todo al sustrato lingüístico tupí producen artesanía. Abarca

zonas de Brasil, Paraguay, Venezuela y países amazónicos del área andina. 3. Un conjunto de espacios menores constituidos por las creaciones artesanales individuales o de grupos culturales reducidos. Por ej. el caso de objetos para rituales de origen africano. Geográficamente representados en Haití, Brasil, Cuba, costa de Colombia, Venezuela y el Caribe (1984).

- ³ En nuestro artículo “El reconocimiento de la diversidad en la configuración del patrimonio cultural: cuando las artesanías peticionan legitimidad” (1999), señalábamos que el Estado suele mostrarse incapaz de tratar con fenómenos que no son aquellos de la “alta cultura”, de la “cultura clásica”, pero que tampoco se ubican dentro de las manifestaciones consideradas “telúricas”, “regionales” o “gauchescas”. En ese sentido la producción artesanal urbana de las Ferias es “cultura devaluada”, y también una “tierra de nadie”; no interesa al Estado su promoción, en tanto no forma parte del patrimonio “clásico” (usualmente responsabilidad del mismo), pero tampoco resulta considerada formando parte de aquellas iniciativas innovadoras de las cuales se hacen cargo empresas y organismos privados.
- ⁴ En tal sentido la propuesta de García Canclini (1993:43) de adoptar el concepto de “capital cultural” de Bourdieu para analizar procesos relacionados con el patrimonio, puede resultar fecunda en la medida en que dinamiza la noción de patrimonio y la sitúa en la reproducción social.
- ⁵ En México, se señala, son excepcionales los programas como el del Museo Nacional de Culturas Populares, cuyas exposiciones y libros amplían la documentación de las culturas subalternas más allá de lo indígena (García Canclini:1993:45).
- ⁶ Se trata de investigaciones que antropólogos e historiadores mexicanos llevaron a cabo desde la segunda década de los años 1970.
- ⁷ Esto se relaciona con las concepciones que sobre la historia y el patrimonio se imponen desde el poder, vinculadas a los intereses que las clases dominantes defienden y a sus ideologías sobre “lo nacional”, determinando por tanto aquello que es históricamente válido y aceptable (Novelo 2005).
- ⁸ “... esto es, como una cualidad que se atribuye a determinados bienes o capacidades, seleccionados como integrantes del patrimonio, de acuerdo a jerarquías que valorizan unas producciones y excluyen otras” (Rosas Mantecón 1998:4).
- ⁹ Respecto de su caracterización, discutimos el esquema que propone Shaw (1979:92 y ss), quien basa su tipificación de estos ámbitos en la diferenciación entre los Mercados/Ferias Urbanos y los Mercados/Ferias Rurales a partir de la integración de los mismos bien a la estructura del medio rural, bien a la estructura social, económica y política de la ciudad y elaboramos nuestra propuesta acerca de la caracterización de las Ferias artesanales. Volcamos la misma en el siguiente esquema.
- ¹⁰ Caracterizamos distintas etapas en el proceso de conformación ferial, signadas éstas por expansiones y retrocesos, en directa relación con la vida político/institucional del país. La fase inicial, con el surgimiento de la primera Feria en la ciudad resulta fundacional, y adquiere en la memoria colectiva de los artesanos el carácter de “tiempo mítico”; la segunda, inaugurada con la apertura democrática del 73, implica la ampliación de los espacios feriales y la sanción de la primera Ordenanza para el sector. Con el golpe militar del 76 se inaugura una tercera etapa en la historia de las Ferias, signada por los traslados forzosos y el cierre de espacios feriales, en un intento de desarticulación y desaparición de los mismos. Hacia 1984, con la llegada de un nuevo período democrático, se inicia otro ciclo, en el

cual se produce la apertura de Ferias de artesanías en distintos puntos de la Capital Federal. Desde 1987, formando parte del mismo circuito de regulación municipal, hay en la Ciudad de Buenos Aires siete Ferias artesanales en funcionamiento (Rotman 2001:61-62). Durante los 90, con el advenimiento en el país de un gobierno neoliberal se modificarían nuevamente las condiciones de existencia de los espacios feriales.

- ¹¹ No es casual que (a diferencia de los sectores que elaboran otros tipos de artesanías) generalmente cuando las instituciones estatales convocan a artesanos urbanos para eventos o reuniones diversas, asistan en una alta proporción productores, en calidad de representantes de las diferentes Ferias.
- ¹² Las características innovadoras que presentaba este tipo de producción apuntaban a la intencionalidad de combinar en la elaboración de los objetos la preocupación por el diseño, con una clara idea de lo plástico, a partir de una tecnología predominantemente manual.
- ¹³ Por supuesto que muchos artesanos venden además sus productos a locales comerciales, no obstante la Feria no solo actúa como ámbito primario de expendio sino que además se suele mantener aún en aquellos casos en que el éxito económico pareciera indicar que resulta posible prescindir de ella.
- ¹⁴ En tal sentido ellos oponen la moral del artesano a la moral del mercader (Rotman 1995).
- ¹⁵ Sobre las competencias educativas y laborales de los productores artesanales se puede consultar Rotman (1994).
- ¹⁶ A esto se suman otros elementos relevantes que contribuyen a su desvalorización, tales como: la concepción de cultura sustentada por los poderes públicos, el tratarse de prácticas alejadas del arte culto y del arte telúrico y el constituirse como expresión cultural híbrida y difícil por tanto de ser encasillada en una categoría. Hemos dado cuenta de estos factores en un trabajo anterior (Rotman 1999).
- ¹⁷ Se hace necesario problematizar esta categoría al examinar prácticas culturales, sobre todo cuando se trata del análisis de expresiones de los sectores subalternos.
- ¹⁸ Es mas, estimamos que tal categoría debe ser introducida de manera explícita en las discusiones sobre arte/artesanía/arte culto/arte popular (ya que además y de hecho interviene implícitamente).
- ¹⁹ Convención para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial (2003).
- ²⁰ Estos son: tradiciones y expresiones orales, artes del espectáculo, rituales y actos festivos, conocimientos relacionados con la naturaleza y el universo y técnicas artesanales tradicionales.
- ²¹ Sobre este punto se puede consultar el trabajo de A. M. Gorosito Cramer (2001).
- ²² La Declaración amerita ser objeto de un análisis pormenorizado, lo cual no es el propósito de éste trabajo; aquí solo aludimos sintéticamente a algunos aspectos básicos.
- ²³ Este señalamiento, si bien es formulado por el autor haciendo referencia al patrimonio “intangible”, estimamos que es de aplicación en nuestro caso.
- ²⁴ La autora refiere aquí a “políticas de la memoria” y entiende que la construcción de memoria se da mediante un proceso de representaciones que la canalizan y que a través de tales representaciones, establecemos nuestra relación con el pasado (Ochoa 2001:14).
- ²⁵ Este señalamiento que hace A.M. Ochoa Gautier (2001) refiriéndolo a su análisis de ciertas expresiones musicales, resulta ampliamente aplicable a otras muchas prácticas culturales.

Bibliografía

- Convención para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial, UNESCO (2003).
- DURHAM, E. 1984. Cultura, patrimonio e preservacao. Texto II. En: *Produzindo o passado. Estrategias de construcao do patrimonio cultural.* (A. Arantes comp.) Sao Paulo, Editora brasiliense. Pp. 23-58.
- FLORESCANO, E. 1993. El patrimonio cultural y la política de la cultura. En: *El patrimonio cultural de México.* (E. Florescano comp.) Mexico. Fondo de Cultura Económica. Pp. 9-39.
- GARCIA CANCLINI, N. 1993. Los usos sociales del patrimonio cultural. En: *El patrimonio cultural de México.* (E. Florescano comp.) Mexico. Fondo de Cultura Económica. Pp. 41-61.
- GOROSITO Cramer, A.M. 2001. Patrimonio y Propiedad. En: *Memorias, Identidades e Imaginarios Sociales.* Comisión para la preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Pp.11- 17.
- JELIN, Elizabeth. 2001. Las memorias en la calle y en la acción. Espacios de lucha por los Derechos Humanos. En: *Memorias, Identidades e Imaginarios Sociales.* Comisión para la preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Pp.173-180.
- LAUER, M. 1984. Notas sobre la modernización de la artesanía en América Latina. En: *Allpanchis*, vol.20, n.23, Cuzco.
- PRATS, LL. 1997. Antropología y Patrimonio. Barcelona. Ariel.
- ROSAS MANTECÓN, A. 1998. El Patrimonio cultural. Estudios contemporáneos. Presentación. En: *Alteridades* N. 16. México. Pp.3-9.
- ROTMAN, M. 1994. Artesanos de la Ciudad de Buenos Aires: perfil sociodemográfico, capital educativo e inserción en la actividad. En: *Relaciones XIX*, Buenos Aires. 1995. La esfera del intercambio: acerca de la circulación de los contenidos mercantiles en las prácticas comerciales artesanales de la ciudad de Buenos Aires. En: *Producción doméstica y capital.* (H. H.Trincherero comp.) Buenos Aires, Editorial Biblos. Pp.171-184. 1999. El reconocimiento de la diversidad en la configuración del patrimonio cultural: cuando las artesanías peticionan legitimidad. En: *Patrimonio cultural y Museología* (Esther Paz y Juan Torrico comp.) Santiago de Compostela, FAAEE. Pp. 151- 160. 2001. Prácticas artesanales en Buenos Aires: la vigencia de las producciones “no industriales” en las ciudades contemporáneas. En: *Artesanía de América.* Revista del CIDAP, N.51, Diciembre. Cuenca, Ecuador. Revista del CIDAP. Pp.53-72. 2003. Ferias de Artesanías en la Ciudad de Buenos Aires: memorias de una producción cultural urbana. Temas de Patrimonio 10: Artesanía Urbana como patrimonio cultural. COLECCIÓN: Temas de patrimonio. ISBN: En trámite. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires. (E/P) Ochoa Gautier, A.M. 2001. El Patrimonio Intangible en un mundo globalizado: De que memoria estamos hablando? En: *Memorias, Identidades e Imaginarios Sociales.* Comisión para la preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Pp.11- 17.
- NOVELO, V. 2005. Herencias culturales desconocidas, el caso del patrimonio industrial mexicano. En: Dossier: “Cultura y Patrimonio: perspectivas contemporáneas en la

investigación y la gestión" (M.Rotman y A. Martin editoras resp.). Cuadernos de Antropología Social N.21, ICA, FFyL, UBA.

TRESSERRAS, J.J. 2001. Patrimonio Intangible y Turismo Cultural. En: Memorias, Identidades e Imaginarios Sociales. Comisión para la preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.